



HAL
open science

La notion de passage dans l'oeuvre de Philippe Jaccottet

Françoise Simille

► **To cite this version:**

Françoise Simille. La notion de passage dans l'oeuvre de Philippe Jaccottet. Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2010. Français. NNT : 2010PA030121 . tel-00720105

HAL Id: tel-00720105

<https://theses.hal.science/tel-00720105v1>

Submitted on 23 Jul 2012

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.

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE - PARIS 3
École doctorale 120 - Littérature française et comparée

THÈSE DE DOCTORAT

Discipline : Langue, littérature et civilisation françaises

Françoise SIMILLE

**LA NOTION DE PASSAGE DANS L'ŒUVRE DE
PHILIPPE JACCOTTET**

Thèse dirigée par **M. Michel COLLOT**
soutenue le 2 décembre 2010

Jury :

M. Bruno BLANCKEMAN
M. Michel COLLOT
M. Jean-Michel MAULPOIX
M. Patrick NÉE

À mes petits enfants, Anatole, Alice et...

« Je ne peints pas l'estre, je peints le passage »

Montaigne, *Essais*, III, 2

« Croire aux mots comme souliers, non comme épingles de fixation. »

Pierre-Albert Jourdan, *Fragments (1961-1976)*

Remerciements

J'exprime ici toute ma reconnaissance à Michel Collot qui a accepté de diriger cette étude et m'a accordé le temps nécessaire pour qu'elle soit menée jusqu'à son terme. Sa vigilance soutenue, discrète mais efficace, m'a été l'encouragement dont j'avais besoin et qui a fait de ce plaisir de retraite un tacite engagement à son égard autant qu'envers moi-même. Ses cours et séminaires, donnant visages à la poésie actuelle, ont, pendant ces années, maintenu vif l'intérêt que je portais à ce travail et constamment enrichi mes perspectives de lectrice.

Je remercie affectueusement Bernadette et Monique, amies fidèles, et mes enfants, Laurence et Jérôme, pour des relectures qui leur ont pris un temps précieux,

et surtout mon mari qui, outre son indispensable aide en informatique, m'a apporté, avec une inlassable patience, un soutien sans réserves.

TABLE DES MATIERES

Éditions des œuvres de Philippe Jaccottet données en référence	6
INTRODUCTION	7
PREMIERE PARTIE - <i>Une thématique du passage</i>	15
1 L'opposition entre passage et obstacle	16
L'attrait pour les passages libres	16
La joie des passages libres	16
les raisons de cet attrait	21
Ouvertures et obstacles au passage	48
transparence et ouverture	48
opacité et fermeture	53
l'angoisse de l'obstacle et de l'enfermement	57
Le fantasme de la traversée ou de l'abolition magique de l'obstacle	66
la traversée de l'obstacle	66
l'abolition magique de l'obstacle	69
2 La dialectique de l'obstacle et du passage : la nécessité de la limite	74
La limite, abri contre l'illimité	74
le désarroi face à l'illimité	74
la limite heureuse	78
La limite, ouverture au passage	87
la limite, forme et sens	87
la limite, jalon et mesure de la distance	92
la limite médiatrice de l'illimité	98
3 La dialectique de l'obstacle et du passage : le seuil	103
De l'autre côté du seuil ?	103
le désir de passage	103
le caractère sacré de la limite, l'interdit et la transgression	109
le recul, ses raisons	111
le charme de l'entraperçu et de l'invisible deviné	115
« Sur le seuil »	121
l'un et l'autre, les deux côtés à la fois	121
ni l'un ni l'autre, l'entre-deux comme suspens	127
le seuil genèse	133
la sublimation verticale, la métamorphose interstitielle	140
DEUXIEME PARTIE - <i>Une poétique du passage</i>	146
1 Le passage, l'échange entre le monde, le moi et l'autre	148
La rencontre du monde	148
La nature de la rencontre	148
L'échange entre le moi et le monde	152
Une esthétique de la transparence	161
Le poète héraut du monde	161
La transmission du moi à l'autre	167
Une éthique de la transparence	174
Les obstacles subis	176
Les obstacles liés à l'image de soi	182
Les obstacles liés à la subjectivité du regard	190
Les obstacles liés à la volonté de contrôle	193

2 Un monde ouvert et sans barrières	200
Un monde ouvert, de traversée de la limite	201
les trouées spatiales	201
les trouées temporelles	205
Un monde de liens, de passage d'un élément à l'autre	211
la poésie comme saisie de rapports	211
un monde d'unité harmonieuse	217
La métaphore-passage	227
Une conception renouvelée de la métaphore	227
L'unité des éléments du monde	231
Le passage continu entre les éléments du monde	237
La métamorphose du monde	242
TROISIEME PARTIE - <i>Une ontologie du passage</i>	253
1 Un au-delà de ce monde ?	255
Les fleurs ne sont pas que belles : « Une lumière philosophique »	255
L'ouverture sur un sens	255
Un passage au-delà	262
Un fondement religieux ?	266
Un mysticisme ?	277
Un spiritualisme ?	284
Un idéalisme poétique ?	289
2 L'au-delà dans l'ici	297
« Ici, ici, ici ! »	297
« L'Autre dans le Même »	297
La présence	303
Le sacré	312
« L'autre état »	318
L'« éveil » et la plénitude	318
Le fugitif dépassement de la finitude	325
La barque, l'obole et le passeur	332
Parole poétique et passage	346
Le même passage ouvert par l'art	346
« N'étais-je pas entré, cette nuit-là, à l'intérieur d'un poème ? »	355
3 Le passage inachevé	366
La « mystérieuse barricade »	366
L'incomplétude de la révélation	366
La limite infranchissable (l'échec de la poursuite)	371
La limite à ne pas franchir : « Maintenant, je prends le parti de l'impossible »	385
Une écriture du seuil	390
Le passage est dans le passage	410
4 Le leurre du passage ?	415
Le doute et la réaffirmation	415
« un monde de fumées »	415
« Et, néanmoins... »	423
Une éthique de la fidélité et de la mesure : « Il faut rester ouvert à l'obscurité impénétrable »	429
CONCLUSION	443
BIBLIOGRAPHIE	450
INDEX	499

Éditions des œuvres de Philippe Jaccottet données en référence

- À la lumière d'hiver*, précédé de *Leçons* et de *Chants d'en bas*, Gallimard, 1977, 104 p.
- À partir du mot Russie*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 2002, 63 p.
- À travers un verger*, suivi de *Les Cormorans* et de *Beauregard*, Gallimard, 1984, 112 p.
- Airs, poèmes 1961-1964*, Gallimard, 1967, 94 p.
- Après beaucoup d'années*, Gallimard, 1994, 105 p.
- Beauregard* : in *À Travers un verger*, suivi de *Les Cormorans* et de *Beauregard*, Gallimard, 1984, 112 p.
- Le Bol du pèlerin (Morandi)*, Genève, La Dogana, "Images", 2001, 93 p.
- Cahier de verdure*, Gallimard, 1990, 85 p.
- Carnets 1995-1998 (La Semaison, III)*, Gallimard, 2001, 153 p.
- Chants d'en bas* : in *À la lumière d'hiver*, précédé de *Leçons* et de *Chants d'en bas*, Gallimard, 1977, 104 p.
- Les Cormorans* : in *À Travers un verger*, suivi de *Les Cormorans* et de *Beauregard*, Gallimard, 1984, 112 p.
- Correspondance avec Gustave Roud* : titre abrégé de JACCOTTET Philippe, ROUD Gustave, *Correspondance 1942-1976*, Gallimard, "Les cahiers de la nrf", 2002, 559 p.
- Cristal et fumée*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 1993, 85 p.
- Des Histoires de passage, prose 1948-1978*, Lausanne, Editions du Verseau, Roth et Sauter, 1983, 184 p.
- Écrits pour papier journal, chroniques 1951-1970*, Gallimard, "Les Cahiers de la nrf", 1994, 300 p.
- L'Effraie* : in *Poésie 1946-1967*, Gallimard, "Poésie", 1971, 192 p.
- Éléments d'un songe*, Gallimard, 1961, 192 p.
- L'Entretien des Muses, chroniques de poésie*, Gallimard, 1968, 315 p.
- Et, néanmoins, proses et poésies*, Gallimard, 2001, 96 p.
- Gustave Roud*, Pierre Seghers, "Poètes d'aujourd'hui", 1968, 192-[8] p.
- L'Ignorant* : in *Poésie 1946-1967*, Gallimard, "Poésie", 1971, 192 p.
- Israël, cahier bleu*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 2004, 85 p.
- Leçons* : in *À la lumière d'hiver*, précédé de *Leçons* et de *Chants d'en bas*, Gallimard, 1977, 104 p.
- Libretto*, Genève, La Dogana, 1990, 79 p.
- Notes du ravin*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 2001, 64 p.
- Nuages*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 2002, 31 p.
- L'Obscurité, récit*, Gallimard, 1961, 173 p.
- Observations et autres notes anciennes, 1947-1962*, Gallimard, 1998, 136 p.
- Paysages avec figures absentes*, Gallimard, 1976, 189 p.
- Pensées sous les nuages, poèmes*, Gallimard, 1983, 80 p.
- Poésie 1946-1967*, Gallimard, "Poésie", 1971, 192 p.
- La Promenade sous les arbres*, Lausanne, La Bibliothèque des arts, 1988, 153 p.
- Requiem (1946)*, suivi de *Remarques (1990)*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 1991, 51 p.
- Rilke par lui-même*, Seuil, "Écrivains de toujours", 1970, 192 p., ill.
- La Seconde semaison, carnets 1980-1994*, Gallimard, 1996, 235 p.
- La Semaison, carnets 1954-1979*, Gallimard, 1984, 283 p.
- Tout n'est pas dit. Billets pour la Béroche 1956-1964*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1994, 141 p.
- Truinas, le 21 avril 2001*, Genève, La Dogana, "Poésie", 2004, 56 p.
- Une transaction secrète, lectures de poésie*, Gallimard, 1987, 345 p.

INTRODUCTION

Philippe Jaccottet a intitulé l'un de ses billets pour la *Feuille d'avis de la Béroche* puis l'ensemble de ceux qu'il a réunis en un volume : *Tout n'est pas dit*¹. Il faut bien cet implicite encouragement pour s'autoriser à proposer une nouvelle étude sur une œuvre qui a d'ores et déjà, et du vivant de son auteur, suscité tant de pages et d'ouvrages remarquables, du précoce chapitre de Jean-Pierre Richard dans *Onze études sur la poésie moderne*², au récent ouvrage de Patrick Née : *Philippe Jaccottet. À la lumière d'ici*³, parcours marqué, entre autres, de ces deux grands amers que sont *Philippe Jaccottet. L'évidence du simple et l'éclat de l'obscur*, de Jean-Claude Mathieu⁴ et *Philippe Jaccottet. Trajectoires et constellations : lieux, livres, paysages*, d'Aline Bergé⁵. Mais prendre la notion de passage pour clé de lecture de cette œuvre – ce qui répond à une immédiate et bien ancienne intuition de lectrice – n'est-ce pas une approche qui reçoit même, en quelque sorte, la caution du poète, lui qui, non sans quelque ironie complice, ouvre le texte de *Beauregard*⁶ sur ces mots : « Encore une histoire de passage... » ? Et, parce que, dans son œuvre comme « le long de la rivière », « tout est passage »⁷ en effet, la même expression se retrouve, sous la forme plurielle : *Des Histoires de passage*⁸, comme titre d'un ouvrage, publié en 1983, dans lequel Jaccottet a réuni des extraits de ses divers carnets, de *La Promenade sous les arbres*, *Éléments d'un songe*, *L'Obscurité*, *Paysages avec figures absentes* et *Cristal et fumée*⁹. Rien n'y figure, en revanche, ni de *Beauregard* précisément, ni d'*À travers un verger*, textes antérieurs pourtant, et des plus chargés de sens quant à cette notion, trop peut-

¹ *Tout n'est pas dit. Billets pour la Béroche 1956-1964*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1994, 141 p.

² Jean-Pierre Richard, « Philippe Jaccottet », in *Onze études sur la poésie moderne*, Seuil, "Pierres vives", 1964, 303 p., pp. 257-276.

³ Patrick Née, *Philippe Jaccottet. À la lumière d'ici*, Hermann, "Savoirs, Lettres", 2008, 420 p.

⁴ Jean-Claude Mathieu, *Philippe Jaccottet. L'évidence du simple et l'éclat de l'obscur*, José Corti, "Les essais", 2003, 552 p. La référence à cet ouvrage sera ensuite abrégée en : "Jean-Claude Mathieu, *Philippe Jaccottet*".

⁵ Aline Bergé, *Philippe Jaccottet. Trajectoires et constellations : lieux, livres, paysages*, Lausanne, Payot, "Études et documents littéraires", 2004, 473 p.

⁶ *À travers un verger* suivi de *Les Cormorans* et de *Beauregard*, Gallimard, 1984, 112 p. Ici, *Beauregard*, p. 68. Les références à *Les Cormorans* et à *Beauregard* renverront toujours à cette édition sans que soit mentionné son titre principal *À travers un verger*.

⁷ *La Semaïson, carnets 1954-1979*, Gallimard, 1984, 283 p. Ici, pp. 33-34.

⁸ *Des Histoires de passage, prose 1948-1978*, Lausanne, Editions du Verseau, Roth et Sauter, 1983, 184 p. Ouvrage cité ensuite sous le titre abrégé de *Des Histoires de passage*.

⁹ *La Promenade sous les arbres*, Lausanne, La Bibliothèque des arts, 1988, 153 p.

Éléments d'un songe, Gallimard, 1961, 192 p.

L'Obscurité, récit, Gallimard, 1961, 175 p.

Paysages avec figures absentes, nouvelle éd. revue et augmentée, Gallimard, 1976, 189 p.

Cristal et fumée, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 1993, 85 p.

être...¹⁰ Du moins l'ouvrage, guide sur le chemin à suivre, met-il pleinement en lumière l'importance de la notion de passage dans l'œuvre de Jaccottet et la pleine conscience qu'en a le poète. Ne précise-t-il pas encore, quelque vingt ans plus tard, dans *Truinas* que, si, lors des obsèques de du Bouchet, lui viennent à la pensée des vers de *Mnémosyne*¹¹, c'est « pour ce thème du passage qui [l]'aura accompagné toute [s]a vie »¹² ? Or, sur cette notion constamment présente aux détours ou au cœur des œuvres de Jaccottet, beaucoup a été dit, certes, mais plutôt, quelle qu'en soit la pertinence et la richesse, en remarques éparses ou analyses partielles, sans donc qu'elle soit abordée de front, placée au centre de la réflexion. Même le beau livre de Judith Chavanne, *Philippe Jaccottet. Une poétique de l'ouverture*¹³, que, par la proximité des sujets, ces pages croisent souvent, s'oriente plutôt vers une pensée de l'ouvert, alors que la notion de passage, plus dynamique, plus transitive, porte à une réflexion sur le moment et la nature de l'ouverture comme événement. On voudrait donc ici proposer une synthèse, aussi exhaustive que possible, qui cerne la richesse tout à la fois multiforme et très cohérente d'une notion porteuse, pour Jaccottet, de l'essence même de la poésie.

Jaccottet « ne cesse de revenir [aux] paysages », à ceux, par prédilection – mais non exclusivement – qui ont fait de lui « l'habitant de Grignan ». Le passage en est toujours la traversée. Il l'est d'abord, selon le premier sens du mot « pas », comme marche à travers ces lieux dont les noms émaillent les notes des carnets ou les proses poétiques telle *La Promenade sous les arbres* dont le titre emblématique vaudrait pour d'autres recueils : *Paysages avec figures absentes*, aussi bien, est « un recueil, au fond, de promenades dans les paysages qui entourent ce pays où nous sommes »¹⁴. Le mouvement de « Bois et blés » y mène, en effet, d'un bosquet d'yeuses à la combe dorée où mûrissent les épis ; et, sur le plateau de Saint-Blaise, « marcher au milieu de chardons aux vieilles dorures, dans le bruit des cigales, aveuglé par le miroitement des étangs, » entraîne le suspens émerveillé de cette phrase infinitive¹⁵ ; « Hameau », dans *Après beaucoup d'années*, texte tout entier consacré à une mystérieuse réflexion sur le passage, est initié par le souvenir, revenu dans la nuit « avec une intensité pareille à

¹⁰ Ce n'est d'ailleurs pas la seule surprise qu'y réservent les choix de Jaccottet ; est retenue, par exemple, cette note intégrale de *La Semaïson* : « Le souci d'être rigoureusement véridique se heurte à beaucoup d'obstacles. Dont le moindre n'est pas le refus, ou le scrupule d'ajouter au désespoir qui gagne les esprits. Alors que, peut-être, ce que j'appelle ma vérité n'est qu'une erreur, une insuffisance de profondeur ou de passion. » (*Des Histoires de passage*, p. 175 et *La Semaïson*, p. 241) ; mais ne le sont ni l'une ni l'autre de celles qui l'encadrent, dont voici pourtant les premières lignes : « Relecture, sans doute trop rapide, de divers poèmes. Combien peu me semblent aujourd'hui nécessaires, combien peu ouvrent ou entrouvrent la porte de l'autre monde présent peut-être dans celui-ci », et : « Je reviens à la pensée des "deux nuits", celle qui est transparente, vaste, magique, et l'autre, la prison dont on ne sort pas »...

¹¹ « *Mnémosyne* », trad. Gustave Roud, *Hymnes*, in Friedrich Hölderlin, *Œuvres*, éd. publ. sous la dir. de Philippe Jaccottet, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1989, XXVI, 1267 p., pp. 879-880.

¹² *Truinas*, le 21 avril 2001, Genève, La Dogana, "Poésie", 2004, 56 p. Ici, p. 30. Le titre de cet ouvrage sera ensuite abrégé en : *Truinas*.

¹³ Judith Chavanne, *Philippe Jaccottet. Une poétique de l'ouverture*, Seli Arslan, 2003, 253 p.

¹⁴ « Interview avec Philippe Jaccottet », propos recueillis par Mel B. Yoken, *The French Review*, Champaign, Illinois, vol. LIX, n° 4, mars 1986, pp. 596-599.

¹⁵ *Paysages avec figures absentes*, p. 135.

celle que produit la fièvre, d'autres images de promenade »¹⁶ ; les dernières pages d'*Observations et autres notes anciennes*, déjà, s'intitulent « En chemin »¹⁷...

J'ai pu seulement marcher et marcher encore, me souvenir, entrevoir, oublier, insister, redécouvrir, me perdre. Je ne me suis pas penché sur le sol comme l'entomologiste ou le géologue : je n'ai fait que passer, accueillir,

écrit Jaccottet dans les pages qui ouvrent *Paysages avec figures absentes* ; puis, après une réflexion, menée trop loin peut-être : « Autant se remettre en chemin... », conclut-il. Ainsi la poésie est-elle d'emblée liée au passage, même dans son acception la plus simple, la plus concrète, ainsi la rencontre du paysage est-elle bien le lieu privilégié de l'expérience poétique. Voilà qui implique qu'elle ne puisse être narcissiquement penchée sur son image, dans une immobile contemplation d'elle-même ; elle n'existe que dans la relation qu'elle tisse, en tant que logos, entre un ego et le cosmos. Une phrase de *Et, néanmoins*, dans la première des pages dédiées « aux liserons des champs », phrase en demi-teintes parce que Jaccottet y craint le piétinement, met cette triade en lumière sous l'égide du passage :

Encore des fleurs, encore des pas et des phrases autour de fleurs, et qui plus est, toujours à peu près les mêmes pas, les mêmes phrases ?¹⁸

Une telle conception rapproche Jaccottet de poètes, un temps réunis autour de la revue *L'Ephémère*, qui, tels Yves Bonnefoy et André du Bouchet, notamment, ont, par leur désir de renouer avec le monde sensible, rendu au lyrisme ses lettres de noblesse, un lyrisme refondé, lucide, étayé sur l'analyse réflexive, un « lyrisme critique », selon le concept de Jean-Michel Maulpoix¹⁹. Elle inscrit par ailleurs cette étude dans le sillage de la pensée de Michel Collot²⁰ pour qui la question du sujet et du référent ne peut être exclue du champ du littéraire en général et de la poésie en particulier.

Pour dégager la problématique du passage dans l'œuvre de Jaccottet, un regard sur le champ sémantique du mot n'est peut-être pas inutile.

Le passage, il va sans dire, n'est pas l'apanage du seul marcheur : tout trajet d'un point à un autre de l'espace est passage, et ces mouvements qui animent le paysage sont toujours source de joie pour Jaccottet. C'est ainsi qu'il se donne pour modèle « le passage irrésistible des oiseaux »²¹, compare le cours des eaux au « passage

¹⁶ *Après beaucoup d'années*, Gallimard, 1994, 105 p. Ici, p. 55.

¹⁷ *Observations et autres notes anciennes, 1947-1962*, Gallimard, 1998, 136 p. Ici, p. 127.

¹⁸ *Et, néanmoins, proses et poésies*, Gallimard, 2001, 96 p. Ici, p. 71.

¹⁹ Jean-Michel Maulpoix, *Pour un lyrisme critique*, José Corti, "En lisant, en écrivant", 2009, 256 p.

Cf. également, *D'un lyrisme critique*, textes rassemblés par Jean-Michel Maulpoix, *Le Nouveau Recueil*, n° 52, sept-nov. 1999, pp. 37-146.

²⁰ Cf., notamment :

Michel Collot, *L'Horizon fabuleux. II, XXème siècle / 1* ill. de Nicolas de Staël, José Corti, 1988, 224 p.

Michel Collot, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, PUF, "Écriture", 1989, 264 p.

Michel Collot, *La Matière-émotion*, PUF, "Écriture", 1997, 341 p.

²¹ *Poésie 1946-1967*, préf. de Jean Starobinski, Gallimard, "Poésie", 1971, 192 p. Ici, *L'Ignorant*, p. 89. Les références à *L'Ignorant* renverront toujours à cette édition sans que soit mentionné le titre *Poésie 1946-1967*.

précipité d'un troupeau transhumant »²² ou perçoit « le ciel comme une paroi de verre vibrant à peine au passage de l'air rafraîchi »²³. Le terme désigne aussi, par conséquence, le lieu où l'on passe, que l'on traverse, le chemin qui permet l'avancée ; et Jaccottet se réjouit, là encore, qu'« il y [ait] des passages dans les prés... »²⁴. Mais pourquoi se demander, juste à la suite d'une telle notation, si l'on n'est pas « tout à fait écervelé » ? Et qu'en est-il de violettes « frayeuses de chemins »²⁵ ? Quant à ce titre : *A travers un verger*, ne pourrait-il laisser surpris un lecteur qui, dès les premières lignes du texte, apprend que le poète n'est que « passé devant » ce lieu ? La poésie, assurément, ouvre dans le monde d'autres passages que ceux tracés ou suivis par nos pas.

Que les fleurs « fraient » des chemins, quelle qu'en soit la nature, suppose une difficulté à écarter, un obstacle à surmonter. Et en effet, historiquement, le terme passage a d'abord signifié *défilé*, *col*, acception que le mot *pas* a tardivement reprise et gardée en toponymie. Jaccottet, dans *Après beaucoup d'années*, précise, par exemple, que le col de Larche est aussi appelé « pas de la Madeleine ». Le passage est en ce cas la brèche, la trouée qui dans une ligne de crête fait communiquer les deux versants ; il est le lieu qui sépare et réunit un en deçà et un au-delà. Or c'est l'image d'un col dans un tourbillon de neige que la floraison des amandiers fait se lever dans la pensée du poète, prêt à « franchir le verger comme un réfugié la frontière qui le sauve ». Comme le *pas* de la porte, le passage devient alors *seuil*, non plus chemin droit ouvert devant les *pas*, mais limite transversale, que l'on peut, certes, franchir, mais à condition que la porte soit ouverte, qu'on en ait les clés, ou, puisque le territoire de l'autre côté de la frontière est « l'étranger », qu'on soit en possession d'un *passeport*, d'un *laissez-passer* ou d'un *mot de passe*. Pour passer la frontière, le col abrupt ou la rivière dangereuse, un guide même est parfois nécessaire au voyageur inexpérimenté ; celui à qui la poésie ouvre ses voies sera le *porteur* de ceux qui les cherchent. Parce qu'un *pas* est encore un degré, une marche d'escalier, le passage peut désigner un changement de niveau : un *rite de passage* implique le franchissement d'un palier ; le mouvement n'est plus alors avancée horizontale, mais progression verticale. Passer poétiquement « à travers un verger », ne serait-ce donc pas tout à la fois franchir un seuil et s'élever dans un autre espace ?

Le passage peut être enfin non plus changement de lieu, mais d'état ou de forme : on passe de la tristesse à la joie, et l'on parlera du passage d'un corps liquide à l'état solide ou gazeux. C'est là une acception privilégiée de Jaccottet, lui qui cherche à « concevoir plus clairement [...] le passage du printemps à l'été dans le jardin »²⁶, qui aime le crépuscule parce qu'il s'y sent « à un moment de passage »²⁷, lui encore qui voit la montagne se transformer de roche en buée. Mais plutôt que celui de *passage*, Jaccottet en ces cas emploie souvent le terme de *métamorphose*, qui suggère – se ferait-elle dans la douceur d'une continuité – une trans-formation plus profonde. Or, pour Jaccottet, la

²² « Au col de Larche », *Après beaucoup d'années*, p. 87.

²³ *Cahier de verdure*, Gallimard, 1990, 85 p. Ici, « Le cerisier », p. 12.

²⁴ « La rivière échappée », *La Promenade sous les arbres*, p. 89.

²⁵ « Violettes », *Et, néanmoins*, p. 23.

²⁶ *La Semaïson*, p. 49.

²⁷ « Le cerisier », *Cahier de verdure*, p. 15.

poésie métamorphose le monde : quelque chose alors « se passe », par quoi la poésie est de l'ordre de l'événement ou plutôt, puisqu'elle est éclosion, de l'avènement.

Toutes ces nuances sur lesquelles joue le poète s'articulent en une très cohérente conception du monde et de la poésie qu'il conviendra d'analyser ; elles ont en commun d'inscrire le passage, au propre ou au figuré, dans une dimension spatiale conforme aux sens qu'en latin classique a le verbe *pandere*²⁸ : de même racine sanscrite (*petə-) que *patere* qui désigne un état, il signifie « étendre », « déployer », « ouvrir en écartant » et même « découvrir », « dévoiler » ; c'est ainsi qu'Epicure « a su révéler toute la nature des choses », dit Lucrèce dans le *De Rerum natura* (V, 54). Le lien ainsi établi entre passage et ouverture, voire connaissance et révélation se retrouvera à l'horizon constant de la pensée de Jaccottet.

En revanche, dès son apparition, le verbe *passer* a vu son sens spatial se doubler d'une valeur temporelle qu'il semble plus difficile de retrouver sous la plume de Jaccottet. Alors que la fugacité des choses, des êtres le hante incessamment, profondément, des euphémismes, périphrases ou métaphores écartent de l'expression d'une telle angoisse le lexique du passage ou bien celui-ci allège sa menace par une valeur spatiale préservée : les expressions « en passant », « au passage » ne mènent pas seulement au « trépas », mot, semble-t-il, ignoré de Jaccottet ; si les mots *temps* ou *mort* fraient avec celui de *passage*, c'est que le pouvoir – magique ? – de celui-ci aura neutralisé, voire résorbé ce que ceux-là pouvaient avoir de maléfique.

La notion de passage a donc chez Jaccottet une connotation heureuse. Et la poésie lui est fête où se révèle la « vraie vie ».

Quelquefois je me vois pareil, dans mon incertitude, [...] à ces oiseaux qui, moitié obéissant au vent, moitié jouant avec lui, offrent à la vue une aile tantôt noire comme la nuit, tantôt miroitante et renvoyant on ne sait quelle lumière.²⁹

Le passage est l'aile lumineuse de l'œuvre de Jaccottet ; il en est, pour reprendre une comparaison particulièrement bien venue de Jean-Claude Mathieu, l'adret, qui toutefois ne va pas sans ubac. L'accès à la lumière, toujours menacé par la finitude inhérente à la condition humaine, l'est aussi, désormais, par ce qui résulte d'une évolution historique. Si la neutralité suisse a protégé Jaccottet d'une confrontation directe avec la seconde guerre mondiale, c'est – il faut le rappeler – d'« une violente réaction d'horreur et de révolte » à la vue de photographies montrant « des cadavres de jeunes otages ou de jeunes maquisards du Vercors torturés puis abattus par les Allemands » qu'est né, « en 1945 ou 1946 »³⁰, le long poème de *Requiem*. Et, des décennies plus tard, dans *Israël, cahier bleu*, Jaccottet constate que « la guerre n'a jamais cessé de se rallumer ici ou là sur le globe » et que nous sommes « à un moment de l'histoire où il y a plus de plaies ouvertes que de fil pour les recoudre »³¹. L'expansion et la violence de « ce mal

²⁸ Rappelons que le lexique du passage en français est issu du second supin de ce verbe *pando, is, ere, pandi, pansum* ou *passum*.

²⁹ « Eclaircies », *Paysages avec figures absentes*, pp. 181-182.

³⁰ *Requiem* (1946) suivi de *Remarques* (1990), Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 1991, 51 p. Ici, pp. 35 et 36.

³¹ *Israël, cahier bleu*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 2004, 85 p. Ici, p. 51.

irréremédiable [qui] nous obsède »³² témoignent « d'un accord désormais presque entièrement rompu entre l'homme et ce que le monde où il vit a de plus nu et de plus nécessaire »³³, menace de mort pour la poésie même. Or, cette « omniprésence du mal »³⁴ se déploie « alors même que notre esprit n'a jamais été, cela aussi est sûr, plus désarmé, moins ferme, moins endurant »³⁵ : elle s'aggrave, « aujourd'hui », d'une fragilité, d'une dérélition que l'on doit dire métaphysiques. Jaccottet fait remonter ce changement à l'aube du XIX^{ème} siècle. Chez un Senancour, par exemple, proche en cela de Hölderlin, son exact contemporain, lui aussi « blessé d'un sentiment de faiblesse, comme s'il était infiniment éloigné de la source où il puise son inspiration, égaré en pays étranger, mort parmi les vivants, épuisé par le regret ou l'attente d'une plénitude dont pourtant il ne doute pas qu'elle n'ait existé »³⁶. Que Jaccottet en vienne à formuler lui-même cette « plainte » à la première personne du pluriel montre qu'elle est aussi la sienne, la nôtre : « Le temps où nous errons est un désert, une nuit sauvage ; les dieux se sont retirés dans la sphère de l'Immuable »³⁷. Cette lucide conscience engendre la menace d'une chute dans le nihilisme qui, selon la généalogie du sombre qu'établit Jaccottet³⁸, pèse sur Leopardi, Amiel, Kafka, « et même Beckett, ou peut-être Blanchot » ; et non moins sur le maître de *L'Obscurité* dont le disciple, cependant, s'est dépris. Car des signes « nous sont encore faits quelquefois »³⁹, et c'est alors

comme si, dans l'obscurité impénétrable de notre condition, s'ouvraient des passages, je ne puis mieux dire, des espèces de fenêtres, de perspectives par où pénètr[ent] de nouveau un peu de lumière, un peu d'air⁴⁰.

Refusant le « parti pris du néant »⁴¹, et mu par l'ouverture de brèves « trouées » intermittentes, Jaccottet choisit de dire la lumière du passage : c'est là « ce qu'il incombe à la poésie de faire entendre, même aujourd'hui »⁴², « même si toute noirceur existe en nous, hors de nous »⁴³. Au reste, signe supplémentaire du lien qui unit essentiellement poésie et passage, Jaccottet se demande, dans *Chants d'en bas*, livre du deuil :

Y aurait-il des choses qui habitent les mots
plus volontiers, et qui s'accordent avec eux

³² *Ibid.*, même page.

³³ *Ibid.*, p. 57.

³⁴ *Le Bol du pèlerin (Morandi)*, Genève, La Dogana, "Images", 2001, 93 p., p. 26. Le titre de cet ouvrage est ensuite abrégé en : *Le Bol du pèlerin*.

³⁵ *Israël, cahier bleu*, p. 67.

³⁶ *Une Transaction secrète, lectures de poésie*, Gallimard, 1987, 345 p. Ici, « La seconde naissance de Hölderlin », p. 53.

³⁷ « Hölderlin : Préface aux œuvres / Pléiade », *ibid.*, p. 86.

³⁸ Cf. « Joubert, Senancour, Amiel », *Une transaction secrète*, pp. 40-41.

³⁹ Cf. *Paysages avec figures absentes*, p. 10 : « Des cadeaux nous sont encore faits », mais ces cadeaux sont bien les « signes » que nous adresse le monde.

⁴⁰ « À la source, une incertitude... : Remerciement pour le prix Montaigne », *Une transaction secrète*, p. 313.

⁴¹ *La Seconde semaison, carnets 1980-1994*, Gallimard, 1996, 235 p. Ici, p. 140.

⁴² « Oiseaux invisibles », *Paysages avec figures absentes*, p. 73.

⁴³ *Cristal et fumée*, p. 29.

– ces moments de bonheur qu'on retrouve dans les poèmes
avec bonheur, une lumière qui franchit les mots
comme en les effaçant – et d'autres choses
qui se cabrent contre eux, les altèrent, qui les détruisent ?⁴⁴

Si la flamme d'une bougie devient, dans *Airs* (p. 27), cette « flamme inversée », c'est bien que « le feu inquiet de la poésie brûle à l'envers de la douleur »⁴⁵.

Jaccottet désire que les paroles du poète soient la fenêtre transparente à travers laquelle se révélera le monde, mais aussi bien, par l'union du dehors et du dedans, un autre moi ; car « c'est elle, la poésie, qui écarte les rideaux, à la fin de la nuit, qui rend la lumière à notre vie »⁴⁶. Mais quelle lumière les « éclaircies » laissent-elles passer ?

Sa sensibilité native et peut-être aussi l'empreinte d'une enfance suscitent en Jaccottet un attrait pour toutes les formes visibles du passage et les espaces qui s'ouvrent à eux ; il s'accompagne tout naturellement d'une aversion pour ce qui les entrave. Mais parce qu'une entrave peut avoir son utilité ou même son charme, l'éclairage porté sur ces affects fait apparaître, entre passage et obstacle, une subtile relation dialectique qui, du désir à l'interdit, et de la transgression à son refus, assure l'émergence de la notion de seuil. L'étude de cette thématique doit beaucoup à Jean-Pierre Richard, non seulement aux pages, déjà mentionnées, qu'il a consacrées à Jaccottet mais, plus encore, à sa méthode d'analyse, telle qu'il la définit dans l'Introduction à *L'Univers imaginaire de Mallarmé*⁴⁷ et qu'il la met en œuvre, notamment, dans ses *Microlectures*⁴⁸. En amont, Bachelard y est la référence indispensable pour ce qui concerne l'imaginaire des éléments⁴⁹.

C'est dans le riche terreau de cette sensibilité au passage que s'enracine la conception qu'a Jaccottet de la poésie : les deux parties suivantes lui sont consacrées ; et parce que, même si elle est une, la poésie joue sur une double relation, du sujet au monde, du sujet aux mots, il s'est avéré nécessaire, fût-ce pour les montrer inséparables, de distinguer dans chacune le moment de l'émotion poétique de l'écriture qu'elle fait naître.

Ouvrant de soudains passages dans le mur des apparences, l'émotion poétique, rencontre du moi et du monde, tisse entre les choses, dans un champ que l'on peut dire horizontal, un réseau de liens qui réenchante le monde ; et l'écriture poursuit ce

⁴⁴ *À la lumière d'hiver*, précédé de *Leçons* et de *Chants d'en bas*, Gallimard, 1977, 104 p. Ici, « Parler », *Chants d'en bas*, p. 47. Les références à *Leçons* et *Chants d'en bas* renverront toujours à cette édition sans que soit mentionné son titre principal *À la lumière d'hiver*.

⁴⁵ André Lacaux, « Le regard et son éthique dans la poésie de Philippe Jaccottet », in *La Poésie de Philippe Jaccottet* / sous la direction de Marie-Claire Dumas, Champion, "Unichamp", 1986, 223 p. Ouvrage cité ensuite sous le titre abrégé : "Jaccottet / Dumas". Ici, p. 47.

⁴⁶ « Poètes français et romands : Jean Tortel », *Une transaction secrète*, p. 252.

⁴⁷ Jean-Pierre Richard, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Seuil, "Pierres vives", 1961, 656 p., pp. 13-38.

⁴⁸ Jean-Pierre Richard, *Microlectures*, Seuil, "Poétique", 1979, 288 p. et *Pages Paysages. Microlectures II*, Seuil, "Poétique", 1984, 258 p.

⁴⁹ Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves*, José Corti, "Le Livre de Poche, biblio essais", 1998 [1942], 226 p. ; *L'Air et les songes, essai sur l'imagination du mouvement*, José Corti, "Le Livre de Poche, biblio essais", 1998 [1943], 352 p. ; *La Psychanalyse du feu*, Gallimard, "Folio essais", 1998 [1938], 192 p.

mouvement d'harmonieuse unité par le glissement analogique que permet la métaphore dans une arborescence jubilatoire.

C'est un autre monde, « l'autre monde »⁵⁰, qui se révèle alors : les fleurs dans l'instant de leur rencontre ouvrent sur « autre chose »⁵¹. Mais quoi ? se demande irrésistiblement le lecteur dans le désir, sans doute aussi vain que naïf, d'appréhender ce qui s'est passé, ce qui a été vécu. Quelle est la nature de ce passage, vertical cette fois, puisqu'il élève le monde et le moi à « l'autre état » ? Jaccottet a beau se dire « incapable » de théologie ou de métaphysique⁵², on ne l'en croira guère puisque, selon ses propres termes, « le poème nous ramène à notre centre, à notre souci central, à une question métaphysique »⁵³. Un courant de la critique récente sur Jaccottet s'est résolument placée sur ce terrain : Jean-Claude Pinson, dans son livre *Habiter en poète*⁵⁴, Patrick Née dans l'étude intitulée « L'Ici de Philippe Jaccottet »⁵⁵, ou encore Nathalie Ferrand et Chantal Coulomb dans les articles que l'une consacre à « Jaccottet et Plotin », l'autre à « Jaccottet et Heidegger »⁵⁶. Autant de précieux états pour éclairer, sans prétendre l'expliquer, la portée ontologique de la notion de passage dans la poésie de Jaccottet. Car le poème ne pose la question, pas plus qu'il n'y répond, de manière philosophique. Et c'est à Michel Collot⁵⁷, Jean-Claude Mathieu ou Jean-Luc Steinmetz que, dans ces deux parties, se réfèrent la réflexion et les analyses lorsque sont en jeu les rapports entre écriture et passage.

Rester toujours sinon au cœur du moins au plus près des textes de Jaccottet est cependant le souci majeur de cette étude, dans l'espoir qu'elle laisse passage à leur lumière.

⁵⁰ Cf. *La Semaison*, p. 240, *La Seconde semaison*, p. 22.

⁵¹ Cf. *La Seconde semaison*, p. 212.

⁵² « Je ne fais ici, que l'on veuille bien me croire, ni théologie, ni métaphysique : j'en serais incapable », affirme-t-il dans « Poursuite », *Éléments d'un songe*, p. 144.

⁵³ *La Semaison*, p. 40.

⁵⁴ Jean-Claude Pinson, *Habiter en poète*, Seyssel, Champ Vallon, 1995, 286 p. ; un chapitre y est réservé à Jaccottet : « Philippe Jaccottet et l'énigme de la beauté », pp. 168-184.

⁵⁵ Patrick Née, « L'Ici de Philippe Jaccottet », in *Philippe Jaccottet, la mémoire et la faille*, actes du colloque organisé à l'Université Paul-Valéry, Montpellier III, 3-4 mai 2001, textes réunis et présentés par Renée Ventresque, Montpellier, Presses Universitaires de La Méditerranée, 2002, 287 p., pp.157-216. Ces pages, très développées, forment maintenant la première partie de *Philippe Jaccottet. À la lumière d'ici, op.cot.*

⁵⁶ Ces deux articles ont paru dans la revue *Europe*, n° spécial : *Philippe Jaccottet. Giuseppe Ungaretti*, n° 955-956, novembre-décembre 2008, 384 p. Cité ensuite sous l'appellation "*Europe*, n° 955-956".

⁵⁷ Michel Collot, *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*, José Corti, 2005, 448 p. Notamment pour la première partie, de portée générale, et le chapitre « Dans la proximité de l'inaccessible (Philippe Jaccottet) ».

PREMIERE PARTIE

Une thématique du passage

Du paysage, ce qui « se grave dans [l]’esprit » de qui le contemple, remarque Jaccottet à propos de Hölderlin, c’est ce qui « a touché d’abord une part très enfouie de lui-même », la « part la plus secrète et la plus personnelle »¹. Ainsi la toile brosse-t-elle le portrait intime du peintre, le révélant à lui-même et à qui s’attache à son œuvre. Or les évocations paysagères font apparaître, chez Jaccottet, une très vive sensibilité aux passages sous les multiples formes que revêt leur dimension spatiale ou temporelle. Cerner, à travers les mots et les images qui l’expriment, les raisons de cet attrait, les rejets aussi qu’il implique, et ses modulations, qui en dévoilent la richesse, telle parfois qu’elle en pourrait sembler paradoxale, c’est éclairer, au sens où Bachelard et Jean-Pierre Richard entendent ce mot, les « rêveries » les plus profondes, sans doute, de Jaccottet, celles qui s’avèreront sous-tendre sa poétique et l’ontologie dont elle est porteuse.

¹ « La seconde naissance de Hölderlin », *Une transaction secrète*, p. 68.

1

L'opposition entre passage et obstacle

L'attrait pour les passages libres*La joie des passages libres*

« Il arrive qu'en novembre passe sous nos murs un troupeau de transhumants, un millier de bêtes peut-être, [...] »². Selon une pente de son esprit à la fois naturelle et assumée, Jaccottet tente alors de comprendre l'émotion qu'il éprouve à cette vue, mais une parenthèse, brusque aveu de la sensibilité faisant fi des causes, vient interrompre la recherche : « De toutes manières, les *passages* nous touchent, et ce qui emporte notre esprit dans un mouvement donné ». Il n'est pas indifférent que le mot même – « transhumants »³ – auquel est liée l'émotion désigne en soi, par son préfixe, un passage, d'une terre à une autre, à travers d'autres terres et que les italiques au mot « passage » soient de Jaccottet... Telle interrogation d'*Airs*⁴ (p. 23), au lever d'une aube, ne dit-elle pas en effet une attention fascinée pour le « passage », qui toujours ressortit au mystère :

Une paille très haut dans l'aube
ce léger souffle à ras de terre :
qu'est-ce qui passe ainsi d'un corps à l'autre ?
Une source échappée au bercail des montagnes, un tison ?

Ou encore telle rêveuse méditation de *Tout n'est pas dit* (p. 39) :

Il est étrange de penser [...] que, dans l'air, [...] circulent, absolument invisibles, mêlées aux rares oiseaux, les innombrables nouvelles de l'Histoire [...]. Qui peut savoir ce qui vole encore de la même manière, inaperçu, dans l'air d'hiver si vide et si paisible ? Des graines, des germes de toute sorte, des débris de mondes anciens, des promesses d'avenirs merveilleusement inconnus, peut-être même des âmes comme on en voit errer malheureuses depuis si longtemps dans les légendes et les prières ?

Les ciels de Jaccottet sont sans cesse traversés d'oiseaux : martinets sillonnant « le long soir d'été », étourneaux « infatigables dans leur course bruissante », alouettes jaillissant, « nombreuses, absolument invisibles, des hautes herbes brassées par le vent », « corbeau montant d'un vol oblique et patient devant les nuages roses de l'aube », sujet unique d'une note de *La Semaison* ; pigeons encore, dont le « vol » « au-dessus d'une ferme, loin » constitue le point d'orgue d'un paysage, dans une phrase en

² « L'approche des montagnes », *La Promenade sous les arbres*, p. 62.

³ Une note de *La Semaison* (p. 55) s'ouvre sur le mot « transhumance » qui en devient comme le titre.

⁴ *Airs, poèmes 1961-1964*, Gallimard, 1967, 94 p.

alinéa⁵ ; dans la nuit, « passent les chouettes absolument sans bruit »⁶ ou les engoulevents, maintes fois évoqués dans *La Seconde Semailson* ; ou encore l'effraie, comme venue d'un autre monde, la « chevêche au vol absolument silencieux et régulier, simple passage d'une chose noire dans le noir », les hiboux, « dont le vol semble passage de fantômes »⁷. « Quand règnent la nuit et l'ordre de la nuit, quand s'est déployé son grand espace [...], passent ces voyageurs dans les airs, silencieux ou presque, feutrés ; et des rêves aussi dans les airs, des possibilités que disperse le tonnerre du jour »⁸.

La terre de Jaccottet est parcourue d'eaux, lentes ou vives, mais toujours, comme la lumière même, « de passage » :

Je puis bien chercher de tous côtés : où que j'aïlle, l'eau m'accompagne de son froissement et s'associe à mes journées. Pas tellement la mer [...] ⁹, pas tellement les lacs, un peu fades ¹⁰ ; des fleuves, le Tibre jaune dans la jaune Rome, la Seine qui se trouble au printemps ; des torrents dans les Alpes, comme des machines tonnantes à fendre les rocs ; mais surtout, et maintenant je vais revenir sur mes pas, surtout n'importe quelles fines eaux dans l'herbe, [...] filant et brillant dans l'herbe, comme la rivière d'ici qui s'appelle le Lez [...]. ¹¹

Au cœur de l'énumération, l'enfance donc, où s'enracinent les images privilégiées, les attirances irrationnelles ; Jaccottet l'admet, tardivement, dans *À partir du mot Russie* (p. 45) : « il m'arrive maintenant, et maintenant seulement, comme au prince Muichkine, comme à un idiot, de me rappeler les montagnes de la Suisse où "chaque matin, l'arc-en-ciel se dessine au-dessus de la cascade" » ; mais une phrase de *La Promenade* (p. 71) le reconnaissait déjà, à demi-mot : « je pensais à la fraîcheur des torrents que j'avais toujours aimés (cette foudre d'eau dans les rocs) ». C'est « ce bondissement, ces bonds des eaux alpestres, des eaux glacées » qu'il se plaît à retrouver au col de Larche ¹², alors qu'à Majorque, il regrette de ne pas voir « la moindre trace de rivière ou d'eau courante ou jaillissante » ¹³.

Le vent aussi balaie sa terre d'élection, anime de souffles herbes et arbres, emporte au-dessus d'elle ces nuages auxquels Jaccottet consacre un opuscule.

Tous ces passages lui sont une fête, que dit, par exemple, l'envol des pigeons dans « un bruit de bravos » ou celui des colombes dans les « applaudissements », « leurs battements d'ailes claquant comme des drapeaux dans une fête » ¹⁴. De même, la chute

⁵ « Trois fantaisies », *Beauregard*, p. 89 ; « Etourneaux », *ibid.*, p. 97 ; « Sur les degrés montants », *Cahier de verdure*, p. 39 ; *La Semailson*, p. 209 et p. 68.

⁶ *Observations et autres notes anciennes*, p. 106.

⁷ *L'Effraie*, in *Poésie 1946-1967*, *op. cit.* (les références à *L'Effraie* renverront toujours à cette édition sans que soit mentionné le titre *Poésie 1946-1967*). Ici p. 25 ; « Nouveaux conseils de la lune », *La Promenade sous les arbres*, p. 74 ; *Observations et autres notes anciennes*, p. 125.

⁸ *Observations et autres notes anciennes*, pp. 125-126.

⁹ Cf. « Portovenere », *L'Effraie*, p. 31 : « la majesté de ces eaux trop fidèles me laisse froid ».

¹⁰ On comprendra que Jaccottet partage avec Dante, pour qui elles sont « le fond de l'Enfer », « l'horreur des eaux gelées » (« Les ténèbres et le froid, voilà l'enfer... », *À partir du mot Russie*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 2002, 63 p. Ici, p. 58).

¹¹ « La rivière échappée », *La Promenade sous les arbres*, pp. 87-88.

¹² « Au col de Larche », *Après beaucoup d'années*, p. 81.

¹³ *La Semailson*, p. 14.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 25 puis 205 et 206.

des eaux au col de Larche est « rieuse, réjouie, ravie »¹⁵, emportée « dans un fredon d'adjectifs joyeux », remarque Jean-Claude Mathieu¹⁶, comme aussi est « heureuse, dirait-on, » la course renouvelée du Lez, non d'un bonheur propre – Jaccottet prenant le soin de préciser qu'elle est « en réalité étrangère à toute émotion de ce genre » – mais bien du bonheur qu'il éprouve et laisse sous-entendu ; c'est même l'insoucieuse gaieté de l'enfant que réveille en lui cette « bousculade orientée, comme au sortir d'une salle de classe, quand chacun veut être le premier dehors »¹⁷. La joie du passage peut être moins exubérante, mais non pas moins intense, comme le suggère ce rapprochement qui clôt l'harmonieux tableau d'un soir automnal : « Des oiseaux volent en ligne droite. Rarement vit-on moments plus clairs, plus cléments »¹⁸ ; et lorsque des « nuages presque entièrement blancs fil[e]nt dans le ciel au-dessus des arbres, dans la scintillation des verdure et l'éclat, le feu blanc du ciel d'août – par mistral », « là est peut-être », commente Jaccottet, « une approche de cette "joie" dont j'ai tracé le nom un jour en pensant combien elle était devenue lointaine et presque incompréhensible pour nous »¹⁹. La beauté d'un paysage qu'offre à Jaccottet un rêve de *La Semaison* (pp. 181-182) lui « arrache des larmes » et l'« exalte » « comme eût pu le faire une vision de paradis » « surtout quand [il aperçoit] à [ses] pieds, au milieu de pentes descendant à l'infini sous la lumière dorée, l'enclave longue d'une vallée où coule une rivière » ; « mais », poursuit-il, « mon émotion, ma jubilation devaient s'accroître encore à la découverte, cette fois au premier plan, tout près, de fins ruisseaux d'eau jaillissante, blanche, dont les uns suivaient horizontalement le coteau comme les "bisses" du Valais, les autres descendant droit en bas ». Si le passage ouvre la joie, à toute peine au contraire est liée la pensée d'un passage impossible : ne pas pouvoir « dissiper l'obscurité qui [l']entoure », c'est, pour Jaccottet, n'être pas « le compagnon des oiseaux »²⁰ ; et, du ciel endeillé par la mort de l'ami, « je me demande », écrit-il dans *Truinas* (p. 49), « s'il peut encore passer un oiseau dans ce ciel-là ». Mais la force heureuse et secrète du passage est telle que Jaccottet a « longtemps éloigné les plaies avec des passages d'oiseaux »²¹ et qu'il ose, dans *La Promenade sous les arbres* (p. 52), fût-ce avec prudence, « opposer [...] à la tonitruante épouvante la fuite de l'eau entre les joncs. »

Cette joie, ce désir du passage en appellent une figuration souvent érotisée. Ainsi de l'eau vive, par l'image de la chevelure dénouée dont une référence à Chrétien de Troyes confirme la discrète résonance médiévale : « Dans *Le Chevalier à la charrette*, le peigne de la reine oublié au bord de la fontaine – comme s'il n'avait plus que de l'eau à peigner »²². Pour célébrer les eaux libérées du printemps, les phrases de Jaccottet se

¹⁵ « Au col de Larche », *Après beaucoup d'années*, p. 81.

¹⁶ Jean-Claude Mathieu, « Un petit roseau m'a suffi », *Philippe Jaccottet, op. cit.*, p. 146.

¹⁷ « Eaux de la Sauve, eaux du Lez », *Après beaucoup d'années*, p. 26 puis 25. Cf. aussi « Trois fantaisies », *Beauregard*, p. 79 : « Sources suspendues, cimes devenues sources – allumées autour de nous très haut. Une lumière que l'altitude et le froid cristallisent et soudain, ou peu à peu, la saison venue, elle quitte ces hauteurs, se dénoue et vient à nous, rapide et gaie, une bousculade amortie par les herbes. »

¹⁸ *La Semaison*, p. 170.

¹⁹ *La Seconde semaison*, pp. 16 puis 17.

²⁰ *Observations et autres notes anciennes*, p. 82.

²¹ *La Semaison*, p. 104.

²² *La Seconde semaison*, p. 213.

parent des raffinements du même thème : « Neige qui se décoiffe, dépeignée en ruisseaux, neige que les nœuds du froid tenaient serrée – et, retire-t-on ces peignes, ces épingles, elle croule, elle ruisselle en mèches vives, parfumées – toutes les eaux fraîchement crépitantes du printemps dans les prés »²³. Ailleurs, c'est la lumière matinale qui est « comme une jeune fille qui passerait de porte en porte éveiller un à un les habitants de ce village »²⁴. Les rêves parfois explicitent cette coloration : dans l'un d'eux, un oiseau devient femme, tandis que le rêveur se voit jouant au clavecin « une musique merveilleuse qui accompagnait et mimait le vol des oiseaux et qui était en même temps le chant de la tendresse amoureuse la plus vive » ; « j'imagine, » ajoute Jaccottet, « si profane en ces matières que je sois, ce que la psychanalyse affirmerait de ce rêve »²⁵. Ce désir peut aller jusqu'au vœu d'identification : « à ce moment-là, je décolle de la pente, ainsi qu'un planeur, je suis changé en oiseau, je vole »²⁶, dit-il dans le récit d'un autre rêve ; il retient aussi ces vers de Hölderlin « où se condense miraculeusement l'essentiel » : « Voudrais-je être une comète ? Je le crois. / Parce qu'elles ont / La rapidité de l'oiseau »²⁷, et il cite, dans *Éléments d'un songe* (p. 101), une « phrase qui [le] poursuivait depuis longtemps et [lui] semblait décrire l'état le plus enviable : "J'habite à l'intérieur d'une cascade" » ; phrase de Claudel dans *Connaissance de l'Est*, pense-t-il, dont il précise toutefois en note : « À tout prendre, j'ai dû imaginer cette phrase sur le souvenir que j'avais de l'admirable texte intitulé "La Maison suspendue" ; du moins ne l'ai-je pas retrouvée ». On ne saurait mieux dire à quel point elle exprime sa rêverie propre, même s'il la partage avec un René Char : « Que devient votre créature / dans les orages transparents / où son cœur la précipita ? »²⁸.

Cet attrait de Jaccottet pour les passages se lit aussi dans une écriture qui se plaît à les mêler, les superposer, les inverser, faisant de l'un l'image de l'autre. Dans *La Semaison*, ce « grand renard presque orange et blanc » que le promeneur voit s'enfuir à quelques pas de lui (p. 175), est, pour le poète, métaphore des flammes qui « comme des renards courent sur la neige des cendres » (p. 172) ; les troupeaux qui passaient sous les murs de Grignan deviennent, « parmi les prés pareils à des litières », « le bétail des nuages [qui] viendrait de se relever / sous le bâton du vent »²⁹ ; ailleurs, au-dessus d'une combe verte, « passent les nuages rapides surgis comme des troupeaux du gouffre invisible et froid creusé derrière »³⁰ ; on peut aussi voir l'eau « filer en scintillant,

²³ « Trois fantaisies », *Beauregard*, p. 80. L'image se retrouve fréquemment, par exemple dans *La Seconde semaison*, p. 86 : « Il y avait eu cette fin d'hiver [...]. / Puis le nœud des ruisseaux s'était dénoué comme une tresse », dans *La Semaison*, p. 255 : « Les tresses de l'eau dans les ornières du chemin, tresses transparentes et promptes, sur les cailloux, la terre. Dégorgement de la terre imprégnée de pluie durant tout l'hiver », ou encore dans « Le poète tardif », *Pensées sous les nuages*, op.cit. infra, p. 74 : « Ne sera-t-il plus de cascade / pour qu'on en serre de ses mains la taille fraîche ? »

²⁴ « Le jour me conduit la main », *La Promenade sous les arbres*, p. 53.

²⁵ *La Semaison*, pp. 218-219.

²⁶ *Ibid.*, p. 254.

²⁷ « Hölderlin : Préface aux *Œuvres/Pléiade* », *Une Transaction secrète*, pp. 91-92 ; cf. Friedrich Hölderlin, « En bleu adorable », *Œuvres*, op. cit., p. 940.

²⁸ « Quatre fascinants : La Truite », *Commune présence*, p. 172.

²⁹ *Pensées sous les nuages*, poèmes, Gallimard, 1983, 80 p. Ici, p. 39.

³⁰ *Cahier de verdure*, p. 22.

troupeau glacé, vers le couchant gris et rose »³¹ ; trois parenthèses successives en évoquent la course au col de Larche par trois passages différents, dont le dernier est à nouveau celui des transhumants :

(Une blancheur d'effraie envolée dans le commencement de la nuit, à l'approche de la nuit : n'était cette rumeur, bien autre chose qu'un froissement de plumes.)

(Ou comme une bête mince courrait, fuyant Orion, dans un couloir d'herbe épaisse, dallé de schiste.)

(Ou comme, aussi, le passage précipité d'un de ces troupeaux transhumants qu'on a pu voir, il y a déjà longtemps, éclairer vaguement nos nuits.)³²

Mais l'eau, elle-même, devient souvent l'image privilégiée d'autres passages : si elle peut être « le serpent liquide et rapide », l'orvet, lui, est « vif comme un filet d'eau »³³ ; « le vent du nord », dans *Tout n'est pas dit* (p. 129), semble « un fleuve, courant toujours dans le même sens, vers la mer », et Jaccottet, dans la même page, s'impatiente de n'avoir « jamais réussi à dire encore [...] cet air animé comme de l'eau, où l'on entre comme dans le poudrolement d'une fontaine, d'une cascade ». Ces petits passereaux que sont les guêpiers deviennent, eux aussi, par leurs cris et leur vol, « comme des sources ailées, mobiles, enjouées »³⁴. Mais, inversement, à nouveau, « serait-on aveugle, on suivrait sa voix, sa flèche, son vol », dit du ruisseau une note de *La Semaison* (p. 261).

Chez Jaccottet, la métaphore anime même l'inanimé, assure le passage de l'immobile : la montagne, « avec une dernière neige à la cime » est « oiseau blanc au-dessus des arbres sans feuilles », ou encore « hermine enfuie »³⁵ ; la « perpétuelle vibration des feuilles prises dans une brume légère », un « ruisseau de feuilles »³⁶ ; et dans *Pensées sous les nuages* (p. 36), ce sont « les branchages neufs des tilleuls » qui « dans le jour encore gris / courent ici et là comme la crête d'un feu pâle » ; les champs, dans les combes d'un paysage immobile et silencieux, sont « comme une eau qui les épouserait, descendant vers Grignan »³⁷ ; plantes, fleurs et fruits ont ainsi la fluidité, la vivacité de l'eau qui coule : les liserons ? « sources toujours à ras de terre » ; « acacia en fleur la nuit : cascade parfumée, de miel » ; et « la renouée, plus profuse que jamais, une cascade épars sur la pente de ses feuilles, parce que la pluie a fait retomber toutes les grappes vers le bas »³⁸ ; au printemps, « les cerisiers, les aubépines » sont « averse de grésil », comme est « grésil entre ciel et terre », le verger d'amandiers ; et les fruits du cerisier sont « comme une longue grappe de rouge, une coulée de rouge, dans du vert sombre »³⁹ ; « tout ce vert ne s'accumule pas », dit déjà un poème de *L'Effraie* (p. 43), « mais tremble et brille, / comme on voit le rideau ruisselant des fontaines / sensible au moindre courant d'air ».

³¹ « La rivière échappée », *La Promenade sous les arbres*, p. 86.

³² « Au col de Larche », *Après beaucoup d'années*, pp. 86 et 87.

³³ *La Semaison*, p. 243 et « Eclats d'Août », *Cahier de verdure*, p. 49.

³⁴ *La Seconde saison*, p. 215.

³⁵ *La Semaison*, p. 33 ; *ibid.*, p. 50 et aussi *Airs*, p. 17.

³⁶ *Libretto*, Genève, La Dogana, 1990, 79 p. Ici « Cartes postales », p. 53.

³⁷ *La Seconde saison*, p. 31.

³⁸ « Aux liserons des champs », *Et, néanmoins*, p. 80 ; *La Semaison*, p. 52 ; *La Seconde saison*, p. 170.

³⁹ « À partir du rêve de Musil », *Éléments d'un songe*, p. 34 ; *À travers un verger*, p. 14 ; « Le cerisier », *Cahier de verdure*, p. 12.

Pour peu que le touche un élément du monde, Jaccottet voit donc en lui le mouvement de l'eau qui s'écoule : « il devient », dit Jean-Claude Mathieu, « le métaphorisant général, dès que le respect ému du réel, l'allégresse joyeuse, la fraîcheur d'un présent perpétué sont retrouvés »⁴⁰. Ce n'est pas seulement par la succession de ses notes que le chant du rossignol est « de toutes les eaux la plus vive, fontaine dans les feuillages », « ruisseau caché dans la nuit », « ruisseau amoureux »⁴¹, mais par sa pureté, qui pénètre l'âme de bonheur. Ainsi d'un rire, qui devient « une eau claire » s'il est « mélange de tendresse et de gaieté », comme celui de Lise Khokhlakov dans *Les Frères Karamazov*, ou, dans *L'Idiot*, ceux des filles d'Epantchine, qui, pour le prince Muichkine, font « écho dans ses souvenirs de Suisse », au « bruit de la cascade qu'il aimait à écouter la nuit »⁴². C'est aussi pourquoi la lumière, que vénère Jaccottet, qu'il associe toujours à la joie, « ce grand soleil entrevu », jaillit, coule et ruisselle dans toute son œuvre : celle de l'aube est « brûlure plus bondissante que le lièvre / et plus vive que les ruisseaux »⁴³ ; elle est, au matin, « comme une fraîche cascade », ou « claire et fraîche comme une rivière » ou encore « quelque chose de frais qui ruisselle sur les pierres »⁴⁴ ; son nom rime, « par vent du nord, avec rivière » et elle est alors « lumière miroitante, ruisselante »⁴⁵ ; en Grèce, elle ruisselle dans une sorte d'éternité par la force d'un oxymore qui évoque « la cascade immobile de la lumière toujours intense »⁴⁶.

On ne s'étonnera pas que « l'œil », par qui le monde nous est ouvert, soit « source qui abonde »⁴⁷.

les raisons de cet attrait

Au cœur des pages consacrées à « la rivière échappée », soudain Jaccottet s'interroge :

Encore une fois, pourquoi cela plutôt qu'autre chose ? Cela est agréable, je le veux bien, mais quoi ? Est-ce à de tels pièges que ma vie se laissera toujours prendre ? Un homme qui serait guidé par les feux d'une rivière... Un homme qui dirait : je crois plutôt à cette lueur que j'ai vue passer entre des arbres déjà sombres et s'enfoncer dans la nuit, qu'en aucune loi humaine... Un homme qui dirait encore : il y a des passages dans les prés... Suis-je tout à fait écervelé ?⁴⁸

⁴⁰ Jean-Claude Mathieu, « Un petit roseau m'a suffi », *Philippe Jaccottet, op. cit.*, p. 146.

⁴¹ « Rossignol », *Et, néanmoins*, p. 87 ; *La Seconde semaison*, p. 86. Cf. aussi, *Notes du ravin*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 2001, 64 p. Ici, p. 25 : « sorti dans la brume d'avant le jour, j'entends le rossignol, le ruyseñor espagnol, l'oiseau dont le chant est un ruisseau. »

⁴² « Dostoïevski, quelques notes en marge », *À partir du mot Russie*, pp. 43 et 41. À la course rapide d'une enfant, assimilée au cours d'un ruisseau, sont associés à la fois rire et amour dans ces vers de *Pensées sous les nuages* (p. 38) : « Regarde-la courir sur ses jambes toutes nouvelles / à la rencontre de l'amour / comme un ruisseau de verre tintant sur les roches, / pleine de hâte et de rire ! »

⁴³ *Airs*, p. 75. Toutefois, dans ce recueil, c'est plus souvent le vol des oiseaux qui métaphorise la venue de l'aube : elle est « course de tourterelles » (p. 15), « une aigrette rose à l'horizon » (p. 28), « ce mouvement presque invisible / sous la brume / comme si là-bas / s'envolaient des oiseaux » (p. 73).

⁴⁴ *Pensées sous les nuages*, p. 9 ; *Observations et autres notes anciennes*, p. 92 ; « Le jour me conduit la main », *La Promenade sous les arbres*, p. 53.

⁴⁵ *La Semaison*, p. 60.

⁴⁶ *Cristal et fumée*, p. 36.

⁴⁷ *Airs*, p. 29.

⁴⁸ *La Promenade sous les arbres*, p. 89.

Cet acte de foi (« je crois à... »), sous le doute des questions, la crainte du leurre et du fourvoiement dans une déraison, cet acte de foi ardent, fervent, que la force des contrastes révèle paradoxalement sûr de lui, laisse percevoir que ce lumineux passage des eaux vaut pour quelque autre passage : le lien entre passages physique et métaphysique s'avère d'emblée très étroit. Dans l'attrait qu'exercent sur Jaccottet cours d'eaux, vols d'oiseaux, souffles des vents quelque chose outrepassa ce qui touche la seule sensibilité ; mais on peut dégager les raisons pour lesquelles, à ce niveau déjà, ses aspirations sont comblées.

passage et vie

Plus qu'à ce qui passe, Jaccottet est sensible au passage même, qu'il apprécie d'autant plus qu'il est « rapide » : « La vipère habite invisible ces pierres / silencieuse, rapide »⁴⁹ ; « la buse passe, rapide, dans le jour aveuglant »⁵⁰ ; la pleine lune est « traversée, escortée de martinets rapides », comme si Jaccottet, par la progression des participes, souhaitait que leur vol accélère le passage de l'astre⁵¹ ; dans *Airs* (p. 51), les oiseaux sont « flammes [...] qu'à peine on voit quand elles passent » ; et si Jaccottet aime toutes les eaux qui coulent, sa préférence va à l'« eau rapide » de la « rivière précipitée »⁵², à « cette dévalée ou dévalade des eaux... » au col de Larche⁵³, évoquée par un néologisme bien proche de la « cavalcade » des eaux du Lez, « chevaux courant si vite sous la cravache qu'ils semblent s'étirer, s'aplatir, raser le sol du champ gazonné pour offrir moins de résistance à l'air »⁵⁴. Cette rapidité est celle de l'éclair, de la fusée, de la flèche surtout : les martinets – auxquels Jaccottet revient si souvent – « fulgurent au-dessus de nos maisons » ; ils sont aussi « fusées infatigables, en escadrilles », ou bien encore, ils sont « décochés »⁵⁵, comme ces « oiseaux aperçus au printemps » dont « on se demande quel arc fut assez fort, assez tendu pour faire voler ces flèches si vite qu'elles s'enflamment rien qu'à les froter contre l'air »⁵⁶ ; même question devant la rivière : « Un archer souterrain, du fond de quelque grotte à flanc de montagne, aurait-il tiré vers la mer cette flèche froide ? »⁵⁷. Même l'eau d'un bassin que l'on vide « n'est plus qu'une flèche brillante pour indiquer le sens d'un mouvement ; ce qui n'est presque

⁴⁹ *La Seconde semaison*, p. 20.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 17.

⁵¹ *La Semaison*, p. 279. Dans *L'Ignorant* (p. 57), la lune est même « emportée par le vol des oiseaux ».

⁵² *La Promenade sous les arbres*, pp. 87 et 86.

⁵³ « Au col de Larche », *Après beaucoup d'années*, p. 81.

⁵⁴ « Eaux de la Sauve, eaux du Lez », *ibid.*, p. 26.

⁵⁵ *L'Ignorant*, p. 85 ; *La Seconde semaison*, p. 206 ; *La Semaison*, pp. 273-274.

⁵⁶ *Observations et autres notes anciennes*, p. 129. Cf. également *La Semaison*, p. 29 : « Oiseaux tournants ou fléchoyants ». Quant aux étoiles filantes : « où courent-elles ? » se demande Jaccottet dans *La Seconde semaison* (p. 54). « Question aussi vite posée qu'elles passent, parce qu'on leur dirait la hâte de flèches vers un but. » D'ailleurs, précise la suite de la citation d'*Observations et autres notes anciennes* (p. 129), en ces « météores nocturnes », les oiseaux « peut-être reconnaissent leurs emblèmes ou leurs guides. » Et le vent, lui aussi, « passe comme une flèche et brille comme elles au-dessus des jardins » (« Novembre », *Tout n'est pas dit*, p. 61) ; une note de *La Semaison* (p. 19) comporte, entre deux points, cette expression nominale : « Flèches du vent ».

⁵⁷ *La Promenade sous les arbres*, p. 87 ; cf. aussi *La Semaison*, p. 27 : « la flèche des eaux » et p. 50 : « Rivière : fille de l'arc », ou encore « Eaux de la Sauve, eaux du Lez », *Après beaucoup d'années*, p. 27 : « Elles glissent, vite mais sans presque faire aucun bruit, pas plus que n'en feraient des flèches. »

plus qu'une scintillation fraîche de la vie »⁵⁸. Ainsi donc le passage est vie : comment « ne pas aimer ces mouvements, cette animation »⁵⁹ qui, par l'étymologie, est *anima*, « principe de vie », « souffle vital » ? La vibration du feuillage des peupliers, dans la plaine du Pô, est « comme un souffle de fraîcheur qui nous ranime un instant »⁶⁰ ; au reste, Jaccottet ne sépare pas le vent de notre souffle : « nous entendons le souffle d'un enfant et celui du vent d'ouest », lit-on dans *Éléments d'un songe* (p. 81) ; la respiration du monde et la nôtre se confondent, signes de vie⁶¹. L'Être est souffle. Dégageant, dans son « Remerciement pour le prix Ramuz », les implications de la pensée de Heidegger, selon laquelle le poète est « le berger de l'Être », Jaccottet s'insurge : « Mais l'Être est-il un agneau, un troupeau d'agneaux ? Ne ressemblerait-il pas plutôt (bien qu'il ne puisse ressembler à rien) à ces souffles dont personne ne sera jamais le gardien ? »⁶².

Le passage est ainsi lié à la fécondité. Celui des graines, notamment, dont *L'Effraie*, déjà, évoque « la dispersion naturelle »⁶³ en regroupant plusieurs poèmes sous le titre « La Semaison », promis à l'avenir que l'on sait. « Qui sait combien les graines sont légères / redouterait d'adorer le tonnerre » dit le premier d'entre eux (p. 39) et le dixième (p. 42) : « Cet air qu'on ne voit pas / porte un oiseau lointain / et les graines sans poids / dont germes demain / la lisière des bois » ; le suivant (p. 42) compare à « une barque sombre et haute » le vent « chargé d'un fret de graines jaunes ». Et une note de *La Semaison* (p. 129), reprise dans *Des histoires de passage*, chante la centranthe en graines : « On voit alors une sorte d'arbre porteur de roues ou d'étoiles emplumées, prêtes à s'envoler ailleurs, à essaimer, presque argentées, parfaites dans leur gracilité, plus belles même que les fleurs. Légèreté de l'avenir ». Ce passage fécond est aussi celui de l'eau, qui fertilise ; en Corrèze, au printemps, le voyageur s'est exalté à voir que, « partout, sur ces pentes et dans ces combes, l'irrigation était assurée par de minces veines d'eau étincelante, incroyables dans cette apparence sèche, irrégulières comme les lignes de la main ... »⁶⁴ : plus que le sang dont il redoute la vue⁶⁵, l'eau, pour Jaccottet, à condition qu'elle circule, est liquide de vie. « La terre des deux côtés de ce passage est nourrie d'eau et porte un vert précoce »⁶⁶. Le flux des eaux alimente les eaux mêmes : « Elles courent, elles passent, mais s'accroissent de leur élan »⁶⁷ : loin d'être usure, perte, leur cours est jaillissement, renouveau, allégresse d'un progrès, aux deux sens du terme. Dans « Bois et blés », Jaccottet va jusqu'à illustrer la maturation des épis par le passage de l'eau : « Quelque chose de lointain et de profond se passe : comme un travail en plein sommeil. [...] Je surprends un acte, un acte comme l'eau

⁵⁸ *La Seconde semaison*, p. 17.

⁵⁹ « À partir du rêve de Musil », *Éléments d'un songe*, pp. 35-36.

⁶⁰ « Cartes postales », *Libretto*, p. 53.

⁶¹ Cf. *La Seconde semaison*, p. 147 : « Beauté toujours touchante de la buée. Quand le miroir présenté à la bouche ne s'embue plus, c'est la mort. »

⁶² *Une transaction secrète*, pp. 301-302.

⁶³ Jaccottet place en exergue de *La Semaison* la définition que donne du mot le Littré : « Semaison : dispersion naturelle des graines d'une plante. »

⁶⁴ « La rivière échappée », *La Promenade sous les arbres*, p. 88.

⁶⁵ Son écoulement est symbole de la mort dans le texte d'*Éléments d'un songe* intitulé « Devant l'ombre maltraitée ».

⁶⁶ *La Semaison*, p. 35.

⁶⁷ « Eaux de la Sauve, eaux du Lez », *Après beaucoup d'années*, p. 27.

coule »⁶⁸. Quand il se passe quelque chose, quelque chose passe, le passage est acte, l'acte passage ; et cet acte est créateur de vie⁶⁹. Même ce qui est bien la chute des feuilles en automne, traditionnelle image de fin, de mort, devient allègre envol d'oiseaux : « Ces feuilles éparpillées [...] portaient en elles, pour mon regard du moins, l'élan des essors d'oiseaux, leur apparence d'ébriété joyeuse, dans un mouvement d'aventure et de conquête bien plus que de fuite et, surtout, de chute »⁷⁰. C'est « le vague souvenir de vers de Virgile » qui a suscité cette métamorphose ; Jaccottet en donne la traduction : « Ne confie pas tes paroles prophétiques, dit Enée à la Sibylle, à des feuilles qui peuvent s'envoler en désordre, jouets des vents rapides »⁷¹ ; mais il précise que l'interprétation plus profonde mettant en cause la parole poétique, « livrée au vent », est intervenue « plus tard seulement », et l'on ne retrouve pas non plus dans l'image virgilienne, qui n'évoque pas les oiseaux eux-mêmes et se présente sous un tour négatif (*ne manda, ne volent*), la tonalité quasi triomphante qu'elle acquiert chez Jaccottet : Virgile lui offre la métaphore, sa sensibilité propre l'entoure de cette aura joyeuse ; quoi qu'en dise Jaccottet, le « rapprochement » entre la vue des feuilles et le souvenir littéraire ne suffit donc pas « à expliquer cette "sorte de bonheur" [...] éprouvé, instinctivement, sans chercher plus loin » ; il y fallait aussi la connotation qui, pour lui, s'attache indéfectiblement au mot *envol*⁷² : le passage est élan, joie, vie, promesse d'avenir.

C'est son contraire, l'immobilité, qui est la mort ; Jaccottet ne cesse de les opposer : « En contrebas du cimetière, ce ruisseau vif. Entre les herbes jaunies mais déjà réveillées, cette eau rapide et par endroits étincelante, cette eau gaie sur son lit de terre sombre »⁷³. D'une part le « cimetière », le « lit de terre sombre » ; de l'autre, l'eau « vive », « rapide », les herbes « réveillées », l'éclat de la lumière, la gaieté. Même contraste dans l'ouverture des pages concernant les eaux du Lez :

Là où le lit de la rivière, assez large, n'était plus depuis des mois que pierraille, argile craquelée, ossements d'arbres et roseaux desséchés, mélange de jaune et d'argent terni,

⁶⁸ *Paysages avec figures absentes*, p. 47.

⁶⁹ « Deux milans volent côte à côte vers le nord, telles des charrues ailées » : l'image de cette note intégrale des *Carnets* (*op. cit. infra*) (p. 87) implique la même pensée ; certes, comme toujours chez Jaccottet, elle repose sur une analogie réelle entre comparant et comparé, le vol puissant et régulier de ces oiseaux pouvant évoquer le travail des labours, le creusement d'un sillon ; mais son originalité tient à son enracinement dans la connotation positive que revêt toujours la notion de passage dans la sensibilité de Jaccottet : le passage est valorisé en soi.

⁷⁰ *Notes du ravin*, p. 43.

⁷¹ Virgile, *Enéide*, trad. André Bellessort, Les belles Lettres, 1959, t. I, VI, v. 74-75.

⁷² Deux notes des *Carnets* (*op. cit. infra*) (pp. 138 et 142) unissent même cet envol et le thème de la lumière, de la scintillation : « Le vent revenu avec le soleil chasse les premières feuilles jaunes dans l'air transparent ; cela me rappelle les milliers de lucioles à Tenuta di Ricavo, l'autre été ; ou un jaillissement d'étincelles » ; « Toujours ces vols d'oiseaux jaunes qui sont des feuilles détachées des arbres par le vent du nord. Les arbres qui vibrent, qui brillent plutôt qu'ils ne tremblent. De leurs milliers de feuilles. L'animation des choses sous le vent. [...] La multiplicité, le mouvement, un frémissement ni effrayé, ni heureux. (Plus heureux, tout de même, qu'effrayé ou tourmenté.) La scintillation. Tendres étincelles. Et les nuages pâles qui voyagent là-dessus, endormis. » Cf. encore, toujours dans les *Carnets* (*op. cit. infra*), p. 21 : « Quelques rafales de vent fort font s'envoler les plus hautes feuilles du tilleul, toutes ensemble, comme une bande d'oiseaux » et p. 67 : « Vent violent, qui brasse les dernières feuilles, tout à fait comparables, dans leur façon de quitter l'arbre, à des vols d'oiseaux ».

⁷³ *La Semaïson*, p. 191.

couleur de mort ou peu s'en faut, les voici du jour au lendemain lâchées de nouveau, désengourdis, sorties de leur sommeil.⁷⁴

Il ne s'agit plus ici de la fertilité qu'elles peuvent apporter : c'est leur mouvement – elles sont « lâchées » – qui à lui seul est réveil et donc vie face à l'immobile dureté des pierres, des ossements. Dès *La Promenade sous les arbres* (pp. 90-91), songeant, devant la scintillation de cette même rivière, à la fascination qu'exercent les bijoux sur un Russell, un Baudelaire, Jaccottet, qui l'éprouve aussi, se démarque d'eux cependant :

Pourquoi donc ce rêve de bijoux ?

C'est la lumière prisonnière, rassemblée, condensée dans une cage ; amutez toutes les rivières, tous les ruissellements de la terre, condensez-les, immobilisez-les jusqu'à ce qu'ils ne puissent plus fuir, jusqu'à ce qu'ils soient purs de tout désir de changement, purs de tout mouvement et de toute faute, et vous aboutirez au cristal ; saisissez, arrêtez les feux de feuilles dans les jardins, nettoyez-en la cendre et la chaleur, vous obtiendrez le rubis. Mais ces termes à eux seuls me gênent. Ils ne rendent en tous cas nullement compte de ce que j'aime dans les rivières et dans les feux, ils détachent ceux-ci de ma vie pour les figer dans un monde artificiel où la durée évoque plutôt la mort à laquelle justement l'on pensait échapper que ce qui a été appelé, dans une surprenante antithèse, la vie éternelle.

Ce qu'aime Jaccottet dans les cours d'eaux, c'est donc bien leur cours : il rejette *prison* et *cage*, refuse que l'on *immobilise*, *saisisse*, *arrête*, *fige* ; tous ces termes sont synonymes de mort, non de « vie éternelle », à quoi s'oppose, fût-ce au prix d'une moindre pureté, la *vie*, sans autre qualificatif, qui, elle, est *ruissellements*, *fuite*, *changement*, *mouvement*⁷⁵.

Les constellations des ombelles sont « prêtes à l'envol, comme ne peuvent le rêver leurs sœurs célestes, clouées au bois de la nuit »⁷⁶. On ne saurait mieux dire la souffrance de l'immobilité, qui est crucifixion, et quel espoir ouvre la possibilité du passage.

passage et temps

L'eau qui passe ne serait-elle plus alors celle du fleuve dans lequel on ne se baigne pas deux fois ? Sous le pont, avec l'onde, n'est-ce pas aussi nos jours et nos amours qui s'en vont et le temps n'a-t-il plus à suspendre son vol ?

⁷⁴ « Eaux de la Sauve, eaux du Lez », *Après beaucoup d'années*, p. 26.

⁷⁵ Comme de l'eau immobile, Jaccottet se détourne des oiseaux à l'arrêt : « Les colombes, examinées de près, sont ridicules : [...] un sujet pour Jules Renard. Mais elles sont aussi et surtout autre chose, quand on n'enregistre que leur vol, [...] » (*La Semaison*, p. 206). Et si les cormorans sont devenus « des oiseaux funèbres », ce n'est pas seulement, quoi qu'en dise Jaccottet, « à cause de leur couleur, de leur nom (qui sonne comme corps mourants) » mais d'abord parce qu'ils étaient « immobiles » eux aussi, « sur des pilotis de bois » (*Les Cormorans*, p. 55), comme ce « grand oiseau noir posé sur un poteau plongé dans l'eau » qu'un rêve de *La Semaison* (p. 253) dit « pareil » à eux.

L'opposition entre immobilité et passage se retrouve, à titre de métaphore, pour exprimer des états psychologiques. Par exemple, Jaccottet relève dans les lettres de Hölderlin des expressions telles que « Je gèle et m'engourdis, cerné par la glace. Je suis une pierre sous le fer du ciel » (lettre à Schiller du 4 septembre 1795, *Œuvres*, op. cit., p. 362), ou encore « ... je me sens souvent comme glace » (lettre à sa sœur du 11 décembre 1800, *ibid.*, p. 983) qu'il commente ainsi : « L'ivresse de la création, le vol de l'aigle ne seront pas son lot »... (*Observations et autres notes anciennes*, p. 54) ; la première citation est donnée à nouveau, en allemand, et complétée, *ibid.*, p. 116).

⁷⁶ « Daucus, ou carotte sauvage », *Et, néanmoins*, p. 29.

Une prégnante et constante angoisse temporelle étreint Jaccottet : on se rappelle les derniers vers de *L'Effraie*, poème éponyme d'un de ses plus anciens recueils, composé à quelque vingt ans :

Et déjà notre odeur
est celle de la pourriture au petit jour,
déjà sous notre peau si chaude perce l'os,
tandis que sombrent les étoiles au coin des rues.⁷⁷

Par sa culture, imprégnée de lyrisme traditionnel, Jaccottet ne pouvait donc que faire sienne l'alliance élégiaque, romantique, entre écoulement de l'eau, souffle du vent, vol des oiseaux et fuite d'un temps qui use et conduit à la mort. Cependant, fréquente dans ses premières œuvres, la métaphore ainsi connotée tend à disparaître, non que l'angoisse soit abolie – elle se fait même plus profonde, plus nue avec les années – mais l'expression de l'érosion temporelle se dégage de la notion de passage dont la portée intrinsèquement heureuse aux yeux de Jaccottet rejaillit sur son appréhension du temps, inversant la couleur et le sens de la métaphore initiale.

Lorsqu'à la vue de la Seine se superpose, dans un poème de *L'Effraie* (p. 43), l'image du canal de Moudon, Jaccottet se souvient des eaux héraclitéennes et de la tradition lyrique qu'elles ont nourrie :

Souvenir de l'enfance. Les eaux jamais les mêmes,
ni les jours : celui qui prendrait l'eau dans ses mains...

Et par deux fois encore dans le même recueil, avec une même tonalité nostalgique, la fuite de l'eau est associée à celle du temps :

Tu partiras. Déjà ton corps est moins réel
que le courant qui l'use, et ces fumées au ciel
ont plus de racines que nous. C'est inutile
de nous forcer. Regarde l'eau, comme elle file
par la faille entre nos deux ombres. C'est la fin,
qui nous passe le goût de jouer au plus fin.⁷⁸

Si le ton est ici différent, mêlant à l'élégie une certaine familiarité, comment ne pas reconnaître, dans cette eau qui file entre les ombres des amants, celle qui, dans les vers d'Apollinaire, « passe » « sous le pont de [leurs] bras », marquant leur séparation à venir ? Et voici les derniers vers de « Ninfa » (p. 37) :

Je la vis saluer avec grâce
nos hôtes, puis s'en aller comme les eaux s'effacent,
quittant le parc, alors que le soleil se perd,
et c'est déjà vers les cinq heures, dans l'hiver.

C'est tout le poème qu'il faudrait citer : après un premier vers où « la voix des eaux ne tarit pas », sont évoqués les voix « qui fuient et passent infidèles », qui se taisent « avec le temps », les « roses s'effeuillant », la « jeunesse » qui « s'use comme un roseau », le changement subi comme une perte : les eaux qui « s'effacent » en sont l'image. De Ronsard à Lamartine, Apollinaire et, ici, Jaccottet, thèmes et métaphores

⁷⁷ *L'Effraie*, p. 25.

⁷⁸ « Les nouvelles du soir », p. 32.

demeurent. La parenthèse qui ferme « Le combat inégal », dans *L'Ignorant* (p. 78), rappelle que « l'ordre des étoiles se délabre sur les eaux », image, là encore, de nos entreprises, de nos vies détruites par le cours du temps. La métaphore réapparaît dans *Beauregard* (p. 80) où Jaccottet, dans « son âge froid », se surprend « de plus en plus souvent à s'égarer dans des rêveries qui remontent le temps pour en oublier l'irrésistible et indéviable courant ». L'usage de cette métaphore est ici d'autant plus intéressant qu'il s'inscrit dans un texte célébrant par ailleurs le ruissellement des « ruisseaux », de « toutes les eaux fraîchement crépitantes du printemps dans les prés » ; le poète se réfère donc ainsi – et il en va de même dans les exemples précédents –, au topos du fleuve-temps, au cours d'une « eau » qui n'est à proprement parler ni rivière, ni ruisseau, moins encore cascade, mais une abstraction, anonyme, image pour l'esprit, héritier d'une tradition littéraire, non pour les yeux qui ne s'ouvrent pas alors vraiment sur le monde. Quand il regarde la Sauve, Jaccottet dénie la connotation négative que l'on veut attacher au passage des eaux : « Rien ne parle de perte, même pas ces eaux fugitives »⁷⁹.

Il est rare, d'ailleurs, s'il est érosion, perte, que, dans l'œuvre de Jaccottet, « le temps passe ». Une fois, dans *À travers un verger* (p. 14), texte dont le thème est l'éphémère pourtant et la mort, une fois donc, à propos de l'hiver, dont il pourrait attendre la fin pour reprendre la description des amandiers de nouveau en fleurs sous son regard, Jaccottet note, entre tirets : « – il commence et je sais comment le temps passe – »⁸⁰ ; encore le ton de cette incidente reste-t-il assez neutre. L'expression ressurgit dans les *Carnets 1995-1998 (La Semaïson, III)*⁸¹ (pp. 137-138), où Jaccottet constate que ses fréquents cauchemars d'égarement sont chargés « d'une angoisse qui ne cesse de grandir, jusqu'au réveil venant interrompre le rêve, parce que le temps passe et que les chances de trouver le lieu, le but cherché : maison, hôtel, refuge, diminuent à mesure ». Le verbe « passer », avec pour sujet « le jour » dans son sens spatio-temporel ou uniquement temporel, se rencontre aussi, plus lourd de menace, dans des œuvres dont la publication n'est postérieure que de quelques années à celle de *L'Effraie*. Dans *L'Ignorant*⁸², d'une part : « Puis la lumière coule dans la terre, le jour passe » ; dans son contexte, en effet, ce vers prend une teinte sombre ; au-delà de lui, ce constat : « nous commençons à dévaler l'autre versant d'ici », et voici le début du poème : « Cris d'oiseaux en novembre, feux des saules, tels sont-ils, / les signaux qui me conduisent de péril en péril »⁸³ ; cette lumière « de passage »⁸⁴, qui « coule » comme l'eau, s'enfonce ici dans la terre et disparaît, ce « jour qui passe » nous « conduit » à la mort. Et d'autre part, dans *Éléments d'un songe* (pp. 104-105) :

Beaucoup d'êtres vivent ainsi dans une crainte incessante, crainte de la crainte ; et chaque jour qui passe, on dirait, leur donne un peu plus raison. Changer ne serait rien

⁷⁹ « Eaux de la Sauve, eaux du Lez », *Après beaucoup d'années*, p. 25.

⁸⁰ *À travers un verger*, p. 14.

⁸¹ *Carnets 1995-1998 (La Semaïson, III)*, Gallimard, 2001, 153 p. Ouvrage cité sous le titre abrégé : *Carnets*.

⁸² « Le combat inégal », p. 77.

⁸³ Il est à noter que Jaccottet ici emploie le mot *signaux* et non le mot *signes* auquel il réserve un emploi positif, semble-t-il.

⁸⁴ Cf. « Le Livre des morts », *L'Ignorant*, p. 91.

encore, ni même aller à l'aventure ; mais que le jeune sourire, que les yeux clairs, que les souples cheveux ; que seulement la voix de cette voyageuse entr'aperçue, imaginée, rêvée, loin de se changer simplement, comme il eût été agréable de le penser, en jasmin ou en herbe fine, fussent blessés, rongés, offensés ; [...] 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.

« Chaque jour qui passe » nous entraîne, là encore, dans une vieillesse et vers une mort que seul qualifie le terme d'« horreur » ou qui sont, plutôt, l'innommable, l'impensable. À nouveau dans *L'Ignorant*, on peut relever deux occurrences du substantif « passage » dans sa dimension temporelle : « Le bas passage du soleil » est associé (p. 80) « au défilé du temps », à « l'aveuglant passage d'une à l'autre année », mais la tonalité du poème, méditative, apaisée, en infléchit déjà l'appréhension ; si, par ailleurs, dans « Le livre des morts » du même recueil (p. 90), « le passage des armées » devient – la paronymie aidant – celui des années destructrices :

tout ce qui m'a semblé voler comme une flèche
à travers des cloisons à mesure emportées
vers un but plus limpide à mesure et plus haut,

c'était peut-être [...]
la cendre dont le pauvre frotera son dos
et son crâne après le passage des armées...

il est remarquable que, quinze ans plus tard, dans un poème de *Pensées sous les nuages* (p. 19) où s'expriment pourtant les mêmes doutes à travers les mêmes mots, l'image laisse place à une expression gommant la référence au temps comme au passage :

Je ne crois pas décidément que nous ferons ce voyage
à travers tous ces ciels qui seraient de plus en plus clairs,
emportés au défi de toutes les lois de l'ombre.

Tel quel, le syntagme « passage du temps » ne se rencontre que deux fois, semble-t-il, dans les *Carnets* (pp. 46 et 134) : à Syracuse, le vieux quartier d'Ortygie, « décrépît, délabré », dit « une vérité sur le passage du temps, sur l'histoire : que ces palais, ces églises, ces volutes, cet art sont du passé, sont rongés par la mort et qu'on ne peut éternellement cacher, ou farder cela ». Dans ce premier cas, le syntagme évoque une durée qui n'entraîne qu'usure et mort, mais la phrase maintient le spectateur à distance du constat ; et dans le second, il est associé à la pensée que le vieillissement pourrait avoir ses compensations : « Ce qui m'a consolé – du passage du temps –, c'est que tout de même, avec l'âge, au moins jusqu'à un certain moment, on fait quelques progrès dans l'expression. »

Même exhaustif, le relevé sans doute ne serait guère plus long. Comme si Jaccottet n'employait ces termes dans leur coloration négative qu'en tant qu'ils appartiennent au langage commun, mais que lui-même, spontanément, y répugne, ayant du « passage », une tout autre appréhension. En effet, c'est plutôt indirectement qu'il unit à cette notion les méfaits du temps :

L'âge, vieillir peut-il en quoi que ce soit être un gain ?

Peut-on honnêtement le croire, le dire, quand on constate que l'esprit aussi faiblit, se fatigue, que la vue baisse, etc. ? (Je me rappelle, sur ce thème, un des derniers sonnets de Góngora.)

N'est-ce pas simplement une des dernières façons de ne pas désespérer que d'imaginer qu'on échappe à l'âge par un affinement de l'âme, etc. ?

Si nous ne sommes qu'un corps, où trouver aucune consolation, compensation à l'âge ? Comment se tiendra-t-on, à quoi s'appuiera-t-on, à quelle canne ?

Qu'est-ce qui nous maintient debout, quelle colonne vertébrale invisible ?

Ou ai-je tort de poser ce genre de questions ?

– L'écriture tremblée des vieillards, une fêlure.

Cette note intégrale de *La Semaison* (p. 248), Jaccottet la retient dans *Des histoires de passage* (p. 176) mais on ne saurait y relever ni le verbe « passer », ni le substantif « passage »⁸⁵. De même, innombrables sont les lignes, les vers qui, sans nommer le « passage du temps », expriment la hantise de sa « fuite » : « rapidité de ces jours, comme si vraiment ils fuyaient, vous échappaient », lit-on dans l'avant dernière note des *Carnets* (p. 146). Ou bien, dernier des haïku retenus dans *La Semaison* (p. 55) : « Combien digne d'admiration / Qui ne pense point : "La vie est fuyante", / En voyant l'éclair ! » Encore Jaccottet propose-t-il, dans *Haïku*⁸⁶, une autre traduction de ce poème de Bashô : « Qu'il est digne d'admiration, / Celui qui, devant l'éclair, / Ne pense pas : "que la vie est brève" ». Eprouvant, depuis toujours en fait, bien que l'expression soit extraite des *Carnets* (p. 18), « le sentiment, de plus en plus aigu, du manque de temps », il respecte et mentionne la succession des mois et des années dans les *Semaisons*, structure maints recueils selon le rythme des saisons et ponctue toutes ses œuvres de nostalgiques adverbes ou locutions temporels, de subtils jeux sur les temps : « pour peu de temps », « de peu de durée », « déjà », « déjà maintenant », « ne ... plus que », « ne... bientôt plus que », « le rideau tombe vite, toujours plus vite » ; « Elles n'ont pas duré », dit l'ouverture du texte consacré aux pivoines, expression que remplace, dans les dernières lignes : « Elles n'auront pas duré ». « Il se fait tard », conclut l'un des sonnets de *L'Effraie* : Jaccottet a 29 ans...

Si donc le temps de l'usure, de la disparition ne « passe » que rarement, en revanche, nous « passons ». On songe aux vers de Ronsard :

Le temps s'en va, le temps s'en va, ma dame,
Las ! le temps, non, mais nous nous en allons,
Et tôt serons étendus sous la lame⁸⁷.

Mais le thème, chez Jaccottet, ne tend pas à quelque appel épicurien ; c'est un constat teinté de cette latente mélancolie que les poètes du haïku nomment « aware ». « Je n'ai

⁸⁵ On pourrait multiplier les exemples de ce type : « Si peu de temps. Délais si courts. Comment saisir quoi que ce soit. À peine a-t-on rêvé que d'autres rêveurs vous bousculent. » Cette phrase termine une note de *La Semaison* (p. 89) portant sur la mort, tout entière et seule reprise pour l'année 1965 dans *Des Histoires de passage* (pp. 98-99). De même pour celles-ci, extraites des pp. 186-188 de *La Semaison* et reprises dans *Des Histoires de passage*, pp. 144-146 : « L'inconnu à venir qui semble n'être plus que noirceur croissante », « C'est quand le temps commence à creuser dans les visages, à embrumer, troubler, égarer le regard. »

⁸⁶ *Haïku*, présentés et transcrits par Philippe Jaccottet, dessins d'Anne-Marie Jaccottet, Montpellier, Fata Morgana, "Les Immémoriaux", 1996, [87 p.]. Cité ensuite dans les notes sous l'appellation : "*Haïku* / Jaccottet".

⁸⁷ « Pièces retranchées des Amours », *Œuvres complètes* (Bibliothèque de La Pléiade), II, p. 814.

fait que passer, accueillir. J'ai vu ces choses, qui elles-mêmes, plus vite ou au contraire plus lentement qu'une vie d'homme, passent »⁸⁸. Le passage, au cours de la même phrase, de spatial est ainsi devenu temporel ; et du glissement d'un à l'autre sens, de l'ambivalence du passage naît – toujours présent, au moins en filigrane, dans les expressions « en passant », « au passage » – ce sentiment particulier, ambigu lui aussi, qui, au bonheur d'une rencontre des choses dans l'espace, mêle intimement la tristesse de la perte dans le temps :

Vite, jouez sous les feuilles,
 enfants, dans l'éclaircie :
 la lumière est dans le jardin.
 (Comme si elle y faisait séjour, ou y circulait elle-même, y marchait, y jouait.)
 Vous aurez passé là, vu ce frémissement d'ombres, passé dans ce passage... (Les dernières fleurs – et le globe suspendu dans l'espace noir, illimité ...)
 Enfants, flammes de bougies, par qui tenues ? Voix, paroles, et le vent.⁸⁹

Jeux et joie des passages croisés, des enfants, de la lumière et des ombres dans l'espace du jardin ; bonheur des pas qui permettent de voir ; mais dans la hâte d'une éclaircie qui ne saurait être qu'éphémère, comme la flamme des bougies, comme nos vies, comme tout passage qui, fût-il spatial, s'inscrit nécessairement dans le temps ; voix et paroles sont vie du souffle, comme le vent, qui les emporte cependant, dans un espace autre.

Les thèmes de la marche et du voyage, très fréquents chez Jaccottet, font donc toujours de l'avancée spatiale une avancée conjointement temporelle. « On marche dans des chemins de sable, à peine tracés ... » dit la première phrase de « Bois et blés » ; la dernière évoque « une lampe qui ne sera pas éteinte avant que nous ne soyons passés »⁹⁰ ; lumière du champ persistant derrière nos pas, lumière du monde rayonnant au-delà du temps qui nous est imparti. Pour rendre sensible la nature différente des deux passages, une note des *Carnets* (p. 108) oppose deux mouvements spatiaux inverses :

Traînées de paroles à propos de fleurs, dans la nuit :
 « *Qu'est-ce que c'est, me suis-je dit, que ces fleurs
 éparses dans la terre au bord du chemin que je suis...
 Ces pas qui chaque jour me ramènent à la maison
 en même temps me conduisent ailleurs
 (à la non-maison, à ce qui est le contraire de la maison) »*

« *...Il aurait fallu dire, simplement :
 liserons roses
 épars
 et moi qui passe... »*

Mais aller et revenir, est-ce encore passer ? Notre seul vrai passage serait donc temporel – les rêves de Jaccottet sont souvent d'un impossible retour « à la maison » – et ce passage à un terme : « je ne marcherai pas longtemps dans ces forêts », dit un vers

⁸⁸ *Paysages avec figures absentes*, p. 10.

⁸⁹ *La Semaïson*, p. 170.

⁹⁰ *Paysages avec figures absentes*, pp. 43 et 48.

du dernier poème de *L'Effraie*, aussitôt précisé, dans le second quatrain, par celui-ci : « bien d'autres marcheront dans ces bois qui mourront »⁹¹.

« Passants »⁹², nous ne sommes que des « passagers »⁹³, « locataires » d'un séjour provisoire, des « voyageurs », dans le temps plus encore que dans l'espace⁹⁴ : « Même sédentaires, même casaniers, nous ne sommes jamais que des nomades »⁹⁵. Le verger d'amandiers est « chose donnée aux yeux » « comme au voyageur un verre d'eau » ; et le thème s'amplifie au cours des pages où se confondent fleurs et voyageur, choses et homme, passage dans l'espace et passage dans le temps : « Je pense à présent à des histoires de voyageurs [...] dans un tourbillon de neige. [...] Le tourbillon de ce verger est-il en même temps le voyageur ? [...] J'ai ce verger derrière moi maintenant, c'est à peine s'il a touché terre, il ne le peut pas, pourquoi est-ce qu'on voyage, pourquoi est-ce qu'on marche »⁹⁶. La force de ce thème, dans sa double portée, vient d'un enracinement littéraire. Jaccottet relève que, dans la *Vita Nova* de Dante, « sans cesse, il est question de gens qui passent, que l'on voit passer », que s'y « croisent, comme dans une fugue, les motifs de la distance, de la peine, du passage »⁹⁷ ; il souligne « que la toute première image de la poésie hölderlinienne [est] celle du voyageur » en mentionnant l'élégie *Der Wanderer*, l'hymne *Die Wanderung*⁹⁸ ; et l'on connaît sa prédilection pour le Schubert du *Voyage d'hiver*⁹⁹. Le recueil des haïku qu'il a transcrits se termine sur celui-ci, de Bashô, encore :

La première pluie d'hiver.
Et mon nom sera dit
"Le voyageur".

Contre l'angoisse temporelle, la tentation est d'abord de s'immobiliser, non tant pour se protéger soi-même que par compassion pour l'autre : « Arrête-toi, enfant [...] // ou

⁹¹ Cf. encore, parmi tant d'autres citations possibles où se dit la double dimension spatio-temporelle de la marche, dans « Trois fantaisies », *Beauregard*, p. 92 : « Et moi je marche dans ces lieux, je les traverse. Un homme menacé, comme les autres, dans ce vaste espace. » Si le passage est ici spatial, la menace, elle, est temporelle :

« Comme la scie qui fend le bois

La destruction à travers le cœur

Le temps dans l'épaisseur de l'air » (*La Semaison*, p. 76).

Le passage n'est plus que temporel dans cette terrible remarque en litote de *Et, néanmoins* (p. 59) : « S'acheminer vers son propre cadavre n'est pas gai ».

⁹² Cf. *Pensées sous les nuages*, p. 21 : « Des passants. On ne nous verra plus sur ces routes ».

⁹³ « Nouvelles notes pour la semaison », *L'Ignorant*, p. 52 : « la voix même de la lune venue prédire la nuit de mars aux passagers... ».

⁹⁴ On sait qu'un poème de *L'Ignorant* (p. 75) a pour titre « Le Locataire ». Et, dans ce même recueil : « Je fus un temps votre maison, / puis viendront d'autres voyageurs à votre place, / et vous qui aimiez tant ce séjour, où irez- / vous ? » demande l'air (p. 72).

⁹⁵ *À travers un verger*, p. 33, puis p. 12.

⁹⁶ *Ibid.*, pp. 14-15.

⁹⁷ *La Seconde semaison*, p. 115.

⁹⁸ « La seconde naissance de Hölderlin », *Une Transaction secrète*, p. 44. Cf. Hölderlin, « L'errant » (trad. François Fédier), *Elégies, Œuvres, op. cit.*, p. 799 et « La migration » (trad. Gustave Roud), *Hymnes, ibid.*, p. 846.

⁹⁹ Cf. *La Seconde semaison*, p. 63 et p. 89 : « Je réécoute le "Tilleul" du *Voyage d'hiver*. [...] dans le lied, l'arbre est la halte du voyageur, le havre espéré, le repos que dit aussi le célèbre *Wanderers Nachtlied* de Goethe, mais qui est, pour finir, la paix de la mort. » Cf. une autre référence au *Voyage d'hiver* dans les *Carnets*, p. 72.

recule – si tu ne veux pas crier de peur / sous le harpon »¹⁰⁰. Mais « on ne peut qu'avancer »¹⁰¹. Au reste, ne pas vouloir ou pouvoir s'abandonner au mouvement du temps, se crispier dans son refus en se retournant vers le passé est se vouer à une mort avant la mort, une mort immédiate : mieux vaut donc avancer. Une référence biblique éclaire d'abord celui qu'a marqué sa formation protestante : « Il ne faut pas que l'étranger / qui marche se retourne, ou il serait changé en statue »¹⁰². Et l'un des sonnets de *L'Effraie* (p. 29) montre que Jaccottet se sait menacé du châtement qui frappa la femme de Loth : à se complaire « dans la tristesse plutôt que de changer de ville », à « fouiller les décombres » de l'amour détruit, à gratter comme un chien dans le sol du passé, il aura son dû : « de tomber à [son] tour en poussière bien blanche / et de n'être plus rien qu'ossements vermoulus ». Il faudrait « lâcher pour de bon ferraille, plâtre et planches », mais l'effort est encore trop lourd. Pourtant, lorsqu'il s'adresse à la passante rêvée de « La nuit des agneaux », Jaccottet, qui craint désormais « la tristesse, le poids de ce qui est perdu, l'avarice de qui compte et recompte ses trésors enfouis, la prudence du riche »¹⁰³, s'appuie sur la même référence biblique, plus voilée, pour écarter le conseil des lamelles orphiques selon lequel il faudrait boire « l'eau fraîche coulant du lac de Mémoire », « boire à la source de son passé »¹⁰⁴ : « Vois cette merveilleuse incertitude de la lumière nocturne, ce doux danger, ce tremblement presque sensuel. Si tu te retournes, tu seras changée en fantôme ou en pleurs. [...] Et que cette silencieuse ardeur te porte jusqu'où l'esprit ni les conseils ne peuvent atteindre... »¹⁰⁵. La résignation accablée se fait alors élan de confiance dans l'avancée temporelle, quelque incertaine en soit la lumière. Le souvenir de l'épisode de la Genèse se perçoit encore dans « Autres chants », avec la même portée :

Nous avons entendu grincer les gonds sombres de l'âge
le jour où pour la première fois
nous nous sommes surpris marchant la tête retournée
vers le passé, prêts à nous couronner de souvenirs...¹⁰⁶

Les portes ne se fermentaient donc que lorsqu'on cesse « d'aller de l'avant », comme dit le langage populaire. Puis à la Bible se substitue le mythe grec. « Ne te retourne pas » : telle est l'injonction d'*À travers un verger* (p. 15) ; Eurydice fut à jamais perdue, il pourrait en être de même pour la neige des amandiers ; et Jaccottet, dans *Libretto* (p. 75), faute de pouvoir choisir entre deux aubes que tout oppose, craint à nouveau « de perdre ainsi, peut-être, comme Orphée, pour un regard trop longtemps retourné, la clef du grand jour. »

¹⁰⁰ « Autres chants », *Chants d'en bas*, p. 63.

¹⁰¹ « Les nouvelles du soir », *L'Effraie*, p. 32.

¹⁰² *Ibid.*, même page.

¹⁰³ « La nuit des agneaux », *Éléments d'un songe*, p. 104.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 102 et p. 103.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 104. Au terme d'une analyse très approfondie, située sur un plan d'histoire de la pensée religieuse, Patrick Née, relevant la « complète réorientation du conseil » orphique, l'interprète, puisque, notamment, la source coulant du lac de Mémoire est, dans la croyance orphique, eau divine et salvatrice, porteuse d'immortalité, comme « portant [...] sur la reconnaissance de [la] non-immortalité » de l'âme (« L'Ici de Philippe Jaccottet », in *Philippe Jaccottet, la mémoire et la faille, op. cit.*, p. 191, ou *Philippe Jaccottet. À la lumière d'Ici, op. cit.*, p. 115).

¹⁰⁶ « Autres chants », *Chants d'en bas*, p. 57.

Le commandement divin se fortifie d'une « leçon du monde » : à contempler ce qui passe, un lent travail s'accomplit, du regard, de l'émotion, de la pensée, qui affine l'appréhension du passage temporel. *L'Effraie*, particulièrement dans les fragments qui forment « La Semaïson », oppose parfois avec violence la nature à l'homme, ou plutôt à un « je » très individuel, rare dans l'œuvre de Jaccottet, un « je » qui voit « la totale soumission » des êtres et des choses au temps, « l'obéissance du merle et de la violette par temps clair », « les premiers jours de printemps / jouant dans la cour de l'école / entre deux classes de vent », mais qui, « soucieux » des jours qui « s'en vont devant » et du terme, ne peut suivre leur exemple, faire sien leur accueil simple, instinctif de l'avancée dans le temps, ni donc répondre à leur appel, alors que « tout [lui] a fait signe : les lilas pressés de vivre et les enfants qui égaraient leurs balles dans les parcs ». Mais les graines lèvent. Dès *L'Ignorant* (p. 89), « l'âme », désormais « soumise aux mystères du mouvement », « l'âme passagère » est exhortée à prendre « le chemin que [lui] indiqua le suspens de [son] cœur » :

tourne avec la lumière, persévère avec les eaux,
 passe avec le passage irrésistible des oiseaux,
 éloigne-toi : il n'est de fin qu'en l'immobile peur.

Le passage temporel, par la médiation du cycle du soleil, est ainsi lié, dans la ferveur d'une confiance heureuse, à celui, linéaire, des eaux et des oiseaux au vol fascinant. Mais encore faut-il que reste ouverte, suggérée avec fermeté et imprécision à la fois, la possibilité d'une permanence promise par la persévérance des eaux, la perspective de ce qu'il faudrait appeler une non-fin. Or, comme celle pour qui était fait le vœu qu'elle aille « jusqu'où l'esprit ne peut atteindre » était une « âme », silhouette fantomatique d'un au-delà plus que d'un ici, de même c'est à « celui qui est entré dans les propriétés de l'âge » que s'adressent ces vers issus du « Livre des morts ». Le passage dans le temps retrouve le bonheur du passage spatial par le subreptice effacement de la mort comme terme du mouvement. Toutefois, dans la même section du recueil (p. 90), au nombre des offrandes au mort, se trouve « une seule tremblante tige de roseau cueillie au bord d'une eau rapide » : ce qui passe pourrait-il être opposé à la mort ? La perte d'êtres chers suscite, dans *Leçons* et *Chants d'en bas*, une réaction plus brutale et moins chargée d'ambiguïté :

Il ne s'agit plus de passer
 comme l'eau entre les herbes :
 cela ne se tourne pas.¹⁰⁷

« Cela », la mort, innommable, est ici le terme incontournable, mais le cours de l'eau, sans pouvoir, certes, la vaincre, n'est pas non plus assimilé à celui d'un temps qui mène à elle, il devient au contraire ce qui est à son opposé ; rien ne peut suivre celui qui « est emmené si loin », « ni la lanterne des fruits, / ni l'oiseau aventureux », pas plus que « raisins et figues / couvés au loin par les montagnes », mais ces éphémères sont du côté de l'eau qui passe et ils sont la vie. Aussi bien, « le congé dit », Jaccottet n'a-t-il plus eu « qu'un seul désir » :

[s]'adosser à ce mur

¹⁰⁷ *Leçons*, p. 12.

pour ne plus regarder à l'opposé que le jour,
 pour mieux aider les eaux qui prennent source en ces montagnes
 à creuser le berceau des herbes,
 à porter sous les branches basses des figuiers,
 à travers la nuit d'août
 les barques pleines de brûlants soupirs.¹⁰⁸

Le temps n'est pas nommé, mais le deuil se fera, dos tourné à la mort, par l'abandon délibéré, désiré, au cours des eaux qui, lié à la douceur du berceau, à la fécondité des arbres fruitiers, à l'amour, devient ainsi, du moins implicitement, l'image d'un temps porteur de vie et non promesse de mort. Le dernier poème de *Chants d'en bas* (p. 51), où Jaccottet s'investit durement, montre une attitude du même ordre :

Déchire ces ombres enfin comme chiffons,
 vêtu de loques, faux mendiant, coureur de linceuls :
 [...]
 habille-toi d'une fourrure de soleil et sors
 comme un chasseur contre le vent, franchis
 comme une eau fraîche et rapide ta vie.

« Sors », « franchis » : ces actes, sans contrepartie de pérennité, sont mouvements de vie contre la mort et le parallélisme des comparaisons montre que ce n'est plus seulement le temps de la vie qui est « une eau fraîche et rapide », mais l'homme même qui doit être cette eau et traverser son temps, terme inclus, débarrassé du frein de la peur. Il s'agit de faire sienne, consciemment, l'inconsciente sagesse des choses.

Le passage du temps n'est ainsi accepté, voire aimé, désiré, qu'en dépit de la mort ou contre elle. Or, dès *Observations et autres notes anciennes*, dans une note d'août 1956 (p. 105), une autre « idée » apparaît, selon laquelle la beauté ne peut être hors de l'éphémère, « ne peut être du tout au-delà de la mort, mais l'exaltation suprême de la contradiction vie/mort, doit donc contenir la mort, toujours, toujours plus de vie et de mort à la fois ». Pensée abstraite, exprimée avec exaltation cependant, qui, étayée à son tour par le regard posé sur le monde, tient une place fondamentale dans *La Promenade sous les arbres*. Jaccottet la présente dans « La vue et la vision », ouverture de l'œuvre dans laquelle il oppose son expérience d'instant où le saisit la beauté des choses aux « visions » du poète irlandais Russell :

Cette splendeur semble avoir sa source dans la mort, non dans l'éternel ; cette beauté paraît dans le mouvant, l'éphémère, le fragile ; finalement, l'extrême beauté luirait peut-être dans l'extrême contradiction ; dans la contradiction portée jusqu'à l'énigme et jusqu'à une énigme qui, à la réflexion, doit nous sembler aussi une folie : ailes de papillon, graines, regards...¹⁰⁹

Si la plus grande beauté paraît dans le plus éphémère, alors le passage du temps est aimé, « dans la contradiction » et « l'énigme », comme incluant la mort. La même idée est réaffirmée dans les « Remarques sans fin » (p. 130), qui sont une première conclusion :

Si ce que j'ai cru comprendre des sources de la beauté n'est pas illusoire, il faudrait, non point que nous acceptions la contradiction qui règne sur notre vie, mais que nous

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 31.

¹⁰⁹ *La Promenade sous les arbres*, p. 38.

entrions en elle, que nous nous portions à son extrême pointe, c'est-à-dire que nous vivions en adorant la beauté d'autant plus ardemment qu'elle est plus fragile.

Elle se retrouve encore dans l'« exemple » de « La rivière échappée » (p. 91) où Jaccottet refuse que le scintillement de l'eau courante soit comparé à celui des bijoux :

Il me semble, mais comment le faire comprendre ou seulement croire, que ce n'est pas dans ces préparations étincelantes (touchantes néanmoins au cou des femmes ou dans les tombeaux) que se concentrent la force, la réalité, la puissance qui nous permettraient d'envisager la mort avec plus de courage, mais justement, pourquoi ? en ces points du monde où celle-ci règne par la mobilité et la fragilité ; et, par exemple, dans les rivières ; et, plus précisément encore, dans ce fragment de rivière auquel je reviens toujours, ici, entre les arbres et les prés.

Ainsi, la « puissance » par laquelle peut être assumée la mort « se concentre » dans ce à quoi elle est inhérente, la mobilité, le passage temporel, dont la course étincelante de la rivière devient précisément l'image heureuse. L'éclat de la vie n'est accordé qu'à ce qui passe. Le locataire de *L'Ignorant* (p. 75) voit les arbres, l'herbe, « le monde vert, scintillant le matin et, quand vient la nuit, s'éteignant », il sait que « tel est le monde », que « nous ne le voyons pas longtemps, juste assez pour en garder ce qui scintille et va s'éteindre »¹¹⁰. D'abord rapprochés comme ici dans une coordination de constat, éclat et éphémère sont bientôt unis par une relation de causalité. Dans « Soleil d'hiver », poème du même recueil, où Jaccottet trouve aide à nouveau dans le cycle des saisons, des années qui, sans abolir le terme, l'estompe néanmoins et l'éloigne, l'ombre, « âme de l'arbre due aux pas de la lumière » n'est pas « funèbre ni menaçante ou blessée », elle est « à peine sombre, à peine une ombre, si bas prix payé par l'arbre à l'accroissement de son fruit »¹¹¹. Au fil des œuvres, ce lien s'exprime, avec plus d'assurance, à l'acceptation succédant l'émerveillement : les fruits, dans *Airs*, (p. 35) sont « des lampes que le temps allume », les pivoines d'*Après beaucoup d'années* sont « parure, vivante, brièveté changée en parure, fragilité faite parure » ; « elles n'auront pas duré », mais « elles s'ouvrent, elles se déploient, comme on voudrait que fasse le temps, notre pensée, nos vies »¹¹². L'intensité de l'éclat se fait même proportionnelle à la rapidité du passage dans le temps : « sous chaque branche » des vergers, « on respire le fouet odorant de la hâte »¹¹³ ; sur « l'attelage » de la rivière qui « scintille », à la fin du jour, « tout ce qui reste de lumière paraît se concentrer » « et lancer des éclairs d'autant plus vifs que bientôt il aura disparu dans la nuit »¹¹⁴ ; et *La Semaïson* (p. 210) constate un « lien entre arbre en fleurs et temps, rapidité du temps : ce qui prend feu par la rapidité de sa course. [...] *Vite* : il y a un lien du mot *vite* avec cela », avec la *vie*, avec l'éclat de « ces feux qui ne sont pas des feux ». C'est en termes très semblables que Jaccottet commente « ces deux moments de l'adolescence où la course d'un grand fleuve est apparue dans le scintillement du soir à Hölderlin » – dont on le sait si proche : « Le fleuve, c'est l'impétuosité qui ne craint pas de *se perdre*, c'est

¹¹⁰ « Le travail du poète », *L'Ignorant*, p. 65.

¹¹¹ « Soleil d'hiver », *Ibid.*, p. 80.

¹¹² « Les pivoines », *Après beaucoup d'années*, pp. 18, 20 et 18.

¹¹³ *Airs*, p. 35.

¹¹⁴ *La Promenade sous les arbres*, p. 86.

ce qui brille du fait même de sa course », ce que l'on voit « fuir, partir, avancer d'un même élan, se risquer et étinceler avant que la nuit ne tombe ! »¹¹⁵.

Vérité, non-vérité
Se résorbent en fumée

Monde pas mieux abrité
que la beauté trop aimée,
passer en toi, c'est fêter
de la poussière allumée

Vérité, non-vérité
Brillent, cendre parfumée

Ce très beau poème d'*Airs* (p. 12) dit l'alternance ou plutôt la réversibilité de l'être et du non-être dans le passage du temps ; l'impermanence des choses, inséparable de leur beauté puisque, « poussière allumée », elles sont, non pas successivement mais à la fois, fumée, cendre et éclat, brillance ; l'impermanence aussi de l'homme dont le passage temporel, parce qu'il est aussi traversée du monde, devient une fête.

Dans l'éphémère, c'est donc le temps même qui brille : « Feuilles ou étincelles de la mer / ou temps qui brille, éparpillé »¹¹⁶. « Je crois que ce qui s'allume ici, c'est le temps, c'est sa course »¹¹⁷, s'émerveille à nouveau Jaccottet devant la floraison du printemps. Et un poème de *Pensées sous les nuages* (p. 30) propose ce conseil :

recueille ce peu de paille pour litière à la souffrance,
là, au creux de ta main tachée :

cela pourrait briller dans la main
comme l'eau du temps.

Double image, où le passage du temps, dont l'eau est la métaphore, devient lui-même le comparant de ce qui brille dans le monde ; le cours de cette eau est ce qui confère éclat à ce dont la fragilité, sans lui, pourrait demeurer terne. La valeur que le lyrisme traditionnel attribue à l'eau-temps est donc bien inversée.

Si toute chose passe, « qui survient comme une merveille et s'évanouit comme fumée »¹¹⁸, le passage du temps est, lui, inaltérable. « La promenade à la fin de l'été », poème dont les premières strophes accumulent les signes du précaire, où le mouvement – marche ou voyage – n'est qu'usure et perte menant à la mort, exprime une « reconnaissance néanmoins / à ce vent dans les chênes qui ne se tait point »¹¹⁹. La fin d'une note très dense de *La Semaison* (p. 43), datée de mars 1960, éclaire ce sentiment

¹¹⁵ « La seconde naissance de Hölderlin », *Une Transaction secrète*, p. 69. Jaccottet, dans le même ouvrage, à propos de la *Sixième Elégie* de Rilke, semble d'ailleurs faire sienne la « réponse » qui y est suggérée : « si le mouvement est notre loi, ne faudrait-il pas [...] l'épouser, le devancer même, bondir comme une flèche, briller et vibrer comme elle ? » ; « La nuit des agneaux » (*Éléments d'un songe*, p. 100) évoquait déjà une « pensée vive comme la lumière, heureuse de courir dans l'espace, brillant du seul fait de sa course... ».

¹¹⁶ *Airs*, p. 40.

¹¹⁷ *La Semaison*, p. 210.

¹¹⁸ Jean-Claude Mathieu, *Philippe Jaccottet, op. cit.* p. 77.

¹¹⁹ *L'Ignorent*, p. 85.

d'un jour philosophique ; « le monde », y est-il dit, « n'est que la forme passagère du souffle » :

Toute chose est un arrêt du souffle, provisoire, un repos d'un instant pour la divinité perpétuellement respirante. L'univers entier comme un souffle suspendu. Ainsi quand le vent tombe dans le jardin ; puis il reprend, et les choses changent ; mais rien n'est perdu ; la divinité respire éternellement.

La puissance invisible, le cœur du monde un instant reprend son souffle : naissent les arbres, les montagnes ; mais au regard attentif apparaissent leur précarité, leur mouvement, leur nature de suspens et de passage.

On pourrait percevoir dans ces lignes un écho de certaines pensées présocratiques, celle d'un Anaxagore pour qui tout élément peut se transformer en un autre, celle d'un Héraclite, privilégiant le mouvement contre la fixité de l'Être parméniéen. Mais on évoquerait plus volontiers la pensée extrême-orientale, encore que Jaccottet ne mentionne sa lecture de Blyth qu'au mois d'août de la même année et ne cite l'ouvrage de Marcel Granet, *La Pensée chinoise*, qu'en 1971¹²⁰. Impermanence des choses dans la permanence du souffle, c'est-à-dire du passage de l'Être-temps : l'idée, étayée cette fois sur les « découvertes scientifiques récentes », se retrouve dans *Tout n'est pas dit* (pp. 20-21) :

[...] tout ce que nous voyons (y compris ces montagnes qui nous semblaient si bien assises, ces pierres qui nous paraissaient l'image même de l'inertie) n'est qu'un moment d'équilibre précaire, la rencontre de deux forces antagonistes, un bref arrêt dans le perpétuel courant de l'énergie dont la source demeure aussi mystérieuse qu'au premier jour [...].

Ce « perpétuel courant », Jaccottet le voit tantôt sous la forme d'un marcheur : « C'est le Temps qui persévère sans bruit dans les campagnes, tel un marcheur que rien ne fatigue jamais »¹²¹ ; tantôt dans le vent lorsque, par exemple, il se rappelle la statue de Cecilia Metella « que le temps enfonce imperceptiblement dans l'herbe où ne cesse de passer le vent de Rome »¹²². Mais c'est à nouveau le flux de l'eau qui en exalte l'image la plus heureuse, « une eau que ne marque ni la mélancolie, ni l'ombre, qui coule identique à son origine »¹²³, « l'eau, sans jamais aucun âge »¹²⁴. De celles du Lez, « ivres de courir », « brèves, et comme éternelles », dont on ne « voit pas le commencement, ni la fin », « si je me laissais aller », dit Jaccottet, « j'en ferais volontiers l'attelage scintillant du Temps »¹²⁵. Et de celles qui dévalent, au col de Larche : « Dans la montagne, qui n'est qu'immobilité, gravité, silence, au pied de ces monuments funèbres, je vois, j'écoute quelque chose qui pourrait être le temps courir avec une sorte d'allégresse, en scintillant de loin en loin, mais sans marquer la moindre

¹²⁰ *La Semaïson*, pp. 53 et 155.

Reginald Horace Blyth, *Haiku*, Tokyo, The Hokuseido Press, 1949-1952, 4 vol., 422-[26]+382-[9]+443-[13]+XLII-396-[19] p. (Les sous-titres des 4 vol. sont : "Eastern culture", "Spring", "Summer-autumn", "Autumn-winter").

Marcel Granet, *La Pensée chinoise*, Albin Michel, « L'Évolution de l'humanité », 1974, 568 p.

¹²¹ « Un tableau d'hiver », *Tout n'est pas dit*, p. 38.

¹²² « Reliefs », *Libretto*, p. 16.

¹²³ Jean-Claude Mathieu, *Philippe Jaccottet, op. cit.*, p. 145.

¹²⁴ *Notes du ravin*, p. 11.

¹²⁵ « Eaux de la Sauve, eaux du Lez », *Après beaucoup d'années*, p. 28.

usure »¹²⁶. Ainsi, parce qu'il s'efforce de ne pas « trop rapprocher de nous »¹²⁷ ce que nous donne à voir le monde, notamment ce passage des eaux, parce qu'il se refuse à projeter sur lui nos affects, Jaccottet y rencontre une allégresse, une force inhérentes au temps même. Il peut alors aimer « la puissance des heures qui changent », ne pas « oublie[r] la simplicité, la fraîcheur qu'ont les arbres, l'air, l'étendue, les heures qui passent sans bruit »¹²⁸.

Toujours la montagne apparue, avec une dernière neige à la cime, au-dessus du chemin des Rebavas, comme une chose grecque, nid de harfang, bannière mince ou lanière tibétaine. Lieu haut dans l'air léger, oiseau blanc au-dessus des arbres sans feuilles.

Ou le coude de la rivière éloignée, au bas de la pente à peine verte : on voit une couleur d'eau vert clair – il y a des pierres précieuses de cette couleur là (jade, opale ?) – et une ou deux lignes d'écume vive en travers pour signifier son mouvement rapide comme sur place – eaux abondantes de la fin de l'hiver – et sur les bords les arbres nus, leurs troncs lisses, d'un gris à peine jauni ou rosé par la faible lumière, leur ramure ascendante et simple – au contraire des arbres tordus, noueux qui habitent les rochers. Un lieu de frêle ascension, une brume rameuse, si différent des groupes, des cercles auguraux des chênes couverts de lierre, avec leur force noire, leurs chaînes, leurs lourdes grilles, contenant, défendant on ne sait quelle austérité, quelle pierre levée, source ou tombe. Cercles, assemblées solennelles, graves, autour d'un silence – et les huppés ou sultanes habitent les branches, lieux où l'on demeure, où l'on attend, immobile, avec une fermeté souveraine ; tandis que le long de la rivière tout est passage, eaux, fumées, allée sous l'arceau léger des vapeurs, chemin brillant.

Comme deux vies, deux pensées possibles : l'une noueuse, attentive, méditative et liée à la nuit, à la pierre, druidique, penchée sur la bouche du sol ; l'autre vive, légère, presque insolente ou leste, au fil étincelant des jours.

Amandiers, écume, neiges, crêtes de fraîcheur, panaches lumineux, cygnes...¹²⁹

Ces deux paysages s'opposent comme « deux postulations simultanées ». L'un, traversé par « la rivière », le liquide, l'autre centré sur la « pierre », le solide ; l'un où « tout est passage », « mouvement » : la montagne, d'abord, perçue comme drapeau, oiseau flottant ou planant dans l'air, la rivière, à « l'écume vive », au « mouvement rapide » et les arbres sur ses bords, ou plutôt « le long de ses rives », ainsi entraînés dans une coulée horizontale que redouble l'évocation de « la pente », de « l'allée », du « chemin » ; leur ramure initie un mouvement d'ascension auquel participent les fumées, les vapeurs, la perspective ouverte sur le lointain s'étendant alors au « lieu haut » de la montagne. L'autre où l'on « habite », « demeure », « attend, immobile », un lieu que définissent non plus des « lignes », mais des « cercles », fermés sur eux-mêmes, un lieu clos, ceinturé d'arbres « noueux », de « chaînes », de « grilles », un lieu qui « contient », sauf à s'ouvrir sur la profondeur. D'un côté, la fragilité de fines branches, prêtes à s'évaporer comme brume et fumées, la légèreté impalpable de l'air, des vapeurs, l'éphémère ; de l'autre, la lourdeur, la force des rochers, du métal, la ténacité du lierre, dont on attend qu'elles durent ; de ce même côté, le noir des chênes,

¹²⁶ « Au col de Larche », *ibid.*, p. 87.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 83.

¹²⁸ *La Promenade sous les arbres*, p. 48 ; *La Semaison*, p. 137.

¹²⁹ *La Semaison*, pp. 33-34. On ne s'étonnera pas de retrouver cette note dans *Des histoires de passage*, pp. 41-42.

la nuit ; de l'autre, la clarté de couleurs tendres : « vert clair », « gris à peine jauni ou rosé », la blancheur de la neige, du harfang, du cygne, la lumière donc, ou faible et douce, ou brillante comme le chemin, étincelante comme le « fil des jours ». Quelle que soit la fascination qu'exerce sur Jaccottet la seconde, les deux postulations ne s'équivalent pas à ses yeux : la balance penche du côté de la plus légère. On ne s'arrêtera pas à la longueur relative de chaque évocation, favorable au côté de la rivière, ni au finale dont le point de suspension laisse la rêverie ouverte sur le passage, mais on retiendra que, revenant au cercle des chênes dès la note suivante, Jaccottet pense « à leur destruction », à la précarité de cette force même, emportée comme la pensée (« Il n'y aura eu qu'un éclair dans un enclos de bois et de feuilles ») et que s'épanouit alors le poème – déjà partiellement cité – qui, offrant dans une tonalité heureuse, voire rayonnante un emploi du verbe *passer* et deux du substantif *passage*, ne chante plus que la rivière, « course légère, d'un bout à l'autre scintillante, / et d'autant plus que s'opposent les pierres ». « Autre leçon du monde », conclut le dernier vers : c'est celle que retient Jaccottet.

dimension spirituelle du passage

Dans la notion de passage, la sensibilité de Jaccottet décèle par ailleurs une dimension spirituelle. Elle y comble une aspiration à l'élévation et à la pureté, à l'unité du monde et de ce monde avec un lointain innommé, ressenti comme une promesse ; le passage se trouve ainsi baigné d'une sorte d'aura quasi religieuse.

Le vol des oiseaux est souvent envol chez Jaccottet : le rouge-gorge est « oiseau sorti de la forge », l'aube est semblable à « l'alouette jaillie du champ ». Dans *La Seconde semaison* (p. 16)¹³⁰, Jaccottet note : « Il n'est pas encore sept heures. Je monte sur les rochers ; le ciel est clair : un engoulevent s'envole devant moi ». La montée du promeneur se poursuit ainsi dans l'envol de l'oiseau pour rejoindre la clarté du ciel matinal ; dans le même mois d'août (p. 17), « l'admirable vol de la buse » lui semble « une émanation de la terre, des feuilles arrachées à la terre et qui jouent en s'élevant » : la terre devenue vol d'oiseau, notre pesanteur, « chose sans poids, sans attache »¹³¹..., c'est là une rêverie profonde chez Jaccottet. Tout passage vers la hauteur retient son attention ; à preuve cette phrase de *La Semaison* (p. 209), note unique d'un mois de janvier, long regard porté sur un vol ascendant que prolonge sans fin la structure participiale : « Corbeau montant d'un vol oblique et patient devant les nuages roses de l'aube ». Il aime donc les fumées, telle qui est « comme un arbre voyageur », « cimier flottant du feu »¹³², telle autre « qui s'élève entre les arbres éclairés par le soir, qui flotte, sans aucun poids, telle la buée de notre respiration dans le froid »¹³³ ; sous son regard, on le sait, « il monte des feuilles d'or dans le ciel clair » d'octobre¹³⁴ ; et, dans

¹³⁰ Cf. aussi, *La Seconde semaison*, p. 11 : « À huit heures, marchant dans les taillis, j'ai levé, à deux pas, un engoulevent gris acier, aux ailes pareilles à des lames ; il s'est envolé sans un cri, presque sans bruit aucun. »

¹³¹ *La Semaison*, p. 146 : l'expression y désigne un vol de pigeons.

¹³² *Carnets*, p. 15.

¹³³ *Notes du ravin*, p. 55. Un paragraphe de *La Semaison* (p. 25) se termine aussi sur cette courte phrase : « Montent de loin en loin des fumées. »

¹³⁴ « Parenthèse », *Et, néanmoins*, p. 45.

l'éloge de la rivière, Jaccottet mentionne encore : « Montée d'un souffle, / et passage d'un souffle frais »¹³⁵. Autant d'émanations de la terre vers la hauteur : elle en est allégée. Sensible, dans la toile du Lorrain intitulée *Paysage avec Amour et Psyché*, à « tout ce grand espace comme changé en rayonnement, absorbé, ravi par la lumière, Jaccottet se laisse emporté par la rêverie plus haut encore : « Toutes les choses fumant comme un souffle clair ! Tranquilles, à moitié endormies, et qui montent ! Je comprends ce que j'aurais voulu : que par une ascension imperceptible, silencieuse, continue, chaque parcelle sombre et pesante des fondements s'éclairât, s'allégeât, se concentrât pour devenir, tout à la fin, cime brillante »¹³⁶. « Fumer », « monter », « ascension », tout le champ lexical de l'évocation renvoie au désir que le « sombre », le « pesant », le « bas » des « fondements » puisse, dans un doux passage vertical, atteindre à la légèreté, à la clarté d'un souffle immatériel.

Parmi les passages d'oiseaux, Jaccottet accorde sa préférence à ceux que leur blancheur lie implicitement ou explicitement à la notion de pureté.

Et tel matin, tout un vol d'oiseaux, des pigeons sûrement, par instants d'une blancheur éclatante sur fond de forêts dorées ou roussâtres ; blancheur dont on pourrait imaginer qu'elle ne nous toucherait pas tant si elle n'était, plutôt que le refus ou l'oubli des couleurs, leur reploiement.¹³⁷

Sans doute ; mais la rigueur protestante pesant encore sur une sensualité naturelle, on peut relever dans *Paysages avec figures absentes* (p. 14) l'expression : « lavés des allusions et des fautes de la couleur » ; et c'est bien le mot « pur » qui qualifie ailleurs le passage des mêmes oiseaux : « il y en a deux plus blancs que tous les autres qui inscrivent dans le bleu du ciel la ligne pure de leur vol »¹³⁸ ; Jaccottet aime donc, en automne, l'accord entre la pureté de leur passage et le dépouillement du sol : « c'est [...] le très beau moment de la terre, de la suie – que traversent deux pigeons plus blancs que du lait »¹³⁹. Or ce n'est pas tant parce qu'ils sont blancs que leur vol est pur, mais parce que le passage en soi est pureté qu'il leur convient d'être blancs, comme l'étaient « harfang » et « cygnes » convoqués dans le paysage de rivière « où tout est passage ». La neige, autre symbole de pureté, comme le lait, devient souvent pour Jaccottet, le signe d'un métaphorique passage d'oiseau : « bonheur léger et pur », elle fait « pense[r] inévitablement à un plumage d'oiseau blanc »¹⁴⁰, elle est « comme des plumes abandonnées par une migration tardive », ou encore « cette sorte de plumage sans poids [...] – comme si un très grand oiseau en effet avait effleuré un instant le sol, cette touche légère, fraîche, presque immatérielle – virginale, je crois qu'on peut, qu'on doit le dire ainsi ("Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui") »¹⁴¹, Mallarmé étant, en quelque sorte, caution de l'emploi d'un mot devant lequel Jaccottet hésite mais qu'il ne saurait écarter. Commentant, dans *Une transaction secrète*, la suite de poèmes intitulée

¹³⁵ *La Semaison*, p. 35.

¹³⁶ « Deux lumières », *Paysages avec figures absentes*, p. 117.

¹³⁷ *Carnets*, p. 21.

¹³⁸ *La Semaison*, p. 25.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 149.

¹⁴⁰ *Une transaction secrète*, p. 331.

¹⁴¹ *Truinas*, p. 35 et p. 34. Mallarmé, *Œuvres complètes*, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1945, 1660 p. Ici, *Poésies*, p. 67.

À la lumière d'hiver, il constate lui-même que, de « l'image de la neige et des oiseaux au ventre blanc », suscitée par les nuages de novembre, est né en lui « un mouvement singulier, inattendu » « associant les idées de "passage", de "vol" et de "pureté" »¹⁴².

Dans les mêmes pages d'*Une transaction secrète*, Jaccottet compare le bonheur de la neige au plaisir des enfants « à passer près d'une cascade, à s'éclabousser de l'eau des torrents » : c'est que l'eau vive, elle aussi, est pure, pure de sa course même. « Une eau rapide, limpide »¹⁴³, telle est la rivière échappée, la parenté phonétique étant le signe, pour Jaccottet, d'une équivalence sémantique ; le même couple d'adjectifs se retrouve, pour les mêmes raisons, dans une note de *La Semaison* (p. 251) : « Ravin du Moulon. Eau abondante, tournoyante, limpide, sur ces roches lisses, jaunes, creusées par endroits en forme de bassin. Rapide ». Les eaux de la Sauve sont « vives et limpides », ou mieux encore « une hâte transparente » ; celles du Lez sont « trop claires et vives pour que rien les assombrisse » ; d'abord « ivres, mais pures », elles sont bientôt, dans un même paragraphe, « ivres et pures »¹⁴⁴ et les *Carnets* (p. 127) en font « la vraie voie, la plus fraîche, et sans tache ». « L'eau courante », pure, est aussi « eau lustrale », qui purifie : compléments du mot « bonheur », les deux expressions se trouvent, juxtaposées, dans un commentaire de la fable *Philémon et Baucis*¹⁴⁵ (« et le bonheur, encore, de l'eau courante, de l'eau lustrale ») et l'on se souviendra que le verbe latin *lustrare* signifie conjointement purifier et parcourir. Quand « l'homme devient fauve [...] : vite un saut dans la rivière, pour quitter cet habit de feu ! »¹⁴⁶. Le flux de l'eau claire libère de l'instinct mauvais et devient, pour Jaccottet, métaphore de tout ce qui purifie. Ainsi, l'eau de la lumière, qui « passe » à travers le village au matin, « lave les murs de toutes les taches de la nuit » ; et, comme ce qui vaut pour le monde vaut aussi pour l'homme, Jaccottet voit en elle « une sorte de voirie de l'âme », le mot « voirie » ayant ici, de façon très significative, son double sens de passage et de nettoyage¹⁴⁷ ; le lecteur de *L'Idiot* trouve qu'au rire d'Aglaé « rien dans le monde naturel ne ressemble plus que le torrent : quelque chose a bondi à votre rencontre, moins pour vous assaillir que pour vous abreuver ou vous laver »¹⁴⁸ ; en revanche, « quand la bassesse et la violence se déchaînent vraiment comme une tempête, y a-t-il encore une chance pour l'eau claire de se frayer un chemin ? »¹⁴⁹ Même l'écoulement du temps peut avoir ce pouvoir lustral : quand on procède au « vidage rituel du bassin » en creusant « un petit chenal », « très vite, pourvu que l'on n'y replonge plus son outil, l'eau, d'abord couleur de terre claire, se décante » et Jaccottet, transposant au plan éthique le constat du regard, suggère, en conclusion de cette note de *La Seconde semaison* (p. 170) : « Ainsi pourrait-on soi-

¹⁴² « À propos d'une suite de poèmes », *Une transaction secrète*, p. 330.

¹⁴³ *La Promenade sous les arbres*, p. 86.

¹⁴⁴ « Eaux de la Sauve, eaux du Lez », *Après beaucoup d'années*, p. 25 pour la Sauve, p. 26 et p. 27 pour le Lez.

¹⁴⁵ *Carnets*, p. 113. Cf. La Fontaine, *Fables*, Flammarion, "GF", 1995, 539 p. Ici, XII, 25, p. 370. On peut au reste s'étonner de l'emploi de l'adjectif « courante » pour qualifier une eau que, certes, l'on verse sur les pieds des voyageurs, mais qui a été tiédie sur un feu, dans un récipient, donc. Preuve supplémentaire qu'une eau lustrale ne peut être, pour Jaccottet, que courante.

¹⁴⁶ « La rivière échappée », *La Promenade sous les arbres*, p. 87.

¹⁴⁷ « Le jour me conduit la main », *ibid.*, p. 53.

¹⁴⁸ « Dostoïevski, quelques notes en marge », *À partir du mot Russie*, p. 45.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 44.

même se décanter, à condition de ne pas intervenir en soi, de laisser couler sur soi l'eau lustrale ? » Or que pourrait être pour l'homme cette eau lustrale sinon le flux de l'être des choses ou du temps même qui, comme la cascade que Jaccottet désire habiter, n'est « pas seulement ce qui nous consume, mais aussi cette fraîcheur exquise qui nous enveloppe [...], ce ruissellement purifiant... »¹⁵⁰ ? Le vent, autre figuration du passage temporel, nous offre la même leçon que l'eau : « Puissions-nous filer à son exemple, » souhaite Jaccottet, « jetant aux fossés ordures et vieilleries, emportant ornements et diadèmes, pour ne laisser que le meilleur et le plus net »¹⁵¹. Avancer dans le temps, c'est se dépouiller de l'inutile, du frelaté, « se décanter ».

« Les mots liens et passage se sont écrits côte à côte »¹⁵². Par cette phrase, Jaccottet définit une période de bonheur retrouvé. Le passage, en effet, assure aussi la cohésion du monde et de l'homme avec le monde ; il comble en Jaccottet un profond besoin d'unité. Les pies qui « volent de sapin en sapin sous la pluie légère », la tourterelle, « voix qui monte et descend les degrés du monde, entre terre et ciel », la rivière, « fille de l'arc, issue de l'arc, jusqu'aux cercles de cible de la mer », ou encore « rayon lancé par le miroir des glaces au miroir de la mer », le vent, « émanation invisible – et qui relie »¹⁵³, par leur passage modeste ou ample, horizontal ou vertical, unissent entre eux les divers points de l'espace. Ils peuvent même, en mariant leurs passages, tisser un réseau dont résulte une heureuse harmonie :

Dans l'étendue
plus rien que des montagnes miroitantes

Plus rien que d'ardents regards
qui se croisent

Merles et ramiers¹⁵⁴

Et parce que, pour lui aussi, la rivière est « foudre d'eau entre les herbes »¹⁵⁵, il relève, chez Hölderlin, l'association entre fleuve et éclair, « dont l'un est le lien de la source à la mer, le sens horizontal, l'autre le lien de la terre au ciel, le sens vertical. Tous deux étant en fin de compte la communication, ce qui engendre vie, commerce, construction et, dans le domaine de l'esprit, *la Parole* »¹⁵⁶.

Le passage semble même souvent abolir les limites de l'espace. Sur le plateau de Saint-Blaise, « le vent doux, lointain, continu » « qui souffl[e] dans les pins », paraît à Jaccottet « venir du bout du monde »¹⁵⁷ ; et d'« un vent frais [qui] se lève – après une journée et une nuit étouffantes », il précise, dans une note de *La Seconde semaison* (p. 15) : « Le vent, on dirait qu'il vient à nous des profondeurs de l'espace nocturne ». Le vent devient alors un « messenger » qui « apporte les confuses nouvelles de la

¹⁵⁰ « La nuit des agneaux », *Éléments d'un songe*, p. 101.

¹⁵¹ « Novembre », *Tout n'est pas dit*, p. 61.

¹⁵² « À propos d'une suite de poèmes », *Une transaction secrète*, p. 331.

¹⁵³ *La Semaison*, p. 197 ; « La tourterelle turque », *Paysages avec figures absentes*, p. 54 ; *La Semaison*, p. 50 et p. 35 ; *La Semaison*, p. 265.

¹⁵⁴ *Airs*, p. 50.

¹⁵⁵ « La rivière échappée », *La Promenade sous les arbres*, p. 87.

¹⁵⁶ « La seconde naissance de Hölderlin », *Une Transaction secrète*, p. 71.

¹⁵⁷ *Paysages avec figures absentes*, p. 135.

distance »¹⁵⁸ ; les eaux du Lez sont aussi « messagères dépêchées des crêtes », « coursières » à la fois par leur rapidité qui les rend semblables à des chevaux, et par ce qu'elles transmettent ; les mésanges encore, par leurs couleurs pâles, sont « messagères affairées du nord », et les engoulevents, « messagers de l'entre-deux, entre ciel et terre, entre jour et nuit – au ras de la cime des arbres », comme la chouette dont le vol est « le passage d'un courrier »¹⁵⁹. Ces messages au contenu celé, ces lointains indéfinis nous portent aux limites d'un ailleurs, ou plutôt laissent pressentir un secret¹⁶⁰, une énigme, ou encore suscitent l'espoir d'un passage au-delà. « Dans la lumière de la fin de l'hiver, qui est de la poussière rose – et dans le silence, qui semble étrange, d'un après midi, comme s'il allait arriver on ne sait quoi – : le vol proche des mésanges »¹⁶¹ : l'arrivée des « messagères du nord » est-elle cet « on ne sait quoi » attendu, ou ce qui en tient lieu, ou ce qui en est le signe, la promesse ? Et n'est-ce pas ce vent « venu de loin », portant l'appel de l'effraie, qui a mené Jaccottet « sur ces bords infinis » dont le poème garde le mystère ?

On conçoit dès lors que les passages, si simples et ordinaires puissent-ils paraître, s'inscrivent dans un champ d'ordre religieux ou plutôt se revêtent d'une force, d'une solennité que seuls peuvent exprimer des références ou un vocabulaire religieux. Faire s'écouler l'eau d'un bassin était déjà un acte « rituel » et le vol des pigeons avait la blancheur du lait, breuvage toujours peu ou prou lié, dans l'imaginaire de Jaccottet, aux libations antiques qu'évoquait aussi le terme « lustral » ; dans les étendues pierreuses de la Drôme, les moutons, « portant leur fourrure effilochée et sale tels des saints Jean-Baptiste », « sont des pèlerins un peu hagards qui procèdent, suscitant devant leur cortège une crépitation de sauterelles »¹⁶² : leur « avancée » devient « procession », elle prend, comme le « passage » des transhumants de *La Promenade sous les arbres* (pp. 62-63), en quoi l'on peut voir « la survivance d'anciens rites », et même comme tout passage, « la forme d'une cérémonie réglée » : c'est en effet cette seule expression qui éclaire – dans une parenthèse, bien évidemment – l'aveu : « de toutes manières, les passages nous touchent ». Si Jaccottet peut « presque » entendre « le tintement » des feuilles d'or qui montent dans le ciel clair d'Octobre, c'est que leur envol appelle en lui, malgré le déni « d'une prière à un dieu depuis longtemps disparu », l'image apaisée « d'une cour de temple oriental » : la religion est écartée, mais le mot « prière » demeure, conférant une subtile aura de sacré à la contemplation de cet envol tout terrestre. À deux reprises, dans *Israël, cahier bleu* (p. 54 et p. 22), Jaccottet doute qu'une foi, une prière puissent rester vivantes dans une vie confinée, sans le secours d'un paysage de passages, alors que, lui semble-t-il, des « voix d'oiseaux, [la] rumeur, en contrebas, d'une eau défiant la pierre et les sables, peuvent aider l'antique Parole [...] à garder encore un peu de vérité, de pouvoir lustral et désaltérant », que « l'air libre, le bruit de l'eau » sont « autant de paroles toutes prêtes à se tresser en une autre

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 112.

¹⁵⁹ « Eaux de la Sauve, eaux du Lez », *Après beaucoup d'années*, p. 28 ; *La Semaison*, p. 240 ; *La Seconde semaison*, p. 20 ; *La Promenade sous les arbres*, p. 75.

¹⁶⁰ Cf., dans « Le secret » (*L'Ignorant*, p. 58), celui des oiseaux vers quoi nous guide « un vent de mer ».

¹⁶¹ Ainsi commence la note de *La Semaison* (p. 240), précédemment citée, qui se retrouve dans *Des histoires de passage*, p. 175.

¹⁶² *Paysages avec figures absentes*, pp. 15-16.

forme de prière, qui n'entrerait pas en concurrence avec la vraie, mais plutôt l'amplifierait, comme un répons ». La spiritualité, le sacré ne sont-ils pas là encore liés à notion de passage plus qu'à la religion en soi ? « La course, vive ici, là paresseuse » de la rivière qui retient ses regards à Ronda, en Andalousie, lui est un « lien avec le ciel, la réponse volubile à une vieille soif d'enfance... »¹⁶³ : c'est donc bien une native aspiration spirituelle que vient combler la notion de passage. Au reste, de ses lectures russes, d'une nouvelle de Tchekhov notamment, intitulée *La nuit de Pâques*, et « d'une autre évocation de nuit de Pâques » dont la source lui échappe, Jaccottet « garde à l'esprit les images de la débâcle d'un fleuve et des baisers qu'échangent les fidèles au sortir de l'église, à l'aube, tout en faisant circuler entre eux comme une autre aube, une autre hostie, la parole la plus joyeuse : "Christ est ressuscité" »¹⁶⁴ ; « et », poursuit-il à la page suivante, « dans le souvenir, recomposé, de *Résurrection*, c'étaient à peu de chose près les mêmes images qui s'alliaient, à la même enseigne : la flamme des cierges et les baisers de paix, sur fond de ténèbres en train de se dissiper et d'eaux grondantes, désentravées, puissantes comme la sortie hors du tombeau... » : ainsi, la course des eaux n'est plus vie seulement mais résurrection, indépendamment, pour lui – du moins le semble-t-il – de son affirmation chrétienne ; la Pâque est une donnée objective des textes évoqués, mais il est symptomatique que se soit gravée dans sa mémoire l'association de cette fête et du dégel des eaux ; ce n'est pas une foi religieuse qui est liée, par la saison, à la course renouvelée du fleuve, c'est, en lui, ce passage même qui, noué à d'autres thèmes, forme « une sorte de polyphonie très souple et tout intérieure [portant] à la clef l'affirmation de la Résurrection »¹⁶⁵. Quant aux vols d'oiseaux, aux passages des vents, ils s'allient volontiers aux notions d'esprit, d'âme, de sainteté. Avec ironie – et nostalgie, sans doute – Jaccottet se souvient, dans *À la lumière d'hiver* (p. 77), d'un temps de plus grande confiance en soi :

On bâtissait le char d'Élie avec des graines
légères, des souffles, des lueurs, on prétendait
se vêtir d'air comme les oiseaux et les saints...

Et en effet, dans le premier poème d'*Airs*, l'évocation du « signifiant latent » : *l'aile*, entendue, comme le relève Jean-Claude Mathieu¹⁶⁶, « dans la séquence "légère / elle / est-elle celle » fait de « l'âme errante » un oiseau parcourant « les distances de la terre ». Dans « L'Orient limpide », déjà, Jaccottet retenait cette pensée zen citée par Blyth : « Il n'y a pas de lieu où chercher l'esprit / Il est pareil aux traces de pas des oiseaux dans le ciel »¹⁶⁷ ; la métaphore inversée soulignerait aussi bien l'immatériel du passage. Bien plus tard encore, dans *La Seconde semaison* (p. 171), la pensée sans doute d'Henri Thomas mourant, évoqué nommément dans une des notes précédentes, fait à nouveau surgir le vol de l'oiseau comme métaphore ou plutôt comme indice de ce qu'il évite de nommer l'âme : « Pensez que de ce corps de plus en plus froid est en train de fuir à tire-d'aile une figure invisible dont les oiseaux ne sont que les turbulents reflets

¹⁶³ *Cristal et fumée*, p. 12.

¹⁶⁴ *À partir du mot Russie*, pp. 19 puis 20-21.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 19.

¹⁶⁶ Jean-Claude Mathieu, « Un petit roseau m'a suffi », *Philippe Jaccottet, op. cit.*, p. 83.

¹⁶⁷ *Une transaction secrète*, p. 125.

dans notre monde »¹⁶⁸. Image fort traditionnelle, même sous ce jour platonicien ; mais on peut lui accorder une vraie force pour qui se méfie tant du poids des images « toutes faites », « qui viennent des autres ».

passage et art

Toutes les formes de passage qui fascinent Jaccottet, avec toutes les connotations qui, pour lui, en sont inséparables, se retrouvent sous sa plume comme métaphores de l'art : l'art est passage.

La musique, par sa dimension temporelle peut-être, appelle particulièrement ces comparaisons. « Purcell », dit un poème de *Pensées sous les nuages* (p. 64), « nous a fait entendre le passage des brebis / qui se pressent dans la poussière de l'été céleste ». De la *Jephté* de Carissimi, Jaccottet retient la « mélodie haut dans l'air comme vol d'oiseaux », qui devient aussi « ce ruisseau très haut dans l'air... »¹⁶⁹. Les deux images s'équivalent, aussi fréquentes l'une que l'autre, semble-t-il : la *Fantaisie pour orgue en la mineur* de Bach, par ses « descentes allègres de notes », le fait penser à « des cascades »¹⁷⁰ et tel air des *Noces de Figaro* lui est « vraie fontaine de sons, la plus limpide, la plus tendre qui soit » ; dans la note suivante, il précise, à l'écoute de la pièce de Liszt intitulée « Au bord de la source » dans *Les Années de pèlerinage*, que « l'imitation de la source, en musique, comme celle de la pluie (Debussy), des jeux d'eau (Ravel), est incapable de produire une fraîcheur aussi pure que tel air de Mozart qui ne prétend pas imiter quoi que ce soit ». Ce n'est donc pas par le thème traité mais en elle-même que la musique, du moins celle qu'il préfère, est associée par Jaccottet au cours de l'eau : « Aussi, les eaux qui ruissellent sur les pierres », telle est la dernière des images définissant la musique en général dans *La Semaison* (pp. 250-251). Mais en revanche, dans une même note des *Carnets* (p. 125), c'est par deux fois le passage des oiseaux qui l'évoque : « Les sonates pour violon et clavecin de Bach : source de jubilation, aujourd'hui comme la première fois, [...]. Quelque chose [...] qui se plie et déplie, comme une grande aile blanche. / Que l'on écoute aussitôt après telle sonate écrite par Mozart pour les mêmes instruments (la K.376 en l'occurrence), ce qui frappe, c'est [...] une légèreté, une prestesse parfois presque insolentes, le mouvement de l'oiseau »¹⁷¹.

Noté, en réécoutant, sauf erreur, le *Requiem* de Mozart, l'idée, je ne sais plus exactement pourquoi, d'un « trait » passant rapide au-dessus de tout, comme l'oiseau

¹⁶⁸ On pourrait encore relever que, dans le rêve de *La Semaison* (pp. 218-219) où un oiseau devient femme, autorisant une lecture de portée érotique, il s'avère que cette femme est une religieuse ; et que, si Jaccottet accepte à la rigueur l'interprétation psychanalytique « comme "origine" des images », il souhaite aussi que ne soient « pas effacées par cette élucidation les images elles-mêmes – les oiseaux, le ciel, la hauteur, l'air du matin – et la religieuse [...]. Il en va pour les rêves comme pour les poèmes, qui ne sauraient être réduits à ce qui les nourrit secrètement et qu'ils cachent et transfigurent, volontairement ou non. » On retiendra donc ici le nouement, dans la sensibilité de Jaccottet, des notions de passage, d'élévation, de pureté et de spiritualité.

¹⁶⁹ *La Semaison*, p. 257.

¹⁷⁰ *Ibid.*, 243.

¹⁷¹ Une note de *La Semaison* (p. 229), retenue dans *Des histoires de passage*, relève aussi, dans le Quintette de Mozart K.516, un double mouvement : « Quelque chose qui a l'air de monter [...], une blancheur qui gagne, par vagues, ou par vols d'ailes pâles [...]. Et à sa rencontre descendent d'au-delà du ciel d'autres vols, plus blancs encore. »

blanc, l'aigrette de l'étang l'avait fait à Saint-Blaise, autrefois ; mais cette fois-ci, je l'imaginai dans le ciel du Jourdain. / Une flèche ? [...] Comme une signature ? un paraphe ? Un trait de fer, de foudre – mais qui, loin de détruire, eût signé au-dessous d'une promesse blanche.¹⁷²

Ces lignes, datées de mars 1997, se retrouvent, presque identiques, dans une longue parenthèse, aux dernières pages d'*Israël, cahier bleu* (p. 73), dont elles ne peuvent qu'être contemporaines :

(J'ai eu l'idée, un soir récent, en écoutant je ne sais plus quelle musique, d'un trait qui passait, se traçait au-dessus de tout, rapide comme une flèche, ou comme l'oiseau blanc autrefois au-dessus de l'étang de Citis, près de Saint-Blaise ; un trait au-dessus de tout, mais j'ai pensé ensuite, parce que j'avais travaillé à ces notes-ci : "au-dessus du Jourdain", ce qui n'avait pas à première vue grand sens ; un trait extrêmement rapide, mais ferme, comme une flèche, comme un paraphe qui aurait attesté, mais au haut de la page, quelque chose d'écrit sur elle ; impérieux et fuyant comme l'éclair d'une certitude.)

Seule la musique semble concernée, mais elle est déjà, dans les deux extraits, rapprochée du même souvenir personnel qui a suscité l'écriture d'un des textes de *Paysages avec figures absentes* ; or, juste avant la parenthèse du second, Jaccottet évoque « le tout dernier bourgeonnement de paroles » « du vieux poète caduc », et le passage de l'aigrette, le trait qui traverse l'esprit de Jaccottet deviennent, dans les deux cas, *signature, paraphe* sur une *page* : à travers vol d'oiseau, cours d'eau, trait de flèche ou de foudre, c'est donc, au-delà de la musique et de manière plus vitale, la poésie qui est pour Jaccottet le passage, à la fois promesse indéfinie et certitude. La présence du Jourdain, loin de perdre sens pour n'être pas référée au voyage en Israël dans le premier, devient au contraire le signe de son caractère sacré.

Jaccottet use de toutes ces métaphores pour qualifier les œuvres littéraires qu'il aime : effet de « météore » du vers de Mandelstam, souvent cité : "Je me suis lavé, de nuit, dans la cour"¹⁷³ ; « trait de flèche », « arc à sa plus vive tension » de l'écriture de du Bouchet ; « flèches » de Jean de la Croix dont les vers « vol[ent] au-dessus des terres dans une course impatiente et limpide » ou sont comme « les battements d'aile de l'éternité entrevue par un saint... » ; « vol » des phrases de Novalis, que Jaccottet « suit », comme « jadis l'oiseau nocturne qui s'éloignait et se rapprochait » et « qui nous entraî[n]e à travers des miroitements loin de notre site routinier », mais aussi bien « eau pure » de cette même parole, « eau pure qui ne cesse de se mouvoir, de courir, qui est souple, rapide, légère, argentée, unissante »¹⁷⁴. « Mouvement aisé dans l'immense. Oiseaux. » : cette notation, que l'on pourrait croire – et qui reste aussi – visuelle, dans une page de *La Semaison* (p. 20) dont les premiers paragraphes portent sur l'automne et la tombée du jour, est en fait exactement comprise entre ces deux phrases : « Modèles : Hölderlin, Leopardi, quelques poèmes de Baudelaire » et « Autres exemples, les plus beaux peut-être, chez Dante ».

¹⁷² *Carnets*, p. 76.

¹⁷³ Cf. Ossip Mandelstam, *Simple promesse, choix de poèmes, 1908-1937*, traduits du russe par Philippe Jaccottet, Louis Martinez, Jean-Claude Schneider, Lausanne, La Dogana, 1994 : ce vers est le premier de « Tristia », p. 47.

¹⁷⁴ « Quelques notes à propos de Mandelstam », *Une transaction secrète*, p. 172 ; *Truinas*, p. 9 ; « Devant l'ombre maltraitée », *Éléments d'un songe*, pp. 115, 116 et « Poursuite », *ibid.*, p. 133 ; « Où est la nuit ? (Novalis) », *Une Transaction secrète*, p. 97.

Plus que les autres formes du passage, en effet, les vols d'oiseaux ont un lien intime avec l'écriture, non pas de ressemblance seulement mais d'identité. Il est fréquent que Jaccottet voie en eux une écriture, voire un modèle d'écriture : les pigeons « inscrivent » dans le ciel « la ligne » de leur vol qui devient « calligraphie » lorsqu'ils tournoient dans la lumière d'octobre ; les martinets « écrivent » dans le ciel d'été, y « tracent » « haut » « leurs signes » et quand, le soir, « des oiseaux familiers descend[ent] des hauteurs », « d'un vol oblique et sûr », c'est « comme le tracé d'une phrase qui tire à sa fin, une conclusion apaisante, heureuse, des ouvrages du jour. On n'[a] plus qu'à suivre leur exemple »¹⁷⁵. Inversement, l'écriture poétique est intrinsèquement vol d'oiseau. La paix dans laquelle Jaccottet entend « les oiseaux invisibles » de *Paysages avec figures absentes* lui rappelle soudain (p. 75) « celle qui règne à tel étage du *Purgatoire* où il se trouve que l'on assiste à quelque chose d'assez semblable, à l'apparition dans l'air, inattendue, de fragments d'hymnes tronquées : *la prima voce che passò volando...* » ; se souvenant – par exemple dans *Truinas* (« Feuilletés joints », p. 46), où elles sont aussi « palombes » – que les paroles, chez Homère, sont « ailées » (ἔπεα πτερόεντα), Jaccottet fait sien l'expression :

J'ai su pourtant donner des ailes à mes paroles,
je les voyais tourner en scintillant dans l'air,
elles me conduisaient vers l'espace éclairé...¹⁷⁶

Cette image lui devient ainsi champ de réflexion sur sa propre poésie. « Le mot "amour", le presque imprononçable, me vient maintenant à l'esprit, flotte, tournoie autour de moi comme un oiseau », écrit-il dans *Une transaction secrète* (p. 333) pour éclairer la genèse de ces poèmes d'*À la lumière d'hiver* dont il craint par ailleurs qu'ils ne se soient « envolés trop vite, élevés trop haut au-dessus des limites des jours ». Un mot encore est explicitement la source de tout un ensemble de poèmes auquel, dans *Pensées sous les nuages*, il donne son titre : « Le mot joie, comme traverse parfois le ciel un oiseau que l'on n'attendait pas et que l'on n'identifie pas aussitôt, m'est passé par l'esprit et m'a donné, lui aussi, de l'étonnement ». Jean-Claude Mathieu, dans son ouvrage sur Jaccottet, commente ainsi cette phrase initiale du texte d'ouverture, au chapitre intitulé « Passage du mot » (p. 522) : « La comparaison avec le vol d'un oiseau, en s'intercalant dans la phrase, en disjoignant le sujet ("le mot") et son acte ("passer par l'esprit"), esquisse une configuration commune du mot et de l'oiseau ». Mais ce « mot-oiseau » ne renvoie pas à « un signifié abstrait », précise-t-il, « il désigne un sentiment effusif, une dilatation intime » (p. 515) : « Un mot vole, sonne, échappé du milieu du savoir, des dictionnaires, un "vocal", à sa manière de faire irruption », les « vocables » étant, selon Barthes, auquel il fait référence en note (p. 515), « des mots sensibles, des mots subtils, des mots amoureux, dénotant des séductions ou des répulsions (des appels de jouissance) ». Seuls de tels mots peuvent « traverser l'esprit » comme les oiseaux le ciel et susciter dans leur passage la parole poétique. Jaccottet éclaire a posteriori la profondeur de l'émotion éprouvée à l'envol des feuilles, semblable à celui d'oiseaux : « Plus tard seulement, le vague souvenir des vers de

¹⁷⁵ *La Semaison*, p. 25 puis p. 146 ; *Carnets*, p. 135.

¹⁷⁶ « L'hiver », *L'Ignorant*, p. 61. Cf. également, sur un mode négatif, en mineur (*ibid.*, p. 57) : « Je te parle mon petit jour. Mais tout cela / Ne serait-il qu'un vol de paroles dans l'air ? »

Virgile viendrait charger ce bref instant d'automne d'un sens plus lourd ; au-delà du monde visible dont font partie les feuilles et les oiseaux, le regard découvrirait en quoi les paroles peuvent leur ressembler, celles de la poésie et celles qu'un dieu arrachait aux lèvres d'une femme élue par lui pour éclairer les consultants sur l'avenir ; paroles comme les feuilles nourries par une sève montant de l'obscur puis livrées au vent, paroles comme les oiseaux lancées en avant d'elles-mêmes, vers l'inconnu qu'elles prétendaient mesurer »¹⁷⁷. Page d'évocation poétique qui devient, comme souvent, méditation sur la poésie, étayée d'un souvenir littéraire « vague », c'est-à-dire spontanément privilégié et transformé : c'est sa conception personnelle de la poésie qu'offre ici Jaccottet, de sa propre création qu'il cerne l'essence : elle est, à travers le visible, passage d'un inconnu vers un autre, vers un illimité. Le confirme l'assimilation, fréquente aussi, de la parole — dont l'écriture est un avatar — au souffle du vent. La voix qui « chante », dans *L'Ignorant* (p. 60), « monte » « comme un vent de mars », mouvement mystérieux, ascendant et « pur » là encore. Puisque « la parole elle-même est un mouvement de l'air : venue à nous dans la nuit comme le parfum d'un cerisier invisible »¹⁷⁸, Jaccottet poète n'a donc « pas d'autre loi qu'une espèce de souffle très lointain qu'il [lui] sembl[e] devoir saisir »¹⁷⁹. « Parole-passage, ouverture laissée au souffle ». Et Jaccottet, liant toutes les formes de passage, ajoute aussitôt : « Aussi aimons-nous les vallées, les fleuves, les chemins, l'air. Ils nous donnent une indication sur le souffle »¹⁸⁰.

Ouvertures et obstacles au passage

L'attrait pour les passages libres ne saurait aller sans une prédilection pour ce qui « laisse passer », ni sans une aversion prononcée, voire une angoisse face à ce qui gêne ou arrête le passage : l'obstacle, dont la rêverie de Jaccottet espère toujours l'abolition.

transparence et ouverture

« Il y a quelque chose à dire sur cette impression de brillant, de légèreté, de transparence, [...] sur cette impression irrésistiblement paradisiaque, on ne saurait préciser pourquoi ». C'est la lumière d'été, au matin, « les jours de soleil et de vent du nord », qui suscite ce bonheur émerveillé dont Jaccottet, immédiatement, essaie toutefois de saisir les « éléments primordiaux » ; et, parmi eux, mis en valeur par les italiques : « le *translucide* »¹⁸¹. « Transparent », « translucide », « diaphane », tous ces termes ont en commun leur préfixe – latin ou grec – qui, signifiant « à travers », désigne le passage. Les dictionnaires établissent entre eux quelque nuance : le *translucide* laisserait passer la lumière sans permettre une vision nette des choses ; le transparent les laisserait « apparaître », les rendrait clairement visibles ; *diaphane*, étymologiquement

¹⁷⁷ *Notes du ravin*, pp. 43-44.

¹⁷⁸ *Observations et autres notes anciennes*, p. 50.

¹⁷⁹ « La perte perpétuelle », *Éléments d'un songe*, p. 179.

¹⁸⁰ *La Semaison*, p. 43.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 60.

semblable à *transparent*, aurait peu à peu glissé vers l'acception de *translucide*. Mais Jaccottet semble en user indifféremment, tous étant, pour lui, nimbés d'une aura de joie. Les trois termes qualifient successivement les couleurs mystérieuses qui émanent du Val des Nymphes à la tombée de la nuit : elles y « sont devenues comme diaphanes », écrit-il d'abord ; puis, quelques lignes plus loin, rappelant le sens même du mot : « C'est comme si l'on avait déposé sur les choses des couches de peinture extrêmement minces, qui laisseraient passer un peu d'une luminosité qui viendrait d'en dessous ; couches de couleur translucides, mais sans être brillantes » ; puis : « Couleurs sombres déjà, mais en quelque sorte transparentes » ; enfin, s'arrêtant à ce dernier terme : « couleurs quoique plutôt sombres, transparentes », « un peu plus sombres, et plus transparentes »¹⁸².

C'est le plus souvent de la lumière même que Jaccottet loue la transparence et, avant toute autre, de la lumière méditerranéenne : celle, « diaphane », de la Grèce, qui baigne d'un bonheur pur chaque étape du voyageur et dont la limpidité, en quelque sorte spirituelle, se communique aux korès du musée, « presque transparentes »¹⁸³ ; celle, surtout, qui a fait de lui « l'habitant de Grignan » et qu'il chante, notamment, aux soirs d'hiver, lorsque « dans les hauteurs, le ciel atteint la plus vive transparence »¹⁸⁴, en automne, dont « l'air » est « transparent et fragile »¹⁸⁵, au matin, nous l'avons vu, avant qu'un excès de chaleur ne la trouble. Mais en définitive, c'est l'air en soi qui est « spirale de transparences »¹⁸⁶. Eprouvant intensément, comme Baudelaire, « les pouvoirs contraires de certaines réalités essentielles »¹⁸⁷, Jaccottet sait aussi que la nuit même peut être clarté limpide, du moins l'une « des deux nuits » : « celle qui est transparente, vaste, magique »¹⁸⁸, « la diaphane, l'arbre veiné d'argent »¹⁸⁹, celle qui lui a inspiré certains de ses plus beaux textes : « Sur les pas de la lune » – pages de prose dans *La Promenade sous les arbres*, poème dans *L'Ignorant* – et, dans *À la lumière d'hiver* (pp. 85-86), le poème « Aide-moi, maintenant... »¹⁹⁰. Il se souvient que, dans une telle nuit, « les mots *léger, clair, transparent* [lui] revenaient sans cesse à l'esprit avec l'idée des éléments *air, eau et lumière* »¹⁹¹. Ainsi se mêlent, dans le bonheur de Jaccottet, toutes les formes essentielles du diaphane.

¹⁸² « Couleurs, là-bas », *Et, néanmoins*, pp. 63, 64 et 65. On retrouve, à leur propos, les mêmes termes dans *Les Carnets*, p. 144 : « À ne pas oublier : ces couleurs du paysage vues en revenant du Val des Nymphes, tout à la fin du jour ; couleurs telles qu'on en voit rarement, qu'on dirait d'abord transparentes ; [...] / Telles des couches extrêmement minces, des glacis laissant passer quelque chose d'une luminosité qui viendrait des dessous ; translucides sans être brillantes. »

¹⁸³ *Cristal et fumée*, pp. 23 et 31.

¹⁸⁴ « Rouge-gorge », *Et, néanmoins*, p. 57.

¹⁸⁵ *Observations et autres notes anciennes*, p. 108.

¹⁸⁶ *La Promenade sous les arbres*, p. 60.

¹⁸⁷ « Quelques notes à partir de Baudelaire », *Une transaction secrète*, p. 104.

¹⁸⁸ *La Semaïson*, p. 241.

¹⁸⁹ « Soir », *Paysages avec figures absentes*, p. 106.

¹⁹⁰ Soulignant par la majuscule la valeur métaphysique de la nuit chez Novalis – sur laquelle nous reviendrons –, Jaccottet admire « de telles paroles qui en reproduisent la liberté, la légèreté, la continuité, la transparence. » « Tout s'est renversé », poursuit-il : « la plus grande limpidité est donnée, non plus au Jour, mais à la Nuit. » (*Une Transaction secrète*, p. 99).

¹⁹¹ *La Promenade sous les arbres*, p. 71.

Cet éloge de la transparence appelle des métaphores privilégiées : les couleurs du Val des Nymphes sont comme « du verre », « des lames de verre », « des lamelles de verre »¹⁹² ; la « magie » des Alpes tient à « l'air pareil à du verre »¹⁹³ ; « verre » encore, la lumière de l'aube évoquée par des sonorités ouvertes qui en redisent la transparence :

Dans l'air de plus en plus clair
scintille encore cette larme
ou faible flamme dans du verre¹⁹⁴

La lumière de la Grèce, quant à elle, devient « cristal » : « Nulle part je n'ai vu clarté plus proche du cristal, sans la moindre froideur », s'exclame-t-il dans *La Semaison* (pp. 267-268) ; la nuit du poème « Aide-moi » est aussi cristal, « cristal noir »¹⁹⁵. La transparence peut encore avoir la limpidité de l'eau : des ciels d'hiver, « je crois », dit Jaccottet, « qu'il y a là [...] quelque chose comme une eau très pure »¹⁹⁶ ; l'air d'octobre se « boit un peu comme de l'eau fraîche, c'est tout le ciel comme un grand verre d'eau »¹⁹⁷ ; de « la nuit telle qu'elle s'ouvre autour de [lui] », il souhaite qu'elle nous « apporte le diadème de ses eaux »¹⁹⁸ ; et si une foison d'iris donne « une sensation visuelle d'eau », c'est que « fleurs et eau se rapprochent » par « la fraîcheur et la transparence »¹⁹⁹.

L'ajour des arbres aux demi-saisons, la nudité de l'hiver ne peuvent que répondre également aux désirs de Jaccottet. L'avant-printemps est un « bâti clair », ce moment « où les feuilles nouvelles nées laissent encore passer la lumière »²⁰⁰ ; octobre, un mois « vêtu d'air », où les feuilles « bientôt vont tomber pour faire place au ciel » : « l'esprit goûte ces journées où les forêts s'allègent, s'ajourent »²⁰¹ ; « le pouvoir de l'automne n'est [donc] pas dans [ses] feux, dans [ses] splendeurs ; mais, [...] dans cet allègement de l'air, dans cet affinement de la lumière qui sont tels que le monde nous paraît maintenant plus vaste ». « Plus qu'aucune autre saison, » écrit Jaccottet dans *Paysages avec figures absentes* (p. 12), « j'aime en ces contrées l'hiver qui les dépouille et les purifie » ; c'est toutefois le même verbe qui caractérise hiver et automne : « L'hiver ajoure. La végétation est un filet à mailles de plus en plus grosses, un filtre de plus en plus lâche »²⁰² ; en ce temps de l'année, donc, « tout est ouverture : treillis de fer, treillis des branches nues, et la terre poussièreuse [...] »²⁰³. C'est en cette saison que « l'espace » est le « plus vaste », le « plus ouvert »²⁰⁴, où l'air l'emporte.

¹⁹² « Couleurs, là-bas », *Et, néanmoins*, p. 65 et *Carnets*, p. 144.

¹⁹³ *La Promenade sous les arbres*, p. 57.

¹⁹⁴ « Lune à l'aube d'été », *Airs*, p. 13.

¹⁹⁵ *À la lumière d'hiver*, p. 85.

¹⁹⁶ « Rouge-gorge », *Et, néanmoins*, p. 57.

¹⁹⁷ *La Semaison*, p. 222.

¹⁹⁸ « La perte perpétuelle », *Éléments d'un songe*, p. 183.

¹⁹⁹ *La Seconde semaison*, p. 205.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 48 et *Carnets*, p. 40.

²⁰¹ *Paysages avec figures absentes*, p. 54 et *La Semaison*, p. 67.

²⁰² *La Semaison*, p. 169.

²⁰³ *Ibid.*, p. 49.

²⁰⁴ *Paysages avec figures absentes*, p. 13.

« [...] la lumière (transparent sans lequel on ne peut rien voir) ». Jaccottet retient cette définition de Joubert (dans *Une Transaction secrète*, p. 37) car c'est la transparence qui permet l'apparaître des choses, elle est « le pain des yeux »²⁰⁵ ; une sorte de parenté, quelque ressemblance intime unit d'ailleurs « l'air clair » et le regard ouvert : « Je vois bien de la poussière sur la terre / mais vous me regardiez, et vos yeux paraissaient / ne pas m'être inconnus », dit l'air au poète dans *L'Ignorant* (p. 72). Dans la lumière hivernale, débarrassée des vapeurs qui émanent des feuilles en été, « les choses apparaissent avec netteté sous le ciel », et « à travers les branches nues, on voit les sols, des taches de roche, des cailloux, un peu de mousse » ; dans le climat sec de Majorque, « le monde se simplifie et montre ses éléments, ses assises »²⁰⁶. Une brève note de *La Semaison* (p. 190) souligne avec force ce lien entre le diaphane et le visible :

Au bord du lac de N., le lendemain de Noël, le vol d'un rapace parfaitement visible dans la forêt givrée, diaphane. Comme si on le surprenait dans sa vie d'ordinaire cachée.

« Avec netteté », « parfaitement » : la transparence offre le monde sans réserve, sans « détours », elle révèle le « caché ». Tel est donc aussi, plus profond encore, le pouvoir de la nuit cristalline qui n'est pas « négation de la lumière, / mais subterfuge fait pour nous ouvrir les yeux / sur ce qui reste irrévélé tant qu'on l'éclaire »²⁰⁷. Et ce visible, que seule découvre la clarté de l'obscur, est aussi le vrai : en elle se dévoilent nos visages²⁰⁸, « les hommes [...] se montrent plus vrais », en elle « la vérité de l'immense espace apparaît »²⁰⁹. On pressent alors la possible dimension métaphysique de la transparence ; Jaccottet ne cite-t-il pas ces lignes de Max Jacob : « J'ai vu le Seigneur sous les eaux d'une rivière. La rivière était transparente »²¹⁰ ?

Cet apparaître des choses dans l'ouverture du diaphane suscite en Jaccottet un élan du regard, de l'esprit, de tout le corps vers le monde, un élan jubilatoire. Contemplant, plus haut que les feux du crépuscule, un ciel « immense », Jaccottet s'étonne et s'émerveille : « Jamais sans doute je ne l'avais vu aussi vaste, aussi grand ouvert. Toute la place qu'il y a là pour le regard ! »²¹¹. Et, réitérant l'hommage que peut exprimer le titre *À la lumière d'hiver*, il conclut ainsi l'une des *Notes du ravin* (p. 46) : « À la lumière de novembre, à celle qui fait le moins d'ombre et qu'on franchit sans hésiter, d'un bond de l'œil ». En cette saison, « le regard est libre de courir au loin, de mesurer

²⁰⁵ Cette expression de *La Semaison* (p. 209) définit « cette chose vigoureuse et fraîche, l'avant-printemps. Un espace encore large, une lumière plus grande, l'effervescence des feuilles : le pain des yeux. »

²⁰⁶ « Un tableau d'hiver », *Tout n'est pas dit*, p. 37 puis « Paysage de Cala Ratjada », *ibid.*, p. 47. L'automne, grâce à son « beau dépouillement », « est aussi le temps où la terre reparait presque partout, le bois et la terre » (*La Semaison*, p. 149).

²⁰⁷ « Au petit jour », *L'Ignorant*, p. 56.

²⁰⁸ Cf. « L'aveu dans l'obscurité », *L'Ignorant*, p. 82 :
Les mouvements et les travaux du jour cachent le jour.
Que cette nuit s'approche et dévoile donc nos visages.

²⁰⁹ *Observations et autres notes anciennes*, p. 126.

²¹⁰ *Notes du ravin*, p. 54.

²¹¹ « Une couronne », *Après beaucoup d'années*, p. 47.

l'espace et d'en rejoindre les éléments »²¹². Ailleurs, c'est « l'esprit [qui] ne cesse de courir » sur le vaste espace de champs de blé²¹³. Ce passage du regard qu'accompagne la pensée entraîne aussi les pas : dans la transparence des matins d'été, on éprouve « l'envie de marcher dans ces jardins, ces prairies, au pied de ces montagnes »²¹⁴ et, dans un paysage de « pins et sable, c'est toujours, où que l'on trouve cet accord, comme si on allait respirer, apercevoir la mer. L'idée du plaisir brûle et court, les pieds nus, entre ces troncs ; il y a la place, rien n'arrête les pas ni la vue »²¹⁵. D'abord distancié, présenté comme un désir, le passage est finalement assumé par tout le corps et – notons-le, malgré l'élégant détour de l'expression – c'est un plaisir brûlant... La même transitivité caractérise la nuit diaphane : en elle, « l'espace s'ouvre, l'on avance »²¹⁶, dit déjà un poème d'*Observations et autres notes anciennes* (p. 110) ; celui que lui consacre *À la lumière d'hiver* (p. 85) le redit en termes incomparables :

Aide-moi maintenant, air noir et frais, cristal
noir. Les légères feuilles bougent à peine,
comme pensées d'enfants endormis. Je traverse
la distance transparente, [...]

À la limpidité du cristal qui rayonne à la fin du premier vers, répond la traversée qui advient à la fin du troisième ; encore le mot « fin » est-il bien impropre puisque le rejet puis l'enjambement qui les prolongent disent la douceur d'un passage aisé ; que la *transparence* permette la *traversée* est encore rendu sensible par la proximité des deux termes de même préfixe, le second impliquant un parcours de part en part, qui s'avèrera infini. L'altière femme d'ébène prend ailleurs « la forme d'une servante qui vous invite à entrer »²¹⁷ ; autre visage d'une diaphanéité qui, toujours, ouvre le passage ; on « entre » aussi « dans le matin frais comme une douche »²¹⁸.

C'est donc, libre et pur, l'air comme élément qui permet le passage, l'air « aux mille portes ouvertes »²¹⁹, « enfilade de portes invisibles, éternelle invitation au voyage »²²⁰. Et l'hymne de Jaccottet, sa « gratitude »²²¹ se font d'autant plus fervents que cet « air plus léger que l'air »²²² « aspire et appelle », qu'il « paraît tirer vers le rire, l'ardeur, l'essor » et « nous change en oiseaux légers »²²³ : il favorise un passage vers la hauteur, en hiver surtout, où « toutes choses autour de nous » sont, « comment dire ?

²¹² *Paysages avec figures absentes*, p. 13. Cf., *ibid.*, même page., quelques lignes plus bas : « Plus de conquêtes, sinon pour le seul regard ! »

²¹³ *La Semaison*, p. 37.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 60 ; *La Promenade sous les arbres*, p. 60.

²¹⁵ « Prose au serpent », *Paysages avec figures absentes*, p. 89. Que cette prose évoque Eve et l'Eden n'est sans doute pas étranger à la tonalité de ces lignes.

²¹⁶ *Observations et autres notes anciennes*, pp. 109-110.

²¹⁷ « Couleurs, là-bas », *Et, néanmoins*, p. 66.

²¹⁸ *Observations et autres notes anciennes*, p. 109.

²¹⁹ *Notes du ravin*, p. 26.

²²⁰ *La Promenade sous les arbres*, p. 60.

²²¹ Cf. *La Semaison*, p. 232.

²²² « La promenade à la fin de l'été », *L'Ignorant*, p. 86.

²²³ *La Promenade sous les arbres*, pp. 59 et 60. Cf. aussi *Tout n'est pas dit*, « Novembre », pp. 60-61 : « ...rien qu'une couleur bleue qui, loin de peser, semble nous tirer vers les hauteurs ; rien que le battement heureux d'immenses ailes. »

allégées »²²⁴, où la lumière est celle « de l'éveil, de l'issue, de l'ascension »²²⁵ – et « c'est [alors] comme si on montait »²²⁶, mais en avril aussi bien, où, sur le plateau de Rochecourbière, « c'est l'air, une fièvre d'espace, un envol »²²⁷. Pour Jaccottet, l'issue par excellence est élévation.

La transparence de l'air, invite à notre passage, est le lieu privilégié de beaucoup de ceux qu'aime Jaccottet. Elle porte les paroles²²⁸, les sons, telles – souvenir précis, semble-t-il – « les sonnailles d'un troupeau » : « – et le son clair se répand, vient à vous à travers la distance elle-même absolument claire, c'est l'air lui-même qui tinte et vibre, l'air tout à fait invisible des hauteurs qui semble s'ouvrir à son passage – »²²⁹ ; il « est aussi le lieu d'un grand commerce et d'une circulation ininterrompue qu'il ne cesse jamais de favoriser. Et comment n'aimerions-nous pas l'habitat des oiseaux ? »²³⁰ ; dans « l'aisance du grand ciel argenté filent les oiseaux »²³¹ ; ciel de mai ici, mais là c'est l'hiver, « au nom d'oiseau rapide » qui est le « temps des oiseaux rapprochés / des hauts réseaux aériens »²³². *Commerce, circulation, réseaux* : l'air, ouvert aux passages qui relie, est l'*invisible* où se recrée l'unité du monde.

opacité et fermeture

Des quatre éléments, la terre est sinon le mal-aimé de Jaccottet, du moins le seul qui suscite en lui une sorte de crainte primitive : son opacité fascine et effraie. En hiver, sous « le vaste espace » du « ciel clair », « les labours montrent la terre sombre, lourde, muette » ; « c'est le passé épais, c'est le sombre, l'immémorial »²³³ ; c'est le « monde confus, opaque des ossements et des graines »²³⁴, « cette masse obscure, mêlée, cette espèce de nuit palpable que nous ne pouvons nous empêcher de révéler et de craindre parce qu'elle enferme et change tant de morts »²³⁵ ; et – hantise douloureuse pour Jaccottet – dans la terre, les regards sont fermés²³⁶ : cette obscurité impénétrable est liée à la mort qui arrête à jamais le regard ; gelée, elle est « comme retraite, forclosée »²³⁷, moins exclue, comme l'implique l'acception habituelle du mot, que radicalement fermée. L'eau, quand elle est la mer de Majorque, peut être aussi fermée

²²⁴ *Truinas*, p. 34.

²²⁵ *La Semaison*, p. 232.

²²⁶ *Ibid.*, p. 170.

²²⁷ *Ibid.*, p. 48.

²²⁸ Cf. le titre d'un des poèmes de *L'Ignorant* (p. 72) : « Paroles dans l'air ».

²²⁹ *Beauregard*, p. 72 : cette évocation est image, dans le texte, du retentissement qu'avait, sur Jaccottet enfant, le nom même de Beauregard.

²³⁰ *La Promenade sous les arbres*, p. 60.

²³¹ « Trois fantaisies », *Beauregard*, p. 90.

²³² *La Semaison*, p. 73.

²³³ *Paysages avec figures absentes*, pp. 13 et 14.

²³⁴ « Arbres I », *Airs*, p. 54.

²³⁵ « Emblèmes d'été », *Tout n'est pas dit*, pp. 126-127.

²³⁶ Cf. *À travers un verger*, p. 25 : « Tous ces regards fermés qu'il y a dans la terre, sous nos pieds, depuis le commencement de la terre ! » Et, p. 35 : « Les yeux sont chose facile à éteindre, vite fermée, vite enfouie (dans la terre) ».

²³⁷ *La Semaison*, p. 68.

que la terre, « aussi lourde », d'un « bleu accumulé, concentré, épais, comme un mur »²³⁸.

Des quatre saisons, l'été est celle qu'apprécie le moins Jaccottet : elle édifie « pour les rêves ou le souvenir de trop surnois asiles » et l'esprit s'y laisse prendre à « l'invitation de ce qui cache, enveloppe et captive »²³⁹ ; piège moral mais d'abord ou en même temps physique, ressenti d'ailleurs plus souvent comme obstacle que comme tentation : dans ses « masses de verdure »²⁴⁰, on étouffe et le regard ne se fraie plus de passage. « Je conçois plus clairement aujourd'hui », écrit Jaccottet dans *La Semaison* (p. 49), « le passage du printemps à l'été dans le jardin, qui est que progressivement il se referme et se couvre », de sorte que dès l'avant-printemps il en redoute la venue : « bientôt l'été nous cachera la charpente des forêts »²⁴¹ ; au mois de mai, déjà, « l'épaississement à vue d'œil des feuillages » fait du paysage un « labyrinthe » ; ce n'est plus un mois d'ouverture, mais de « verdure croissantes, en crue trop soudaine, gonflées, [...] je ne sais quoi de plus lourd, avec plus d'ombre » et les premiers vers du poème qui cristallise ces lignes redisent, en mêlant présent et souvenir lointain, l'empêchement du regard dans une végétation luxuriante, éprouvé dès l'enfance :

Verdure trop vite apparue
désjà trop lourde, trop humide
sœur verte des nuages
et ces fleurs jaunes dans les prés
envahissantes
dans le regard désolé de l'enfant^{242 243}

Au reste, si ses lectures d'alors ne l'ont jamais entraîné vers l'Afrique, c'est que « toute jungle [l]'étouffait rien qu'à en entendre le nom »²⁴⁴.

Mais en toute saison le monde peut se fermer, emprisonner le corps et l'esprit dans un spleen baudelairien. Il arrive à Jaccottet de concevoir l'hiver comme « une chambre basse : c'est », précise-t-il, « une des images qu'il me semble pouvoir choisir pour en exprimer un des aspects essentiels, et cette image m'est venue surtout en pensant à la brièveté du jour en cette saison, au vol bas du soleil, comme si quelque chose pesait sur la lumière, quelque chose qui serait la nuit, l'obscurité, le froid » ; au premier signe de printemps, « on comprend que la nuit d'hiver fut ce plafond bas »...²⁴⁵ : à travers tous

²³⁸ *Ibid.*, p. 13. Cf. aussi « Paysage de Cala-Ratjada », *Tout n'est pas dit*, p. 46 : « la mer [...] est d'un bleu si riche, si épais qu'on dirait presque un mur ».

²³⁹ *Paysages avec figures absentes*, pp. 12 et 13.

²⁴⁰ *Carnets*, p. 135 (la note est de juillet).

²⁴¹ *La Promenade sous les arbres*, p. 96.

²⁴² *La Semaison*, pp. 201 et 202. Il est intéressant de relever que, dans la prose comme dans le poème, ce trop-plein se résout en un vide : ...« comme si tout était vide ou inaccessible à jamais », « comme si le monde tout entier / était peint sur du vide » (cf. également le commentaire qu'en propose *Une transaction secrète*, pp. 324 sqq.) : l'enfermement et l'immense se rejoignent dans l'impossibilité du passage (cf. infra).

²⁴³ Quand, en mai toujours, la pluie se mêle au foisonnement de la végétation, l'impression d'enfermement est à son comble et l'image du mur apparaît : « Herbes hautes, un soir, après de longues heures de pluie. Jardins envahis de plantes, aux murs penchant déjà vers le sol. On se sent plus enfermés – sous les nuages, dans des vapeurs, les arbres semblent plus grands ou plus épais. » (*La Semaison*, p. 98).

²⁴⁴ *À partir du mot Russie*, p. 13.

²⁴⁵ « Le passage des saisons », *Tout n'est pas dit*, pp. 40 et 41.

les termes employés, comment ne pas entendre « Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle ... » ? C'est là une page un peu convenue peut-être et de portée trop générale ; mais elle correspond par ailleurs à une impression personnellement vécue et proche de l'angoisse : une note des *Observations* (p. 97), parisienne sans doute puisque datée de septembre 1955, insiste sur l'enfermement qu'impose l'hiver :

Premiers jours de froid. La première allusion à l'hiver n'est pas seulement dans les fenêtres qu'il a fallu tenir fermées [...] Il s'est fait brusquement [...] une sorte de rétrécissement de l'espace : on dirait que le monde est moins ouvert, et que nous-mêmes nous refermons sur notre faible vie.

En un même paragraphe, la même idée est quatre fois reprise, aggravée par ce « rétrécissement » qui semble ne pas devoir s'arrêter et fait peser la menace d'un écrasement. Les mêmes hantises évoquent par des mots semblables un « Hiver » déjà métaphorique, dans *L'Ignorant* (p. 61) :

Suis-je donc enfermé dans le glacial décembre
comme un vieillard sans voix, derrière la fenêtre
à chaque heure plus sombre, erre dans sa mémoire,

et l'interrogation s'achève en un cri : « Qui m'ouvrira / dans ces ténèbres le chemin de la rosée ? » Un jour maussade de septembre, dans *La Semaison* (p. 248), appelle à nouveau l'image de la pièce fermée, des murs qui emprisonnent, en un doublement métaphorique du réel, proche d'une mise en abyme, qui rend sensible l'impossibilité de l'issue :

Grand ciel gris, par endroits ou par moments presque noir. La chambre fermée – et dehors, autour d'elle, cette autre chambre, ces murs, cette haute voûte où passent, loin, des pluies.

« Ciel fermé, porte murée », dit encore durement d'un hiver l'une des *Notes du ravin* (p. 50). Et Jaccottet a beau savoir que les nuages ne sont que « légère voûte ou arche grise », il lui semble, dans *Pensées sous les nuages* (p. 43) qu'ils « se bâtissent en lignes de pierres / l'une sur l'autre ». « Nous pouvons porter peu de chose », poursuit-il, conscient du contraste entre ces éléments du paysage – ou de la vie – et l'impression qu'il en éprouve.

Même la pluie, la neige peuvent être perçues comme « rideaux qui se ferment » et qu'il faut ou faudrait « écarter »²⁴⁶. Car le découragement menace alors :

Grand rideau, grand voile de nuages, une fumée au-dessus des feuillages qui ont l'air de brûler.
Haut voile, haute fumée immobile, à quoi bon le soulever d'une main sans force.
Mes regards sont comme des bêtes qui ne trouvent plus à se nourrir.²⁴⁷

Ces voiles et rideaux, qui par ailleurs peuvent être source de plaisir pour Jaccottet, préfigurent ici le mur qui barre le passage ; dans ce paysage – du dehors ou du dedans – le regard et l'âme, obstrués, sont privés de vie.

²⁴⁶ *La Semaison*, p. 16 et *La Seconde semaison*, p. 45.

²⁴⁷ *La Semaison*, p. 188.

L'opaque, quelle qu'en soit la forme, s'est toujours trouvé lié au sombre, à l'obscur et parfois comparé à la nuit, à « l'autre nuit ». Car il y a bien deux nuits pour Jaccottet : à « la diaphane », s'oppose celle qui est « ténèbres »²⁴⁸ ; or, le Robert définit les ténèbres comme une « obscurité profonde considérée le plus souvent comme un milieu matériel ». Si le bleu d'un ciel hivernal « n'est plus une matière », mais « une distance et un songe »²⁴⁹, ces ténèbres sont donc au contraire une matière « épaisse »²⁵⁰, impénétrable dont « l'opacité » « enferme, encage, étouffe »²⁵¹. Jaccottet en redoute les « heures étroites », « difficiles à traverser », « qu'il semble qu'on ne pourra jamais passer à la fois parce que le passage en sera très difficile et parce qu'on n'a jamais eu moins de force »²⁵². Deux pages émouvantes de *La Semaïson* (pp. 217 et 241), très proches l'une de l'autre, dépeignent cette angoisse ; voici les premières lignes de la seconde²⁵³ :

Je reviens à la pensée des « deux nuits », celle qui est transparente, vaste, magique, et l'autre, la prison dont on ne sort pas. Que l'on se sente oppressé au lit, dans la chambre obscure, on se lève, on pousse la porte, on descend l'escalier – le silence est, à ces heures-là, total –, mais toute la maison est une prison encore ; et que l'on sorte de la maison, il y a encore ces plus hauts murs, cette immense voûte sans la moindre faille. Peut-être que, si l'on sortait vraiment, on se rappellerait que la nuit est ouverte ; mais c'est qu'en réalité on n'a pas quitté son lit, et on l'éprouve comme un mur au-delà des murs, une enceinte plus large et plus infranchissable, qui devient presque fatalement l'image de la mort ; ou plutôt, à laquelle se substitue l'image plus inflexible de la mort, de la mort sans aube.

« Chambre obscure » dans la « maison » que cernent, « au-delà des murs » réels, les « plus hauts murs » métaphoriques de la nuit dans un redoublement oppressant, tout rappelle l'évocation de la journée de septembre qui, d'ailleurs, dans *La Semaïson*, suit de peu cette page.

La nuit. Je puis allumer, mais la lumière des lampes à cette heure est froide, elle n'aide pas. Je puis descendre dans une autre pièce. Mais je ne sortirai pas de la nuit, d'aucune façon je ne puis en sortir, je resterai entre ses murs.

Même impression d'enfermement donc, l'année précédente, exprimée par une immédiate superposition, fusion du réel et l'imaginaire. Mais voici que ces images – maison fermée, mur, voûte – maintes fois relevées déjà, s'alourdissent soudain : cette nuit-là, dont la voûte est « sans la moindre faille » et l'enceinte « infranchissable », celle dont « on ne sort pas », est « redoutée comme une prison ou une tombe »²⁵⁴.

²⁴⁸ Cf. *À partir du mot Russie*, p. 22 : « La nuit va finir : c'est le moment où un frissonnement de fatigue atteint même l'endurant, le moment le plus difficile des ténèbres. »

²⁴⁹ *Paysages avec figures absentes*, p. 13.

²⁵⁰ Cf. *Une Transaction secrète*, p. 268 : Jaccottet garde le souvenir d'une mauvaise chute, lors d'une visite chez du Bouchet, par « une nuit épaisse comme un mur » ; il a ainsi « éprouvé » « l'opacité de la nuit, la dureté du sol ».

²⁵¹ « Comme le martin-pêcheur prend feu... », *Et, néanmoins*, p. 38.

²⁵² « Note I », *La Promenade sous les arbres*, p. 135 ; *La Semaïson*, p. 237 ; *Observations et autres notes anciennes*, pp. 118-119

²⁵³ Judith Chavanne, dans *Philippe Jaccottet. Une poétique de l'ouverture*, op. cit. (17-18), propose de ce même passage une analyse plus détaillée, soulignant que le recours insistant au vocabulaire de la construction et aux tournures hyperboliques désigne cette nuit-là comme « un moment de fermeture absolue » qui atteint « le degré de l'inconcevable et de l'insupportable ».

²⁵⁴ « Quelques notes à partir de Baudelaire », *Une transaction secrète*, p. 104.

L'impossibilité du passage, l'absence d'issue est la mort. Aussi la nuit que forent avec tant de ténacité les alouettes de la Lance devient-elle, de « chapiteau » ou « dais », « couvercle énorme », puis « dalle nocturne », enfin « dalle noire de la tombe »²⁵⁵.

L'angoisse de l'obstacle et de l'enfermement

C'est donc une angoisse de mort qui sous-tend le refus, la peur de l'enfermement et si l'association est commune à bien des hommes, voire aux plus grands poètes, elle est particulièrement prégnante en Jaccottet qui, souvent, désigne le passage et l'ouverture par la négation de leurs contraires. La « sérénité d'octobre », « c'est une absence d'oppression et de murs », le monde, alors, est « plus haut de plafond ; il n'a plus de plafond du tout » ; et « cet allongement bienheureux du jour », en mars, c'est « comme si un plafond se soulevait, comme si, après une marche dans une longue caverne ou des taillis épais, la forêt devenait plus haute, le couvert des arbres plus ajouré »²⁵⁶. Sa hantise de « l'autre nuit » est telle que, dans *À la lumière d'hiver* (p. 86), après avoir évoqué plusieurs fois la transparence cristalline de celle qui s'ouvre à son passage, il insiste : « Le noir n'est plus ce mur / encrassé par la suie du jour éteint » ; et, en Andalousie, il s'émerveille que « l'obscurité, ici, [ne soit] jamais épaisse ou trouble ; [qu']elle ignore la brume, les nuages, l'ombre même »²⁵⁷.

Avec finesse, Jean-Luc Steinmetz parle « de paysages presque interdits » dans l'œuvre de Jaccottet : « ces rocs âpres et acérés qu'il laisse le soin d'exprimer à André du Bouchet, son voisin dont "le sépare une montagne" »²⁵⁸ ; la même différence l'opposerait aussi à Jacques Dupin dans l'appréhension du thème de la pierre. Hautes roches, montagnes – hormis les « montagnes basses » de la Drôme, que Jaccottet prend soin de distinguer des Alpes – n'apparaissent que rarement en effet et toujours dans une connotation négative. La Lance, sommet de peu d'altitude qui ne domine Grignan que de loin, est, pour Jaccottet, un « mur au fond du paysage »²⁵⁹ ; les « degrés montants » de *Cahier de verdure* (p. 39) – ceux de la Lance encore –, sont, dans le froid de la nuit, « rochers blêmes », « rochers blafards » ; au-dessus des « fermes de très vieille pierre » qui forment le hameau d'*Après beaucoup d'années*, la montagne devient aussitôt (p. 56) « remparts de pierre encore plus vieille » sous un ciel menaçant : elle arrête le marcheur, quand les vergers lui murmurent : « Faites passer... » ; au col de Larche, plus haut que le regard, les roches sont des « obstacles [...] hérissés », « de vraies herses de pierre » ; et, « plus haut encore, tout à fait en haut, se dress[ent] des bastions, des forteresses »,

²⁵⁵ « Sur les degrés montants », *Cahier de verdure*, pp. 39, 40, 41, 42.

²⁵⁶ *La Semaison*, p. 222 ; « Novembre » puis « L'impatience de mars », *Tout n'est pas dit*, p. 61 et p. 116.

²⁵⁷ « Les mots *Andalou*, *Andalousie* », *Cristal et fumée*, pp. 17-18 : cet « ici » réunit en fait l'Espagne et la poésie de Lorca.

²⁵⁸ *Revue des Sciences Humaines*, n° spécial : *Jaccottet en filigrane*, textes réunis par Gérard Farasse, n° 255, juil.-sept. 1999, 231 p. Ouvrage cité ensuite sous le titre abrégé : *R.S.H.* n° 255. Ici, Jean-Luc Steinmetz, « Les fêtes du passage », p. 51. L'expression de Jaccottet renvoie au titre des pages consacrées à André du Bouchet dans *L'Ire des vents*, n° 6-8 de 1983 et reprises dans *Une Transaction secrète*, p. 266 : « Une montagne nous sépare ».

²⁵⁹ *Notes du ravin*, p. 8. Même une couleur rouge, quand la qualification serait la plus proche du vrai, ne peut être dite « rouge brique », parce que « ce mot évoqu[e] une idée de mur, de pierre » (*Et, néanmoins*, p. 58) ; certes il ne convient guère à cette « petite boule de plumes avec un cœur » qu'est le rouge-gorge, mais ce qu'il évoque en Jaccottet est révélateur de ses aversions.

« une couronne de bastions »²⁶⁰ qui semblent ainsi infranchissables ; c'est là « un paysage héroïque », et, en chacun de nous « peut subsister un élan qui lui réponde » ; mais – la restriction du verbe *pouvoir* le suggère – sans doute n'est-ce pas le cas de Jaccottet dont l'impression est d'écrasement au « fond de ces grands tombeaux froids », « au pied de ces monuments funèbres »²⁶¹. Quant aux « montagnes de Savoie », dans la « Vue sur le lac » du même recueil, leur métamorphose sera merveille d'autant plus étonnante qu'elles sont « comme une masse vraiment énorme » au-dessus de l'eau grise ; la longue phrase qui constitue le troisième paragraphe de ce texte évoque leur poids, leur menace, par la progression oppressante de son premier mouvement :

La montagne, si haute qu'il faut lever les yeux pour en apercevoir les cimes, cette masse énorme comme une cathédrale vue de près, comme des orgues de roche et de glace, comme une muraille crénelée, la chose plus lourde qu'aucune autre au monde, presque un monstre, presque la mort...

L'article défini, qui confère à ce paysage connu, précis, une portée générique, trahit d'emblée la hantise de Jaccottet face à *la* montagne. L'aspect grandiose de cette masse lui confère d'abord un caractère sacré : *cathédrale*, *orgues*, elle impose à celui qui la contemple de *lever les yeux* dans l'attitude de respect religieux qu'appelle le rite de l'élévation ; mais, d'architecture élancée, elle devient *muraille* aux créneaux guerriers, obstacle contre lequel on se brise, poids écrasant ; l'aura de sacré n'est pas effacée, mais bascule dans l'horreur : la montagne est en définitive un *monstre*, être hors nature, hostile voire maléfique, face auquel on n'éprouve plus qu'une aversion terrifiée.

Faut-il remonter aux années de jeunesse pour comprendre ce rejet ? Moudon n'offre pas un paysage encaissé dont les reliefs enfermeraient, mais plutôt « une campagne de collines avec la lueur de neige des Alpes au loin » : c'est là une des images qui se lèvent en Jaccottet à l'écoute de *lieder* de Schubert mais dont une parenthèse précise l'origine : « (comme dans mon pays natal) ». Et Jaccottet ne nomme guère les Alpes, si ce n'est pour les opposer aux montagnes de Grignan ou lorsqu'il parle de Hölderlin, de Senancour. Mais ce silence, qui tient à une retenue naturelle comme à la volonté d'effacement de l'écrivain, ne serait-il pas aussi évitement, involontaire ou consciemment assumé ? Dans une note très éclairante de *La Seconde semaison*, datée de juillet 1989 (pp. 121-122), Jaccottet s'étonne de la résurgence, en rêve, d'un nom de sommet alpin « qui n'avait pas dû [lui] revenir une seule fois à l'esprit depuis un séjour fait, enfant, chez un de [ses] oncles à La Sage, dans les années trente » ; retour « singulier ; mais peut-être lié », explique-t-il, « à ce retour que j'ai noté, en commentant la récente réédition du *Requiem*, aux paysages alpestres, comme au plaisir accru que j'ai pris ces dernières années à me promener dans ces hauteurs-là. Comme si s'effaçait un refus adolescent de ce monde pour me permettre de remonter jusqu'à l'enfance, au-delà de certains principes (en partie théoriques d'ailleurs : l'opposition de la mer, païenne, à la montagne, puritaine) ; comme si des impressions dont je n'avais pas conscience qu'elles fussent si profondes remontaient enfin à la surface ». Ailleurs Jaccottet parle « d'indifférence », de « sot dédain »²⁶² ; mais le passage précédent

²⁶⁰ « Au col de Larche », *Après beaucoup d'années*, pp. 82 et 83.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 86 et p. 87.

²⁶² *La Promenade sous les arbres*, p. 9.

reconnaît explicitement un « refus », qui, plus qu'intellectuel, pourrait bien impliquer une réaction affective de rejet, voire de crainte. Ainsi, confondus avec une morale trop stricte, étouffante, une autorité trop rigide – celle du père ? ²⁶³ – ces paysages alpestres n'auraient-ils plus été que murailles auxquelles on se heurte ou qui enferment.

Sinon refoulées, du moins écartées, ces visions d'un réel alourdi d'une pesanteur psychologique ressurgissent sous forme de métaphores.

La structure d'*Après beaucoup d'années* repose sur un passage du réel au métaphorique que relève ainsi Jean-Claude Mathieu ²⁶⁴ : « Le recueil va d'une masse considérable à une autre, de la montagne au-dessus du lac à la montagne de l'Histoire du siècle, reprenant presque les mêmes termes : "une masse vraiment énorme", "cette masse énorme comme une cathédrale" à l'ouverture ; "une masse vraiment énorme", "une masse considérable, une espèce de montagne" au finale ». Le plus souvent la montagne ne se dresse en obstacle qu'au seul titre de métaphore. Dans *La Semaison*, déjà, « les temps modernes, avec tout ce qu'ils comportent de négatif, » sont une « masse énorme, à obstruer le ciel » et « des tourments infinis ou lointains grossissent comme des montagnes » (p. 21 et p. 104) ; si les montagnes au col de Larche étaient assimilées à des tombeaux, c'est la mort, désignée par un neutre, qui, par inversion métaphorique, devient montagne dans *Leçons* (p. 21) : « C'est sur nous maintenant / comme une montagne en surplomb » ; et, quelques vers plus loin : « Le front contre le mur de la montagne / dans le jour froid, nous sommes pleins d'horreur et de pitié ».

²⁶³ On pourrait ici rappeler ce rêve de *La Seconde semaison* (p. 84) : « Ayant enfin obtenu d'une jeune femme, autrefois longtemps aimée en vain, une réponse favorable à mes vœux, j'entends soudain mon père, dans le corridor, répéter plusieurs fois, d'une voix bafouillante où je ne reconnais pas la sienne, les mots : « au bureau » ; non moins soudainement, je me retrouve seul à nouveau, dans ma chambre d'adolescent tapissée de jaune, à L. À peine le temps d'être pris d'angoisse que je bute sur lui, couché sur le dos en travers de mon seuil, la bouche pleine de sang. J'observe cette chose horrible, mais aussi qu'il n'est pas mort, et demande qu'on appelle au plus vite un médecin, tandis que ma mère accourt. Réveillé, je m'étonne d'être passé si rapidement de l'extrême douceur de l'ancien amour à cette menace. » La menace de la mort du père pourrait ici cacher et révéler celle que le père fait peser sur la libido. Un paragraphe du *Cours de la Broye, suite moudonnoise*, dans l'édition augmentée de 2008 aux Editions Empreintes (« Retour à Moudon, p. 76), atténue cette hypothèse sans néanmoins l'infirmier : « J'avais deviné sans doute assez vite que mon père était un tendre ; mais jamais il n'a pu se défaire de cette fâcheuse pudeur protestante qui contraint à masquer ses sentiments sous des apparences de froideur, et de ce rigorisme qui vous retient de faire jamais le moindre compliment à quiconque, surtout pas à ses proches, pour leur préférer des piques et des railleries qu'on croit sans conséquence et qui peuvent blesser bien inutilement. » Et n'est-il pas encore révélateur que, dans le même ouvrage (« Bribes commentées », p. 51), la seule image teintée de peur, floue et peut-être rêvée, qu'aient laissée à Jaccottet ses premières années à Moudon soit celle d'« un accès de colère » du père et que la scène se détache « sur un fond sombre comme un mur ou une porte fermée » ?

²⁶⁴ Jean-Claude Mathieu, « Un petit roseau m'a suffi », *Philippe Jaccottet, op. cit.*, p. 141. Voici les lignes du finale (p. 93) auxquelles Jean-Claude Mathieu fait référence (et qui ne comportent pas telle quelle, semble-t-il, l'expression « une masse vraiment énorme » : « il s'agit bien – ce qu'on aura vécu – de près d'un siècle de l'Histoire humaine ; une masse considérable, une espèce de montagne, en effet, dont la pensée a du mal à faire le tour, le cœur à soutenir le poids ; et tant de ruines, de cimetières, de camps d'anéantissement qui seraient, de ce siècle, les monuments les plus visibles, d'autres espèces de montagnes, sinistres. » Et Jaccottet poursuit : « Tout cela multiple, énorme, obsédant, à vous boucher la vue, à rendre l'avenir presque entièrement obscur. » Cette masse « énorme », « à vous boucher la vue » rappelle aussi « le monstre » du texte initial, d'autant que, dans « Parler » (*Chants d'en bas*, pp. 41-42), la douleur, semblable « à quelqu'un qui approche » apparaît « si près soudain / qu'on ne voit plus que son mufle plus large / que le ciel » et que, dans « la nuit opaque et compacte » du tableau de Frans Hals il est « évident d'emblée que ces vieillards ne voient plus rien s'avancer en face d'eux que la mort » (*Les Cormorans*, p. 60).

L'on reste là contre ou là devant, comme « devant le dieu à gueule de chien noir »²⁶⁵, arrêté par une chose infranchissable : l'agonisant même « atteste au moins qu'il est un mur / qu'aucun engin, qu'aucune trompette n'ébranle »²⁶⁶. De la montagne ici n'est plus retenu que le mur ; mais l'alternance ou la juxtaposition des deux images dans ce recueil montre nettement le lien qui fait de l'une l'origine de l'autre. Dans la plupart des œuvres de Jaccottet on se heurte à ce mur. C'est une « tache de sang sur un oreiller d'hôpital », « en fin de compte plutôt petite » mais en fait « menaçante, monstrueuse, impénétrable »²⁶⁷ qui devient, dans *Éléments d'un songe*, cet « obstacle impossible à franchir », le « dernier obstacle »²⁶⁸, le « scandale », au sens étymologique, contre lequel on bute ; comme le « petit homme » blessé, « âme arrêtée », le Christ avait dû se sentir abandonné et constaté que « lui aussi, qui avait été la lumière même, se heurtait à un mur... »²⁶⁹ « L'élan que j'avais connu, » se demande alors Jaccottet, « qui m'avait entraîné quelquefois dans de si vastes domaines, ma passion de la poésie, l'assurance où j'avais été par instants de savoir ce qu'était la plénitude, ce mouvement moins de vol que d'une marche comme ailée [...] allaient-ils se briser sur cet obstacle, ou le franchir ? »²⁷⁰. *Beauregard* (p. 74) puis *À travers un verger* (p. 24) semblent apporter une réponse très négative :

Ainsi continue-t-on d'errer [...] jusqu'à ce que se dresse sur son chemin le mur qu'aucune magie de parole n'aide plus à contourner ou à ouvrir.

Je sais bien que je vais seulement tomber en poussière comme un objet fragile projeté contre un mur.²⁷¹

Livre plus tardif, *À partir du mot Russie* revient, à travers Dostoïevski, sur la même obsession : « Dans *L'Idiot*, le jeune Hippolyte, atteint de phtisie et sachant sa mort imminente », dit sa protestation « avec la véhémence amère de qui a heurté du front le mur » ; et sa révolte qui « pourrait ne viser qu'un Dieu anonyme, responsable du mur », s'accroît du scandale qu'est « le cadavre d'un Dieu »²⁷². Quant aux *Notes d'un souterrain*, dont les *Notes du ravin*, au moins par le titre, semblent un écho, « ce livre est vraiment notre *De Profundis* ; mais le cri en est pire, parce qu'il ne s'adresse plus à personne et parce que celui qui crie [...] n'a plus d'autre certitude que celle du mur contre lequel il bute. (Job XIX, 81 déjà : "Il a dressé sur ma route un mur infranchissable") »²⁷³. Au reste, le mur, sous la plume de Jaccottet, peut symboliser toutes les formes de souffrance, de mal parce qu'il les éprouve toujours comme un arrêt opposé à l'élan de la vie, au mouvement de la pensée : par exemple, devant une aporie,

²⁶⁵ « Ayant rayé le titre », *Et, néanmoins*, p. 9.

²⁶⁶ *Leçons*, p. 20.

²⁶⁷ « Devant l'ombre maltraitée », *Éléments d'un songe*, pp. 120, 121, puis à nouveau 120.

²⁶⁸ *Ibid.*, pp. 109 et 121.

²⁶⁹ *Ibid.*, pp. 110, 118, 113.

²⁷⁰ *Ibid.*, 109.

²⁷¹ Alors que le passage assurait unité et continuité, son empêchement, au contraire, entraîne la désagrégation, la pulvérisation.

²⁷² « Dostoïevski, quelques notes en marge », *À partir du mot Russie*, p. 31 et p. 33.

²⁷³ *Ibid.*, pp. 29-30.

il « est comme un marcheur harassé devant une paroi abrupte » et la perte de l'écriture, « le silence total, serait en face de [lui] comme un mur aveugle »²⁷⁴.

De la montagne, c'est parfois, non sa forme de mur, mais sa matière, la pierre, qui est métaphore de l'obstacle du mal : à la différence de du Bouchet ou Dupin, Jaccottet redoute la pierre et peut s'en détourner avec aversion. La quatrième de couverture de *Et, néanmoins* commence par ces mots : « Sous les coups qui se rapprochent, se multiplient, dans le heurt avec la pierre de plus en plus dure, de plus en plus froide ». Et, pour évoquer le sort de Varlam Chalamov, victime d'une époque qui, selon les termes mêmes de ce poète, cités par Jaccottet, "a réussi à faire oublier à l'homme qu'il est un être humain" : « Nous sommes ici contre le roc, là où le cœur de l'homme, dénudé, cogne contre la pierre », écrit-il dans *À partir du mot Russie* (p. 56) ; le camp de la Kolyma impose aux prisonniers des « jours de pierre et de glace ». La main d'un mort fait lever des images semblables dans la conclusion des *Notes du ravin* (p. 59) :

Ainsi donc :

aucun progrès, pas le plus petit pas en avant, plutôt quelques reculs, et rien que des redites.

Pas une vraie pensée. Rien que des humeurs ; des variations d'humeur, de moins en moins cohérentes ; rien que des morceaux, des bribes de vie, des apparences de pensées, des fragments sauvés d'une débâcle ou l'aggravant. Des moments épars, des jours disjoints, des mots épars, pour avoir touché de la main une pierre plus froide que le froid.

Toucher une telle pierre entraîne la même désagrégation, du monde, du moi, qu'être projeté contre le mur de la mort. Et c'est parfois en lui-même que Jaccottet bute contre cette pierre : « La paume qui durcit, où l'os devient pierre ; comme affleurent les rochers dans une combe tendre. On se rapproche de la pierre ; [...]. C'est la mort qui gagne en nous, non comme un fruit, ainsi que l'a rêvé Rilke : comme une pierre »²⁷⁵. Cette hantise de la pierre se confirme de façon surprenante dans le commentaire de quelques vers de *La Divine comédie* que propose *À partir du mot Russie* (p. 57) : pour Dante, comme pour Chalamov,

le fond de l'Enfer, "le triste trou", n'est pas un lieu de flammes, mais l'abolition de la chaleur et de la lumière, le froid absolu, le lac gelé dans la nuit, le lac dur comme du roc :

"Je me retournai donc, et vis devant moi
et sous mes pieds un lac qui, par le gel,
avait de verre et non pas d'eau semblance... ",

les crânes qui s'entrechoquent comme des pierres à force de proximité dans la colère, dans la haine :

"Jamais garrot ne serra bois contre bois
aussi fort ; de sorte qu'eux, comme deux boucs,
cossaient l'un contre l'autre, de colère..."

Chacune des deux analyses qui précèdent les citations en infléchit sensiblement les termes et la portée : Dante n'évoque pas la dureté du roc mais l'aspect du verre, ni des

²⁷⁴ *À travers un verger*, p. 27 et « Une montagne nous sépare... (André du Bouchet) », *Une Transaction secrète*, p. 268.

²⁷⁵ *Carnets*, p. 14.

crânes s'entrechoquant comme des pierres mais les cornes entremêlées de bêtes en lutte ; c'est que le verre garde pour Jaccottet sa connotation de transparence et l'on sait de quelles images positives à ses yeux – dont celles de la forêt hivernale et de la barque – est porteur le mot *bois* : verre et bois ne sauraient s'opposer au passage alors que roc et pierres lui font obstacle.

Quand le mal n'est plus éprouvé comme ce qui arrête l'élan de l'âme mais ce qui la paralyse de toutes parts, à la métaphore du mur se substitue celle de prison – ou de la cave, car si le passage est souvent lié à la hauteur, à la lumière, c'est dans le bas et le noir qu'on se heurte à son empêchement. La nature fermée, déjà, suscitait ces images et peut-être est-ce la crainte de l'enfermement intérieur qui en était cause.

« J'ai noté pendant une période la fréquence de rêves de prison », écrit Jaccottet dans *La Semaison* (p. 133). Très nombreux en effet, on ne les rencontre pas seulement dans *La Semaison*, dont la remarque est extraite (p. 133), mais dans tous les carnets. Dès *Observations et autres notes anciennes* (p. 95), Jaccottet rapporte un rêve où une personne de sa connaissance, âgée et sans fortune, se trouve contrainte de déménager ; le lieu de ce nouveau logement est « un coteau où s'élevaient des bâtisses aux volets fermés, basses et sévères » :

Ma tristesse à penser que notre ami allait entrer dans ces forteresses à demi enterrées, était à peine supportable ; j'espérais encore, du moins, en cherchant celle qui devait être la sienne, que ce serait la moins sombre, la plus élevée ; il fallut que ce fût le contraire.

Ainsi ces « bâtisses », ces « forteresses », qui rappellent les « bastions » et « forteresses » barrant la vue au col de Larche, ne s'entrouvrent ici que pour mieux enfermer ; se révèlent ainsi confondus dans l'imaginaire de Jaccottet mur de la montagne et prison. Comme souvent dans les rêves, le personnage en cause reste anonyme, figure masquée du rêveur ; par exemple dans les *Carnets* (p. 129) où « une femme, tout à fait inconnue de [lui], a subi plusieurs internements : de la prison peut-être, ou l'asile de fous » ; Jaccottet la conseille dans une tentative de fuite, puis la retrouve dans une cour d'asile, homme cette fois, qu'il rassure sur sa remise en liberté grâce à une personnalité influente : le dédoublement permet de combattre une hantise que seul dissipera néanmoins le réveil. Il arrive aussi que Jaccottet soit lui-même emprisonné aux rets de tels cauchemars :

Un fragment de rêve, le seul qui me soit resté : nous sommes cinq hommes, en tenue assez misérable, rassemblés probablement (tout est flou dans mon souvenir, mais l'était peut-être dans le rêve déjà) pour être envoyés dans un camp ou une prison.²⁷⁶

La tenue et la situation des protagonistes renvoient aux camps de concentration de l'Allemagne nazie, mais aussi des régimes totalitaires des pays communistes ; ce sont là des visions qui pèsent lourdement en Jaccottet mais qui ont aussi une portée existentielle qu'il relève :

²⁷⁶ *La Seconde semaison*, p. 77. Les associations de ce rêve sont révélatrices : au nombre des prisonniers, Yves Bonnefoy, dont le nom s'avère être : *Barstein* ; « sur quoi je dis, ou me dis : pas étonnant qu'il porte ce nom, puisqu'il signifie, en allemand, « pierre nue » (en pensant à son recueil, *Pierre écrite*) » ; ce n'est donc pas l'amitié seulement qui explique cette présence, mais sans doute aussi le rapprochement de la prison et de la pierre, objets d'aversion.

Rêve. Enfermé dans une maison, précisément, close. [...] L'angoisse de ne pas trouver d'issue m'éveille, avec le sentiment d'avoir vu se dérouler une allégorie de la vie humaine : chacun cherchant à sa manière et vainement une issue, ou à égayer sa prison.²⁷⁷

Par la pensée comme par l'image, nous voilà bien près de Pascal...

La prison est donc la double image du mal né de l'action de l'homme et du mal inhérent à sa condition. « La lecture de [l']œuvre [de Musil] m'a conforté dans un certain relativisme à l'égard de tout totalitarisme, religieux ou politique », dit Jaccottet dans un entretien accordé à Mathilde Vischer²⁷⁸ ; mais c'est aussi d'instinct qu'il se défie des dogmatismes. Il sait que « l'établissement d'une quelconque vérité à priori obstrue les passages »²⁷⁹ ; ne se « souci[ant] pas tant de connaissance que de ne pas être enterré vivant comme beaucoup d'autres » et considérant comme dangereux ce qui résulte du seul exercice de l'intelligence, il tend « à [se] défaire des théories, du savoir, de l'assurance qu'ils nous prêtent, enfin de tout ce qui nous protège, nous enferme et nous ferme »²⁸⁰. Il s'est insurgé, enfant ou adolescent, contre le froid discours du pasteur qui, loin de rendre sensible la flamme d'un Dieu vivant, s'en tient aux préceptes d'une morale toute faite, sclérosée :

Que n'ouvrirait-il donc un passage, cet homme qui s'était voué au service de l'Absolu, dans ces cloisons aux trop suaves tapisseries ! C'était cela qu'il devait faire, et déchirer, meurtrir, détruire ; précipiter ces âmes trop paisibles, trop sérieuses aussi, dans un passage où s'engouffrerait, avec d'autant plus d'impétuosité que celui-ci serait plus étroit, le souffle de l'Esprit.²⁸¹

C'est une réaction du même ordre qu'il manifeste au spectacle des juifs ultra religieux devant le Mur des Lamentations :

Au fond, c'était comme s'il n'y avait pas un seul mur, mais qu'il y en eût quatre, entre lesquels ces hommes en noir se seraient enfermés comme dans une forteresse [...]. Comment une croyance qui enferme pourrait-elle encore avoir à faire avec la lumière surnaturelle ?²⁸²

Mais au Saint Sépulcre aussi bien on est « comme dans une cave » et l'architecture n'est pas seule en cause : Jaccottet rejette le fanatisme de tous ceux qui reconnaissent « une Vérité aussi évidente et rigide qu'une grille de prison ou un gourdin »²⁸³. Ce sont donc les mêmes images qu'il retient pour évoquer les maux résultant des fanatismes politiques : « Il y a seulement des murs de toutes parts comme n'en ont que les tombes », constate-t-il dans le très beau et sombre poème « Ayant rayé le titre », prologue au recueil *Et, néanmoins* ; il y oppose cette fermeture au passage qu'assurerait la barque funéraire des Egyptiens et précise :

²⁷⁷ *La Semaison*, p. 181.

²⁷⁸ « Entretien avec Philippe Jaccottet » par Mathilde Vischer, Grignan, le 27 septembre 2000 (consultable sur Internet, voir bibliographie p. 456).

²⁷⁹ « À partir du rêve de Musil », *Éléments d'un songe*, p. 38.

²⁸⁰ « Poursuite », *ibid.*, pp. 134 et 135.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 74.

²⁸² *Israël, cahier bleu*, p. 36.

²⁸³ *Ibid.*, p. 69.

C'est à cause des caves sous les ruines
 où je n'ai pas été contraint de m'enterrer pour survivre
 avec les rats
 que je parle aujourd'hui ainsi

Caves ici bien réelles qui sont celles de la guerre de 40, celles aussi, d'après les *Notes du ravin* publiées la même année, où s'enterrent les Tchétchènes sous les bombes russes ; mais, seul signe retenu, elles se doublent d'une valeur symbolique révélatrice de la forme que prennent les angoisses de Jaccottet.

C'est encore, à travers des images semblables, cette angoisse d'enfermement que provoque en lui notre condition éphémère et mortelle. Lorsque pèse la menace de ce qui, pour d'autres, serait l'écoulement du temps, Jaccottet, lui, éprouve « la croissante / peur d'avoir peur dans le resserrement du temps, / l'usure du corps »²⁸⁴ Le temps est alors – et l'on retrouve la hantise de la pierre – un « défilé » aux « rochers rapprochés »²⁸⁵, où « tout devient pareillement étroit et noir »²⁸⁶, goulet d'étranglement dont le fond est une mort sans issue. Dans un rêve qui à lui seul justifierait le titre du recueil dont il est extrait, *Notes du ravin* (p. 51), Jaccottet se voit « descendre un mauvais chemin dans une sorte d'entonnoir » : « Je descendais, mais j'étais si certain que jamais je n'en remonterais que l'angoisse m'a réveillé. Cette sorte de ravin avait la forme que Dante assigne à l'Enfer, mais c'était un Enfer ordinaire dont même le plus grand esprit ne pouvait espérer revenir ». À « l'air aux mille portes ouvertes », s'opposent aussi « les gonds sombres de l'âge » dont « les portes se ferment en grinçant / l'une après l'autre »²⁸⁷. Et quand fusionnent ces diverses visions, on se retrouve dans une sorte d'étrange bâtisse dont « les murs se resserrent »²⁸⁸, lugubre prison qui peu à peu étouffe et broie ou qui, « sans aucune issue » possible, contient le monstre dont on sera « inéluctablement » la proie :

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.²⁸⁹

Cette prison peut être notre corps même, lorsque de telles images le paralysent dans une « mort avant la mort, dans la vie » :

Quelquefois c'est comme si l'on n'avait plus de peau,
 seulement la pierre des os :
 une cage de pierre avec au centre un foyer froid,
 une espèce de geôle où l'on ne sait
 s'il y a quelqu'un encore à délivrer,

²⁸⁴ « La Patience », *L'Ignorant*, p. 59. Cf. aussi, dans le même recueil, « Que la fin nous illumine », p. 76 : « Sombre ennemi qui nous combats et nous resserres, / laisse-moi, dans le peu de jours que je détiens, / vouer ma faiblesse et ma force à la lumière ».

²⁸⁵ *Pensées sous les nuages*, p. 55.

²⁸⁶ « Ayant rayé le titre », *Et, néanmoins*, p. 11.

²⁸⁷ « Autres chants », *Chants d'en bas*, p. 57 puis *À la lumière d'hiver*, p. 77.

²⁸⁸ « Ayant rayé le titre », *Et, néanmoins*, p. 12.

²⁸⁹ *Notes du ravin*, p. 44.

et la clef heurtant les barreaux
fait un bruit dur et mat.^{290 291}

²⁹⁰ *Pensées sous les nuages*, p. 41. L'expression « la mort avant la mort, dans la vie » se trouve dans *La Semailson*, p. 242.

²⁹¹ Il faudrait mentionner ici que l'hiatus autant que l'obstacle interrompt le passage, qu'il est, comme lui, source d'angoisse, de la même angoisse. Jean-Claude Mathieu montre cette expérience comme fondatrice : « "Tout", c'est-à-dire la naissance à soi dans l'écriture, "commence" pour Jaccottet [...] par le creusement d'une séparation ; l'épreuve d'une distance douloureuse, de soi à soi, aux autres, au monde, se manifeste pour la première fois quand s'approfondit une ligne de partage entre l'enfance et l'adolescence » (Jean-Claude Mathieu, « La séparation et les commencements », *Philippe Jaccottet*, op. cit., p. 162) ; il s'appuie sur « la lettre à Gustave Roud » d'avril 1948, citée par Jean-Pierre Vidal (*Philippe Jaccottet / Vidal*, op. cit. infra, pp. 9-10) : Jaccottet y évoque « la rupture qui nous a séparés alors de la vie toute ronde de l'enfance. On avait [...] vécu, poursuit-il, entre rires et "ciclées" dans un monde continu ; [...]. Puis voilà que brusquement tout s'éloigne, se sépare ». Mais il connaîtra toujours des moments où « l'âme est distante de tout » (*Observations et autres notes anciennes*, p. 40).

Au reste, ce hiatus lui apparaît aussi comme le propre de notre époque. Sa lecture d'Hésiode le ramène à « un temps où les outils de fer, les bêtes, les plantes et le mouvement des constellations se lient par des attaches simples et fortes ; et je me dis que ces temples, dont je ne vois plus que les ruines, encore si grandes, ont été les demeures réservées au nouement et au renouement de ces liens, aujourd'hui rompus, pour notre désespoir et, peut-être, notre perte » (*Cristal et fumée*, p. 41). (Mais il est à noter qu'une page d'*Observations et autres notes anciennes* (p. 31), qui d'ailleurs rapproche les inscriptions de cylindres datant de Goudéa de l'œuvre d'Hésiode, peut exprimer la même idée par la métaphore du mur : Jaccottet y constate que des activités très ordinaires « ne sont pas seulement des obstacles ; [qu']une foi les allège, les aide, et [que] les paroles rétablissent la communication entre la lourdeur et l'exaltation » alors qu'« aujourd'hui les choses nous enferment, les travaux nous bouchent la vue. Il semble que rien ne puisse ôter leur opacité à ces murs noirs »). Dans *Une Transaction secrète* (p. 263), Jaccottet rappelle que les poèmes d'Yves Bonnefoy peuvent dire une plénitude « sans que soit oubliée pourtant la "misère du sens" [...], la condition actuelle de l'homme épars, déchiré ». Depuis Hölderlin, Baudelaire, l'homme se connaît séparé du monde déserté par les dieux, séparé de ses semblables (cf. Introduction). Cette impossible communication entre humains – thème récurrent des films contemporains – se retrouve sous une forme tragi-comique dans les cauchemars des *Carnets* (par exemple, pp. 36, 89 et 138) ou celui-ci, de « Parenthèse » (*Et, néanmoins*, p. 43), où « le rêveur s'inquiète, [où] son inquiétude, à mesure, devient angoisse, parce que, voulant téléphoner, il a perdu la carte à glisser dans l'appareil, ou le numéro à former, ou c'est l'interlocuteur qui est absent, ou dont la voix est inaudible ; ou parce que, voulant, une autre fois, héler ses compagnons, perdus comme lui, c'est sa voix à lui qui s'enroue, ou qui est trop faible pour les atteindre... »

L'hiatus absolu est la mort conçue comme un néant : elle redevient ou devient alors la *faux* présente dans son allégorie traditionnelle (*L'Effraie*, p. 26 : ... « à cet espace où foudroiera la faux » ; *Pensées sous les nuages*, p. 56 : « l'ombre de la faux »), le *couteau* qui, néanmoins, laisse « quelque chose » inentamé (*À la lumière d'hiver*, p. 79), la *hache* « fendant l'aubier de l'air » (*Chants d'en bas*, p. 37) ; au lieu d'être le mur contre lequel on s'écrase, elle est « 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 résister » (« Dieu perdu dans l'herbe », *Éléments d'un songe*, p. 167), « cet abîme où un homme, n'importe qui, s'engouffre ou s'enlise » (« Devant l'ombre maltraitée », *ibid.*, p. 128), « le noir » où les régents de Hals « s'enfoncent, où ils ne mettront plus très longtemps à sombrer » (*Les Cormorans*, p. 60), ou encore « seulement de l'obscurité [...], une espèce de trou noir, [...] l'effondrement dans la nuit » (« La loggia vide », *Après beaucoup d'années*, p. 71) : cette chute brutale dans le vide est, pour Jaccottet, à l'opposé du passage, mouvement doux et continu. Les « Plaintes sur un compagnon mort » (*Pensées sous les nuages*, p. 57) souligne la différence : « On voudrait, pour ce pas qu'il va franchir / – si l'on peut parler de franchir / là où la passerelle semble interrompue / et l'autre rive prise dans la brume / ou elle-même brume, ou pire : abîme – / l'envelopper ». Cette mort-là est bien une solution de continuité. Pour éclairer cette peur du gouffre, reviendrons-nous encore à d'éventuels souvenirs de montagne ? « L'effroi, » peut-on lire dans *Carnets* (p. 115) « il est plutôt, bizarrement et peut-être pour la première fois de ma vie, au fond de moi, prenant la forme qu'on lui connaît à la veille d'un examen ou devant un passage vertigineux en montagne. Je ne lui en trouve pas d'explication raisonnable [...], sauf à supposer que j'appréhende, dans mes entrailles plus que dans ma tête, la mort dont les symptômes et les apparitions se multiplient tout naturellement de plus en plus près. »

Le fantôme de la traversée ou de l'abolition magique de l'obstacle

la traversée de l'obstacle

La clef n'ouvrira-t-elle pas la geôle ? Jaccottet du moins rêve d'une traversée aisée de l'obstacle qui, en quelque sorte, le nierait, l'ignorerait, ou mieux encore de son abolition magique qui préserverait le passage dans la douceur de sa continuité.

Déjà dans les rêves, le subconscient de Jaccottet s'efforce de rétablir la liberté de passage lorsqu'elle est entravée. Nous ne retiendrons, en l'écoutant sensiblement, qu'un long récit des *Carnets* (pp. 36-39) où, sur un « itinéraire de Jérusalem à Lausanne », la multiplication des obstacles successifs et celle, parallèle, de miraculeuses trouvailles pour les écarter fait sourire le lecteur malgré l'inquiétude persistante du dormeur – qui toutefois ne va plus jusqu'à l'angoisse : il se trouve d'abord « séparé de son but » « par une banlieue arabe très misérable, avec d'étroites ruelles en pente pareilles à des escaliers ravinés, des cahutes d'un blanc sale, mais dont les habitants se montrent tous d'une grande affabilité ». « L'essentiel restait cependant pour moi », poursuit Jaccottet, « d'échapper à ces excès d'hospitalité et d'arriver enfin à destination » :

Dans [un autre] quartier, vaste, au-delà duquel néanmoins à un certain moment j'avais bien vu Lausanne, ou du moins la silhouette d'une ville avec des églises qui lui ressemblait, on célébrait une grande fête ; il y avait beaucoup de monde, les rues étaient barrées, [...]. Quelqu'un à qui je racontai mon histoire me munit d'un laissez-passer qui me permit de poursuivre ma route. [...] Plus loin, inattendue dans ce quartier, s'élevait la façade d'une église catholique, au fond d'une rue que barrait, à côté de ladite façade, un mur percé d'une porte [...]. Comme le prêtre venait au-devant de moi, je lui ai demandé si je pouvais emprunter le passage sur lequel devait donner cette porte ; à la vue de mon firman, il m'y a autorisé ; [...] De l'autre côté du mur, je me suis retrouvé dans une très vaste demeure [...]. (À ces mots de « vaste demeure », il me revient que le rêve avait peut-être commencé par la traversée, précisément, de grandes pièces de vieux appartements [...]). Je me suis réveillé quand, sorti du quartier "arabe", j'ai remis mon laissez-passer, désormais inutile, à un dernier gardien, aussi souriant et affable que les autres habitants. Je ne saurai donc jamais si, continuant à dormir, j'aurais enfin atteint la maison de famille et rassuré ma mère. (Mais je n'étais pas un enfant, j'étais le vieil homme que je suis désormais.) / Ce rêve a été beau, varié, lumineux, riche et surprenant de bout en bout [...]. J'allais de surprise en surprise, avec, toutefois, cette sourde anxiété de ne jamais arriver au but de l'itinéraire.

D'une part, ruelles *étroites*, escaliers *ravinés*, rues *barrées*, façade *barrant* une nouvelle rue *séparent* de son but le rêveur qui se retrouve *dans* tel quartier, *dans* une demeure ; de l'autre, un *laissez-passer*, un *firman*, une *porte* perçant un mur, un *passage* que l'on peut emprunter permettent d'aller *au-delà*, de *l'autre côté*, de *poursuivre sa route*, *sortir*, assurer la *traversée*... L'obstination est belle, mais son résultat, malgré tout, incertain.

Le regard que Jaccottet porte sur le monde lui permet plus sûrement d'apaiser ses angoisses. Il redoutait l'opacité de la terre, la barrière de sa surface ? Mais les végétaux traversent sans encombres cet obstacle.

Du monde confus, opaque
des ossements et des graines

ils s'arrachent avec patience

afin d'être chaque année
plus criblés d'air ²⁹²

Les arbres non seulement passent la limite, mais encore transforment l'opacité en transparence, la terre en air. Quant à la fleur, « la fleur qui perce l'écorce dure du sol, qui fend la pierre » ²⁹³, son apparente fragilité nie l'obstacle avec une aisance qui déconcerte et émerveille : les violettes, par exemple, « comment, si frêles, peuvent-elles seulement apparaître, sortir de terre ? » ²⁹⁴. Et cette apparition fait s'ouvrir ce qui semblait par essence fermé : « Je regarde la terre. Parfois, pour une fleur épanouie dans une certaine lumière, [...] on dirait qu'elle s'ouvre et qu'elle nous dit : "Entre" » ²⁹⁵ ; elle parle même, car les fleurs « sont aussi les bouches de la terre » ; « par elles, il semble que cette masse obscure [...] trouve pendant quelques mois une voix, mille voix » ²⁹⁶ ; par elles, donc, l'homme aussi vit le même passage. Dans *Libretto* (p. 57), il semble à Jaccottet que les colonnes des cryptes anciennes « sont de la pierre dont se dégage difficilement une sorte de fleur, ou moins que cela [...] : c'est comme un tout premier mouvement hors du sol, et l'on dirait peut-être, ces ornements, ces entrelacs, la fleur intensément violette qui tremble sur un versant de montagne ». Comme les fleurs, l'art ouvre le monde.

« L'autre nuit » générerait l'angoisse. « Mais, pourvu que l'on patiente, on sait que le mur va bientôt se démanteler. Les oiseaux vont venir ; ils sont comme des ouvriers levés très tôt qui ouvrent des brèches et dont le zèle grandit à mesure que le travail avance. Quelquefois, on les entend comme le prisonnier les clefs de l'élargissement. Un tintement dans l'étroit couloir » ²⁹⁷. C'est là un travail d'évasion tenace, progressif et lent mais qui toujours aboutit :

Là-dedans, les tout premiers cris, pépiements d'oiseaux, avant le jour [...] comme s'ils creusaient des trous dans l'obscurité, s'ils l'ajouraient, déchiraient à petits coups un tissu. Outils du prisonnier, petits outils clandestins, limes, ciseaux – et le mur noir laisse s'ébouler quelques pierres, tomber un peu de sa suie. ²⁹⁸

Tout le beau texte intitulé « Sur les degrés montants » est consacré à l'évocation de cette tâche qu'assument les alouettes infatigables : dans le noir qui pèse comme un couvercle, elles semblent « appeler le jour », « crier leur appel au jour ». Jaccottet doute : « La porte s'ouvrirait-elle jamais ? » ; les oiseaux s'obstinent : « on aurait dit [...] qu'ils frappaient à une porte, tous ensemble, / comme [...] de petits ouvriers acharnés, sans autres outils que leur voix aiguë [...], / à soulever cette dalle noire, / à frapper à cette porte qui semblait ne jamais devoir tourner sur ses gonds de pierre ». Ils

²⁹² « Arbres I », *Airs*, p. 54.

²⁹³ *La Semaison*, p. 210.

²⁹⁴ « Violettes », *Et, néanmoins*, p. 20.

²⁹⁵ « Travaux au lieu dit l'Etang », *Paysages avec figures absentes*, p. 69. Cf. *Observations et autres notes anciennes*, p. 128 : « La terre sombre, accueillante à la pourriture, la terre où nous irons, comme elle s'ouvre, comme elle s'orne et s'étoile en mai ! »

²⁹⁶ « Emblèmes d'été », *Tout n'est pas dit*, pp. 126-127.

²⁹⁷ *La Semaison*, pp. 241-242.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 238 (il s'agit de deux notes distinctes).

gagneront leur « défi frénétique », la dalle sera soulevée, la porte du jour ouverte ²⁹⁹. « Cela vrillait l'ouïe et le ciel », dit Jaccottet du « cri » des alouettes ; c'est par une expression très proche, simplement adoucie, qu'il évoque le chant du rossignol : « C'est comme si, après quelques pas hésitants, la voix montait en douce vrille d'eau dans l'ouïe et dans le ciel » ³⁰⁰, tant lui importe, dès qu'un obstacle se présente, d'ouvrir à nouveau le passage entre le monde et l'homme. Les étoiles relaient les oiseaux lorsque c'est le jour qui semble obstruer la vraie clarté, celle de la nuit transparente : « La couche de lumière mincit, s'use, sera bientôt trouée par une, deux étoiles » ³⁰¹.

Les roches arrêtaient la vue et les pas ? Mais les eaux, même sans élan, peuvent les traverser, ce qui semble à Jaccottet un miracle digne des récits bibliques :

Comment cela pouvait-il sourdre de ces pierres ? de ces masses énormes, graves, immobiles ? (Sans qu'aucun Moïse ne fût visible, près ou loin [...].)

Et elles y poursuivent allègrement leur course en « rapides bonds » « par-dessus des barrières, noires ou violettes, de schiste » ³⁰². L'obstacle ici n'est pas supprimé, mais souverainement surmonté, dédaigné en quelque sorte, comme s'il n'existait pas. Le plus souvent, il est tranché ; parfois avec violence : « Quel coup de hache dans les rochers ! L'eau n'est pas toujours gracieuse » ³⁰³ ; mais quelle force pour traverser l'obstacle ! Ailleurs, le Lez peut sembler plus calme, pondéré, il n'en est pas moins efficace : ses eaux « brillent dans la roche polie comme de la lumière qui aurait lentement, patiemment fendu les rochers » ³⁰⁴. Et de ses retours de Truinas avec sa femme, Jaccottet garde, de même, le souvenir de « l'étroite rivière qui brillait en avant [d'eux] comme de la lumière qui [les] eût précédés, conduits, ayant fendu par endroits la roche elle-même brillante » ³⁰⁵. Ainsi la rivière ouvre le passage, comme, « tout à la fin de *L'Enfer* », un ruisseau permet à Dante et son guide « de trouver le chemin de l'issue » ; c'est de ce lieu que Jaccottet rapprochait, à cause de leur forme, la sorte d'entonnoir où il s'enfonçait dans le cauchemar de *Notes du ravin*, sûr de ne pouvoir en remonter ; dans *À partir du mot Russie* (pp. 58-59), en revanche – soit un an plus tard, si l'on se fie aux dates de publication –, à la lecture de Chalamov et comme en réponse aux camps de l'Union soviétique, il se remémore et cite le passage de *La Divine comédie* qui raconte « la sortie des affreuses profondeurs » :

Il est un lieu là en bas [...]
non par la vue connu, mais par le bruit
d'un ruisselet qui coule en cet endroit
par le trou d'un rocher qu'il a creusé
de son cours sinueux, en pente douce.
Mon guide et moi, dans ce chemin caché
nous entrâmes, pour revenir au monde clair...

²⁹⁹ « Sur les degrés montants », *Cahier de verdure*, pp. 39 à 42.

³⁰⁰ *Notes du ravin*, p. 25 et aussi *Cahier de verdure*, p. 41.

³⁰¹ *La Seconde semaison*, p. 12.

³⁰² « Au col de Larche », *Après beaucoup d'années*, p. 82 puis p. 85.

³⁰³ *La Promenade sous les arbres*, p. 87.

³⁰⁴ *Carnets*, p. 127.

³⁰⁵ *Truinas*, p. 9.

« Quelquefois, » conclut Jaccottet, « au cours d'un voyage infiniment plus facile, ou que je serais même tenté de dire presque anodin, j'aurai eu la même espèce de guide pour me désempêtrer. "Pour revenir au monde clair..." » Des eaux métaphoriques ont donc aussi ce pouvoir. Ainsi du rire d'Aglaé, dans *Les Frères Karamazov*, ce rire si semblable au torrent : « une brèche s'est ouverte dans le mur de pierre contre lequel le crâne allait, à la longue, se briser, cette eau jaillissante vous dispense de toute autre clef »³⁰⁶. Ainsi de la musique, de tel air des *Noces de Figaro* : « Peut-être est-ce d'avoir entendu cela – on irait presque jusqu'à dire : rien que cela – qui vous arrache aux ténèbres de Chestov ? D'avoir ressenti cela comme le mouvement, le progrès d'une eau qui creuserait les murailles noires contre lesquelles le front se heurte ? »³⁰⁷.

L'abolition magique de l'obstacle

Mais il est une rêverie, constamment caressée par Jaccottet, qui l'emporte sur la joie de l'obstacle traversé : celle de son abolition magique, ou plutôt de sa résolution en l'image de ses contraires mêmes – eau, voile, buée légère, ou souffle (toutes les formes de transparence) –, métamorphose, glissement d'une forme en son autre, qui rend à l'âme oppressée l'heureuse dilatation spatiale, passage qui restitue la possibilité du passage. Et tel est justement le merveilleux pouvoir de la lumière méridionale, ou encore celui des nuits de pleine lune.

« Montagnes à contre-jour dans le matin d'été : c'est, simplement, de l'eau »³⁰⁸. L'adverbe intercalé dans la proposition « c'est de l'eau », transforme ce qui ne serait plus sans lui que le constat d'une impression visuelle en l'allègement d'une angoisse ; voilà le dur, l'opaque changé en fluidité, en transparence, pour la joie de Jaccottet :

Ce matin, sous une faible bise, les montagnes limpides, une fois encore, comme de l'eau – comme une joie ?³⁰⁹

Mais la lumière permet encore maintes autres métamorphoses des montagnes : par mistral et soleil, parce que « leurs détails sont indistincts », elles sont « une toile bleue » ; ou encore, en un « printemps venteux, sec et pâle », « comme une espèce de rideau »³¹⁰. Quant à la masse énorme des montagnes longuement évoquée dans « Vue sur le lac », soudain, grâce à un « excès de lumière, bienfaisant », « voilà qu'elle flotte, suspendue dans les airs, qu'elle n'est plus qu'un grand nuage »³¹¹ : la menace est abolie, l'angoisse apaisée. Plus légères encore, « sans volume, sans relief » dans le ciel lumineux, les montagnes peuvent devenir « fumées dans l'air »³¹², ou « fumées de bivouac », « buée des rochers »³¹³. La clarté de la lune accomplit le même miracle :

³⁰⁶ « Dostoïevski, quelques notes en marge », *À partir du mot Russie*, pp. 45-46.

³⁰⁷ *La Seconde saison*, p. 146.

³⁰⁸ « Montagnes à contre jour dans le matin », *Cahier de verdure*, p. 43. Cf. *La Seconde saison*, p. 82 : « Dans le fond, les montagnes sont faites de plusieurs eaux bleues. »

³⁰⁹ *La Seconde saison*, p. 32.

³¹⁰ *La Saison*, p. 60 ; *À travers un verger*, p. 24.

³¹¹ « Vue sur le lac », *Après beaucoup d'années*, p. 9.

³¹² *La Saison*, p. 128.

³¹³ *La Promenade sous les arbres*, pp. 64 et 65 ; cf. aussi, p. 66 : « rocs changés en buée ».

Mont Ventoux, je te salue ! On te voit à peine, mais ton nom flotte comme une vapeur bleue, comme une fumée.³¹⁴

Ainsi le lourd, le compact s'allège et s'aère, jusqu'à n'être plus qu'« un peu de ciel moins clair », « un pan d'air à peine plus sombre »³¹⁵ ; parfois même il se peut que « s'élève le souffle d'une montagne »³¹⁶. Le roc s'est donc changé en air, la pesanteur en souffle³¹⁷, le matériel en immatériel : ce n'était pas le mont Ventoux qui flottait dans le ciel nocturne, mais son nom, comme ailleurs les montagnes ne sont pas même « une limite bleue », mais « une idée de limite... ». Voici en quels termes, dans *Israël, cahier bleu* (p. 55), Jaccottet présente la transformation des montagnes dominant la Mer Morte :

En fin d'après-midi, vers le Nord, elles prendront peu à peu une couleur ivoire et vaguement rose, l'apparence d'une substance non pas floue comme de la brume, mais je ne puis dire autrement qu'immatérielle.

Au-dessus de Grignan, « la montagne enneigée rosie par le soleil couchant », ne se change-t-elle pas « imperceptiblement en ange »³¹⁸ ?

Quelle que soit sa métamorphose, la montagne, désormais, « est et n'est plus la montagne »³¹⁹, car elle a cessé d'être obstacle ; d'opaque devenue « paroi transparente »³²⁰, elle est ouverte au passage. À celui de la lumière, d'abord :

Il y a eu un moment vers la ferme du Devès et la Grangette où, une fois de plus, la terre même et la montagne sont devenues presque transparentes (mais c'est peu dire, et mal), simples écrans devant une lumière intérieure, [...].³²¹

Et c'est la même impression de « transparence du monde », « comme si les choses étaient illuminées de l'intérieur » qu'éprouve Jaccottet lors – est-ce simple coïncidence ? – d'une « traversée » du lac de Neuchâtel : « C'est ainsi en effet que m'étaient apparus [...] les tours et les murs d'Estavayer, presque suspendus dans l'éblouissant soleil »³²². Ouverte, aussi, à notre passage :

Plus rien ne pèse (pour le moment), plus aucun mur n'arrête le regard, les pas. Qui donc se lamentait d'être en prison [...] ?³²³

Il est frappant de retrouver ici, quasi mot pour mot, l'expression par laquelle Jaccottet saluait l'ouverture des paysages de pins et de sable. *La Promenade sous les arbres* (p. 64) exprimait déjà cette jubilation de la liberté retrouvée :

³¹⁴ *Observations et autres notes anciennes*, p. 95. Cf. aussi *La Promenade sous les arbres*, p. 70 : « Le Ventoux n'était plus qu'une vapeur. »

³¹⁵ *La Semaison*, p. 128 et *À travers un verger*, p. 24.

³¹⁶ *La Semaison*, p. 27.

³¹⁷ Cf. *La Promenade sous les arbres*, p. 66.

³¹⁸ *Notes du ravin*, p. 9.

³¹⁹ « Vue sur le lac », *Après beaucoup d'années*, p. 11. Cf. *La Semaison*, p. 60 : « les montagnes comme une limite bleue, légère, ne pouvant plus être dites montagnes, mais douceur bleue, [...] une idée de limite. »

³²⁰ *À travers un verger*, p. 24.

³²¹ *La Semaison*, p. 135.

³²² « Traversée du lac, et des années », *Tout n'est pas dit*, p. 96.

³²³ « Vue sur le lac », *Après beaucoup d'années*, p. 11.

Notre pays est entouré de remparts, et les voici changés en fumées de bivouac, en toiles transparentes, nous ne sommes plus captifs [...].

De même, dans la plaine du Pô, « la douane sévère des montagnes est oubliée : ce ne sont plus qu'une fumée de parfums, d'encens, des miroirs voilés montés sur des socles de brume »³²⁴. Plus de frontière, d'entraves, plus d'arrêt ! Et quand « les montagnes ressemblent de moins en moins à des murs », « les grands portiers circulent au-dessus de nous »³²⁵ : buses ? soleil ? Peu importe ! Tout, à nouveau, nous montre et nous ouvre le passage.

Il y a, dans cette abolition de l'obstacle, quelque chose de proprement magique, qui suscite en Jaccottet tout à la fois enchantement et doute lucide. « Montagnes envolées comme graines... » « Le mont Ventoux disparu dans une buée gris-rose ». Ou encore : « Il vient un moment où la base des montagnes disparaît dans la lumière [...] »³²⁶ : Jaccottet porte sur de tels prodiges un regard semblable à celui, candide et ébloui, de l'enfant qui assiste au numéro du prestidigitateur. Il évoque lui-même ces spectacles de magie : « Escamotée, comme une colombe par le foulard de brume ? »³²⁷, se demande-t-il devant le nuage de la montagne ; tour de passe-passe, dirait-on volontiers, puisqu'il en résulte un laissez-passer ; incroyable numéro d'adresse aussi puisque c'est « comme si quelqu'un [...] jonglait avec elle »³²⁸. « Comme si... » : l'adulte sait bien qu'il s'agit d'un leurre, mais aussi que ce leurre est bienfaisant :

Peu importe que ce ne soit, scientifiquement parlant, qu'une illusion ; ce qui compte, c'est l'émotion que ces illusions nous donnent, la clarté qu'il leur arrive de jeter sur nos journées, sur notre vie.³²⁹

Et c'est pourquoi elles sont non seulement reçues avec bonheur mais désirées, attendues :

Plus j'y pense, plus je m'assure que le moment où ces montagnes m'émerveillent est quand justement elles sont à peine visibles : c'est leur légèreté de buée qui m'obsède. Maintenant donc, des masses pesantes sont devenues pareilles à des fumées, et sans doute est-ce là le mirage que je désirais.³³⁰

Le mirage désiré ne serait-il pas suscité ? Qui jongle, en effet, qui est le magicien ? On pourrait lire une réponse dans la métaphore inversée qui, « pour rendre compte de l'émotion qu'ils donnent », fait des nuages des « montagnes légères, instables, déracinées, désamarrées »³³¹, tant est présent, sans cesse, le rêve de voir l'inébranlable obstacle devenir cette légèreté en mouvement. Jeu de la lumière donc, mais aussi jeu / je

³²⁴ « Cartes postales », *Libretto*, p. 53.

³²⁵ *Pensées sous les nuages*, p. 39.

³²⁶ *Observations et autres notes anciennes*, p. 107 ; *La Semaison*, p. 19 ; « L'Approche des montagnes », *La Promenade sous les arbres*, p. 64.

³²⁷ « Vue sur le lac », *Après beaucoup d'années*, p. 11.

³²⁸ *Ibid.*, p. 10.

³²⁹ « Traversée du lac, et des années », *Tout n'est pas dit*, p. 96 : c'est l'effet de la lumière sur les murs d'Estavayer qui est ainsi dénoncé et loué.

³³⁰ « L'approche des montagnes », *La Promenade sous les arbres*, p. 64.

³³¹ *Nuages*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 2002, 31 p. Ici, p. 20.

du poète, l'une permettant à l'autre de combler ses désirs les plus profonds, de voir – au sens propre – ses rêves réalisés.

J'ai compris [...] depuis longtemps que, si ce jeu me touchait, c'est qu'il correspond à un désir caché, qu'il le figure hors de moi, qu'il le mime devant moi : celui de l'effacement magique de tout obstacle.³³²

C'est l'indéfini (*tout*) qui est ici révélateur : comme dans le mur de la montagne se profilait la monstruosité de la mort, dans l'abolition de l'un se lit le vœu, l'espoir – ou l'illusion – d'un adoucissement de l'autre.

et les montagnes qui respirent dans l'éloignement
sont si minces que le regard errant passe au travers.

la montagne ?
Légère cendre au pied du jour.

Ces vers pourraient n'avoir d'autre portée que visuelle, mais les premiers, extraits du poème « Le Locataire »³³³, s'inscrivent dans une méditation sur l'éphémère de notre condition, les seconds dans un recueil qui est chant de deuil, *Leçons* (p. 32). La montagne y reprend donc valeur métaphorique : c'est à travers une mort transparente que la pensée voudrait poursuivre son chemin, c'est une mort légère, sans gravité, qui laisserait place à la lumière. D'autres textes sont tout à fait explicites :

[...] Quand nous serons défaits de toute crainte,
quand la mort ne sera pour nous que transparence,
quand elle sera claire comme l'air des nuits d'été
et quand nous volerons portés par la légèreté
à travers tous ces illusoire murs que le vent pousse,
vous n'entendrez plus que le bruit de la rivière
qui coule derrière la forêt ; et vous ne verrez plus
qu'étinceler des yeux de nuit...³³⁴

La mort, ici, est nommément désignée : un élan d'espoir la fait transparente, claire, ouverte au passage comme les nuits d'été, à notre passage même, semble-t-il, léger comme vol d'oiseaux ; un lien l'unit alors au vent dont le souffle révèle l'illusion des murs, à la rivière dont le cours est valorisé par un choix restrictif. Loin de s'opposer à elle, toutes les formes du passage entourent ainsi l'évocation de la mort. Au reste, peut-être le mur n'était-il pas la mort, mais notre peur, puisque abolie la peur, la mort n'est plus obstacle. Du moins arrive-t-il à Jaccottet, même si, devant la tache de sang de l'ombre maltraitée, l'espoir s'effondre, de nourrir parfois l'idée « d'un passage aisé dans la mort »³³⁵. Dans *La Seconde saison* (p. 73), ému, une nouvelle fois, que la montagne, « cette chose lourde, opaque, massive, dure, [...] ne pèse plus rien, pas plus qu'une plume de harfang, qu'elle ne [puisse] plus blesser ni écraser, qu'elle [ne soit] plus que du ciel à peine épaissi », il formule aussitôt ce vœu :

³³² *À travers un verger*, p. 24.

³³³ *L'Ignorant*, p. 75.

³³⁴ « Lettre du vingt-six juin », *ibid.*, pp. 68-69.

³³⁵ « Devant l'ombre maltraitée », *Éléments d'un songe*, p. 111.

Puisse la mort n'être pas plus dense qu'elle, ou que son apparence aujourd'hui. Ce n'était qu'un état de l'eau rendu visible dans l'air, dans le bleu, de l'eau rendue moelleuse, laineuse, adoucie ; comme, aussi, du silence. C'était plutôt quelque chose entre les mots inscrits au livre du ciel, du silence rendu sensible avec son extrême douceur.

Il ne s'agit nullement ici d'espérer atteindre, au-delà d'un seuil, ce qui serait un autre monde, une altérité, mais, au lieu de se briser contre elle en se disloquant, de passer sans heurt, sans discontinuité, dans une mort fluide comme l'eau, moelleuse comme la laine, douce comme un silence ; il s'agit d'accepter la mort parce qu'elle cesserait d'être violence faite au corps et/ou scandale pour la pensée, de l'englober, en quelque sorte, dans le flux de la vie. L'avant-dernier poème de *Leçons* (p. 32) retrouve cette pensée malgré la souffrance et l'horreur qui ont précédé la mort ; il faudrait en citer toute la première strophe, unique longue phrase portée dans un mouvement lyrique fervent ; en voici le début et la fin :

Et moi maintenant tout entier dans la cascade céleste,
[...]
un instant, d'embrasser le cercle entier du ciel
autour de moi, j'y crois la mort comprise.

En note du manuscrit, Judith Chavanne relève ces mots : « sentiment de participation à un tout, indéniable, malgré les doutes les plus corrosifs »³³⁶ ; or ce « tout » a la force vive et le mouvement de la cascade. Demeure cependant le rêve d'une mort douce, effacement progressif, quelque chose comme ce qu'exprime « mieux que personne » Maurice de Guérin : « le decrescendo, le rallentando de toute fin, mais pour aboutir à un silence qui n'est pas plus le vide que celui qui succède à un morceau de musique, à une fin qui n'est pas une clôture ou un mur »³³⁷.

³³⁶ Judith Chavanne, *Philippe Jaccottet, une poétique de l'ouverture*, op. cit., p. 147.

³³⁷ *Carnets*, p. 59. Un poème de *Leçons* (p. 24) dit cette même aspiration, mais en opposant l'effacement des choses dans le monde, qui n'est pas solution de continuité, à la mort humaine, violente, qui marque une rupture :

Un simple souffle, un nœud léger de l'air,
une graine échappée aux herbes folles du Temps,
rien qu'une voix qui volerait chantant
à travers l'ombre et la lumière,

s'effacent-ils : aucune trace de blessure.
La voix tue, on dirait plutôt, un instant,
l'étendue apaisée, le jour plus pur.
Qui sommes-nous, qu'il faille ce fer dans le sang ?

2

La dialectique de l'obstacle et du passage : la nécessité de la limite

Entre passage et obstacle, la relation ne se réduit pas à la trop simple dichotomie du bien et du mal, de la dilection et de l'aversion angoissée. « Voici », se réjouit Jaccottet, de retour dans sa Drôme après un voyage aux Baléares, « les limites qui ne sont pas des obstacles »¹. Adouci en limite, l'obstacle cesse d'être ce qui gêne ou arrête la continuité d'un mouvement linéaire et homogène, ce que l'on rêve d'abolir en un geste qui libérerait un espace uniforme. « Est-ce un voile qui se retire pour que se révèle une Isis immense et noire ? Ou une limite qui s'efface, une protection assurée par le jour contre l'espace trop grand, l'excès de profondeur du monde ? »², se demande Jaccottet devant un ciel de couchant ; on a vu l'amoureux du passage émerveillé que se retire l'écran du jour ; mais, confronté à l'immense, le regard se perd, l'esprit s'affole et ce qui était obstacle devient alors barrière protectrice. Inscrivant la forme dans l'informe, la mesure dans le démesuré, l'obstacle, quand il devient limite ou jalon, est même l'indispensable auxiliaire du passage ; c'est lui qui, paradoxalement, ouvre la voie vers l'illimité.

La limite, abri contre l'illimité

le désarroi face à l'illimité

Enfant, je me souviens d'avoir lu, entre tant d'autres livres, *Croc-blanc* ; et je me souviens aussi n'avoir pas aimé ce monde sans végétation, sans rivières, presque sans demeures, ces étendues presque vides, ce soleil pâle, et tout ce froid, toutes ces glaces, tout ce blanc.³

D'instinct, Jaccottet se défie de ces espaces au sens propre indéterminés et monotones, uniformes et vides qui restent liés pour lui à « une gravure de *L'astronomie populaire* de Flammarion » illustrant une fin du monde due au froid par des squelettes dans une grotte de glace. Et c'est en des termes très proches qu'il évoque, dans *Les Cormorans*, les plats pays du nord de l'Europe :

Lentement, insensiblement, du Nord de la France à la Belgique, de la Belgique à la Hollande, les dernières collines, les dernières déclivités, les derniers vallonnements s'effacent, et avec eux les ombres, les limites ; il n'y a plus de rochers, plus de pierres ; de moins en moins d'arbres [...]⁴

¹ « Des Baléares à la Drôme », *Tout n'est pas dit*, p. 55.

² *La Seconde semaison*, pp. 11-12.

³ « Les ténèbres et le froid, voilà l'enfer... », *À partir du mot Russie*, pp. 49-50.

⁴ *Les Cormorans*, pp. 51-52.

Même privation d'éléments distincts, familiers, marquée par la reprise lancinante, là, de la préposition *sans*, ici, de l'adjectif *dernier* que sanctionne l'expression verbale *il n'y a plus*. L'ouverture sur le vide suscite le malaise. L'adulte pourtant est attiré par la beauté « hors mesure » de telles étendues, il connaît la fascination de l'illimité, mais s'en inquiète comme d'une menace, et, poursuivant son évocation de la Hollande, dénonce par la dérision ce « rêve d'infini » :

Herbes et brume. Que le regard qui voulait sortir de sa prison (même si l'habitude seule en avait élevé les murs) respire largement ! Il y a de quoi ! Comme si ce n'était pas assez que l'espace grandisse à perte de vue faute de limites, la brume efface les derniers obstacles à son rêve d'infini.

Exclamations, tournures emphatiques et familières mêlées soulignent l'ironie de qui cherche un recul face à ses propres aspirations, ses propres fantasmes. Certes, rien n'est plus prison pour le regard, certes aucun obstacle ne l'arrête plus, mais si « l'espace grandit à perte de vue », c'est que le regard se perd, et il se perd par manque de, « faute de » toute « limite », la brume effaçant même celle de l'horizon : l'infini, lui aussi, frappe de cécité, lui aussi, paralyse. Dans « l'immense espace sans barrières et presque sans assises », où herbes et eaux se confondent dans l'indifférenciation, où tout est « changé en clairière », où tout est « passage »⁵, il n'y a plus de clairière et la notion de passage perd sens. Finalement, loin de répondre au « désir de respirer mieux, de voir plus loin », ces paysages, dont Jaccottet exalte de plus en plus la beauté, n'offrent pour point d'appui au regard que le noir, ne laisseront à l'esprit, comme la lecture de *Croc-blanc*, que l'image de la mort quand la silhouette des cormorans se sera superposée au noir « vraiment funèbre » des *Régentes* de Frans Hals :

Peu à peu, on s'avise que ce qui seul échappait, dans cet espace grand ouvert, à l'affinement et à la nuanciation, ce qui seul ne devenait pas iridescence, reflet, allusion, passage, c'était le noir [...] Il n'y a là qu'un hasard [...] Mais à présent que je me retourne vers ces images, il me semble que j'y puis voir des signes, et comme une mise en garde contre les extases trop confuses de la lumière et de l'eau.⁶

À la confusion de l'espace répond la confusion d'une extase dont le risque est mortel. Si donc Jaccottet redoute plus que tout l'obstacle contre lequel se brise le passage, l'enfermement qui paralyse, il « envisage aussi avec appréhension », note Jean-Pierre Richard, « la perspective inverse, celle d'une étendue infiniment fuyante et que nous ne pourrions plus dès lors peupler d'aucun mouvement humain »⁷.

Le désert, « qui a quelque chose de sublime »⁸, porte au plus haut degré la fascination et le recul de Jaccottet devant l'indélimité. Il est, dans le mouvement d'une même phrase, « le rien, le vide, l'éternité vide où toute vie semble à la longue s'ensevelir », et « aussi l'espace où l'on s'élançait, où l'on se risque, où l'on respire »⁹. Mais qu'advient-il de qui s'élançait dans le vide ? Et respirer le rien, n'est-ce pas aller à l'asphyxie ? Jaccottet ne se reconnaît pas au nombre de ces « gens qui ne respirent à

⁵ *Ibid.*, p. 54.

⁶ *Ibid.*, pp. 54-55.

⁷ Jean-Pierre Richard, *Onze études sur la poésie moderne*, op. cit., p. 259.

⁸ « Entrevu en Egypte : Remarques », *Cristal et fumée*, p. 69.

⁹ « Giuseppe Ungaretti : Préface à *Vie d'un homme* », *Une transaction secrète*, p. 162.

leur aise qu'au seuil de l'illimité »¹⁰. Le désert, dit ailleurs Jaccottet, « me fascine comme une tentation (on n'est pas fasciné par la patrie) ; il me restera toujours, comme l'océan, lointain, sinon étranger »¹¹. L'illimité est sans proportion avec la finitude humaine ; il est l'altérité dont les promesses ne peuvent être que fallacieuses, l'ouverture qui perd et non le pays natal, celui du moins que l'on connaît, où l'on se reconnaît ; aussi le terme de *tentation* en fait-il un interdit.

L'assimilation de l'océan au désert ne saurait surprendre : alors que Jaccottet aime tant, nous l'avons vu, fleuves, torrents, rivières, ruisseaux, cascades, il se détourne, de cette autre immensité sans même en éprouver la séduction : elle lui semble « trop grande, presque une abstraction ! »¹². À Majorque, elle lui apparaît tel « un mur »¹³ : cette étendue horizontale, ouverte là aussi à perte de vue, devient, comme peut l'être la montagne, l'obstacle qui barre verticalement le champ du regard ! Obstacle et ouverture sans limites aboutissent à la même cécité, à la même paralysie, à la mort :

Que ces eaux aveugles, à l'infini, m'ont paru hostiles, à force d'indifférence ! Sur la houle des montagnes, on peut au moins poser le pied. Là, c'était comme autant de tombes prêtes à s'ouvrir, à bâiller, de fosses froides, sans fond ; de linceuls inlassablement dépliés, repliés. Refusant à jamais le moindre cerge, la moindre croix, la moindre fleur.¹⁴

Cet élément est indifférent à l'humain, même aux gestes qui concernent la mort, parce qu'ils tentent de la conjurer ; mais cette indifférence est d'abord indifférenciation : la mer est « une, sans détails »¹⁵, son uniformité en fait un espace autre, abstrait, étranger comme le désert, en effet.¹⁶

Au désert, parangon de l'illimité, sont aussi associés ces deux aspects opposés de l'élémentaire que sont la nuit et la lumière : dans la vie d'Ungaretti, il y a eu d'abord le désert ; « il y a eu », poursuit Jaccottet, « la nuit qui est une autre espèce de rien, une autre espèce d'étendue (effrayante comme la cécité, l'opacité) ; et la lumière même, quelquefois, au désert, est si violente qu'elle devient noire, qu'elle aussi absorbe,

¹⁰ « L'approche des montagnes », *La Promenade sous les arbres*, p. 63.

¹¹ « Entrevu en Egypte : Remarques », *Cristal et fumée*, pp. 69-70.

¹² « La rivière échappée », *La Promenade sous les arbres*, pp. 87-88.

¹³ « Paysage de Cala-Ratjada », *Tout n'est pas dit*, p. 46 : « Ici, la mer aperçue entre les pins est d'un bleu si riche, si épais qu'on dirait presque un mur ». Et, comme du Bellay, qu'il cite, opposait le marbre dur à l'ardoise fine (*Regrets*, XXXI), Jaccottet oppose ce paysage marin à ceux de la Loire, de l'Île de France, « lieux profondément humanisés », « qui respirent la mesure ».

¹⁴ *Carnets*, p. 19.

¹⁵ *La Semaïson*, p. 13.

¹⁶ Les banlieues urbaines, « motif devenu le plus récurrent, le plus insistant de mes rêves », note Jaccottet dans « Parenthèse », *Et, néanmoins* (p. 43), sont, comme ces immensités, des espaces où l'on s'égaré ; souvent « désertes », toujours « vastes », « inconnues » ou « méconnaissables », elles aussi s'imposent comme une forme d'altérité rendant impossible, non le mouvement – qui toutefois n'aboutit à rien et perd sens – mais le passage : si Jaccottet considérait la Hollande « comme un lieu qui en était encore à peine un », les banlieues, elles, du moins dans ses cauchemars, sont, pour reprendre un titre de Marc Augé, des non-lieux, qui condamnent à l'errance, où l'on cherche en vain métro et taxi, où les autobus roulent sans fin vers nulle part sans pouvoir s'arrêter, qui empêchent toute communication – que le téléphone ne réponde pas ou que la ligne soit coupée (cf. *Carnets*, pp. 32-33, puis p. 138). Sans délimitation ni structure, sans points de repère donc, et, qui pis est, sans beauté, elles disent ce que sont devenues nos sociétés, où ce n'est pas seulement le corps qui est désorienté : si la nuit révélait la vérité, « elle dirait que nous sommes vraiment perdus, et pas simplement dans un labyrinthe – où, après tout, il suffirait d'un peu de patience pour retrouver l'issue ; perdus parce que déportés dans un espace autre, altéré, perdus dans des lieux eux-mêmes perdus, et sans aucun espoir qu'on vienne jusque-là nous porter secours » (« Parenthèse », *Et, néanmoins*, pp. 43-44). Cette phrase dégage la portée symbolique du rêve, mais la représentation spatiale qui la porte est symptomatique des angoisses de Jaccottet.

anéantit toute existence »¹⁷. Or, l'affirmation ne concerne pas seulement Ungaretti ni la nuit ou la lumière du désert. Jaccottet connaît une expérience comparable. Que l'une des deux nuits, celle qui a l'épaisseur d'un mur, fût obstacle au regard, ce constat n'a guère étonné ; mais Jaccottet – nous venons de le voir – évoque aussi une protection possible, voire nécessaire, face à l'autre nuit elle-même, la nuit ouverte, l'« Isis immense » et fascinante, qui pourrait nous engloutir dans un espace aveugle et sans fond. Et s'il recherche ardemment la lumière dont il chante si souvent la limpidité, la transparence, l'habitant de Grignan n'en sait pas moins que « le beau temps éblouit »¹⁸ ; nouvelle raison pour que l'été, dont la lumière est trop verticale, trop intense, soit la saison la moins aimée de Jaccottet, celle dont Jean Onimus relève la quasi-absence dans les divers carnets ; même en janvier, du reste, « le ciel aveugle comme une vitre »¹⁹. « Point de soleils dans ces paysages du midi », remarque encore Jean-Pierre Richard²⁰. Dans une contemplation directe, la lumière du soleil, en effet, se manifeste comme l'élémentaire que l'homme ne peut affronter : opposée à celle du « mince croissant de la lune », il y a « l'autre lumière qu'on ne peut regarder en face »²¹, « cette lumière souveraine sur les rocs, / portant au centre du fronton le disque en flammes / qui aveugle nos yeux »²². Des fleurs comme les chicorées, nos sœurs en finitude, ne peuvent non plus supporter son éclat : « Que [le soleil] devienne trop présent, trop proche, elles se ferment – comme on ferme les yeux »²³. Et c'est en elle que, par exemple, les oiseaux de *Paysages avec figures absentes* (pp. 73-74) deviennent cette « chose invisible » ; « en pleine lumière, alors qu'il ne semble pas que rien puisse la cacher, sinon justement la lumière, peut-être aveuglante », insiste Jaccottet dans une parenthèse soulignant le paradoxe. Mieux vaut se garder de cette rencontre inégale, vouée à l'échec, qui a la violence du heurt contre un obstacle. Aussi Jaccottet préfère-t-il les matins et les soirs ; il choisit de « marcher à la rencontre d'un matin d'été, avant que la chaleur ne devienne lourde et la lumière aveuglante »²⁴ ; et pour contempler l'aube de sa chambre d'hôtel à Venise, il ne va pas « vers la fenêtre qui donne sur le large où la lumière serait peut-être déjà trop scintillante ; mais vers celle qui [...] domine le quai », et le paysage devient visible : « Alors, je vois là, devant moi, [...] »²⁵. Même lorsqu'elle n'éblouit pas, la lumière des heures zénithales efface les reliefs, gomme les détails dans un paysage qu'elle rend monotone, uniforme : « Entre midi et quatre heures cependant la lumière trop égale est un peu morne, et le tableau figé »²⁶. La lumière rend alors l'espace à sa nature d'élément brut, elle en ferait en quelque sorte un désert.

Lorsque, comme en Hollande, dans « une lumière éblouissante en même temps que voilée », une eau étale se mêle à l'espace nu, l'impression que ressent Jaccottet est alors

¹⁷ « Giuseppe Ungaretti : Préface à *Vie d'un homme* », *Une transaction secrète*, p. 162.

¹⁸ *Observations et autres notes anciennes*, p. 93.

¹⁹ *La Semaïson*, p. 190.

²⁰ *Onze études sur la poésie moderne, op. cit.*, p. 258.

²¹ « Le mince croissant de la lune aperçu », *Cahier de verdure*, p. 77.

²² « Le mot joie », *Pensées sous les nuages*, p. 47.

²³ *La Seconde semaison*, p. 186.

²⁴ *Tout n'est pas dit*, p. 129. Cette phrase, qui peut résonner comme un écho à l'*Aube* rimbaldienne (plusieurs fois citée par Jaccottet), dirait alors l'évitement de l'extase éblouissante, chute que suit le réveil, brutal, à midi.

²⁵ « Deux aubes », *Libretto*, p. 69.

²⁶ *La Semaïson*, p. 48.

si déroutante, si proche du désarroi que des termes qui, sous sa plume, devraient s'opposer deviennent synonymes :

Désormais, à tout moment, l'eau lumineuse, froide, l'eau "qui lave les souillures", l'eau fuyante et mortelle, animerait ou menacerait le sol, se mêlerait à la terre et au ciel. Ce serait l'étain d'une mare, la flèche ou l'indolence d'un canal, ou bien la mer elle-même : autant d'ouvertures et de périls.

La mort, que Jaccottet voit souvent comme un mur, mais dont la pensée s'est trouvée liée à toutes ces formes de l'immense, est aussi éprouvée comme « un autre espace », l'étendue absolument autre, non plus indéfinie mais vraiment infinie, que l'on ne peut pénétrer parce qu'elle est sans mesure, ou mieux « hors des mesures » :

Entre la plus lointaine étoile et nous,
la distance, inimaginable, reste encore
comme une ligne, un lien, comme un chemin.

Face à la mort, notre mètre n'a plus cours : « Ici, considérez l'unique espace infranchissable »²⁷.

Ainsi se rejoignent obstacle et illimité, dans l'opposition au passage et la menace d'une perte.

la limite heureuse

« Entre notre cœur et le trop pesant infini »²⁸, des limites sont donc nécessaires. Ce peut être « cette couche d'herbe, de feuilles sur l'aride, ce voile de jour entre nous et la nuit » que Jaccottet qualifie successivement d'« abris », d'« intermédiaires »²⁹ – et l'ordre des termes importe : avant d'être un lien entre nous et l'illimité, ces écrans nous en protègent, contiennent son intrusion ou nous retiennent d'une perte en lui. La même montagne, ce Ventoux, qui était l'obstacle à traverser, devient alors le sphinx protecteur qui garde « du moindre trouble »³⁰ ; et voici comment, dans *La Semaison* déjà (p. 128), il éclaire cet effet : « Cela m'a saisi comme je me retournais. C'était (je crois bien) comme s'il y avait eu à ma gauche une présence (amicale), quelqu'un (une protection ?). Peut-être lié à des souvenirs d'enfance ». La note se terminera sur cette formule : « Montagne – maison ». Une présence protectrice, dont le souvenir est lié à l'enfance, à la sécurité de la maison : la montagne deviendrait mère et cet affleurement des émotions les plus anciennes a une force particulière chez qui évoque si peu ses premières années et, plus rarement encore, sauf à l'heure de la mort, la figure maternelle. Ce besoin d'une protection chaude et sûre s'enracinerait même, peut-être, au niveau de l'inconscient, dans une nostalgie de la vie intra-utérine ; tout à son admiration pour l'art antique, lors de son voyage en Grèce, Jaccottet s'étonne d'être « à ce point touché » par les églises de Mistra :

Pourquoi ces églises [...] nous ont-elles à ce point touchés ? Je me dis que c'est peut-être par ce qui les distingue des temples grecs plus ouverts et plus éclatants, par leur côté

²⁷ *Leçons*, pp. 17 et 18.

²⁸ *La Semaison*, p. 116.

²⁹ *Ibid.*, p. 126.

³⁰ « Dans le ciel de cette aube tiède... », *Cahier de verdure*, p. 51.

clos, replié sur soi, qui les fait ressembler à des caves, ou mieux à des greniers [...], ou même mieux encore, à cause de la brique, de la chaleur, à des espèces de fours à chaux ou à pain, propres à protéger, à couvrir, à faire mûrir ou lever une nourriture spirituelle ; par leur côté, somme toute, féminin, maternel, à 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.³¹

La progression de la phrase est en soi un commentaire, qu'il ne faudrait pas alourdir. Mais que la *cave* devienne *grenier* et, *mieux encore*, *four* dont la clôture *protège* et la chaleur *couve*, puis que les métaphores s'effacent devant les adjectifs explicites *féminin* et *maternel* fait bien de ces lieux un ventre où la vie croît à l'abri de l'extérieur.

Les rêves – eux « encore », révélateurs de ce que le jour n'aime guère à reconnaître – disent même, pour se mettre à l'abri d'un danger indistinct, l'impérieux désir d'un enfermement hermétique ou la hantise d'une faille, d'une ouverture dans un lieu mal clos :

Suit un épisode où [ma fille] (ou quelqu'un d'autre) me montre le lieu où elle habite désormais, un petit ensemble de trois pièces nues, austères, vraies cellules bien étanches au monde extérieur ; je me vois même essayant de verrouiller, au moyen d'un verrou cassé, une toute petite fenêtre haut placée, à croire qu'une menace s'esquissait dehors, je ne sais laquelle.

Ou encore :

Dans un village – qui est et n'est pas du tout Grignan – , des gens, en petits groupes, viennent de l'extérieur, sans qu'on sache trop pourquoi, [...]. Or il apparaît bientôt que [...] ce sont des gens malintentionnés [dont la « menace » vise] soit des magasins à grandes vitrines, donc exposés à la vue, soit une maison à larges baies. Je me trouve tour à tour dans l'un et l'autre lieu, effrayé devant l'impossibilité absolue de s'y protéger. Comme j'essaie au moins de fermer le volet d'une fenêtre, je constate qu'il tient à peine à ses gonds.³²

Verrouiller, fermer : « les grandes vitrines », « les larges baies », qui réjouissent ailleurs, sont ici redoutées parce qu'elles n'offrent aucune protection ; fenêtres et volets, loin d'ouvrir le passage auquel aspirait habituellement Jaccottet, manifestent maintenant le besoin de se couper d'un *dehors*, d'un *extérieur*, inquiétant (« une menace », « des gens mal intentionnés ») ; et ces « vraies cellules bien étanches au monde extérieur » répondent à un vœu monastique dévoyé, que récuse le récit du rêve, quelque peu ironique.

Mais il y a bien en Jaccottet, sourde, toujours latente, une peur du dehors, dont nous gardent la maison fermée et la fenêtre close : le petit jour est « l'heure vague où les fantômes en grand nombre / se pressent contre les fenêtres, ameutés / par une hésitation entre le jour et l'ombre / et menaçant de leurs murmures la clarté »³³ ; dans l'un des poèmes de *Pensées sous les nuages* (p. 13), on a blanchi le cadre de la fenêtre à la chaux, « contre les mouches, contre les fantômes » explique une rapide parenthèse. Et

³¹ *Cristal et fumée*, p. 36.

³² *Carnets*, p. 41 et p. 98.

³³ « Prière entre la nuit et le jour », *L'Ignorant*, p. 51. Il semblerait que, sous une poussée extérieure, la fenêtre ou la porte laissent passage à une invasion dangereuse (par exemple, encore dans *L'Ignorant*, p. 59, « le vieil homme » du poème « La Patience », « non sans réprimer un tremblement, regarde / la pluie glacée pousser la porte du jardin ») ; ouvertes de l'intérieur, elles offriraient une issue, l'accès à un espace libre (nous en avons relevé de nombreux exemples).

dans *Le Livre des morts*, c'est contre l'innommable que la fenêtre est l'ultime et fragile rempart : « Mais si ce dont je parle avec ces mots de peu de poids / était vraiment derrière les fenêtres, tel ce froid qui avance en tonnerre sur le val ? »³⁴.

Cependant, une telle réaction de repli, de fermeture complète ne saurait être, chez Jaccottet, que rare et passagère, qui contredit les aspirations les plus fondamentales de sa sensibilité. La nécessité de la limite, protectrice, n'est pas remise en cause, mais l'irrépressible désir d'ouverture entraîne la recherche d'une barrière qui ne coupe pas totalement du dehors, qui reste poreuse à l'illimité : c'est le rêve de « la limite heureuse, de celle qui n'enferme pas »³⁵. On touche ici à un thème au sens où Jean-Pierre Richard définit cette notion, sans doute le plus original, le plus attachant du paysage mental de Jaccottet, un de ceux auxquels on reconnaît sa signature, comme à tel accord, celle d'un musicien, telle harmonie de couleurs, celle d'un peintre. Rêverie d'une grande richesse, qui mêle si inextricablement l'ouvert et le fermé qu'on ne peut, qu'il ne faut pas les distinguer car c'est de leur intime union que naissent la respiration et la vie. Rêverie si prégnante qu'elle se décline sous de multiples formes : maison ouverte, pavillon, cage, enclos, berceau...

Jaccottet se détourne donc « silencieusement de "La Maison fermée", catholique, de Claudel », selon la remarque de Jean-Claude Mathieu³⁶. Malgré son émotion à Mistra, il préfère aux églises byzantines les temples grecs, du moins tels qu'on les voit aujourd'hui et non « tels qu'ils étaient autrefois, couverts eux aussi » : projection sur le sol du temenos céleste, une limite les cerne, mais leurs colonnes, désormais, les ouvrent sur l'extérieur, « et laissent entre elles largement circuler le jour »³⁷. Ce sont des espaces où l'on se trouve « à la fois recueilli et suspendu, livré à l'ambiguïté d'une limpidité-paroi », dit Jean-Pierre Richard³⁸. Le temple d'Athéna Nikè, notamment, est, dans *Cristal et fumée*, à quelques pages d'intervalle³⁹, « pareil à un cristal », une « sorte de dé de cristal », « quelque chose comme un cristal respirant » : lieu clos, étendue illimitée condamnaient à l'asphyxie ; la limite ouverte, « animée par des souffles » extérieurs⁴⁰, permet au contraire la respiration. Pour les mêmes raisons, l'architecture aérée de l'Alhambra, qui relève d'un art tout autre et par ailleurs trop sucré, trop chargé pour son goût, émerveille aussi Jaccottet : « Partout ce sont des ouvertures sans véritables portes, des galeries, des pavillons où l'air circule, avec le parfum des fleurs et les reflets du jour »⁴¹. « L'air circule » dans ce palais, comme « circulait le jour » entre les colonnes de l'Acropole. Que les divers édifices de cet ensemble soient dits « pavillons » révèlent les prédilections de Jaccottet : à ce seul mot, confie-t-il dans *La Semaïson* (p. 180), sont « associés, pour [lui], » « un plaisir, une émotion confuse ». Sans doute le poète est-il sensible à l'étymologie qui confère au pavillon la légèreté du

³⁴ « Le Livre des morts », *L'Ignorant*, p. 90.

³⁵ *La Semaïson*, p. 128.

³⁶ Jean-Claude Mathieu, « L'Enclos », *Philippe Jaccottet, op. cit.*, p. 287. Cf. Paul Claudel, « La maison fermée », *Cinq grandes odes*, V, in *Œuvre poétique*, intr. de Stanislas Fumet, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1957, XXVIII-994 p., p. 277.

³⁷ « Remarques », *Cristal et fumée*, p. 72.

³⁸ *Onze études sur la poésie moderne, op. cit.*, p. 261.

³⁹ *Cristal et fumée*, pp. 22, 70 et 30.

⁴⁰ L'expression est dans : Jean-Claude Mathieu, *Philippe Jaccottet, op. cit.*, p. 292.

⁴¹ « Les mots "Andalou", "Andalousie" », *Cristal et fumée*, p. 15.

papillon ; peut-être aussi la saveur de ce mot est-elle liée au souvenir lointain d'« un pavillon de bois qui se trouvait à l'extrémité du grand parc entourant le chalet » d'un oncle ⁴², refuge de l'enfant, qui y emportait des livres, contre la sévérité de cet adulte ; mais le charme du « pavillon » – explication clairement et immédiatement donnée – est que l'« on y habite un lieu ouvert, poreux, proche de la nature végétale et traversé par l'air » ; une notation nominale, toutefois, comme en fondu enchaîné, offre alors l'esquisse d'une nouvelle source de l'émotion : « Les jardins chinois où les poètes composaient leurs éloges subtils du monde ». Ainsi le mot « pavillon », dépositaire de bribes de vie, de lectures, devient-il porteur d'un univers propre à Jaccottet où à l'image d'un édifice de structure légère se mêle, dans une impression de sécurité, un dehors de verdure, de fleurs, de poésie. À travers le souvenir des *Mille et une nuits*, les « pavillons » de l'Alhambra deviennent encore des « espèces de cages que l'on dirait bâties pour de langoureux oiseaux » : espace dont barreaux ou grillage assurent en même temps la clôture et la perméabilité, la cage, qui pour plus d'un imaginaire reste prison, est au contraire, chez Jaccottet – sauf dans ses rêves ou lorsqu'elle désigne le corps –, toujours heureusement connotée : et sans doute, là encore, y faut-il en effet ce lien avec un monde « tant aimé dès l'enfance à travers quelques contes choisis et de riches images ».

Pavillons et cages sont donc fréquents dans l'œuvre de Jaccottet, mais plus souvent à titre de métaphores désignant des éléments du paysage naturel. *Cahier de verdure* (p. 35) évoque « la cage fragile de la pluie » : son « voile », précise Jean-Pierre Richard, « recrée autour de moi un cercle intime – intimité qui reste miraculeusement aussi liberté et ouverture, [...] puisqu'elle étend autour de moi, comme "des roseaux liquides", ses "rideaux de verre" » ⁴³ ; fausse prison pour le coucou, elle est la « seule cage qui pût le tenir captif sans le décourager d'appeler » ⁴⁴. Or, pour fragile qu'il soit, cet « abri de brumes et d'ombres brillantes » de la pluie préserve l'unité du couple de « Conseil des eaux », dans *Éléments d'un songe* (p. 55), « alors que le vent, » dit le narrateur, « en brisant ces frêles barrières, nous eût peut-être emportés à grande distance l'un de l'autre, que le soleil, rouvrant le ciel, [...], nous eût peut-être égarés, aveuglés ». Le plus souvent, cages et pavillons seront de branches et de feuilles : les arbres, à la fin du printemps, « form[ent] des espèces de dômes ou de cages », les pêchers sont, « en hiver, ces bois violets, ces cages violettes », et le pommier, « la cage brumeuse » qui laisse voir le fruit qu'elle abrite ⁴⁵ ; les iris « sont pareils à des pavillons (chinois) suspendus, à la fois ouverts et abrités » ; en avril, les chênes, eux aussi dans l'ombre de l'art chinois, deviennent « des pavillons, des éventails » ; et, dans les mêmes pages, après une évocation du « pavillon des marronniers », c'est le jardin tout entier qui « se change en pavillon, en grotte de feuilles » ⁴⁶.

Arbres et oiseaux. Ce qu'est l'arbre pour l'oiseau, on le comprend mieux, ou simplement on s'en avise, en voyant un arbre d'en haut, ou qui s'élève à côté d'une

⁴² *Carnets*, p. 48.

⁴³ *Onze études sur la poésie moderne, op. cit.*, p. 261. Les expressions relevées se trouvent dans « Le conseil des eaux », *Éléments d'un songe*, p. 55.

⁴⁴ « Hameau », *Après beaucoup d'années*, p. 55.

⁴⁵ « Trois fantaisies », *Beauregard*, p. 82 ; *La Semaïson*, p. 175 ; « Musées », *Après beaucoup d'années*, p. 58.

⁴⁶ *La Semaïson*, p. 158 pour les iris, p. 48 pour les chênes, puis 49 pour marronniers et jardin.

fenêtre d'où l'on se penche. Son domaine, sa cage ouverte, ses balançoires, ses échelles. Une sorte de pavillon à nombreux étages.⁴⁷

La proximité de la maison et de l'arbre, la position élevée de l'observateur suscitent une identification entre les deux séjours, entre leurs habitants ; la maison ouverte est pour l'homme ce qu'est l'arbre pour l'oiseau : son domaine, le lieu qui lui convient dans les deux acceptions du terme ; comme l'oiseau dans son pavillon à nombreux étages, il s'y meut à l'aise, dans le bien-être ; il y est aussi dans l'espace qui correspond à sa condition, espace modeste mais habitable. On serait tenté de rapprocher ces lignes de cette évocation pourtant hivernale :

La neige (ou le ventre du nuage) éclaire alors comme une lampe nue dans une chambre bleue et rose. Il y a, qu'il ne faut pas oublier, le côté *bois* de l'hiver, bâtisse de bois, charpente patinée par le temps, avec ce que le bois évoque de solide, de rude en même temps que d'humain, de « bon ». On est peut-être, un peu, comme dans une chambre boisée.⁴⁸

La clarté de la neige – Jaccottet cite souvent ce vers, pour lui magique, de Leopardi : « Al chiaror delle nevi... »⁴⁹ – fait du paysage une chambre du dehors, ouverte à l'élémentaire dont elle garde le caractère rude, mais intime par sa charpente de bois et ses couleurs douces : l'espace ainsi « humanisé » devient le séjour de l'homme, à la fois accueillant et conforme à sa nature.

La Promenade sous les arbres : ce titre, à lui seul, justifie l'amour que leur porte l'Un et que moque l'Autre ; c'est en effet entre leurs troncs, sous leur feuillage que Jaccottet réalise pleinement la rêverie de « la maison ouverte ». Les arbres nous offrent « leur toit, poreux, animé au moindre vent » ; même lorsqu'ils « portent déjà presque trop de feuilles », « le plus faible souffle [les] agite et entrouvre »⁵⁰. « La forêt est une maison aux fenêtres, aux portes ouvertes. La lumière y circule comme dans des rues. Passe, entre et sort »⁵¹. « L'air », « le jour », maintenant « la lumière circule » : ce syntagme, leitmotiv d'une musique heureuse, accompagne tous les avatars de la maison ouverte, lieu de passage. Mais cette « maison qui n'est jamais fermée » ne laisse pas pour autant d'offrir un abri contre le dehors, contre l'illimité. *La Seconde semaison* (p. 30) cite des vers de Hopkins :

"Mes chers trembles, dont les cages aériennes apaisaient,
Apaisaient ou arrêtaient de leurs feuilles le bondissant soleil..."⁵²

« Ces quelques mots », commente Jaccottet, « ne sont presque rien [...] ; ils suffisaient pourtant pour que je sois aussitôt atteint, repris une fois de plus dans ma vie, hors de toute réflexion et doute, par le pouvoir propre de la poésie ». Mais l'immédiate et forte adhésion de Jaccottet à ces vers, qui pourraient être de lui – l'expression « cages

⁴⁷ *Ibid.*, pp. 179-180.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 228.

⁴⁹ Giacomo Leopardi, *Chants = Canti* / trad. et présenté par Michel Orcel, Aubier, "Domaine italien bilingue", 1995, 333 p. Ici, chant XXII : « Les souvenirs » (« Le recordanze »), pp. 156-164, v. 68

⁵⁰ « Trois fantaisies », *Beauregard*, p. 82.

⁵¹ *La Semaison*, p. 117.

⁵² Cf. Gerard Manley Hopkins, *Grandeur de Dieu* / éd. bilingue, poèmes choisis et trad. par Jean Mambrino, Arfuyen, 2005, (Neige). Ici, « Binsey Poplars » (« Les peupliers de Binsey »), p. 46 : « My aspens dear, whose airy cages quelled, / Quelled or quenched in leaves the leaping sun... »

aériennes » est pourtant la fidèle traduction des « airy cages » de Hopkins –, ne s'explique-t-elle pas d'abord parce qu'ils lui sont un miroir, qu'il y retrouve un schème profond de sa sensibilité ? Les arbres ne sont-ils pas, pour lui aussi, « cet abri où le soleil ne brûle plus »⁵³ ? Et, dans le finale d'une longue note printanière de *La Semaison* (p. 50) soulignant le contraste entre la fragilité de la maison et l'efficacité de la protection, ne se rappelle-t-il pas, avec enthousiasme, qu'en mai, « l'espace se referme et se recouvre, se voûte sans être jamais accablé, devient une maison de feuilles et de fleurs, le plus bel abri contre l'étendue » ?

Sa plume ne cesse donc, de manière insistante et toujours vibrante, de réunir ces deux qualités, apparemment antinomiques, sans l'une ou l'autre desquelles, pourtant, la limite ne saurait être heureuse ; par exemple, en accolant à un substantif qui exprime la protection un adjectif impliquant l'ouverture et/ou la fragilité : « toit ajouré », « nef aérée », « ombre aérée », « cages aériennes », « envoûtement clairsemé »⁵⁴, ou encore, dans un même paragraphe de *La Semaison* (p. 116), « écran ajouré », « légère, tremblante entremise », « toit poreux », « tuiles ailées, flottantes » ; souvent ces groupes forment des compléments de lieux dont la préposition elle-même renforce la notion d'abri : « c'est sous le toit... », « sous les arbres... », « sous l'écran... », « dans » ou « à l'ombre de... » ; souvent aussi, ces compléments ouvrent le paragraphe, quand encore ils ne le constituent pas, prélude à tout un texte :

Dans l'ombre des hauts chênes "en belle ordonnance", dans leur nef aérée où, à peine en a-t-on franchi le seuil, on devient plus tranquille – comme dans une grande maison.⁵⁵

C'est sous le toit ajouré des arbres, à peine est-on entré dans cet abri, où le soleil ne brûle plus, dans la maison qui n'est jamais fermée, et il y a une fraîcheur, un parfum inséparables l'un de l'autre.⁵⁶

Là, dans cette protection ouverte, quelque chose peut se passer, les ombelles des daucus apparaître ou perler les gouttes de la source : les conditions de la vie y sont réunies.

Totales, la fermeture ou l'ouverture généraient l'angoisse ; la limite ouverte, au contraire, l'apaise. Nous venons d'en avoir un exemple dans *Et, néanmoins*, texte de Jaccottet publié en 2001 ; mais en 1966, déjà, *La Semaison* (p. 116) évoquait la « sérénité » des chênes. Aussi, dans la même page, « l'entremise » des arbres est-elle ressentie, « si absurde que ce soit », comme une « amitié » ; « les forêts » et « tout ce qui compose les sols de sous-bois » semblent avoir de la « bonté pour nous » (les italiques sont de Jaccottet) ; termes auxquels se substitue finalement celui de *bénédiction*.

L'enclos est une autre figure de la limite ouverte : entouré, par définition, d'une clôture, il est à la fois plus fermé que la maison de l'arbre ou de la forêt, et plus ouvert puisqu'il est sans toit. Il se présente d'abord, dans ce « pays de murs » qu'est la Drôme, dont les premières pages de *Paysages avec figures absentes* tentent de cerner la force

⁵³ « Sur le seuil », *Paysages avec figures absentes*, p. 37.

⁵⁴ *Ibid.*, même page ; « Daucus, ou carotte sauvage », *Et, néanmoins*, p. 27 puis p. 29 ; *La Seconde semaison* p. 30 ; *La Semaison*, p. 86.

⁵⁵ « Daucus, ou carotte sauvage », *Et, néanmoins*, p. 27.

⁵⁶ « Sur le seuil », *Paysages avec figures absentes*, p. 37.

d'attraction, comme « ces murets de pierres sèches », faits souvent de « dalles dressées » ; peu élevés donc, « effrités » parfois, ils définissent un espace à peine distinct du dehors sur lequel il s'ouvre. Ces « simples murs de clôture ou de bornage » ont néanmoins pour Jaccottet une « beauté très mystérieuse », celle qui est « non seulement au commencement de notre histoire, mais dans les soubassements de notre pensée et de nos rêves »⁵⁷. Ce rêve, dont l'indéfini et la première personne du pluriel feraient celui de l'humanité, est assurément celui de l'auteur qui rencontre là, inscrite dans le paysage, offerte au regard, l'image d'une immémoriale conciliation entre le fermé et l'ouvert : ces enclos ne sont-ils pas, comme les autels antiques, signe d'un lien avec un au-delà que l'on cherche à se concilier, en en conjurant la force ?

Très vite cette figure se diversifie, dessinée elle aussi par des végétaux : « cloisons de paille » qui sont « abri et légèreté » ou haies vives des paysages de bocage, comme en Côte d'or⁵⁸ ; ou, mieux encore, autour des prés dans la plaine du Pô, ces « grands enclos que leurs hautes barrières d'arbres ne ferment pas »⁵⁹. Ce peut être aussi l'enclos des vergers, « les beaux vergers du Vaucluse, entourés de cyprès ou de peupliers », celui, par exemple, des poiriers juste après la floraison :

Des chaînes de bois, des tressages de bois couverts de feuilles vert clair, à l'ombre de hautes barrières droites et tremblantes, tout habitées d'air, animées de vent. [...] Comment traduire mon bonheur là-devant ?⁶⁰

Double bonheur, en effet, où les « chaînes de bois », les « tressages de bois » des fruitiers, rappelant les cages déjà mentionnées, sont eux-mêmes ceints d'une limite ouverte au passage de l'air et du vent : les mêmes expressions reviennent qui désignent dans la joie un lieu fermé « respirant », là encore... « L'enclos vert » des « jardins potagers, au lieu dit les "Grand-prés" », touche également Jaccottet au plus profond ; et la première explication qu'il se propose, réunissant ainsi les diverses figures de la limite ouverte, est que ces jardins « seraient un peu comme des chambres naturelles, aux murs d'arbres, aux meubles de légumes et de fleurs »⁶¹ ; de même, un poème d'*Airs* – et le titre du recueil importe ici encore – évoque les fruits comme des lampes « dans la chambre des vergers »⁶² : l'enclos est une autre maison du dehors, une maison d'air. Mais, en même temps, la limite ouverte « préserve la vie », selon l'expression de Jean-Claude Mathieu⁶³ :

[...] collines, lune croissante, vergers. [...] Berceau, foyer ; forge même. Un lieu aux murs sombres, couverts de suie, où les fruits se forgeaient lentement, sous la vague lueur rousse de la lampe lunaire.⁶⁴

Foyer, forge rappellent, et pour le sens et par l'allitération, les fours à chaux ou à pain de Mistra porteurs d'une image maternelle qu'évoque ici le *berceau*.

⁵⁷ *Paysages avec figures absentes*, p. 28 ; p. 27 pour les premières expressions citées ; « cet enclos de murs effrités » : « Si les fleurs n'étaient que belles », *ibid.*, p. 129.

⁵⁸ *La Semaison*, p. 127.

⁵⁹ « Cartes postales », *Libretto*, p. 53.

⁶⁰ *La Semaison*, p. 235.

⁶¹ *Ibid.*, p. 249.

⁶² « Fruits », *Airs*, p. 35.

⁶³ Jean-Claude Mathieu, « L'enclos », *Philippe Jaccottet, op. cit.*, p. 289.

⁶⁴ *La Semaison*, p. 259.

Se détournant des Alpes dont se dégagent des « suggestions de chaos ou de sublimité », la menace donc d'un écrasement, Jaccottet a immédiatement été conquis par les « espaces mesurés »⁶⁵ de la Drôme cernés de « douces montagnes basses »⁶⁶ qu'il s'approprie dans une tendre apostrophe : « mes montagnes »⁶⁷. Son pays d'adoption lui est « l'enclos ouvert »⁶⁸ par excellence, et c'est pour lui que jaillit la définition de « la limite heureuse, celle qui n'enferme pas ». De tels espaces, « que les montagnes définissent mais n'emprisonnent pas »⁶⁹, appellent eux aussi le thème de la respiration. Dans le tableau de Claude Lorrain intitulé *Paysage avec Amour et Psyché*, l'arrière-plan qui attire le regard de Jaccottet est « une plaine profonde avec les méandres indistincts d'un fleuve, des collines au loin qui paraissent le gonflement d'une respiration, un très haut ciel avec quelques nuages »⁷⁰ : ce lieu que cernent des hauteurs n'est cependant pas coupé de l'illimité et c'est pourquoi il respire. Collines ou montagnes basses, alanguies à l'horizon, deviennent alors une femme assoupie, au souffle calme : en Italie, le plaisir du voyageur devant les vergers de l'Emilie s'accroît de voir « la plaine produi[re], comme une buée bleue, des collines, ainsi que le rêve engendre quelquefois une dormeuse inaccessible : les monts euganéens »⁷¹. Buée et non pas mur, cette limite a la douceur d'un rêve heureux. Il en va de même des lignes qui tracent le contour de son séjour quotidien, « et qui sont douces ; douces sans aucune mollesse, infiniment apaisées et sereines. Une femme qui dort. Elle s'est endormie, bienheureuse, en plein jour, devant sa fenêtre, et respire ; au-dessus d'elle est la lumière. Sur sa bouche est la lumière »⁷². La fenêtre sépare de la lumière, mais, ouverte, elle permet la respiration d'un sommeil « apaisé, serein », que suggèrent le rythme même de la phrase et ses reprises. Toutefois, avant d'être la femme endormie que dessinent leurs lignes douces, les montagnes, à l'horizon de Grignan, étaient d'abord « ces puissants supports » nécessaires « pour que l'air ne fût pas aussi un abîme »⁷³. Elles sont bien, pour reprendre la formule de Jean-Claude Mathieu, la « contrainte d'une limite [...] sur l'illimité »⁷⁴ : « Vergers au pied des montagnes, dans le bleu du soir – protégés du lointain, de l'inconnu par ces murs – »⁷⁵. L'ouverture mais aussi bien la séparation sont nécessaires à la respiration qui est la vie. Un simple « cocon de vapeur » peut « sauver de la dispersion » ; mais, insiste Jaccottet commentant ces mots de Roud, « cette espèce d'enclos » est « indispensable pour que la vie soit maintenue (contre la dissolution totale) [...] ; ainsi protégé, [Gustave Roud] échappe, provisoirement, à l'informe, la pire des morts »⁷⁶.

⁶⁵ « L'approche des montagnes », *La Promenade sous les arbres*, p. 57, puis « La vision et la vue », *ibid.*, p. 19.

⁶⁶ *Tout n'est pas dit*, p. 129.

⁶⁷ « L'approche des montagnes », *La Promenade sous les arbres*, p. 58.

⁶⁸ *La Seconde saison* p. 147.

⁶⁹ « L'approche des montagnes », *La Promenade sous les arbres*, p. 63.

⁷⁰ « Deux lumières », *Paysages avec figures absentes*, p. 115.

⁷¹ « Cartes postales », *Libretto*, p. 54.

⁷² « L'approche des montagnes », *La Promenade sous les arbres*, p. 60.

⁷³ *Ibid.*, même page.

⁷⁴ Jean-Claude Mathieu, « L'enclos », *Philippe Jaccottet, op. cit.*, p. 291.

⁷⁵ *La Saison*, p. 259.

⁷⁶ *Gustave Roud*, Pierre Seghers, "Poètes d'aujourd'hui", 1968, 192-[8] p. Ici, p. 62.

Fermé-ouvert, assurant la vie, l'enclos des collines de la Drôme est alors éprouvé comme « tendre » :

Montagnes, tendres mouvements,
limites de la terre,
légers remparts.⁷⁷

L'adjectif ne renvoie pas seulement à la douceur de ces lignes, à leur légèreté, il a bien une portée affective, que l'on retrouve ailleurs. Par exemple, dans la longue parenthèse qui reprend, dans un présent plus tardif, une note de *La Semaison* (p. 231) portant sur « le bleu des montagnes sous le ciel argenté » :

Naturellement, il faut chercher ailleurs que dans la simple couleur ; [...] il y a aussi une forme, à quoi correspondrait, mieux que le mot de « mur », celui de « pan » – ou de rideau, de barrière ? [...] Mais il me semble aussi, tâtonnant, que la qualité de « montagnes » dont ce bleu est affecté – c'est le contraire, je ne l'oublie pas – ne doit pas disparaître. C'est lointain mais sensible, absolument pur, et c'est aussi plein d'une sorte de douceur parfaitement calme. Une paix ; une limite rassurante, presque tendre.

Parce que les montagnes, de « mur », sont devenues « pan », quelque chose comme une partie de vêtement qui flotterait, ou « rideau », tissu, là encore, transparent peut-être, mais qu'elles restent « barrière », abri, donc, qui protège, celui qui les regarde est baigné, comme elles, de cette « douceur parfaitement calme », se sent en paix ; mieux que rassurante, cette limite, comme dans la citation précédente, est « tendre » : voilà qui la rapproche à nouveau des églises de Mistra dont elle garde le côté maternel ; mais l'image latente du ventre, lieu clos, s'efface alors devant celle, explicite, du berceau :

L'étendue à peine relevée sur ses bords, ses lointains bords, comme un berceau.⁷⁸

... et le regard [...] découvre les douces montagnes basses, [...], moins pareilles à ce qu'elles sont qu'à des limites, qu'à un terme presque irréel, qu'à une idée de repos ou d'asile... et voilà, justement, ce que je n'ai jamais réussi à dire, ces matinées brillantes, fraîches et vives dans le berceau des montagnes...⁷⁹

Avant huit heures du matin, le soleil encore invisible, les montagnes sont bleues avec des voiles de brume froide. C'est l'enclos ouvert, le berceau, la combe où quelque chose est recueilli ; ici, la buée, la respiration de la terre humide rendue visible par le froid matinal. Beauté toujours touchante de la buée. Quand le miroir présenté à la bouche ne s'embue plus, c'est la mort.⁸⁰

À elle seule bref paragraphe, phrase nominale qui se suffit, la première citation dit l'étendue comblante, à l'opposé de celle, plate et sans limites, de la Hollande. On était perdu dans celle-ci ; celle-là accueille, recueille. Que sont les montagnes, sinon des obstacles, quand ne les désigne pas le mot de limite ? Le mot « terme » qui le double et signifie « borne », « fin », n'estomperait-il pas ce que celui de limite pourrait garder de frustration, d'aspiration refusée parce que dangereuse à un au-delà ? Ces montagnes sont en tout cas un « asile » et offrent donc un « repos » : on peut s'abandonner dans

⁷⁷ *Observations et autres notes anciennes*, p. 102.

⁷⁸ *La Semaison*, p. 222.

⁷⁹ *Tout n'est pas dit*, p. 129.

⁸⁰ *La Seconde semaison*, p. 147.

leur « berceau ». Protégé dans l'ouvert, on y respire, comme la terre dont le souffle humide manifeste la vie.

La limite, ouverture au passage

la limite, forme et sens

Contenant la menace d'une dissolution dans l'illimité ou d'une oppression sous sa force envahissante, la limite, ipso facto, informe l'espace qu'elle circonscrit : elle le rend ainsi visible, lisible. Alors que l'étendue hollandaise effaçait l'horizon dans une indistinction de la terre et du ciel où se noyait le regard, la ligne que dessinent les montagnes au lointain de Grignan lui offre un point d'appui, assise de son orientation :

Ainsi sur les montagnes de la Basse-Drôme tremblent les vapeurs d'un souffle et s'attachent nos regards

... et le regard [...] découvre les douces montagnes basses ;

Et si je lève seulement un peu les yeux, mon regard sans aucun effort se trouve transporté vers les lointains plus simples et déjà plus clairs ; vers ce qui marque les limites du pays visible, c'est-à-dire des montagnes basses dont la forme longue et calme s'accorde parfaitement à l'idée de sommeil.⁸¹

C'est aussi pourquoi cet horizon évoque le repos et la sécurité. Séparant de l'invisible, il constitue le « cadre » du visible ; et sans doute n'est-il pas fortuit que ce soit pour la description d'un tableau⁸², lui-même délimité par un cadre, que ce mot vienne sous la plume de Jaccottet : « Mais il y avait pour me retenir et me rendre muet d'émerveillement [...] qu'un paysage de collines s'élevait doucement dans le fond [...] donnant pour cadre à la fête [...] la terre que nous connaissons, notre demeure »⁸³. Certes, dans ce paysage méditerranéen, Jaccottet voit celui qui lui est familier, certes encore, dans cet espace fermé-ouvert, il reconnaît, comme dans l'arbre-cage de l'oiseau ou la chambre boisée de l'hiver, notre « humain » séjour, mais le cadre en lui-même, qui délimite la scène, qui l'offre au regard et la présente comme fête indépendamment de son sujet, n'est-il pas une des raisons profondes de son bonheur ? Et voici la première explication qu'il en donne :

Quelque chose de plus général a certainement d'abord agi sur moi, tout à fait comparable aux premières mesures de quelque prélude lent de Bach ; mais aussi, à un portique de colonnes de marbre clair, dont l'effet consiste à insinuer en vous, irrésistiblement, une mesure, et pas n'importe laquelle : une mesure certes solennelle, mais heureuse, essentiellement sereine, qui vous donnerait, intérieurement, le pas sûr et tranquille d'une procession.

Impression tout à fait remarquable d'une « mesure », d'un mouvement à la fois spatial et temporel, alors que la seule colonne du tableau est le tronc clair d'un arbre et

⁸¹ « L'approche des montagnes », *La Promenade sous les arbres*, p. 60, puis « Nouveaux conseils de la lune », *ibid.*, p. 76 et *Tout n'est pas dit*, p. 129.

⁸² *Le Baptême du Christ* de Piero della Francesca.

⁸³ « Deux aubes », *Libretto*, p. 69.

que la posture des personnages est statique. C'est évidemment la composition de l'œuvre, son ordonnance géométrique très subtile en ensembles reposant – Jaccottet le sait-il ? – sur la racine de deux, qui ouvre la scène au parcours du regard et lui confère le rythme d'une progression teintée de sacralité. Mais une telle « mesure » n'est possible que par le cadre qui délimite le tableau et lui impose une première ordonnance : il a ici la forme d'une imposante fenêtre à voussure. Ce qu'est le cadre à la peinture, la fenêtre l'est en effet au paysage naturel ; Jaccottet rappelle d'ailleurs, avant de citer Patenier et Poussin, que les peintres « ont aimé à montrer des lieux à travers une fenêtre »⁸⁴. « La fenêtre de cet hôtel est un cadre » constate-t-il encore dans *Après beaucoup d'années* (p. 10) : et à travers ce cadre, auquel s'en superposent d'autres – de Magritte, Chagall, Zurbarán – il peut cerner cette « Vue du lac » qui, dans d'autres circonstances, l'avait laissé indifférent ; la fenêtre sollicite le regard comme le cadre du tableau ; elle fait du paysage un texte alors que, sans délimitation, il est incohérent et reste illisible : « À la fenêtre, lire les signes, la page du ciel »⁸⁵. De Hölderlin, Jaccottet nous dit que, dans ses dernières années, « il voyait [le monde] de sa fenêtre au-dessus du Neckar [...] et sa fenêtre était comme un cadre qui empêchait la dispersion du visible, en même temps que la vitre en arrêtait l'invasion ; dans ce cadre, il n'y avait plus place que pour des *images* (« si simples, si saintes ») »⁸⁶. En protégeant le poète de l'illimité, la limite métamorphose aussi le visible en « images » ; elle en permet la représentation, la figuration, dirait Michel Deguy. Innombrables sont donc les notations qui, dans l'œuvre de Jaccottet, unissent « fenêtre » et notion de perception. Dans *La Promenade sous les arbres*, à quelques pages ou lignes d'intervalle, on peut relever, par exemple :

... et par la fenêtre je vois en ce moment précis... (p. 48)

La encore, que dire devant cette fenêtre, depuis deux ans notre trésor ? (p. 51)

Mais je m'avance néanmoins vers la fenêtre, et, quoique le soir soit donc tombé, je vois encore... (p. 51)

Mais aujourd'hui je vais rester assis à ma fenêtre et me contenter de regarder, ... (p. 57)⁸⁷

On comprend cette insistance : « Conseillé seulement par une fenêtre ouverte, et le regard conduit jusqu'à la limite blanche entre les dernières terres bleues et le ciel, vers cette farine ». La coordination qui unit ces deux participiales sans principale équivaut à un lien de causalité : guidé par le cadre de la fenêtre, le regard peut parcourir, selon une belle linéarité, tout le champ du visible, du proche au lointain.

Je me penche à ma fenêtre de rochers, dans le miroitement de l'après-midi d'octobre.

... je me mets à les traduire, ici, à ma fenêtre de pierre, ...⁸⁸

⁸⁴ « Couleurs, là-bas », *Et, néanmoins*, p. 64.

⁸⁵ *La Semaison*, p. 226.

⁸⁶ « "Si simples sont les images, si saintes..." », *Paysages avec figures absentes*, p. 158.

⁸⁷ Cf. encore, dans *Carnets* (p. 109) : « Je vois par la fenêtre, ... » ; dans *Libretto*, « Deux aubes » (p. 73) : « Mais pour moi qui regardais intensément cela de ma fenêtre ... », etc.

⁸⁸ « Même lieu, autre moment », *Paysages avec figures absentes*, pp. 109 et 112 (les renvoie aux « confuses nouvelles de la distance »).

Telles sont les deux phrases qui, en début et fin de texte, encadrent les pages de « Même lieu, autre moment », exact équivalent de la fenêtre naturelle qui les suscite.

« Enclos, le paysage passe à la figure, décantant ses lignes à l'intérieur de lui-même », écrit Jean-Claude Mathieu⁸⁹. L'espace délimité devient ainsi – qualité déniée à l'étendue hollandaise – « un contenant, un réceptacle comme on voit des jardins entre des murs, des plaines entourées de montagnes, des clairières en forêt »⁹⁰. Il devient ou peut devenir ce que Jaccottet appelle un *lieu*⁹¹. Il va de soi que, dans la plupart des cas, le terme garde l'acception vague et banale d'*endroit* ; mais quand Jaccottet insiste sur le mot, le met en valeur – « c'est un lieu », affirme une indépendante péremptoire dans une courte note de *La Semaison*⁹² – il acquiert alors une charge affective intense : « ... à la relecture de cette note, je m'étonne encore de cette réaction instinctive de l'émotion à certains lieux »⁹³ ; un *lieu* suscite « un ébranlement profond ». Pourquoi ? Deux textes, qui se recoupent et se complètent, proposent une définition du *lieu* : une longue note de *La Semaison* (pp. 101-103), de mai 1966, reprise in extenso dans *Des histoires de passage* (pp. 101-103 aussi), et un ensemble de « Si les fleurs n'étaient que belles... », dans *Paysages avec figures absentes* (pp. 128-131) :

[...] Qu'est-ce qu'un *lieu* ? Une sorte de centre mis en rapport avec un ensemble. Non plus un endroit détaché, perdu, vain. En ce point on dressait jadis des autels, des pierres. C'est l'évidence au val des Nymphes. Dans les lieux, il y a communication entre les mondes, entre le haut et le bas ; et parce que c'est un centre, on n'éprouve pas le besoin d'en partir, il y règne un repos, un recueillement. Notre église, c'est peut-être cet enclos aux murs démantelés où poussent silencieusement des chênes, que traversent parfois un lapin, une perdrix. [...] Ces lieux nous aident ; ce n'est pas pour rien que se font de plus en plus nombreux ceux qui les cherchent, souvent sans savoir même pourquoi. Ils n'en peuvent plus d'être étrangers à l'espace. Là seulement ils recommencent à respirer, à croire une vie possible.

Plus particulièrement : qu'est-ce qu'un *lieu* ? / Qu'est-ce qui fait qu'en un lieu comme celui dont j'ai parlé au début de ce livre on ait dressé un temple, transformé en chapelle plus tard : sinon la présence d'une source et le sentiment obscur d'y avoir trouvé un « centre » ? Delphes était dit « l'ombilic du monde » en ce sens, [...]. Une *figure* se crée dans ces lieux, expression d'une ordonnance. On cesse, enfin, d'être désorienté. Sans pouvoir l'expliquer entièrement ou le prouver, on éprouve une impression semblable à celle que donnent les grandes architectures ; il y a de nouveau communication, équilibre entre la gauche et la droite, la périphérie et le centre, le haut et le bas. Murmurante plutôt qu'éclatante, une harmonie se laisse percevoir. Alors, on n'a plus envie de quitter cet endroit, de faire le moindre mouvement ; on est contraint, ou plutôt porté au recueillement. Cet enclos de murs effrités où poussent des chênes, que traverse quelquefois un lapin sauvage ou une perdrix, ne serait-ce pas notre église ?

⁸⁹ Jean-Claude Mathieu, « L'enclos », *Philippe Jaccottet, op. cit.*, p. 290.

⁹⁰ *Les Cormorans*, p. 54.

⁹¹ Christine Dupouy a consacré à cette notion un travail de thèse : *La question du lieu en poésie, du surréalisme à nos jours* ; lors de la journée d'étude organisée le 3 mars 2000 par Olivier Gallet à l'Université de Paris VII sur le thème : *Philippe Jaccottet, lire en poète*, la communication d'Hélène Samson avait pour titre : *À la lumière du livre et du lieu*.

⁹² *La Semaison*, p. 84 : « Les prés fauchés, à la lisière des arbres, en demi-cercle ; le regard soudain s'y arrête. C'est un lieu. L'invisible est caché au centre. »

⁹³ *Ibid.*, p. 235.

L'essence du lieu est donc le centre. On conçoit qu'à l'espace cerné de limites rectilignes Jaccottet préfère la *figure* du cercle, idéal horizon dont tous les points sont équidistants du centre ; bien des enclos de Jaccottet présentent cette forme : « cercle de collines », dans « Prose au serpent », « cercle, aire » du bosquet d'yeuses dans « Bois et blés » où les couleurs « montent du centre », moutons « en groupes, en cercle, dans les herbes » de « Soir », « cercles auguraux des chênes »⁹⁴. Comme pour mieux indiquer le centre, le cercle souvent se creuse, se fait *berceau*, *bassin*, *combe*, *coupe* « où quelque chose est recueilli », eau ou lumière⁹⁵ ; parfois, au contraire, s'y élève une sorte de signal : « L'église est de pierre à peine moins verte ; on dirait une grange, ou aussi bien une sorte de phare trapu. Marquant un centre en ce lieu de collines, un moyeu »⁹⁶. Et lorsque le centre, comme à Delphes, est *ombilic*, le lieu, de figure géométrique abstraite, devient totalité vivante, organisme. L'importance du centre tient d'abord à ce qu'il parfait non pas l'*organisation* – notion toujours entachée d'artifice pour Jaccottet – mais l'*ordonnance* de l'espace : l'*harmonie*, implicite quand il n'était que délimité, est explicitement soulignée quand il devient un *lieu*, comparable à une architecture. De cette focalisation renaît alors une *mise en rapport* de points nettement différenciés et orientés (*gauche* et *droite*, *haut* et *bas*) : « on cesse enfin » « d'être étranger à l'espace » ; une *communication* s'établit, *de nouveau* le passage est rendu possible : le Val des Nymphes est *traversé* ; et le mouvement n'est pas seulement de surface, il s'inscrit aussi dans la profondeur, du temps comme de l'espace : à Cumes, par exemple, où « tout converge et concorde », on se sent « descendu de toutes les façons dans la profondeur, dans celle de la terre, dans celle du temps, dans la sienne propre, là encore plus près du centre ». Ainsi s'explique le caractère sacré que revêt le *lieu* : le marque, au Val des Nymphes, la chapelle « qui fut un petit temple », à Delphes, le trépied prophétique dont les vapeurs émanaient du sol ; mais tout *lieu*, fût-il modeste « enclos aux murs démantelés », est une *église*, parce qu'il est, selon l'étymologie de ce mot (ἐκκαλέω), appel, aire d'assemblée, point de convergence où toutes choses (*les mondes*) entrent en relation⁹⁷. Le *lieu* par excellence – car il faudrait parler d'une hiérarchie des lieux chez Jaccottet – n'est plus tant alors espace centré que centre d'un espace dont les limites s'écartent, s'accroissent ou s'effacent, ouvrant sur l'infini. « Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie » disait Pascal selon qui « la nature », « la réalité des choses » est « une sphère dont la circonférence est partout et le centre nulle part »⁹⁸. Le *lieu* de Jaccottet répond à cette angoisse de l'étendue infinie, sans repères : il est le

⁹⁴ *Paysages avec figures absentes*, p. 90 (« Prose au serpent »), p. 43 (« Bois et blés »), 105 (« Soirs ») ; *La Semaison*, p. 33.

⁹⁵ *La Semaison*, p. 126 (coupe et bassin), *La Seconde semaison*, p. 147 (berceau et combe) ; *Paysages avec figures absentes*, p. 90 : « On est entré dans un cercle de collines. [...] Toute la combe fait penser à cette feuille de la plante dite "cabaret-des-oiseaux" parce qu'elle retient en son fond une goutte, la plus pure dirait-on, de la pluie. »

⁹⁶ *Carnets*, p. 127.

⁹⁷ Transposée sur un plan psychologique, la même idée se retrouve dans « À partir du rêve de Musil » (*Éléments d'un songe* p. 16), à propos d'Ulrich, « un de ces personnages égarés dont la littérature a connu ensuite mainte variante » : « Une multitude de possibilités privées de centre, voilà Ulrich. Limaille à laquelle manque un aimant pour retrouver sa cohésion. » Et, p. 31 : « L'éclat dense, la respiration sereine de ces chapitres [ceux du jardin], leur gravité heureuse affirment à eux seuls, à l'évidence, que Musil rejoint alors le centre de lui-même ».

⁹⁸ Blaise Pascal, *Pensées et opuscules*, publié et annoté par Léon Brunschvicg, Hachette, "Classiques Hachette", 1959, 805 p. Ici, section III, p. 428 et section II, p. 348.

centre autour duquel gravite une étendue que ses limites indéterminées ne laissent pas de constituer en une totalité de relations. Il n'est pas *détaché, perdu, vain*, il a *sens*, dans les deux acceptions du mot. Le moindre paradoxe ne sera pas que, le passage y étant possible, il n'y soit plus nécessaire : le point où tout converge est celui d'un équilibre, d'un apaisement qui incite à « ne plus faire le moindre mouvement ».

Si le « lieu » ordonnance l'espace à partir de sa structure interne, toute surface délimitée, tout enclos, en y inscrivant une forme, le fait accéder à la « figure » et « permet de gagner peu à peu sur l'étendue, de déployer l'ordre du proche au lointain »⁹⁹ :

Le soir venu / rassembler toutes choses / dans l'enclos // [...] // Mettre de l'ordre dans le proche / gagne dans l'étendue / comme le bruit d'une cloche / autour de soi¹⁰⁰

Comme des ondes sonores se propagent en cercles concentriques de plus en plus loin, ainsi l'ordonnance dans le proche peut s'étendre dans l'espace qu'elle ouvre au parcours. « Le paysage », dit encore Jean-Claude Mathieu¹⁰¹, « peut s'imaginer comme un enclos démultiplié, fait de cercles concentriques, de la périphérie du "cercle de collines" à l'enceinte des bois, à la combe "qui retient en son fond une goutte, la plus pure dirait-on, de la pluie" ». Mais le mouvement que suit Jaccottet est à l'inverse, il avance et s'éloigne, du centre à la périphérie :

Une double coupe, un double bassin : d'abord l'enceinte des chênes ; plus loin, plus haut, celle des montagnes. Double bassin pour le ciel. Nous sommes au milieu. Nous regardons tourner l'espace.¹⁰²

Autour d'elles, [bêtes « en groupe, en cercle », serrées « au centre »], qui les garde et les situe, il y a moins une barrière ou une haie qu'un autre cercle, une autre assemblée plus large de feuillage dont l'ombre se creuse, une enceinte qui, plutôt qu'elle ne les enferme, en frissonnant doucement fraie un passage à l'obscur.¹⁰³

Les structures s'inscrivent l'une dans l'autre, élargissant progressivement l'espace ; et de leur succession, dans le premier des deux exemples, résulte une ordonnance de toute l'étendue, comparable à celle que suscitait le lieu : « au milieu », on ne saurait être désorienté : le monde gravite autour de soi. La seconde citation ouvre sur l'inconnu, l'illimité ; elle permet vers lui un passage restreint, canalisé et sans rupture qui lui ôte ce qu'il pourrait avoir d'effrayant. Aussi ce mouvement de progression vers l'extérieur, le lointain, est-il toujours, comme pour Rilke, celui d'un épanouissement, voire d'une renaissance à la vie :

Et quand on a retrouvé ainsi sa chambre, non plus tombe ou prison, mais abri et foyer, on peut aussi sortir dans cette autre chambre plus vaste, plus poreuse, le verger.¹⁰⁴

⁹⁹ Jean-Claude Mathieu, *Philippe Jaccottet, op. cit.*, p. 286.

¹⁰⁰ « Vœux » (III), *Airs*, p. 81.

¹⁰¹ Jean-Claude Mathieu, « L'enclos », *Philippe Jaccottet, op. cit.*, p. 287.

¹⁰² *La Semaison*, p. 126.

¹⁰³ « Soir », *Paysages avec figures absentes*, pp. 105-106.

¹⁰⁴ « Rainer maria Rilke : "Une voix, presque mienne..." », *Une transaction secrète*, p. 149.

Le plus souvent, ces figures qui ordonnent le paysage, au lieu de s'emboîter, se juxtaposent ; mais leur suite y inscrit une « rigueur » qui l'apprivoise, en font une terre familière, qui ne dérouté ni le regard ni l'esprit. Jaccottet complète ainsi l'explication de son bonheur devant les jardins potagers, au lieu dit les "Grands-prés" : « La terre, ailleurs sauvage, subit une mise en ordre, une délimitation, sans être dénaturée »¹⁰⁵. Remarque semblable sur le « paysage des Eautagnes [...], les saules blonds, les verts, son ordonnance de jardin »¹⁰⁶, ou sur « la beauté des grands vergers » « vus du train, avant Tarascon » :

Les enclos de cyprès imposent une forme au paysage ; ce qui me troublait, me décevait dans les Pyrénées orientales, c'était l'absence de cette rigueur.¹⁰⁷

Ici, par opposition avec la figure que le *lieu* crée à l'intérieur de lui-même, on peut dire avec Jean-Claude Mathieu qu'en un « mouvement inverse, l'enclos amorce une transposition, comme si les cyprès étaient le cadre donnant une figure virtuelle au dehors »¹⁰⁸. Les enclos assurent ainsi un quadrillage de l'espace par lequel il devient accessible : des cloisons de paille, les haies du bocage, la herse des roseaux, loin de gêner ou arrêter le passage, le favorisent au contraire.¹⁰⁹

Les peupliers, jaune pâle ou roux [...], murmurent autour des prés brillants qu'ils délimitent, et l'air s'irise.¹¹⁰

La multiplication des enclos qu'implique le pluriel dans l'expression « autour des prés » crée un cloisonnement ouvert et heureux du paysage ; par cette délimitation – la coordination a valeur consécutive –, l'air *s'irise*, s'anime de fines nuances colorées et de murmures, signe que l'approche du paysage par la parole devient possible. Même sans haies ni cloisons d'arbres, qu'une étendue prenne forme et elle peut être parcourue : le sol du jardin ratissé devient « terre navigable, comme si le vent la ridait ». L'herbe aussi offre « une étendue animée, accueillante, rassurante », elle est « la terre qui se modifie en surface, s'allège, s'anime et monte »¹¹¹ et non pas cet élémentaire, immobile, inerte, sur lequel le regard ni la parole n'ont de prise. On pense à Ponge qui, après un paragraphe émerveillé sur la croûte du pain, s'irrite contre « ce lâche et froid sous-sol que l'on nomme la mie »¹¹² : l'amorphe est l'inaccessible.

la limite, jalon et mesure de la distance

Si, pour ouvrir le passage, l'obstacle peut se tempérer en limite qui ordonne et oriente, il sait encore, arrêt ponctuel dans l'espace, se faire jalon qui permet la mesure et le parcours de la distance.

¹⁰⁵ *La Semaïson*, p. 249.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 49.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 211.

¹⁰⁸ Jean-Claude Mathieu, « L'enclos », *Philippe Jaccottet, op. cit.*, p. 290.

¹⁰⁹ Cf. *La Semaïson*, p. 127.

¹¹⁰ « Cartes postales », *Libretto*, p. 53.

¹¹¹ « Trois fantaisies », *Beauregard*, pp. 83 et 89.

¹¹² Francis Ponge, *Le Parti pris des choses*, précédé de *Douze petits écrits*, suivi de *Proèmes*, Gallimard, « Poésie », 1985, 224 p. *Ici*, p. 46.

Le vœu de Jaccottet est que « la terre » soit « tout entière visible / mesurable »¹¹³, visible parce que mesurable. Il goûtera alors « la douceur de la distance »¹¹⁴. Car si la distance implique éloignement par son étymologie (*dis-tare*, « se tenir loin de »), elle n'est pas nécessairement discontinuité, hiatus ; « loin d'être cruelle, elle exalte et comble »¹¹⁵ alors : au sens figuré, le mot latin signifie « différence » ; la distance implique donc une différenciation de l'espace ; elle est l'intervalle entre deux points, deux choses, deux êtres distincts ; l'étendue indifférenciée est sans distances. Ce qui arrête le regard dans un espace hétérogène pourra donc lui être aussi point d'appui grâce auquel il passera d'un élément à un autre.

Autre raison pour Jaccottet (la troisième !) de n'aimer guère l'été : la monochromie d'un vert sans nuances l'uniformise ; quand revient l'automne, au contraire, « ce qui d'abord se confondait avec l'herbe et les autres plantes, commence à *se distinguer*, change et se montre »¹¹⁶. Les différences rendent visible le paysage, elles transforment une masse indistincte, opaque au regard, en une totalité constituée d'unités diverses ; l'adjectif « distinct » ne signifie-t-il pas à la fois « séparé », « différent » et « perceptible », « clair » ? Les roseaux, dans la combe de *Prose au serpent*, « d'en haut, on s'aperçoit qu'ils ne sont pas une simple brume verte, que plusieurs nuances fuyantes s'y nouent, s'y dénouent, multiples, changeantes, fines, distraites. Pareilles à celles qui animent un crépuscule de nuages, après que le soleil a disparu : des verts, des bleus, des roses, des bruns, toujours mêlés de gris »¹¹⁷. La multiplicité « anime » l'espace, un mouvement s'y crée (*fuyantes, changeantes, se nouer et dénouer*) rendant possibles des relations. De même, l'immensité lumineuse et vide d'un ciel cesse d'être étrangère lorsque s'y forment « les nœuds » de « cris d'oiseaux »¹¹⁸, que l'on y « perçoit [...] ces buissons de cris d'oiseaux, ces points plus ou moins éloignés d'effervescence sonore »¹¹⁹, jalons répondant dans l'air à ceux des végétaux sur la surface du sol ; et « ces voix [...] liées aux arbres et au ciel en même temps, [...] placées entre moi et le monde »¹²⁰, établissent des liens d'elles à moi, d'elles au ciel, de moi au ciel. Comme le *lieu* ou l'*enclos*, les jalons rétablissent une communication et permettent ainsi de « gagner dans l'étendue ». On comprend dès lors pourquoi Jaccottet relève que, dans la poésie de Leopardi, « chaque élément du monde visible [...] apparaît étonnamment distinct » et que, du poème intitulé *Coucher de la lune*, il retienne ce vers, « avec ces quatre *e* comme autant d'intervalles aériens : "*e rami e siepi e collinette e ville*" (les branches, les haies, les collines, les maisons)¹²¹ ». La coordination qui le séduit, intraduisible, est miroir dans le texte des liens qui se créent entre les divers éléments de l'espace. Inversement, en quelque sorte, un paysage où s'élèvent des peupliers devient un pré-texte : « ils sont, dans l'étendue, autant de jalons, comme si chacun d'eux

¹¹³ *Airs*, p. 48.

¹¹⁴ *La Semaison*, p. 27.

¹¹⁵ « Oiseaux invisibles », *Paysages avec figures absentes*, p. 73.

¹¹⁶ *La Semaison*, p. 66 : les italiques sont de Jaccottet.

¹¹⁷ *Paysages avec figures absentes*, p. 91.

¹¹⁸ *Leçons*, p. 32 ; *La Semaison*, p. 137.

¹¹⁹ « Oiseaux invisibles », *Paysages avec figures absentes*, p. 73.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 78.

¹²¹ Leopardi, « Le coucher de la lune » (« Il tramonto della luna »), chant XXXII, v. 8, *Chants, op. cit.*, p. 236.

redisait plus loin dans un texte le mot lumière ou les mots soir, or et ombre. Ils accentuent, ils ponctuent l'espace »¹²². Ainsi « jalonné », « accentué », « ponctué », le monde devient, là encore, visible, lisible, prêt à être dit ou écrit : il offre prise.

Dès lors Jaccottet peut être celui « qui chante / avec la voix la plus pure / les distances de la terre »¹²³. Les jalons, en effet, transforment l'étendue en un « réseau » de distances mesurables ; non pas mesurées au sens où l'entendrait un géomètre, mais sensibles au corps et au cœur, à l'âme dirait-on même volontiers.

Cris d'oiseaux avant le jour, criards et pressés près de la maison, plus purs et plus rares au loin – indiquant la distance comme les arbres dans les champs.

L'irruption criarde, ou sifflante, des martinets, qui rend à nouveau sensible la hauteur du ciel.

Ce sont là deux notes de *La Semaison* (pp. 203 et 217) dans leur intégralité : elles disent par là même l'importance pour Jaccottet de cette perception de la distance, qui est toujours approfondissement de l'espace. Mais la fréquence de remarques très semblables au fil des années et dans des œuvres différentes le souligne aussi bien.

Dans *Airs*, déjà (pp. 23, 34, 46) :

On n'entend pas d'oiseaux parmi ces pierres / seulement, très loin, des marteaux

Dans cette douce ardeur du jour // il n'est que de faibles rumeurs / (marteaux que l'on croirait / talons marchant sur des carreaux) / en des lieux éloignés de l'air

Tout un jour les humbles voix / d'invisibles oiseaux / [...] // le ciel à mesure plus grand.

Dans *Paysages avec figures absentes* (pp. 74 et 77-78) :

c'est une chose, surtout, qui rend sensible une distance, qui jalonne l'étendue

Il y a de petits ouvriers emplumés qui arpentent, immobiles, l'immense, qui ne sont plus que sonores instruments de mesure, diapasons invisibles, lyres de céleste cadastre...

Dans *La Semaison*, encore, des cris et chants d'oiseaux, toujours (p. 256) :

certains, ici où là, [...] rappellent et mesurent, d'une mesure surnaturelle, le lointain, ses distances.

Dans *Pensées sous les nuages* (p. 21) :

nous aurons encore entendu, / ces cris d'oiseaux sous les nuages, / dans le silence d'un midi d'octobre vide, / ces cris éparés, à la fois près et comme très loin / [...] , / ils mesurent l'espace...

Dans *Libretto*, « Deux aubes », (p. 69) :

ce ciel clair où les nuages dans leur blancheur à peine ombrée, loin d'apparaître comme une menace pour l'azur, l'exaltent, le creusent

Dans *La Seconde semaison* (p. 78) :

¹²² *La Semaison*, p. 137.

¹²³ *Airs*, p. 9.

En plein midi, soudain, deux martinets très hauts dans le ciel [...] – comme je ne sais [...] quelle mesure de la hauteur de l'air, quelle révélation de l'espace aérien

Jaccottet, lui pour qui le regard est assurément le plus important des sens, se montre ainsi particulièrement touché par les jalons sonores ; il est vrai que la profondeur de l'air semble chose plus insaisissable que l'étendue horizontale naturellement scandée, pour l'habitant de Grignan, par le relief et la végétation. Mais leur effet est le même que celui des jalons terrestres : ils « rappellent », « indiquent », « rendent sensible », « révèlent » « une distance » ou, de façon plus absolue « la distance », « le lointain », « l'immense » ; ils « mesurent » l'espace, l'« arpentent », en dressent « le cadastre » ; ils définissent ainsi le près et l'éloigné, ils « exaltent » une hauteur, « creusent » une profondeur.

Et si les oiseaux invisibles « arpentent, immobiles, l'immense », le verbe *arpenter* a pour seconde acception *parcourir*. La joie de la distance éprouvée est celle du passage à nouveau possible au regard, à la pensée ; passage qui progresse, par étapes, d'un jalon à l'autre *jusqu'à* un point ultime :

D'une yeuse à l'autre si l'œil erre / il est conduit par de tremblants dédales / par des essaims d'étincelles et d'ombres // vers une grotte à peine plus profonde

Ce mouvement, qui d'abord pourrait sembler d'errance parmi ces dédales, s'avère passage dirigé, *conduit d'un jalon à l'autre vers* un terme ; au reste, lorsque, dans *Paysages avec figures absentes* (p. 32), Jaccottet commente ce « petit poème » d'*Airs* (p. 55) « où le regard, entre des arbres, croyait s'avancer d'une grotte de verdure à l'autre, jusqu'à la plus lointaine », il n'en retient que cette progression régulière, linéaire. « Je marche d'un pas exalté sur la roche », note-t-il ailleurs, « l'œil bondissant de pente en pente jusqu'aux brumes les plus fines, jusqu'où les montagnes se résorbent en souffles »¹²⁴ : ce parcours de l'étendue suscite un bonheur fougueux ; quand, dans les voix des oiseaux, Jaccottet reconnaît « l'expression la plus naturelle d'une joie d'être », c'est pour préciser aussitôt – dans une parenthèse, encore ! – « (comme quand on voit s'allumer des feux pour une fête de colline en colline) » : c'est donc bien le mouvement lui-même qui est une fête au cœur de celui qui le vit.

Ce passage peut être vertical, de degré en degré ; tantôt dans un mouvement de descente, et les degrés sont alors ceux, réels, que comporte un paysage :

Entends [...] // les eaux abondantes descendre / aux degrés d'herbes et de roche

Et voici que [...] les eaux de la Sauve, nées dans ces hauteurs, redescendent aujourd'hui les marches de pierre jaune qu'elles ont creusées comme les pas un escalier, dans une très vieille maison.

[...] accédant à ces anciennes terrasses envahies d'herbes desséchées, je sens la pierre, la terre une fois de plus, indubitables, je descends les degrés de ce monument qui m'apparaît sur l'instant plus beau qu'aucun monument humain, plus majestueux et simple à la fois, plus satisfaisant, plus réjouissant pour tout l'être, corps et âme ;¹²⁵

¹²⁴ « L'habitant de Grignan », *La Promenade sous les arbres*, p. 50.

¹²⁵ *Airs*, p. 18 ; « Eaux de la Sauve, eaux du Lez », *Après beaucoup d'années*, p. 24 ; *La Semaison*, p. 145.

plus souvent – car la préférence de Jaccottet va aux « degrés montants », selon le titre d'un très beau texte de *Cahier de verdure* – dans un mouvement d'ascension, par des degrés alors imaginés, métaphoriques : les alouettes s'élèvent « comme si elles gravissaient les degrés noirs de la nuit », les pigeons « volent obliquement comme quand on gravit des degrés » et lorsqu'« on taille les haies, le jardin bleu s'éclaire, et c'est comme si on montait les degrés d'une échelle »¹²⁶. « Je vois le monde bâti de beaux étages », « et », poursuit Jaccottet, « je laisserai mes yeux voler jusqu'aux derniers étages visibles de la maison »¹²⁷. Par deux fois réapparaît ici l'image de la maison : les jalons, en permettant le parcours de l'étendue, en font notre demeure ; l'arbre, « sorte de pavillon à nombreux étages », avait aussi « ses échelles » qui en faisaient un séjour habitable pour l'oiseau. Et la joie accompagne donc, là encore, ce mouvement de passage, « réjouissant pour tout l'être ».

Ce qui répond particulièrement à la sensibilité de Jaccottet dans un tel parcours, c'est sa continuité, sa régularité, sa progression sans heurts, comme par fondus enchaînés. « Est-ce le berceau de l'aube ? » se demande Jaccottet devant la tourterelle turque. « C'est du moins, d'abord, des couleurs, un nid de couleurs, fines et douces comme celles qu'assemble la naissance du jour, et pourtant différentes ; couleurs, ou plutôt nuances, gradations sans ruptures, nuages de terre et de lait qui se mêlent ou, mieux, s'épousent »¹²⁸. L'œil passe insensiblement d'une nuance à l'autre et goûte, dans ce mouvement, la douceur d'une harmonieuse unité. Même bonheur, devant un feu de feuilles, à regarder « cette fumée qui s'élève entre les arbres [...], passant du gris au bleu à mesure qu'elle monte »¹²⁹. Et, dans la première page de *La Seconde semaison*, après quelques lignes sur les champs de lavandes et de blés, le regard se porte sur « l'étendue visible très loin, de plus en plus immatérielle à mesure, de plus en plus ciel ou nuage, par lente progression – comme d'une musique decrescendo – vers le silence du lointain ». Le « repos » émanant « de ces espaces, de ces terres, de ces verdure » tient aussi au rythme calme du regard qui paraît suivre alors un parcours inverse avec l'aisance que lui assurent les modifications graduelles du paysage. « À mesure » : le même mot qui, dans cette locution, marque une progression régulière est aussi celui qui désigne l'évaluation d'une distance et un rythme musical : tout naturellement, Jaccottet associe donc la transformation continue du paysage à un decrescendo. De même la Grèce est « comparable [...] à un chant continu [...] 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 »¹³⁰. Les différences de tonalité assurent, par étapes, un passage dont la continuité est d'ordre musical : il génère une unité d'où résulte son harmonie. Jaccottet d'ailleurs vit la musique – à l'inverse – comme un « cheminement » qu'il exprime avec les mêmes mots : au hasard d'une promenade napolitaine, il est séduit par une « mélodie, passant avec aisance et dans une sorte d'enchantement, sur des degrés de velours, du murmure à la clameur » ; de « la sonate de piano de Schubert en si bémol majeur (D. 960) », il note, « dans le premier

¹²⁶ « Sur les degrés montants », *Cahier de verdure*, p. 39 ; *La Semaison*, p. 84 et p. 222.

¹²⁷ « Nouveaux conseils de la lune », *La Promenade sous les arbres*, p. 75 et p. 77.

¹²⁸ « La tourterelle turque », *Paysages avec figures absentes*, p. 51.

¹²⁹ *Notes du ravin*, p. 55.

¹³⁰ *Cristal et fumée*, p. 43.

mouvement, cette façon de passer d'étage en étage dans l'espace créé par les sons, ce cheminement, cet autre "voyage d'hiver" » ; et si « notre voix troublée se mêle ainsi aux étoiles », c'est que Purcell « lui a fait gravir le ciel / sur des degrés de verre / par la grâce juvénile de son art »¹³¹.

D'autre part, lorsque le mouvement est ainsi coulé, son terme se dissout dans une progression sans fin : il appert des mêmes exemples que le « à mesure » est aussi un « de plus en plus » : les alouettes montent « de plus en plus haut », l'étendue est « de plus en plus immatérielle à mesure, de plus en plus ciel ou nuage ». Issu d'un point précis, le mouvement tend alors vers l'infini : la ligne est ici à l'image de la périphérie du *lieu*. Le terme du passage n'est donc plus indiqué : la fumée change de couleur « à mesure qu'elle monte ». Et quand bien même une borne semble lui être imposée par un *jusqu'à*, si, comme nous l'avons vu, le regard est conduit « jusqu'à la limite blanche entre les dernières terres bleues et le ciel », ou « jusqu'aux brumes les plus fines, jusqu'où les montagnes se résorbent en souffles », on ne saurait dire qu'il est arrêté ; le mouvement se poursuit en quelque sorte dans un invisible que conçoit la pensée. Quant aux eaux de la Sauve, elles sont « tellement claires qu'on croit que c'est le ciel lui-même qui les a déléguées jusqu'à nous sur ces degrés de pierre »¹³². Le passage a certes un terme, mais son origine est ici dans un éloignement sans fin auquel pourtant nous sommes reliés. Et non seulement le mouvement tend vers ou est issu d'un illimité, mais il s'accompagne parfois d'un insensible passage des choses vers le léger, l'immatériel, d'une métamorphose de la substance même du monde ou de celui qui suit ce parcours. Monter « d'église en église », à Mistra, c'est accomplir « une sorte d'ascension spirituelle, comme on gravirait les degrés d'une gamme jubilante ». Quant aux Propylées, ils « sont les degrés d'une montagne » :

Là, au-dessus de la poussière, c'est dans l'esprit qu'on monte. On passe à l'étage des dieux. (Et ces marches bien faites pour les pieds de Platon, n'est-ce pas les degrés de l'ascension qu'il imagine dans le *Banquet* vers la Beauté intelligible, la plus haute ?)¹³³

Ce passage progressif vers une hauteur qui serait aussi une métamorphose de la poussière à l'esprit ou, comme dans cet autre exemple, de l'incarnat de la chair à la pure transparence de l'âme est une aspiration avouée de Jaccottet, inscrite au plus profond de sa sensibilité :

Les soirs d'hiver, qui s'enflamment presque tendrement, comme une joue, tandis que dans les hauteurs, le ciel atteint la plus vive transparence : tout près de n'être plus rien, puisque à travers lui on ne voit pas autre chose ; et pourtant... Je repense au vers de Nerval qui rapproche la sainte et la fée : verrais-je ici, dans mon jardin, la transfiguration de la fée encore rose, encore incarnate, en sa propre âme toute pure et sans plus de poids ? Ce serait trop beau, trop conforme à mes rêves.¹³⁴

Tournent les martinets dans les hauteurs de l'air :
Plus haut encore tournent les astres invisibles.
Que le jour se retire aux extrémités de la terre,

¹³¹ « Reliefs, 46-48 », *Libretto*, p. 46 ; *La Seconde semaison*, p. 63 ; *Pensées sous les nuages*, p. 63.

¹³² « Eaux de la Sauve, eaux du Lez », *Après beaucoup d'années*, p. 25.

¹³³ *Cristal et fumée*, p. 35 (Mistra), pp. 21-22 (l'Acropole).

¹³⁴ « Rouge-gorge », *Et, néanmoins*, p. 57.

apparaîtront ces feux sur l'étendue de sombre sable...

Ainsi nous habitons un domaine de mouvements
et de distances ; ainsi le cœur
va de l'arbre à l'oiseau, de l'oiseau aux astres lointains,
de l'astre à son amour. Ainsi l'amour
dans la maison fermée s'accroît, tourne et travaille,
serviteur des soucieux portant une lampe à la main.

Ce poème de *L'Ignorant* (p. 84) a pour titre : « Les distances ». Le cœur les parcourt dans une aisance heureuse, passant d'un jalon à l'autre, de plus en plus haut, de plus en plus loin, sans que les astres, derniers nommés, soient désignés comme terme ultime. Ces mêmes jalons apparaissent d'abord comme cercles concentriques, celui des martinets, puis, plus ample, celui des astres : quelle qu'en soit la perception, ce sont toujours les étapes successives qui permettent de gagner dans l'étendue. On pourrait s'étonner du retour à « la maison fermée », mais ses parois ne sont pas telles qu'elles aient emprisonné le cœur ; et l'amour qui s'y accroît comme les limites du monde, qui y tourne comme les martinets et les astres n'en fait-il pas un « lieu », centre lumineux autour duquel tout s'ordonne ?

la limite médiatrice de l'illimité

Entre notre monde et l'illimité, l'obstacle, écran protecteur, est aussi et en même temps là encore, l'« intermédiaire », le « médiateur » indispensable ; il nous offre son « entremise », c'est-à-dire que son interposition permet une mise en relation, il nous ouvre un accès vers l'inaccessible – impossible s'il n'était indirect.

L'obstacle manifeste l'invisible, ce qui ne se voit pas ou dont on ne peut affronter la vue – eau, vent, air, lumière, terre même : l'élémentaire. La course des eaux transparentes du Lez « n'est visible que grâce aux obstacles que le fond lui oppose, grâce au frein, au mors des cailloux, des branches mortes, où elles écument soudain comme des chevaux »¹³⁵. Parfois, l'eau est « décelable à ces fétus brillants, / à ces éclats de verre » que crée la lumière¹³⁶. À son tour, par les « lignes qui fuient, obliquement, à sa surface (pluie couchée) et qui en sont de légers renflements, ou replis, [elle] montr[e] le vent ». « L'eau, miroir du vent ; mais une prairie aussi, soyeusement, le dénonce »¹³⁷. Les nuages encore sont « des inventions du vent, variées, souples, mobiles, une des façons qu'il a trouvées, invisible, de se montrer, à partir de l'humide que la terre exhale »¹³⁸. Le plus souvent ce sont les arbres qui le « révèlent » : « L'arbre manifeste le pouvoir charnel du vent », dit une pensée zen citée par Jaccottet dans « L'Orient limpide »¹³⁹ ; « le vent du nord » lui semble « un fleuve, rendu visible par ces milliers de feuilles fraîches, courant toujours dans le même sens, vers la mer »¹⁴⁰ ; et, dans *La Promenade sous les arbres* (p. 120), arbres et rivière le fascinent parce

¹³⁵ « Eaux de la Sauve, eaux du Lez », *Après beaucoup d'années*, p. 26.

¹³⁶ « Le mot joie », *Pensées sous les nuages*, p. 35.

¹³⁷ « Travaux au lieu dit l'Étang », *Paysages avec figures absentes*, pp. 62-63, puis 63.

¹³⁸ *Nuages*, pp. 20-21. Et dans « Le mince croissant de la lune aperçu », *Cahier de verdure*, p. 78 : « L'oiseau, dans le figuier [...] n'était plus qu'une forme plus visible du vent. »

¹³⁹ *Une transaction secrète*, p. 125.

¹⁴⁰ *Tout n'est pas dit*, p. 129.

qu'ils lui font « découvrir ou le vent, ou la lumière, ou tous les deux ensemble, c'est-à-dire que le visible [lui] révélait l'invisible, l'obstacle le mouvement et la direction du mouvement ». Les arbres sont donc aussi « les premiers serviteurs de la lumière »¹⁴¹ : « Elle dessine [...] leurs troncs, leurs branches, en lumière, elle est par eux révélée, ils sont les instruments qui la jouent, dont elle a besoin pour jouer »¹⁴². Des arbres encore et de la lumière du soir, Jaccottet précise, soulignant l'ambivalence même de l'obstacle : « ils la gardent et ils la montrent, ils l'emprisonnent et la délivrent, ils l'arrêtent et la révèlent »¹⁴³ ; mais l'opposition n'est qu'apparente : c'est un lien de causalité qui unit les deux rôles. Les fleurs, sans réfléchir la lumière, peuvent en être l'image : les pêchers, au printemps, sont « chose lumineuse, révélatrice de lumière »¹⁴⁴ ; quant aux pivoines, s'il fallait, pour les évoquer, « passer par une ressemblance avec autre chose qu'elles, la plus juste serait, pour chacune, avec une aube, avec un épanouissement de rose et de blanc autour du pollen, un poudroisement doré du soleil, comme si elles étaient chargées d'en garder la mémoire, d'en multiplier les preuves, d'en rafraîchir le sens ». Comme l'âme platonicienne garde le souvenir du monde des Idées, les pivoines gardent celui du soleil, elles prouvent sa lumière. Dans ces très belles lignes d'*Après beaucoup d'années* (p. 19), on entend aussi ce vers : « Ton souvenir en moi luit comme un ostensor » . Au reste, dans les *Carnets* (p. 40), la lumière se révèle « dans l'ostensoir de l'arbre ».

Montrer, découvrir, manifester, révéler, dénoncer : c'est bien de l'invisible que l'obstacle nous donne des « indices »¹⁴⁵, c'est-à-dire, selon le dictionnaire Larousse, des « signes apparents et probables qu'une chose existe ».

« Une pensée essentielle chez [Hölderlin] », remarque Jaccottet, est « que le Divin doit être limité, affaibli, voilé [...] pour que l'homme et son séjour ne soient pas consumés par son rayonnement »¹⁴⁶. Et Jean-Pierre Richard souligne que Jaccottet, lui aussi, « cherche à apprivoiser l'éclat transcendantal »¹⁴⁷. Dans l'ordre du sensible, la lumière est l'équivalent du divin et c'est en l'atténuant que l'obstacle la rend accessible. « L'écran ajouré des chênes » est « ce filtre à lumière, à infini »¹⁴⁸. Adouci, l'éclat de la lumière est à proportion de nos facultés.

Du très beau livre VII de La République, dans la traduction nouvelle de Pierre Pachet, ce passage : "Alors je crois que c'est seulement pour finir qu'il se montrerait capable de distinguer le soleil, non pas ses apparitions sur les eaux ou en un lieu qui n'est pas le sien, mais lui-même en lui-même dans la région qui lui est propre, et de le contempler tel qu'il est... " Je me verrais bien, quant à moi, au niveau de celui qui ne voit du soleil que "ses apparitions sur les eaux ou en un lieu où il n'est pas".¹⁴⁹

¹⁴¹ *La Promenade sous les arbres*, p. 101.

¹⁴² *La Semaison*, pp. 232-233.

¹⁴³ « Un effort de correction », *Une transaction secrète*, p. 316.

¹⁴⁴ *La Semaison*, p. 176.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 59.

¹⁴⁶ « Hölderlin : Un hymne retrouvé », *Une Transaction secrète*, p. 78.

¹⁴⁷ *Onze études sur la poésie moderne*, op. cit., p. 260. Et : Platon, La République livres IV-VII = Πολιτεία Δ-Z / texte établi et trad. du grec ancien par Émile Chambry, Les Belles Lettres, "Collection des universités de France", 1946, 187 p. Ici, VII, 516 b, pp. 147-148.

¹⁴⁸ *La Semaison*, p. 116.

¹⁴⁹ *La Seconde semaison*, p. 204.

On voit par là que le platonisme de Jaccottet n'est pas sans nuances... Mais, somme toute, seules les ombres de la caverne sont offertes à nos sens et les connaître comme telles leur confère un grand prix. C'est ainsi que la lune est « une chose ressentie naïvement comme bonne, amicale, à cause de l'atténuation, dans ce reflet, de l'autre lumière qu'on ne peut regarder en face »¹⁵⁰, – et l'on pressent que le soleil, qui n'est pas nommé, n'est sans doute pas seul désigné. La lumière de la lune est à celle du soleil ce qu'un bel objet d'ici-bas est à l'Idée de la Beauté ; l'intermédiaire, pâle reflet, n'en est pas moins indispensable :

la lumière est une puissance inouïe et je pense que nous l'aimons plus que tout ; mais comme les grandes passions ne nous apparaissent quelquefois qu'à l'imperceptible tremblement d'une main de femme, ou à cette larme vite essuyée, s'il n'y avait ici ces peupliers pour l'accueillir et s'en éclairer, que saurions-nous de la lumière ?¹⁵¹

Notre connaissance de la lumière dépend donc de ces légers obstacles qui se font alors miroirs, filtres, tamis pour la mettre à portée de notre regard. « Les plantes murmurent sans cesse de la lumière » ; l'écorce des chênes la « révèle [...] sans trop d'éclat, sans étincelles » ; certaines fleurs ont une couleur « parente du soleil, d'un soleil apprivoisé, calmé » ; l'« herbe vue à contre-jour, naissante encore, peu dense, fine et droite » est « presque un filtre, une harpe [...] pour faire entendre la lumière du soir » ; et « ce petit papillon de couleur brun-orange, le dessous des ailes jaunes », un « vitrail mobile et frêle pour le soleil enfin revenu »¹⁵² : chacun, en en tempérant l'éclat, se fait serviteur de la lumière (« pour faire entendre... », « pour le soleil »). Dans une note des *Carnets* (p. 110), pour dire « les ramures luisantes des tilleuls », une première expression vient sous la plume de Jaccottet : « cette luminosité des branches immobiles », immédiatement modifiée en « cette luminescence frêle » : la lumière pâle qui semble émaner d'elles est le reflet du jour épars, insaisissable, qui la suscite ; aucun mot ne saurait être plus juste !

Un morcellement permet aussi d'« apprivoiser » la lumière : ce qui ne saurait être perçu comme entité, peut l'être dans ses fragments ; il en résulte toujours une joie profonde car la lumière atténuée est alors aussi multipliée : « Reconnaissance au soleil qui s'éparpille et fane dans les feuilles des arbres », s'exclame Jaccottet dans *La Semaison* (p. 267) et, dans une note antérieure de trois ans seulement (p. 223) : « Les petites feuilles jaunes tombées de l'acacia font sur la terre sombre autant de lueurs immobiles, muettes, de miroirs allumés ». Au printemps, les feuilles « s'allument comme autant de petites flammes de bougies », elles « multiplient le jour par autant de morceaux de verre, à la fois filtres et miroirs »¹⁵³. En hiver, « les branches nues des arbres » « multiplient la lumière », sont « de la lumière ramifiée »¹⁵⁴. Quant à l'eau, elle « saisit la lumière, la brise, la prodigue dans un rire attirant » et Jaccottet admire « ses facettes solaires, ses lames ou écailles solaires »¹⁵⁵. Tous ces exemples disent à la fois

¹⁵⁰ « Le mince croissant de la lune aperçu », *Cahier de verdure*, p. 77.

¹⁵¹ *La Promenade sous les arbres*, pp. 100-101.

¹⁵² « Trois fantaisies », *Beauregard*, pp. 86-87 ; « Soleil d'hiver », *L'Ignorant*, p. 80 ; « Trois fantaisies », *Beauregard*, p. 82 ; *Carnets*, p. 54 pour les deux derniers exemples.

¹⁵³ *Carnets*, p. 40 ; « Trois fantaisies », *Beauregard*, p. 85.

¹⁵⁴ *La Semaison*, p. 124 ; *La Seconde semaison*, p. 49.

¹⁵⁵ « La rivière échappée », *La Promenade sous les arbres*, p. 85 ; *La Semaison*, p. 59.

une atténuation (*se fane, petites feuilles, petites flammes, filtres* là encore, *facettes, écailles*) et une multiplication (*s'éparpille, autant de lueurs, autant de flammes, autant de morceaux de verre, multiplie, prodigue*) ; et le rire de l'eau est image de la joie ressentie par qui la contemple.

Pour être manifesté, l'invisible subit donc une transformation, une métamorphose :

Au milieu du pré, trois mûriers côte à côte sont pareils à des harpes dressées pour les Invisibles, les Absents, et dont la voix aussi se dérobe. Ils sont là groupés telle une haute et fragile barrière, telles ces choses qui se trouvent sur un passage pour intervenir, pour transformer : barrière, écluse, tamis. Ils filtrent le vent ou le jour.¹⁵⁶

Passage de l'invisible rencontrant un obstacle pour que s'ouvre vers lui un accès qui implique passage d'un état à un autre, ainsi se mêlent, se combinent les passages grâce auxquels le monde est habitable. Les « jeunes feuilles du figuier », par exemple, sont « comme autant de coupes à usage de lanternes, de veilleuses, laissant transparaître en jaune la lumière », « elles la transforment en couleur vert-jaune », « elles métamorphosent la lumière du matin en ornements, en éventails vert clair, en coupes »¹⁵⁷. Ces éventails, ces coupes ne désignent plus seulement les feuilles par métaphore, elles sont de la lumière transformée ; ainsi s'opère le passage de l'élémentaire infini, hors d'atteinte, en une forme finie, accessible ; ainsi s'opère une incarnation¹⁵⁸, que Jaccottet souligne :

À travers le figuier encore à peine orné de feuilles, pareil à un filtre gris-rose : la lumière de l'après-midi. Mais est-ce vraiment un filtre, une grille, un réseau ? Je dirais plutôt que l'arbre lui-même semble de la lumière lignifiée¹⁵⁹

« Et si [les pétales du coquelicot] étaient des morceaux d'air tissé de rouge, révélé par une goutte de substance rouge, de l'air en fête ? » Les « papillons tout en ailes, presque sans corps, tout juste là pour montrer la lumière, la couleur », ne sont-ils pas plutôt « des morceaux de vent colorés » ? Et les graminées, « de l'air séché ? » L'eau « enfouissant ses miroirs » « est de la lumière qui s'enfonce dans la terre »¹⁶⁰. « Ainsi le ciel s'enracine », conclut un poème en prose de *La Semaison* (p. 146).

Arbres, fleurs, insectes, frêles obstacles sur le trajet de l'invisible : c'est donc l'éphémère qui permet l'accès à ce qui semble éternel :

Aujourd'hui, je dirai seulement de ce jardin que j'y ai vu, d'année en année, la lumière circuler comme un enfant qui jouerait. [...] Parce qu'elle est entre les choses, elle paraît inaltérable, éternelle même. Et c'est grâce à ces légumes fragiles, à ces jardins changeants, précaires, qu'on la voit.¹⁶¹

¹⁵⁶ « Même lieu, autre moment », *Paysages avec figures absentes*, p. 111.

¹⁵⁷ *La Semaison*, p. 201 ; *Carnets*, p. 40 ; *La Seconde semaison*, p. 153.

¹⁵⁸ Si Jean-Pierre Richard souligne avec justesse que Jaccottet « adore la lumière » « en l'attachant à des objets humains et à des réalités familières, en la posant sur des surfaces, en l'introduisant en des substances, bref en lui donnant [...] un poids, une saveur », il semble difficile d'admettre que, ce faisant, il « incline la lumière vers la terre », dans un mouvement de descente allant de « la transcendance d'un *là-bas* » à « la présence comblante d'un *ici* » : ce sont les incarnations de la lumière qui permettent, comme autant d'indices, d'aller jusqu'à elle ou du moins de l'entrevoir.

¹⁵⁹ *La Seconde semaison*, p. 75.

¹⁶⁰ « Le pré de mai », *Paysages avec figures absentes*, p. 84, pour les coquelicots ; *La Semaison*, p. 130, pour les papillons et les graminées ; pour l'eau : *La Semaison*, pp. 59 puis 12.

¹⁶¹ « Trois fantaisies », *Beauregard*, pp. 86-87.

Si donc les arbres sont bien les médiateurs de l'absolu, ouvrant vers lui un « chemin pour le regard » et pour l'esprit, alors, « par voie de conséquence, si vous me permettez encore cette folie un peu soudaine, » dit *L'un à L'autre* dans « La Promenade sous les arbres » (p. 101), « c'est la mort qui éclaire nos journées ». Il sera bon de s'en souvenir quand la réflexion ne se situera plus au niveau de la seule thématique.

Je marche, je reçois l'air, l'étendue.
 Passent des vols de geais criards.
 Un rouge-queue s'enflamme quand il quitte l'arbre.
 La fenêtre par où vient le lointain. Maison trouée, poreuse.
 Tout est distribué, réparti dans l'étendue.
 Cette couche d'herbe, de feuilles sur l'aride ; ce voile de jour entre nous et la nuit ; ces abris, ces intermédiaires. Notre voix.

C'est là, inscrit entre des notes en prose de *La Semaison* (pp. 125-126), un poème de la joie, au ton assuré comme le pas qui en ouvre le mouvement, un poème de la jubilation que suscite le parcours de l'étendue apprivoisée. D'abord le constat émerveillé de la marche, de sa possibilité, qui éclate grâce à l'emploi absolu du verbe. L'air, l'étendue, qui auraient pu en être les compléments circonstanciels, prennent alors la dimension d'un illimité auquel on s'ouvre, dans une relation d'accueil. Tous les vers qui suivent éclairent ce premier, énumèrent les conditions qui le permettent, en remontant au plus fondamental : l'avancée du promeneur se double du passage des geais, de l'envol du rouge-queue jailli de l'arbre, révélant les distances dans un espace que délimite le cadre de la fenêtre, celle, peut-être, de la maison ouverte du poète, celle, plutôt, de l'horizon ajouré grâce auquel le monde devient maison poreuse ; dans un espace qui, ainsi, trouve sa juste ordonnance. Et si cette marche est reliée à l'illimité, c'est que, avant que le parcours de la distance soit possible, des feuilles, le voile du jour, le visible protègent de son aridité tout en le laissant filtrer. « Notre voix » : l'effroi de l'illimité conjuré, les distances parcourues, l'homme peut dire le monde, chanter son harmonie retrouvée ; c'est à l'écriture que mène le passage.

3

La dialectique de l'obstacle et du passage : le seuil

De l'autre côté du seuil ?

Lorsque, loin d'aider au passage, l'obstacle reste ce qui l'arrête, il peut encore en susciter le désir, non plus alors afin de poursuivre une même trajectoire mais de découvrir, de l'autre côté, ce qui est inconnu. Désir ambigu d'où résulte un jeu complexe entre en deçà et au-delà, limite et passage, entre appel et interdit, transgression et recul.

le désir de passage

« L'enfant rêve d'aller de l'autre côté des montagnes » : ainsi s'ouvre une parenthèse de *Pensées sous les nuages* (p. 20), et l'on sait que, bien souvent, dans la discrétion de ces signes, Jaccottet inscrit l'important. L'adulte, en effet, garde en lui cette même pulsion qui, par exemple, l'incite à voir dans la neige « éparpillée sur [le] mur [de la Lance] au fond du paysage, une invite à monter marcher là-bas, comme vers une lointaine enfance »¹ ; c'est elle aussi qui lui fait dire, devant le bosquet d'yeuses de « Bois et blés »² : « Parce qu'ils forment une enceinte, on a envie justement de pénétrer sous ces arbres », ou encore, demander : « Que se passe-t-il sous les chênes ? Que se passe-t-il dans l'épaisseur de l'herbe, derrière les saules, dites-le ! »³ – et le ton de ces phrases ainsi coupées de leur contexte semble retrouver quelque chose d'un caprice enfantin – ; c'est elle toujours qui le fait s'impatienter, au cours d'une promenade, de ce que l'obstacle d'une végétation trop dense empêche son regard d'atteindre les eaux de la Sauve : « Presque tout au long du chemin, des barrières, des cloisons de feuilles brillantes les dérobent au regard, ou confondent leurs étincelles. Au premier tournant où elles se dévoilent enfin, impossible de ne pas s'arrêter »⁴ : l'on sent bien, à la juxtaposition des synonymes barrières, cloisons, à l'emploi de l'adverbe « enfin » sonnante comme une exclamation, que le désir de voir s'accroît du retard imposé à son contentement. Jaccottet relève que Bonnefoy dit avoir été « marqué dès l'enfance et à jamais » par « l'obsession » du seuil, que le texte intitulé *Rue Traversière* « surprend justement l'enfant livré à cette obsession » et, conscient de leur affinité, poursuit : « Le regard de Bonnefoy sera toujours hanté, son pas orienté par cette lumière au-delà du

¹ *Notes du ravin*, p. 8.

² *Paysages avec figures absentes*, p. 46.

³ « Le jour me conduit la main », *La Promenade sous les arbres*, p. 55.

⁴ « Eaux de la Sauve, eaux du Lez », *Après beaucoup d'années*, p. 25.

seuil, sur l'autre rive »⁵. Ainsi, même lorsque l'attrait pour l'autre côté s'approfondit d'une dimension métaphysique, lorsque « au-delà de telle limite semble s'ouvrir l'"arrière-pays", l'éternel »⁶, c'est encore dans les toutes premières impressions qu'il puiserait sa source.

Mais la parenthèse de *Pensées sous les nuages* a sans doute une portée plus personnelle qu'il ne semble. Peu enclin à parler de sa vie, écartant volontiers, comme l'on sait, d'un revers de plume parfois dédaigneuse la référence aux Alpes de son pays natal, si Jaccottet, à maintes occasions, souligne l'inscription du désir de passage dans l'enfance, c'est donc presque toujours sous la forme de la généralité : si l'on voyage, dit-il par exemple, si l'« on franchit les frontières », c'est que, « comme un enfant », on « rêve et ne peut s'empêcher de rêver à ce qui est "de l'autre côté de la montagne" ou "derrière le mur", à l'invisible »⁷. Mais que ressurgisse ainsi dans *Les Cormorans* (p. 51) mise en valeur par des italiques dont Jaccottet ne s'explique pas, l'expression même de *Pensées sous les nuages*, n'est-ce pas déjà le signe d'une aspiration plus intime ? Et ne peut-on imaginer un souvenir plus précis dans ce que dit Jaccottet de sa lecture de Castaneda :

Le récit de la cueillette du peyotl dans la montagne, daté du 6 juillet 1962, m'a fait penser à la fois à *La Princesse* de Lawrence et à *L'Entretien dans la montagne* de Paul Celan : rapprochements vagues, irréfléchis, certes, mais explicables, parce que se retrouve dans ces textes si divers l'attente d'un événement décisif liée au paysage de montagne, à l'idée de col, de passage d'une limite. (Ce genre de situations, où que je les retrouve, doivent aller réveiller en moi, sinon des souvenirs, du moins des rêves très profonds, pour me toucher, m'émerveiller à ce point. Bonnefoy les explore à sa manière dans *L'Arrière-Pays*.)⁸

On ne doutera pas que ces thèmes correspondent à « des rêves très profonds » ; en revanche, la dénégation quant aux « souvenirs » est bien timide, le glissement du terme « idée » à celui de « situations » très significatif, de sorte que le renvoi final vers Bonnefoy semble le masque d'une confiance que voilerait déjà la parenthèse... Les paysages d'enfance sont, dit Proust, « les gisements profonds de [notre] sol mental »⁹ et l'on a déjà constaté que la montagne avait en Jaccottet plus d'importance qu'il n'a voulu longtemps lui en accorder. Or deux passages montrent que ce rêve d'aller de l'autre côté de la montagne s'enracine effectivement dans un souvenir d'enfance : d'une part, une parenthèse – encore ! –, comme estompée, étouffée dans la première longue phrase du texte, au titre révélateur, « Au col de Larche » :

S'il y avait, [...] s'il pouvait y avoir encore aujourd'hui quelque chose comme une ouverture (justement, le col même où j'ai d'abord pensé cela, ayant revécu sans aussitôt

⁵ « Une lumière plus mûre (Yves Bonnefoy) », *Une Transaction secrète*, p. 260. Cf. Yves Bonnefoy, *Rue Traversière, et autres récits en rêves*, postf. de John E. Jackson, Gallimard, "Poésie", 238 p.

⁶ Une lumière plus mûre (Yves Bonnefoy) », *Une Transaction secrète*, p. 260. Cf. Yves Bonnefoy, *L'Arrière-Pays*, augmenté d'une postface, Gallimard, "Poésie", 2005, 189 p.

⁷ *Les Cormorans*, p. 51.

⁸ *La Semaïson*, pp. 211-212.

⁹ Marcel Proust, *La Recherche du temps perdu* (Du côté de chez Swann), *op. cit.* p. 184 : « c'est comme à des gisements profonds de mon sol mental [...], que je dois penser au côté de Méséglise et au côté de Guermantes.

m'en rendre compte une joie d'enfance, très lointaine), ce devrait être celle-là pour moi, mieux qu'aucune autre [...].¹⁰

Cette « ouverture », métaphorique, est celle des eaux alpestres, mais elle est comparée au « col » où elles bondissent, qui lui-même doit en rappeler un autre puisqu'il réveille « une joie d'enfance », si lointaine cependant qu'elle ne semble plus liée à aucune image. Mais, d'autre part, dans le précieux paragraphe de *La Promenade sous les arbres* (p. 58) où sont énumérés les éléments qui font la magie de ses Alpes natales, Jaccottet passe d'une juxtaposition de termes (« gouffres de froid où..., passerelles qui... ») à cette phrase :

je revois des torrents sous de fins mélèzes, un tourbillon de neige soulevé par le vent à l'arête d'un col.

Sans nom, sans date, sans histoire, le souvenir du col est ici, en revanche, une image : « je revois », image unique : au pluriel des torrents s'oppose le singulier du tourbillon de neige et du col ; et la vision est si profondément gravée en Jaccottet qu'elle ressurgit, évoquée en termes très proches, dans *À travers un verger* (p. 14) : tour à tour « brouillard à peine blanc », « essaim, écume, neige », les amandiers en fleurs font se lever, point d'orgue des métaphores successives, l'image de « voyageurs franchissant un col dans un tourbillon de neige ». Il s'avère ainsi que l'image du col est à la sensibilité et à la poésie de Jaccottet ce qu'est à Hölderlin celle du fleuve¹¹ : une image fondatrice, peut-être même l'image fondatrice. Plus ancrée dans le vécu, sans doute, que celle du mur de la montagne, elle en est la réponse, salvatrice.

Son occurrence fréquente, sous des formes modulées, voilées, mêlées à des souvenirs d'époques différentes, à diverses lectures, l'émotion profonde dont s'accompagne chacune de ses apparitions en font, là encore, un thème au sens que Bachelard confère à ce mot. Ainsi, à Beauregard, « les montagnes ont bâti un mur, et il y a une porte dans ce mur. [...] Plus personne ne passe là, [...]. Mais c'est resté une porte qu'un enfant rêve encore d'ouvrir, de franchir, justement peut-être quand la nuit comme aujourd'hui tombe [...] »¹². Les forteresses de Ouarzazate, qui éveillent comme Beauregard l'élan vers leur au-delà, ressemblent à celles, « aujourd'hui vides qui commandent certains défilés dans les vallées frontière, en montagne ». C'est là une « brève entrevision [...] poignante », car « cette sorte de château [est] de la même étoffe que les sables et que nos songes d'enfant »¹³. « Quelque chose, là-devant », précise Jaccottet, « [...] avait dû remonter en moi du plus profond qui me reliait à tous les autres hommes depuis les commencements de leur histoire – et il y avait de quoi être ébranlé, comme en un retour d'exil ». Au temple de Médinet Habu, « celui de tous qui [l]'a le plus ému », parce que, notamment, il « est de la même couleur grise que la montagne à laquelle il s'adosse », c'est « la rêverie du poste avancé à la frontière d'un empire – rien qu'une rêverie, certes, et celle qui fait tout le prix du *Désert des Tartares* – [qui] a resurgi sourdement, irrésistiblement, en [lui], si peu fondée qu'elle fût »¹⁴. Mais sa parenté avec les

¹⁰ « Au col de Larche », *Après beaucoup d'années*, p. 81.

¹¹ Cf. « La seconde naissance de Hölderlin », *Une Transaction secrète*, pp. 42 à 72.

¹² *Beauregard*, p. 69.

¹³ *Le Bol du pèlerin*, p. 64.

¹⁴ « Entrevu en Egypte (Remarques) », *Cristal et fumée*, pp. 71-72.

précédentes évocations n'est-elle évidente ? Présence de la « montagne », chaque fois, et, dans le « mur », d'une « porte », de « défilés », d'un « poste frontière », limite et appel au passage ; chaque fois aussi, une émotion « poignante », venue d'un temps originel.

Les lectures viennent encore nourrir l'image du col. « Je crois deviner pourquoi m'est venue l'image du voyageur qui franchit un col sous la neige », dit Jaccottet dans *À travers un verger* (p. 18) :

Ce doit être une vieille rêverie, où entrent des souvenirs de marches en montagne réelles, d'autres de lectures, parmi lesquelles je distingue *l'Etude à propos des chansons de Narayama*¹⁵, un passage qui m'a toujours ému de la *Mnémosyne* de Hölderlin ("Et la neige comme des muguet de mai qui signifient / Noblesse d'âme..."), certains haï-ku décrivant des passages de frontière.

« Mnémosyne » évoque aussi, juste après l'assimilation de la neige au muguet, deux voyageurs s'avancant sur une haute route alpine...¹⁶, et, en effet, parmi les haïku retenus dans « L'Orient limpide »¹⁷ et traduits par Jaccottet, se trouve celui-ci, de Taïgi :

Un regard en arrière :
On allume les lanternes de la douane
Dans le brouillard du soir.

Toutefois ce ne sont pas les lectures qui font surgir l'image mais l'image qui rend les lectures attachantes. D'autres livres ont déjà enrichi chez l'enfant cette rêverie du passage au-delà : « ... nos songes d'enfant nourris de livres... », disait Jaccottet dans la page consacrée à Ouarzazate. Au nombre des « grands livres : / ceux qui parlent de châteaux à enlever, de fleuves / à traverser, d'oiseaux qui serviraient de guides... »¹⁸, les contes des *Mille et une nuits*, maintes fois cités, souvent rouverts, fascinants¹⁹. De l'un d'eux, Jaccottet retient comme une source d'émerveillement un passage où « les personnages poussent une porte dérobée et se trouvent sur les quais du Tigre »²⁰. Dans *À partir du mot Russie*, c'est Michel Strogoff, « dans l'admirable édition Hetzel », qui est longuement évoqué : cette lecture a ouvert dans le cœur de l'enfant un « là-bas [...] vaste et vague, puisqu'il commence à l'Europe centrale, se prolonge sur les pas de Michel Strogoff et pourrait aller, par le Transsibérien ou par la route des caravanes, jusqu'à la Chine »²¹, un là-bas qui recèle tout ce qui est au-delà de l'horizon familial. Parmi les causes qui suscitent la rêverie du poste frontière à Médinet Habu, Jaccottet note « la présence d'immenses inscriptions gravées qui [le] faisaient penser, qui sait pourquoi, à la Chine » ; la transposition s'explique pourtant : elle met en jeu le souvenir latent du haïku de Taïgi, mais c'est la lecture la plus ancienne qui l'emporte, et

¹⁵ Cf. Shichirō Fukazawa, *Etude à propos des chansons de Narayama* / trad. et préf. par Bernard Franck, Gallimard, "Folio", 152 p.

¹⁶ « Mnémosyne » (trad. Gustave Roud), *Hymnes*, in *Œuvres*, op. cit., p. 879.

¹⁷ *Une transaction secrète*, p. 127.

¹⁸ *Pensées sous les nuages*, p. 46.

¹⁹ Sur cette fascination, cf. *La Semaïson*, p. 122.

²⁰ *Observations et autres notes anciennes*, p. 99.

²¹ *À partir du mot Russie*, pp. 13-14.

le Levant fabuleux – dont le Japon ne fait pas partie²². Arcanes du subconscient qui nourrissent la vie intérieure... Cependant, pour qu'au mot Chine s'associe l'idée d'un au-delà, il y faut cet « élément émouvant » : la « situation [du temple] au pied d'une montagne »²³ ; c'est, de même, dans un paysage limité par « une chaîne de montagnes lointaines » que, dans *La Semaison* (p. 277), au détour d'une séquence de rêve, un personnage déclare à Jaccottet « qu'il se rend en Chine [...] derrière ces montagnes, au-delà de cette chaîne de montagnes » : là encore, l'Orient mythique et flou ressurgit comme un au-delà que la barrière des montagnes, réitérée par la syntaxe, rend violemment désirable.

Sous l'apparente généralité des pronoms nous ou on, c'est donc très personnellement Jaccottet qui affirme : « Quand nous considérons les montagnes, il y a toujours en nous, plus ou moins forte, plus ou moins consciente aussi, l'idée du col, du passage, l'attrait de ce qu'on n'a pas vu... »²⁴.

On perçoit déjà pourquoi l'obstacle éveille le désir du passage : il est le « point de partage entre deux régions, deux influx », la limite par laquelle on « éprouve qu'il y a un *ici* et un *là-bas* », selon les expressions de Bonnefoy extraites par Jaccottet du texte intitulé *Rue traversière*²⁵ ; il est le seuil, ce qui sépare deux espaces de nature différente. Le mur du jardin « suscite l'étrangeté d'un ailleurs »²⁶ : l'attraction pour ce qui est au-delà tient donc à son altérité. « L'oiseau qui pénètre dans le bois, de l'autre côté du champ, dans cette ombre des arbres serrés de l'orée : je ne sais pourquoi cela m'a retenu », écrit Jaccottet dans *La Seconde semaison* (p. 169) ; cependant chacun des mots de cette belle phrase est porteur de l'explication, et son auteur ne saurait l'ignorer : c'est le franchissement de cette limite, *l'orée*, dont les arbres *serrés* font une barrière, ce passage de l'espace découvert du champ au mystère du bois – que suggère le verbe *pénétrer*, préféré à son faible synonyme *entrer* –, de la lumière à l'ombre, d'un monde à l'autre qui a touché la fine sensibilité du poète.

Puisque ce côté-ci, borné par l'obstacle, nous apparaît fermé, fini, l'imaginaire fait de « l'autre côté » la région de l'ouvert. Le conte des *Mille et une nuits* retenu par Jaccottet, déjà, faisait passer les héros d'un lieu clos, fût-il palais, aux quais du fleuve dont le cours permet l'échappée, la « fuite en barque ». Mais quand Jaccottet cherche la raison de l'émotion profonde qui l'étreint à Ouarzazate, « endroit du monde où [il] n'avai[t] même pas désiré passionnément [se] rendre, et sans qu'aucune aventure personnelle y fût mêlée », c'est la promesse d'un infini qui soudain illumine la page : « car là commençait le désert, l'idée de ce qui s'ouvre devant nous sans limites [...], l'ivresse que cela procure [...] ». Ainsi donc ce qui, offert nu au regard, provoquait le désarroi, voire l'angoisse, devient, caché et promis par l'obstacle, l'objet d'une aspiration exaltée. Or, au-delà du temple et de la montagne de Médinet Habu, si Jaccottet s'abstient de le nommer, comment sa pensée ne lui désignerait-elle pas le monde des morts ?

²² Voici la phrase qui, à propos des *Mille et une nuits*, correspond, dans *La Semaison* (p. 122), à celle, citée, d' *À partir du mot Russie*, : « la fascination semble grandir à mesure qu'on s'éloigne vers l'Est : Vienne, Prague, la Bohême, la Pologne, Moscou, le Tibet, la Chine (d'autre part la Judée, puis la Perse).

²³ « Entrevu en Egypte, Remarques », *Cristal et fumée*, p. 71.

²⁴ « L'approche des montagnes », *La Promenade sous les arbres*, p. 63.

²⁵ « Une lumière plus mûre (Yves Bonnefoy) », *Une Transaction secrète*, p. 260.

²⁶ « L'approche des montagnes », *La Promenade sous les arbres*, p. 63.

L'indétermination de l'inconnu entraîne aussi l'imaginaire à le parer de qualités que, lassés par l'habitude, nous ne trouvons plus dans ce qui est à portée ; et c'est pourquoi l'on voyage :

Oui, on cherche à se laver les yeux, on poursuit l'inconnu. Les yeux veulent boire de nouveau, enfin, à quelque chose de vif, de frais, de caché et d'inaltéré comme une source. Autour de soi, trop près de soi, on ne sait plus le trouver. Alors, [...] on franchit les frontières en s'imaginant qu'aussitôt ce pas fait, tout sera différent [...].²⁷

« Aussitôt ce pas fait » : de l'autre côté de la limite, notre désir serait comblé... Dans *Carnets* (pp. 50-51), un rêve offre à Jaccottet l'image d'une ville russe, « avec de très belles et très amples vues, notamment de bâtiments à coupoles dorées sur l'autre rive d'un fleuve », et l'on peut se demander si cette beauté n'est pas à proportion de la séparation que le fleuve impose au rêveur. Dans un mouvement comparable, mais qui le touche beaucoup plus profondément, juste après avoir exprimé le désir de pénétrer dans le cercle fermé des yeuses, comme nous l'avons vu, Jaccottet songe : « 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 » ; de l'autre côté, nous attend une plénitude. Et si cet au-delà est celui de la mort, il sera espéré, rêvé comme « une Terre promise » : ce n'est pas « sans raison » que les amandiers en fleurs font se lever l'image du col et les souvenirs de marches ou de lectures qui l'accompagnent :

Une fois de plus, il doit s'agir du désir profond, craintif, de passer sans peine un seuil, d'être emporté dans la mort comme par une magicienne. Un tourbillon de neige, qui aveugle, mais qui serait aussi une multiplicité de caresses, un étoilement de bouches fraîches, tout autour de vous – et dans cette enveloppe, grâce à ce sortilège, on est ravi dans l'inconnu, on aborde à une Terre promise.²⁸

Sur la « haute route » de « Mnémosyne », une croix est plantée « en souvenir des morts » ; et si les vers de ce poème reviennent à Jaccottet lors des obsèques d'André du Bouchet, « ce n'est pas seulement à cause de la neige, des muguetts de mai et de la "noblesse d'âme", mais aussi à cause de l'évocation des deux voyageurs qui passent ce col marqué d'une croix "en souvenir des morts" : pour ce thème du passage qui m'aura accompagné toute ma vie »²⁹ : l'image du col associe mort et passage dans une aura d'espoir indéfini. On retrouve ce thème, laissé ouvert sur des points de suspension, dans *Pensées sous les nuages* (p. 22) : « L'enfant rêve d'aller de l'autre côté des montagnes, / le voyageur le fait parfois, et son haleine là-haut / devient visible, comme on dit que l'âme des morts... ». Ou la mort est ce mur contre lequel on se brise, obstacle absolu, ce gouffre dans lequel on sombre, rupture absolue³⁰, ou bien, si la montagne offre au

²⁷ *Les Cormorans*, p. 51.

²⁸ *À travers un verger*, p. 18.

²⁹ *Truinas*, p. 30.

³⁰ cf. *À travers un verger*, p. 24 : « Je sais bien que je vais seulement tomber en poussière comme un objet fragile projeté contre un mur » ; ou *Beauregard*, p. 74 : « Ainsi continue-t-on d'errer [...] jusqu'à ce que se dresse sur son chemin le mur qu'aucune magie de parole n'aide plus à contourner ou à ouvrir. » Et, *À travers un verger*, p. 35 : « moi, future loque, avant de basculer dans la terreur ou l'abrutissement... » ; ou *Les Cormorans*, p. 61 : « ils [les Régents et Régentes de Hals] regardent dans la mort » « où ils ne mettront plus très longtemps à sombrer ». Le passage, pour Jaccottet, implique nécessairement une continuité.

voyageur la tendre promesse du col, si l'on *pass*e dans la mort, la limite franchie ouvre « une Terre promise ».

le caractère sacré de la limite, l'interdit et la transgression

Une parenté frappante se dégage par ailleurs des sites de Beauregard, Médinet Habu et Ouarzazate : le village, « qui garde la porte » du défilé, le temple, « poste avancé à la frontière d'un empire », les forteresses, « gardant l'entrée » du désert, sont autant de sentinelles qui semblent tout à la fois barrer le passage et en désigner la possibilité, poser un interdit et inviter à la transgression. L'un des deux « éléments particuliers » qui retiennent l'attention de Jaccottet à Beauregard est « la situation même de ce village, à l'entrée d'un défilé, dans une région où les collines, les montagnes s'élèvent de plus en plus haut les unes derrière les autres comme une succession de décors, la première chaîne étant souvent interrompue par ces gorges étroites où l'on rêve inmanquablement de s'engager », et l'autre « une grande carrière creusée dans le flanc de la colline », « entaille » enflammée par le couchant, « feu, au milieu des choses encrées par la nuit imminente, à côté de ce seuil – comme pour le signaler au regard. C'était la lampe du gardien »³¹ : les obstacles sont multipliés, mais « défilé », « gorges », « entailles » suggèrent que l'on peut, qu'il faut tenter de forcer le passage, le signal du feu brillant comme une « invite »³². De même, « entrer dans le cercle des chênes / chaînes ornées de lierre » – ce cercle étant cette fois celui de *La Semaison* (p. 34) – est encore, selon l'homonymie, franchir un interdit, même si ces chaînes se révèlent, une fois passées, comme une protection : « Etre gardé par leur sévérité, et la lumière est tempérée par leurs feuilles », poursuit Jaccottet, qui entre en effet : « On aura été, une fois au moins, dans ce lieu ». Quant au bosquet d'yeuses de « Bois et blés » – pour en revenir à lui –, à son « orée » « est suspendue une espèce d'étoile faite de plumes de corneille attachées maladroitement ensemble », « étoile noire, hirsute, qui [le] garde des oiseaux, à moins qu'elle ne soit le reste d'un jeu » ; mais ce signe inquiétant, qui semble au lecteur relever de quelque rite de sorcellerie, avertirait plutôt l'intrus humain d'avoir à ne pas passer outre ; au reste, « si elle manquait, il n'en serait pas moins comme un lieu où l'on entre, dont il faut franchir le seuil »³³ : merveilleuse ambivalence du verbe *falloir*, qui, dans le contexte, exprime l'effort imposé par la transgression de l'interdit, mais fait implicitement de cette transgression un devoir ! D'ailleurs, dans le conte des *Mille et nuits* déjà plusieurs fois évoqué, les châteaux ne sont-ils pas à prendre, les fleuves à traverser ? Entre interdit, tentation, invite, devoir, au moment de « franchir le pas », selon l'expression qui rappelle que ce mot désigne aussi le « pas » de la porte, son seuil, l'esprit se trouble, dans une appréhension qui, bien sûr, ne va pas sans plaisir. « Promenade matinale jusqu'au bord de la Berre, par des chemins que j'hésite à prendre, tant la végétation a poussé depuis que je n'y suis pas revenu. Des genêts, des rossignols, les derniers sans doute. Des loroglosses sur les talus pierreux. On a l'impression d'entrer par effraction dans le monde des oiseaux »³⁴ : circonstance, en

³¹ *Beauregard*, pp. 67 et 69.

³² *Ibid.*, p. 70.

³³ « Bois et blés », *Paysages avec figures absentes*, p. 43.

³⁴ *La Semaison*, p. 257.

apparence, infime, mais « histoire de passage » cependant, complète, heureuse : une *hésitation*, qui n'est pas seulement celle du marcheur, devant une légère barrière, qui n'est pas seulement celle des herbes et des branches, puis l'effraction, la rupture d'un interdit que définit comme tel la seule sensibilité du poète (« on a l'impression... ») ; entre ces lignes, ces actes, comme dans le cercle de la limite, l'évocation d'un monde secret – qui connaît les *loroglosses* ? – où s'éprouve une plénitude fruit de la transgression. N'avons-nous pas ainsi la réponse à cette question de *La Semaison* (p. 247) : « Fraîcheur du soir, quand on ouvre la porte du jardin, sensation merveilleuse, pourquoi à ce point ? Le matin aussi, dans une odeur de champignons ». Pour une sensibilité que rend scrupuleuse l'amour des choses vues, pousser la porte d'un jardin revêt tacitement la gravité, la complexité comblante d'une sorte de transgression respectueuse.

Ce terme, qui en latin classique désigne une simple traversée, a gardé du latin d'église l'ombre portée de la faute, du péché, et, sous l'effet de la psychanalyse notamment, s'est teinté d'érotisme, double inflexion qui l'entoure d'une aura sacrée. L'éducation protestante, pour ne pas dire puritaine, qu'a reçue Jaccottet ne pouvait qu'aviver en lui ces résonances.

« La vigne vierge rose et vert, pointillée de bleu, perd peu à peu ses feuilles, et l'entrelacs de ses rameaux, à travers lesquels on commence à voir le balcon qui les porte comme se découvrirait quelque chose d'intime, me touche »³⁵. Le rapprochement des deux mots, *intime*, *toucher*, est révélateur ; il fait de ce dévoilement d'une intimité la cause évidente de l'émoi ; et l'auteur de la phrase en est bien conscient, qui propose alors – comme des excuses, dirait-on – d'autres raisons possibles à son trouble : le souvenir d'une autre vigne vierge aux fenêtres familiales, la beauté de la lumière matinale ; « mais », avoue-t-il aussitôt, « où reviendra mon regard, comme l'abeille, c'est à ce qu'on voit à travers le réseau chaque jour plus lâche des rameaux de la vigne, ce coin de balcon où les feuilles s'entassent, autour d'un couvercle de fer-blanc oublié là par un enfant, dans un mélange d'ombre et de lumière ». La présence, dans la première et la dernière phrases, de la locution adverbiale *à travers* semble être pour le regard ce qu'est le suc des fleurs pour l'abeille et la part sinon d'impudeur du moins d'indiscrétion, ou de ce qui semble tel, participe au charme qui attire le spectateur. Cette émotion est proche – et pour les mêmes raisons – de celle qu'expriment ces lignes de *Paysages avec figures absentes* (p. 19) : « ce soir-là, une vue plus déchirante et plus secrète encore m'attendait quand, la rue ayant tourné vers l'horizon opposé, le levant, j'aperçus au-dessus des murs et des toits, entre les rares arbres, la montagne basse éclairée par le soir, juste veinée de très peu de neige à la cime ». La coordination des deux adjectifs *déchirante*, *secrète* crée à nouveau un lien de causalité entre la révélation de ce qui aurait pu ou dû rester caché et l'intensité de l'effet ; la vue est « déchirante », parce que le changement d'orientation de la rue équivaut au déchirement d'un écran ; rien de volontaire, ici non plus, dans ce franchissement de la limite (une vue... *m'attendait*) et pourtant contempler une telle beauté a quelque chose de violent. L'érotisation du regard transgressif est souvent abordée en termes plus clairs et nets, non sans humour parfois : « Mais revoici une fois de plus le vieil homme, avec ou sans

³⁵ *Observations et autres notes anciennes*, p. 91.

complice, épiant Suzanne à travers quelque haie ! »³⁶ s'exclame Jaccottet, faisant ainsi un voyeur au « regard un peu trouble » du poète qui tente de « saisir » dans ses mots les pivoines très vite devenues sous sa plume gracieuses silhouettes féminines ; à ce regard impudent semble correspondre la « rougeur » des intéressées, « aperçue à travers un rideau de joncs »³⁷ ; et la référence biblique, sous le ton léger, implique ici nettement la notion de faute. Ailleurs est mentionné « le trouble que suscitent les tourbillons, l'entrain d'une robe, l'impatience d'une chevelure, ce qu'ils cachent ou ce qu'ils dévoilent »³⁸ : mais ce ne sont là que métaphores et ces jeunes filles sont un verger en fleurs. Même érotisation, encore, du spectacle de la lune en son premier quartier : « Cette ombre, la nôtre, celle de la terre, qui ne laisse briller que ce mince croissant orange, enflammé, qui crée cette image – comme un vêtement, un voile qui ne montrerait d'un visage, ou d'un corps, qu'un indice, et d'autant plus aigu »³⁹. Les éléments du paysage sont ainsi aux yeux de Jaccottet d'une beauté telle que leur approche se nuance d'un caractère amoureux et confusément coupable.

Atteindre la limite c'est aussi, plus profondément, toucher au sacré ; la franchir prend alors un caractère religieux. Ce sont des hiéroglyphes qui ont suscité la rêverie du poste frontière à Médinet Habu. Et il est frappant que par deux fois remonte à la mémoire de Jaccottet cette même citation d'Hésiode : « 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 ». Dans un cas, elle est rappelée par les eaux de la Sauve⁴⁰, devant lesquelles « on s'agenouille pour y baigner ses mains ou pour y boire » avant même qu'elles ne deviennent « une coupe d'opaline au pied des rochers » ; et l'attitude du promeneur a précédé le souvenir des vers, signe que le poète d'aujourd'hui portait en lui le même sentiment que l'auteur des *Travaux et des jours* ; dans le second⁴¹, par le constat, à Egine, d'« un lien entre ces paroles et les temples écroulés » qui restent « les preuves superbes d'une chance d'harmonie, donc une espèce d'issue [...] ». Il y a une relation entre traverser la rivière et entrer dans le temple : on franchit une limite sacrée pour retrouver l'unité originelle. Mais le pas hésite, tant est grave ce qu'il met en jeu : on ne saurait, nous l'avons vu, franchir deux fois le cercle des chênes ; et entrer dans le bosquet d'yeuses ne se « fait pas sans un trouble qui ressemble à du respect »⁴² précise Jaccottet, se souvenant que l'« on maintenait un anneau d'espace intact autour du siège des dieux ».

le recul, ses raisons

Mais, à peine exprimé le désir de pénétrer dans l'enceinte des arbres, évoquée la plénitude qu'elle délimite, soudain, cette rupture, ce début d'un nouveau paragraphe, inattendu, saisissant dans sa tranquille neutralité, son absence de toute explication :

³⁶ « Les pivoines », *Après beaucoup d'années*, p. 16.

³⁷ *Ibid.*, p. 18.

³⁸ « Hameau », *Après beaucoup d'années*, p. 58.

³⁹ *La Seconde semaison*, p. 134.

⁴⁰ « Eaux de la Sauve, eaux du Lez », *Après beaucoup d'années*, p. 25.

⁴¹ *Cristal et fumée*, pp. 42-43.

⁴² « Bois et blés », *Paysages avec figures absentes*, p. 43.

« Plus loin que ce bois où l'on n'entrera jamais, ... »⁴³. Que s'est-il passé dans l'intervalle, le silence de l'espace blanc ? On s'était fié à l'indicatif présent (*ce que l'on ne fait pas...*) : il s'avère expression d'une généralité ; on avait prêté peu d'attention aux conditionnels qui pouvaient, dans un texte parfois au passé, avoir valeur de futurs (*on goûterait* : « on allait goûter... ») ; mais ce bonheur était soumis à une condition effective, le passage, qui n'est pas réalisée, ne le sera *jamais*. Or, dans *Et, néanmoins*, texte plus tardif d'une trentaine d'années, on constate une attitude similaire en des circonstances très analogues : Jaccottet ouvre son évocation des daucus, ou carottes sauvages, en précisant qu'il importe de « les réinsérer dans le réseau du monde où [ses] yeux les ont vues », en l'occurrence « dans l'ombre des hauts chênes "en belle ordonnance", dans leur nef aérée où, à peine en a-t-on franchi le seuil, on devient plus tranquille – comme dans une grande maison ». Fort de ces indicatifs sans ambiguïté, le lecteur franchit le pas, à la suite du poète, pense-t-il ; mais, au cœur de la description des ombelles, le surprend cette participiale en début de paragraphe : « Me voici parvenu au seuil d'une espèce de ciel d'herbe où flotteraient à portée de la main, fragiles, [...] de petites galaxies flottantes [...] »⁴⁴. Ainsi, l'entrée – dont il ne sera plus question – n'aurait été que pensée ? À la perplexité du lecteur ne répondra que le silence du texte⁴⁵. Alors resurgissent d'autres expressions qui, pour ne pas être toujours aussi explicites ou catégoriques que celle de « Bois et blés », n'en disent pas moins, elles aussi, un recul – un refus, peut-être – devant le franchissement de la limite, le plus souvent sur une tonalité d'apparente indifférence, comme s'il ne s'agissait là que d'une circonstance secondaire ; concessive entre virgules, à Ouarzazate : « Quelque chose, là-devant, alors que nous n'irions pas plus loin, ni ce jour-là, ni plus tard, ... »⁴⁶ ; courte parenthèse – on ne s'en sera pas surpris –, à Beauregard : « ...le temps pour le voyageur (en rêve) de s'approcher du seuil du défilé, de s'y engager... »⁴⁷ ; bref complément, discrètement antéposé, mais aussi valorisé par le rejet, dans *Airs* (p. 19) : « Dans l'enceinte du bois d'hiver / sans entrer tu peux t'emparer / de l'unique lumière due » ; et l'on aura remarqué ici le paradoxe qui permet de prendre au-dedans tout en demeurant au-dehors, d'atteindre le bien désirable au-delà de la limite sans la franchir. Il ne s'agit parfois que d'une réticence : « Il a bien fallu m'approcher de ces arbres »⁴⁸, mais elle étonne. On conçoit que l'interdit puisse paralyser, que le respect d'une aura sacrée puisse faire du passage une transgression désirée mais non assumée ; cependant, cette étrange formulation du recul ne suggère-t-elle pas que mieux vaut, peut-être, ne pas franchir la limite ?

Si Jaccottet ne donne jamais les raisons de ces abstentions immédiatement, au moment du recul, ou plutôt n'explique pas la relation logique entre elles et les notations qui peuvent les éclairer, certains textes les élucident, où l'implication affective est souvent moindre. Par exemple, *Les Cormorans* (p. 51) présentent ce net avertissement

⁴³ *Ibid.*, p. 46.

⁴⁴ « Daucus, ou carotte sauvage », *Et, néanmoins*, pp. 27 puis 28.

⁴⁵ Peut-être le seuil des chênes a-t-il, dans ce cas, été franchi ; ce serait alors l'intuition poétique dite par la métaphore des constellations qui aurait mené le poète à un autre seuil, lui-même non franchi, celui d'un monde métamorphosé.

⁴⁶ *Le Bol du pèlerin*, p. 64.

⁴⁷ *Beauregard*, p. 69.

⁴⁸ « Blason vert et blanc », *Cahier de verdure*, p. 28.

que passer les frontières en s'imaginant qu'au-delà, en l'occurrence en Hollande, « tout sera différent » est une « naïve attente », vite « déçue, parce que les vraies limites ne sont pas nécessairement où l'histoire les a pour un temps fixées »⁴⁹. Mais n'en est-il pas ainsi de toute frontière, la « vraie limite » n'est-elle pas toujours plus lointaine, et l'invite du seuil toujours un leurre ? Après avoir évoqué les forteresses de Ouarzazate tremblant « dans l'excès de lumière sans être des mirages », Jaccottet, ne comprenant pas tout d'abord son émotion, qu'aucune raison personnelle ne justifie, se reprend : « Alors : un mirage, tout de même ? Le "leurre du seuil", plutôt »⁵⁰. On peut s'étonner que ce soit la porte du désert qui convoque le titre, « à plus d'un égard significatif »⁵¹, du recueil de Bonnefoy : n'ouvre-t-elle pas un monde vraiment autre ? Toutefois, ce n'est pas à la *réalité* du désert que renvoie le mot dans l'esprit de Jaccottet mais à « l'idée de ce qui s'ouvre devant nous sans limites » ; au-delà du seuil et du mot qu'en est-il de la chose ? De cette éventuelle distance entre le référant et le référé naît le leurre ; il se peut, dès lors, que ce que l'on désire atteindre se dissipe comme un mirage, glisse entre les doigts comme sable, s'évanouisse comme songe (les trois termes sont présents dans la page). De même, quant au voyage en Hollande :

Là, pas plus qu'enfant, et aujourd'hui encore, rêvant d'Orient, je ne cherchais une réalité historique ou géographique, mais bien une magie particulière ancrée profond en nous, ce n'était pas la réalité de tel pays situé au nord dont j'avais la nostalgie, mais celle que l'irruption du mot Norvège suscite déjà dans les *Solitudes* de Góngora, quelque chose de froid, de pur et de lointain comme une autre source, un pôle intérieur qu'il ne s'agit pas vraiment d'atteindre, qu'il faut seulement approcher, entrevoir, [...].⁵²

Ce sont des noms encore (*Omsk, Tomsk, Irkoutsk*) et des mots (par exemple *ksar*, plutôt que *tsar*, moins suggestif) qui ont ouvert dans le cœur de l'enfant un désir de Levant toujours vivant en l'adulte, « même si », précise Jaccottet, « je me résigne sans trop de peine à ne pas céder à cet attrait au point de vouloir le vérifier sur place, là-bas ». Plutôt que cette concessive, on attendrait une consécutive car, si « quelques signes » ont suffi « pour créer un lointain à la fois inquiétant et fabuleux »⁵³, comment resterait-il *fabuleux* une fois connu ? L'ouverture vaudrait ainsi plus que ce qu'elle offre, le chemin que ce à quoi il mène, la promesse, l'attente que ce qui est promis, connu. Les impératifs du voyage ne sont donc pas, au Maroc, ce qui empêche Jaccottet « d'aller plus loin ». Et ce n'est pas non plus parce qu'il est « emporté par sa voiture tout à fait ailleurs » qu'il ne s'engage qu'« en rêve » dans le défilé de Beaugard ; tout autant que des éléments du paysage, le désir de passage y naît du nom même du lieu, comme en vient à le préciser Jaccottet :

Beaugard : c'était donc le nom de ce village, et il me revient aujourd'hui en l'écrivain que j'ai toujours aimé ce mot, que depuis l'enfance il a été pour moi une invite, un signe ; parce qu'il y avait un tel lieu-dit aux abords de ma petite ville natale [...], je me souviens simplement de ce nom comme s'il avait eu une résonance plus riche que d'autres, et pas même, je crois, à cause de son sens implicite, simplement "comme ça", pour rien ; comme si, quand on disait "Beaugard" autour de moi [...], on faisait tinter

⁴⁹ *Les Cormorans*, p. 51.

⁵⁰ *Le Bol du pèlerin*, pp. 63-64.

⁵¹ « Une lumière plus mûre (Yves Bonnefoy) », *Une Transaction secrète*, p. 260.

⁵² *Les Cormorans*, p. 53.

⁵³ *À partir du mot Russie*, pp. 10, 12 et 13.

une cloche justement pour accéder à quelque lieu inconnu que je n'aurais sûrement pas trouvé si j'étais aller vraiment me promener près de cette ferme, de ce domaine.⁵⁴

Le mot "Beauregard" n'est pas plus riche que d'autres mots seulement mais surtout que le lieu qu'il désigne, celui que l'on pourrait voir *vraiment*, la réalité qui lui correspond. L'au-delà du col, celui auquel aspire Jaccottet à l'autre Beauregard, est mental. Si le voyageur s'engageait réellement dans le défilé, « très vite l'ombre et le froid l'envelopperaient et il serait amené à presser le pas [...] »

De l'autre côté du défilé, cependant, il n'y aurait rien, le jour revenu, qui ne fût aussi en deçà – à peine plus de silence et de solitude [...] ; et de nouveau, mais plus proche, plus escarpée, la pente de la montagne surplombée de rochers, le ciel lui-même comme en surplomb ; et, le cas échéant, quelqu'un dans un petit jardin potager [...] qui [...], s'il vous parlait un instant, ne dirait aucune parole autre que celles entendues la veille ; de sorte qu'il semblerait peut-être n'avoir pas valu la peine de faire tant de pas ou d'avoir nourri un quelconque espoir...⁵⁵

L'au-delà répète l'en deçà (*aussi, revenu, à nouveau, aucune...autre*), dénué du charme de l'attente ; ou bien il faut admettre que le passage est à recommencer ; mais l'expérience n'en rend-elle pas vaine la seule pensée ? La pente de la montagne *surplombée* de rochers, le ciel lui-même comme en *surplomb* disent un passage impossible ou un voyageur découragé. Reste ce « peut-être » ..., mais l'éclairage que semble lui apporter le paragraphe suivant entraînerait à une réflexion mettant plus en cause une ontologie qu'une thématique du passage ; retenons ici que tous les champs du monde de Jaccottet entrent toujours en concordance.

La peur de la déception, ou plutôt l'enchantement, au sens étymologique de pouvoir magique, qu'exerce sur l'âme ce qui est encore inconnu est donc pour beaucoup dans ce qui paraît bien un refus du passage. S'arrêter avant de franchir le seuil ne serait donc plus simplement respecter un interdit, s'incliner devant le sacré, mais préserver secrètement le mirage de l'au-delà, riche de tous les possibles. C'est pourquoi « quelqu'un peut aimer le mur de son jardin, autant parce qu'il suscite l'étrangeté d'un ailleurs que parce qu'il arrête son regard »⁵⁶ : ce mur n'a pas pour seul avantage de faire naître un désir, il le sauvegarde aussi. Inversement toutefois, ne rien voir, ne rien savoir de ce qui est de l'autre côté peut aussi étouffer la rêverie. Elle prendra donc son envol grâce à une porte non franchie mais entrouverte, comme le montre le souvenir transfiguré d'une savoureuse anecdote génoise⁵⁷ : ne trouvant pas de place d'hôtel, le jeune voyageur qu'est alors Jaccottet se retrouve, déposé par un taxi, dans une maison dont il ne comprend « peut-être » pas immédiatement la nature ; « une femme entre deux âges m'a reçu dans la pénombre d'un vestibule au fond duquel [...] une porte vitrée, à deux battants, s'est ouverte un instant sur un groupe de filles en chemise ou en déshabillé blanc qui me parurent très jeunes, jolies, et qui riaient [...] » ; le jeune homme s'enfuit. Pour n'être pas venu jusqu'à la claire conscience – par timidité, sans doute, à moins que n'ait agi un recul inconscient face à l'interdit – le désir est resté refoulé : « j'ai regretté longtemps de n'être pas resté » reconnaît Jaccottet, qui poursuit :

⁵⁴ *Beauregard*, pp. 71-72.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 70.

⁵⁶ « L'approche des montagnes », *La Promenade sous les arbres*, p. 63.

⁵⁷ « Escale à Gènes », *Libretto*, p. 36.

« La brève apparition de ces petits fantômes empressés et moqueurs se sera néanmoins gravée en moi pour toujours, comme le font volontiers celles dont le désir parsème et colore nos rêves ». On remplacerait volontiers ce *néanmoins* par un *aussi, c'est pourquoi*, car l'inscription dans la mémoire est à proportion de la brièveté et de l'incomplétude de la scène ; pour que l'imaginaire puisse métamorphoser ces *filles en apparition*, gracieux *fantômes* qui peuplent les *rêves*, il fallait et le recul devant le passage et que la porte se fût « ouverte un instant ».

le charme de l'entraperçu et de l'invisible deviné

Aussi Jaccottet s'abandonnera-t-il volontiers au charme de l'entrevison qui serait, en quelque sorte, une semi-transgression, une effraction tempérée, le passage d'une limite non franchie, car le regard voilé, la vue inaccomplie accordent le plaisir de ce qui ressemble à la faute mais en épargnent la sanction. Le préfixe *-entre* marque en effet⁵⁸, dans les verbes et les substantifs, une action qui ne se fait qu'à demi, dans les adjectifs, un état partiellement réalisé ; et *entrevoir* est défini par le Littré comme « ne voir qu'imparfaitement, sans bien distinguer ». Ce penchant pour l'entrevison se perçoit dans le seul glissement des termes qu'emploie Jaccottet pour évoquer « les mots Andalou, Andalousie » « rimant avec "jaloux" et "jalousie", c'est-à-dire avec des regards, des fenêtres, des cils et des stores »⁵⁹ : traversant d'abord librement l'ouverture de la fenêtre, le regard est aussitôt voilé par le rideau des cils, tamisé par les lattes des persiennes ; il épie sans souhaiter voir peut-être ; il passe une limite qui le freine et le cache ; le regardé n'est plus que l'entrevu.

La prédilection du poète ira donc à l'obstacle qui tout à la fois dérobe et révèle, suscite le désir et préserve l'enchantement : barrière à claire-voie, de nouveau, cloison ou écran translucides, diaphanes, et non pas totalement transparents.

« Plutôt que d'aller contempler le soleil couchant, » affirme un paragraphe de *La Seconde semaison* (p. 122), « il vaut mieux l'apercevoir entre les branches, en débroussaillant, rouge comme il l'est surtout en hiver. Dans le commencement du froid, le vent violent, les mains pleines d'éraflures ». Il ne faut pas être surpris d'un tel choix de la part de qui, cependant, peut être considéré comme un contemplatif : le regard légèrement empêché, l'attention quelque peu retenue par une occupation autre et de menus désagréments, Jaccottet éprouve dans l'entrevison, fragmentaire, intermittente, inattendue, une émotion autre que celle de la contemplation, volontaire et continue : n'est-elle pas plus mystérieuse, n'a-t-elle pas quelque chose de plus subtil et raffiné ? Des entraves au regard, la première mentionnée est ici l'entrelacs des branches ; or ce thème revient comme un leitmotiv dans les œuvres de Jaccottet, notamment dans les *Carnets* où, sans autre explication, ses nombreuses occurrences suffisent à dire le plaisir qu'y trouve le poète ; les variations sont liées au changement des prépositions ; *dans*, rarement, par exemple pour une ouverture unique dans un mur d'arbres : « Je devine un seul lointain pan de montagne bleue dans l'échancrure des arbres »⁶⁰ ; *à travers*, ou *au*

⁵⁸ Cf. *Dictionnaire historique de la langue française*, sous la direction d'Alain Rey, France Loisirs, 1992, 1 vol., 2385 p.

⁵⁹ « Les mots "Andalou", "Andalousie", *Cristal et fumée*, p. 9.

⁶⁰ *La Seconde semaison*, p. 12.

travers de, que l'on rencontrera plus souvent lorsque l'entrevison sera due à un voile : « vues, à travers les arbres sombres (pins et chênes-verts), sur de petits villages, Solérieux, Montségur »⁶¹ ; ou bien, ce sont les chênes qui, au printemps, « ne sont encore qu'une vapeur rose [...], des pavillons, des éventails, des couronnes ou corolles de terre rose [...] au travers de laquelle on devine des guirlandes, des chaînes, des torsades de lierre »⁶² ; *entre*, le plus souvent : « Hier soir, entre les branches d'un arbre, vers l'ouest, le croissant de la lune est apparu »⁶³ ; « l'asphalte humide miroite entre les dernières feuilles »⁶⁴ ; du martin-pêcheur, « c'était seulement la seconde fois que je le surprénais ainsi dans son domaine, entre roseaux et saules », précise Jaccottet dans *Et, néanmoins* (p. 33) ; quant à l'image « du plaqueminié illuminé de tous ses fruits orange entre ses branches emmitouflées de blanc », sous la neige, elle répond – preuve du plaisir qu'accorde l'entraperçu – à l'injonction de Goethe : « Là où tout se fige, / Savoure l'image ! »⁶⁵. Toutes ces prépositions, et d'autres encore, furent parfois dans une même évocation, celle, par exemple, de la rivière échappée :

Elle scintille à l'autre bout du pré, *entre* les arbres. C'est ainsi qu'on la découvre d'abord, un étincellement plus vif à *travers* les feuilles brillantes, *entre* deux prés endormis, *sous* des virevoltes d'oiseaux. (Ainsi de l'oreille qui entendrait soudain, *derrière* des vitres, un instrument finement articulé comme la harpe ou le clavecin, ou encore quelque chose de plus naturel, de plus candide et de plus fort, comme un rire d'enfant.)⁶⁶

Liées à ce rire, toutes ces prépositions expriment une vraie joie. Et les verbes qui les accompagnent dans ces diverses citations, confirment les qualités propres à l'entrevison : *deviner* implique un mystère préservé ; *scintiller*, *miroiter*, *scintiller* disent l'intermittence de ces vues, *découvrir*, *surprendre* leur caractère imprévu.

Maintes sortes de « voiles » peuvent aussi s'interposer entre le regard et les choses vues ; brume : « Etoiles voilées par les branches, par la brume, / visage de l'hiver »⁶⁷ ; fumée : « Lune pleine, mais voilée d'une fumée rose, à l'est. Derrière ce voile, suspendue »⁶⁸ ; feu : « Je peux presque voir la terre au travers, le jardin. À travers cette inflammation, cette rampe affolée, cette barrière frémissante, cet arrachement au sol »⁶⁹ ; pluie, dont les gouttes ruissellent sur la vitre : « Derrière l'astre des larmes, l'herbe encore un peu plus verte »⁷⁰ ; neige aussi : « Au matin toujours la fuite de la neige, des nuages bas, et à peine plus haut un soleil visible à travers ses draps »⁷¹ ; ou encore, floraison d'un arbre : « Dans le tilleul en fleur / au-delà de son foisonnement /

⁶¹ *La Semaison*, p. 227.

⁶² *Ibid.*, p. 48.

⁶³ *La Seconde semaison*, p. 134.

⁶⁴ *La Semaison*, p. 227.

⁶⁵ *Notes du ravin*, p. 52.

⁶⁶ *La Promenade sous les arbres*, p. 85.

⁶⁷ *Observations et autres notes anciennes*, p. 123 ; la même expression se retrouve dans *La Semaison*, p. 16.

⁶⁸ *La Seconde semaison*, p. 161.

⁶⁹ *La Semaison*, p. 173.

⁷⁰ *La Semaison*, p. 38. Notons que c'est par temps de pluie, « à travers la portière embuée d'une voiture », que le petit verger de cognassiers de *Cahier de verdure* attire le regard de Jaccottet (« Blason vert et blanc », p. 25).

⁷¹ *La Semaison*, p. 13.

de son bourdonnement / la vue / le ciel du soir / le vol de la lumière »⁷². La mention de ces éléments, dans des phrases souvent nominales, sans explications, là encore, est toujours empreinte d'une sorte de ferveur, de reconnaissance qu'exprime notamment l'insistance lyrique des reprises ; une comparative, porteuse du thème, vient parfois aussi en amplifier le rythme : « Cette si légère charge [de la neige] sur les arbres, c'est comme si nous regardions à travers un tulle »⁷³. « Et cette lumière rose, le matin ou le soir, comme si l'air était un pétale veiné de rose, comme si l'on regardait à travers une paupière, un voile rose »⁷⁴. « Oiseaux sous la pluie. Arbres en fleurs sous la pluie. L'air comme une immense vitre qui tremblerait légèrement dans son cadre »⁷⁵ ; de même le rose de la terre labourée est « celui d'une lampe dans son manteau de soie, d'un feu de braise que l'on verrait à travers une vitre épaisse, enfumée »⁷⁶. Ainsi métamorphosés en *voile*, *drap*, *tulle*, ou *vitre enfumée*, *vitre qui tremblerait dans son cadre*, ces fins écrans laissent voir, mais atténuent les contours ; les images deviennent « incertaine[s] »⁷⁷, imprécises ; elles n'en sont que plus belles : n'est-ce pas parce qu'il est vu « soudain, à l'aube », « dans la brume » que tel « bouquet d'arbres » est « comme des bijoux dans un nid de bourre »⁷⁸ ? Le charme de l'entrevu qui cache et révèle, révèle parce qu'il cache, peut-être, séduit Jaccottet.

Une lumière incertaine pourra remplacer le voile pour permettre l'entrevison ; comme lui, elle crée le mystère et épargne la déception du plein jour. Arrivant au Caire, « au crépuscule », Jaccottet s'interroge à nouveau :

Comment comprendre [...] l'émotion qui nous saisit alors ?

L'heure, sans doute, y était pour quelque chose. (En plein jour, la magie se dissiperait presque toute). Le crépuscule qui transfigure, qui rend toutes choses moins précises, qui les harmonise comme le glacié en peinture, accroît leur part d'inconnu.⁷⁹

Un paragraphe plus loin, il revient sur cette réponse, soulignant ainsi son importance : « Je repense encore à ce moment du crépuscule, vaguement, confusément, comme nous l'avons vécu, avec sa part de chimère »⁸⁰. La *magie*, la *chimère* – évanescences illusions peut-être, mais à tout préférables, parce qu'elles émeuvent – ne se vivent que dans l'indécise clarté entre jour et nuit ; et, là encore, l'*imprécis*, le flou sont gages de beauté puisque d'eux naît l'harmonie. À Grignan, au lever du jour, la réaction de Jaccottet est la même : « Puis les choses deviennent insensiblement visibles, précises, presque décevantes sur le moment »⁸¹.

La brièveté de ces moments concourt en outre à l'entrevison. Le cerisier de *Cahier de verdure*, le défilé de *Beauregard*, les couleurs diaphanes du Val des Nymphes ne

⁷² *Ibid.*, p. 72.

⁷³ *Ibid.*, p. 18.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 239.

⁷⁵ *Ibid.*, pp. 18-19.

⁷⁶ « Même lieu, autre moment », *Paysages avec figures absentes*, p. 110.

⁷⁷ *Paysages avec figures absentes*, p. 91 : dans la combe de la « Prose au serpent », une « brume de roseaux », aux nuances de ciel crépusculaire, recouvre « une eau stagnante », « miroir au cadre de sable, où la terre (car c'est toujours la terre) se fait incertaine, où elle s'ouvre et se voile. »

⁷⁸ *La Semaison*, p. 67.

⁷⁹ « Entrevu en Egypte », *Cristal et fumée*, pp. 49-50.

⁸⁰ *Ibid.*, pp. 50-51.

⁸¹ *La Seconde semaison*, p. 83.

sont qu'« aperçus »⁸² eux aussi dans l'éphémère du crépuscule ; et le martin-pêcheur de *Et, Néanmoins*, éclair aussitôt « enfui », n'est en plein jour qu'« entrevu »⁸³ ; mais « on ne peut l'enfermer nulle part, sous peine qu'il perde son éclat »⁸⁴ ; c'est donc parce qu'il échappe à la vue que l'oiseau rouvre pour l'adulte « une fois de plus [s]es *Mille et une nuits* d'enfant » où miroitent les bijoux, et qu'il resurgit « dans la nuit », comme un rêve⁸⁵ : de l'entrave temporelle imposée au regard dépendraient sa richesse, sa beauté. Il en est de même du paysage au Val des Nymphes dont la métamorphose « dure peu mais surprend d'autant plus » : « on se dit qu'on ne pourrait pas s'y promener ou que, le voulût-on, ce serait comme ces mirages dissipés dès qu'on s'en approche, ou quand on cherche à s'en assurer »⁸⁶ ; « une espèce de mirage », insiste Jaccottet deux paragraphes plus loin. Mais n'est-il pas aussi « comme un oiseau qui montrerait ses ailes au moment de disparaître de notre vue ? Ou un éventail au moment de se refermer, derrière lequel il y aurait une étendue de ciel révélée par son repliement ? »⁸⁷. Bien que comparaisons, interrogatives de surcroît et même au conditionnel, ces phrases ne suggèrent-elles pas que l'entrevison puisse « montrer », « révéler » ce que la vue ignorerait ? Elle serait ce qui non plus préserve un rêve, mais dévoile un mystère. Cet éphémère paysage est toutefois « presque déjà de l'obscurité, et d'une certaine manière, infranchissable ». Entrevoir n'est pas, en effet, traverser l'obstacle.

La magie du mystère opérera encore, même – ou peut-être surtout – si l'obstacle occulte totalement, si l'entrevu devient le *caché*, l'*invisible*, à la condition toutefois qu'un indice rende sensible la présence de cet invisible. Eaux vives et oiseaux, dont le regard de Jaccottet suivait avec jubilation le cours ou le vol, lui vaudront alors le plaisir plus secret, plus complexe de les pressentir sans les voir. Ainsi « une ligne de fumée blanche mêlée aux peupliers suit une eau invisible dans le creux des collines »⁸⁸, la cachant et la signalant tout à la fois ; de même, le martin-pêcheur est surpris « au bord de la rivière cachée derrière les saules et les roseaux couleur d'ivoire »⁸⁹ qui en dessinent les rives et la laissent deviner ; l'enfant, celui pour qui sans doute Jaccottet a entrepris la promenade, n'y trouve pas son compte, « déçu qu'on dût rentrer sans même avoir aperçu la rivière où il aurait lancé sa flottille de bois », mais l'adulte, lui, qui sait ce que l'on préserve à ne pas découvrir le caché, gardera « le souvenir [...] de ce jour faste de novembre, et de l'oiseau-flamme entrevu entre les roseaux couleur de paille et les eaux qu'ils dissimulaient à [leur] vue »⁹⁰ : la modulation de la même phrase en première et dernière pages du texte dit tout le prix de l'entrevu et de l'invisible dans l'émerveillement de cette rencontre avec le monde. L'ouïe peut suppléer le regard pour

⁸² « Le cerisier », *Cahier de verdure*, p. 9 : « un cerisier chargé de fruits, aperçu un soir de juin » ; *Beaugard*, p. 71 : « ce feu [...] apparu au regard de quelqu'un [...] emporté par sa voiture tout à fait ailleurs » ; « Couleurs, là-bas », *Et, néanmoins*, p. 63 : « C'est un moment assez bref ».

⁸³ « Comme le martin-pêcheur prend feu... », *Et, néanmoins*, pp. 33 et 38 : « l'oiseau entrevu qui a flambé [...] pour presque aussitôt disparaître... », « à peine allumé qu'enfui ».

⁸⁴ *Ibid.*, p. 34.

⁸⁵ *Ibid.*, pp. 34 et 38.

⁸⁶ « Couleurs, là-bas », *ibid.*, pp. 63 et 64.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 65.

⁸⁸ *La Semaïson*, p. 145.

⁸⁹ « Comme le martin-pêcheur prend feu... », *Et, néanmoins*, p. 33.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 38. Cf. également *La Semaïson*, p. 24 : « J'ai revu [...] aussi les peupliers jaunes, immobiles le long d'une eau invisible », ou encore, p. 204 : « C'est une pente en contrebas de la terrasse, descendant jusqu'à un ruisseau caché par des arbres ».

que soit deviné l'indiscernable : « Ruisseau d'avant-printemps [...] caché sous les roseaux secs comme paille, et qu'on découvre à son bruit dans l'air soudain tiède »⁹¹. On imagine le plaisir du promeneur lorsque les deux indices, visuel et auditif, se conjuguent et laissent percevoir une double invisibilité : « Il y a des iris jaunes dans le ruisseau trop encaissé pour être visible, quelques orchis, la voix des premiers rossignols, plus invisibles encore que les eaux »⁹² ; et la « petite pluie soudaine qui fait hâter le pas », n'est pas ce qui suscite d'abord l'expression conclusive : « Toutes les choses fraîches de la vie » ; l'invisibilité du ruisseau, des rossignols n'est-elle pas liée à ce commencement qu'est le printemps, cette fraîcheur ne serait-elle pas celle des origines ? Le thème de l'oiseau invisible constitue un autre leitmotiv de la poésie de Jaccottet et en tant que tel exprime la fascination éprouvée :

Un seul infime cri d'oiseau comme perdu, absolument invisible, dans l'air doré et calme de l'après-midi...⁹³

Tout un jour les humbles voix
d'invisibles oiseaux⁹⁴

L'engoulement invisible s'est mis en chasse⁹⁵

Ou encore, après une citation de Buffon (« Les rossignols se cachent au plus épais des buissons ») et la mention du « loriot, jaune éclatant et noir, aperçu dans la chênaie qui longe la route » : « Même très proches, les rossignols restent invisibles »⁹⁶. « Oiseau toujours caché », dit du même rossignol le premier vers d'un poème qui lui est consacré dans *Et, néanmoins* (p. 87) ; et *La Seconde semaison* (p. 213) offre cette phrase nominale, à elle seule note entière : « Le chant de la fauvette indiscernable dans les arbres pourtant tout proches ». Lorsqu'il entend « dans la nuit, tout près de la maison », « un appel d'oiseau qui ne ressembl[e] à rien qu'[il] connaisse », Jaccottet éprouve l'immédiat et surprenant besoin de préciser : « L'oiseau, probablement trop petit pour être visible, ... »⁹⁷, soulignant ainsi combien la prégnance de l'appel est liée pour lui à cette invisibilité. « Oiseaux invisibles », tel est le titre aussi d'un très beau texte de *Paysages avec figures absentes* où, se demandant « Qu'est-ce donc que j'aurais voulu dire ? », Jaccottet répond aussitôt (p. 76) :

L'émotion (exaltante, purifiante, pénétrant au plus profond) d'entendre, me trouvant au-dessus d'une vaste étendue de terre, de bois, de roche et d'air, les voix d'oiseaux invisibles suspendues en divers points de cette étendue, dans la lumière.

Cette prédilection s'éclaire plus nettement lorsque les mêmes notations se retrouvent à propos d'un « enclos », et ce n'est sans doute pas un hasard si elles s'accompagnent alors d'une sorte d'analyse : « L'espèce d'enclos à l'entrée des "puits" : un espace

⁹¹ *La Semaison*, p. 237. Là encore, on pourrait multiplier les exemples ; ainsi dans *La Semaison*, p. 261 : « L'eau sous les buissons d'aubépines, de ronces, les roseaux, le bruit du ruisseau mince, invisible le plus souvent, dans la journée grise », et, dans *Carnets*, p. 13 : « Au-dessous du Rocher des Fées, on entend sans la voir une cascade dont la rumeur change avec le vent. »

⁹² *Notes du ravin*, p. 25.

⁹³ *La Semaison*, p. 260.

⁹⁴ *Airs*, p. 46.

⁹⁵ *La Seconde semaison*, p. 12.

⁹⁶ *La Semaison*, pp. 275 et 276.

⁹⁷ *Carnets*, p. 48.

allongé au bord du ruisseau invisible, entre des haies de broussailles [...] ; un monde de verts, du clair au foncé – et là-dedans le chant des rossignols – [...] ». « On dirait », poursuit Jaccottet, « que c'est hors du monde, perdu, mais merveilleusement perdu, préservé. Une réserve »⁹⁸. Ce lieu est clos mais sa clôture désigne un dedans qu'elle « préserve » ; d'où sa profondeur fascinante, au-delà que l'on peut pressentir sans franchir la limite. C'est la même impression qu'analyse Jaccottet dans un autre paragraphe de *La Semaison* (p. 255), qu'il retient intégralement dans *Des histoires de passage* (pp. 176-177) :

Hier, par temps chaud, longue promenade au-dessous et au-delà de la Grande Tuilière : il y a là des lieux restés absolument sauvages et comme loin de tout, des enclos on ne sait pourquoi mystérieux – avec le bruit de l'eau invisible, cachée sous des buissons. Pourquoi ce sentiment de mystère ? Si absurde que cela paraisse, on dirait que quelque chose s'est passé, se passe ou va se passer là, sous les jeunes chênes, et surtout dans ces espèces de clairières [...].

La « réserve » protégée de l'enclos est éprouvée ici comme l'attente d'un événement indéfini et il y a un lien de ce mystère avec l'invisibilité de l'eau. Le bruit de l'eau, signe de sa présence, promet plus que l'eau. Le caché, par l'attente qu'il suscite, est éprouvé comme riche du possible. Telle est, entre sensation et sentiment, l'intuition de la sensibilité.

L'évocation de la halte de Ouarzazate se situe... dans la poétique méditation que Jaccottet consacre à l'œuvre de Morandi : *Le Bol du pèlerin* ; Jaccottet s'en explique cette phrase : « Ce sont les couleurs de sable, le mirage d'objets devenus monuments dans un espace presque vide et la fusion de tout cela qui pourrait excuser, en cet endroit du texte, une parenthèse à première vue plus aberrante encore que mes précédentes dérives »⁹⁹. Mais au-delà de l'éventuelle parenté entre ce que représentent les toiles de Morandi et la nature du paysage marocain, les raisons profondes de ce rapprochement tiennent à leur analogue résonance en Jaccottet. Les aspects de sa sensibilité, tels que nous les découvrons ici, se retrouvent à tous niveaux et sa prédilection pour l'entrevu, l'invisible se retrouvera transposée, métamorphosée à partir d'autres bases, dans sa conception de l'art et de la connaissance. Sans développer ici cette réflexion, on peut rappeler, par exemple, sa critique – dans une parenthèse encore – du tableau de Magritte représentant « un gros rocher suspendu en plein ciel, dont on pourrait penser d'abord qu'il traduit justement une surprise analogue » à celle qu'il ressent devant les montagnes de Savoie suspendues au-dessus du lac Léman ; mais Jaccottet, poursuit :

L'œuvre est trop voulue, trop explicitement onirique et "poétique", trop méticuleusement peinte aussi, pour convenir à mon propos. Et je m'avise, en me rappelant ma déception devant un vaste ensemble d'œuvres de ce peintre vu naguère dans un musée d'ici, qu'elle a dû tenir à cette mise en avant du mystère, à cette façon de le monter en épingle au lieu de le laisser caché dans les choses montrées.¹⁰⁰

Tels les forteresses de Ouarzazate, le défilé de Beauregard, le martin pêcheur entrevu, le murmure de l'eau invisible, l'art sera ce qui ouvre et peut-être interdit, ce qui garde en tout cas l'entrée d'un au-delà secret, comme le signe de sa présence-absence.

⁹⁸ *La Semaison*, p. 273.

⁹⁹ *Le Bol du pèlerin*, p. 64.

¹⁰⁰ « Vue sur le lac », *Après beaucoup d'années*, p. 9.

« Sur le seuil »

Peut-on, ne doit-on pas, vaut-il mieux ne pas franchir la limite ?... C'est alors le seuil même, la ligne de partage et non plus l'au-delà de cette ligne qui exerce sur Jaccottet une vraie fascination. « L'en deçà et l'au-delà d'une fenêtre » : énigmatique dans sa brièveté et sa tournure nominale, cette phrase, qui ouvre un paragraphe d'*Observations et autres notes anciennes* (p. 108), établit un équilibre, une équivalence entre les deux côtés de la limite ; la fenêtre n'attire plus ici comme moyen de passage, mais en tant que lieu du passage, parce qu'en elle s'objective le mystère d'une union-séparation ; ce qui peut être atteint grâce au passage importe moins que le passage, qui devient fin en soi. La chasse est préférée à la prise, disait Pascal. Le second texte de *Paysages avec figures absentes* porte le titre révélateur de « Sur le seuil » et c'est dans cette forme même que le terme, très rare comme complément d'objet, se présente le plus souvent sous la plume de Jaccottet¹⁰¹. « Je me retrouve au seuil d'un hiver irréel », « J'élève un peu la voix / sur le seuil de la porte », « ...depuis que je m'arrête sur ce seuil »¹⁰² : ainsi accompagnée d'un verbe à la première personne, l'expression ponctue les divers recueils de Jaccottet qui remarque aussi – or le peintre n'est-il pas son miroir ? – que, « lorsque ses très dévotes sœurs assistaient aux offices, [Morandi] les attendait dehors, sur le seuil de l'église » ; quant au Ventoux, il fait à l'habitant de Grignan « l'effet d'un lointain sphinx assis sur notre seuil » ; et dans les dernières pages des *Carnets*, Jaccottet note à nouveau : « Rarement le Ventoux m'aura-t-il paru aussi semblable à un chien couché sur le seuil d'un jardin ». Si ce mot ne doit rien au *limen* latin, il est en revanche, comme dérivé de *solea*, la « sandale », la « plante de pied » et finalement « le sol » : il est le lieu où aime à se tenir Jaccottet ; « se retrouver », « s'arrêter », « attendre », tous ces verbes semblent marquer le suspens d'un mouvement. Celui que les passages émeuvent serait-il tenté par l'immobile ? Franchir le seuil est en fait se vouer à un nouvel enfermement et rendre nécessaire un autre passage, si encore en demeure la possibilité. Rester sur le seuil est au contraire se tenir dans l'ouvert, posture qui se présente sous divers aspects.

L'un et l'autre, les deux côtés à la fois

« La parfaite douceur est figurée au loin / à la limite entre les montagnes et l'air »¹⁰³ : la régularité de l'alexandrin initial, la fluidité de ses consonnes disent le profond repos que la contemplation de l'horizon peut accorder au regard et à l'âme. Et Jaccottet en connaît la raison : si la présence des « montagnes basses de la Drôme »,

¹⁰¹ Cinq fois sur les six occurrences du mot dans *Paysages avec figures absentes* (outre le titre déjà mentionné, cf. pp. 38, 43, 44 et 137) ; encore est-ce une obligation qu'exprime – non sans réticence, nous l'avons vu – l'unique occurrence dans une construction transitive (p. 43 : « dont il faut franchir le seuil »). C'est le « désir de passer sans peine un seuil » que dit *À travers un verger* (p. 18), recueil où, par ailleurs, le mot est aussi complétement circonstanciel.

¹⁰² *L'Effraie*, p. 28 ; « La veillée funèbre », *L'Ignorant*, p. 66 ; « Sur le seuil », *Paysages avec figures absentes*, p. 35.

¹⁰³ *Airs*, p. 45.

« énigme à l'horizon paisiblement campée », « [L]e touche » et font naître en lui un émerveillement sans cesse renouvelé, c'est qu'il « voi[t] bien qu'en cette ligne qui relie et distingue en même temps le ciel et ces montagnes réside une part de leur pouvoir »¹⁰⁴. Distinguer et relier, de ce qui pourrait être un antagonisme, faire, sans abolir les différences, une calme continuité, toucher de part et d'autre à des contraires qui s'en trouvent unifiés, tel est en effet le pouvoir de l'horizon que partage celui dont le regard se pose à cette limite. Se tenir sur le seuil, c'est donc connaître le plaisir de goûter simultanément à l'en deçà et à l'au-delà. « L'enclos [d'un] grand jardin avec ses murs couverts de lierre » donne un « même conseil de calme, de patience, de confiante attente » ; réunissant un haut et un bas aux valeurs opposées, comme la balustrade de l'oculus en trompe l'œil peint par Mantegna au palais ducal de Mantoue, il est une « "autre chambre des époux" fidèles, avec à la voûte cette couronne légère, cette baie animée par de rares nuages pareils à des roses. Comme si l'on embrassait d'un même regard la navigation, là-haut, et tout en bas l'heureuse rumeur du port »¹⁰⁵. Ce plaisir s'accroît encore lorsque la limite, retrouvant son premier sens étymologique, s'élargit en un sentier entre deux domaines ; le promeneur qui le suit devient alors lui-même la limite, par tout son corps :

Les chemins sont suspendus entre le bois et les champs ; d'un côté il y a le ciel, à ma gauche le ciel, la vue, les lointains ; à ma droite il y a la maison d'arbres, de chênes verts, avec ses fenêtres et ses habitants qui circulent de pièce en pièce comme des lampes. On marche ainsi le long d'une galerie aérée, entre le secret et l'aveu, entre la retraite et l'envol, tenant dans une main tout l'espace, dans l'autre le foyer.¹⁰⁶

Ces lignes rayonnent d'une vraie jubilation que marque la progression d'un constat passif (*il y a*) à une prise de possession (*tenant*) ; avant même que le balancement attendu *d'un côté / de l'autre* soit complet, lui est substituée la corrélation déjà plus personnelle *à ma gauche / à ma droite*, relayée à son tour par un geste de double saisie : *dans une main / dans l'autre* ; et cette possession est plénitude puisqu'elle offre, réunis mais distincts, des contraires qui forment une totalité, de plus en plus ample, de plus en plus complexe : d'abord spatiales, les oppositions se teintent de nuances affectives, voire éthiques ou d'ordre philosophique ; on n'entre ni d'un côté ni de l'autre, on « longe » – *entre* est trois fois répété – mais on « tient » les deux côtés à la fois.

De spatiale, la limite peut se faire temporelle ou mêler ces deux caractères : elle offre toujours la présence conjointe de l'un et de l'autre. Le petit jour donne parfois ce bonheur, quand « la lune est encore là, sans lumière, comme du verre ou de la glace » et que « le soleil paraît » : « Signe de l'or et signe de l'argent de chaque côté du ciel »¹⁰⁷. Ou encore, moment de prédilection pour Jaccottet, le soir :

...le ciel avait des couleurs de tableau ancien, rose et or, à peine réelles. C'était d'abord, le long de la ligne d'horizon, une bande dorée, puis, au-dessus de celle-ci, un cercle rose, ou l'épanouissement d'une rose, ou mieux un poudroiement rose tendant confusément au cercle. Alors qu'en bas le paysage fonçait, ne gardant pour toute clarté que les champs couleur de paille, de grandes étendues de paille humide. [...] En bas, ce sombre humide, cette couleur de bois et de paille, ces vapeurs comme il s'en élève du

¹⁰⁴ « L'approche des montagnes », *La Promenade sous les arbres*, p. 59.

¹⁰⁵ « Dans le ciel de cette aube tiède... », *Cahier de verdure*, p. 52.

¹⁰⁶ *Observations et autres notes anciennes*, pp. 128-129.

¹⁰⁷ *La Semaison*, p. 53.

crottin (l'hiver, la pauvreté), et en haut cette luminosité magique, que les mots or et rose trahissent en la figeant...¹⁰⁸

De nouveau, les opposés, cette fois de couleur, de lumière notamment, restent distincts de part et d'autre d'une ligne fictive ou réelle (« de chaque côté du ciel » ; « le long de la ligne d'horizon ») mais, présents dans un unique champ de vision, le regard, situé à cette ligne de partage, les embrasse ensemble ; l'opposition (*alors qu'en bas*) laisse d'ailleurs place à la coordination (*en bas ... et en haut*). Le seuil épargne le choix.

On comprend dès lors l'attention constante, la tendresse, même, que suscitent en Jaccottet les divers éléments du règne végétal : traversant la surface, ils tiennent à l'en dessous tout en s'épanouissant dans l'au-dessus. L'herbe, notamment, si discrète, si fragile est, selon les termes de J.P. Richard, « amicalement célébrée », parce qu'elle nous libère de l'angoisse « que nous impose l'horizontalité fermée de notre sol » ; « nous reconnâtrons en elle », précise-t-il, « comme une perfection de la surface, ou, si l'on veut, de la limite : mais d'une limite entrouverte et intimisée. C'est comme si le plan, las de son univalence, se déplaçait vers un dehors, tout en se repliant vers un dedans – et en demeurant plan »¹⁰⁹. Chacun de ses brins, en poussant, fait d'une barrière un lien, une continuité rassurante entre non seulement le dessous et le dessus, la terre et le ciel, mais encore la densité opaque et une légèreté aérée : le « chercheur d'herbe », qui lui consacre l'intégralité de certains textes, comme « Le pré de mai » ou la dernière des « Trois fantaisies » de *Beauregard*, s'émerveille devant ce « frémissement de tiges fines, droites, porteuses de graines, à peine attachées à la terre bien que liées à sa noire profondeur »¹¹⁰, devant « ces mille choses fragiles, légères », « à ras de terre », « et pourtant, entre terre et ciel (quand le chemin passe en contrebas, [il s'en] assure) »¹¹¹. L'herbe est bien « une chose intermédiaire »¹¹², comme sa couleur même, ce vert, « de toutes les couleurs, la plus mystérieuse en même temps que la plus apaisante », parce que, « peut-être », elle « accorde dans ses profondeurs le jour et la nuit »¹¹³ ; n'est-elle pas précisément au milieu du spectre lumineux ? L'herbe, mais aussi, et pour les mêmes raisons, « les avoines folles », le « daucus (ou carotte sauvage) » sont fêtés par Jaccottet : les unes, en été, « semblent plus légères et plus blanches que jamais ; légères, mais liées tout de même au sol brûlant [...]. Comme heureuses »¹¹⁴ ; et pour peindre avec justesse les fleurs de l'autre, il faut « laisser cela flotter au bout de ses tiges presque invisibles qui en empêchent pour un peu de temps la dispersion. Les laisser telles qu'elles sont, libres et liées, ces ombelles blanches dans l'ombre aérée des chênes, liées pour un temps et qu'on dirait heureuses de l'être, mais prêtes à l'envol »¹¹⁵ : bonheur, en fait, de qui regarde ces plantes capables de concilier en elles, concrètement, la dépendance ou la fidélité de l'en dessous et la mobilité, l'évasion promise du côté de l'au-dessus. De même, « la valeur rêveuse de l'arbre tient à son dynamisme ambigu », nous dit Jean-Pierre Richard : « Surgi vers une altitude, et souvent [...] presque dissous

¹⁰⁸ *Paysages avec figures absentes*, pp. 17 et 18.

¹⁰⁹ Jean-Pierre Richard, *Onze études sur la poésie moderne*, op. cit., pp. 266 et 263.

¹¹⁰ « Trois fantaisies », *Beauregard*, p. 90.

¹¹¹ « Le pré de mai », *Paysages avec figures absentes*, p. 84.

¹¹² « Trois fantaisies », *Beauregard*, p. 93.

¹¹³ « Blason vert et blanc », *Cahier de verdure*, p. 32.

¹¹⁴ *La Seconde semaison*, p. 79.

¹¹⁵ « Daucus, ou carotte sauvage », *Et, néanmoins*, p. 29.

en elle, il s'enracine cependant en une profondeur, reliant donc, par un mouvement léger comme une flamme, le plus épais et le plus volatil, les obligeant à communiquer, peut-être à se nourrir, à s'engendrer l'un l'autre »¹¹⁶. « Par un mouvement léger comme une flamme » : Jean-Pierre Richard sait en effet que la citation sur laquelle il s'appuie : « quelque chose qui se nourrit du sol pour mieux s'élever vers la légèreté des hauteurs »¹¹⁷, définit le feu ; c'est, dans *Éléments d'un songe*, une parole d'« elle » dans un dialogue du couple, à quoi « lui » répond : « Notre feu fut un arbre » ; double métaphore donc, par laquelle le seuil, limite ouverte où s'épanouit une force d'union, est lié à l'amour. Quand – et tel est le cas des daucus et des crocus – la couleur des fleurs est un blanc pâle, un peu fade, ce lieu de passage évoque un lien possible avec le monde des morts : « on pense à des fantômes qui apparaîtraient là dans cette pénombre favorable aux formes incertaines et improbables de la vie ; c'est-à-dire à des présences, presque des personnes, pas entièrement réelles, comme surgies d'ailleurs, revenues de très loin ou remontées d'obscurités profondes »¹¹⁸. « Racines, bulbes de crocus, et le monde des morts. Souterrains invisibles, et au-dessus, ces trompettes »¹¹⁹ ; « comme des trompettes de la mort », dit Jean-Claude Mathieu¹²⁰, parce qu'« au ras du sol, elles touchent à la matière des morts [...], regardant l'autre face de la terre, médiatrices plongeant dans cet en deçà par leurs racines », ou, peut-être – en transformant le nom de ces champignons –, trompettes de la résurrection, puisque, traversant la surface, elles font pousser leur corolle dans l'air, effaçant la limite, liant les deux mondes ? « Par leur activité transformatrice », dit encore J.C. Mathieu, « elles fabriquent dans la matière opaque de la mort un secret, créent un passage, accueillant et filtrant le nocturne »¹²¹. La rêverie du seuil est en tout cas, au profond de la sensibilité de Jaccottet, celle, souvent voilée, d'une union entre vie et mort, où s'abolirait, non pas leur différence, mais leur contradiction. C'est dans « La veillée funèbre » que Jaccottet « élève un peu la voix / sur le seuil de la porte »¹²² et il est de ceux « que fascinent depuis longtemps les portraits du Fayoum », parce qu'ils nous regardent *du seuil du pays des morts*, selon l'expression de J.C. Bailly que cite Jaccottet, « d'un lieu à propos duquel il importe de ne pas élever la voix plus qu'eux-mêmes ne le font », ajoute-t-il, réprouvant ainsi dans les *Carnets* (p. 80) la présomption du jeune homme de 1958.

« *Dehors, dedans* : que voulons-nous dire par dedans ? Où cesse le dehors ? Où commence le dedans ? » Ces lignes ouvrent, dans *La Semailson* (p. 42), une réflexion complexe et dense, d'ordre à la fois esthétique et philosophique, qu'il n'est pas ici le lieu d'approfondir ; mais, soulignant de nouveau à quel point est cohérent l'univers de Jaccottet, quel que soit le niveau considéré, elles permettent aussi d'appréhender dans une autre nuance l'attraction que le seuil exerce sur sa sensibilité. À l'immobilité d'une jonction entre ce qui demeure de part et d'autre de la limite, le seuil peut substituer la

¹¹⁶ *Onze études sur la poésie moderne, op. cit.*, p. 263.

¹¹⁷ « À la longue plainte de la mer, un feu répond », *Éléments d'un songe*, p. 76.

¹¹⁸ « Daucus, ou carotte sauvage », *Et, néanmoins*, p. 27.

¹¹⁹ *Observations et autres notes anciennes*, p. 102.

¹²⁰ Jean-Claude Mathieu, « La grâce dérobée des fleurs », *Philippe Jaccottet, op. cit.*, p. 337.

¹²¹ *Ibid.*, même page.

¹²² *L'Ignorant*, p. 66.

dynamique d'une osmose ou, mieux encore – mais les deux vont le plus souvent de pair –, d'une circulation, d'une réversibilité : il devient le lieu d'un rapport.

C'est ce que Jaccottet relève chez Rilke. Quand il « approfondit sa rêverie », dit-il, « c'est encore sur ces choses qu'il a toujours privilégiées parce qu'il y trouvait comme des nœuds de cet espace », « moins des choses » que « le lieu de certains rapports » et, au nombre de ces quelques objets, Jaccottet mentionne « la fenêtre [...], espèce de miroir plus parfait puisque le reflet de celui qui s'y mire se mêle au monde vu au travers »¹²³. *Se mêle*, voilà qui implique non plus seulement un contact mais une mise en relation susceptible d'en modifier chacun des deux termes. Or ce que Jaccottet remarque dans les auteurs qu'il aime¹²⁴ est, bien évidemment, le reflet de ses propres inclinations ; à preuve, ce passage d'*Observations et autres notes anciennes* (p. 120) qui, d'une notation toute personnelle, malgré la présence du *nous*, glisse à une analyse du *Balcon* de Baudelaire :

Il y a une magie qui atteint en nous à une région très cachée dans le simple rapport entre la chambre, ou la maison, et le dehors : une porte qui s'ouvre en grinçant sur le petit jour humide plein d'oiseaux, ou une fenêtre par où le ciel s'engouffre. C'est cette magie qui nourrit *Le Balcon* d'une beauté si déchirante : revécue par la puissance de la mémoire, une tendresse mêlée de volupté aiguë rapproche l'espace de la chambre, lie au soleil le rougeolement du foyer, et finalement c'est le profond espace lui-même qui ressemble à une chambre pour les amants, dans un mélange d'intimité et d'infini peut-être unique dans la poésie mais très particulier à Baudelaire.

Cette *magie* tient à la nature du rapport qui se crée entre dehors et dedans : de *rapprochement*, puis *lien*, il devient *mélange*, interpénétration : le dedans s'ouvre à l'infini du dehors, le dehors participe de l'intimité du dedans ; l'enchantement du seuil fait du dehors un autre dedans, dans une voluptueuse réversibilité. Plus encore que la fenêtre, en effet, le balcon, « site marginal, archi-intervalle », dit J.P. Richard commentant magnifiquement le même poème, est, par excellence, « ce qui permet en tous sens [...] la traversée, le plaisir ou la contemplation. On y va, ou voit, d'un dedans vers un dehors, et d'un dehors ou un demi-dehors vers les secrets d'un lieu intime. Echangeur spontané d'espaces, et de mots aussi peut-être [...], opérateur puissant d'analogies (car il est la métaphore topique du *comme*, [...]) »¹²⁵. C'est dire déjà tout ce que l'écriture, dans son usage de la métaphore, devra à la thématique du passage. Beauregard..., ce nom rappelle à Jaccottet un poème de Montale, « *Tempi di Bellosguardo* »¹²⁶, évoquant « une "vue" que l'on a d'un lieu magiquement nommé ainsi sur un paysage » ; mais on peut se demander si ce n'est pas encore le poème de Baudelaire et son titre qui hantent sa mémoire, mêlés à ses propres souvenirs, car sa rêverie, dans la continuité de la même phrase, dérive ainsi :

... une vue...comme d'une galerie, d'un balcon où l'on se tient à la fin du jour, et vos yeux boivent silencieusement tout cela, le cœur s'étonne, la pensée s'éveille [...]. Si bien

¹²³ « Rainer Maria Rilke : "Une voix, presque mienne... " », *Une Transaction secrète*, p. 150.

¹²⁴ Rilke, Baudelaire, mais encore, pour ce thème, Leopardi qui, « autant que Baudelaire, a aimé les fenêtres, les balcons, limite et seuil entre le dedans et le dehors, le moi et le monde, le proche et le lointain. » (« Quelques notes à partir de Baudelaire », *Une transaction secrète*, p. 108.)

¹²⁵ *Microlectures II* : Pages Paysages, Seuil, 1984, p. 16.

¹²⁶ Cf. Eugenio Montale, *Les Occasions* (éd. bilingue) / trad. par Patrice Angelini (et Louise Herlin, Georges Brazzola, Philippe Jaccottet), Gallimard, 1966 (Du monde entier). « *Tempi di Bellosguardo* » (« Du côté de Bellosguardo »), pp. 101/102 sqq.

qu'on se retourne vers la personne peut-être assise en retrait dans l'ombre et qui bientôt, disant qu'il fait un peu froid, va rentrer dans la chambre, à moins qu'elle ne soit encore penchée tout près de vous sur la balustrade de vieux fer : on voit alors ses yeux saturés de la lumière du monde sur lesquels rapidement les paupières se baissent pour ne plus laisser filtrer qu'un désir de tendresse ou de long sommeil.¹²⁷

La comparaison et l'équivalence (*comme d'une galerie, d'un balcon*) suffiraient à dire – si la lecture de Montale ne le confirmait – que le balcon, absent du poème évoqué, est image que seule son emprise magique sur l'imaginaire de Jaccottet fait se lever ici ; et l'on est en droit, peut-être, de lier la tendresse, la douceur sensuelle de la scène à cette possibilité de « rentrer dans la chambre » ou de « se pencher à la balustrade », d'intérioriser dans l'enclos d'une pièce ou d'un regard « la lumière du monde » et « le charme des soirs ».

Le thème de l'enclos ouvert, de la maison poreuse, déjà si séduisant pour Jaccottet, trouve ici un regain d'attrait car ce dedans-dehors, « abri qui n'emprisonne pas », est aussi le lieu d'une osmose, d'une circulation : il répond au même désir que l'image du balcon. Ainsi du jardin, celui de Jean Tortel, par exemple, qui, note Jaccottet, après avoir précisé qu'il est le lieu des trois premières suites du recueil *Relations*, « n'est pas par hasard un espace entre clos et ouvert, mi-ordonné, mi-sauvage »¹²⁸. Or c'est par une même alliance que Jaccottet explique ses préférences d'enfant quant aux lectures : plutôt Michel Strogoff que les Peaux-Rouges de Fenimore Cooper ; en effet, « pour que ma rêverie s'attache à un lieu, il y faut, dit-il, outre l'étendue et des réserves de sauvagerie, le souvenir, à défaut de la survivance, d'une haute culture ». [...] Il me semble donc bien qu'alors déjà, dans ces lointaines années, [...], s'étaient alliées dans mon esprit [...] les mêmes deux inclinations qui, plus tard, m'ont attaché à la région où j'habite : le goût des lieux sauvages et celui de la culture [...] et que déjà, sans le savoir, je recherchais leur accord »¹²⁹. Innée ou enfouie dans quelque souvenir lointain, cette aspiration à une présence mêlée des contraires est donc bien au cœur de sa personnalité. Ainsi encore du verger, « en quoi l'on peut voir la demeure parfaite » : ses « murs poreux », sa « toiture légère » en font « une salle si bien agencée pour le mariage de l'ombre et de la lumière que tout mariage humain devrait s'y fêter, plutôt qu'en ces tombes que sont devenues tant d'églises »¹³⁰. Même émerveillement, dans *La Semailson* (p. 126), devant les « bouquets d'arbres » : « comment s'y mêlent ombre et lumière, opacité et transparence, mouvement et immobilité » ; ou « sous le toit ajouré des arbres » : « Le ciel descend dans les feuilles »¹³¹. Dans tous ces lieux se célèbrent des noces, s'unissent des principes opposés dans le mouvement même de la vie, alors qu'un lieu fermé à l'altérité est mortel. On serait tenté d'évoquer ici l'union du yin et du yang, en pensant que la rencontre de Jaccottet et du haïku n'a pas été seulement un choc esthétique ; une première approche de ces poèmes n'avait guère laissé de traces, en effet, et c'est par l'édition de Blyth, dont les commentaires se réfèrent constamment à la

¹²⁷ *Beauregard*, p. 73.

¹²⁸ « Au jardin de Tortel », *Une transaction secrète*, p. 250.

¹²⁹ *À partir du mot Russie*, pp. 14 et 15.

¹³⁰ « Blason vert et blanc », *Cahier de verdure*, p. 31.

¹³¹ « Sur le seuil », *Paysages avec figures absentes*, p. 37.

pensée zen, que le haïku a si profondément touché Jaccottet¹³². Il y retrouvait cette recherche d'une harmonieuse cohabitation des contraires à laquelle aspire sa sensibilité et que vient combler le thème du seuil. « L'entre-deux, l'enclos ouvert, peut-être ma seule patrie », écrit-il en conclusion de pages consacrées à saint Jean de la Croix dont la poésie mêle visible et invisible.¹³³

ni l'un ni l'autre, l'entre-deux comme suspens

L'entre-deux peut être aussi vécu sur le mode du ni/ni : ni en deçà ni au-delà, ni l'un et l'autre joints ou mêlés, il est « encore un autre monde ». C'est ainsi que Jaccottet définit notre condition :

Poids des pierres, des pensées

Songes et montagnes
n'ont pas même balance

Nous habitons encore un autre monde
Peut-être l'intervalle.¹³⁴

« Monde », suite dont ce poème est l'ouverture, est, dit Jean-Claude Mathieu, « une méditation [...] abstraite (pascalienne) sur la situation intervallaire de l'homme, entre matière et pensée, entre énigme insoluble et inacceptable réponse, qui renvoie au déchiffrement sans fin des signes »¹³⁵. Non pas *à la fois* mais *entre*, et, fût-ce par hybridation, d'une nature différente, comme l'implique l'expression « encore un autre ». Et, de cette condition assignée, Jaccottet fait une condition assumée avec bonheur. L'une des qualités majeures de Joubert est ainsi, à ses yeux, en « spiritualisant [...] la matière » et « sensibilisant, inversement, les idées », de « tisser des liens ténus, mais forts, entre ciel et terre », si bien qu'« il nous semble, à le lire, que nous avons retrouvé une place dans le monde, à mi-chemin entre le plus léger et le plus lourd »¹³⁶. Savoir vivre dans l'entre-deux est aussi la marque qu'il reconnaît à sa propre vie : « Sans que j'y misse aucune vanité, seulement une certaine joie, je pensais que ma vie

¹³² Cf. « L'Orient limpide (*Haïku* de R.H. Blyth) », *Une transaction secrète*, p. 125 (cet article paru dans la N.R.F. est de novembre 1960) : « ...je me souviens fort bien d'avoir feuilleté, il y a près de vingt ans, une petite anthologie française de Bashô, due à je ne sais plus qui, et de ma vive déception. Sans doute saisit-on dans ces petits textes, tels qu'ils nous sont transmis d'ordinaire, une extrême délicatesse, un dépouillement exquis : mais plus souvent de la mièvrerie, un excès de légèreté et de fragilité. À cet égard, le travail de M. Blyth est sans prix : en situant ce genre poétique dans son contexte, plus encore en indiquant, finement, discrètement, dans son commentaire, les nombreuses implications de chaque poème, invisibles à quiconque n'est pas familier du Japon, et vraisemblablement aussi par la qualité de ses traductions, ce passionné du haïku nous révèle la profondeur, la densité et le poids d'un genre dont nous n'avions vu d'abord, au mieux, que le raffinement et la grâce. / M. Blyth montre en particulier tout ce que le haïku doit, d'une part, aux différents courants philosophiques et religieux de l'Extrême-Orient : le taoïsme, le zen, le confucianisme ; d'autre part, à la peinture et à la poésie chinoises. » Et s'il n'a pas été question, pour Jaccottet, « de se convertir à l'orientalisme, de commencer l'étude du zen, de respirer à la manière des yogis » (*La Promenade sous les arbres*, p. 146), il se refuse aussi à dire, derrière Etiemble, « zut au zaine », pour la beauté de formules qu'il cite en les puisant dans l'ouvrage de Blyth (« L'Orient limpide », *Une transaction secrète*, p. 125) et que l'on retrouve aussi plusieurs fois dans *La Saison*.

¹³³ « Autre parenthèse », *Et, néanmoins*, p. 52.

¹³⁴ *Airs*, p. 63.

¹³⁵ Jean-Claude Mathieu, *Philippe Jaccottet, op. cit.*, p. 80.

¹³⁶ « Joubert, Senancour, Amiel », *Une transaction secrète*, p. 36.

avait bien été par moments telle que la disaient ces poèmes, une marche un peu tremblante, mais enchantée, un élan, dans la lumière mesurée des entre-saisons, des matins et des soirs »¹³⁷. « La lumière mesurée des entre-saisons » : il y a en effet, dans cette position médiane, une mesure, un équilibre, d'autant plus précieux qu'il est fragile ; loin de la nuance péjorative que revêt le mot de nos jours, la « médiocrité », pour la pensée antique, était la sagesse de qui se tient dans le milieu, par opposition à la démesure condamnable de l'hubris, non conforme à la place de l'homme dans le monde. Ainsi s'éclairent d'ailleurs les positions politiques de Jaccottet, modérées et revendiquées comme telles¹³⁸ ; et c'est encore la préférence pour l'entre-deux qui décide de ses choix d'écriture : « je croyais avoir acquis, avec les derniers poèmes de *L'Ignorant*, comment dire ? un ton, un rythme, un accent, une façon de maintenir le discours à mi-hauteur entre la conversation et l'éloquence »¹³⁹.

« Là où la terre s'achève / levée au plus près de l'air / [...] // entre pierre et songerie // cette neige : hermine enfuie »¹⁴⁰. On est frappé du parallélisme avec le premier poème de « Monde ». Ni terre ni air, ni pierre ni songerie, mais entre-deux évanescents, cette neige est la frange sur quoi se pose le regard de Jaccottet : il aime retrouver dans le monde l'image de notre condition. Il prête ainsi attention à tout ce qui est « à mi-chemin », « à mi-hauteur », « en suspens » dans l'entre-deux. Il retient, par exemple, ces vers de Rilke sur le Valais, pays sage, « pays arrêté à mi-chemin, entre la terre et les cieux »¹⁴¹ ; Jaccottet n'a pas eu à traduire ces vers : ils ont été écrits directement en français, mais on les jurerait de lui, tant les termes en sont les siens. Dans les champs de lavandes, son regard s'attarde sur les « papillons là-dessus errant, blancs, roux ou bruns. [...] Ce qui vole à mi-hauteur. Papillons [...] tout juste là pour montrer la lumière, la couleur, entre lumière et parfums »¹⁴² : on ne peut que penser au « papillon erratique » de Ponge¹⁴³, modeste lampiste lui aussi, notre semblable lui aussi ; mais l'accent de Jaccottet porte moins sur le « hasard de sa course », que sur sa situation médiane (*mi-hauteur, entre*). C'est encore ce qui le touche dans les vergers : les pêcheurs sont, « en hiver, [...] ce réseau à mi-hauteur », en fleurs, au printemps, « c'est suspendu là comme une poussière heureuse »¹⁴⁴ ; la floraison des amandiers est « un brouillard à peine blanc, en suspension au-dessus de la terre », « un nuage de neige en suspens », « un grésil entre ciel et terre »¹⁴⁵. Et ces « voix d'oiseaux invisibles », « ne dirait-on pas [...] des bulles en suspens dans l'étendue, de petits globes invisibles, en effervescence dans

¹³⁷ « Note III », *La Promenade sous les arbres*, p. 142.

¹³⁸ Dans un article intitulé « L'écrivain et l'engagement », paru dans *La Gazette de Lausanne* du 28 décembre 1968 – et la date n'est certes pas anodine – Jaccottet, fustigeant, grâce à quelques citations bien choisies, les excès de Breton, de Leiris (malgré l'admiration qu'il lui porte), de Césaire dans leur enthousiasme pour la Chine populaire ou la Russie communiste, s'inquiète de « la naïveté de l'intellectuel et qu'elle ne tourne un jour ou l'autre à l'aveuglement. [...] Il faut, à tout prix, maintenir une clairvoyance et une mesure dont l'absence peut être criminelle. » Et c'est le même mot de *mesure* qui ouvre le paragraphe suivant. Une telle mesure, on le voit, n'est pas faiblesse (la fermeté du ton valut à Jaccottet une sensible acrimonie des milieux intellectuels à cette époque), elle est à la fois tendance naturelle et choix raisonné.

¹³⁹ « Note III », *La Promenade sous les arbres*, p. 142.

¹⁴⁰ *Airs*, p. 17.

¹⁴¹ « Rainer Maria Rilke : "Une voix, presque mienne..." », *Une Transaction secrète*, p. 150.

¹⁴² *La Semaïson*, p. 130.

¹⁴³ Francis Ponge, *Le Parti pris des choses*, suivi de *Proèmes*, op. cit., p. 66.

¹⁴⁴ *La Semaïson*, pp. 175-176 et 177.

¹⁴⁵ *À travers un verger*, pp. 10,11,14.

l'air ; un suspens sonore, un nid de bruits (un nid d'air soutenant, abritant des œufs sonores) ? »¹⁴⁶. Jaccottet vient d'éclairer la portée de l'expression « en suspens » – que comprend mais déborde, selon lui, le terme « suspendu » – : elle dit « l'arrêt, l'attente, le souffle retenu pour ne rien troubler d'un précieux équilibre »¹⁴⁷. On retrouve bien ainsi les notions d'arrêt, d'équilibre et, par l'image du nid, de situation médiane, entre haut et bas, mais leur résonance s'infléchit : on perçoit moins ici la stabilité de la pondération que la précarité d'une situation menacée ; le fléau de la balance est moins arrêté entre deux tendances inverses, également indésirables, que menacé de pencher vers l'un des deux côtés. Si, « à mi-hauteur », la floraison des pêchers est « une poussière heureuse », celle des amandiers « un brouillard heureux », c'est que, « en suspension au-dessus de la terre encore terreuse », elles échappent, « un instant », à la chute. Ce qui émeut Jaccottet dans le suspens n'est plus tant la position d'équilibre que le déni de pesanteur : entre terre et ciel, on ne touche pas terre¹⁴⁸. Jaccottet célèbre les fruits lorsque, « dans les chambres des vergers / ce sont des globes suspendus », ou du « feu suspendu » aux branches du cerisier ; encore restent-ils des « pendeloques de rouge, ou de pourpre » (p. 13), ornements, bijoux, certes, mais « pendeloques pesantes », menacées de chute¹⁴⁹, comme le sont « ces gouttes de pluie suspendues aux branches grises du figuier, [...] de petits globes très limpides [...], tombant quelquefois, mais rarement »¹⁵⁰. Jaccottet laisse donc sa rêverie aller vers ce qui flotte, ou semble flotter, comme délivré de son poids ; c'est la seconde nuance du terme « suspendu » : les voix des oiseaux sont chose « à la fois "en suspens" », en équilibre, « et "flottante" : montant et descendant doucement sur place, tel un amer selon le souffle des eaux » ; et la joie qui en émane fait « tout oublier des organes, des plumages, de la pesanteur »¹⁵¹. Même la floraison des amandiers « n'est pas une neige venue d'en haut et qui tombe », elle « monte » et « flotte ». Lorsque ce sont les montagnes qui, dans la brume ou la lumière d'un contre-jour, semblent « suspendues », alors, dit Jaccottet, « le cœur me faut soudain »¹⁵² :

Reste magique pour moi, la présence [...] de la montagne basse sous le ciel presque blanc [...]. Qu'est-ce donc ?

Vu d'ici, un dôme, un dos d'âne aplati au-dessus duquel le ciel est encore plus lumineux.

Sans volume, sans relief, sans détails ; s'élevant au-dessus des arbres, et là où cela touche leurs cimes, également plus lumineux ; d'où l'impression que c'est léger, suspendu ou flottant.¹⁵³

Au-dessus des arbres, mais sous le ciel, dans l'entre-deux, le Ventoux n'a plus de poids ; léger, il se détache du sol, il s'élève. Il y a, chez Jaccottet, un rêve – mais emploie-t-il jamais ce mot ? – de lévitation. Aussi préfère-t-il, à ce qui « pend de », est « suspendu à », ce qui, « en suspens », est « porté », « soulevé » d'en dessous, comme

¹⁴⁶ « Oiseaux invisibles », *Paysages avec figures absentes*, p. 75.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 74.

¹⁴⁸ *À travers un verger*, p. 15 : « C'est à peine s'il a touché terre ».

¹⁴⁹ *Airs*, p. 35 et « Le cerisier », *Cahier de verdure*, p. 13.

¹⁵⁰ *Carnets*, p. 23.

¹⁵¹ « Oiseaux invisibles », *Paysages avec figures absentes*, pp. 74 et 78.

¹⁵² *Airs*, p. 40.

¹⁵³ *La Semaison*, p. 127.

« cette combe verte [...], suspendue, cette espèce de terrasse verte »¹⁵⁴, ou encore « le buisson vert clair du spirée comme suspendu au-dessus » de « la terre fraîche du jardin »¹⁵⁵, et toutes ces plantes, herbes ou fleurs « portées haut, à bout de tige »¹⁵⁶ : fougères, qui « flambent doucement, comme suspendues », graminées, dont il admire la « façon [...] d'être suspendues ou portées au-dessus du champ », iris, en qui « il y a quelque chose de particulièrement aérien, [qui] sont pareils à des pavillons (chinois) suspendus, soulevés par la tige au-dessus du sol », alors que « les soucis, à leur pied, sont totalement opaques, et comme solides – restant près du sol » ; les roses trémières, « portées dans le soir cristallin », figurent « le rêve d'une sexualité brûlante et pure, allégée du poids des humeurs » : « Fleurs roses, amoureuses. Amoureuses portées en l'air. Les nus du Titien. Léda et le cygne. Une femme nommée Angélique. Soulèvement de l'amour à ce niveau. Scène d'amour suspendue entre terre et ciel, sur un balcon »¹⁵⁷. Fleurs et corps exhaussés, soulevés dans une volupté aérienne, moins saint-sulpicienne qu'antique ou renaissante : cette rêverie touche au plus profond chez Jaccottet. La terre elle-même, dans le tableau du Lorrain intitulé *Paysage avec Amour et Psyché*, « la terre obscure », ne lui semble-t-elle pas, parce que le ciel s'y reflète dans un étang, « plus légère », « presque suspendue »¹⁵⁸ et, dans *Airs*, n'est-elle pas « suspendue à une plume qui monte »¹⁵⁹, bouleversant les lois de la gravitation ? Mais lévitation n'est pas ascension ni assomption ; élévation au-dessus du sol, elle « fait halte » à mi-hauteur, comme la neige du verger, et demeure dans l'entre-deux.

Poids des pierres, des pensées / Songes et montagnes / n'ont pas même balance / Nous habitons encore un autre monde / Peut-être l'intervalle. Citant et commentant lui-même les vers mentionnés au début de ce chapitre, « c'est ainsi », dit Jaccottet, « que j'ai essayé de saisir en poème, un jour, ce sentiment qu'il doit y avoir *deux mesures, deux ordres de mesure* [...]. Ce sentiment d'échapper par quelque côté, ou d'avoir en soi une part essentiellement réfractaire, au nombre, ce pourrait être l'ébauche d'une espérance »¹⁶⁰. Entre terre et ciel, pierre et pensée, puisque notre condition est intervallaire, Jaccottet attend que, de quelque façon, nous n'ayons pas la pesanteur de la pierre ; il le dit expressément dans ces lignes ; les images qui hantent ses rêveries le suggèrent mieux encore.

Le nuage des amandiers est arrêté « un instant » au-dessus du sol : spatial, le suspens est aussi temporel. Et le bonheur que Jaccottet puisait dans celui-là, il le vit de même, avec une intensité accrue peut-être, dans celui-ci, qui apaise plus directement une angoisse toujours liée « au mouvement irréversible du temps »¹⁶¹.

¹⁵⁴ « Rose, soudain comme une rose », *Cahier de verdure*, p. 22.

¹⁵⁵ *La Semaïson*, p. 209.

¹⁵⁶ *La Seconde Semaïson*, p. 205.

¹⁵⁷ Cf., successivement, pour les fougères : « Prose au serpent », *Paysages avec figures absentes*, p. 92 ; pour les graminées : *La Semaïson*, p. 130 ; pour les iris : *La Semaïson*, p. 158 et *La Seconde semaison*, p. 205 ; pour les roses trémières : *La Semaïson*, pp. 131 et 132.

¹⁵⁸ « Deux lumières », *Paysages avec figures absentes*, p. 116.

¹⁵⁹ *Airs*, p. 48.

¹⁶⁰ « Eclaircies », *Paysages avec figures absentes*, pp. 178 et 179.

¹⁶¹ *Philippe Jaccottet* : Pages retrouvées, inédits, entretiens, dossier critique, bibliographie, textes réunis et présentés par Jean-Pierre Vidal, Lausanne, Payot, « Etudes et documents littéraires », 1989, 343 p. Ouvrage cité ensuite sous le titre abrégé : "*Philippe Jaccottet / Vidal*". Ici, « Ungaretti, homme de peine », p. 13.

Jaccottet aime avec prédilection ces heures indécises où rien ne se passe encore ou ne se passe plus, ou ne semble se passer, heures d'équilibre entre deux états temporels définis. Heure du crépuscule, quand « la source de la lumière, du jour, s'est recachée, avant la nuit ». « Entre le jour et la nuit »¹⁶². Heure de l'aube, « où la lune s'embue / à l'approche de la bouche / qui murmure un nom caché »¹⁶³, heure qui peut être aussi sans « aucune lumière directe : celles de la nuit éteintes, celle du jour pas encore allumée. Entre deux. [...]. Dans le doute entre nuit et jour »¹⁶⁴. C'est le temps d'une présence-absence, la nuit s'effaçant et ce qui « approche » ne pouvant être encore nommé. Heure encore, à peine plus tardive, d'une aurore où « tout était poudre grise sauf un peu de feu / Et le loriote disait : Qui es-tu ? Que fais-tu ? »¹⁶⁵ : à l'hésitation du monde répond l'identité floue et les choix encore indéfinis de qui se fond dans ce temps intermédiaire.

L'équilibre du suspens temporel s'exprime dans l'image explicite de la balance que propose le poème d'*Airs* intitulé « Lune à l'aube d'été » (p. 13) :

Dans l'air de plus en plus clair
Scintille encore cette larme
Ou faible flamme dans du verre
Quand du sommeil des montagnes
Monte une vapeur dorée

Demeure ainsi suspendue
sur la balance de l'aube
entre la braise promise
et cette perle perdue.

Rien ne saurait ici remplacer le commentaire qu'en propose Jean-Pierre Richard :

[Ces] merveilleux petits vers nous montrent [...] une lune qui, sans arrêter son glissement, s'équilibre pourtant au moment de l'aube, ou avant-aube, entre la limpidité passée de son éclat nocturne et l'ardeur future d'un matin. Ce charme d'une transparence arrêtée entre deux transparences, il nous atteint ici grâce à l'extrême subtilité sonore d'un langage. Dans les quatre derniers vers par exemple, l'interne vibration du suspens se transmet jusqu'à nous à travers le tremblement des *r*, la fluidité des *l*, l'effusive douceur des *s* ou des *z*, toutes ces valeurs associées en un accord coulé de mot en mot. La modulation du *b* et du *p*, c'est-à-dire leur rapport double de proximité et d'opposition, nous permet d'autre part de ressentir toute l'ambiguïté de la relation qui s'établit entre la clarté cristalline mourante (*perle perdue*) et celle, plus large, plus chaude, qui commence (*aube, braise*). [...] Entre promesse et nostalgie il semble alors que la déchirure du temps s'apaise, s'engourdisse. Nous nous immobilisons dans le mobile.¹⁶⁶

Ce « court instant » où « la lumière hésite entre deux états successifs, et antinomiques, de la lumière »¹⁶⁷, Jaccottet émet le vœu qu'il s'attarde en un *suspens* de durée indéfinie, qu'il devienne arrêt provisoire d'un temps où rien ne s'achève, où la rupture ne se consomme pas. Son imaginaire fait du seuil temporel un suspens où le passage se prolonge dans l'inaccomplissement. « La lune est encore là, sans lumière,

¹⁶² « Trois fantaisies », *Beauregard*, pp. 92 et 93.

¹⁶³ « Lever du jour 4 », *Airs*, p. 73.

¹⁶⁴ *La Semaïson*, p. 147.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 52.

¹⁶⁶ *Onze études sur la poésie moderne, op. cit.*, pp. 272-273.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 272.

comme du verre ou de la glace : heure magique sur le jardin ; puis le soleil paraît, presque gênant »¹⁶⁸ : gênant parce qu'il impose le jour, contraint au changement avéré, alors qu'avant son apparition, on demeurait dans un entre-deux qui, sans être encore le jour, n'était plus vraiment la nuit, la lune ayant perdu sa lumière ; heure magique, parce que « rien n'avancait encore vers sa fin » (tel est le vers qui éclaire les questions du loriot). En deçà et au-delà de ce suspens temporel on est en quelque sorte dans la mort de l'accompli. Le suspens, au contraire, est un devenir immobile, sorte de hors-temps, mais non pas temps mort. Les « admirables journées de fins d'été encore chaudes, sans vent, où il y a comme du lait dans la lumière », offrent par la douceur régulière et tamisée de leur lumière et le calme de leur atmosphère, ce « sentiment de suspens », d'immobilité ; en elles, « on est comme suspendu dans la lumière blanche, immobile et chaude » ; « ce sont des « journées de feux doux, de silence – encore et encore, comme un automne éternel »¹⁶⁹. Voilà le mot prononcé : l'entre-deux temporel entrouvre une éternité. Ou plutôt, comme, dans l'espace, le suspens accordait une apesanteur, il offre maintenant une atemporalité.

Cette parenté, sans doute, l'entraîne lui aussi du côté de la légèreté, de ce qui flotte et plane, à quoi s'ajoute une notion de pureté, de transparence : au Tertre, dans un matin de septembre, « tout a l'air suspendu, léger en même temps que recueilli »¹⁷⁰ ; et, dans *Paysages avec figures absentes* (p. 19), lorsque Jaccottet aperçoit « la montagne basse éclairée par le soir » :

C'était une fois de plus l'énigmatique luminosité du crépuscule, une transparence et un suspens extrêmes, tout ce qu'essaie d'évoquer le mot « limpide », et c'était aussi autre chose, qu'il faudrait le langage des anges pour signifier avec justesse (encore qu'il s'agisse du plus humble, du plus proche, du plus commun) : comme si l'air planait, pareil à un grand rapace invisible, tenant le monde suspendu dans ses serres ou rien que dans son regard.

Dans cet entre-deux vespéral, ce n'est plus seulement le temps qui est « suspendu », mais l'oiseau de l'air et le monde même ; cette fusion des deux suspens, le temporel suscitant le spatial, emporte Jaccottet vers le vœu d'un langage lui-même en suspens, à l'image de cette heure, légère et limpide.

Mais, de même que le suspens spatial était menacé de chute, le suspens temporel est menacé de fin. Il n'est plus alors *entre*, mais *juste avant*, lié à l'*ultime* : le cerisier de *Cahier de verdure* est vu « à cette heure où la lumière se prolonge au-delà de ce qu'on espérait, avant que l'obscurité ne l'emporte définitivement »¹⁷¹ ; le paysage du Val des Nymphes « est vu juste avant la nuit », « juste avant que les couleurs ne s'éteignent » ; c'est « quelque chose d'ultime, ou mieux de pénultième » ; « couleurs en suspens », certes, entre-deux puisqu'elles sont « ce qu'est une rumeur au bruit ou au silence », mais « à la limite du perceptible », « à la limite de l'exténuation » : l'équilibre n'est plus préservé. Jaccottet, ici, dit et répète que ce paysage vu « in extremis » ne suscite « nulle mélancolie, au contraire », que l'« on n'éprouve pas là-devant le moindre sentiment

¹⁶⁸ *La Semaïson*, p. 53.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 220 et p. 93 (septembre) puis p. 269 (novembre).

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 205. Cf. aussi *La Seconde semaison*, p. 57 : « Un soir, aux Eautagnes : tout semblait en suspens, l'ombre des arbres sur l'herbe plus légère que jamais, tout était à n'y rien comprendre, frêle et poignant de limpidité. »

¹⁷¹ « Le cerisier », *Cahier de verdure*, pp. 10-11.

d'urgence, de fièvre, d'angoisse, la nuit qui va venir n'étant nullement la mort »¹⁷². Il n'empêche : les dénégations éveillent quelque doute ; et en fait, une autre magie – celle d'une métamorphose du monde – relègue ici une inquiétude qui transparait ailleurs : « la paix sans limites » du suspens devient alors « une grâce, parce qu'un délai est accordé, une séparation retardée, un sourd déchirement atténué – comme quand, il y a longtemps de cela, quelqu'un apportait une lampe à votre chevet pour éloigner les fantômes »¹⁷³. Et l'émouvante référence à l'enfance laisse entendre, chez l'adulte, une peur du noir qui se sait reculé devant l'inéluctable de la mort. Dans un autre crépuscule de *Paysages avec figures absentes* (pp. 126-126), le « suspens entre le jour et la nuit, en [un] moment de l'année où la nuit tarde à venir » est « comme » « un intermède, un sursis presque immérité (qui est aussi une prolongation de la chaleur, de la douceur du jour, précieuse comme toute prolongation du plaisir [...]) » : du « suspens » au « sursis », il y a la différence de ce qui est arrêté à ce qui va finir, et, bien que l'« intermède » ne soit pas ici divertissement, bien sûr, mais temps que les racines du mot désignent doublement comme intervallaire, ne serait-ce pas à cause du « plaisir » qui l'accompagne qu'il devient « immérité » ? On ne tente pas impunément d'échapper à sa condition temporelle. Et l'on pourrait se demander de quelle culpabilité une éducation puritaine peut laisser trace pour que les journées de fin d'été fassent naître un « sentiment de suspens, de délai, de remise de peine »¹⁷⁴.

le seuil genèse

« Le Thoronet : ce qui m'a saisi là, ç'a été le moment précis du *passage*, soit du dehors à la nef, soit de la nef au cloître ; du même saisissement que les cimes les plus hautes de Bach »¹⁷⁵. Il ne s'agit plus ici d'habiter le seuil comme le lieu ou le temps d'un arrêt momentané entre un en deçà et un au-delà, mais d'y vivre le mouvement du passage, l'acte même de passer. Et, sans offrir cette réversibilité, le seuil purement temporel peut de même être éprouvé comme la *cime*, la *pointe*, la *crête* de l'instant où advient le passage.

L'esprit du madrigal, mot qu'en rêvant j'associe à la "*madrugada*", à l'aube espagnole : le moment où la nuit finissante, la pointe, la crête de la nuit s'enflamme, l'heure de la couleur rose sous la peau du ciel.

C'est là une note intégrale de *La Seconde semaison* (p. 76) : le trait brillant qui couronne la forme poétique y est assimilé à la pointe temporelle du passage, entre-deux encore – une nuit qui s'enflamme étant et n'étant plus la nuit – mais *crête* et non plus palier dans la durée. C'est ce point exact, cette limite extrême que Jaccottet s'attache à saisir, avec une attention scrupuleuse, méthodique, dans une aube de *La Semaison* (p. 226) : « Ne pas éclairer, ne pas allumer la lampe, pour connaître le moment du jour, sa vraie lumière, goûter sa naissance et son effacement ». Le *moment* du jour est l'instant précis du basculement dans le jour, son *effacement*, celui où il cesse d'être naissance, après quoi triomphe le jour, ce qui est une autre chose. C'est l'infime point

¹⁷² « Couleurs, là-bas », *Et, néanmoins*, pp. 63, puis 64 et 65.

¹⁷³ « Le cerisier », *Cahier de verdure*, p. 11.

¹⁷⁴ *La Semaison*, p. 220.

¹⁷⁵ *Ibid.*, pp. 139-140. Le mot passage est en italiques dans le texte.

de la transition qui fascine Jaccottet : à « quatre heures et demie du matin », il écoute « les tout premiers oiseaux », « en [s']étonnant de ce passage qui se fait ainsi d'un plan à un autre, comme par une porte inexistante »¹⁷⁶.

Son écriture elle-même se place alors dans le mouvement du passage, usant de toutes les tournures susceptibles d'exprimer la transformation en cours : elle saisit, en décembre, « une neige à peine neige »¹⁷⁷, en été, des graminées « en mouvement vers le blanc, en mouvement vers le desséché, l'impalpable »¹⁷⁸, au printemps, « le dépliement des premières feuilles du tilleul. Et de celles du figuier à contre-jour, le matin. [...] Elles commencent, elles se déplient, défroissent, déploient »¹⁷⁹ ; en automne, ce sont les « oiseaux criant isolés dans les arbres qui jaunissent, brunissent, rouillent »¹⁸⁰. Voici un autre automne de *La Semaison* (pp. 19-20), que Jaccottet retient dans *Des Histoires de passage* ; il est baigné de « la lumière dorée » du soir, temps de double transition donc :

Dans le jardin, feuilles mortes de l'acacia, jaune pâle, les premières à tomber ; [...] Celles du plaqueminer changent avec plus d'éclat, de lenteur et de complexité, tandis que les fruits mûrissent. Le pêcher, vert encore, s'éclaircit pourtant. [...] Voici que maintenant l'or vire au rose, et que le vert des champs, des arbres, fonce, passe du vert jaune au vert bleu. [...] Intimité de la lumière dans la chambre, sur le papier blanc qui à son tour est devenu presque rose. [...] / Nuages mauves, lilas. Papier presque bleu. Un feu qui s'éteint. Je ne vois presque plus les mots. / De l'autre côté c'est encore de l'or. Tandis qu'à l'est le bleu gagne. Or-argent. Jour-nuit.

Choix des verbes qui expriment directement un changement (*changer, virer à, passer de... à, devenir*), ou une action en train de se faire (*foncer, s'éteindre*), verbes encore comportant le suffixe latin *-isco*, à valeur inchoative (*mûrir, s'éclaircir*, comme, dans l'exemple précédent, *jaunir, brunir*), adverbe répété marquant l'imminence (*presque*), tout dans cette évocation d'un moment juste à l'intervalle entre jour et nuit d'une entre-saison, dit le mouvement d'une transition, le passage d'un état dans un autre.

Peut-on établir un lien entre cette fascination pour le seuil comme moment de la transformation et cette réflexion sur l'instant présent : « La réalité n'est jamais que de l'instant immédiat ; passé et avenir, de chaque côté de ce point, ne sont que des ensembles d'images. [...] / D'une certaine manière, nous ne sommes réels que dans la rencontre du présent : là où la proue fend l'eau. Devant il n'y a rien encore, derrière un sillage vite effacé »¹⁸¹ ? Ces lignes s'inscrivent dans un contexte où Jaccottet redoute de n'entendre « rien que la chute des jours dans la profondeur inconnue » ; mais sans doute éclairent-elles aussi la posture dynamique qui vient d'être abordée ; épouser délibérément l'instant du passage dans le mouvement même de l'écoulement temporel, se tenir « là où la proue fend l'eau », c'est adhérer à ce que Jean-Pierre Richard appelle « la mort mobile », en qui « le principe de mouvement semble à la fois poser et annuler la nécessité mortelle » ; c'est « surprendre [la vie] au plus près de son énigme, dans l'opération qui à chaque moment nous fait et nous défait, nous efface et nous crée de cet

¹⁷⁶ *Carnets*, p. 130.

¹⁷⁷ *Notes du ravin*, p. 8.

¹⁷⁸ *La Semaison*, p. 130.

¹⁷⁹ *La Seconde semaison*, p. 153.

¹⁸⁰ *La Semaison*, p. 172.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 110.

effacement lui-même »¹⁸². Mais de cet instant du basculement Jaccottet retient sa force créatrice, du mouvement de la transformation il fait un commencement. Très révélateur est, à cet égard, le regard qu'il porte sur les couleurs des toiles de Morandi : « Il y a là », dit-il d'abord, « des couleurs particulièrement délicates, ténues, des couleurs d'aube, de choses commençantes plutôt qu'épanouies, [...]. Ivoire et sable, et cendre. Peu avant que ne se lève le jour » ; puis il les voit « s'effaçant presque », « disparaissant presque – [...] dernier rose, dernier jaune, dernier bleu » ; mais se reprend aussitôt : « ou plutôt, toutes premières couleurs, celles du lever du jour », car « ce n'est pas le vide qu'elles font apparaître, ce n'est pas au vide qu'elles cèdent la place, [mais à] la lumière envahissante qui va les absorber »¹⁸³. Entre être et néant, le mouvement du passage porte vers l'être. « Vivre à l'extrême bord de la durée, cela signifiera cultiver le *presque*, sous son double aspect du *bientôt* et du *ne plus* ; cela entraînera le goût du retard et des derniers échos, celui inversement des imminences », dit Jean-Pierre Richard¹⁸⁴ qui voit Jaccottet « attaché tantôt aux lisières de l'instant qui finit, tantôt à celles de celui qui commence », dans une même attitude aux deux aspects équivalents. On est bien, dans les deux cas, sur le seuil, au plus près de l'instant du passage ; mais la rêverie de Jaccottet prolonge « l'instant qui finit » en un suspens immobilisé, alors que le seuil temporel ne lui est « instant qui commence » que s'il épouse le mouvement du passage. En d'autres termes, suspendu dans l'incomplétude, le passage est pour Jaccottet « instant qui finit » ; dans le mouvement de son accomplissement, dans le basculement d'un état à un autre, il devient « instant qui commence », genèse. Il y a donc, sans doute, à distinguer là deux appréhensions sensiblement différentes de l'entre-deux temporel, deux façons presque opposées « de prendre sur le fait l'énigme de la frontière temporelle ».

Comme l'aube pouvait être l'instant qui finit, le crépuscule sera parfois l'instant qui commence ; Jaccottet ne l'éprouvera plus alors comme « une lumière survivante » mais comme « de la nuit en formation, imminente mais pas encore advenue »¹⁸⁵ ; de même, il pourra, dans la chaleur d'un matin d'août, déceler « un tout premier avant-signe d'automne [à] ce peu de brume lointaine dans les replis des collines et les champs »¹⁸⁶. Néanmoins, c'est tout naturellement dans le renouveau des aubes et des printemps qu'il goûtera de préférence la « joie, la surprise heureuse » des commencements, ces deux seuils se trouvant même assimilés : comme « l'on découvre en février ou mars, l'aurore des amandiers »¹⁸⁷, à l'aube apparaît, « sur les branches noires de la nuit, cette éclosion, cette grâce rose, et bientôt après les abeilles bourdonnantes du jour »¹⁸⁸. Jamais assez près du point de la métamorphose, Jaccottet sera à l'affût du « commencement de l'aube », ou mieux de son « tout commencement »¹⁸⁹ : « Le guetteur, » dit Jean-Claude Mathieu, « "levé un peu avant le jour", épie dans l'herbe ce qui est un peu en avance, le point d'imminence ("l'heure d'avant le jour se devine dans l'herbe"), et s'émerveille,

¹⁸² *Onze études sur la poésie moderne, op. cit.*, pp. 270 et 269.

¹⁸³ *Le bol du pèlerin*, pp. 49 et 55 puis 76.

¹⁸⁴ *Onze études sur la poésie moderne, op. cit.*, p. 272.

¹⁸⁵ « Le cerisier », *Cahier de verdure*, pp. 11 et 14

¹⁸⁶ *La Semaison*, p. 280.

¹⁸⁷ *Paysages avec figures absentes*, p. 27.

¹⁸⁸ *La Semaison*, p. 58.

¹⁸⁹ *Carnets*, p. 48 ; « Lever du jour 2 », *Airs*, p. 73.

comme le faisait Roud, de la première herbe sous la neige, de la rose qui point, de l'"avant-printemps" »¹⁹⁰. On aurait aimé que ce mot soit un néologisme¹⁹¹ de Jaccottet, tant il répond à ses prédilections ; le mot est si évocateur pour lui qu'on le trouve seul entre deux points dans une note de *La Semaïson* (p. 31), présente aussi, identique, dans *Observations et autres notes anciennes* (p. 129)¹⁹² ; cherchant dans une saison la suivante, Jaccottet découvre les prémices de cet avant-printemps jusqu'en février, dans l'entre-deux que délimitent un *déjà* et un *encore* : « Et déjà les signes, fragiles comme paille ou verre, de l'avant-printemps, le matin et le soir, déjà la verdure aventurée dans l'air encore froid. »¹⁹³ Une fois même, jusqu'en janvier, où il le reconnaît à sa « légère lumière, cette avant-coureuse qui peint les troncs, les branches de rose »¹⁹⁴. Il est attentif à ce qui est « tout premier » ; à l'aube, « toutes premières lueurs, tout premiers cris d'oiseaux : pareils aux petites braises d'un feu qui va prendre, à ses premiers crépitements »¹⁹⁵ ; « premier vert des champs entre les haies » et « au-delà d'un autre brouillard, celui des toutes premières feuilles », à l'avant-printemps¹⁹⁶. De mois en mois Jaccottet saisit les nouvelles imminences dans la succession des « presque » : en février, « les branches presque blanches, presque brillantes, du figuier (couleur de cendre claire, gaie ? miroitements de la lumière d'avant-printemps) » ; en mars, « le feuillage presque jaune, pour certains presque orange, des peupliers ; et les jeunes pommes de pin elles aussi presque orange. Les toutes premières feuilles de chêne en bourgeons pâles » ; quant à avril, « c'est le moment de la saison où dans les forêts encore nues paraît le vert frais, presque jaune, des hêtres, leur feuille plissée, ourlée de poils d'argent, hors de sa gaine brun clair »¹⁹⁷. Jaccottet peut ainsi être de « ceux qui ne cessent de revivre [le commencement], retrouvant d'un bond la proximité et le feu »¹⁹⁸. À la crête du passage, dans un avènement continu, il annulera l'écoulement délétère du temps et trouvera paradoxalement une nouvelle forme d'immobilité. Un poème d'*Airs*

¹⁹⁰ Jean-Claude Mathieu, « La reverdie », *Philippe Jaccottet, op. cit.*, p. 402. Les deux citations de Jaccottet sont extraites l'une de « Deux aubes », *Libretto*, p. 71, l'autre de « L'hiver », *L'Ignorant*, p. 62.

¹⁹¹ Ce terme, apparu en 1933, se trouve, par exemple, sous la plume de René Guy Cadou en 1951 ; Francis Ponge le reprendra en 1983 (*Nioque de l'avant-printemps*).

¹⁹² « Le bois ne se distingue de la terre que par sa forme. Tout est couleur de terre, presque couleur de rose, jusque là où campe la neige. J'oppose un feu de vieux bois à la neige, aux boutons neigeux de l'amandier. L'avant-printemps. Quelques paroles jetées légères. »

¹⁹³ *La Semaïson*, p. 236.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 232 (janvier 1976). Cf. également, *La Semaïson*, p. 81 (février 1964) : « Hier soir, surpris par la lumière d'avant-printemps » ; ou encore, p. 209 (mars 1974) : « Cette chose vigoureuse et fraîche, l'avant-printemps. » Et ce relevé n'est assurément pas exhaustif.

¹⁹⁵ *Carnets*, p. 48. Ce thème est fréquemment lié au lever du jour ; par exemple, à nouveau dans les *Carnets*, p. 130 : « Il est quatre heures et demie du matin ; [...] on entend les tout premiers oiseaux. [...] On dirait des appels [...] de voyageurs au moment de se mettre en chemin, [...]. C'est, de toute manière, un commencement, d'apparence plutôt craintive, ou au moins prudente, ce sont des premiers pas. Pas encore un chant ; mais, au bout d'un certain temps se sont formées des phrases un peu plus musicales, tout de même, des traits de flûte. Le mot de « pépiement » conviendrait assez bien à ces débuts. » Outre les termes *commencement*, *début*, l'expression *au moment de se mettre en chemin* évoque avec netteté le mouvement inhérent au seuil-genèse. Une note de mars 1976, dans *La Semaïson*, p. 238, cerne aussi, dans une succession de comparaisons et de métaphores, « les tout premiers cris, pépiements d'oiseaux, avant le jour ». Et c'est le chant des alouettes qui fait se lever le jour dans « Sur les degrés montants ».

¹⁹⁶ *Carnets*, p. 127 et « Vue sur le lac », *Après beaucoup d'années*, p. 9.

¹⁹⁷ *La Seconde semaison*, p. 48 (février 82) ; *Carnets*, p. 75 (mars 97) ; *La Seconde semaison*, p. 59 (avril).

¹⁹⁸ « À la longue plainte de la mer, un feu répond », *Éléments d'un songe*, p. 87.

(p. 32), dans lequel il rejette cette attitude, implique avec clarté cependant qu'elle ait été – et puisse encore – être sienne :

Je ne veux plus me poser
voler à la vitesse du temps

croire ainsi un instant
mon attente immobile

Jean-Claude Mathieu, qui voit dans ces vers l'expression de la vitesse d'écriture qui caractérise le recueil, note que, « s'accordant à la vitesse des passages, [elle] peut donner la sensation d'une paradoxale immobilité »¹⁹⁹. Voler à la vitesse du temps, c'est, dans « un délire actif de succession et de métamorphose »²⁰⁰ – et non plus dans le ralenti du suspens – accéder à un hors-temps d'autre nature.

Le commencement serait-il unique qu'il suffirait à ce miracle :

Car il y a ce fait mystérieux que tout commencement, d'abord, ne peut même pas être appelé commencement (qui suppose suite et fin), mais semble échapper au temps. En tout commencement il y a une merveilleuse puissance qui se moque de ce qui viendra ensuite, ou qui ne peut le concevoir (bien qu'il y ait eu auparavant des millions d'autres commencements dont n'apparaît que trop clairement l'usure, une fois retombés dans le temps), une puissance enivrante qui nous entoure de paroles joyeuses comme d'une troupe d'anges, paroles disant et redisant tout autour de nous, d'un mouvement si continu qu'il n'y a plus de faille possible entre elles par où se glisserait l'incertitude ou la terreur : *Voici ce qui est donné par l'amour, le lieu de la lumière, la certitude de l'insaisissable qui nous sauve ! C'est dans un tel commencement que tout est proche, que tout est présent, qu'il n'y a plus besoin d'aucune flèche, d'aucune parole, parce que la cible n'existe pas encore, ni la distance au bout de laquelle on pourrait la dresser...*²⁰¹

Ce très beau texte éclaire les résonances qu'éveille dans la sensibilité de Jaccottet le thème du seuil comme commencement. Sans au-delà, puisque, dans le temps où il est vécu, il n'a ni suite ni fin ou qu'en lui suite et fin sont ignorés, il est une naissance perpétuelle. Instant-genèse où les fleurs, les flammes « éclosent », où « paraît » la feuille du hêtre « hors de sa gaine brun clair », où « surgissent les fleurs et les mouches, les premiers papillons [...] et l'herbe fraîche, acide », où l'on assiste à une « naissance (sombre, sourde) de la couleur, comme quand un feu prend quelque part »²⁰², il est l'immédiat. En lui n'existe ni la distance ni donc la séparation (*tout est proche, tout est présent*), alors que le suspens n'accordait qu'une « séparation retardée » : parce qu'il est le passage, il abolit le passage (*il n'y a plus besoin d'aucune flèche, la cible n'existe pas encore*). Il est donc l'Eden retrouvé, aveugle peut-être – comme l'Eve non nommée de la « Prose au serpent », femme « au regard opaque (ou trop transparent) », femme « dont les yeux ignorent le temps »²⁰³ – mais puissant et heureux de cet aveuglement même. « ... Au bleu naissant, miraculeux, des soirs de février. À cette aile ? à cet envol ? parce qu'il y a allègement, ouverture, allongement de la lumière – mais c'est encore à peine sensible : un commencement, une amorce »²⁰⁴. Cette invocation, cette

¹⁹⁹ Jean-Claude Mathieu, *Philippe Jaccottet, op. cit.*, p. 82.

²⁰⁰ Jean-Pierre Richard, *Onze études sur la poésie moderne, op. cit.*, p. 270.

²⁰¹ « À la longue plainte de la mer, un feu répond », *Éléments d'un songe*, pp. 83-84.

²⁰² *La Semaïson*, pp. 172, 237 ; *La Seconde semaison*, p. 59 ; *La semaison*, pp. 210-211.

²⁰³ *Paysages avec figures absentes*, pp. 93 et 92.

²⁰⁴ *La Seconde semaison*, p. 51.

action de grâce que la ponctuation initiale rend infinie, exprime l'intensité de la joie que l'on éprouve à vivre dans le commencement : elle « touche aux larmes », parce que cette cime temporelle sans retombée, sans usure, devient un « envol » ; et c'est pourquoi l'on s'y sent entouré « d'une troupe d'anges » ; c'est pourquoi aussi, les feuilles naissantes de la forêt sont « les mille ailes de la troupe au moment de s'envoler »²⁰⁵.

Seuil un instant sans au-delà, le commencement, si l'on garde le souvenir de l'en deçà, est une renaissance ; il serait *resurgissement* si le mot existait : il est résurrection. « Les relevés de paysages dans *La Semaison*, [...], les voyages ou promenades », dit Jean-Claude Mathieu, « commencent en cet instant entre chien et loup où renaissent les couleurs, de l'échange de l'ombre et de la lumière ; la couleur est ressuscitée, elle sort du songe, mis en italiques aux premières lignes des *Cormorans*, "sommeil de l'herbe" »²⁰⁶. Jaccottet lie souvent ce recommencement à la fête de Pâques : découvrir les premières violettes est pour lui « une vraie joie, un peu comme pour l'enfant dénichant un œuf de Pâques »²⁰⁷ ; les premiers cris des oiseaux au petit jour sont « des gouttes d'eau, des ruissellements intermittents – l'annonce de la fonte des neiges, [...] de l'heureuse débâcle » ; et ce terme lui rappelle des textes russes où la veillée de Pâques s'ouvre, à l'aube, sur le salut « "Christ est ressuscité !" – "*Ad matutinum, au Christus venit...*" », comme on le lit dans la *Saison en enfer*. L'émotion du petit jour tout naturellement liée à l'espoir absurde de la résurrection »²⁰⁸. De même, au nombre des thèmes privilégiés d'Ungaretti, il relève « les aubes, l'énigme toujours fraîche, féminine, du commencement, l'arrachement aux ténèbres qui a peut-être suscité le premier rêve humain de résurrection... »²⁰⁹. L'herbe, du moins, sous nos yeux, est « la ressuscitée » :

et ce vert tout à côté, c'est l'herbe dont se repaissent encore une fois mes yeux, l'herbe nouvelle bien que l'on soit au déclin de l'année, c'est l'herbe grave et gaie, riuse et taciturne, tendre et drue, éternelle et vivante comme les sources, c'est l'herbe, la ressuscitée.²¹⁰

Les trois notions de renouveau, d'éternité et de résurrection sont ici explicitement liées.

« Le tout commencement / est dans l'eau pure / une flamme qui monte », dit un poème d'*Airs* (p. 73) : sans au-delà, le tout commencement semble alors aussi sans en deçà, commencement en soi, seuil absolu, Origine. Dans l'immensité de la Hollande, « peu de couleurs. Ou seulement des couleurs de petit jour, de commencement du monde, pâles sans fragilité, juvéniles, murmurées »²¹¹ : cette aube métaphorique devient naissance du monde. Sur l'Acropole, ce sont les cariatides de l'Erechthéion et les korès du musée, dont la commune beauté est, pour le traducteur de l'*Odyssée*, celle de Nausicaa, qui incarnent « l'énigme toujours fraîche, féminine, du commencement » :

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 105.

²⁰⁶ Jean-Claude Mathieu, *Philippe Jaccottet, op. cit.*, p. 119.

²⁰⁷ *Carnets*, p. 126.

²⁰⁸ *La Semaison*, pp. 238-239.

²⁰⁹ « Giuseppe Ungaretti : Préface à *Vie d'un homme* », *Une Transaction secrète*, p. 166.

²¹⁰ « Même lieu, autre moment », *Paysages avec figures absentes*, p. 110.

²¹¹ *Les Cormorans*, p. 54.

« C'est un monde au matin. L'eau pure qui court sur le sable ou sur le linge lavé par les servantes d'Alcinoos a les mêmes plis que ces statues ; la beauté de Nausicaa est aussi droite, sa nudité, d'être cachée, aussi fraîche. (« Le vierge, la vivace et le bel aujourd'hui... ») 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 du jour, je me dis qu'on y monte comme pour voir l'aube. Et les corèes du musée, en demi-cercle, sont les heures du matin sur leur cadran. [...] On nous avait invités au bal des débutantes, à ceci près que ce n'était pas dans le "grand monde", mais sur la rive de la mer ou au sommet d'une montagne ; elles nous attendaient, retenues, presque immobiles, intactes, avec déjà les couleurs de l'aube sur elles ; pareilles vraiment à des tourterelles, à des colombes, offertes et inaccessibles [...], debout, droites, blancheur teintée d'aube, et je comprends au moins ceci [...] : que je suis venu recevoir ici l'ablution de l'aube ; un peu plus haut que la poussière et infiniment plus haut ; de sorte que c'est aussi comme si je marchais dans la neige qui nous accompagnera partout de son tendre appel dans la lumière diaphane, sur ses socles de brume...

Plus immobiles, certes, plus silencieuses, mais non moins candides que les mouettes éparées à la poupe, dans le pétilllement de l'écume.

Peut-être, enfin, pareilles à ces îles que l'on devine du pont, la nuit, surgies sans bruit des vagues sombres, elles aussi, fraîches nées. »²¹²

Ces silhouettes de « jeunes filles » semblent « surgies » de la mer ou de la nuit, comme les îles des Cyclades, « elles aussi, fraîches nées » ; rien ne paraît les avoir précédées : elles sont l'origine d'un monde, l'Origine peut-être même. Si notre âge est « vieux » et « sombre » notre temps, elles sont la « lumière », « intense mais sans dureté » et la jeunesse, « en qui quelque chose commence », en l'honneur de qui s'ouvre ce « bal des débutantes » en pleine nature, loin des mondanités frelatées. « Intactes », elles sont en effet la pureté : limpidité de l'eau du fleuve où le linge est lavé, transparent glacier du cygne mallarméen, éclat de cristal dont le temple d'Athéna Nikè était le premier signe, neige attardée sur les hauteurs, candeur des mouettes, « blancheur teintée d'aube », surtout. Ce n'est plus ici l'aube qui évoque l'origine mais l'origine qui devient aube : « à toute heure du jour », on monte sur l'Acropole « comme pour voir l'aube » ; l'évocation tout entière baigne dans cette clarté commençante et pure du « lever du jour », des « heures du matin », de « l'aube » donc, quatre fois nommée, en une sorte de litanie. L'origine retrouvée, eau et aube confondues, est purificatrice : on y vient pour « une ablution », comme, toutes références religieuses écartées, la peinture de Piero della Francesca, *Le baptême du Christ*, était ressentie « comme une célébration du lever du jour, de l'éveil, du commencement perpétuel dont l'eau nous lave en effet, qui que nous soyons et si bas que nous ayons pu tomber, pour peu qu'elle revienne en fin de nuit nous surprendre »²¹³. Tourterelles, colombes, les korèes, « presque immobiles », semblent aussi prêtes à l'envol, image du seuil-genèse ; pour les rencontrer, il faut « monter » « un peu plus haut que la poussière et infiniment plus haut ; de sorte, » poursuit Jaccottet, « que c'est aussi comme si je marchais dans la neige ». D'emblée associées à l'eau « qui court », la comparaison qui les unit aux mouettes les laisse dans le sillage d'un bateau qui fend les vagues : le seuil-genèse est bien la cime de l'instant en mouvement.

²¹² *Cristal et fumée*, pp. 22-23.

²¹³ « Deux aubes », *Libretto*, p. 70.

Dans *Éléments d'un songe*, « le bruit des larmes » de « la femme qui aime » couvre « le bruit des paroles » de son compagnon, arrête son « discours » sur le commencement : elle sent perdu le temps où « les brumes, les rochers, les forêts ne [les] séparaient pas plus l'un de l'autre qu'ils n'étaient séparés [d'eux] ». La magie, la présence immédiate du seuil-genèse est éphémère ; Jaccottet le sait, qui voudrait, lorsqu'en avril, déjà, « tout est vêtu, protégé, emplumé, alourdi », que « la mémoire [sache] retenir ce qui a précédé, le grément sans voiles de la forêt »²¹⁴. La poésie sera cette mémoire : « Les apparitions. C'est de cela que se nourrit la poésie : des prémices », affirme-t-il devant les violettes de février²¹⁵. Elle est prémices dans son essence même : « La difficulté n'est pas d'écrire, mais de vivre de telle manière que l'écrit naisse naturellement. [...] Poésie comme épanouissement, floraison, ou rien »²¹⁶.

la sublimation verticale, la métamorphose interstitielle

Parce qu'il a senti qu'ils « étaient inférieurs à ce qu'[il] avai[t] voulu exprimer », Jaccottet revient, dans « Un effort de correction »²¹⁷ sur ces deux vers : « ... *je ne peindrai qu'un arbre qui retient dans son feuillage / le murmure doré d'une lumière de passage...* ». Il évoque et analyse l'heure, le lieu qui les ont fait naître, les résonances dont il les aurait voulu porteurs dans d'admirables pages au rythme lent, patient, d'approfondissements successifs. Il eût été malvenu d'en fragmenter la richesse : s'y trouvent réunis tous les aspects qu'implique la notion de seuil, non seulement ceux qui viennent d'être analysés mais un dernier encore, qui en est comme l'apogée et que recèlent les vers éclairés :

La chose se passe le soir et, en y réfléchissant, je crois que je la vois mieux. L'heure est celle où les particularités visibles de la terre s'effacent devant l'avance de l'ombre : il y a comme une partie du monde, du tableau, qui devient noire, qui se simplifie, s'unifie et se creuse : la surface de la terre n'est plus qu'obscurité et profondeur, en bas s'amassent l'ombre et le silence, le recueillement du proche sommeil et l'ouverture sur les songes (mais non pas encore les songes, leurs figures, leur désordre, seulement la porte de l'ombre, l'espace impénétrable, doux et riche pourtant), encore n'en faut-il pas trop dire : l'heure où la surface délicieuse de la terre devient noirceur et profondeur noire, espace obscur, où elle bascule silencieusement dans l'immobilité nocturne, où elle se voile pour n'être plus que la dormeuse au sommeil épais, la disparue, la lointaine ; alors, de l'autre côté du tableau, tandis que dans les hauteurs, au contraire, tout devient de plus en plus blanc, de plus en plus léger, de plus en plus haut et pur, tandis que la lumière paraît s'aiguiser, s'affiner, monter à l'extrême cime du monde, tandis que, par conséquent, la terre se creuse et que le ciel se creuse en sens inverse, à ce moment de tension extrême et fine, à cette minute aiguë comme d'une décision merveilleuse et imprévisible – au-dessus des toits, quelque chose vient habiter les arbres, quelque chose s'arrête et tremble, une salutation du jour dans les feuillages avant de disparaître, un dernier étincellement, un dernier mouvement de feu... C'est à peu près cela : la lumière vient habiter les arbres avant de s'amenuiser, de s'élever, de s'évanouir, ou plutôt ce sont les arbres qui retiennent encore un moment la lumière et, en la retenant dans leurs feuilles qu'agite doucement le vent, la font apparaître brûlante, dorée, tendre et riche ; ils la gardent et ils la montrent, ils l'emprisonnent et la délivrent, ils l'arrêtent et la révèlent ; il me semble

²¹⁴ *La Seconde semaison*, p. 106.

²¹⁵ *La Semaison*, p. 136.

²¹⁶ *Ibid.*, pp. 236-237.

²¹⁷ *Une transaction secrète*, pp. 315-317.

maintenant que je commence à mieux comprendre. Sans doute est-ce peu de chose que ces arbres au-dessus des toits (des acacias), ce sont des arbres frêles, très mobiles, dociles au moindre souffle et soumis avec souplesse, avec grâce, aux imprévisibles mouvements du souffle. Une patience, une grâce, à cette heure où le jour tourne dans un silence absolu comme une aile qui serait blanche d'un côté et noire de l'autre, à cette heure de tension parfaitement silencieuse, tranquille, naturelle, à cet instant extrême, un accueil, un adieu à la hauteur de notre corps, est-ce un regard qu'une chevelure arrête, captive, l'attention d'une oreille qui suscite une parole murmurée, attendue, est-ce même le feu d'un beau regard un instant sous une paupière dont on sait qu'elle va tout de suite retomber ?

J'essaie de ressaisir encore ce moment : c'est entre la profondeur inconnue de la nuit qui n'est pas encore là et la hauteur inconnue du jour qui n'est pas encore enfui, entre la terre de plus en plus sombre et le ciel de plus en plus clair, entre la chute et l'envol d'un très grand oiseau taciturne, c'est au moment où l'âme indécise croit posséder à la fois la profondeur et la hauteur, les possibilités du songe obscur, ancien, sournois, et celles du pur songe futur, les richesses de l'enfoncement et l'ivresse de l'allègement, c'est entre deux tentations que cette lampe brûle un instant dans les feuilles, c'est encore la terre qui nous conseille et nous appelle, qui nous retient et qui nous guide.

Sur la profondeur sombre et sous la légère hauteur,
suspendu entre l'abandon et l'envolée
comme l'aile d'un grand oiseau tourne sans heurts
de sa face éclatante à sa face voilée,
je te vois, conseiller presque immobile devant moi,
gardien du jour, porte-parole de la terre :
tu l'accueilles et tu dis adieu à la lumière,
tu t'habilles tremblant une dernière fois
de sa clarté : tu te soumetts et tu éclaires...

La structure de ces pages répond au désir d'élucidation qui les a suscitées : d'abord, une très longue phrase où l'évocation – d'une heure plus que d'un lieu – est affinée par les modulations d'un double thème contrasté et comme mise en abyme par une ponctuation qui substitue aux points, trois fois de suite, le signe des deux points ; puis une première reprise, pour mieux cerner la lumière des vers incriminés ; après le verbe *comprendre*, elle s'ouvre sur des métaphores qui, dans la prudence de l'interrogation, en éclairent la portée ; ensuite, en alinéa, une seconde reprise dont la tonalité, toujours poétique, se fait plus directement explicative ; le poème vient alors, en accomplissement de la méditation.

L'heure est celle du soir, entre-deux, seuil temporel auquel correspond une ligne de partage spatiale, celle de l'horizon : « une partie du monde, du tableau », « de l'autre côté du tableau » ; elle « distingue et relie » – pour reprendre l'expression chère à Jaccottet – des contraires : un bas et un haut (« en bas » / « dans les hauteurs, au contraire », « de plus en plus haut »), un dessous et un dessus (« Sur la profondeur sombre et sous la légère hauteur »), le noir, l'obscur, (« une partie... devient noire », « noirceur et profondeur noire », « ombre », « espace obscur », « plus sombre »), et le « blanc », le « clair », associés au « pur », ainsi que « la nuit » et « le jour », l'immobilité enfin (« le recueillement du sommeil », « l'immobilité nocturne ») et le mouvement (« les feuilles qu'agite... le vent », « les mouvements du souffle ») ; ces contraires, unis par le balancement de la phrase, une reprise les rapproche encore, paradoxalement, dans un mouvement d'approfondissement inversé : « tandis que, par conséquent, la terre se creuse et que le ciel se creuse... » – double mouvement qu'exprimait à lui seul le terme latin d'*altitudo* ; le noir et le blanc sont conjoints dans

l'aile de l'oiseau du soir, « blanche d'un côté et noire de l'autre » ; et l'on remarque que, dans les deux cas, la coordination remplace l'initiale juxtaposition. « L'âme indécise » n'a plus alors à choisir entre en deçà et au-delà, renoncement difficile ; elle goûte la paix d'une double possession, fût-elle illusoire, parce qu'éphémère : elle « croit posséder à la fois la profondeur et la hauteur, les possibilités du songe obscur, ancien, sournois, et celles du pur songe futur, les richesses de l'enfoncement et l'ivresse de l'allègement ».

Mais cet « à la fois » est aussi un « ni l'un ni l'autre » (l'idée de possession est corrigée par celle de « tentation »), pur entre-deux d'une présence-absence : l'heure est celle où s'offrent « le recueillement du *proche* sommeil et l'*ouverture* sur les songes (mais *non pas encore* les songes [...], seulement la *porte* de l'ombre...) », et, au contraire, « un *dernier* étincellement, un *dernier* mouvement de feu », « un beau regard sous une paupière [qui] va tout de suite retomber ; « c'est *entre* la profondeur inconnue de la nuit qui n'est pas encore là et la hauteur inconnue du jour qui n'est pas encore enfui, *entre* la terre de plus en plus sombre et le ciel de plus en plus clair, *entre* la chute et l'envol d'un très grand oiseau taciturne » : on retrouve ainsi la plupart des termes qui marquent le retard ou l'imminence, et l'intervalle. C'est l'heure du suspens (l'adjectif *suspendu* commence le second vers du poème) où « quelque chose s'arrête » que les arbres « retiennent ». Le fléau s'immobilise sur son point d'équilibre.

Comme la double possession, l'arrêt dans le suspens est rêve fugace : le crépuscule s'inscrit dans l'écoulement du temps ; mais il est aussi, nous l'avons vu, le moment privilégié d'un changement, d'une transformation, quand « une partie du monde *devient* noire », que « la surface de la terre *devient* noirceur », que « dans les hauteurs... tout *devient* blanc » ; du degré positif, les adjectifs passent d'ailleurs à un comparatif renforcé d'une progression : « *de plus en plus* blanc, *de plus en plus* léger, *de plus en plus* haut et pur ». On s'élève ainsi, en même temps que « la lumière paraît s'aiguiser, s'affiner, monter à l'extrême cime du monde », jusqu'à « à ce moment de tension extrême et fine, à cette minute aiguë comme d'une décision merveilleuse et imprévisible », « à cet instant extrême », à cette pointe ultime et transitive du temps où « le jour tourne », la terre « bascule » : on ne s'arrête plus dans l'ouvert, on habite le mouvement du passage.

Mais un autre mouvement vient ici sublimer ce passage horizontal : là où, dans la première longue phrase, on ne s'attendait qu'au second volet du diptyque, voici qu'un adverbe de temps, *alors*, « appelle » à une autre attente que prolongent durablement trois subordonnées où la conjonction *tandis que* n'a pas valeur adversative mais, elle aussi, temporelle, elles-mêmes doublées de compléments de temps. « Alors », « quelque chose » advient, « se passe » : épiphanie d'un indicible, d'abord quatre fois désigné par un neutre : « la chose », « quelque chose », « c'est à peu près cela ». Epiphanie, puisqu'une lumière est « révélée », incarnation aussi, puisque qu'elle « vient habiter » notre terre, ou encore annonciation, puisque les arbres, qui reçoivent cette « salutation du jour », sont « dociles au moindre souffle et soumis avec souplesse, avec grâce, aux imprévisibles mouvements du souffle » : on ne peut être insensible à la progression qui va du « moindre souffle » aux « mouvements du souffle », ni à la présence du mot « grâce », que précédait celui de « salutation ». Rien que de « simple » là pourtant, de « naturel » ; faire apparaître le filigrane des mots a la lourdeur d'une trahison. Mais, survenue dans le paysage comme un événement, un élément inattendu, cette lumière

« brûlante, dorée, tendre et riche », que les métaphores unissent à l'amour, à la parole, ce « feu », cette « lampe qui brûle un instant », est, semble-t-il, d'autre nature que la lumière qui blanchit encore le ciel. Dans *Éléments d'un songe* (p. 94), Jaccottet évoque « les magies du temps et de l'espace, cette façon qu'a l'insaisissable de surgir moins dans un lieu que dans ce qui sépare et relie les lieux, dans le passage des instants » et, dans « Couleurs, là-bas... »²¹⁸, « il y a là », dit-il, « de ces vues qui vous font changer d'espace, par l'étroit interstice entre le jour et la nuit, entre l'hiver et le printemps ; là, dans l'intervalle, par un simple effet de lumière ». Or c'est bien, nous venons de le voir, dans un moment de transition que cette lumière est révélée, « à la hauteur de notre corps », c'est-à-dire « à mi-hauteur », par la médiation des arbres, eux-mêmes « choses intermédiaires ». Si, dans l'entre-deux, surgit l'insaisissable, si par lui on change d'espace, c'est qu'il ouvre une autre porte. Ainsi cette lumière est doublement « de passage » : éphémère, les arbres ne la retiennent qu'un moment et leur accueil est un adieu, mais dans l'instant de son éclat, elle fraie un passage vers un autre niveau. L'intervalle, l'interstice est le lieu où le temps d'une possible sublimation verticale qui est « une espèce de métamorphose »²¹⁹.

Il arrive que, dans l'entre-deux temporel, cette transfiguration ouvre sur une profondeur. Ainsi, au Val des Nymphes, la « décantation » crépusculaire permet de surprendre « un autre état des couleurs » ; devenues « comme » « transparentes », « translucides », « diaphanes », elles semblent laisser « passer un peu d'une luminosité venue d'en dessous »²²⁰. De même, dans « Le cerisier », la lumière du soir, « son foyer n'étant plus visible, semble émaner de l'intérieur des choses et monter du sol »²²¹. Ou encore, s'efforçant de cerner, dans une note de *La semaison* (p. 147) « ce qui se passe avant que la vie reprenne », Jaccottet se dit « désarmé », parce qu'on surprend dans le petit jour un aspect inconnu des choses : « Le monde alors est autre, plus singulier peut-être qu'à aucun autre moment. Plus grave, oui, plus caché, plus intérieur. Le mot limbes. Lazare. [...] Purgatoire ». La « lumière indirecte » de cette pré-aube entrouvre une profondeur « d'avant la vie » ; l'âme y est sans repères, mais pressent un mystère de l'être dont l'entre-deux est la seule porte, entrouverte un instant.

Ce qui « se produit » à la lisière spatiale, brille, flambe ou fleurit dans un mouvement d'ouverture vers le haut. Par exemple, entre mer et rochers, à Majorque : « Choc d'une puissance acharnée contre une puissance tout immobile, basement, immensément muette : à cette limite se produit un feu blanc, une déflagration de gouttes d'eau, une brusque floraison fanée aussitôt »²²². Nul échange, nul passage d'une puissance à l'autre, mais à la ligne de séparation, le jaillissement, l'éclatement de l'écume,

²¹⁸ « Couleurs, là-bas », *Et, néanmoins*, p. 66.

²¹⁹ « Le cerisier », *Cahier de verdure*, p. 11.

²²⁰ « Couleurs, là-bas », *Et, néanmoins*, pp. 63 et 64.

²²¹ « Le cerisier », *Cahier de verdure*, p. 11.

²²² *La Semaison*, p. 15. Dans cette brève flambée interstitielle, l'homme puise une leçon : de lui, que sa condition voue à l'intervalle et à l'éphémère, peut aussi jaillir un feu. L'écume de Majorque suscite immédiatement cette comparaison, proche de l'aphorisme : « Ainsi le temps nous use, et nos travaux étincellent un instant sous ses coups. » La note d'*Observations et autres notes anciennes* (p. 108) sur « l'en deçà et l'au-delà d'une fenêtre » se termine sur un vœu qui fait du constat précédent une règle morale : « Tout le dehors pèse sur les vitres minces. Ta force tombe. Fais qu'en tombant elle éclaire. » On voit mieux ainsi que l'arbre, dans « Un effort de correction », est une image-modèle ; il est le « conseiller », auquel il convient de ressembler : « tu l'accueilles et tu dis adieu à la lumière, tu t'habilles tremblant une dernière fois / de sa clarté : tu te soumets et tu éclaires... »

métamorphose de l'eau. Discrète, adoucie, c'est la même transformation qui arrête le regard de Jaccottet à la combe de l'Étang : « on est surpris d'y découvrir cette surface d'eau que le vent ride ; et, sur la rive opposée au chemin, au pied d'une barrière de roseaux, cette ligne blanche : l'écume en quoi se change, s'épanouit l'eau contre un obstacle ; surpris, et touché »²²³, ajoute-t-il, car ce changement est bien une ouverture : « ...la course de l'eau dans l'herbe / à des roseaux s'ouvre en écume »²²⁴. La mer de Majorque, l'eau de l'étang, arrêtées dans leur mouvement horizontal, le subliment en un nouvel élan qui modifie et sa direction et leur nature. La référence au végétal, dans les deux cas, porte ou était le thème de l'ouverture : « floraison » à Majorque, l'écume « s'épanouit » à l'étang. Même les gouttes qui « suintent » à la « porte », la « bouche » de la roche, dans « Sur le seuil »²²⁵, « tout à coup [...] s'ouvrent », « comme la plante se hasarde, le bourgeon », et la terre en est « fleurie d'eau »²²⁶. « Entre les dalles disjointes », ce peut être « une fleur » qui apparaît, sans nom, « ou même moins encore », mais si elle est « ce qui compte » pour notre temps²²⁷, c'est qu'elle participe, dans sa modestie, du mystère de l'interstice.

Or, note Jean-Claude Mathieu, « c'est ce qui se passe *entre*, dans l'intervalle, à travers les distances [...] qui forme les motifs évasifs des poèmes »²²⁸ et Jaccottet, dans un de ses moments de doute, se plaint d'être « depuis longtemps fui par les nymphes / même au bord des rivières transparentes / et même à l'aube »²²⁹, soulignant le lien qui rattache pour lui l'expérience poétique à la lisière ou l'intervalle. C'est souvent, en effet, à ces confins, dans les heures de suspens, « de transition »²³⁰, où s'appréhende le mystère des choses, qu'a lieu la rencontre du poète et du monde. Dans l'entre-deux surgit la poésie. C'est à la tombée de la nuit que s'entend l'appel du cerisier, s'allume la brèche de Beauregard, s'envolent les eaux du col de Larche, au petit jour que crient les alouettes sur les degrés montants, à la lisière des saules que flambe le martin pêcheur... De surcroît, les évocations du soir dans « Un effort de correction », de l'aube des limbes dans *La Semaïson*, de l'écume au lieu dit l'Étang ne vont-elles pas de la prose au poème ?

Les vers sur lesquels porte « Un effort de correction » appartiennent au « Livre des morts », dans *L'Ignorant* ; par eux, Jaccottet cherchait à y « introduire la plus belle image qu'[il pût] opposer à la mort, à la descente du corps dans la terre ». « C'était évidemment naïf », se hâte-t-il d'ajouter ; mais la restriction n'efface pas la pensée exprimée : « Le murmure doré d'une lumière de passage », surpris dans l'instant poétique, serti dans un vers, aurait-il le pouvoir d'annihiler l'obstacle absolu, de frayer en lui une voie ? Quelles qu'en soient les modalités, le passage est au fondement de la poétique de Jaccottet.

²²³ « Travaux au lieu dit l'Étang », *Paysages avec figures absentes*, p. 59 .

²²⁴ *Ibid.*, p. 69.

²²⁵ Il est fort possible, sinon probable qu'en rapprochant ces trois mots, Jaccottet ait pensé à celui d'*orée*, qui n'est pas absent de ses œuvres (*orée* des bois, du bois de chênes, souvent : cf., par exemple, *La Seconde Semaïson*, p. 168, *Paysages avec figures absentes*, p. 43, *À travers un verger*, p. 14 et p. 39 dans *Les Cormorans*), et qui, par son origine latine, signifie « bouche ».

²²⁶ « Sur le seuil », *Paysages avec figures absentes*, p. 39.

²²⁷ « Dieu perdu dans l'herbe », *Éléments d'un songe*, p. 173 .

²²⁸ Jean-Claude Mathieu, *Philippe Jaccottet, op. cit.*, p. 79 (à propos d'*Airs*).

²²⁹ *À la lumière d'hiver*, pp. 77-78.

²³⁰ *Beauregard*, p. 67.

DEUXIEME PARTIE

Une poésie du passage

« Il y a plusieurs années, écrit Jaccottet au début de *La Promenade sous les arbres*, que j’essaie de cerner, dans l’intention de la relater et de la commenter, ce que je dois bien appeler une expérience poétique »¹. Or, dès la page suivante, cette expérience est décrite comme celle d’une plénitude : ayant « le sentiment d’avoir vécu, certains jours, mieux, c’est-à-dire plus pleinement, plus intensément, plus *réellement* que d’autres », « je découvris peu à peu que ces jours, ou ces instants, chez moi, étaient liés, d’un lien qui restait évidemment à définir, à la poésie ».

La poésie est en effet, initialement, l’intense émotion d’une rencontre heureuse avec le réel, fût-il des plus quotidiens (un cerisier, des pivoines...). « En nous éloignant de l’origine », nous nous serions éloignés de la capacité d’une relation naturelle et continue avec le monde, « de sorte que les poèmes des époques [modernes] parlent plutôt de la nostalgie, de la recherche, ou de la brusque et éphémère redécouverte, de cette plénitude »². Ce qui est alors vécu est donc éprouvé comme de l’ordre du passage, de « la trouée miraculeuse » – pour reprendre la belle expression de Jean Starobinski³ – dans l’opaque épaisseur de l’espace et de la durée. Et ces « instants privilégiés »⁴ sont la source première de l’écriture de Jaccottet : « Je pense quelquefois que 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 un jour, il y a bien longtemps, comme une étoile intérieure » et dont il est possible encore de « surprendre [l’]éclat dans la nature »⁵.

Dire ces « échappées »⁶, qui ont à voir avec l’émerveillement de la rencontre amoureuse, c’est alors, puisqu’elles peuvent être espérées mais non pas provoquées, combler l’intervalle de l’une à l’autre, les prolonger en les accomplissant, mais aussi

¹ « La vision et la vue », *La Promenade sous les arbres*, p. 13.

² « Remarques sans fin », *ibid.*, p. 107.

³ Jean Starobinski, Préface à *Poésie 1946-1967*, *op. cit.*, p. 17.

⁴ *La Semaïson*, p. 196.

⁵ « Le cerisier », *Cahier de verdure*, p. 9.

⁶ *La Semaïson*, p. 167.

répondre à la demande que semble porter l'appel du paysage, en transformant en mots ce qu'André du Bouchet nomme « la parole d'avant-la-parole »⁷, et c'est enfin transmettre à l'autre le bonheur retrouvé, faire de la donation du réel au poète le don du poète au lecteur dans un mouvement généreux de circulation continue.

Cela ne va pas sans conditions rigoureuses, sorte d'ascèse qui s'avère, à la fois, esthétique et éthique de la transparence puisqu'il s'agit pour le poète, en lui et dans le langage, de se faire « poreux » au monde, « transparent » à l'autre, de se placer dans ce complexe « état d'accueilance » qui n'est pas sans rapport avec celui du peintre de sumie ou de l'auteur de haïku.

Mais l'enchantement qui en résulte est celui d'un monde totalement ouvert, qui dans l'évidence d'une harmonieuse unité, s'offre, sans barrières, sans limites, à l'envol du regard et à un langage dont le pouvoir métaphorique consacrerait la métamorphose.

Transparence, transmission, transformation : la poétique de Jaccottet se révélera donc bien comme poétique du passage. Et, dans l'œuvre souvent inquiète de Jaccottet, elle ouvrira sur « une lumière absolument unique, inoubliable »⁸.

⁷ André du Bouchet, « Faites passer », pp. 9-13 in *Philippe Jaccottet*, sous la direction de Patrick Née et Jérôme Thélot, Cognac, Le Temps qu'il fait, 2001, 328 p., 30 p. de pl. en noir et en coul., « Cahier, 14 ». Cité ensuite sous l'appellation *Jaccottet / Cahier 14*. Ici, p. 12.

⁸ « Une clairière (André Dhôtel) », *Une transaction secrète*, p. 207.

1

Le passage, l'échange entre le monde, le moi et l'autre

La rencontre du monde*La nature de la rencontre*

Dans un poème intitulé *Les Miens* et un récit de voyage adressé à sa mère, auxquels se réfèrent et *Observations et autres notes anciennes* (pp. 42 sqq.) et *Paysages avec figures absentes* (p. 146)⁹, le jeune Hölderlin évoque la très profonde et soudaine impression qu'il ressentit une première fois devant le Neckar, une seconde devant le Rhin ; « émotion qui confine à l'ivresse », commente Jaccottet, qui « arrache » « le rêveur à son rêve », émotion que suscitent « deux moments » de « rencontre » avec le monde, deux moments où « quelque chose est passé » du monde au moi¹⁰ ; « et, précise encore Jaccottet, que de telles rencontres inoubliables n'aient pas été réservées à une ardeur juvénile, toute l'œuvre l'atteste ». Or l'on sait comme souvent Hölderlin est pour lui un miroir ; l'attention réitérée qu'il porte à ces deux textes implique que cette expérience lui soit aussi familière et essentielle : au bord de « la rivière échappée », Jaccottet connaît en effet l'« éblouissement né d'une rencontre »¹¹ ; la vue du griottier couvert de fruits est une « rencontre entre toutes intraduisible »¹² ; et, à Serrabone, « de nouveau, dit-il, quelque chose en nous est atteint, étonné, enflammé. [...] La rencontre s'est produite dans la solitude, à l'écart, dans la montagne et le froid, presque comme par hasard »¹³.

⁹ Cf. Hölderlin, « Les Miens », *Poèmes*, in *Œuvres, op. cit.*, p. 5 et lettre à sa mère du 6 juin 1788, *ibid.*, p. 48.

¹⁰ *Observations et autres notes anciennes*, pp. 83-84. Dans « La seconde naissance de Hölderlin » (*Une Transaction secrète*, p. 42), avant d'en venir à la rencontre de Hölderlin avec le Rhin puis le Neckar, toujours à travers le poème « Les miens » et la lettre du 6 juin 1787 à sa mère, Jaccottet, citant le texte de Rilke intitulé *Sur le jeune poète*, relève comme à l'origine de la « vocation » poétique de Kleist et de Stifter un choc, une rencontre du même ordre : « Qui lit les premières lettres de Kleist ne laissera pas (dans la mesure où il saisit le sens de cette apparition qui s'illumine à des lueurs d'orage) d'accorder de l'importance au passage où il est question de la voûte d'une certaine porte, à Wurzburg, – une des toutes premières impressions qui, d'un tact léger, mettent la génialité déjà en éveil sur la voie du monde extérieur. Tout lecteur réfléchi de Stifter (pour prendre un second exemple) pourrait supposer à part soi que ce conteur poète a vu sa vocation intérieure devenir inéluctable dans l'instant où il tentait – au cours d'une inoubliable journée – de rapprocher à l'aide d'une longue-vue un coin de paysage fort éloigné et où brusquement, dans un bouleversement total de sa vision, il *ressentit* une fuite d'espaces, de nuages, d'objets, et un effroi si fécond qu'à cette minute même son âme béante de surprise accueillit l'univers, telle Danaé l'épanchement de Zeus. »

¹¹ *La Promenade sous les arbres*, p. 93.

¹² *La Seconde semaison*, p. 80.

¹³ *Les Cormorans*, pp. 46-47.

Si, dans ce cadre sauvage, le monastère de Serrabone a quelque exceptionnelle grandeur, quoi de plus commun qu'un cerisier, des pivoines, un ruisseau ? Mais la rencontre n'en perd rien de son intensité :

Je voyais la lumière sur le bois des arbres de mars ; ou la rivière briller entre les feuilles (merveille que je me souvenais avoir toujours surprise avec délices) ; ou des feux dans les verdure très sombres de l'hiver. Somme toute, presque rien : lueurs, vols d'oiseaux, regards, paroles égarées dans l'air. Véritablement, de ces choses dont je sais aussi pertinemment que quiconque combien elles sont légères, insaisissables, inutiles... Eh bien ! j'étais arrêté pourtant, comme par la mort [...] ou le désir de l'amie nocturne, [...]¹⁴

L'intensité semble même grandir de ce que, comme dans le haïku en quoi Jaccottet a reconnu sa propre conception de la poésie, l'objet de la rencontre est « peu de chose : un doigt d'eau brillant dans les prés ; peu de chose : la chaleur du soleil sur le mur blanc »¹⁵ ; ou, restriction sensible, « à peine quelque chose... [...], à la limite du perceptible », tel le « brouillard » du verger en fleurs¹⁶ ; voire « presque rien »¹⁷ : « la serrature des teinturiers », « ce presque rien que la main du désherbeur épargne comme s'il s'agissait d'une chose rare et précieuse »¹⁸, ou « le petit pêcher rose, dans la distance, sur un coin de pré clair. Rien que cela »¹⁹. Au fil des années, c'est même avec des éléments du monde « de plus en plus humbles » qu'a lieu la rencontre, comme Jaccottet le remarque dans *Carnets* (p. 128) : « C'est comme si, avec le temps, je passais de fleurs encore relativement prestigieuses, pivoines, passe-roses, à d'autres de plus en plus humbles, fleurissant à ras de terre : tels ces liserons des champs », auxquels *Et, Néanmoins* consacre des pages où ils sont dits « choses sans nécessité, sans prix, sans pouvoir »²⁰, du moins si l'on s'arrête à l'apparence ; telles encore ces violettes, « infimes, frêles, pâlottes, presque insignifiantes »²¹, chantées elles aussi dans *Et, néanmoins* : « fleurs faibles et presque fades », elles y sont « infimes » à nouveau (p. 20) et même « l'infime » (p. 23), ce qui est au plus bas ; mais, « à ras de terre », leur secret n'en est que « plus précieux, plus nécessaire », « à ras de terre », elles sont « nouvelles de l'aube », elles sont « sources toujours à ras de terre »²². Et dans *Notes du ravin* (p. 45) : « Violettes au ras du sol : "ce n'était que cela", "rien de plus" », écrit entre guillemets le poète, conscient de reprendre ses propres expressions. Le « foulard » du rouge-gorge n'est, en effet, « presque rien, comme cet oiseau n'est presque rien », « minuscule piéton », « petit porte-drapeau » : « cela ne pèserait presque rien, même

¹⁴ « Remerciement pour le prix Rambert », *Une transaction secrète*, p. 293.

¹⁵ *Observations et autres notes anciennes*, p. 82.

¹⁶ *À travers un verger*, p. 10.

¹⁷ Tels sont les premiers mots du premier poème d'*Airs*.

¹⁸ *La Seconde saison*, p. 215.

¹⁹ *La Saison*, p. 95.

²⁰ « Aux liserons des champs », *Et, néanmoins*, p. 76.

²¹ *Carnets*, p. 127.

²² « Aux liserons des champs », *Et, néanmoins*, p. 71 (« parce que celles-ci étaient des plus communes, des plus basses, poussant à ras de terre, leur secret me semblait plus indéchiffrable que les autres, plus précieux, plus nécessaire ») ; p. 74 (ces fleurs, à ras de terre, comme de l'obscurité qui se dissiperait, ainsi que le jour se lève », « autant de bouches d'enfant disant "aube" à ras de terre ») ; et p. 80.

dans une main d'enfant »²³. C'est cependant ce que l'on « voi[t] soudain, à deux pas »²⁴ et qui « touche ». À Saint-John Perse, donc, menaçant celui qui, au colchique d'or et aux cuivres, « préfère la roseraie et le jeu du clavecin » d'être « dévoré par les chiens... », Jaccottet « aimerai[t] opposer au contraire [...] la vérité frêle, gracieuse et transparente de la graine »²⁵. Il se reconnaît, en revanche, dans ce fragment de lettre, que l'on croirait vraiment de sa plume mais qui (exception faite de la précision entre crochets qu'apporte un Jaccottet naturaliste) est de... Webern :

La cause de mon émotion : ce sens profond, insondable, inépuisable que l'on retrouve dans toutes les manifestations de la nature... J'ai découvert une plante : " Vert d'hiver " [C'est en fait la pyrole, une éricacée]. Une petite plante comme le muguet, invisible, à peine décelable. Mais ce parfum balsamique. Ce parfum ! Il est pour moi la quintessence de la tendresse ; du mouvement, de la profondeur, de la pureté...²⁶

Cette intensité a toutefois la fugacité de l'immédiat, et le « presque rien », fragile, éphémère, ne s'offre qu'à celui qui passe, fragile, éphémère. Brève rencontre²⁷, en effet, que celle du moi et du monde : « un salut, au passage »²⁸, qui a lieu dans l'instant, « est donné au passant comme un souffle »²⁹. Ce thème est décliné, tel un leitmotiv, dans toutes les proses poétiques : les amandiers en fleurs d'*À travers un verger*, c'est « ce qui vous arrête [...], au passage » (p. 11), ce qui « surgit un jour, inattendu, quand nous passons » (p. 12) ; « ces choses, herbes et fleurs, ces coloris, cette foule » du *pré de mai*, [sont] entr'aperçus par hasard, en passant »³⁰ ; et la floraison du cognassier fait surgir la question : « Qui peut m'avoir tendu cela comme je passais ? »³¹. On se souvient du haïku de Bashô, dernier transcrit par Jaccottet dans son anthologie :

La première pluie d'hiver.
Et mon nom sera dit
"Le Voyageur".

Les deux poètes se retrouvent dans la même pensée : seul qui se sait « voyageur »³², qui s'accepte « vagabond », « peut entrevoir cela, recevoir pareille aumône »³³, car « la conscience de n'être jamais qu'un voyageur vous lave les yeux », affirme Jaccottet dans la préface de cet ouvrage ; c'est elle qui rend le « regard frais comme coup de vent »³⁴, grâce à elle que l'« on recommence à voir »³⁵, que toute chose redevient, est

²³ « Rouge-gorge », *Et, néanmoins*, p. 58.

²⁴ *Ibid.*, p. 57.

²⁵ *Observations et autres notes anciennes*, p. 93. Cf. Saint-John Perse, *Vents* suivi de *Chronique*, Gallimard, "Poésie", 1960, 159 p. Ici, *Vents*, 6, p. 32 :

« Nous t'épions, colchique d'or ! comme un chant de tuba dans la montée des cuivres.
Et si l'homme de talent préfère la roseraie et le jeu du clavecin, il sera dévoré par les chiens. »

²⁶ *La Seconde semaison*, p. 223.

²⁷ Cf. *Les Cormorans*, p. 50.

²⁸ « Blason vert et blanc », *Cahier de verdure*, p. 32.

²⁹ « Trois fantaisies », *Beauregard*, p. 89.

³⁰ *Paysages avec figures absentes*, p. 85.

³¹ « Blason vert et blanc », *Cahier de verdure*, p. 32.

³² *Beauregard*, p. 69.

³³ « Apparition des fleurs », *Cahier de verdure*, p. 75.

³⁴ *Observations et autres notes anciennes*, p. 105.

³⁵ *La Semaison*, p. 84.

« première » ; ainsi, « la montagne de Miélandre sous la neige, absolument sans tache : [...] c'est une aile. C'est comme si le regard, en passant, malgré son usure, se couvrait d'une aile et retrouvait l'enfance »³⁶. Vus chaque année, les amandiers, les pivoinés sont, « au passage », ce que l'on ne verra pas deux fois. Et de l'œuvre de Mallarmé qui lui est, certes, pleinement connue, mais qu'il dit (en novembre 1983) ne plus lire beaucoup, Jaccottet retient un poème qui se termine ainsi : *L'oiseau qu'on n'ouït jamais / Une autre fois en la vie*, et ajoute : « Ces deux derniers vers me reviennent souvent à l'esprit – comme une désignation de ce que la poésie fait quelquefois percevoir »³⁷.

L'« impression obscure et profonde », jaillie de la rencontre avec les éléments du paysage – en l'occurrence, ici, les arbres³⁸ – est donc déjà, en elle-même, de l'ordre du poétique. Dans le « Remerciement pour le prix Rambert », à deux pages de la fin³⁹, Jaccottet attire sur ce point l'attention de l'auditeur :

On a peut-être remarqué que je n'ai pas encore prononcé le mot « poésie ». Mais, cela va presque sans dire, c'est d'elle seule que j'ai parlé depuis le début, puisque c'est très simplement et très précisément de l'espèce d'émotions évoquées jusqu'ici [...] que naît [...] le besoin de s'exprimer.

Ou encore, dans *La Promenade sous les arbres* : « j'ai essayé, dit Jaccottet, d'interroger mon émotion devant des paysages » (p. 111) ; « il a fallu que j'essaie de comprendre ces émotions et le rapport qui les liait à la poésie » (p. 20). On peut lire un premier signe de ce lien dans l'emploi du verbe *toucher* qui ouvre, en effet, bien des proses poétiques, avant que ne soit tentée une description qu'en quelque sorte il fait naître. Ainsi de « Travaux au lieu dit l'Étang » : la première page y constate que « les longues pluies, en peu de jours, ont refait l'étang », asséché depuis des années ; « on est surpris de découvrir cette surface d'eau que le vent ride [...] ; surpris, et touché »⁴⁰. Tout le développement, les « tâtonnements » ultérieurs seront pour expliciter ce que recouvre le terme. Ainsi, l'écriture prolonge l'émotion de la rencontre avec le monde, premier temps de l'expérience poétique dans laquelle elle s'enracine ; ainsi, la poésie s'avère « toute de relations : entre le monde et le moi, entre le langage et le monde, entre le moi et le langage »⁴¹.

Aussi bouleversante que celle de la mort, la rencontre du monde s'oppose à elle, radicalement, parce qu'elle est « joie » :

« Au sortir d'un bois de chênes [...] paraît, au creux d'une combe, un champ d'avoine : alors, de nouveau, un saisissement, un émerveillement, une joie, pourquoi ? »⁴².

³⁶ *La Seconde semaison*, pp. 63-64.

³⁷ *Ibid.*, p. 60.

³⁸ *La Promenade sous les arbres*, p. 95 : « C'est en ce mois [de mars] que, dans les forêts qui avoisinent Paris, j'ai ressenti pour la première fois peut-être à les voir une impression obscure et profonde, et maintenant je la retrouve ici ».

³⁹ *Une transaction secrète*, pp. 294-295.

⁴⁰ *Paysages avec figures absentes*, p. 59.

⁴¹ « Au jardin de Tortel », *Une transaction secrète*, p. 250 : l'expression y concerne le recueil précisément intitulé *Relations*.

⁴² *La Seconde semaison*, p. 13.

La réponse serait que, « histoire de passage », cette rencontre est aussi histoire d'amour, en effet, plus claire encore que celle qui peut unir l'homme et la femme. Ainsi de la rencontre du cerisier ; ayant noté que « c'était une fois de plus comme si quelqu'un vous parlait », le poète se reprend aussitôt : « quelqu'un ou plutôt quelque chose »⁴³. On en pourrait imaginer l'échange amoindri ; il n'en est rien, au contraire : si la silhouette d'une promeneuse, suggérée par la beauté de l'arbre, entraîne la tendre évocation d'« une nouvelle histoire d'amour, commencée là comme un nouveau ruisseau, né d'une source neuve, au printemps », elle éveille aussi la pensée d'une joie mêlée de « trouble », brouillée par le jeu, inéluctable et toujours ambigu, de la séduction, par « le besoin de la prendre au filet de mes paroles ou de me prendre à celui des siennes » ; la relation qui naît entre l'arbre et le poète est d'une plus grande netteté, limpidité : « je n'éprouvais nul désir de le rejoindre, de le conquérir, de le posséder ; ou plutôt, c'était fait, j'avais été rejoint, conquis, je n'avais absolument rien à attendre, à demander de plus ; il s'agissait d'une autre espèce d'histoire, de rencontre, de parole. » La barrière qui si souvent sépare le moi de l'autre – cet autre fût-il le monde –, l'enfermant dans un solipsisme aveugle, disparaît alors, et cette totale absence de masque, de voile dans la relation est ce qui comble Jaccottet.

Ainsi, l'instant de la rencontre entre un élément de la nature et le poète est, chaque fois, celui d'un intense bonheur. Et l'on comprend que Jaccottet « [s]'entête [...] à saisir [...] tout ce qui a l'air dans ce monde de [lui] faire signe, qui en tout cas [le] touche, *bien avant toute réflexion* »⁴⁴, puisque ces signes sont immédiatement éprouvés comme « favorables »⁴⁵ et que, si ces « impressions [sont] fugaces, par la plupart des hommes jugées frivoles et sans valeur », « l'intensité de l'expérience vécue exig[e] pourtant qu'on [leur] accord[e] *plus de prix* qu'aux événements les plus visibles et les plus massifs de la vie quotidienne ou de l'histoire »⁴⁶.

L'échange entre le moi et le monde

De cette rencontre toutefois, ce n'est pas le poète qui a l'initiative, mais, semble-t-il, le monde. Jaccottet a beau affirmer : « il n'y a que cela qui m'intéresse : [...] ramener à moi, à nous, ce monde presque invisible ; aller à lui, ou tout faire pour qu'il vienne à moi »⁴⁷, ce ton volontariste est plutôt l'expression d'un désir menacé, d'une peur même, que d'un pouvoir sûr de lui. Ce sont bien, en effet, « les fleurs des prés de bord de route, à la hauteur du regard, les bleues, les roses, les jaunes, petites, et les graminées sèches, blanches » qui « de nouveau [lui] font signe de façon rapide, dérobée, insaisissable »⁴⁸ ; ce sont encore les pommiers qui l'arrachent à ses préoccupations :

⁴³ « Le cerisier », *Cahier de verdure*, p. 9, puis, pour les autres citations du paragraphe, p. 10.

⁴⁴ *Observations et autres notes anciennes*, p. 125. Les italiques sont de Jaccottet.

⁴⁵ *À travers un verger*, p. 12.

⁴⁶ *La Promenade sous les arbres*, pp. 25-26. Les italiques sont de Jaccottet.

⁴⁷ *Observations et autres notes anciennes*, p. 83.

⁴⁸ *La Semaison*, p. 142 : c'est pourquoi il aime tant cette « ouverture d'une prose de Roud » (il s'agit du texte intitulé « Epaupe » dans *Le Moissonneur*), « sue par cœur autrefois », dit-il dans cette même phrase ainsi que dans *Carnets* (p. 51), et qu'il cite plus longuement dans « Aux liserons des champs » (*Et, néanmoins*, p. 72) : « *Fleurs des talus sans rosée, pitoyables au voyageur, qui le saluez une à une, douces*

« En passant, alors que l'esprit était soucieux d'autre chose, désespéré peut-être, ce signe lui a été fait, ce don »⁴⁹ ; dans la lumière du soir, les peupliers, par « leur forme, isolée, de fuseaux, plus hauts, plus droits que les autres », sont « comme des signes ou des sémaphores »⁵⁰ ; et c'est d'eux encore, « peupliers qui flamboient », que, des décennies plus tard, il note avoir, « de nouveau, reçu une espèce de signe »⁵¹. Ce signe peut se faire appel, comme dans ce passage d'*Oberman* auquel Jaccottet attache une toute particulière importance et sur lequel il sera fait retour⁵² : « quelquefois le parfum [des fleurs] entraîne, comme une heureuse condition de l'existence, comme un appel subit, un retour à la vie plus intime »⁵³. Comme Senancour, Jaccottet entend cet appel ; celui du verger d'amandiers qui le « hèle » ; celui du « croissant de lune », « parure pour la peau nue, dénudée par la nuit ; mais qui est aussi une espèce d'appel presque muet, de soupir échappé à une bouche trop lointaine »⁵⁴ ; celui, « [venu] de très loin »⁵⁵, d'une « combe » où près d'une source « s'élève une chapelle, qui fut un petit temple » ; celui des paysages de Grignan : « Je crois que c'était le meilleur de moi qui entendait cet appel »⁵⁶.

Il semble à Jaccottet, comme à Georges William Russell – dont il retient cette citation : *chaque fleur était un mot, une pensée. L'herbe, les arbres, les eaux, les vents, tout était langage*⁵⁷ – que chacun des éléments de la nature lui parle, doté souvent d'une bouche, de lèvres : « Dès le matin la lumière parle et je l'écoute, sans plus me demander si je fais bien ou mal, si je ne suis pas ridicule. [...] Aujourd'hui, celle-ci ne dira rien que de pur »⁵⁸. Il écoute aussi les « peupliers, le soir » : « Que disent-ils, se détachant ainsi de l'étendue des arbres indistincts ? »⁵⁹. Prêter attention à la parole d'arbres lui paraît d'ailleurs si naturel qu'il propose à un interlocuteur – son double toutefois – de lui « en montre[r] quelques-uns qui parleront mieux que [lui] »⁶⁰. Les fleurs lui parlent, comme elles ont parlé à Roud, « frêles compagnes » du « solitaire »⁶¹ : les « liserons roses » lui sont « l'une des plus pures paroles jamais entendues, en passant »⁶² ; et « les lauriers-roses parlent comme par autant de bouches

à son ombre, douces à cette tête sans pensée qu'il appuie en tremblant contre vos visages, signes, timide appel.... ».

⁴⁹ *La Semaison*, p. 93.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 137.

⁵¹ « Feuilletés joints », *Truinas*, p. 46.

⁵² Cf. III, § « Les fleurs ne sont pas que belles ».

⁵³ « Si les fleurs n'étaient que belles... », *Paysages avec figures absentes*, p. 123.

⁵⁴ *La Seconde semaison*, p. 85.

⁵⁵ *Paysages avec figures absentes*, p. 25.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 21.

⁵⁷ « La vision et la vue », *La Promenade sous les arbres*, p. 26. Cf. Georges William Russell, *Le flambeau de la vision*, trad. par Léon Gabriel Gros, présentation par Jacques Masui, *Cahiers du Sud*, 1952, XIV-163 p.

⁵⁸ « Le jour me conduit la main », *ibid.*, p. 53.

⁵⁹ *La Semaison*, p. 137.

⁶⁰ *La Promenade sous les arbres*, p. 95.

⁶¹ Cf. « Aux liserons des champs », *Et, néanmoins*, p. 72 : « ... ce salut d'un marcheur infiniment plus solitaire que je ne l'ai jamais été à ces sortes de frêles compagnes qui avaient paru quelquefois, à lui aussi, murmurer quelque chose comme une consolation ou un conseil. »

⁶² « Aux liserons des champs », *Et, néanmoins*, p. 78.

fraîches, ardentes »⁶³. « Ailleurs est dite par les prés une parole encore plus lointaine et plus merveilleuse »⁶⁴. « Jamais les chemins ne m'ont paru plus parlants », se réjouit-il lors d'une promenade estivale⁶⁵. Même « les champignons, magiquement colorés, peints de brun vif, d'orange, de rose, de blanc éclatant ou livide, [sont] comme d'étranges paroles aux lèvres de la terre »⁶⁶ ; même la fumée d'un feu de jardin « [lui] parle, tout à coup »⁶⁷. L'eau surtout fait entendre sa voix : « Toute eau évidemment nous parle (plus ou moins, selon qui nous sommes et ce qu'elle est) ; là, elle me parlait avec une insistance, une grâce particulières »⁶⁸, constate-t-il devant l'étang reformé par la pluie, attentif à « la phrase qui semble, de là-bas, [lui] être soufflée » ; il arrive même – et Jaccottet voudrait alors, au col de Larche, « écouter sans fin cette parole précipitée » – qu'elle s'exprime avec une clarté étonnante : « "l'éternité n'est pas autrement fraîche", voilà ce qui semble être dit par le torrent »⁶⁹.

Mais de tels moments sont rares ; en général, cette parole est plutôt, comme celle du cerisier, « une insinuation, à voix très basse », un « murmure »⁷⁰, ou, comme celle des vergers de *Hameau*, « tout juste une rumeur »⁷¹, dont le poète pourrait même douter : « l'éphémère murmure, a l'air de me parler, à mots couverts, en blanc et en rose », écrit-il d'autres arbres en fleurs⁷² ; de même, du rouge-gorge, « on dirait qu'il veut vous parler », dit-il, ravivant les premiers instants de la rencontre, puis, se souvenant du « vivant » qu'il a été aux côtés de ce petit être « vivant » : « un rouge-gorge a eu l'air de lui parler » ; entre-temps ? il a, comme souvent, « reçu [un] message – qui n'en est pas un »⁷³ ou qu'il est difficile de comprendre, tel celui de *Hameau* : « Etait-ce là le message que transmettait sans rien dire la parole sans paroles ? »⁷⁴. Et « [il] sai[t] encore moins », ayant rencontré la montagne à peine enneigée à un détour de la rue, « comment elle [lui] parla ni ce qu'elle [lui] dit »⁷⁵. Au reste, bien qu'il « l'écoute chaque fois qu'[il] le peut [...], le monde ne [lui] parle pas toujours ou d'une voix si faible que le seul effort de la percevoir [l']épuise »⁷⁶.

Il n'en reste pas moins – pour étrange qu'il soit – qu'un dialogue se noue entre le monde et le poète : « il est vrai, » affirme un Jaccottet qui n'a pas encore trente ans, « aussi vrai que je suis ici à écrire, il est vrai que parfois jadis, et maintenant même encore, et pourquoi pas demain, il est vrai que quelque chose est passé de lui à moi, comme une parole non illusoire s'échange entre deux hommes »⁷⁷. Et, dans *Carnets*

⁶³ *La Seconde saison*, p. 18.

⁶⁴ « Soir », *Paysages avec figures absentes*, p. 104.

⁶⁵ *Carnets*, p. 52.

⁶⁶ *La Saison*, p. 143.

⁶⁷ *La Seconde saison*, p. 201.

⁶⁸ « Travaux au lieu dit l'Etang », *Paysages avec figures absentes*, p. 59 puis p. 63.

⁶⁹ « Au col de Larche », *Après beaucoup d'années*, p. 88.

⁷⁰ « Le cerisier », *Cahier de verdure*, p. 16.

⁷¹ « Hameau », *Après beaucoup d'années*, p. 55.

⁷² *Carnets*, p. 74.

⁷³ « Rouge-gorge », *Et, néanmoins*, pp. 57 et 59.

⁷⁴ « Hameau », *Après beaucoup d'années*, p. 60.

⁷⁵ *Paysages avec figures absentes*, p. 19.

⁷⁶ *Observations et autres notes anciennes*, p. 83.

⁷⁷ *Ibid.*, pp. 83-84.

encore, en 1997, lisant *L'Apostrophe muette* de Jean-Christophe Bailly où « il s'agit parfois des réalités infimes du monde », « je crois bien, dit-il, qu'elles me parlent avec de plus en plus de tendre insistance le temps passant ». Ce dialogue se traduit souvent d'ailleurs par l'adresse directe et le tutoiement : « Fauvette / dernier oiseau parleur en plein été / de quoi me parles-tu ainsi de loin en loin / dans le feuillage du tilleul ? »⁷⁸, ou encore : « Qu'êtes-vous donc en effet, mes montagnes »⁷⁹, et, dans *L'Ignorant* (p. 57) : « Je te parle, mon petit jour ». Il y a là « quelque chose » comme « un tendre entretien » entre deux amants⁸⁰, et cette parole dans une langue autre qu'humaine est « cela, dit Jaccottet, qui me touche et me parle comme l'ont fait peu de paroles »⁸¹ ; on ne s'en « lasse jamais parce qu'on n'en épuise jamais le sens et qu'elle semble l'une des plus importantes qui vous aient été soufflées à l'oreille, au cœur »⁸².

Parole, le martin-pêcheur, est aussi, dans son rapide passage, « très tendre regard [...] qui se serait posé sur vous un instant »⁸³. L'échange peut être tacite et passer alors, en effet, par le regard ; moins souvent évoqué, il semble cependant plus intime, plus profondément réciproque : « De même qu'un enfant ne répond qu'à telle ou telle inflexion maternelle, il semble que l'œil du poète ne s'ouvre que si d'abord le monde le regarde, et d'une certaine façon », dit Jaccottet dans *Observations et autres notes anciennes* (p. 46), commentant toujours l'expérience de Hölderlin, en substituant ici à la relation amoureuse celle, non moins vitale, de la mère à l'enfant ; puis, glissant à un niveau de généralité qui comprend donc son propre cas : « Ainsi arrive-t-il que notre regard, jusque-là perdu dans le vague, se fixe sans l'avoir voulu, mais alors avec une intensité hagarde, sur un détail qui semble "venir en avant" et occuper tout l'espace spirituel, "en gros plan" » (ibid., p. 49). Les fleurs ouvrent les yeux et croisent notre regard : « nous ouvrons les yeux là-dessus (comme ces fleurs se sont ouvertes) »⁸⁴ ; et lorsqu'il se sent loin d'elles, Jaccottet se dit « du côté des taupes aveugles »⁸⁵ car, précise-t-il, « toute fleur qui s'ouvre, on dirait qu'elle m'ouvre les yeux »⁸⁶. Le passage entre le moi et le monde s'avère donc bien lié au regard, la fermeture du monde à la cécité du moi. Dans *Une couronne*, non seulement les roses trémières, mais aussi bien les alouettes, la cime enneigée des montagnes, les forêts, « toutes ces fleurs qui ne sont pas vraiment des fleurs, mais vues, quoi qu'il en soit, à portée de regard, [...] par

⁷⁸ *La Seconde semaison*, p. 83.

⁷⁹ « L'approche des montagnes », *La Promenade sous les arbres*, p. 58.

⁸⁰ *À travers un verger*, p. 14.

⁸¹ « Oiseaux invisibles », *Paysages avec figures absentes*, p. 75.

⁸² *La Seconde semaison*, p. 64. De même, dans *Et, néanmoins* (p. 35), le martin-pêcheur est « proche parent de ces paroles entr'ouïes qu'on n'est jamais sûr d'avoir comprises, mais qu'on n'oublie plus. »

⁸³ *Et, néanmoins*, p. 35.

⁸⁴ *À travers un verger*, p. 12.

⁸⁵ *La Semaison*, p. 267.

⁸⁶ « Aux liserons des champs », *Et, néanmoins*, p. 76. On pourrait aussi relever que, dans *Airs* (p. 36), le poète voit les fruits, ces « globes suspendus » (p. 35), quand, au sortir de leur long sommeil « sous les paupières vertes », la chaleur « leur fait le regard avide » ; et c'est nous aussi qui alors nous réveillons : « De cet étonnement qui nous rouvre un instant les yeux, de ces fragments de joie naît en effet le soupçon qu'avant, nous devions dormir, et d'un mauvais sommeil, abrutis à la fois par nos propres manques (qui seraient plutôt des surplus) et par cet aujourd'hui [que] Jourdan ne porte pas dans son cœur » (« Messenger qui efface les murailles » (Pierre-Albert Jourdan) », *Une Transaction secrète*, p. 278).

quelque côté ressembl[e]nt – ces choses lumineuses [...] – à des regards »⁸⁷. *Paysages avec figures absentes* se termine sur ce vœu, exprimé – puisqu’il est important ! – dans une parenthèse qu’un espace blanc met conjointement en valeur :

(La plus haute espérance, ce serait que tout le ciel fût vraiment un regard.)

Total, absolu, pourrait-on dire, ce regard implique déjà que soit dépassé le niveau d’une rencontre entre deux personnes, mais l’espoir confirme ce que constate Jean-Claude Mathieu, que « la poésie se nourrit de ce que Jaccottet avoue être une *illusion* tenace, celle d’instant de donation du réel où le regard du monde croiserait le nôtre »⁸⁸. Et l’on notera que le poète est sensible au lien étymologique qu’en philosophe plus qu’en linguiste assurément, Plotin établit entre Éros et le regard dans son traité *De l’Amour* : « ... Éros dont le nom vient peut-être de ce qu’il doit existence à la vision (orasis)... »⁸⁹.

L’intensité du lien entre le monde et le moi atteint, en tout cas, celle d’une relation physique. Ce verbe *toucher*, sous la plume de Jaccottet, revêt une force singulière, et il faut ici lui rendre son sens premier, impliquant un contact ; l’emprise du monde s’exprime en effet par l’emploi fréquent des verbes *atteindre*, *pénétrer*, des adverbes *profond*, *profondément* : dans tel voyage, « n’y a-t-il pas eu de signes pour pénétrer en vous aussi profond que ceux que l’on accueille dans la tranquillité patiente de la maison ? »⁹⁰ ; « j’ai essayé, dit aussi Jaccottet dans *La Promenade sous les arbres* (p. 111), de comprendre ce qui, sous la lune ou les arbres, à la vue des eaux ou des montagnes, m’avait si profondément atteint » ; c’est aussi une émotion « exaltante, purifiante, pénétrant au plus profond » que provoquent en lui « les voix d’oiseaux invisibles », des voix « qui [l]’ont saisi alors qu’[il] marchai[t] »⁹¹, avant même qu’il ne les écoute. Et voici qui suggère, avec une richesse accrue, l’ouverture sans réserve aucune du poète au monde : « je vois comment la dernière lumière s’étire, s’élime et, réduite ainsi au fil d’un regard sous la paupière, pénètre d’autant plus profondément dans mes replis »⁹². Cet abandon, que l’on qualifierait (trop) volontiers de féminin, est encore érotisé par les images de la flèche, du trait, du dard, voire de l’hameçon qui viennent désigner tour à tour chacun des éléments de la nature par lesquels le poète est touché. « Le petit pêcher rose », par exemple : « flèche qui creuse au plus profond de nous »⁹³ ; et les violettes : « Flèches à la tendre pointe, incapables de poison », flèches

⁸⁷ « Une couronne », *Après beaucoup d’années*, p. 49.

⁸⁸ Jean-Claude Mathieu, « Approche d’un éblouissement : les pêcheurs », *Philippe Jaccottet, op. cit.*, p. 306.

⁸⁹ *La Semaïson*, p. 129. Cf. Plotin, *Ennéades III*, texte établi et trad. par Émile Bréhier, Les Belles lettres, « Collection des universités de France », 1989, 178 p. Ici, III 5 (« De l’Amour »), 3, 11 sqq., pp. 77-78 : « De cette âme qui tend son regard vers l’objet de sa vision et de ce qui émane de cet objet sont nés cet œil plein de l’objet qu’il contemple, cette vision qui n’est jamais sans image, Eros, dont le nom vient peut-être de ce qu’il doit son existence à la vision. »

⁹⁰ *Les Cormorans*, pp. 50-51.

⁹¹ *Paysages avec figures absentes*, pp. 76 et 75. Cf. aussi, *La Semaïson*, p. 128 : « Cela m’a saisi comme je me retournais » et, p. 139 : « Ce qui m’a saisi là... »

⁹² *La Promenade sous les arbres*, p. 52.

⁹³ *La Semaïson*, p. 95.

« légères », « fragiles », « décochées d'un coin d'ombre en fin d'hiver »⁹⁴. Ainsi de *La Semaison*, en 1966, à *Et, Néanmoins*, en 1998, semble-t-il, renouvelant le thème de la blessure d'amour, la même image vient à la plume du poète, pour dire la même violente réaction de tout l'être dans la rencontre du monde⁹⁵. Elle parcourt l'ensemble de l'œuvre ; le pré de mai, celui des "Trois fantaisies" de *Beauregard*, est « encore une chose qui [le] surprend quand [il] passe, qui [le] touche de sa flèche tendre et presque silencieuse » (p. 88) ; insatisfait de l'évocation qu'il propose d'une lumière de couchant, « certain soir d'après Noël », « on sent qu'il faut chercher plus profondément en soi ce qui a été atteint », écrit Jaccottet, « on a été touché comme par une flèche »⁹⁶ ; les étourneaux font une « légère rumeur de flèches très haut dans l'air » qui « à chaque minute s'intensifie », puis « vous traverse, vous communique sa fièvre sans qu'on ait presque le temps de rien comprendre... »⁹⁷ ; « en plein midi, soudain, deux martinets très hauts dans le ciel » lui apparaissent aussi « comme je ne sais [...] quelle flèche de fer dans le cœur, [...] un trait – ou le crochet d'un hameçon ? »⁹⁸ ; la lune peut de même devenir « hameçon cristallin »⁹⁹ ; et le tilleul, dont les abeilles butinent les fleurs, est « un essaim désarmé » en « ces moments de la vie où le dard est ce qu'il y a de plus tendre et de plus désiré »¹⁰⁰.

Mais lorsque dans *Airs* (p. 30), le regard est défini comme « un dard plus aigu que la langue », « un rapace », on ne sait plus si ce désir de possession est celui du monde ou celui du poète ; l'aube, « beauté qui soupire après les flèches », n'est-elle pas « toutes flèches dedans dehors »¹⁰¹ ? Ainsi s'inverse la relation dans l'intime de la réciprocité :

N'est-ce pas cela que j'ai cru comprendre ailleurs, à propos d'une combe, d'un verger, d'une prairie, quand, les traversant, je me laissais traverser par eux ?¹⁰².

Si Jaccottet, par exemple, dans *Les Cormorans* (p. 48), note qu'il a, jeune, visité l'Italie « sans voir grand-chose » mais « non sans être traversé tout de même par quelques images assez intenses pour durer », s'il constate avec force, par un vers serti de deux blancs dans un poème de *Chants d'en bas* : « Ce ciel qui me traverse me surprend »¹⁰³, il dit aussi du monde, dans *La Semaison* (p. 83), que « ce ne peut être un spectacle, c'est ce qui est réellement vécu, traversé, le secret où l'on habite, auquel on ne peut être extérieur ». Quant à Hölderlin, rêveur par le fleuve arraché à son rêve, « ce qu'il voit alors, il le voit avec une intensité inouïe, il le traverse du regard, ou plutôt il se

⁹⁴ « Violettes », *Et, néanmoins*, p. 22.

⁹⁵ « Comment se fait-il, par exemple, [...] qu'un simple regard, un jour, dans quelque couloir ou au détour d'une rue, vous atteigne comme un trait [...], et vous laisse blessé pour longtemps de sa pointe ? » peut-on lire dans le « Remerciement pour le prix Montaigne » (*Une transaction secrète*, p. 305) : cette phrase qui évoque la « passante » de Baudelaire et semble ne mettre en cause que le monde humain, rappelle cependant la rencontre de la montagne, « la rue ayant tourné... » ; elle suggère ainsi, à nouveau, la ressemblance entre les deux rencontres.

⁹⁶ *Paysages avec figures absentes*, p. 18.

⁹⁷ « Étourneaux », *Beauregard*, pp. 97 et 98.

⁹⁸ *La Seconde semaison*, p. 78.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 183.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 89.

¹⁰¹ « Lever du jour » (5), *Airs*, p. 75.

¹⁰² « Au col de Larche », *Après beaucoup d'années*, p. 89.

¹⁰³ « Autres chants », *Chants d'en bas*, p. 65.

l'incorpore »¹⁰⁴. Voilà le corps cette fois clairement mis en cause ; et l'exemple n'est pas unique : « C'était tout cela qui m'avait saisi », c'est-à-dire, au plateau de Saint-Blaise, deux étangs, quelques maisons en ruine, le silence, le vol mystérieux d'une aigrette blanche, « tout cela ensemble, absurdement. Les choses, le monde. Le corps du monde »¹⁰⁵. Les « instants privilégiés » de Jaccottet sont ceux où l'« on est dans le corps, au cœur du monde – non plus un regard, même quand on regarde, le regard est pris dedans »¹⁰⁶.

L'échange entre le moi et le monde est donc bien un corps à corps heureux avec toute la sensualité qu'il peut impliquer. C'est ce que souligne Jacques Masui dans l'ouvrage consacré à Jaccottet sous la direction de Jean-Pierre Vidal :

La démarche est analogue à la rencontre de deux amants allant l'un vers l'autre sans qu'aucune entrave ne puisse empêcher la fusion exaltante, et, finalement, le pur délice de la « reconnaissance », [en cet] éclair de l'instant où toutes les barrières tombent et où, dans l'absolu nudité de notre être séparé, le poète réalise qu'il est aussi l'herbe et l'arbre, l'eau et les montagnes¹⁰⁷.

Il s'agit bien d'une fusion, en effet, d'une osmose : dans la rencontre de cet arbre qu'est le cerisier, la peau devient « écorce [qui], plus rugueuse d'année en année, s'est assouplie pendant quelques instants », « comme la terre, poursuit Jaccottet, laisse l'eau nouvelle sourdre à sa surface »¹⁰⁸ ; or le rouge des cerises vient d'être assimilé à un feu qui coule, un feu marié à de l'eau ; entre l'arbre et l'homme, même la différence de nature semble être abolie. Aux abords du verger de cognassiers, « source de lait », « il faut que le pas ne soit plus entendu, que l'esprit et le cœur ralentissent ou presque s'oublient, au bord de la disparition bienheureuse, d'on ne sait quelle absorption dans le dehors : comme si vous était proposé par pure grâce un aliment [...] plus tendre que l'eau »¹⁰⁹ : l'inversion du mouvement dans la continuité de la même phrase est remarquable, que confirme à la page suivante, ce court paragraphe : « On passait. On a bu ce lait de l'ombre, en avril, avec ses yeux. » Est-ce le monde qui se résorbe dans le moi ou le moi dans le monde ?... Le sûr est que, dans cet échange, le moi n'est plus séparé. *Éléments d'un songe* rapproche à nouveau cette relation de celle du couple, fusion fragile : « Nous avons vu briller ce monde, dit-elle encore, tu le sais. Les brumes, les rochers, les forêts ne nous séparaient pas plus l'un de l'autre qu'ils n'étaient séparés de nous »¹¹⁰.

L'objet, l'enjeu de la poésie de Philippe Jaccottet est cette relation même, dans l'instant, quoi qu'aient pu en penser certains critiques, voire, parfois, le poète lui-même. Ainsi, dans l'ouvrage collectif dirigé par Marie-Claire Dumas, André Lacaux rapproche les proses, jusqu'à *À travers un verger*, de l'entreprise de Ponge : « la visée y est de

¹⁰⁴ *Observations et autres notes anciennes*, p. 45.

¹⁰⁵ « Si les fleurs n'étaient que belles... », *Paysages avec figures absentes*, p. 135.

¹⁰⁶ *La Semaison*, p. 83.

¹⁰⁷ Jacques Masui, « L'expérience poétique de Philippe Jaccottet », pp. 153-156 dans *Philippe Jaccottet / Vidal, op. cit.* Ici, p. 156.

¹⁰⁸ « Le cerisier », *Cahier de verdure*, pp. 13-14.

¹⁰⁹ « Blason vert et blanc », *ibid.*, p. 32.

¹¹⁰ « À la longue plainte de la mer, un feu répond », *Éléments d'un songe*, p. 76.

description, dit-il : vers l'objet, un peu comme chez Ponge, la phrase s'avance par approximations, échelles, flux et reflux qui finissent par produire un dépôt dont la croissance est équivalente à la sienne »¹¹¹. Certes, Jaccottet est capable de telles « descriptions » ; celle, par exemple, « précise jusqu'à la préciosité », de « la fabrique de la truffe », comme la nomme Jean-Claude Mathieu : « un admirable morceau, rivalisant avec Ponge »¹¹². Mais, remarque Jaccottet dès *Éléments d'un songe*, « noter la forme d'un pétale, les manœuvres d'un insecte : je manque de patience, et je sens obscurément que ce n'est pas exactement cela qui est nécessaire »¹¹³. D'ailleurs, dans « Pêchers », étude parue initialement aux côtés de celle d'André Lacaux¹¹⁴, Jean-Claude Mathieu lui-même récuse le rapprochement entre les deux poètes : « alors que Ponge cherche à nommer superbement *les qualités propres à l'arbre*, Jaccottet constate qu'il s'attache plutôt à la saisie circonstancielle des choses, vues *de loin*, éclairées de la lumière éphémère du *passage* »¹¹⁵, ce que confirme le constat de son auteur sur *À travers un verger* :

Toutes ces pages ont été écrites à partir d'une chose très fraîche et très tremblante, merveille aperçue en passant, sous un certain ciel, un certain jour [...] ¹¹⁶,

ou cette précision dans *Cahier de verdure* (p. 10) :

Le sûr, c'est que ce même cerisier, extrait, abstrait de son lieu, ne m'aurait pas dit grand-chose, pas la même chose en tout cas. Non plus si je l'avais surpris à un autre moment du jour.

Ce n'est donc pas l'exactitude descriptive en elle-même que recherche Jaccottet, mais, éventuellement à travers elle, le réseau des données paysagères ou, dans un objet isolé, les caractères précis qui font naître l'émotion :

Terre – la précision consisterait à la comparer à de la poudre de cacao (par exemple, mais en cherchant on trouverait plus précis encore, et ce serait faux quant à l'émotion qu'elle procure). Plutôt une couleur liée à l'idée de la brique, et du feu, d'un feu pâle, d'un feu endormi, qui ne brûlerait pas. Terre comme un feu endormi, allongé, sous les arbres. Telle est l'autre exactitude, qui seule m'importe ¹¹⁷.

Ainsi, quand bien même Jaccottet s'efforcerait à la transparence face au réel, comme nous essaierons de le montrer, ce n'est ni l'idée de la chose ni la chose en soi qu'il cherche à saisir mais son rapport à elle ; il dit l'instant d'une relation au monde, d'une rencontre :

Je vois bien, [...], que je ne peins pas des choses, que je ne décris pas le monde visible comme j'ai prétendu quelquefois vouloir le faire, et que mon domaine, en ce sens, est

¹¹¹ André Lacaux, « Le regard et son éthique dans la poésie de Philippe Jaccottet », pp. 45-60 dans *Jaccottet / Dumas, op. cit.*, p. 45.

¹¹² Jean-Claude Mathieu, « Un petit roseau m'a suffi », *Philippe Jaccottet, op. cit.*, p. 87, note 3.

¹¹³ « Poursuite », *Éléments d'un songe*, p. 149.

¹¹⁴ Jean-Claude Mathieu, « Pêchers de Jaccottet », dans *Jaccottet / Dumas, op. cit.*, p. 87. Cette étude, quelque peu remaniée, se retrouve sous le titre « Approche d'un éblouissement : les pêchers » dans Jean-Claude Mathieu, *Philippe Jaccottet, op. cit.*, pp. 299-313 et cette phrase même, p. 302.

¹¹⁵ Les expressions en italiques sont issues de *La Semaison*, p. 92.

¹¹⁶ *À travers un verger*, p. 33.

¹¹⁷ *La Semaison*, p. 62.

terriblement pauvre, qu'il paraît même refuser de s'enrichir de cette manière-là (nul souci de peindre la girafe, les calaos, même pas une fleur vue de près, observée : seulement ce que saisit l'œil au passage) ¹¹⁸.

Faisons la part d'une habituelle modestie, quelque peu tempérée par l'humour, et retenons donc la clairvoyance de Jaccottet quant à sa poétique. C'est dans *La Promenade sous les arbres* (p. 66) que se trouve sans doute sa formulation la plus ferme sur ce point :

Ce qui me reste en effet de tous ces instants où j'ai regardé les montagnes, où elles m'ont ému et rendu plus étonné d'être au monde, cela peut tenir en ces mots qui me sont venus plus haut sous la plume : "montagnes légères", "rocs changés en buées", en ces images qui, tour à tour, essayaient de dire la vérité, non pas sur le monde ni sur moi, mais peut-être sur nos rapports.

Cependant, dire « herbes et coquelicots croisant [des] pas, [une] vie, / pré de mai dans [les] yeux, fleurs dans un regard, rencontrant une pensée, / éclats rouges, ou jaunes, ou bleus, se mêlant à des rêveries » ¹¹⁹, en d'autres termes, dire « [l']invisible réseau, [le] tendre et lumineux rapport » qui se crée d'un esprit au monde ¹²⁰, c'est permettre à la fois l'émergence d'un moi profond ¹²¹ et celle d'aspects très intérieurs du monde, comme dans un couple, qui n'est ni l'un ni l'autre des deux êtres qui le forment, la relation même révèle des traits fondamentaux de la personnalité de chacun : « Et s'il y avait un "intérieur" des fleurs par quoi ce qui nous est le plus intérieur les rejoindrait, les épouserait ? », se demande-t-il dans *Et, néanmoins* ¹²², mais la réponse était déjà dans *Paysages avec figures absentes* : « Ces lieux, ces moments, [...] souvent j'ai cru devoir m'enfoncer en eux pour les comprendre ; et il me semblait descendre en même temps en moi ». Le paysage en effet, que le dictionnaire Larousse définit comme cette « étendue de pays qui s'offre à la vue », n'existe que dans la relation entre le moi et le monde ; ni seulement dehors, ni vraiment dedans, il est ce que Winnicott appelle « une aire transitionnelle », un entre-deux ; à la fois « landscape » et « inscape » selon Hopkins dont la poésie est si profondément admirée de Jaccottet, il est le lieu de l'union entre le moi et le monde, ou plutôt il est cette union même. Mais le passage de l'un à l'autre et de l'autre à l'un n'est ouvert, la trajection, pour reprendre le concept d'Augustin Berque, ne devient intrication, fusion que si, dans et par l'expérience poétique, la relation est de l'ordre de l'affectif ; non pas du seul fait du moi mais, si étrange que cela puisse paraître à qui ne partage pas l'expérience, aussi par le fait du monde, comme Jaccottet le souligne dans cette très belle page de *Nuages* (p. 14) :

Ce dernier été [...], certaines choses de ce monde ont pris plus de relief [...] ; plus de, comment dire ? plus de chaleur aussi, étrangement, comme on n'en reçoit généralement que des êtres proches ; bien que je sache, dans le même temps, que cela ne peut en aucune manière être pris au pied de la lettre, comme si je m'étais mis à croire à une amitié, à des sentiments des choses pour l'homme, qui les rendraient capables de nous « parler » vraiment, à leur façon. Il doit s'agir d'une autre forme de relation. N'empêche : j'ai de la

¹¹⁸ *Observations et autres notes anciennes*, pp. 124-125.

¹¹⁹ « Le pré de mai », *Paysages avec figures absentes*, p. 83.

¹²⁰ « Remarques sans fin », *La Promenade sous les arbres*, p. 131.

¹²¹ Cf. *À travers un verger*, p. 18.

¹²² « Aux liserons des champs », *Et, néanmoins*, p. 82.

peine à croire que la chaleur ne fût qu'en moi, se reflétant sur elles. Ce doit être plus compliqué.

Il y aurait bien un échange affectif ; la chaleur, la tendresse éprouvées dans ces instants ne seraient pas la réflexion des sentiments du sujet sur les choses, ni leur parole l'écho de sa voix, mais les sentiments ou les paroles du monde même. La crainte de l'anthropomorphisme, peut-être, le mystère de la relation plutôt, si profond qu'il excède ce qu'on en peut dire, arrête le poète : « Il doit s'agir d'une autre forme de relation », « Ce doit être plus compliqué ». Entre ces deux remarques d'incertitude, la réciprocité du lien, certes avec prudence, en creux pour ainsi dire, est cependant réaffirmée. Et l'heureuse osmose est alors vécue :

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 ¹²³.

Une esthétique de la transparence

La Seconde semaison (pp. 35-36) retient de la fin d'*Orlando* une longue citation, notamment : « Écrire de la poésie, n'était-ce pas une transaction secrète, une voix répondant à une autre voix ? » et Virginia Woolf éclaire sa pensée en poursuivant :

« Quoi de plus secret, de plus lent, de plus semblable au commerce des amoureux que la réponse bégayante [...] faite pendant toutes ces années à la vieille mélodie des bois, [...] aux champs [...] et au jardin [...] ? ».

Pour Jaccottet aussi, l'écriture est une réponse au monde ; elle se veut en quelque sorte transcription de cette parole en langue « étrange », aurait-on dit autrefois ; et sans doute peut-on établir un rapprochement entre cette conception de la poésie et l'imposant travail de traduction longuement et encore aujourd'hui mené par Jaccottet. Par ailleurs, en donnant pour titre *Une transaction secrète* à l'un de ses recueils d'études sur divers auteurs, « adressé à d'éventuels amateurs de poésie » ¹²⁴, Jaccottet ouvre le sens de la formule dans une nouvelle direction, celle d'une transmission aux autres hommes. Mais les deux voies sont pour lui inséparables : « Je sais, écrit-il dans *Éléments d'un songe*, que l'expérience [poétique], pour être mystérieuse, n'en est pas moins commune [...]. Ce qui n'est pas commun, c'est que le poème lui soit fidèle et sache en propager la contagion ¹²⁵. Qu'il réponde au monde ou s'adresse à nous, le poète se définit comme un intermédiaire, un passeur, dont l'idéal esthétique sera de transparence.

Le poète héraut du monde

Nous avons vu que le monde parle sans parler ; aussi est-ce le poète – et le rapprochement avec Ponge s'impose ici – qui donne la parole aux choses. C'est là, pense-t-il, ce que le monde attend de lui : « J'imaginai toute la matière [...] aspirant à

¹²³ *Après beaucoup d'années*, p. 95.

¹²⁴ « Avertissement », *Une Transaction secrète*, p. 12

¹²⁵ « Poursuite », *Éléments d'un songe*, p. 144.

passer à travers nous, à ressortir par notre bouche »¹²⁶. À plusieurs reprises, en effet, avec instance, les vergers de *Hameau* lui demandent, « bizarrement », de « fai[re] passer »¹²⁷. L'interpellé, donc, « ne se dérober[a] pas », quelles que soient les difficultés, qui grandissent avec le retard de la réponse, quand il ne peut plus se fier qu'au souvenir de ce qui fut entendu¹²⁸. Car tel est bien son rôle, sa vocation – Jaccottet ne reculerait sans doute pas devant le terme :

« [P]eut-être suis-je fait pour transformer en bonheurs d'expression les comédies de la lumière, l'histoire des arbres, l'in vraisemblable sommeil des montagnes »¹²⁹.

La même pensée lui vient devant les daucus :

« Quelques ombelles flottant dans l'ombre des grands arbres verts, qu'on est peut-être ici pour faire dire quelque chose à l'oreille la plus rétive »¹³⁰.

Et l'on peut parler d'un désespoir quand Jaccottet se croit dans l'incapacité d'accomplir cette mission ; c'est lui qui supplie alors le monde de s'exprimer :

« J'aurais voulu dire encore cela
par gratitude, ou simplement par amitié
[...]
ou bien parlez pour moi, roses trémières, si vraiment je ne le puis,
ne le sais plus, [...] »¹³¹.

Il faut donc « attendre le moment que [les choses] puissent parler en nous »¹³², et ne tendre à « rien d'autre que de [les] laisser elles-mêmes s'exprimer dans ce qu'elles ont d'essentiel », dit Jacques Masui¹³³ ; sans doute pourrait-on reprocher à cette formule, qui accorde une importance exclusive à la chose, de trop négliger celle du sujet ou plutôt celle de leur rapport ; mais tel est bien effectivement le désir parfois explicite de Jaccottet :

« Repensé, dans la nuit [...], à ces montagnes telles que je les ai vues au cours de nos récentes promenades et que je devrais désormais, me disais-je, probablement dans un moment de vague enfièvrement, faire rayonner vraiment « telles quelles » dans les mots »¹³⁴.

Ce n'est donc pas à une parole belle que s'attachera Jaccottet, mais à une parole vraie ou plutôt sera belle la parole vraie. Or « il y a pour chaque expérience des mots qui sont

¹²⁶ « Remarques sans fin », *La Promenade sous les arbres*, p. 131.

¹²⁷ « Hameau », *Après beaucoup d'années*, p. 55.

¹²⁸ Cf. le premier paragraphe d'*À travers un verger*, p. 9.

¹²⁹ *Observations et autres notes anciennes*, p. 98. Notons, rapidement ici, l'importance du verbe *transformer*, qui implique que le passage par la bouche du poète ait pour effet un changement d'état, de nature.

¹³⁰ « Daucus, ou carotte sauvage », *Et, néanmoins*, p. 29.

¹³¹ *La Semaison*, p. 266.

¹³² *Observations et autres notes anciennes*, p. 116.

¹³³ Jacques Masui, « L'Expérience poétique de Philippe Jaccottet » dans *Philippe Jaccottet / Vidal*, op. cit., pp. 154-155.

¹³⁴ *La Seconde semaison*, p. 227.

plus vrais que d'autres », dit-il dans un entretien de septembre 2000¹³⁵, constant dans une pensée qu'énonçait déjà *À travers un verger* (p. 21) :

Je ne puis m'empêcher d'éprouver que certains mots, dans des circonstances données, semblent plus "vrais" que d'autres, que je ne peux absolument pas en user indifféremment ; je m'entête à les chercher, bien que je sois incapable de m'expliquer comment il se fait qu'un tel choix soit possible, et paraisse légitime.

Ce choix reste intuitif en effet, mais il s'impose avec une légitimité dont Jaccottet n'ignore pas la source : en décide « l'impression » qu'il parvient à « faire passer dans les mots cet émerveillement » suscité par la rencontre du monde, que, de cette expérience, « quelque chose d'essentiel passe dans les pages »¹³⁶. Jaugée au seul « critère du fragile rapport aux choses »¹³⁷, la parole poétique est vraie par sa porosité au monde. « L'expression juste, oui, si elle éclaire, si elle ouvre la voie », dit une note lapidaire de *La Semaison* (p. 89), qui trouve place – on ne s'en étonnera pas – dans *Des Histoires de passage* (p. 99) ; et c'est « au *dehors* » qu'elle mène :

Je me souviens aussi avoir entendu un jour André du Bouchet opposer avec véhémence à la proposition de Mallarmé selon laquelle le monde serait fait pour aboutir à un livre, le vœu contraire, que tout livre finît par renvoyer au monde¹³⁸.

Pour être transitive, la parole doit être fidèle au regard, soumise à lui, comme l'est celle de Joubert qui « savait diriger son regard où il fallait, de la façon qu'il fallait [et] ne s'est jamais servi du langage que pour faire sentir ce qui se passera entre ce regard et la lumière regardée »¹³⁹. Elle est alors – selon la formule de Ponge que Jaccottet ne cite pas mais n'écarterait pas sans doute – « le regard-de-telle-sort-qu'on-le-parle »¹⁴⁰. Sous la plume de Jaccottet, les jeux de l'écriture, la rime par exemple, comme le souligne Jean-Claude Mathieu¹⁴¹, restent toujours en accord avec la réalité référentielle : « Lumière, qui rime, par vent du sud, avec poussière, par vent du nord avec rivière »¹⁴². C'est pourquoi aussi, alors qu'elle tient dans son œuvre une place primordiale et si lumineuse, le poète a priori se méfie de l'image : désignant une chose à travers une autre, elle « cache le réel, distrait le regard »¹⁴³, ou du moins comporte ce risque :

¹³⁵ Entretien avec Philippe Jaccottet par Mathilde Vischer, *op. cit.*

¹³⁶ *Ibid.*

¹³⁷ Jean Starobinski, Préface à *Poésie 1946-1967*, *op. cit.*, p. 16.

¹³⁸ « Une montagne nous sépare... (André du Bouchet) », *Une Transaction secrète*, p. 267.

Un peu plus loin (p. 268), Jaccottet précise que, par des voies différentes, « [il] abouti[t] tout de même quelquefois [...] à un même renvoi au *dehors* ». Et, deux ans plus tôt, il employait à propos de Pierre-Albert Jourdan, l'expression même qu'il attribue ici à du Bouchet : « Plutôt que de faire aboutir le monde à un livre, il faudrait que le livre renvoie au monde, rouvre l'accès au monde. » (*Une Transaction secrète*, p. 277).

¹³⁹ « Joubert, Senancour, Amiel », *Une Transaction secrète*, p. 38.

¹⁴⁰ Francis Ponge, « Les façons du regard », *Le Parti pris des choses*, suivi de *Proèmes*, *op. cit.*, p. 120. Cf. Michel Collot, *Francis Ponge : entre mots et choses*, Seyssel, Champ vallon, « Champ poétique », 1991, 264 p. La formule y est commentée, p. 148.

¹⁴¹ cf. Jean-Claude Mathieu, « Passage du mot », *Philippe Jaccottet*, *op. cit.*, p. 526.

¹⁴² *La Semaison*, p. 60.

¹⁴³ « Oiseaux invisibles », *Paysages avec figures absentes*, p. 74. A fortiori ne peut-il admettre la position des surréalistes qui, se réjouissant de « la récalcitrance de l'image à la réalité », écrit Jean-Michel Maulpoix dans *Du Lyrisme*, *op. cit.*, p. 273, ont choisi « délibérément de privilégier ses formes les plus

Vient un moment où l'on s'aperçoit que les images même les moins fausses gênent encore notre souci de la vérité absolue, et qu'il faudrait les dépasser. [...] Dire des montagnes absorbées par une lumière vaporeuse qu'elles sont des toiles ou qu'elles deviennent des fumées, cela n'est pas un mensonge sur le plan de l'esprit sans doute ; nous devinons grâce à ces paroles la fluidité de l'espace que nous habitons, et peut-être même le sens de ses mouvements... Mais ces images de toiles et de fumées tendent néanmoins à nous détourner des montagnes et, si légères soient-elles, dans ce comble de légèreté qu'est la lumière, elles encomrent encore notre regard [...] ¹⁴⁴.

Jaccottet ne se satisfait pas d'une parole non mensongère, il aspire à « la vérité absolue », donc à l'abolition dans les mots de tout ce qui gêne la relation aux choses, ce qui « détourne », « encombre ». Il considère que les « textes » de *La Promenade sous les arbres*, « même légers et hâtifs comme ils se présentent, sont encore beaucoup trop embarrassés et bavards pour satisfaire personne », « qu'ils se pourraient réduire à quelques phrases, qu'on pourrait n'en garder qu'une ou deux comparaisons, quelques images plus ou moins développées » ¹⁴⁵. « Il faudrait qu'il n'y eût plus de "comme" en écran, ou que le "comme" éclairât » ¹⁴⁶. Mais il le peut, heureusement, avec une justesse que toute l'œuvre atteste ; les mots ne font pas toujours « écran ». Évoquant le moment où il rejoint le monde, Jaccottet écrit, dans *Observations et autres notes anciennes* (p. 84) :

Ainsi un mur tombe, et c'est peut-être un mur de mots ; il y a peut-être une façon de dire arbre, chemin, prairie, qui éloigne de nous l'arbre, le chemin, la prairie ; et peut-être une autre façon de les nommer qui au contraire abat le mur de la distance, supprime la séparation [...].

Tel est donc « le travail que le poète effectue sur les mots : d'opaques qu'ils lui furent donnés, il s'acharne à leur rendre la transparence » ¹⁴⁷, car respecter la parole, qui est « mouvement de l'air, venue à nous dans la nuit comme le parfum d'un cerisier invisible » ¹⁴⁸, c'est faire en sorte qu'« elle porte le souffle, au lieu de le cacher, de le figer, de l'éteindre » ¹⁴⁹. Ainsi la transparence est-elle ce qui définit la beauté poétique selon Jaccottet.

Ce critère est toujours celui qui vient expliquer ses admirations littéraires. Pour le haïku, notamment, « l'une des expressions les plus pures de toute la poésie », « comble de limpidité », en cela même différente de la poésie occidentale :

Sans doute sommes-nous depuis longtemps engagés dans un « détour » apparemment inévitable, et de plus en plus éloignés de la limpidité ; mais c'est aussi pourquoi la découvrir *totale*, comme elle l'est dans le haïku, donne un choc. Il faut bien cette

arbitraires, celles qui se heurtent de la façon la plus inattendue au principe de réalité. Radicalisant la proposition de Reverdy [dans *Le Gant de crin*], ils ont proportionné la force de l'image poétique à l'éloignement des réalités rapprochées. »

¹⁴⁴ « Remarques sans fin », *La Promenade sous les arbres*, p. 119.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 112. Il s'agit des proses poétiques regroupées sous le titre « Exemples ».

¹⁴⁶ « Apparition des fleurs », *Cahier de verdure*, p. 73.

¹⁴⁷ *Observations et autres notes anciennes*, p. 84.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 50.

¹⁴⁹ *La Semaison*, p. 43.

limpidité pour nous arracher au désordre envahissant ; mais l'étrange est qu'il ne faille peut-être rien de plus : juste cela.

« Simple doigt tendu », dit Blyth ; « ou simple passerelle, reprend Jaccottet, que l'on oublie pour s'éblouir de la région où elle mène »¹⁵⁰. Revenant, « plus de trente ans » après, dans *La Seconde semaison* (p. 198), sur « [s]on exploration de l'anthologie de Blyth », il se souvient avec ferveur que « chaque haïku, ou peu s'en faut, jour après jour, [lui] rendait vie ; parce qu'il [lui] rendait le monde, et presque le souffle ».

Sa limpidité est aussi ce qui nourrit une admiration fidèle pour l'œuvre de Dante ; en particulier, le texte de *La Vita nova* :

On le dirait écrit dans une langue de verre, une langue diaphane ; on croirait entendre une fugue de verre où rien n'empêcherait jamais le passage d'une lumière tendre.¹⁵¹

Jaccottet y relève alors, pour preuve, en quelque sorte, une comparaison entre les paroles et de *l'eau mêlée de belle neige*, « la matière la plus légère, la plus limpide », commente-t-il, en ajoutant :

[C]e n'est pas un hasard si, dès le début du chapitre suivant, comme en écho, Dante écrit : "*Il advint ensuite que, passant par un chemin le long duquel s'en allait un ruisseau très clair, me saisit une telle volonté de dire que je me mis à penser à la manière de m'y prendre...*" Tout, d'ailleurs, ici, n'est que pas et paroles.

Le promeneur invétéré, amoureux des cours d'eau, ne peut que célébrer cette association entre passages et mots ; et l'osmose du poème avec le monde l'y touche au point qu'il précise son analyse de la même phrase, en parallèle, dans *La Seconde semaison* (pp. 114-115) :

À un moment donné, Dante note qu'en passant par un chemin qui longe "*un ruisseau très clair*", lui vient une violente "*volonté de dire*" ; et aussitôt après, comme d'eux-mêmes, lui sont donnés les premiers mots de la canzone "*Donne ch'avete intelletto d'Amore*" qu'il note "*avec une grande joie*". Comme si c'était le "*ruisseau très clair*" qui l'avait incité à parler, et que son parler lui-même imitât ce ruisseau.

On trouve des louanges analogues sur Pétrarque :

Je ressens ce langage (immédiatement, avant toute réflexion ou analyse) comme tout entier net et poreux, comme constitué d'ouvertures sonores (comme si on marchait dans des galeries toutes de verre et d'espace). Sonorité à la fois douce et cristalline. Mais surtout, *poreuse* à l'infini céleste. Alvéoles. Un réseau de mots qui enferme le ciel ou le filtre comme font les arbres ?

Langage en accord avec le paysage toscan ; comme j'ai cru *voir* dans celui de Majorque, naguère, des vers de saint Jean de la Croix.¹⁵²

¹⁵⁰ « L'Orient limpide », *Une transaction secrète*, pp. 127, 130, 131 et 128.

¹⁵¹ « Blason vert et blanc », *Cahier de verdure*, p. 27.

¹⁵² *La Semaison*, p. 138 (les italiques – il est important de le noter – sont de Jaccottet). Dans « Devant l'ombre maltraitée » (*Éléments d'un songe*, pp. 117-118), après avoir cité des vers de Jean de la Croix (issus de divers poèmes mystiques dont *Cántico espiritual*, st. 3 puis 20 et 21, et *Noche escura*, st.5), Jaccottet, allant des mots aux choses plutôt que des choses aux mots – mais le mouvement est toujours réversible – dit en effet la totale correspondance qu'il ressent entre les paroles du poète et le paysage de Majorque.

Cf. Jean de la Croix, *Nuit obscure, Cantique spirituel*, éd. bilingue, préf. de José Angel Valente, trad. de Jacques Ancet, Gallimard, "Poésie", 237 p., pp. 74, 82 et 52.

De même, « comment ne pas reconnaître [...], dans la poésie de Leopardi [...] le paysage italien [...], sa douceur et sa clarté combinées (qui sont aussi des propriétés spécifiques de sa langue) ? »¹⁵³.

Ainsi le langage poétique aimé de Jaccottet est comme l'eau limpide, comme les galeries à l'italienne qui souvent embellissent ses rêves, comme, encore, les « cloisons poreuses » des arbres ou de la pluie, bref, à l'image de toutes ces sortes de fenêtres vers lesquelles, dans un paysage, le porte naturellement sa sensibilité. Thématique et poétique du passage sont intimement liées.

On retrouve donc également une telle forme de diaphane *mimesis* dans la poésie de Jaccottet. À une évocation de paysage hivernal qu'ouvrent les mots « glace, limpidité, soleil », est juxtaposée cette phrase : « Rêve d'écrire un poème qui serait aussi cristallin et aussi vivant qu'une œuvre musicale »¹⁵⁴. Une page de *Notes du ravin* (p. 45) s'ouvre sur ces deux paragraphes où l'on passe à nouveau du paysage à l'écriture, l'une s'identifiant à l'autre :

Le don, inattendu, d'un arbre éclairé par le soleil bas de la fin de l'automne ; comme quand une bougie est allumée dans une chambre qui s'assombrit.

Pages, paroles cédées au vent, dorées elles aussi par la lumière du soir. Même si les a écrites une main tavelée.

La lumière, par la comparaison qui efface la séparation entre dehors et dedans, semble éclairer la chambre même où écrit le poète, puis la page dont les mots alors deviennent une autre lumière. Ailleurs, Jaccottet souhaite « des paroles brèves comme une rapide pluie. Comme ces lignes qu'elle laisse sur la vitre un instant, brillantes, étoilées, et pourtant chaque perle, chaque goutte a son nœud d'ombre »¹⁵⁵. Le paysage est ainsi pré-texte qui s'offre en modèle¹⁵⁶. Jean-Claude Mathieu note en effet que « Jaccottet est enclin à fonder » la transformation des choses en mots, « leur passage à la figure », « sur une pré-figuration, à déchiffrer de sa fenêtre une quasi écriture des constellations »¹⁵⁷. Et ce rêve d'une identité entre le poème et le monde semble bien réalisé dans ce paragraphe magique d'*Observations et autres notes anciennes* (p. 106) :

Un poème sans images et sans adjectifs, ou presque. Quelques mots brillant sur une trame grise, un mouvement vers le haut, une fumée de fraîcheur, l'haleine, le rêve d'une endormie ; des fantômes de lumière.

On y glisse d'une évocation de ce que voudrait être le poème à celle du paysage même qui le suscite : de la nuit de lune, les lignes précédentes évoquaient en effet « les astres », qui ne doivent pas être comparés aux « diamants », et « la fraîcheur sans

¹⁵³ « Quelques notes à partir de Baudelaire », *Une transaction secrète*, p. 110

¹⁵⁴ *La Semaison*, p. 17.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 38.

¹⁵⁶ Mains autres exemples du même ordre pourraient être cités : un vol de pigeons est « calligraphie du ciel d'automne » (*La Semaison*, p. 146), celui de deux martinets « une lettre tracée sur le bleu puis effacée » (*La Seconde semaison*, p. 78) ; Jean-Claude Mathieu, dans son article : « Le Paysage de l'écriture dans les carnets de Jaccottet » (*Littérature*, n° 61, février 86, pp. 98-109), relève les *phrases* des arbres (*La Semaison*, p. 63), les *feuillettes* des rochers (*ibid.*, p. 14)...

¹⁵⁷ Jean-Claude Mathieu, « Le Paysage de l'écriture dans les carnets de Jaccottet ». *Littérature*, n° 61, *op. cit.*, p. 100.

limites », et « les montagnes » dont on sait que, chez Jaccottet, elles respirent¹⁵⁸, comme femme endormie¹⁵⁹.

« Poèmes, beaux yeux ouverts » : de cette formule¹⁶⁰, qui se présente plutôt comme un vœu, puisque le paragraphe précédent comporte un infinitif d'injonction, l'œuvre de Jaccottet est vraiment l'accomplissement.

La transmission du moi à l'autre

Ces éclats de bonheur retrouvés dans l'instant d'une relation sans entraves avec le monde, Jaccottet ne conçoit pas de ne pas les partager : là encore sa poétique est celle d'un passage. Et le besoin de cette transmission remonte à l'enfance – ou peut-être l'adolescence –, à sa découverte de l'expérience poétique ; il les vit comme indissociables, ce qu'il exprime dans un paragraphe d'*Observations et autres notes anciennes* (p. 69), intitulé *Apparition du poète* – non sans cette immédiate parenthèse ironique : « (C'est exactement le titre qu'il ne faut pas.) » :

Toutes sortes de choses très simples, y constate-t-il, étaient dites, échangées chaque jour dans la cour de l'école, dans les rues de la ville, autour des tables ; 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.

Cette métaphore des échanges monétaires court dans toute l'œuvre de Jaccottet, exprimant le refus des intérêts matériels auxquels devrait se substituer le *commerce* poétique, au sens où un La Bruyère parlait d'un « commerce d'esprit » et un Molière du « commerce des hommes ». Ce n'est donc pas un hasard si, jouant sur mémoire personnelle et historique, Jaccottet voit dans les mots « des barques sur des canaux, des remorqueurs, des péniches comme on en découvre à certains nœuds du trafic, dans le miroitement des Pays-Bas. Un instant les mots [lui] apparaissent pareils, allant et venant » ; mais c'est « dans l'espace invisible de l'esprit » qu'ils « circul[ent] »¹⁶¹. En quatrième de couverture, *La Seconde semaison* est présentée par son auteur comme « monnaies aussi, loin de tout cours de Bourse, pour aviver les seuls échanges qui importent, entre vivants, entre survivants. » Et, dans le même ouvrage (p. 219), il tombe des « hauts peupliers » « des feuilles d'or, des monnaies » :

Cela se fait sans bruit, sans aucun déchirement, plutôt comme un don, comme si le temps distribuait des monnaies d'or ; ou comme on détacherait de soi ses derniers poèmes, ses dernières pages, lumineuses.

Cette chute, que Jaccottet, on s'en souvient, voit au contraire comme un « envol », est ainsi métamorphosée en une sorte de naissance ou du moins une mise en circulation de richesses ; et l'on constate à nouveau qu'ici comme ailleurs, le passage, pour Jaccottet, exclut la violence de l'arrachement, qu'il ne saurait aller sans douceur. Cette vision des feuilles d'automne rappelle d'ailleurs celle de la « centranthe » dont les

¹⁵⁸ cf. *L'Ignorant*, p. 75.

¹⁵⁹ cf. « L'approche des montagnes », *La Promenade sous les arbres*, p. 60.

¹⁶⁰ *Observations et autres notes anciennes*, p. 82.

¹⁶¹ *À travers un verger*, p. 22.

« fleurs flétries » laissent place à « de petites roues de plumes » qui « s'ouvrent » « peu à peu » « prêtes à s'envoler ailleurs, à essaimer »¹⁶². Or les graines, dont la sensibilité de Jaccottet fait souvent aussi une monnaie¹⁶³, se retrouvent en effet comme métaphore conjointe de la transmission poétique. En exergue aux trois volumes qui constituent maintenant l'ensemble de *La Semaison*, Jaccottet place la définition du terme telle que la donne le Littré : « dispersion naturelle des graines d'une plante » ; et au dos de chacun, l'image se retrouve encore : « Pour présenter, en 1984, sur cette espèce de colonne Morris qu'est *une quatrième de couverture*, la première *Semaison*, je l'ai définie – rappelle-t-il sur celle du dernier volume pour le présenter à son tour – comme *un recueil de graines légères, pour replanter, essayer de replanter la "forêt spirituelle"* » ; « il y a encore, heureusement, quelques graines de ce genre, lumineuses, dans ces récents carnets », poursuit-il, après avoir dit, sur celle du second : « Il s'agit bien encore [...] d'un recueil de graines et de pas autre chose ». Rien ne saurait mieux que cette constance souligner à quel point la transmission poétique est essentielle pour Jaccottet. « C'est ainsi que sur le rôle des mots, à défaut de pensées, prétend-il, des images me viennent »¹⁶⁴. Et nous retiendrons encore celle du « texte-textile » : il la relève dans *Dieu d'eau*, ouvrage de Marcel Griaule sur la mythologie des Dogons : « la description du démon qui est à la fois tisserand et parleur aurait de quoi enthousiasmer Ponge : les dents étant celles du peigne à tisser, le fil la parole, etc. »¹⁶⁵. Pour Jaccottet aussi les mots sont « des navettes courant sur le métier du tisserand »¹⁶⁶ et « les paroles échangées, comme une trame invisible »¹⁶⁷.

Le rôle du poète est donc de « faire circuler », de « transmettre », de « donner » – les occurrences de ces verbes et des substantifs correspondants sont innombrables. Et ce qu'il transmet est « une certaine sorte supérieure de bonheur »¹⁶⁸, celle que Jaccottet a trouvée dans ses lectures dont il souhaite, par les études réunies dans *Une transaction secrète*, « frayer le chemin » au public, afin de ne pas le « priver d'une chance de joie »¹⁶⁹, celle aussi qu'il a lui-même reçue sans intermédiaire, et que, « la poésie des autres [lui ayant] toujours donné ce sentiment d'une plus grande réalité », il espère « communiquer à son tour » « par la [s]ienne propre »¹⁷⁰. Cerner ce que recouvrent ce *sentiment de plus grande réalité*, cette *sorte supérieure de bonheur*, c'est évidemment retrouver les thèmes de l'ouverture et du passage car « tout livre digne de ce nom s'ouvre comme une porte, ou une fenêtre »¹⁷¹. Il se reconnaît dans Henri Thomas pour qui l'« *amour de la poésie passait naturellement par les livres, mais comme le regard passe par une lucarne pour découvrir le ciel, la mer, les corps vivants...* »¹⁷², ce que, précise-t-il pour introduire la citation, il a « souvent dit, à peine différemment » ; par

¹⁶² *La Semaison*, p. 129. Ce paragraphe est retenu par Jaccottet dans *Des histoires de passage*.

¹⁶³ *La Seconde semaison*, p. 41 : « la monnaie, la petite monnaie des graines ».

¹⁶⁴ *À travers un verger*, p. 22.

¹⁶⁵ *La Semaison*, p. 201. Cf. Marcel Griaule, *Dieu d'eau*, Fayard, 1975 [1948], 221 p., [8] p. de pl.

¹⁶⁶ *À travers un verger*, p. 22.

¹⁶⁷ *La Seconde semaison*, p. 227.

¹⁶⁸ « La vision et la vue », *La Promenade sous les arbres*, p. 19.

¹⁶⁹ « Avertissement », *Une Transaction secrète*, p. 12.

¹⁷⁰ « La vision et la vue », *La Promenade sous les arbres*, p. 19.

¹⁷¹ « Si les fleurs n'étaient que belles... », *Paysages avec figures absentes*, p. 131.

¹⁷² *La Seconde semaison*, p. 70

exemple, en effet, des œuvres abordées dans *Une transaction secrète*, « lesquelles sont autant de portes ouvrant, plus ou moins grand, sur le *Weltinnenraum* rilkéen, l'espace (imaginaire ?) où il n'y aurait plus de mur entre le cœur et le monde »¹⁷³. Les poètes sont ainsi « des instruments, imparfaits, dont le plus haut usage est de faire circuler la lumière – contre l'obscurité qui semble fatalement l'emporter »¹⁷⁴. Et, par exemple, pour « franchir les distances de vie à vie », « du souffrant à l'heureux », il « envoie » à Armen Lubin « moins que l'éclair d'un rouge-queue, / le moment où au point de se coucher notre soleil / éblouit l'eau d'une mince rivière entre des herbes »¹⁷⁵. Ainsi, « [il]rend sensible à [son] tour » ce qui a illuminé sa vie, « à la manière de quelqu'un qui écarte le rideau d'une fenêtre pour que l'on puisse mieux voir dehors »¹⁷⁶.

Mais que l'on n'aille pas ici parler de devoir, même si sa formation protestante entraîne parfois Jaccottet à quelque maxime morale : « ce que tu as reçu, ne le garde pas pour toi » ...¹⁷⁷. Dans la « générosité » de A. E. « qui, dit Jaccottet, lui fait souhaiter de donner à d'autres l'itinéraire [de ses voyages intérieurs], afin qu'ils puissent jouir à leur tour des richesses à découvrir dans ces espaces »¹⁷⁸, on reconnaît sans peine celle qui lui est naturelle. Certes, l'écriture permet « d'abord de garder pour [soi]-même » « les moments intenses que l'on a vécus », dit-il à Mel B. Yoken, mais elle permet aussi que, « transformés, [ils] deviennent quelque chose de rayonnant pour d'autres lecteurs ensuite » : « pour soi », « pour d'autres », les deux intentions s'inscrivent dans la continuité d'un seul et même mouvement qui répond à un « désir », un « besoin » et apporte un « bonheur ». « Pourquoi écrire de la poésie ? » :

Je crois que c'est un besoin profond qui est d'abord totalement inconscient et qui doit être le désir de traduire l'essentiel de son expérience de telle manière que ça rayonne aussi pour les autres¹⁷⁹.

De même, dans « Poursuite » (*Éléments d'un songe*, p. 137) :

J'ai envie de parler, peut-être sans savoir pourquoi, peut-être parce que je sens que j'ai touché la merveille, et qu'il me faut le dire aux autres pour qu'ils cessent de désespérer.

Ou encore, dans *Paysages avec figures absentes* (p. 76), à l'écoute des oiseaux invisibles :

Je voudrais comprendre cette espèce de parole. Après quoi (ou même sans l'avoir comprise, ce qui vaudrait peut-être mieux), je serais heureux de la faire rayonner ailleurs, plus loin.

Il y a donc bien chez lui une joie du partage, qui s'inscrit dans ses textes, irrésistiblement, semble-t-il, par tout un jeu de pronoms où la première personne devient un « on », un « vous » ou mieux encore un « nous », mêlés avec bonheur au mépris des

¹⁷³ « Avertissement », *Une Transaction secrète*, p. 12.

¹⁷⁴ *À travers un verger*, p. 29.

¹⁷⁵ *Observations et autres notes anciennes*, p. 99.

¹⁷⁶ « Poursuite », *Éléments d'un songe*, p. 142.

¹⁷⁷ *La Seconde semaison*, p. 218.

¹⁷⁸ « La vision et la vue », *La Promenade sous les arbres*, p. 24.

¹⁷⁹ "Interview avec Philippe Jaccottet", propos recueillis par Mel B. Yoken, *The French Review*, op. cit., pp. 596-599.

strictes règles grammaticales. Ainsi – mais il serait possible d'en trouver partout des exemples – dans les pages d'*Après beaucoup d'années* qu'il consacre aux pivoines ; ces fleurs sont « comme autant de robes, si l'on veut ; si vous y incite l'insistante rêverie » (p. 15) : de l'indéfini perçu plutôt comme une atténuation de la première personne, on passe à un pluriel de deuxième personne qui rend l'invite doucement instante. « Parce qu'elles s'inclinent sous leur propre poids, certaines jusqu'à terre, on dirait qu'elles vous saluent, quand on voudrait les avoir soi-même, le premier, saluées » (p. 15) : le retour au singulier, que personnalise l'apposition « le premier », estompe alors la distinction entre le poète et son lecteur. Puis, « elles s'ouvrent, elles se déploient, comme on voudrait que le fasse le temps, notre pensée, nos vies » (p. 18) : cette fois, par la première personne du pluriel, auquel le possessif de l'expression « nos vies » refuse la valeur d'un pseudo singulier, c'est une identité qui est créée. Vient alors l'injonction, qui suggère un dialogue : « saluez ces plantes [...] » ; et, dans le dernier paragraphe (p. 20) : « [...] elles vous précèdent... On va les suivre... ; et que l'on se retourne, peut-être s'apercevra-t-on que l'on ne fait plus d'ombre, que vos pas ne laissent plus de traces dans la boue. » Jaccottet laisse ainsi, en quelque sorte, passer devant lui le lecteur : c'est à lui que semble d'abord accordé ce « salut » des fleurs, dans les deux acceptions que peut recouvrir le terme.

Cette fluctuation constante des personnes grammaticales, en permettant au lecteur de s'identifier au poète, l'engage donc à le suivre, à franchir avec lui le seuil.

Comme elle était nécessaire dans l'échange avec le monde, la transparence l'est aussi dans la transmission à autrui. C'est elle qui « sauvegarde la possibilité de la communication, est gage d'avenir pour le dialogue entre les hommes », dit Jean Starobinski¹⁸⁰, qui ajoute : « on n'insisterait pas ici, sur cette fonction, à vrai dire élémentaire, du langage poétique, si elle n'était aujourd'hui occultée de toutes les manières ». Les quelques décennies écoulées depuis la rédaction de ces propos ne les ont guère, semble-t-il, rendus caduques. Faisant « le pari de l'inactuel »¹⁸¹, Jaccottet se montre donc constamment soucieux de lisibilité tant pour les autres que pour lui-même.

Nous sommes là aux antipodes de l'hermétisme parfois hautain d'un Mallarmé. Devant cette œuvre, dont il éprouve la fascination, Jaccottet marque toujours un certain recul : à propos du « Nénuphar blanc » et de « La gloire »¹⁸², poèmes en prose où se révèlent « une subtilité, une précision insurpassables pour arracher au néant la merveille », il note :

Une perfection de la formulation qui stupéfie, mais dont il me semble aussi qu'elle m'enferme, en me privant d'une respiration plus naturelle, indispensable à mon entière

¹⁸⁰ Jean Starobinski, Préface à *Poésie 1946-1967*, *op. cit.*, p. 9.

¹⁸¹ Hervé Ferrage, *Philippe Jaccottet ou le pari de l'inactuel*, PUF, "Littératures modernes", 2000, 399 p., texte remanié de *Philippe Jaccottet et la modernité : le pari de l'inactuel*, thèse de doctorat effectuée sous la direction de Michel Collot.

¹⁸² Mallarmé, « Poèmes en prose », *Œuvres complètes* (Bibliothèque de la Pléiade), *op. cit.*, pp. 283 et 288.

adhésion. (D'ailleurs, Mallarmé a aimé comparer le livre à un coffret ; coffret ou fiole, bientôt : tombeau.)¹⁸³

Ouverture, clôture : on ne saurait, sur ce point, trouver plus forte opposition entre deux poétiques ; l'ironie finale, qui peut surprendre, la souligne violemment, malgré, ou plutôt à cause d'une commune admiration pour Poe, Baudelaire ou même Verlaine¹⁸⁴. Les préférences de Jaccottet vont tout naturellement au haïku, dont la « parole reste toujours parfaitement simple et naturelle, ou du moins le paraît »¹⁸⁵. Ce souci de clarté l'entraîne à un goût souvent marqué pour la langue classique ; il trouve plaisir à relire La Fontaine, « poète limpide entre tous »¹⁸⁶ :

"Qui ne prendrait ceci pour un enchantement ?"

En lui gardant toute sa force, Jaccottet acquiesce au terme qu'emploie ainsi le fabuliste pour défendre son œuvre où parlent bêtes et plantes¹⁸⁷, mais il en modifie la portée, le définissant comme « le pouvoir magique, chez [ce poète], des plus simples tournures, et des plus limpides »¹⁸⁸ ; « sa grâce, poursuit-il, n'a d'égale que celle, plus sombre toutefois, de Racine » ; leur « musicalité naturelle » les rapprochent. Le « touche » aussi « extrêmement une relecture de Nerval » par, là encore, « le naturel de la diction, sa souplesse, sa liberté. Une magie singulière »¹⁸⁹. Et s'il refuse, chez Lamartine, « l'excès d'éloquence de maint poème, avec l'idée que, décidément, cela n'est plus lisible aujourd'hui », en revanche, dans le thème élégiaque de la fuite du

¹⁸³ *La Seconde semaison*, pp. 49 et 50.

¹⁸⁴ Il ne faudrait pas toutefois s'autoriser de ces remarques caustiques pour simplifier hâtivement la position de Jaccottet face à l'hermétisme poétique. Dans l'étude intitulée « À propos de Matthey, une hypothèse » (*Une Transaction secrète*, pp. 217-229), des quatre formes d'hermétisme qu'il distingue, trois au moins – non sans quelques réserves, malgré tout – trouvent grâce aux yeux du traducteur d'Ungaretti. La première, qui repose sur une « matière en elle-même obscure », inexplorée, est justifiée par l'apport d'une richesse que « l'étude attentive peut aider à éclairer » ; Jaccottet en donne pour exemples les *Hymnes* de Hölderlin et les *Elégies de Duino* de Rilke. La deuxième, dont relève le surréalisme, tient au refus délibéré de s'adresser à la seule raison ; l'obscurité, là encore est « légitime », parce que la poésie, en effet, touche « en nous des régions plus profondes que celle où accède l'intelligence pure », mais elle court le danger « de mille extravagances si subjectives que [l'auteur] seul en soit touché » (p. 221). La troisième, celle « de quelques-uns des meilleurs poètes contemporains, Reverdy, Char, Ungaretti notamment », résulte d'une « concision extrême » qui tend à « faire briller » « l'immédiat » ; mais dans son usage de « l'ellipse », il lui « arrive de dépasser le but » ; le lecteur doit s'habituer à cette promptitude de vision » (p. 222). La dernière relève de la « préciosité », que Jaccottet admire chez Góngora, parce que sa poésie, « sans trahir arbitrairement le réel », suscite « un être verbal » qui transfigure son objet, mais qu'il condamne vivement chez Matthey, parce que, d'une « subtilité » artificielle, fautive, elle « brouille l'intensité de la vision » : « on ne voit plus que mots et figures » (p. 224) et « l'abus verbal », dans sa « perfection », « arrête le regard, au lieu de le laisser passer ».

Ne peut-on dire que la concision elliptique de certains poèmes d'*Airs* les rapproche de la deuxième forme d'hermétisme définie par Jaccottet et que nombre de ses textes participent, sans obscurité, du moins apparente, de la riche préciosité de la dernière ? Ce serait là, sans doute, rendre justice à une poésie parfois hâtivement regardée comme très ou trop « simple ».

¹⁸⁵ *Haïku* / Jaccottet, *op. cit.*, [avant-propos], [p. 12].

¹⁸⁶ *Carnets*, p. 112.

¹⁸⁷ La fable – Jaccottet ne le spécifie pas sans intention ! – s'intitule : « Contre ceux qui ont le goût mauvais » (cf. La Fontaine, *Fables*, II, 1, *op. cit.*, p. 97).

¹⁸⁸ *Carnets*, p. 108.

¹⁸⁹ *La Seconde semaison*, p. 188. Ce sont les *Odelettes*, en l'occurrence celle intitulée « Les Cydalises », (et non *Les Chimères*), que cite Jaccottet pour illustrer cette phrase. Cf. Gérard de Nerval, *Le rêve et la vie*, introd. de Jean-Louis Vaudoyer, Hachette, « collection du Flambeau », 1955, 289 p., p. 40.

temps, il lui reconnaît « une transparence proche de celle de Racine »¹⁹⁰ : le rapprochement ne saurait être plus élogieux ! Toujours en fonction du critère de lisibilité, « [il se] méfie de [la] voix tonnante [de Saint-John Perse] qui ne tonne finalement nulle part » [...]. Même l'admirable *Anabase* est peut-être un poème mort qui ne trouvera plus le chemin d'aucune oreille quand les exorcismes de Michaux s'insinueront encore en nous. J'ai vu la poésie aujourd'hui : elle ne porte plus de vêtements d'or aux mille plis, elle ne sonne plus de la trompette » et « chantonn[e] ou parl[e] à voix basse » ; elle est « un mot de passe pour les pauvres ou les solitaires, en vêtement de tous les jours »¹⁹¹. *Trouver le chemin d'une oreille, s'insinuer* en elle, se faire *mot de passe* grâce à un chant simple, telle est bien l'autre voie que doit rechercher la parole poétique, si, en s'ouvrant à autrui, elle veut lui ouvrir le monde.

L'écriture de Jaccottet est donc, elle aussi, d'une « parfaite lisibilité », selon l'expression de Jean Starobinski¹⁹² ; « nulle feinte, nul apprêt, nul masque », écrit-il, « cette parole s'offre à nous sans détour » ; « nulle barrière interposée au niveau de la perception du texte, nous sommes admis, accueillis, conduits dans un air cristallin » ; car le poète « veille à n'écrire aucune ligne qui ne soit pour le lecteur un chemin de clarté [...] », comme le montrent « le choix des vocables communs, la retenue dans l'essor métaphorique, le respect des connexions *naturelles* et le phrasé régulier de la langue ». Ainsi l'écriture de Jaccottet atteint ce qu'il se propose idéalement, dans cette note de *La Seconde Semailson* (p. 194), par exemple :

Ce qui pourrait encore en valoir la peine : quelques paroles brèves sans aucun vibrato, ou encore dans celle-ci, d'*Observations et autres notes anciennes* (p. 105-106) où, s'adressant en quelque sorte à lui-même, il retrouve, presque identiques, les expressions qu'il utilisait pour Michaux :

Beauté plus haute que les astres...

(Oui, mais qui entre dans une maison pauvre, qui traverse des rues sombres, qui parle plutôt à voix basse.)

Ce qu'on ne voudrait oublier à aucun prix.

Ne nous y trompons pas cependant :

Ce qui paraît simple et naturel n'est pas du tout facile (comme ont l'air de le croire ceux qui fabriquent aujourd'hui du haïku en série). Il faut viser d'autant plus juste que sont peu nombreux les éléments du poème, en peser le poids sur des balances d'autant plus sensibles qu'ils sont légers¹⁹³.

Ce qui est vrai du haïku l'est aussi des derniers vers de Hölderlin, de tel passage de « L'Enfer » de Dante, de tel poème de Leopardi :

¹⁹⁰ *Ibid.*, pp. 196-197.

¹⁹¹ *Observations et autres notes anciennes*, pp. 101-102.

¹⁹² Jean Starobinski, Préface à *Poésie 1946-1967*, *op. cit.* ; les diverses citations de ce paragraphe sont extraites des pp. 7 et 13.

¹⁹³ *Haïku / Jaccottet*, *op. cit.*, [avant-propos], [p. 12].

Cela paraît d'abord plus simple que toute autre chose, alors que c'est justement le plus difficile et le plus rare, ce moment où la poésie, sans en avoir l'air puisqu'elle s'est dépouillée de tout brillant, atteint à mon sens le point le plus haut ¹⁹⁴.

La clarté n'exclut pas non plus la profondeur : Jaccottet cite dans *La Seconde semaison* (p. 99) cette phrase que Schelling prête à Clara, personnage éponyme d'une de ses œuvres : « *Ce qu'il y a de plus profond à mon sentiment doit justement être ce qu'il y a de plus clair* » ; nul doute que Jaccottet ne fasse sienne une telle pensée. Pour limpide qu'elle soit, son œuvre n'est pas sans difficulté, loin s'en faut, mais, note Starobinski avec une très profonde justesse, cette difficulté « n'est pas dans l'abord du poème, dans ses approches : elle est mieux placée, – dans la région de ses fins » ¹⁹⁵, sur lesquelles nous nous interrogerons quand nous essaierons d'analyser la portée ontologique de cette poétique.

Par ailleurs, si Jaccottet aspire à « une musique de paroles communes, rehaussée peut-être ici et là d'une appoggiature, d'un trille limpide » ¹⁹⁶, au nombre des références qui illustrent cette pensée, à côté de Racine figurent Pétrarque, Góngora, Scève... Son écriture n'est pas exempte d'une certaine préciosité : elle lui confère élégance et charme ; mais jamais elle n'est gratuite.

Enfin, ce peu de chose, par exemple, « très loin, à peine perceptible, [ce] miroitement sur des marais », auquel semble devoir correspondre « un langage de pauvre », « comment le dire sans élever un peu la voix » puisque « ces feux [...] cachent le même abîme de merveilles qu'ils ont toujours caché » ¹⁹⁷ ?

Il n'en demeure pas moins que, ouverte au monde et à l'autre, en recherche de transparence, la poésie – serait-elle le tout d'une vie – n'est pas, ainsi conçue, une fin en soi. Elle « tisse » entre les hommes, dit même Jaccottet, « un réseau utile, inlassablement, depuis toujours » ¹⁹⁸. *Utile* ! Gautier en eût frémi, même si – la conjecture ne doit pas être trop risquée... – Jaccottet, comme lui, préfère les roses aux pommes de terre ¹⁹⁹, même si « aide[r] à vivre mieux », c'est, pour la poésie, « rend[re] au regard son plus haut objet » ²⁰⁰ et si la portée en est d'ordre spirituel. On comprend et son admiration et ses réticences à l'égard d'un Mallarmé : de l'auteur de *Crise de vers*, ses exigences formelles le rapprochent, son souci d'ouverture le sépare. « Mallarmé est l'un des premiers à avoir fait de l'(admirable) poésie sur la poésie », note-t-il dans *La Seconde semaison* (pp. 51-52), « mais il a eu une postérité redoutable, dans le ressassement dilué et stérile de ses hantises. Narcisses exsangues ». La poésie de Jaccottet, à l'opposé, ne saurait se donner à elle-même pour unique objet, même si, dans les textes en prose surtout, disant la rencontre du monde, elle s'interroge parallèlement sur cette rencontre, donc sur elle – sa démarche, sa validité. Les termes mêmes

¹⁹⁴ *La Promenade sous les arbres*, p. 122.

¹⁹⁵ Jean Starobinski, Préface à *Poésie 1946-1967*, *op. cit.*, pp. 13-14.

¹⁹⁶ *La Semaison*, p. 17.

¹⁹⁷ *Observations et autres notes anciennes*, p. 114.

¹⁹⁸ *À travers un verger*, p. 22.

¹⁹⁹ cf. Théophile Gautier, Préface à *Mademoiselle de Maupin*.

²⁰⁰ « Si les fleurs n'étaient que belles... », *Paysages avec figures absentes*, p. 131.

d'autotélisme et de passage, du moins au point où nous en sommes de cette étude, ne peuvent apparaître qu'antithétiques.

Une éthique de la transparence

« À ce point de mes réflexions, je ne puis faire autrement que d'entrer dans des considérations de morale », écrit Jaccottet dans les « Remarques sans fin » de *La Promenade sous les arbres* (p. 125), après avoir loué la limpidité de vers de Hölderlin, Dante et Leopardi. L'esthétique de la transparence en effet impose à la poétique de Jaccottet une dimension éthique car pour que s'instaure cette circulation entre le monde, le moi et l'autre, « il faut non seulement une certaine expérience de l'outil verbal, mais aussi, et d'abord, un certain état intérieur »²⁰¹.

La recherche de cet « état » révèle, entre la pensée de Jaccottet et celle des grands maîtres du haïku, un point de convergence naturelle tout à fait remarquable : dans *L'Orient limpide*, article qui présente – on sait avec quel enthousiasme – l'ouvrage de Blyth sur le haïku, Jaccottet souligne que « la qualité singulière de cette poésie ne peut s'expliquer que par un état singulier, auquel le poète accède par une série de dépouillements »²⁰² ; et dans la « Note III » de *La Promenade* (pp. 144-145), il mentionne que si, au moment où il composait la partie essentielle du livre, il avait « connu l'admirable ouvrage de Blyth sur le haïku », « [il] aurai[t] eu la preuve de ce qu'[il] pressentai[t] aussi, qu'une telle transparence, qu'une réduction si souveraine à quelques éléments, ne pouvaient être atteintes qu'au sein d'un *état* donné dont [il] avai[t] d'ailleurs vaguement dessiné les contours ». Sa poésie repose, en effet, comme celle d'un Issa, d'un Bashô, sur une sagesse²⁰³ que définissent les termes d'*effacement*, d'*oubli de soi* : « Je l'accepte : il faut s'effacer tout à fait »²⁰⁴, écrit Jaccottet dès la première édition de *La Promenade sous les arbres*, soit en 1956, avant qu'il n'ait eu connaissance de l'ouvrage de Blyth, mentionné pour la première fois, dans *La Semaison* (p. 53), en août 1960. La tonalité de la phrase implique un effort sur soi, un renoncement qui explique que l'on ait souvent parlé d'ascèse à propos de cette éthique. Mais l'effort semble à Jaccottet sans commune mesure avec la récompense : « Je ne respire qu'oublieux de moi », dit l'avant-dernière phrase de *La Promenade sous les arbres*, et *La Semaison* s'ouvre sur ce beau paragraphe :

L'attachement à soi augmente l'opacité de la vie. Un moment de vrai oubli, et tous les écrans les uns derrière les autres deviennent transparents, de sorte qu'on voit la clarté jusqu'au fond, aussi loin que la vue porte ; et du même coup plus rien ne pèse. Ainsi l'âme est vraiment changée en oiseau.

Il est donc clair que de cette attitude mentale dépend aux yeux de Jaccottet la possibilité de sa rencontre avec le monde : « Peut-être ces espèces de révélations nous

²⁰¹ « Remarques sans fin », *La Promenade sous les arbres*, p. 126.

²⁰² « L'Orient limpide (*Haïku* de R.H. Blyth) », *Une Transaction secrète*, p. 129.

²⁰³ Sur ce thème, cf. les pages érudites d'Aline Bergé dans *Philippe Jaccottet, Trajectoires et constellations* (pp. 350-358) : « Une autre sagesse pour l'Occident ».

²⁰⁴ « La rivière échappée », *La Promenade sous les arbres*, p. 93.

sont-elles accordées parce que nous sommes détachés de nous-mêmes ? »²⁰⁵ ; pensée que Jean Starobinski reprend sous une forme plus affirmative : « Tout se passe comme si l'accroissement de lumière, passionnément désiré, était la récompense d'une ascèse où la conscience réduit à presque rien sa propre présence », car, « libérée du souci de soi, la conscience n'en est que plus disponible pour s'offrir à un plus juste rapport avec ce qui, au-dehors, lui importe [...] : la terre, l'espace, l'air, la lumière, le vent, le temps »²⁰⁶. De même, selon J. P. Richard, « s'effacer », « s'oublier soi-même », c'est « s'ouvrir sans arrière-pensée à l'infinie vérité externe du réel »²⁰⁷. Les termes qu'emploie Allan W. Watts à propos de l'art zen sont quasiment identiques : « C'est seulement lorsqu'il n'y a ni but ni hâte que les sens humains sont totalement disponibles pour recevoir le monde »²⁰⁸. Mais de « cette morale difficile », pour reprendre encore une expression de J. P. Richard²⁰⁹, dépend aussi l'écriture, car « il y a », dit Jaccottet, « pour l'épanouissement de la parole comme pour l'éclosion des fleurs, des conditions favorables », qu'il réunit sous l'expression « l'ouverture de l'être tout entier (l'accueilance, si ce mot existait)²¹⁰ ». Merveilleux néologisme, que Jaccottet propose dans la discrétion d'une parenthèse, comme il en est coutumier lorsqu'est en jeu l'essentiel, et que vient doubler, quelques pages plus loin, celui d'*accueillement*²¹¹ ; nous lui préférerons le premier pour la douceur ouverte de ses sonorités.

Reste encore à éclairer les termes mêmes par lesquels se définit l'accueilance : qu'est-ce que s'effacer, s'oublier ? Des acceptions très différentes se révéleront avec l'analyse des entraves à cet état, sans cesse menacé. « La difficulté n'est pas d'écrire », dit en effet Jaccottet dans *La Semaison* (p. 236)²¹², « mais de vivre de telle manière que l'écrit naisse naturellement » ; souvent il exprime la crainte de « trahi[r] ce qu'[il] voi[t] »²¹³, redoute de ne plus parvenir à « pénétrer dans le bois des paroles »²¹⁴, à mener à bien « la recherche de mots qui n'offusqueraient pas ces fragiles et profondes clartés »²¹⁵ parfois entrevues ; il est ici notable que le verbe choisi désigne, par sa racine, une obscurité dont le préfixe fait un obstacle : « le travail poétique [...] exige à chaque fois que l'on se retrouve en cet état de transparence »²¹⁶. Les empêchements sont nombreux en effet. Certains sont en quelque sorte subis, liés aux conditions qu'impose la vie ; d'autres impliquent une plus profonde responsabilité morale du sujet, dépendraient-ils du statut conféré au langage poétique ; ils sont autant de replis sur soi auxquels correspond, pour chacun, un manquement au vœu de limpidité.

²⁰⁵ « Remarques sans fin », *ibid.*, pp. 115-116.

²⁰⁶ Jean Starobinski, Préface à *Poésie 1946-1967*, *op. cit.*, p. 11.

²⁰⁷ Jean-Pierre Richard, *Onze études sur la poésie moderne*, *op. cit.*, p. 276.

²⁰⁸ Allan W. Watts, *Le Bouddhisme zen*, traduit de l'anglais (Etats-Unis) par P. Berlot, Payot, « Petite Bibliothèque Payot », 1996, 263 p. Ici, p. 194.

²⁰⁹ Jean-Pierre Richard, *Onze études sur la poésie moderne*, *op. cit.*, p. 275.

²¹⁰ *Observations et autres notes anciennes*, p. 51.

²¹¹ *Ibid.*, p. 75.

²¹² Tout le paragraphe que commence cette phrase est repris dans *Des Histoires de passage*, p. 175.

²¹³ *La Semaison*, p. 266.

²¹⁴ *Observations et autres notes anciennes*, p. 97.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 115.

²¹⁶ « Remarques sans fin », *La Promenade sous les arbres*, p. 128.

Les obstacles subis

La simple habitude peut être un premier écran entre le moi et le monde : elle ferme le regard.

Un léger changement de point de vue suffit parfois à faire redécouvrir ce que l'habitude avait terni, 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.

C'est à ce changement que l'on doit le beau texte intitulé « Vue sur le lac »²¹⁷. Mais les habitudes de langage empêchent aussi de voir ou de dire ce qui s'offre au regard dessillé : « les mots traînent après eux des représentations machinales qu'il [...] faut écarter »²¹⁸. « À l'instant d'entreprendre le parcours personnel d'un paysage, note Jean-Claude Mathieu²¹⁹, Jaccottet dans un mouvement ascétique fait le vide, arase ce qui risquerait de peser sur ce mouvement, de l'infléchir. [...] Il n'est guère d'ouverture dans *La Promenade sous les arbres* qui ne commence par repousser [...] l'autorité d'un nom propre, loi en surplomb, menaçante pour l'écriture ». Ainsi du mot Alpes, lorsque Jaccottet aborde le paysage de Grignan : « Je commencerai donc en disant que ces montagnes-ci ne sont pas des Alpes »²²⁰ ; et puisque, « par [son] origine, [il est] familier des Alpes », il en esquisse alors une évocation en veillant à dégager leur « magie » des « symboles moraux dont on les affuble » d'ordinaire. Même défiance aux premières lignes sur l'Andalousie : « On ne peut savoir ce qui, dans l'écho de ces mots, revient à des images convenues de ce pays, à des clichés d'une poésie d'ailleurs suspecte tant le tourisme l'a contaminée »²²¹. Même vigilance avant d'évoquer Nauplie : « Sans doute paraîtrait-il d'abord difficile d'en parler autrement que dans un style de dépliant touristique, pour en dire ce qui ne peut s'appeler autrement que le "charme" »²²² ; ou encore, au moment d'aborder l'un des thèmes qui lui sont chers : « La fleur, en art, prête à la sucrerie, comme les clairs de lune ou les couchers de soleil : on le voit bien en peinture, où "le bouquet" est un motif à redouter, fort répandu jusque sur les coussins de satin »²²³ ; pour rendre aux fleurs « leur sauvagerie », comme l'a fait Van Gogh, il lui faudra retrouver l'étonnement du regard et repousser les mots chargés de visions antérieures. Certes, on peut penser qu'il ne sera pas trop difficile à Jaccottet d'écarter les lieux communs du vacancier ordinaire ou d'éviter la « mièvrerie » d'un art kitch. Mais parvenir à « l'effacement d'un paysage préfiguré », pour reprendre la belle

²¹⁷ « Vue sur le lac », *Après beaucoup d'années*, p. 9. De même, « la surprise de la neige » sur un paysage printanier « aiguise le regard », remarque Jaccottet dans *Truinis* (p. 33) ; et il relève dans *Une Transaction secrète* (p. 195) qu'il a suffi à Jean Paulhan d'un « hasard » (devoir s'orienter chez lui dans l'obscurité) « pour qu'il redécouvre un lieu, un atelier, que l'usage de l'habitude lui avait fait perdre ; qu'il a suffi que l'apparence de ce lieu se brise, parte en morceaux, pour que lui soit rendu le réel, tel qu'un primitif, pense-t-il, l'éprouve. »

²¹⁸ « L'approche des montagnes », *La Promenade sous les arbres*, p. 57.

²¹⁹ Jean-Claude Mathieu, « Pêcheurs de Jaccottet », dans *Jaccottet / Dumas, op. cit.*, p. 88. Ces lignes se retrouvent, un peu modifiées, dans Jean-Claude Mathieu, « Approche d'un éblouissement », *Philippe Jaccottet, op. cit.*, p. 303.

²²⁰ « L'approche des montagnes », *La Promenade sous les arbres*, p. 57.

²²¹ « Les mots "Andalou", "Andalousie" », *Cristal et fumée*, p. 9.

²²² « Cristal et fumée », *ibid.*, p. 27.

²²³ « Emblèmes d'été », *Tout n'est pas dit*, p. 125.

expression de Jean-Claude Mathieu²²⁴, exige souvent un effort sur soi beaucoup plus profond :

Iris. Les grands vergers d'iris des maladies : ai-je vraiment écrit, ou lu ce vers, autrefois ? Voilà longtemps, je me rappelle avoir associé ces fleurs à des désirs plus ou moins troubles : sottise, littérature²²⁵.

La note s'ouvre sur un mouvement comparable à ceux qui viennent d'être évoqués ; mais l'hésitation (*ai-je vraiment écrit, ou lu*) montre qu'une culture intériorisée peut être, entre le moi et le monde, le voile qui cache ou altère le visage de l'un et de l'autre, dont il n'est pas aisé de prendre conscience en tant que tel et dont se défaire est parfois un arrachement. Pour qu'en ces fleurs, le poète retrouve « des éclaircies entre les nuages », « une fraîcheur de source »²²⁶, il lui faut d'abord identifier et refuser une influence livresque, sans doute ici symboliste, qu'il ressent encore à leur vue. De même, touché de nouveau, à des années de distance, par un vol d'oiseaux traversant un ciel du soir, il se rappelle et condamne, dans les *Carnets* (p. 134), le vers écrit à dix-huit ans :

Dire de ces oiseaux qu'ils « glissaient vers le silence endormeur de l'amour », quelle sottise, quelle vaine et creuse musique ! Paris, des amis de Paris m'ont beaucoup aidé à me défaire de ces inflexions toutes faites et de ce flou douteux ; même si je ne me suis jamais guéri complètement de la « mélodicité » dont m'avaient imprégné mes admirations les plus vives : Baudelaire, Mallarmé, Verlaine – et même Claudel.

Si donc, « avec l'âge », « on ne raconte plus n'importe quoi, on s'enchant moins de mots », il est encore et toujours nécessaire, on le voit, de mener bonne garde, de « veiller à ne pas laisser les mots courir, car certains auraient vite fait de glisser sur des voies toutes faites »²²⁷. « Inflexions toutes faites », « voies toutes faites », la même expression peut aussi qualifier les images : sa méfiance à leur égard, maintes fois exprimée, Jaccottet l'exerce déjà sur « les premières qui se présentent à l'esprit [et] ne sont pas nécessairement les plus simples, les plus naturelles, ni les plus justes ; au contraire, ce sont plutôt les toutes faites, celles des autres, celles qui flottent, toujours disponibles, en vous »²²⁸. Dans *La Promenade sous les arbres* (p. 92), il en donne pour exemple la composition du texte intitulé « La rivière échappée » :

Il me faut bien l'avouer là aussi : ce n'est pas du tout ce que j'aurais aimé dire. Bien des images me sont venues à la réflexion parce qu'il n'est pas difficile de trouver des images, [...]. Je crains un peu qu'elles n'aient été, dans ce cas particulier, involontairement empruntées à d'autres esprits que le mien : bonnes chez d'autres poètes, elles deviennent insupportables ici.

La relation du moi au monde est unique pour chacun et les images des autres sont tout juste bonnes à la trahir sinon à la briser. Voilà qui rappelle Ponge, pour qui « *les autres* ont trop de part en [nous]-mêmes » ; Jaccottet conclut comme lui à la nécessité de « résister aux paroles »²²⁹. Ce doux, ce tolérant entre tous, est capable d'écrire :

²²⁴ Jean-Claude Mathieu, « Un petit roseau m'a suffi », *Philippe Jaccottet, op. cit.*, p. 135.

²²⁵ *La Semaïson*, p. 158.

²²⁶ Ibid., même page.

²²⁷ « La vision et la vue », *La Promenade sous les arbres*, p. 39.

²²⁸ « Travaux au lieu dit l'Étang », *Paysages avec figures absentes*, p. 60.

²²⁹ Francis Ponge, « Rhétorique », *Le Parti pris des choses*, suivi de *Proèmes*, *op. cit.*, p. 157.

Brûler, en esprit, tous ces livres, tous ces mots – toutes ces innombrables, subtiles, profondes, mortelles pensées. Pour s'ouvrir à la pluie qui tombe, traversée de moucheron, d'insectes, à ce pays gris et vert ; aux espèces diverses d'arbres, de vert ; à un craquement dans les pierres du mur ou le bois de la porte ²³⁰.

Et l'injonction lui importe tant qu'il la fait figurer dans *Des Histoires de passage* (p. 137). Elle ne concerne pas uniquement, il va sans dire, l'empreinte sur soi du passé mais aussi bien les influences contemporaines. Les conseils d'autrui sont parfois bénéfiques, comme on vient de le voir, mais pour « que passent dans le ciel intérieur, en troupes claires, ces journées de septembre, que batte des ailes cette fin d'été, empennée de vert neuf », mieux vaut « être conseillé seulement par une fenêtre ouverte » ²³¹. Un climat artistique, un courant intellectuel, voire politique, bref, telles tendances qui dominent, un temps, et qu'il est parfois difficile de ne pas aussi intérioriser, peuvent être les murs de la prison où l'esprit individuel se retrouve enfermé. La justesse de la poésie ne va pas sans une indépendance, jamais pleinement acquise, à l'égard de toutes les pensées dont les interférences viennent brouiller notre rapport au réel. L'effort de se placer « au-delà ou en dehors de tous les débats imaginables, de tous les labyrinthes que se bâtit l'esprit » est une condition nécessaire à l'envol de « quelques autres "*paroles ailées*" » ²³².

Peut-être même faudrait-il aller jusqu'à libérer l'esprit du réseau conceptuel à travers lequel il ne peut pas ne pas percevoir le monde. Jaccottet exprime cette idée en se référant, dans *La Seconde semaison* (p. 106), à un article Jean-François Billeter intitulé : « La Poésie chinoise et la réalité », dans lequel l'auteur « énonce, pour cerner cette relation, des propositions qui recourent parfaitement [son] expérience [propre] : que nous nous abritons du réel derrière des schèmes (d'ailleurs à maints égards utiles, nécessaires, parfois féconds) et qu'il faut, pour le rejoindre, une rupture de nos habitudes mentales, un saisissement qui entraîne, du coup, un heureux oubli de soi ». Les « Remarques » qui concluent *L'Entretien des Muses* exprimaient déjà cet idéal poétique :

Pour nous qui vivons de plus en plus entourés de masques et de schémas intellectuels, et qui étouffons dans la prison qu'ils élèvent autour de nous, le regard du poète est le bélier qui renverse ces murs et nous rend, ne serait-ce qu'un instant, le réel ; et, avec le réel, une *chance de vie*. ²³³

Cette déconceptualisation est la qualité majeure du haïku aux yeux d'Yves Bonnefoy qui commente ainsi l'un de ceux que propose l'anthologie établie par Roger Munier ²³⁴ :

Quand nous lisons : *Sautant sur la lentille d'eau, / dérivant avec elle / la grenouille*, nous ne recevons pas de ces quelques mots ce qu'un Buffon – ou F. Ponge peut-être même – auraient voulu nous donner, une certaine *idée* d'une bête en la particularité de ses mœurs, ce qu'un concept pourrait retenir, ou une écriture évoquer : car ce saut n'a pas de sens en soi-même, il ne peut donc s'agréger à aucune étude, il prend, tout au contraire, la

²³⁰ *La Semaison*, pp. 157-158.

²³¹ *La Seconde semaison*, pp. 137-138.

²³² *Ibid.*, p. 137.

²³³ *L'Entretien des Muses, chroniques de poésie*, Gallimard, 1968, 315 p. Ici p. 301.

²³⁴ *Haïku*, avant-propos et texte français de Roger Munier, préface d'Yves Bonnefoy, Fayard, « Documents spirituels », 1995, XXXVI-209 p. Ici, préface, p. XVII.

grenouille par le dehors de son essence, de sa notion, ce qui lui donne une autre sorte d'intensité, où de l'absence flambe dans l'exister dégagé du sens.

La profondeur de la poésie de Jaccottet est de cet ordre : elle atteint ou laisse percevoir la totalité immédiate « d'un exister », hors ou au-delà des catégories de l'esprit.

Mais la charge des tâches et préoccupations journalières et plus encore le « vacarme » envahissant, angoissant de notre époque, pleine de bruit et de fureur, menacée « d'anéantissement », irrémédiablement éloignée de l'harmonie des temps originels ²³⁵, empêchent que se fasse en nous « le silence favorable du cœur » qui seul permet l'apparition des choses et la condensation du poème ²³⁶ :

Pour moi, en tous cas, j'éprouve violemment, à chaque fois que, après de longs mois de travaux forcés ou même de plus brèves interruptions, j'essaie de revenir à la poésie, la distance grandissante, et peut-être incommensurable, qui me tient séparé de ce lieu intérieur, non situable où elle peut encore, si imparfaite, si précaire soit-elle, ressurgir. Il me faut, à chaque fois, rétablir l'ordre et le silence, écarter les obstacles quotidiens, me retrouver dans la fraîcheur initiale. Comme si s'était formée autour de nous une carapace de mensonges et d'erreurs qu'il faudrait à chaque fois faire tomber, ne serait-ce que pour y voir clair. ²³⁷

On le voit, la poétique de Jaccottet met bien en jeu une éthique : impérative (*il faut, il faudrait*), elle exige un effort sur soi répété, comme le souligne la reprise de l'expression *chaque fois* ; elle est moins ici, cependant, respect d'une règle, telle qu'en peut imposer la morale chrétienne (« tu ne mentiras pas »), que recherche spirituelle, proche en cela de la sagesse orientale qui, elle aussi, tend au silence intérieur.

Ecoute, écoute mieux, derrière
tous les murs, à travers le vacarme croissant
qui est en toi et hors de toi,
écoute... ²³⁸

Mais comment y parvenir quand, entre le moi et le monde, c'est la souffrance qui dresse ses murs ? « À travers la vitre froide du cœur » ²³⁹, on n'entend ni ne voit plus

²³⁵ Cf. *La Promenade sous les arbres*, pp. 107-108. « Poursuite » (*Éléments d'un songe*, p. 155) présente sur notre société – que n'y désigne pas le mot « monde » – cette phrase terrible : « Pourquoi ai-je écrit ces textes qui ne me satisfont qu'à moitié et qui, au lieu de chanter, poursuivent la possibilité du chant ? Parce que je suis privé du chant, exilé du chant, c'est-à-dire terriblement, tristement éloigné de la réalité du monde. Chaque jour, notre temps déverse entre elle et moi une masse d'abstractions et une masse d'immondices à travers lesquelles je n'avance plus qu'à grand-peine, comme quelqu'un qui serait enseveli sous des décombres et qui, s'il veut respirer, doit d'abord les soulever.

²³⁶ « On comprend bien », écrit Jaccottet dans « Cette folie de se livrer nuit et jour à une œuvre » (*Une transaction secrète*, p. 322), « que si les moments de silence qui permettent la condensation du poème sont couverts un jour par le vacarme (intérieur ou extérieur), aucun effort ne pourra en tenir lieu » ; et, dans les pages consacrées aux *Elégies de Duino*, de Rilke (*Une transaction secrète*, p. 149) : « Dans le silence favorable du cœur, c'est comme si elles [les choses] apparaissaient soudain, alors que longtemps on avait cessé de les voir ».

²³⁷ « Remarques sans fin », *La Promenade sous les arbres*, pp. 108-109. Cf. aussi ces vers de *L'Ignorant*, p. 63 :

Je me tiens dans ma chambre et d'abord je me tais
(le silence entre en serviteur mettre un peu d'ordre),
et j'attends qu'un à un les mensonges s'écartent.

²³⁸ *À la lumière d'hiver*, p. 90.

rien : « Les vignes, les vergers sont comme du feu dans les terres que le regard n'atteint plus. Le regard n'a plus de racines. [...] / Quand le chat-huant appelle à travers la nuit, il n'appelle rien ni personne »²⁴⁰. En d'autres temps, Jaccottet avait pu entendre « cet appel dans la nuit d'été » ; pour l'heure, « tout au plus [pourrait-il] crier comme lui, à force de ne plus savoir que faire qui [le] détourne de la nuit ». La seule menace de la vieillesse et de la mort peut dénaturer la parole, la vider de sa sève, de toute substance : on dirait

que cette espèce-là de parole, brève ou prolixie,
toujours autoritaire, sombre, comme aveugle,
n'atteint plus son objet, aucun objet, tournant
sans fin sur elle-même, de plus en plus vide,
alors qu'ailleurs, plus loin qu'elle ou simplement
à côté, demeure ce qu'elle a longtemps cherché²⁴¹.

À l'image du cercle, figure fermée que dessine le tournoiement morbide de la parole sur elle-même, s'oppose la ligne droite que suggèrent les adverbes « ailleurs », « au loin », rappel d'un passage possible mais oublié, comme inaccessible. Certes, « quand l'âme est bonne pour la voirie »,

si l'on attendait en ne parlant pas, il semble qu'une espèce d'ordre pourrait se faire, un mouvement ascendant, même très imperceptible, se substituer à la chute. Ainsi, dans une tranquillité tremblante, dans le silence ou plus exactement dans un espace où les bruits s'éloignent et s'étagent, comme lorsqu'on sort d'une ville et atteint les premières forêts, dans cet espace pareil à une maison, quelque chose pourrait se passer peut-être, s'entrouvrir, s'éclairer²⁴².

Et l'on retrouve ici, pour se libérer de la pensée de la mort qui enferme, le rêve, familier à Jaccottet, d'une maison qui serait à la fois protectrice et ouverte. Il faut, dans ces temps d'abattement, pour que se rouvre la porte du monde, suivre le conseil d'Emily Dickinson, tel que le commente *La Seconde semaison* (p. 91) :

*Où chaque oiseau a licence d'aller / Et les abeilles jouent sans honte, / L'étranger
avant de frapper / Doit essuyer ses larmes.*²⁴³

Le poème retient l'attention avant même qu'on ne l'ait compris, qu'on n'ait cherché à le comprendre, peut-être par le rapprochement [...] de l'espace libre et de la porte fermée. [...] J'imagine qu'Emily Dickinson, proche elle-même par la légèreté et la vivacité des oiseaux et des abeilles, nous invite discrètement, si nous voulons retrouver l'« entrée du jardin » (de Jourdan), la « clef du festin ancien » (de Rimbaud)²⁴⁴, à nous dépandre de nous-mêmes, à nous laver de nos chagrins, toujours trop troubles pour l'air libre.

²³⁹ *La Semaison*, p. 190.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 188. Les pages 186 à 188, placées sous le signe des *Régentes* de Hals, image, pour Jaccottet, du face à face avec la mort, sont reprises dans *Des Histoires de passage* (pp. 144-146).

²⁴¹ *À la lumière d'hiver*, pp. 81-82.

²⁴² *Observations et autres notes anciennes*, pp. 32 puis 33.

²⁴³ Cf. Emily Dickinson, *Quatrains et autres poèmes brefs*, trad. et présentation de Claire Malroux, éd. bilingue, Gallimard, "Poésie", 2002, 299 p., pp. 110 et 111. Ce poème, qui porte le numéro 1758 dans l'édition de Thomas H. Johnson, devient le n° 1779 selon l'ordre plus récent de R. W. Franklin. Voici la traduction de Claire Malroux qui ne prend en compte, finalement, que l'une des remarques proposées à Jaccottet et mentionnées par lui en note de bas de page : « Où tout Oiseau a l'audace d'aller, / Où l'Abeille joue sans gêne / L'Etranger avant de frapper / doit balayer les Larmes. »

²⁴⁴ Les expressions citées renvoient, la première, aux fragments de Jourdan regroupés sous le titre : *L'Entrée dans le jardin* (in *Les Sandales de paille*, préf. Yves Bonnefoy, Mercure de France, 1987,

Fidèle à son éthique, Jaccottet se souvient que pour accueillir il faut se déprendre de soi, s'oublier soi-même, et donc tendre à dépasser ses souffrances. Mais si l'effort peut encore être assumé lorsqu'on est seul en cause, il devient quasi impossible devant l'« innommable » : la douleur ou la mort de l'autre.

Ce ne sont pas de vagues rêves angoissés qui vous font fermer les yeux, vous détourner, reculer. Ce n'est pas non plus la détresse humaine entre guillemets. C'est quand le singulier, le proche, le connu (que je ne nomme ainsi que par une pudeur peut-être déplacée) s'altère, c'est quand quelqu'un est déchiré ou détruit à côté de vous, devant vous.

La rugosité, si rare chez Jaccottet, des sonorités et de la syntaxe, dans toute cette page d'*À travers un verger*²⁴⁵, dit assez le désarroi de son auteur. C'est en effet « un vieux visage »²⁴⁶ tout de peur et de souffrance qui s'est immiscé « à travers l'heureux brouillard des amandiers », en a brouillé l'image et suscité « l'abandon du texte à mi-chemin pendant des mois ». « On ne peut exprimer cela que de manière absurde, grandiloquente : C'est comme si un corps réel, ignoblement maltraité [...] déchirait la page où sans peine, sans risque, les mots voudraient continuer à s'écrire »²⁴⁷. Et l'on sait que l'adjectif *maltraité* porte en lui une autre ombre encore, celle du « petit homme malingre, pitoyable, obscur » dont l'oreiller reste, pour Jaccottet, maculé d'une ineffaçable tache de sang²⁴⁸. Lorsque l'horreur outrepassa la résistance humaine, on subit ce que Jaccottet appelle « la mort prématurée, la mort avant la mort, dans la vie. On est happé, il y a une serpe qui tranche la tige des yeux »²⁴⁹ ; la tige des mots pareillement, et la floraison du poème aussitôt se fane.

Pourtant, afin de « ressaisir quelque chose de ce monde » et retrouver « le bonheur » qu'accorde ce lien perpétuellement rompu, Jaccottet maintient, autant qu'il lui est possible (« dans ma grande faiblesse », dit-il), « un énorme effort » qui est « un travail de déblaiement » ; c'est-à-dire :

[se] fermer à toutes sortes de raisons de découragement, de mutisme : les pensées des autres, innombrables, divergentes, incohérentes, mais parfois si fortes, la tristesse qui traîne au fond de toute vie, l'horreur qui flétrit certaines d'entre elles, les menaces de l'avenir, les soucis proches, les moindres dérangements²⁵⁰.

Se fermer aux peines pour que s'ouvre le monde : le paradoxe rend précaire la posture du poète.

511 p., pp. 213-227), l'autre à l'ouverture d'*Une saison en enfer* (cf. Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, Gallimard, 1951, « Bibliothèque de la Pléiade », 826 p., p. 205) : « J'ai songé à rechercher la clef du festin ancien, où je reprendrais peut-être appétit ».

²⁴⁵ *À travers un verger*, p. 20.

²⁴⁶ Ce « vieux visage » est celui de la mère, comme Jaccottet le précise dans son entretien avec Reynald André Chalard (*Philippe Jaccottet. De la poésie*, entretien avec Reynald André Chalard, Arléa, 2005, 67 p., p. 63).

²⁴⁷ *Ibid.*, pp. 19, 26 et, à nouveau, 20.

²⁴⁸ « Devant l'ombre maltraitée », *Éléments d'un songe*, pp. 110 et 120.

²⁴⁹ *La Semaison*, p. 241.

²⁵⁰ « La perte perpétuelle », *Éléments d'un songe*, pp. 177-178. Et Jaccottet reprend quelques pages plus loin (p. 183), dans le présent de l'effort qui s'accomplit : « Je ferme les yeux, je me ferme tout entier, je ne veux rien savoir de ce qui me ruine, je veux seulement les bruits de cette nuit, la fraîcheur tolérable de l'air... »

Les obstacles liés à l'image de soi

Bien des tendances psychologiques inhérentes au moi peuvent aussi fermer le chemin du monde en faisant obstacle à l'accueil. Les plus lourdes sont liées à l'image de soi que renvoie au sujet le regard de l'autre ou le sien propre (bien souvent ils se confondent). Ne pas s'effacer est alors, pour le dire en simplifiant quelque peu, rechercher la satisfaction de briller ou s'attacher à une forme de grandeur.

Jaccottet stigmatise d'abord le désir de reconnaissance sociale, de succès, de gloire qui peut entraîner l'écrivain à une forme d'abaissement moral « (et pourquoi ne pas rappeler Boileau, pour une fois : "Le vers se sent toujours des bassesses du cœur" ?) »²⁵¹. Pour que naisse le poème, « il faut évidemment se dépouiller de sa mauveté, on n'en sort pas autrement. Il faut cesser de vouloir étonner à tout prix, ou accomplir de basses vengeances, ou plaire, ou servir des causes »²⁵². La tournure de la phrase et le contexte laissent clairement paraître, à l'étonnement du lecteur, que Jaccottet ne se considère pas exempt du danger ; mais il porte sur lui, en effet, le regard sans concession dont il est coutumier :

Moi, avec le débat paralysant entre ce qui fait encore de ces mots un mouvement vrai et tout ce qui tend à les fausser, parce qu'ils sont devenus entre-temps pour moi, aussi, un moyen de vie et une chance de succès²⁵³.

Dès *Éléments d'un songe*, le poète pressentait là un danger mortel : s'il est « privé du chant », s'il devient tel « un fantôme qui ne cesserait de hanter les lieux où jadis il respira... », « n'est-ce pas », se demande-t-il dans « Poursuite » (p. 159), « à mesure que je prends plus de place, et une forme plus définie, dans le monde prétendu réel, le monde où l'on a un nom et des biens ? Je perds la liberté insouciant du secret, je dois répondre aux exigences imposées par cette forme que j'ai acceptée ou que l'on m'a prêtée. Qui me gardera de cette mort avant la mort ? » Le choix du retrait à Grignan, loin des milieux littéraires pourtant, n'est pas une protection : même « dans la solitude », on risque encore de « ne plus voir et entendre que » « le moi » ; « ce qui nous aidera, ce n'est pas l'expansion démesurée de la personne, mais son effacement, donc tout ce qui la limite et la combat » (pp. 159-160). Plus grandit la notoriété, plus s'intensifie la crainte d'être prisonnier d'une « image », devenir « un personnage », « tenir un rôle » : « On ne se voit pas sans appréhension, dit-il à la réception du prix Ramuz, devenir peu à peu l'un de ces "personnages" [...] amené[s] à intervenir publiquement de plus en plus souvent, qui se commente[nt] et se préface[nt], [...] qui prétend[ent] donner, du haut d'une chaire, des leçons de poésie et même de vie... » ; on est alors tenté de « se retourner sur le peu qu'on a fait, [d']en tirer je ne sais quelle doctrine ou quel art poétique, [de] se conformer plus ou moins docilement à une image qui s'ébauche hors de vous, [de] se croire dans la bonne voie »²⁵⁴. Un an plus tard,

²⁵¹ « Remarques sans fin », *La Promenade sous les arbres*, p. 126. Cf. Boileau, *Art poétique*, IV, v. 110.

²⁵² *Ibid.*, p. 129.

²⁵³ *La Semaison*, p. 165.

²⁵⁴ « Remerciement pour le prix Ramuz », *Une transaction secrète*, pp. 300 et 301.

recevant cette fois le prix Montaigne, il enchérit : « toute récompense, tout honneur » encourage mais aussi « menace de vous figer, du dehors, en un "personnage" trop visible. Alors que c'est dans la mesure même où l'on échappe [...] à tout rôle, officiel ou non (y compris, surtout, celui de poète), que l'on peut espérer ne pas être réduit au silence »²⁵⁵. Répondant au besoin de reconnaissance présent en chacun, la consécration exerce sur le moi une force séductrice dont il doit se garder : le masque qu'elle lui tend l'enferme dans une posture mensongère et le coupe du monde ; même non recherchée, elle sclérose, durcit, opacifie : elle obstrue tout passage.

Cette menace pèse-t-elle vraiment sur Jaccottet ? Le lecteur a peine à l'en croire, tant sont manifestes la discrétion de l'homme et la modestie du poète, que sauverait toujours le doute de soi. Mais sous quelle autre plume connue trouverait-on ces réflexions morales ? Et par le maintien de la vigilance s'est accompli « le rêve », formulé dans *La Promenade sous les arbres*, d'« un discours dépouillé de tout souci de convaincre l'auditeur, de faire briller celui qui discourt, ou, à plus forte raison, de lui valoir une victoire de quelque espèce que ce soit »²⁵⁶.

L'intransigeance de Jaccottet dans ce domaine est telle qu'elle lui fait regarder avec défiance tout ce qui, non plus en l'écrivain mais en l'écriture même, révèle la moindre attention au paraître, le regard de l'autre fût-il alors fictif ou le moi son propre spectateur.

C'est « à juste titre » que « les mots de la poésie » sont « si décriés » quand, au lieu d'être « conducteurs de lumière », « ils brillent pour eux-mêmes (et quelqu'un peut s'écrier alors : Words, words, words...) »²⁵⁷. Or il suffit d'un abandon à l'ivresse du jeu verbal pour qu'ils tombent ainsi dans le vide de l'artifice. Accusé de la faute – qui ne tient plus seulement à sa conception de l'image –, le surréalisme est alors bien souvent l'objet des critiques acerbes ou ironiques de Jaccottet. Après avoir cité longuement une très savoureuse critique de Musil à l'égard des images qui permettent « d'échapper à l'objet qu'elles prétendent, en général, honorer »²⁵⁸, Jaccottet enchérit :

C'est critiquer là, avec juste raison, la facilité excessive avec laquelle les images obéissent à nos désirs ; les enfants en inventent, à un certain âge, tous les jours ; les surréalistes en ont inondé la poésie moderne. Pour peu qu'on cède à cette pente, il se produit un foisonnement de relations plus ou moins bizarres entre les choses qui peut, à bon marché, faire croire que l'on a découvert les secrètes structures du monde, alors qu'on a simplement tiré le maximum d'effets de l'imprécision d'une expression. Ainsi est née cette poésie plus profuse que riche, plus scintillante que lumineuse, plus tapageuse que chantante, qui est à la portée de tout esprit inventif et téméraire, et finalement ne vaut pas mieux que les autres fausses richesses dont nous sommes aujourd'hui à tous les coins

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 314.

²⁵⁶ « Remarques sans fin », *La Promenade sous les arbres*, p. 120.

²⁵⁷ « L'écouteuse, à l'écart (Anne Perrier) », *Une Transaction secrète*, p. 271.

²⁵⁸ Voici la fin de cette citation, extraite de *L'Homme sans qualités*, qui met en cause celui que ne satisfait jamais du réel : « Sans doute parce qu'il arrive à la neige de lui déplaire, il la compare à de miroitants seins de femme ; et dès que les seins de sa femme commencent à l'ennuyer, il les compare à de la miroitante neige ; il serait atterré si leurs pointes se révélaient vraiment un beau jour becs de colombe ou corail serti dans la chair, mais poétiquement, cela l'excite. Il est en mesure de changer tout en tout (la neige en chair, la chair en fleurs, les fleurs en sucre, le sucre en poudre et la poudre, à nouveau, en friselis de neige), car la seule chose apparemment qui lui importe est de faire des choses ce qu'elles ne sont pas. »

de rue aveuglés. Poésie qui, d'ailleurs, s'écroule perpétuellement sur elle-même comme un jet d'eau (on ne lui refusera pas quelques frais éclairs).²⁵⁹

On est surpris d'une telle virulence, qu'accentue plus qu'elle ne l'atténue la courte et condescendante parenthèse finale : *profuse, scintillante, tapageuse*, ainsi qualifiée, la poésie surréaliste tient de la femme aguichante et sans retenue, ou du clown blanc en costume pailleté. Jaccottet pourrait-il se montrer partial ? Si le jugement est sans appel, c'est qu'à ses yeux une telle poésie, n'ouvrant ni n'entrouvrant le mystère des choses, feint d'y parvenir, ajoutant à la vacuité le mensonge ; pire qu'obstacle au passage, elle est impasse. Jaccottet lui oppose les poèmes de Mandelstam, « l'inattendu [de leurs] images : elles surprennent, réveillent ; mais leur pouvoir dure. Rien à voir avec l'imagerie surréaliste. Une présence forte du réel »²⁶⁰.

Jaccottet ne supporte pas l'effet gratuit. Même Jean Tortel a droit à quelques coups de griffe quand, dans *Explications de texte*, il se livre à de purs exercices de style ou se permet un poème qui semble « né, plutôt qu'à l'ombre d'un jardin, sous le toit de quelque Cerisy... » : l'écriture alors ne s'adresse plus, « avec un air de connivence », qu'à un cercle étroit « d'amis poètes et critiques », « sorte de "club", insiste Jaccottet, où j'ai toujours étouffé, et où la poésie aussi, peut-être, s'étiolé »²⁶¹. « Je ne crois pas recommandable de trop jouer avec les mots, de trop se fier à leurs jeux », lit-on déjà dans *La Promenade sous les arbres* (p.78). Aucune mention donc de l'Oulipo ; c'est là un autre monde : « Méfions-nous des laboratoires ». Il renâcle devant tout ce qui lui semble recherche expérimentale, en musique d'ailleurs autant qu'en poésie : par exemple, à l'écoute d'*Amériques* de Varèse, « comme à celle du *Sacre* »²⁶² – avec toutefois des scrupules qu'exprime une parenthèse non dénuée de quelque ironie : « (mais que vais-je écrire là ?) » – « [il se] demande s'il n'y a pas du superflu dans de pareils déploiements de métier, de telles recherches de rythme et surtout de timbres – quand [il] songe à l'économie de moyens des musiciens classiques »²⁶³.

Mais c'est quand elle porte sur des textes qui recherchent la transparence au monde que sa critique du superflu se fait le plus exigeante ; la sévérité, par exemple, de ces deux lignes sur l'une des plus célèbres pages de *La Recherche du temps perdu* a de quoi surprendre :

Proust : à la relecture, sa fameuse description des aubépines m'a, très légèrement, déçu : pour un rien de trop subtil qui, à force de raffinement, « défraîchit » quelque peu ce qu'il veut célébrer²⁶⁴.

La préciosité menace alors, qui peut parfois « toucher à la merveille », mais n'est le plus souvent « que jeu d'esprit »²⁶⁵.

Là encore, Jaccottet manifeste envers lui-même une sévérité tout aussi rigoureuse ; il arrête, dans *La Semaison* (p. 116), le beau mouvement anaphorique d'un paragraphe où

²⁵⁹ « Remarques sans fin », *La Promenade sous les arbres*, p. 114.

²⁶⁰ *La Semaison*, p. 245.

²⁶¹ « Au jardin de Tortel », *Une transaction secrète*, p. 253.

²⁶² Il s'agit évidemment du *Sacre du printemps*, d'Igor Stravinsky.

²⁶³ *La Seconde semaison*, p. 147.

²⁶⁴ *Carnets*, p. 22.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 137.

se pressent les images (« Sous ces mille tuiles ailées, ou flottantes ; sous ce filtre à lumière, à infini. Sous ces éventails que l'hiver réduit à leur manche de bois rugueux. ») :

Cédant ainsi au mouvement de l'esprit en quête d'analogies, on se laisse emporter vers une autre espèce de plaisir ou de beauté ; une fois de plus, il faut dire ensuite : ce n'était pas cela. C'était la terre, le bois, la verdure, le ciel.

Jaccottet connaît donc au moins la tentation de la virtuosité et l'effort pour lui résister doit être bien réel : il y a en lui un poète baroque qui ne s'ignore pas et son goût pour les mots ²⁶⁶, son art à les manier sont tels que, s'y abandonnant, il manquerait à la fidélité due au réel, trahirait la vérité ; par exemple, se croyant coupable d'avoir cédé au « charme » des mots dans les pages qu'il consacre à « la rivière échappée », « j'éprouve une espèce de honte », dit-il, « à l'avoir pareillement déformée » ²⁶⁷. Selon une ascèse dont on ne saurait plus dire si elle relève de la rigueur protestante ou de l'idéal platonicien, il lui faut, pour atteindre une beauté, un plaisir plus hauts renoncer à cet « autre » plaisir, cette « autre » beauté, trop vite à portée de plume. Or, « [il] le sait, rien n'est plus difficile que de résister aux paroles qui entraînent, qui saoulent et nous tiennent lieu de protection [...] ; les mots les plus faux se pressent en foule à notre porte, tandis que la transparence des autres nous inquiète : nous sommes incorrigiblement orgueilleux » ²⁶⁸. Et d'une phrase des *Carnets* (p. 134), il appert que ne plus « s'enchanter de mots », c'est être devenu « plus modeste ». C'est donc encore en termes moraux, à l'aune d'une éthique, qu'il juge son écriture et y dénonce la moindre trace d'artifice ou de mensonge, les termes devenant de facto synonymes. « Je ne puis m'empêcher de déceler dans ce que j'ai écrit là un peu d'artifice – qu'il faudrait franchir, que peut-être je ne saurai plus franchir », dit-il à propos du texte, si brillant en effet, qu'il consacre aux étourneaux dans *Beauregard* ²⁶⁹. « Je me fais l'effort, continue-t-il, d'un prestidigitateur d'ailleurs maladroit que l'on inviterait à rengainer son matériel pour montrer enfin, après ces leurres, une chose vraie, étrangère à toute scène, à tout théâtre ». Pour éviter ce défaut, ou plutôt cette faute, « il faudrait être mêlé de plus près au monde ». On voit que les critiques sont du même ordre et guère moins caustiques que celles qu'il adressait aux surréalistes ! Mais le vol de ces oiseaux n'est-il pas précisément un feu d'artifice qui fait ici de la virtuosité la justesse même ? S'interrogeant sur la façon de dire les iris, Jaccottet note d'abord, entre parenthèses :

(On pourrait, comme dans tant d'autres cas, développer d'eux une figure précieuse, car ce sont des fleurs compliquées, élégantes, très parfumées, très féminines ; mais, comme dans tant d'autres cas aussi, on n'atteindrait ainsi que leur vérité de surface, une

²⁶⁶ Dans son entretien avec Reynald-André Chalard (*De la poésie, op. cit.*, p. 32), à la question « Pourquoi écrire ? », Jaccottet répond : « Je crois que si je remonte en arrière, contrairement à ce que vous pouvez peut-être penser, cela a d'abord été un jeu avec les mots », et insiste, peu après : « J'ai donc commencé simplement par le goût des mots, qui était en moi ». C'est seulement à la fin de sa réponse qu'il parle « de question essentielle et centrale, de rencontre essentielle. » On ne peut être poète sans « le goût des mots » qui porte au « jeu avec les mots »...

²⁶⁷ *La Promenade sous les arbres*, p. 92.

²⁶⁸ *Observations et autres notes anciennes*, p. 114.

²⁶⁹ « Etourneaux », *Beauregard*, p. 99 pour les trois citations.

fausse magie, ou une magie inférieure ; comme cela m'est arrivé pour les pivoinés, ne réussissant à aller plus loin qu'en fin de texte.)²⁷⁰

Pour que la rencontre du monde soit juste et transmise en termes justes, il faut donc que l'écriture, en quelque sorte, ne se fasse pas remarquer, et, l'effort dût-il coûter, « le devoir de réponse [...] à une immédiateté qui se donne exige », dit J.C. Mathieu, « d'atténuer le mot trop saillant »²⁷¹. Jaccottet trouve ainsi un motif supplémentaire pour exercer un contrôle sur les images : il renoncera à celles qui auront trop d'éclat, ou du moins veillera à « ne pas franchir la limite entre vrai et faux : on oublie la simplicité, la fraîcheur qu'ont les arbres, l'air, l'étendue, les heures qui passent sans bruit. La raison qui met en doute les règles du vrai ne peut rien contre le sentiment délicat et fort qui fixe cette limite »²⁷². Il se refusera aussi aux séductions phoniques : « *Pêchers*. Certains seraient tentés par l'homonymie. Non. Aucun rapport »²⁷³. « D'un pêcher à l'autre, de l'arbre à la faute, commente J.C. Mathieu, le glissement est bloqué », parce que, « en ce cas précis, [il] entacherait ce qui apparaît comme la pureté même »²⁷⁴. Un Ponge se serait-il privé de ce plaisir ? Bref, pour ne pas obscurcir la lumière du monde d'un éclat trompeur, comme les illuminations de la ville empêchent la contemplation des étoiles, la poésie de Jaccottet évitera de « tirer sa force de l'énergie improvisatrice ou de l'ingéniosité combinatoire »²⁷⁵, elle s'interdira de trop briller.

Une haute conception de la poésie qui se confondrait avec sa propre image risque d'entraîner le poète dans une quête de grandeur dont Jaccottet se méfie comme d'un excès toujours imminent. Pour n'être en rien sociale, cette autre préoccupation de « réussite » n'en est pas moins une menace d'opacité. La beauté du monde, l'émerveillement de sa rencontre incitent facilement à hausser le ton, enfler le verbe : « Pour essayer de dire ce prodige, la mer, le mouvement de la mer retrouvée au petit jour après une nuit pleine de monstres, de fumées », si Dante use d'une simplicité parfaite, en revanche, « on imagine sans peine ce que certains poètes (surtout modernes) d'un moindre génie auraient fait : leurs exclamations, leurs commentaires, leurs gerbes d'images »²⁷⁶. Afin de s'élever jusqu'à son objet, la poésie, tendue vers la grandeur, devient éloquence, voire emphase, elle se guinde dans une majesté cérémonielle en laquelle Jaccottet dénonce une tendance à la théâtralité :

Probablement l'une des choses qui m'éloignent du rêve mallarméen est-elle son goût du théâtre, [...]. Je vois bien que, "dans mes terres", je puis me passer de toute "scène", qu'il s'agit de tout autre chose. Cela tient-il à son mépris, ou crainte, du naturel, de la nature, etc. ? Hérités de Baudelaire ?²⁷⁷.

²⁷⁰ *La Seconde semaison*, p. 205.

²⁷¹ Jean-Claude Mathieu, « Pêchers de Jaccottet » dans *Jaccottet / Dumas, op. cit.*, p. 87. La phrase ne semble pas avoir été reprise dans *Philippe Jaccottet*.

²⁷² *La Semaison*, p. 137.

²⁷³ *Ibid.*, p. 175.

²⁷⁴ Jean-Claude Mathieu, « Pêchers de Jaccottet » dans *Jaccottet / Dumas, op. cit.*, p. 87. La phrase se retrouve, sensiblement modifiée, dans Jean-Claude Mathieu, « Approche d'un éblouissement », *Philippe Jaccottet, op. cit.*, p. 302.

²⁷⁵ Jean Starobinski, préface à *Poésie 1946-1967, op. cit.*, p. 8.

²⁷⁶ *Observations et autres notes anciennes*, p. 121.

²⁷⁷ *La Seconde semaison*, p. 49.

La *nature*, que l'expression « dans mes terres » désigne ici comme les paysages de Grignan, donc le monde physique objet d'émotion esthétique, est ainsi liée au *naturel* comme absence de posture. La première ne peut être rejointe que si le second est la qualité principale de l'écrivain. Aussi, comme un éclaircissement au terme d'*accueilance* qu'il vient de créer, Jaccottet précise-t-il, sans que l'on puisse distinguer entre vie et écriture :

Il me semble m'épanouir [...] quand je n'ai pas à faire figure, c'est-à-dire à paraître. Plus je m'extériorise et plus je me ferme. En moi, s'ouvrir et s'extérioriser se contredisent ²⁷⁸.

On ne saurait dire plus clairement que toute forme de figuration gêne ou empêche « l'épanouissement de la parole » comme échange entre le moi, le monde et l'autre. C'est pourquoi Jaccottet est amené à des « réserves (absurdes bien sûr !) : sur les allégories et les pensées de Leopardi, la tension de Hölderlin, les attitudes de Baudelaire » ²⁷⁹ ; il relève encore, dans la préface aux *Œuvres* de Hölderlin, « l'emphase empruntée des poèmes juvéniles », « la tension excessive de la période de Hombourg » pour mieux louer le « dépouillement » qui les a fait ensuite disparaître ²⁸⁰ ; de même, il préfère « Rilke après les *Elégies de Duino*, Ramuz sans "le pain et le vin" et tout ce qui s'y rattache », « débarrassé[s] de toute mythologie » ²⁸¹. Si grande soit son admiration pour ces poètes, il « rêve néanmoins d'épurer leur chant », dit J. C. Mathieu ²⁸², se référant aux mêmes passages. Il rêve aussi d'épurer le sien : il aime à retrouver dans les vers de tel poète japonais « quelques "pensées sous les nuages" », sans l'excès d'éloquence des [s]iennes » ²⁸³ et s'apprête, dans *À la lumière d'hiver* (p. 89), à « reprendr[e] la page / avec des mots plus pauvres et plus justes, [s'il le peut] ». Cette critique, cette crainte à l'égard de poèmes dont l'un (« Une étrangère... ») est porté par un mouvement, certes, périodique mais retenu, et l'autre (Aide-moi, maintenant,...), le plus beau peut-être de Jaccottet, s'enfle et s'apaise comme une vague puissante mais sans débordement, étonnent là encore ; toutefois, que d'une écriture « transparente » Jaccottet dise plus souvent qu'elle est « sans parure », « sans emphase », « sans éloquence » ²⁸⁴ révèle sans doute la conscience d'un danger latent. Au reste, les

²⁷⁸ *Observations et autres notes anciennes*, p. 51.

²⁷⁹ *La Semaison*, p. 20.

²⁸⁰ « Préface aux *Œuvres/Pléiade* », *Une transaction secrète*, p. 90.

²⁸¹ *La semaison*, p. 154. La même année, dans le « Remerciement pour le prix Ramuz » (*Une Transaction secrète*, pp. 298 et 299), Jaccottet observe que ce romancier « n'a jamais été plus près du centre même de la poésie qu'après avoir cessé de lui emprunter quelques-unes de ses ressources les plus visibles », et « renoncé à l'appui de tout surnaturel, de toute mythologie », c'est-à-dire aux « monuments métaphysiques » pour ne plus retenir « que le simple, le visible, l'immédiat ».

²⁸² Jean-Claude Mathieu, « Pêchers de Jaccottet » dans *Jaccottet / Dumas, op. cit.*, p. 95 ou « Approche d'un éblouissement », *Philippe Jaccottet, op. cit.*, p. 309.

²⁸³ *Carnets*, p. 137. Il s'agit du « livre de Kenzi Miyazawa, (poète japonais mort en 1933 âgé de trente-sept ans) ».

²⁸⁴ Par exemple le récit de Dante, au premier chant du « Purgatoire », est « plein de noblesse mais sans parure » (*Observations et autres notes anciennes*, p. 121) ; Armen Lubin qui a fait entrer [...] l'immense espace [...], dans des images petites, un vocabulaire quotidien », à l'inverse « de ceux qui enflent des expériences dérisoires, [...] à l'aide des grands mots et des grandes harmonies reconnues poétiques par le goût du public », est loué d'avoir su ainsi « bannir l'éloquence » (« Armen Lubin », *Tout n'est pas dit*, p. 28). Même des œuvres qui ne sont pas stricto sensu poétiques, sont appréciées selon les mêmes

« figures » – dryades, anges ou anaphores et métonymies – ne s'absentent de ses textes qu'après un passage par la prétérition ou un gommage qui n'efface pas toute trace : le renoncement n'est jamais que partiel ; et il doit n'être que partiel car *sans* figures la poésie s'éteindrait. Mais une écriture qui, non plus par jeu mais soucieuse de noblesse, use par trop des « figures » ne court-elle pas, en effet, le risque de « faire figure », elle aussi, c'est-à-dire de se donner à voir, de ne plus montrer mais se montrer, d'être ainsi, même se voulant ouverte au monde, l'écran qui en obstruera la révélation ? La célébration n'est plus celle du monde mais du langage. On est tenté de penser à Claudel en l'œuvre de qui « n'échappe pas [à Jaccottet] un peu d'enflure ici et là »²⁸⁵. La « réserve », préalable à l'éloge, est néanmoins sévère ; elle peut être plus virulente encore ; par exemple, dans ce passage d'*Observations et autres notes anciennes* (p. 100) :

Princes. Je vois aujourd'hui dans la poésie quelques princes : [...] Ils sont nobles, fiers, lointains ; pleins de respect pour leur propre parole, qui s'élève à l'instar des monuments (stèles de Segalen, frises de Perse, inscriptions de Char au fronton des temples).

L'importance de la fonction référentielle est notoire dans chacune de ces œuvres, mais, aux yeux de Jaccottet, leurs auteurs ont un penchant trop marqué pour « l'art comme religion ultime »²⁸⁶. Il s'écarte de Ponge dès qu'il perçoit, dans l'auteur de *Pour un Malherbe*, un « savant » trop préoccupé des « morphèmes », « un dévot du langage pour le langage ». Dans une note des *Carnets* (p. 19) concernant à nouveau Segalen, il se demande, après avoir « essayé de relire *Équipée*, sans conviction cette fois encore », s'il n'y avait pas chez lui « un Parnassien d'un autre genre, un calligraphe un peu figé, hautain, solennel – trop "artiste" ». *Stèles, frises, temples* : pour Jaccottet, au contraire, « le travail [poétique] consiste beaucoup moins à "bâtir", à "forger", à "ériger" une œuvre qu'à permettre à un courant de passer, qu'à enlever des obstacles, à effacer des traces »²⁸⁷. La poésie atteint une noblesse, une hauteur vraies quand les mots sont pour elle non le marbre à ciseler mais « les outils de ce monde »²⁸⁸. Au reste, toujours moraliste, Jaccottet est enclin à voir dans cette recherche délibérée du beau un orgueil caché. Pleins de respect pour « leur propre parole » et non – on l'aura remarqué – pour la parole, Perse et Char ne tombent-ils pas sous le coup de cette accusation, comme Ponge quand « il s'éprend un peu trop de ses propres ratures »²⁸⁹ ? Les « Remarques » de *L'Entretien des Muses* (p. 306) propose sans l'absoudre une intéressante explication de cette tendance :

critères : Jean Paulhan, dans *Le Clair et l'obscur*, affronte l'essentiel « sans emphase, avec la "sainte sobriété" dont Hölderlin avait souhaité faire la règle du poète moderne » (les italiques sont de Jaccottet) et Marcel Arland, lui aussi, « parle d'une voix juste, sans emphase, approchant avec légèreté de l'essentiel » (*Une Transaction secrète*, pp. 194 et 199). Le même critère vaut aussi en peinture : l'« espèce d'assomption » qu'atteignent les toiles de Morandi est « obtenue par le plus grand dépouillement possible, par le presque total renoncement à la parure » (*Le bol du pèlerin*, p. 55).

²⁸⁵ *La Seconde semaison*, pp. 55-56.

²⁸⁶ *La Semaison*, p. 161.

²⁸⁷ « Cette folie de se livrer nuit et jour à une œuvre », *Une transaction secrète*, p. 322.

²⁸⁸ Cf. « Messenger qui efface les murailles », *ibid.*, p. 277 : « "Les paroles sont les outils de ce monde", a écrit Isaac le Syrien, cité justement par Jourdan » : Jaccottet reprend cette maxime du mystique chrétien du VII^e siècle pour louer chez l'auteur de *Fragments* une écriture qui sait ne pas être « exercices littéraires » et « haute voltige ».

²⁸⁹ « Comme un salut, de loin (Francis Ponge) », *ibid.*, p. 240.

L'exclusion de toute communauté qui est le lot du poète moderne, s'il ne s'engage pas au service d'une cause dans laquelle on voit que sa poésie nécessairement se dégrade, semble bien entraîner peu à peu la formation inconsciente de systèmes clos (le poète entouré de quelques satellites : disciples, critiques, rares lecteurs) ; même si le poète n'en est aucunement responsable, il risque de se former à l'intérieur de tels systèmes un langage également clos où ne peuvent que s'aggraver les tentations de la maîtrise : la complication, l'obscurité et, pis que cela, un ton de certitude altière (allant parfois jusqu'à la complaisance en soi), qui se fige d'autant plus que le système dans lequel il s'élabore est mieux fermé.

La solitude du travail poétique susciterait donc des « systèmes clos », « fermés » engendrant eux-mêmes un « langage clos » en quête d'une « maîtrise » toujours plus grande qui aboutit à « l'obscurité » ; mais « le pire » est bien « la certitude altière », « la complaisance à soi » qui, excluant toute remise en cause, fige la fermeture. D'ailleurs les poètes contemporains ne sont pas seuls mis en cause. La condamnation est sans appel à l'égard de Ronsard qui « est d'abord un artiste, conduit par l'ambition d'être le meilleur poète de son temps, d'égaliser ou de surpasser ses modèles anciens », alors que « le poète du haïku [est] d'abord un sage – ou un fou »²⁹⁰ dont la parole, « pour être réduite à l'essentiel, n'est cependant ni un cri ni un oracle »²⁹¹. « Cet honnête désir de l'immortalité », signe, pour un du Bellay²⁹², d'une haute conception de la poésie, Jaccottet le dénonce comme une faiblesse, car « le moindre souci de réussite entacherait l'expression » des lueurs intermittentes qu'accorde le monde²⁹³. Il pourrait même conduire à les dédaigner. Dans *Pour un Malherbe*, Ponge écrit en effet : « Pour que la lyre sonne, il faut qu'elle soit tendue », et aussi, en réponse à Jean Paulhan qui lui reprochait », précise Jaccottet, « "étant de plus en creux", de ne plus exprimer que l'orgueil » : « Qu'est-ce qui résonne mieux que ce qui est creux ? »²⁹⁴ ; Jaccottet, qui apprécie, chez Góngora comme chez Ponge, « d'autres vertus, moins formelles », à commencer par « l'attention aux choses visibles, saisies comme par l'œil avide et prompt d'un rapace », conteste immédiatement une poésie qui, entièrement « vouée au souci d'elle-même », se prévaudrait de « la seule tension des cordes de la lyre »²⁹⁵. Son vœu serait bien plutôt, selon la formule du Zen²⁹⁶, de « jouer sur un luth sans cordes », lui qui rêve d'une écriture qui « effacer[ait] les signes au fur et à mesure qu'elle les inscrit »²⁹⁷, qui serait, comme le haïku, « "self-obliterating" : "Le chant qui est à lui-même sa faux", écrit Jacques Dupin »²⁹⁸.

²⁹⁰ *La Seconde semaison*, p. 198.

²⁹¹ « L'Orient limpide », *Une Transaction secrète*, p. 128.

²⁹² « Las ! Où est maintenant... », *Regrets*, VI.

²⁹³ « Remarques sans fin », *La Promenade sous les arbres*, p. 127.

²⁹⁴ « Notes à propos de Góngora », *Une Transaction secrète*, p. 24. Cf. *Pour un Malherbe*, Gallimard, 1965, pp. 180 et 215.

²⁹⁵ *Une Transaction secrète*, même page.

²⁹⁶ Cf. Alan W. Watts, *Le Bouddhisme zen*, op. cit., p. 198.

²⁹⁷ Cf. J. C. Mathieu, « Pêcheurs de Jaccottet » dans *Jaccottet / Dumas*, op. cit., p. 87 ou « Approche d'un éblouissement », *Philippe Jaccottet*, op. cit., p. 302.

²⁹⁸ *La Semaison*, p. 54.

Les obstacles liés à la subjectivité du regard

À supposer qu'il soit libéré de tous ces empêchements, le moi, dans son rapport au monde, est encore menacé de ne rencontrer que lui seul.

Certains se détournent délibérément du réel extérieur, fût-ce le temps d'un ouvrage, pour s'attacher à eux : rien n'est plus étranger à la poétique de Jaccottet et il n'y a guère de chances que nous ayons jamais de lui une autobiographie – les carnets ne relevant pas de ce genre, malgré les précisions qui s'imposeraient mais n'ont pas leur place ici ²⁹⁹. « Le progrès [de son écriture poétique], constate Jean Starobinski, va de pair avec un effacement et une retenue toujours plus accentués, qui augmentent les chances de la transparence : l'on verra peu à peu disparaître le détail autobiographique, qui se profilait encore dans certains poèmes de *L'Effraie* » ³⁰⁰. Mais ces traces étaient déjà bien ténues, et si, évitant là encore toute « posture », il ne refuse pas l'emploi d'un « je » parfois très individuel, ce n'est pas pour s'abandonner à cet « éternel retour à l'enfance chargée après coup de tous les prestiges, [à cette] manie de la confession », autre forme – pire parce qu'elle se combine souvent cette fois avec « le mépris du langage » – de « la complaisance pour soi », dont il s'irrite au plus haut point devant la prolifération actuelle des œuvres de ce genre ³⁰¹. Même dans les meilleurs cas, que l'on puisse faire de sa vie un objet littéraire est une visée qui lui échappe : « Lu enfin, au hasard d'une bibliothèque d'amis », note-t-il dans *La Seconde semaison* (p. 206), « *Les Mots*, que je n'avais jamais ouvert. Livre certes remarquable ; mais comment peut-on s'intéresser autant à soi ? [...] On respire mieux dans les souvenirs de Nabokov [...] ; parce qu'on n'y est pas enfermé dans un "psychisme" ». Il manifeste un rejet du même ordre à l'égard de l'œuvre de Balthus : « Je pense que c'est l'aspect "confiné" de nombre de [ses] peintures qui m'a déplu, lors de la rétrospective de Beaubourg. Même dans ses montagnes, il n'y a pas d'air : elles sont le cadre clos d'une obsession » ³⁰². Et, alors qu'il pensait à une parenté lointaine entre les *Rêveries du promeneur solitaire* et les siennes, il découvre que Rousseau, hormis dans la cinquième, « y parle relativement peu de la nature, et beaucoup plus de psychologie, de morale ou, qui s'en étonnera ? de lui-même ». « Relisant ensuite *Le Cahier vert*, je constate », poursuit-il, « que Maurice de Guérin y est beaucoup plus précis dans ses descriptions, comme si son regard, moins narcissique, était plus attentif et plus aigu » ³⁰³. Le narcissisme n'est donc pas ce qui menace Jaccottet et sa poétique s'inscrit à rebours de ce courant du romantisme pour lequel, de Chateaubriand à Verlaine, il n'est pas de plus profond plaisir que de se mirer mélancoliquement au tain du paysage. Le *miroir* est souvent évoqué dans l'œuvre de Jaccottet, mais ce n'est jamais son image que le poète y contemple : dans le soir

²⁹⁹ *Le cours de la Broye, suite moudonnoise*, pour éclairer, de façon souvent très détaillée, certaines données de l'enfance et brosser des portraits précis de parents et de proches qui apparaissent dans l'œuvre poétique, ne relève guère non plus de l'autobiographie : rien ou presque n'y est révélé des goûts, des aspirations, des réactions de l'enfant ni même de ses faits et gestes ; les souvenirs livrés portent sur l'entourage, le cadre d'une enfance, non sur l'enfance même ; ils renvoient, comme l'implique le principe des « bribes commentées », non pas à l'homme mais à l'œuvre.

³⁰⁰ Jean Starobinski, Préface à *Poésie 1946-1967*, *op. cit.*, p. 10.

³⁰¹ « Gerard Manley Hopkins ou le bon usage de la parole », *Une transaction secrète*, p. 113.

³⁰² *La Seconde semaison*, pp. 103-104.

³⁰³ *Carnets*, p. 55.

d'Octobre, « on voit », dit-il, « le très haut miroir d'argent dans lequel rien ne se reflète, surtout pas mon visage »³⁰⁴. Il rêverait plutôt d'une traversée du miroir : « Le ruisseau qui coule sous une mince couche de glace : un miroir où l'on verrait autre chose que son visage »³⁰⁵. Une des phrases parmi les plus belles des carnets : elle exprime à travers un élément de paysage ce qu'est un lyrisme non spéculaire³⁰⁶.

C'est pourtant sous la forme du souhait qu'il parle de son effacement :

Que plutôt la lumière sous les feuilles m'efface
et le prunier de l'aube sous la lune voile mon nom³⁰⁷,

et la « Prière entre la nuit et le jour », qui ouvre *L'Ignorant* (p. 51), implore : « Que l'aurore [...] efface / ma propre fable, et de son feu voile mon nom »³⁰⁸. Pensant n'être qu'écoute et accueil, on peut encore, en effet, projeter sur le monde une part de subjectivité. Nous avons vu Jaccottet tendre à « faire rayonner les choses *telles quelles* dans les mots » ; « j'entendais par là », précise-t-il, « dépouillées de tous liens avec ma vie, mes désirs, rêveries ou craintes ; comme si j'allais pouvoir les dépouiller ainsi d'une sorte de manteau et de masque, les montrer dans le calme éclat de leur réalité comme des choses presque absolues »³⁰⁹. À cet égard, Jaccottet, concluant avec quelque amertume l'analyse de ses réactions face aux *Régents* et *Régentes* de Hals, reconnaît un échec – que l'on ne contestera pas – lors de son voyage en Hollande :

Ainsi, on était revenu en 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 [...]. Une fois de plus, on n'était pas sorti de soi-même [...] ; on n'était pas sorti du labyrinthe qu'ajoure de plus en plus rarement [...] une vraie fenêtre ouverte sur une prairie apparemment sans limites³¹⁰.

L'état d'accueil, tel qu'il le conçoit, n'a pas été atteint, la transparence n'a pas été possible : parce que la menace pesait déjà peut-être, sur l'amie, sur la mère ou que le noir, comme le veut la tradition, reste la couleur du deuil dans l'esprit de Jaccottet, les cormorans, dont les « multiples taches noires [s'inscrivaient] d'une manière qui [lui] avait paru assez belles, dans l'étendue », se sont retrouvés « corps mourants », symbole de mort, alors que « tout cela n'est pas vrai, est pure "littérature" »³¹¹. C'est une raison supplémentaire pour que, selon Jacques Masui³¹², les images l'inquiètent : « elles lui

³⁰⁴ « Une couronne », *Après beaucoup d'années*, p. 45.

³⁰⁵ *La Seconde semaison*, p. 56.

³⁰⁶ Le traducteur qu'est Jaccottet ne supporte pas davantage la projection d'un style subjectif sur une œuvre dont doit être avant tout respectée l'altérité ; il critique ainsi les traductions de Matthey (*Une transaction secrète*, p. 225) : « Travail qui témoigne d'une patience et d'un savoir exceptionnels, mais où la poétique de Matthey est imposée, toujours la même, à des textes très divers dont la poétique originale cesse d'être suffisamment perceptible. »

³⁰⁷ *Observations et autres notes anciennes*, p. 110.

³⁰⁸ C'est aussi, parmi les nombreux textes sur ce thème, tout le poème *Que la fin nous illumine* (*L'Ignorant*, p. 76) qu'il faudrait citer, dont la dernière strophe s'ouvre sur le vers : « L'effacement soit ma façon de resplendir ».

³⁰⁹ *La Semaison*, p. 227.

³¹⁰ *Les Cormorans*, pp. 61-62.

³¹¹ *Ibid.*, p. 56. Le mot « littérature » est entre guillemets dans le texte.

³¹² Jacques Masui, « L'expérience poétique de Philippe Jaccottet », dans *Philippe Jaccottet / Vidal*, op. cit., pp. 154-155.

paraissent trop souvent comme une couche adventice quelque peu artificielle, née de nos états seuls. À la chose contemplée se substitue ce qu'elle a éveillé en nous, provoquant un développement indépendant d'elle-même ». Et il est vrai que Jaccottet se montre particulièrement vigilant, quand naissent en lui les images, à l'égard de ce qui les lierait au désir ; il censure fermement – non toutefois sans s'y être abandonné au préalable – ce « trouble ajout », selon la délicate expression de Jean-Claude Mathieu, susceptible de « voiler la relation directe du regard au simple »³¹³. Par exemple, après avoir longuement identifié « la tourterelle turque » à l'image d'une femme aimée, il se reprend : « L'oiseau qui se dressait ainsi sur le poing ridé, ce n'était que mon corps qui l'avait un instant rêvé pareil à cette femme, ce n'était que lui qui avait trouvé ces liens, ces mots entre eux »³¹⁴ ; et, dépassant cette émotion, les dernières pages le ramèneront, en effet, « plus près de ce qu'[il] avai[t] tout d'abord éprouvé ». Le mouvement est identique dans « Travaux au lieu dit l'Étang » :

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 [...] une idylle gracieuse et troublante ; mais qui viendrait se superposer, sans même que l'on s'en aperçoive peut-être, à ce que j'ai surpris de plus simple. J'imagine que, suivant cette pente, je pourrais écrire ce poème [...] ; si je ne savais déjà, confusément, que mon émotion, sur l'instant, n'a pas eu cette couleur, ce rose aussitôt disparu d'une carnation enflammée. Ainsi se vérifie une expérience dont j'ai bientôt tiré une règle de poésie (celle du danger de l'image qui *dérive*).³¹⁵

Jaccottet cherche donc « à dépouiller le signe de tout ce qui ne lui serait pas rigoureusement intérieur »³¹⁶. *Dépouiller* : encore une occurrence de ce terme essentiel à l'éthique de Jaccottet. Mais il s'agit ici de « dépouiller le signe » et non « les choses » des traces de subjectivité dont le regard pourrait l'entacher ; d'après le contexte, le « signe » – qui n'est peut-être qu'un signifiant dont le signifié reste à élucider – semble être l'appel de l'écume qui a arrêté Jaccottet devant l'étang reformé par la pluie. Revenant ainsi sur une difficulté, ou du moins une ambiguïté, déjà rencontrée, on serait tenté d'infléchir la pensée de J. Masui, voire, dans une certaine mesure, de Jaccottet lui-même : le moi ne doit pas, ne peut pas s'abolir, c'est la relation entre le monde et le moi qu'il faut épurer de ce qui, dans la subjectivité d'un regard, n'est pas en accord avec elle, inhérent à elle. Dire à propos de la rencontre heureuse entre Hölderlin et le monde, que « le poète ne parle que si d'abord le monde lui souffle une parole, mais [que] pour qu'il l'entende, il faut qu'il la porte en lui sans le savoir »³¹⁷, c'est reconnaître que toute relation, si juste que soit la reconnaissance de l'autre, implique une sensibilité complice. Et si tels « paysages intacts » « vous rend[e]nt plus perméable »³¹⁸, c'est qu'ils correspondent mieux aux aspirations, voire aux fantasmes de celui qui regarde. Jaccottet, qui pense suivre les « conseils de la lune », se demande finalement, avec inquiétude ou regret, semble-t-il : « Est-ce que nous ne tirons du monde que l'écho de

³¹³ Jean-Claude Mathieu, « Pêchers de Jaccottet » dans *Jaccottet / Dumas, op. cit.*, p. 96.

³¹⁴ *Paysages avec figures absentes*, p. 53.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 60.

³¹⁶ *Ibid.*, p. 61.

³¹⁷ *Observations et autres notes anciennes*, p. 46.

³¹⁸ « Si les fleurs n'étaient que belles... », *Paysages avec figures absentes*, p. 133.

nos désirs ? » Mais il poursuit : « Du moins servirait-il alors à nous les faire apparaître »³¹⁹. C'est ce qui vaut à son lecteur le bonheur de ce que Elisabeth Cardonne-Arlyck appelle des « figures privilégiées », telles ces montagnes « changées en buée », « envolées comme graines »..., ces figures qui, dans l'expression qui leur est propre, constituent un style. Jean-Claude Mathieu ne s'y est pas trompé : « ce que Jaccottet repousse [...] – c'est-à-dire, [devant les pêcheurs en fleurs,] la métaphore et la figuration du féminin, resurgit impersonnalisé, épars comme le Paradis, dans la Figure du paysage ». La découverte de soi dans la relation au monde n'est pas la projection de soi sur le monde ; trouver dans le monde son image n'est pas faire de lui un miroir. Qu'en serait-il de la poésie si ce « rêve » « d'une transparence absolue »³²⁰ du moi et de l'écriture, si souvent caressé par Jaccottet, ne restait hors d'atteinte ?

Les obstacles liés à la volonté de contrôle

Ce qui, dans la conception de l'*accueilance*, rapproche le plus Jaccottet de la pensée extrême orientale, est l'intuition profonde que la relation au monde nécessite un « désaisissement » de l'esprit ; c'est le terme qu'emploie Allan W. Watts³²¹ pour définir l'« attitude mentale » qui, dans la spiritualité japonaise issue du bouddhisme zen, est condition non seulement du *satori* (expérience d'une sorte d'« éveil », d'« illumination ») mais aussi de la création artistique, qu'il s'agisse de l'estampe, de la calligraphie ou du haïku. Pour mieux éclairer la notion, il remonte à l'expression *wu-wei*, qui la désigne dans le taoïsme chinois, *wu* étant une négation et *wei* un terme qui renvoie à l'idée d'action, d'effort. Comme un Issa, un Bashô, Jaccottet pense que le poète doit faire taire sa volonté, tenir en « suspens » un désir de contrôle toujours prêt à resurgir, à interférer et, partant, ternir le regard ou gauchir les mots.

Nous avons vu que, dans la rencontre du moi et du monde, le monde avait l'initiative. Mais le sujet qui désire la rencontre parce qu'il y trouve une plénitude, tend constamment, soit à la préserver, la prolonger, soit même à la provoquer : il court ainsi à l'échec. La « présomption possessive » est « faute capitale », dit Jean Starobinski³²² : les amandiers en fleurs sont « une chose donnée, donnée aux yeux, à tous les yeux, mais non pour être possédée » car « le monde ne nous est que prêté. Il faudrait apprendre à perdre ; et l'image du verger, à peine la retenir »³²³. Les fleurs d'égantier sont cette « monnaie » « qu'on ne peut pas garder serrée dans la main, où elle se flétrirait aussitôt ; thésauriser, moins encore »³²⁴. Et les fleurs des prés « se détourn[e]nt pour peu qu'[on s']y attache »³²⁵. Rien de plus désastreux pour le poète que de se faire « voyeur » devant les pivoinies, comme les vieillards « épiant Suzanne à travers quelque haie », car

³¹⁹ « Nouveaux conseils de la lune », *La Promenade sous les arbres*, p. 81.

³²⁰ « Remarques sans fin », *ibid.*, p. 119.

³²¹ Allan W. Watts, *Le Bouddhisme zen*, *op. cit.*. Les citations de ce paragraphe sont extraites des pp. 31 et 32.

³²² Jean Starobinski, préface à *Poésie 1946-1967*, *op. cit.*, p. 18.

³²³ *À travers un verger*, pp. 12 puis 33.

³²⁴ *La Seconde semaison*, p. 212.

³²⁵ *La Semaison*, p. 142.

alors « elles se retranchent dans un monde inaccessible »³²⁶. Mais « quand on vieillit », explique Jaccottet, « on devient plus avide et plus avare. On vieillit quand on commence à se retourner »³²⁷, la dernière formule impliquant que l'on puisse tôt se montrer vieux. Ainsi, de tous les aspects de l'ascèse qu'impose l'accueil, l'ouverture au monde, le plus dur est sans doute de rester ce promeneur, ce passant, ce voyageur qui ne s'arrête ni ne se retourne. On en revient à Orphée qui, pour cette faute, perdit Eurydice, à jamais cette fois. « Tu l'as croisée. Ne te retourne pas »³²⁸. Mais entre les deux parties d'*À travers un verger*, Jaccottet s'est retourné..., et c'est le visage de la mort qui, à lui aussi, est apparu. Le sage³²⁹ dit que « l'esprit de l'homme parfait est comme un miroir. Il reçoit mais ne garde pas » ; Jaccottet le sait bien qui se demande, dès *Observations et autres notes anciennes* (p. 92), si ce n'est pas « à l'extrême pauvreté d'esprit qu'il faudrait finir par atteindre ». Mais, quand on perçoit le chant des oiseaux invisibles, le mouvement naturel de l'esprit est de se dire : « Écoute donc encore », avant que de se raviser dans une parenthèse qui est appel au dépouillement : « (ou s'il valait mieux oublier ?) »³³⁰.

De même qu'il est inutile de vouloir thésauriser les dons qu'il nous offre, de même, lorsque le monde se refuse, il est vain de le solliciter. « Peut-être », se dit Jaccottet du cerisier, « serait-il resté muet, si j'avais voulu le chercher, l'interroger. (Certains pensent que "le ciel se détourne" de ceux qui le fatiguent de leur attente, de leurs prières. Si l'on prenait ces mots au pied de la lettre, quel grincement de gonds cela ferait à nos oreilles...) »³³¹. Vouloir forcer l'ouverture du monde, c'est à coup sûr en voir les portes se refermer lourdement devant soi. On comprend que le touche cette pensée de Plotin :

"On ne doit pas chercher d'où cette lumière est apparue [...]. Elle apparaît ou n'apparaît pas. C'est pourquoi il ne faut pas la poursuivre, mais attendre en paix qu'elle apparaisse, en se préparant à la contempler." ³³²

Le monde n'est pas à la disposition du poète, c'est le poète qui doit rester disponible : « J'aurais dû faire vite, ajourner tout autre travail », regrette Jaccottet dont le sentiment est de n'avoir pas su accueillir le verger d'amandiers quand il en était temps. « Car si, maintenant, [...] je me poste comme un chasseur à l'orée de ce bois, je ne verrai plus rien, enfermé que je serai dans mon attention »³³³. La véritable attention

³²⁶ « Les pivoinés », *Après beaucoup d'années*, pp. 17, 16 et 19.

³²⁷ *À travers un verger*, p. 17.

³²⁸ *Ibid.*, p. 15.

³²⁹ En l'occurrence, Chuang-Tzu, philosophe taoïste chinois de la fin du IV^e siècle av. J.C., cité par Allan W. Watts, *Le Bouddhisme zen*, *op. cit.*, p. 33.

³³⁰ *Ibid.*, p. 77.

³³¹ « Le cerisier », *Cahier de verdure*, p. 10.

³³² *Carnets*, p. 99. Il est frappant que Jaccottet, de même, recommande de « n'être pas impatient » de savoir d'où vient « la voix » qui monte dans la nuit et de « faire seulement silence », car, conclut-il aux derniers vers, « seul peut entendre le cœur / qui ne cherche la possession ni la victoire » (*L'Ignorant*, p. 60). Cf. Plotin, *Ennéades V*, trad. d'Emile Bréhier, Les Belles Lettres, Collection des universités de France, 1989, 174 p. Ici, V 5, 7, 33 à 8, 3, *op. cit.*, pp. 99-100.

³³³ *À travers un verger*, p. 14. Dans « Au voyageur d'hiver », pages consacrées à Gustave Roud (*Une transaction secrète*, pp. 237-238), Jaccottet note de même que « le vagabond se mue en quêteur » quand, « à la faveur des entrevues », son chemin « paraît prendre sens » ; il faut donc, « bien sûr, revenir » sur

ne consiste-t-elle pas « à suspendre sa pensée, à la laisser disponible, vide et pénétrable à l'objet » ? La pensée est de Simone Weil, dans *Attente de Dieu*, dont Jaccottet retient encore cette citation ³³⁴ : « Les biens les plus précieux ne doivent pas être cherchés, mais attendus », lui-même constatant, dans *Paysages avec figures absentes* (p. 10) : « Des cadeaux nous sont encore faits quelquefois, surtout quand nous ne l'avons pas demandé ». Dans cette attitude, se rejoignent ainsi mysticisme zen, spiritualité chrétienne et poésie. Car Jaccottet, qui aime à « croiser, dans l'espace des livres, [des] compagnon[s] de route » ³³⁵, retrouve aussi cette même pensée chez Senancour ³³⁶ et Schelling ³³⁷. Mais le risque est toujours grand de « se fige[r] dans une attitude poétique » ³³⁸ et Jaccottet, avec un humour qui émeut, se plaint de l'encombrante présence en lui du poète, de « l'étrange difficulté que représente le fait de ne presque plus pouvoir sentir aucune chose sans penser aussitôt à son "utilisation" poétique – ce qui rend la sensation à la longue irritante, et finirait par vous empêcher de sentir pour ne pas tomber dans ce piège » ³³⁹. Et il poursuit :

Autrement dit, il se passe, à peu de chose près, ceci de détestable, d'exaspérant au moins, que l'attention au monde encouragée par un certain travail poétique aboutirait après quelque temps à altérer, sinon à détruire la capacité d'émotion. [...] on ne peut goûter [les beautés d'un paysage] tranquillement, intégralement, sans que le poète se lève dans votre tête comme un greffier zélé, et note ! [...] son intervention quasi automatique, son activité maniaque et sourcilleuse semblent fausser les rapports avec le monde, les rendre moins vrais – les interrompre aussi trop vite. [...] je pense qu'il faudrait, peut-être, accepter ce phénomène, ou mieux, essayer de le négliger, si c'est possible ; le traiter par le mépris [...] en laissant passer le flux, même intermittent, des sensations et des pensées ³⁴⁰.

Entre le monde et le moi, le « poète » fait écran ; il empêche l'attention d'être, pour reprendre une autre expression de Simone Weil, « un effort négatif », ce que permet seulement l'abandon de toute attitude réflexive. *Laisser passer le flux* : quel qu'en soit l'aspect, la poétique de Jaccottet est bien celle du passage.

Et il en va de la rencontre des mots comme de celle du monde. Jaccottet en est très tôt conscient, avant, là encore, sa lecture du livre de Blyth, comme en témoignent deux passages sur le thème de l'acharnement, antérieurs à l'hiver 1960. Le premier est extrait d'*Observations et autres notes anciennes* (p. 115) :

Ce n'est pas, semble-t-il, dans l'acharnement, une fois les mensonges écartés, que nous aurions quelque chance de trouver ces paroles transparentes, ces textes salutaires. Oui, bien que cela contredise le mouvement de mon esprit, porté comme on le voit au

de tels signes ; « il arrive toutefois, et c'est une des difficultés étranges, rebutantes de cette tâche, que les signes fuient justement l'excès d'attention, que les visions se refusent à qui les désire trop ardemment. »

³³⁴ *La Semaïson*, p. 24. Cf. « Réflexions sur le bon usage des études scolaires en vue de l'amour de Dieu », *Attente de Dieu*, La Colombe, 1950, p. 76 pour la première citation, p. 77 pour la seconde.

³³⁵ cf. *La Semaïson*, p. 108.

³³⁶ « Si les fleurs n'étaient que belles... », *Paysages avec figures absentes*, p. 124 : l'appel du monde est pour Senancour « plus pur ou plus fort, ou moins douteux, s'il n'a pas été attendu... »

³³⁷ *La Seconde semaison*, pp. 100-101 : « Il y a un secret que la plupart des gens ne veulent pas comprendre, c'est qu'un tel don n'est jamais offert à celui qui le veut et qu'au contraire la première condition pour l'obtenir est de relâcher et de laisser en repos sa volonté. » (Citation extraite de *Clara*).

³³⁸ *Les Cormorans*, p. 50.

³³⁹ *La Semaïson*, p. 220 (italiques et guillemets sont de Jaccottet).

³⁴⁰ *Ibid.*, pp. 221-222.

sérieux, ce serait plutôt dans l'insouciance, dans la distraction, tout au plus dans l'attente, qu'une éclosion serait encore possible. Ne se souciant plus que d'être, d'une certaine manière, soumis, se laissant conduire la main par le jour, par les saisons, l'esprit retrouverait peut-être, sans plus l'avoir cherchée, cette fameuse lumière.

De ces lignes, nous retiendrons notamment le terme de *distraction*, qui peut évoquer le poème où Mallarmé se propose d'« Imiter le Chinois au cœur limpide et fin » :

Serein, je vais choisir un jeune paysage
Que je peindrais encor sur les tasses, distrait.³⁴¹

Ce terme recoupe le sens du verbe *se détourner*, souvent employé par Jaccottet³⁴² pour dire ce détachement, ce *di-vertissement* : on se rappellera, par exemple, que pendant l'éblouissement des semaines où il composa *Airs*, « s'avéra brusquement ce qu'[il] avai[t] pressenti dans la *Promenade*, puis oublié : qu' "en fin de compte, il valait mieux ne pas trop s'appesantir" ; que les vérités poétiques étaient faites "pour le regard prompt et bientôt détourné d'un oiseau sans poids" ». Et, conséquence de cet adjectif *détourné*, suit alors la phrase : « J'obtins ainsi, pendant plusieurs semaines de ne plus faire obstacle à la lumière extérieure »³⁴³. De même, apprendre à se détourner du chant est la condition pour que, peut-être, il s'ouvre de nouveau³⁴⁴. Le même terme se retrouve encore dans une page du « Remerciement pour le prix Ramuz » (*Une transaction secrète*, pp. 302-303) où il tire une force plus grande encore de ce que le double un « étrange » devoir d'infidélité, d'ordinaire fort étranger à l'éthique de Jaccottet comme à celle de Hölderlin dont il traduit ici la pensée :

Il a laissé entendre, si je le comprends bien, qu'aujourd'hui, l'homme et le dieu (si vous voulez, l'homme et l'Être, l'homme et la plénitude, l'homme et la poésie comme chant de la plénitude) ne pouvaient plus se rencontrer que s'ils se détournaient l'un de l'autre, que s'ils étaient, étrangement, infidèles l'un à l'autre...

Une telle infidélité s'impose du fait « surprenant », « injuste » et « cruel » que « la vraie poésie » « se refuse non seulement à celui qui croit trop vite avoir "réussi", mais encore à celui qui s'y dévouait avec patience » ; pour éclairer un mot qui peut-être le gêne, Jaccottet retrouve alors la notion d'oubli de soi : « Que peut vouloir dire cette pensée mystérieuse, difficile ? Peut-être qu'il faut que nous nous oublions totalement, nous et notre soif de l'Être, nous et notre besoin de la poésie ». Le second passage sur le thème de l'acharnement, issu des « Remarques sans fin », dans *La Promenade sous les arbres* (pp. 127-128), permet de saisir la subtilité de ce *dessaisissement* qui suppose conjointement « la tension et le détachement »³⁴⁵ :

J'ai pu croire, jadis, je crois encore quelquefois qu'il faut s'acharner sur les mots (j'avais l'air de le croire en particulier en commençant ce livre). Cette idée d'acharnement a pour elle une espèce de grandeur tragique, et toute une part de nous-mêmes s'en trouve

³⁴¹ Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1951, 1660 p., pp. 35-36 : « Las de l'amer repos... »

³⁴² Par exemple, dans *Les Cormorans*, p. 50 : « les choses ne vous sont pas données quand on les cherche, plutôt quand on s'en détourne. »

³⁴³ « Remarques sans fin », *La Promenade sous les arbres*, p. 147.

³⁴⁴ Cf. « Poursuite », *Éléments d'un songe*, p. 160.

³⁴⁵ *La Promenade sous les arbres*, p. 131.

évidemment flattée. Mais l'acharnement, on l'a vu, ne me réussit pas. Il fallait plutôt, simplement, que j'eusse veillé à me maintenir dans cet état d'équilibre entre les contraires dont j'ai parlé pour que, me trouvant avec le monde dans un rapport naturel, je rétablisse un rapport identique avec les mots. Je ne veux pas dire que le poème soit donné ; ou même seulement facile ; [...] mais simplement que le travail poétique semble lui aussi exiger ce singulier équilibre entre la volonté et l'instinct, l'effort et l'abandon, la peine et le plaisir.

Cet aspect de l'accueil serait donc mieux défini comme « une attention de la non-attention », selon la formule de Jean-Pierre Richard³⁴⁶, ou encore, selon celle de Jean-Claude Mathieu, une « attention inattentive »³⁴⁷. Face au monde, elle est « oscillation entre une saisie insistante et un dessaisissement par l'aléatoire, seule chance de faire accueil à l'imprévisible immédiat »³⁴⁸ ; face aux mots, un « travail que l'on opère [...] tour à tour les laissant faire, puis les reprenant, les modifiant, de sorte qu'à la fin leur légèreté et leur limpidité soient aussi totales que possible »³⁴⁹. C'est le paradoxe que l'on retrouve aussi dans l'art zen.

L'acharnement n'en demeure pas moins une intrusion du « moi » dans le rapport de la conscience au monde et parallèlement aux mots ; ainsi, lorsque Jaccottet se demande s'il a « si parfaitement saisi certaines *échappées* qu'[il] ai[t] le droit de ne pas poursuivre le travail de les mieux traduire », la réponse est « qu'elles peuvent "se dire", mais non pas "être dites", qu'elles doivent se frayer un chemin à travers [lui], non pas être saisies »³⁵⁰. La poésie ne nécessite donc « nul savoir », « mais sans doute une patience infinie »³⁵¹. « Il faut attendre et, [...] un jour, [...] faire ressurgir cette rivière, ces feuilles, ces oiseaux, dans un poème qui pensait peut-être parler d'autre chose »³⁵². Avoir la patience d'attendre, on comprendra mieux ce qu'il en peut coûter si l'on se réfère à la longue crise qui, de 1956 à 1960, ferma à Jaccottet l'entrée de la poésie « (tout comme, dans les contes, on trouve d'invisibles obstacles défendant aux chevaliers l'accès des châteaux) »³⁵³ et au silence dans lequel il retomba après la composition d'*Airs* : « de nouveau, tout fut perdu, dit-il, je ne sais pour combien de temps : le temps, peut-être, que je cesse d'y penser »³⁵⁴. Ainsi la peur de perdre la poésie en fait advenir la perte ; la crispation sur ce qui est vécu comme un échec peut être mortelle. On peut alors se demander si les obstacles invisibles des contes ne sont pas, en poésie, la seule conscience réflexive.

Le travail que l'on opère sur les mots, tour à tour les laissant faire, puis les reprenant, les modifiant, de sorte qu'à la fin leur légèreté et leur limpidité soient aussi totales que possible, ce travail n'est pas seulement cérébral : il agit sur l'âme, en quelque sorte, il l'aide à s'alléger et à se purifier davantage encore, de sorte que la vie et la poésie, tour à

³⁴⁶ Jean-Pierre Richard, *Onze études sur la poésie moderne*, op. cit., p. 275.

³⁴⁷ Jean-Claude Mathieu, « Pêchers », dans *Jaccottet / Dumas*, op. cit., p. 91 ou *Philippe Jaccottet*, op. cit., p. 305.

³⁴⁸ *Ibid.*, pour la double référence, aux mêmes pages.

³⁴⁹ « Remarques sans fin », *La Promenade sous les arbres*, p. 128.

³⁵⁰ *La Semaison*, p. 167.

³⁵¹ « Notes », *Observations et autres notes anciennes*, p. 116.

³⁵² « La rivière échappée », *La Promenade sous les arbres*, p. 93.

³⁵³ « Remarques sans fin », *ibid.*, p. 143.

³⁵⁴ *Ibid.*, pp. 147-148.

tour, s'efforcent en nous vers une amélioration de nous-mêmes, et une clarté toujours plus grande ³⁵⁵.

Ainsi, quelle que soit la nature de l'obstacle à l'*accueilance*, la recherche de Jaccottet tend sans cesse à la *purification*, au *dépouillement*, ce qui exclut toute séparation entre écriture et mode de vie. « Juste de vie, juste de voix » : cette maxime, connue désormais, résume en elle, pour l'appliquer à la poésie, une éthique qui, dans l'Égypte ancienne, décidait du salut du mort dans l'au-delà ³⁵⁶. Mais c'est d'abord au maître en poésie, à Gustave Roud, que Jaccottet reconnaît devoir la force qu'elle a acquise pour lui :

Je l'ai dit souvent, la rencontre que j'ai faite, adolescent, de l'œuvre et de la personne de Roud aura été décisive pour me fortifier dans une conception de la poésie où le travail d'écrire et le mode de vie, la façon de se tenir dans la vie, devraient être indissociablement liés ³⁵⁷.

Et c'est ce lien que Jaccottet retrouve à la source du haïku chez les maîtres qui ont porté cette forme poétique à sa perfection :

Cela n'avait pu se faire tout seul, ni résulter simplement d'une technique littéraire. Il y avait fallu un mode de vie particulier. Ces hommes avaient dû être, autant que j'en pouvais juger, sinon toujours des vagabonds, du moins des hommes peu encombrés de biens matériels ; très indépendants à l'égard du pouvoir, mais respectueux du passé qu'ils fêtaient en se rendant fidèlement sur la tombe des vieux maîtres ; à la fois détachés du monde et présents au monde, nullement des ascètes ou de simples joueurs. Ni des héros, ni des saints, ni des génies comme le XIX^e siècle les a rêvés, comme il en a produit aussi d'admirables. Des passants invisibles. Et parce qu'ils étaient invisibles, le monde pouvait transparaître à travers eux ; leur passage même semblait révéler une lumière inépuisable ³⁵⁸.

Comment ne pas lire entre ces lignes un portrait de Jaccottet lui-même ? Comme les maîtres du haïku, il ne se veut ni héros, ni saint ni génie ; comme eux, sans refuser le monde au sens où l'entendait le XVII^e siècle, il veille à maintenir une distance à son égard ; comme eux, il s'efforce à l'oubli de soi, et s'est fait passant invisible dans les paysages qu'il habite ; comme eux, donc, il a choisi un « mode de vie » qui permette l'efflorescence de la « vraie poésie », ouverte sur le dehors. Le terme de poétique est donc particulièrement approprié pour Jaccottet.

Le mot appelle néanmoins quelques précisions. Il ne faudrait pas tout d'abord imaginer qu'« il suffi[t] d'avoir le cœur pur de l'enfant, de la sainte ou des anges pour parler juste ». Jaccottet en fait la remarque à propos d'Anne Périer, à qui il reconnaît aussi « l'art des mots » :

Prenons-y garde : le choix (ou le don) d'une certaine pureté de regard et de vie, en poésie, ne garantit pas grand-chose. Nous n'avons pas à nous soucier de l'auteur ;

³⁵⁵ *Ibid.*, pp. 128-129.

³⁵⁶ *Observations et autres anciennes*, p. 39. Mais la réflexion sur ce thème religieux, dans lequel s'insère la pensée de Jaccottet sur la poésie, couvre les trois pages précédentes en se référant également aux rites orphiques et au Bardo-Thödol, le livre des morts tibétains. Retour y sera fait dans la troisième partie.

³⁵⁷ *Truinas*, p. 25.

³⁵⁸ « À la source, une incertitude...(Remerciement pour le prix Montaigne) », *Une transaction secrète*, pp. 313-314.

idéalement, nous ne le connaissons pas. Nous n'avons devant nous que des livres, donc *que des mots*.

Il faut donc que la vérité de ce qui est vécu « se montre à nous, lecteurs, dans ces mots »³⁵⁹. Ce qui implique un « travail "littéraire" » et induit à rappeler que l'accueil n'est pas une forme de passivité, le dessaisissement un simple renoncement de la volonté. La poésie n'est pas le fruit naturel d'un mode de vie : « le travail intérieur et le travail sur les mots se mêlent indistinctement »³⁶⁰. Soulignons aussi que l'éthique qui sous-tend la poétique de Jaccottet n'est nullement « un respect mécanique de la morale »³⁶¹, comme nous l'avons constaté, mais bien cet effort de dépouillement, cette recherche de transparence au monde et dans les mots que définit le terme d'accueil. Rappelons enfin que s'effacer n'est pas s'annihiler et que, si « le sujet auquel renvoie [l'œuvre de Jaccottet] est le plus discret qui soit, le plus soucieux d'alléger sa présence, de la rendre presque invisible »³⁶², on ne saurait non plus le dire absent : « Jaccottet se défend contre la tendance, aujourd'hui assez répandue, écrit Starobinski en 1971, à expulser du texte son auteur, à faire de l'écriture une activité sans sujet qui ne trouve qu'en elle-même son énergie. [...] ; il n'abandonnera pas le poème à une vie autonome dans l'horizon déshabité d'un langage sans personne »³⁶³. Et l'on voit que la sagesse de cette poétique, qui implique un si difficile équilibre, est maintenant pleinement reconnue.

Peut-être pourrait-on dire qu'ainsi éclairé et nuancé, l'effacement du *moi* est la condition pour qu'apparaisse le *je* du sujet lyrique, s'il est défini comme cette part de moi susceptible d'entrer en relation avec le monde.

Et la récompense est à la hauteur de l'effort, comme ne cesse de le réaffirmer Jaccottet : « Alors, il semble bien que tout s'éclaire de nouveau, et on ne sait pas au juste comment ; [...] nos paroles volent dans la lumière transparente, comme les hirondelles rapides aux soirs d'été »³⁶⁴.

³⁵⁹ « L'écouteuse, à l'écart (Anne Perrier) », *ibid.*, p. 270.

³⁶⁰ « "Messager qui efface les murailles" (Pierre-Albert Jourdan) », *ibid.*, p. 280.

³⁶¹ *Observations et autres anciennes*, p. 39.

³⁶² Jean Starobinski, Préface à *Poésie 1946-1967*, *op. cit.*, p. 10.

³⁶³ *Ibid.*, p. 9.

³⁶⁴ « Remarques sans fin », *La Promenade sous les arbres*, p. 129.

2

Un monde ouvert et sans barrières

« Un moment de vrai oubli », un instant de donation du monde, et l'expérience poétique, antérieure à l'écriture – dans la mesure où il est possible de les dissocier – est alors celle d'une plénitude qui n'a d'égale que la plénitude suscitée par l'œuvre d'art elle-même. Or « il faut bien qu'il y ait une raison à notre bonheur sous ces arbres »¹, près de ces fleurs, ces montagnes, ces eaux claires.

Ombres aux visages tristes, nous vivons la plupart du temps en aveugles, « aveugles à ce qui ne peut se voir »², parce que notre regard s'arrête à la barrière des apparences, trop vite acceptée. Nous pourrions pourtant, comme Jaccottet, devant « la lumière éclairant les troncs et les branchages nus de quelques arbres », entendre en nous « une voix sourde, qui n'est pas celle de tous les jours, qui est plus embarrassée, plus hésitante et néanmoins plus forte », nous dire « que le monde n'est pas ce que nous croyons qu'il est »³. « Apparences, comme autant d'appels »⁴, dit le poète. Par exemple, dans ces pêcheurs en fleurs, « c'est la couleur qui arrête le regard, et l'émeut. Pas seulement sans doute parce qu'elle est rare, unique dans les essences de la région. Par quelque chose de plus secret »⁵. Ce qui touche est donc un au-delà des apparences, une invitation au passage. Mais, pour en avoir conscience et y répondre, il faut voir avec « l'autre regard »⁶, celui qui porte « plus loin que les haies, les murs, les montagnes »⁷, celui dont Hölderlin, à qui s'est révélé le fleuve, remercie Dieu comme d'une grâce : « Je rentrai bouleversé chez moi et remerciai Dieu de pouvoir sentir ces choses-là où des milliers auraient passé sans rien voir »⁸. Ce regard, le seul vrai puisque « si l'on voit, dès lors que l'on voit, on voit plus loin, plus loin que le visible »⁹, est donc celui de qui « habite le monde en poète », selon l'expression de Hölderlin¹⁰ dont le commentaire de Heidegger a favorisé le rayonnement et dont Jean-Claude Pinson a fait le titre d'une de ses œuvres.

¹ *La Promenade sous les arbres*, p. 101.

² Cf. *Après beaucoup d'années*, p. 99 : « Si les visages de ces ombres qui passent ici / sont pareillement tristes, / serait-ce d'être devenus aveugles à ce qui ne peut se voir ? »

³ *La Promenade sous les arbres*, p. 96.

⁴ *La Semaison*, p. 75 : cette phrase se situe dans la fin d'une longue page retenue dans *Des Histoires de passage*.

⁵ *La Semaison*, p. 176.

⁶ *Après beaucoup d'années*, p. 95 : « Toutefois, avec ce qui peut vous rester, miraculeusement ou naïvement, de l'autre regard, on voit, on aura vu inopinément, à la dérobée, autre chose. »

⁷ « Couleurs là-bas », *Et, néanmoins*, p. 67.

⁸ « La seconde naissance de Hölderlin », *Une Transaction secrète*, 48. Cf. la lettre à sa mère du 10 juin 1788 (n° 23), *Œuvres*, op. cit., p. 48.

⁹ « Aux liserons des champs », *Et, néanmoins*, p. 82.

¹⁰ « dichterisch wohnt / der Mensch auf dieser Erde » : cf. Hölderlin, « En bleu adorable » (trad. André du Bouchet), in *Œuvres*, op. cit., p. 839.

Ce n'est plus alors un monde clos, sans issue, étouffant dans sa finitude, ni non plus cloisonné ou déchiré que l'on habite, mais un monde ouvert aussi bien dans l'espace que dans le temps, un monde sans barrières ni hiatus, où d'un élément à l'autre le passage est continu, mais un monde aussi qui, par sa cohérence, est un *cosmos*. Jaccottet rassemble ces notions dans une phrase qui, pour concerner un tableau de Rembrandt, n'en semble pas moins définir avec précision à la fois le réel tel qu'il l'appréhende dans l'émotion poétique et son œuvre elle-même : « un ensemble qui s'impose immédiatement comme absolument cohérent, à la fois tout à fait centré, concentré, et sans limites, dense et infini, stable et ouvert »¹¹. Ce monde, en effet, que le passage au-delà des apparences révèle transformé, c'est l'écriture qui en consacre la métamorphose, si tant est qu'elle n'en soit pas la source même ; car lorsque Jaccottet écrit : « Ces portes qui semblent s'ouvrir, les images, etc. »¹², ce sont aussi bien les images du paysage que celles du langage qui peuvent être ainsi désignées.

Un monde ouvert, de traversée de la limite

les trouées spatiales

« Ne sentez-vous pas, demande *L'un à L'autre* dans « La Promenade sous les arbres » (p. 101), obscurément mais profondément peut-être comme moi, qu'il y a dans ces rencontres la manifestation d'un haut degré de réalité en même temps qu'une sorte d'ouverture ou de chemin pour le regard ? » Et ce chemin permet tantôt un « envol » aérien, tantôt « un enfoncement dans l'épaisseur » du réel¹³ : « il semble que le regard aille plus profond ou plus loin »¹⁴. Ce mouvement est donc toujours traversée de la surface, passage de la limite qui d'ordinaire enferme, et chacun des éléments du monde rencontré dans l'expérience poétique peut ouvrir ce passage : ainsi « la fauvette dans le tilleul : chant extraordinairement, mystérieusement clair, comme s'il traversait, transperçait une enveloppe, franchissait une limite »¹⁵, ou le grillon au « bruit régulier », « comme de quelqu'un qui perce avec obstination un trou »¹⁶, ou les grenouilles dont « le coassement semble creuser la nuit, la refaire aussi vaste qu'elle était dans l'enfance »¹⁷, ou encore cette « étoile filante [qui] tombe à la verticale : on dirait que sa chute creuse le silence »¹⁸ ; « les champs » eux-mêmes, parfois, « creusent leur verdure »¹⁹ ; dans un mouvement inverse, après le coucher du soleil, la lumière,

¹¹ « Deux lumières », *Paysages avec figures absentes*, p. 118.

¹² *La Seconde semaison*, p. 25.

¹³ « La vision et la vue », *La Promenade sous les arbres*, p. 39.

¹⁴ *La Seconde semaison*, p. 61.

¹⁵ *Ibid.*, p. 34.

¹⁶ « Nouveaux conseils de la lune », *La Promenade sous les arbres*, p. 75.

¹⁷ « La perte perpétuelle », *Éléments d'un songe*, p. 180.

¹⁸ *La Seconde semaison*, p. 18.

¹⁹ « L'habitant de Grignan », *La Promenade sous les arbres*, p. 51.

« son foyer n'étant plus visible, semble émaner de l'intérieur des choses et monter du sol »²⁰ ou encore « sourdre de la terre elle-même »²¹.

On ne s'étonnera pas que, pour évoquer les éléments du paysage qui ouvrent de telles « perspectives », réapparaissent, sur un plan métaphorique cette fois, la plupart des éléments que peut relever l'analyse thématique : fenêtre, porte, gonds, serrure ou clé. Tout se passe comme si l'émotion esthétique suscitée par la rencontre du monde permettait au poète de combler les aspirations de l'homme. Ainsi, l'étang reformé par la pluie ? « Fenêtre à même le sol »²². L'égantier « ouvert sur [s]on arc » devient « arche sous laquelle passer, puis « porte entrouverte... »²³. Et les iris, ces « compagnons » : « Ouvreurs de portes, de serrures ? / Iris, légères clefs bleues. / Clefs célestes »²⁴. Le ciel, entre jour et nuit, devient « un vantail plaqué d'une mince couche d'argent [qui] tourn[e] vers nous son miroitement »²⁵. « S'il y avait, s'il pouvait y avoir encore aujourd'hui une ouverture (un rai de lumière sous la porte cloutée) », dit encore Jaccottet, « ce devrait être celle-là pour moi, mieux qu'aucune autre, [...] » : « ce bondissement, ces bonds des eaux alpestres »²⁶. Le regard poétique abolit l'angoisse innée de l'obstacle, de la fermeture. Et comme dans la montagne s'ouvrait le passage du col, le mur des apparences est échancre « par les brèches frêles des fleurs »²⁷.

Il est frappant que les mêmes termes et métaphores soient aussi employés à propos de l'œuvre d'art, musicale, picturale ou poétique : elle a, sur celui qui sait la contempler, le pouvoir qu'a le paysage : celui d'ouvrir le monde. Par exemple, s'il est une « heure où quelque chose semble tourner comme une porte sur ses gonds »²⁸, il est aussi des « moments d'airs de Monteverdi ou de Mozart qui labourent la terre du cœur, qui semblent faire tourner les gonds de l'espace – et tout l'être en frémit »²⁹. Jaccottet rapproche de « certains haïkus dans lesquels les choses les plus humbles font office de clefs ouvrant sur de profonds espaces » le très beau poème d'Emily Dickinson³⁰ déjà cité (« Où chaque oiseau a licence d'aller... ») : il est donc, par son effet, comparable aux iris ; même parallélisme entre l'effet du haïku – toujours lui – : « Il se passe quelque

²⁰ « Le cerisier », *Cahier de verdure*, p. 11.

²¹ *Beauregard*, p. 68. Cette intuition d'un passage possible au-delà des apparences, Jaccottet aime à la retrouver chez Proust ; de Jean Santeuil, il retient, dans *Carnets* (p. 25), ces bribes de phrases à propos des vergers de pommiers dont la vue suscite un « plaisir moral » : « Il nous semble que sous le vernis vert de la feuille et sous le satin blanc de la fleur, il y ait comme un être particulier, un individu que nous aimons [...] Nous sentons [...] qu'il y a comme quelque chose dessous, notre plaisir est comme profond... ». Cette dernière phrase touche Jaccottet au point qu'il la cite à nouveau, toujours dans *Carnets*, à la page 62.

²² « Travaux au lieu dit l'Etang », *Paysages avec figures absentes*, p. 67.

²³ *La Seconde saison*, p. 19.

²⁴ *La Saison*, p. 158. Le rôle de la déesse dont ils portent le nom ne sera évoqué, lui aussi, que dans la dernière partie de l'étude.

²⁵ « Le cerisier », *Cahier de verdure*, p. 12.

²⁶ « Au col de Larche », *Après beaucoup d'années*, p. 81.

²⁷ « Aux liserons des champs », *Et, néanmoins*, p. 82.

²⁸ « Le cerisier », *Cahier de verdure*, p. 12.

²⁹ *La Saison*, pp. 259-260.

³⁰ *La Seconde saison*, p. 91 (Cf. Emily Dickinson, *Quatrains*, *op. cit.*, p. 111). Cf. aussi, sur le haïku, dans l'avant-propos de l'anthologie de Jaccottet, [p. 10] : « Voici deux choses de notre monde, souvent choisies parmi les plus communes ; elles deviennent deux jambages de porte réunis par un linteau invisible, entre lesquels il n'y a plus que pure ouverture : ni clef, ni péage ni contrôle. »

chose comme à Jéricho quand la puissance et l'insistance des trompettes ont fait tomber les murs de la ville »³¹, et celui de l'étoile brusquement découverte au lever matinal : « En ouvrant les volets de la cuisine sur le jardin, l'éclat de Vénus comme un coup de trompette, un cri de joie à faire tomber tous les murs »³². La lumière d'un tableau de Rembrandt, portrait présumé de pasteur, « n'éclaire ni le grand livre ni le visage (dans le calice évasé du col), mais en émane comme si l'un et l'autre étaient des lampes », rappelant ainsi la lumière de la carrière, dans *Beauregard*. Enfin, comme « les cris des oiseaux, leur chant, [...] ici où là, creusent l'étendue »³³, de même « [l]a musique [de Baudelaire] , réellement, "creuse le ciel" »³⁴. Jaccottet joue là sur une expression de Baudelaire lui-même, qu'il commente par ailleurs en ces termes : « Quand il a dit que la musique creusait le ciel, peut-être pensait-il aussi à sa propre poésie, à ces longs vers qui bâtissent un espace immense, mais non point vide »³⁵. En écrivant ces lignes, peut-être Jaccottet pense-t-il à la sienne ? Son lecteur, lui, n'y peut manquer.

L'art, la poésie sont donc bien des sésames, dans certaines œuvres du moins dont Jaccottet parle comme de « mots de passe » :

Il me vient à l'esprit que l'on pourrait rassembler des espèces de « mots de passe » empruntés à la poésie de quelque temps et de quelque lieu que ce soit, [...] pour les opposer aux « formules » qu'énonce la pensée des philosophes qui, si profondes ou persuasives puissent-elles être, ne m'ont jamais fait entrevoir l'ouverture dont ces quelques éclats lyriques sont capables.³⁶

Et le but qu'il se propose dans l'écriture est bien de passer au-delà des apparences :

Le torrent parle si l'on veut ; mais avec sa voix à lui : le bruit de l'eau. Serait-ce donc que, sans m'en être avisé jusqu'ici (l'esprit décidément bien lent, bien obtus), je cherche à dire l'intérieur de ce bruit, de cette course ? L'invisible, en ces eaux, par quoi elles touchent ce que j'aurais en moi d'invisible ?³⁷

Mais que l'émotion esthétique soit éprouvée devant un paysage ou une œuvre, les termes qui expriment l'ouverture du monde ne renvoient plus, bien évidemment, à la dimension spatiale telle que s'y intéressait l'analyse thématique ; ils sont eux aussi devenus métaphores. On percevra mieux cette valeur et – sans toutefois chercher encore à éclairer la dimension ontologique qu'acquiert la notion de passage dans l'œuvre de Jaccottet – on entreverra sa portée, en analysant avec plus de précision l'une d'elles dans ses modulations et le contexte des phrases où elle se rencontre.

L'ouverture du monde est souvent dite « éclaircie », « trouée », « échappée »³⁸ ; mais de telles éclaircies, qualifiées de « promesses »³⁹, se doublent d'un sens abstrait, ce que souligne Jaccottet lorsqu'il dit, par exemple, que « [s]on œil imagine quelquefois

³¹ *Haïku / Jaccottet, op. cit.*, [avant-propos], [pp. 9-10].

³² *La Seconde semaison*, p. 225.

³³ *La Semaison*, p. 256.

³⁴ *Ibid.*, p. 236.

³⁵ *Observations et autres notes anciennes*, p. 120.

³⁶ *La Seconde semaison*, p. 229.

³⁷ « Au col de Larche », *Après beaucoup d'années*, p. 89.

³⁸ *La Semaison*, p. 167.

³⁹ *À travers un verger*, p. 26 : « ...ces images, ces promesses, ces éclaircies... »

des trouées lumineuses dans le ciel »⁴⁰ : cet œil, « condamné à pourrir », est bien celui du corps, mais le verbe *imaginer* en fait aussi celui de l'âme (Jaccottet ne refuse pas le terme), « une sorte d'œil intérieur, si l'on veut »⁴¹ ; toujours passagères dans le ciel de notre finitude, elles laissent donc filtrer plus que la lumière du jour. Les iris « s'ouvrent ici sous le figuier, sur fond de verdure inégalement sombre. Ils s'y ouvrent comme des éclaircies entre les nuages, comme du ciel, du lointain, une fraîcheur de source »⁴². Mais en fait, les iris s'ouvrent moins qu'ils ne sont « ouvertures », comme, par exemple, les roses trémières : « ouvertures portées à bout de hampe, dans le cristal du soir »⁴³ ; ou plutôt, puisque roses et iris s'ouvrent en effet, ce serait à la manière d'une fenêtre : les fleurs « donnent sur » « autre chose ». À plusieurs reprises Jaccottet emploie cette expression mystérieuse, éventuellement, d'ailleurs, pour constater qu'elles n'ont pas toutes ce pouvoir. « Bien que de la même couleur ou peu s'en faut », églantines et marguerites sont bien différentes : celles-ci sont

un peu bêtes, un peu plates, opaques comme de petites assiettes avec un jaune d'œuf au milieu, un peu raides aussi. À croire que certaines fleurs "donneraient sur" autre chose, et que d'autres seraient muettes, ou fermées. Tout cela n'est vraiment pas sérieux⁴⁴.

Il se peut ; mais si le poète s'est attaché à dire les couleurs du séneçon, de la berce et de la chicorée, c'est qu'elles « devaient donc bien "donner sur" autre chose (dans [s]on esprit, mais peut-être aussi, de façon plus profonde, partageable par d'autres que [lui]) »⁴⁵. C'est donc plutôt sur le bleu d'un ciel spirituel que s'ouvre l'éclaircie des iris, mais la beauté de la comparaison tient aussi, bien sûr, à son accord avec le réel : « Iris, leur bleu pâle, leur légèreté, leur ciel – éclaircie – sous les feuilles, dans la verdure croissante »⁴⁶. Une montagne même peut devenir « trouée » :

[C]ette espèce de grande rose de roche, là-bas, qu'on ne distingue presque plus du tout maintenant, je l'ai suivie sans bouger d'ici, nœud de fumée grise dans le brouillard, nœud qui dénoue – trouée, comme on voudrait en multiplier sur tout l'horizon les ajours.⁴⁷

Ce mot *ajour* – que Judith Chavanne emploie avec prédilection dans son recueil *Entre le Silence et l'arbre*⁴⁸ – désigne une ouverture, comme celui de *trouée*, et, comme celui d'*éclaircie*, un passage de la lumière ; mais l'élargissement final de la phrase suggère, là encore, que le cercle de l'horizon, limite de la vue ici percée de brèches, est aussi bien prison mentale dont libère le regard poétique. Le dernier texte de *Paysages avec figures absentes* porte du reste le titre révélateur d'« Éclaircies », parce que « l'expérience poétique », explique Jaccottet dans les pages finales⁴⁹, lui a ouvert, comme « un ciel supérieur » dont la lumière nous parviendrait « par éclaircies, lueurs

⁴⁰ *Ibid.*, p. 25.

⁴¹ « À propos d'une suite de poèmes », *Une transaction secrète*, p. 329.

⁴² *La Semaïson*, p. 158.

⁴³ *Ibid.*, p. 132.

⁴⁴ *La Seconde semaison*, pp. 211-212.

⁴⁵ « Apparition des fleurs », *Cahier de verdure*, p. 71.

⁴⁶ *La Semaïson*, p. 125.

⁴⁷ « Vue sur le lac », *Après beaucoup d'années*, p. 12.

⁴⁸ Judith Chavanne, *Entre le Silence et l'arbre*, Gallimard, 1997, 105 p.

⁴⁹ cf. *Paysages avec figures absentes*, pp. 177-182.

éparses et combattues, rares éclairs », l'intuition d'une autre mesure, d'un autre espace ⁵⁰.

Sans doute est-ce donc en nous que quelque chose s'ouvre, mais c'est le regard porté sur le monde qui fait advenir cette ouverture, et c'est le monde alors, terre et ciel, qui est perçu comme ouvert, transparent, à l'infini :

Ne serait-ce pas que la terre s'est ouverte, que des oiseaux pourraient la traverser ? ⁵¹

Là au-dessus, le ciel s'épanouit en pétales à peine jaunes. Il m'apparaît soudain, au-dessus de ce socle ouvragé, immense. Jamais sans doute je ne l'avais vu aussi vaste, aussi grand ouvert. Toute la place qu'il y a là pour le regard, pour le souffle ! ⁵²

Ce ciel, qui est bien le ciel réel, ne saurait plus toutefois, dans le si beau poème qui termine *Après beaucoup d'années* (pp. 98-99), être nommé ciel :

Je ne sais pas, je ne sais quoi dire
sinon que cela semble, un soir, se déplier très haut,
hors de la vue, même pas se déplier :
être là, être grand ouvert
(ce n'est pas assez ou c'est trop dire,
mais on ne peut ni l'oublier ni le taire).

Quelque chose, dans cet espace, échappe à la vue, échappe à la parole : et c'est cela qui est « grand ouvert ».

Jaccottet relève, dans *La Seconde semaison* (p. 74), cette pensée de Mircea Eliade : « L'homme des sociétés où le mythe est chose vivante vit dans un monde "ouvert", bien que "chiffré" et mystérieux. Le monde "parle" à l'homme... » Et le poète d'ajouter puis de conclure : « Il devient transparent. / C'est cela même à coup sûr que nous restitue l'expérience poétique ; nous ne serions donc que des enfants attardés, pour ne pas dire demeurés ». On comprendra sans peine cette pointe d'énervement...

les trouées temporelles

Pour illustrer ce que serait à ses yeux une écriture idéale, fluide mais rehaussée de beautés fragiles, Jaccottet évoque « ce qui apparaît, de loin en loin, dans la brume. Ou alors, on est penché sur une besogne modeste, et soudain on se rappelle la profondeur de l'espace et du temps » ⁵³. L'expérience poétique, écriture incluse, accorde donc aussi, dans la continuité de la durée, des trouées temporelles, qui sont résurgence du passé individuel, de celui de l'humanité, ou encore d'un temps immémorial.

Si les événements de sa vie ne laissent que peu de traces dans l'œuvre de Jaccottet, en revanche, les impressions d'enfance l'imprègnent beaucoup plus profondément qu'on ne l'imaginerait. Elles peuvent remonter à la mémoire comme de simples souvenirs : ainsi, dans la chaleur des blés mûrs, loin de Moudon, « soudain » Jaccottet « [s]e souvien[t] des moissons où les chevaux suent, pleins de mouches, où la journée tout entière n'est plus qu'un grand pain qu'on taille, où un bol blanc à quatre heures

⁵⁰ Cette « intuition » sera l'objet de la dernière partie de l'étude.

⁵¹ « Travaux au lieu dit l'Etang », *Paysages avec figures absentes*, p. 67.

⁵² « Une couronne », *Après beaucoup d'années*, p. 47.

⁵³ *La Semaison*, p. 20.

éblouit sous le noyer »⁵⁴. C'est le souvenir que développe *Géorgiques*, dans l'ensemble des textes intitulé *Au pays*, publié pour la première fois dans *Des Histoires de passage*. La description des pivoines ravive aussi une émotion des premières années, la précision du détail soulignant la présence peu à peu retrouvée de l'image :

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.⁵⁵

elle fait partie, en effet, du « ballot » des images anciennes qu'évoque *La Semaison* (p. 197) :

L'école est tenue par un coq rouge et méchant,
la sellerie sent fort, la pivoine est mouillée...

Bien des métaphores et notations descriptives de Jaccottet y puisent leur source ; l'enfance perdue, croit-on, reparaît ainsi dans le regard de l'adulte, parfois, peut-être, à son insu. N'est-ce pas à cause de la sellerie de Moudon que les « feux de feuilles » « sentent le cheval, l'écurie »⁵⁶ ? À la suite de cette phrase, Jaccottet note : « Au matin, la terre embuée, fumante. Ce qui s'attache pour moi au mot *buanderie*. Elle était située, à L., dans l'étrange quartier du Tunnel », qu'il dessine alors en quelques lignes, pour conclure : « À ce lieu s'est toujours lié dans mon esprit quelque chose de sinistre et de louche, dans l'odeur et la vapeur des lessives ». N'est-ce pas ce souvenir qui ailleurs – on n'ose dire inconsciemment – lui fait ressentir « une chaleur de lessiverie dans le repli des montagnes »⁵⁷, le mot romand resurgissant de façon révélatrice avec la forte impression d'enfance ? Entre des époques éloignées de la vie, la métaphore trace donc un chemin, elle est le lieu d'un passage temporel.

Mais on ne parlera plus guère de « souvenir » à propos de la madeleine de Proust, car ce n'est plus alors le présent qui évoque une image passée, c'est le passé qui resurgit dans le présent, qui redevient ou plutôt est le présent. N'y a-t-il pas en Jaccottet quelque chose de cette expérience, quand il se demande, devant les rameaux de la vigne vierge dont l'entrelacs le touche : « Je devine qu'une fois encore vibre en moi quelque fragment ancien (où avions-nous de la vigne vierge à nos fenêtres ?) »⁵⁸, ou, devant les couleurs des champs d'octobre : « Vert et rose... J'ai beau chercher, je n'ai pas encore le mot. 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 ? »⁵⁹. *Vibrer, trembler* : à la saveur de « la gorgée [de thé] mêlée des miettes du gâteau », Proust « sen[t] tressaillir en [lui] quelque chose qui se déplace, voudrait s'élever, quelque chose qu'on aurait désancré, à une grandeur profondeur », et il entend « la rumeur des distances traversées⁶⁰ », que suggère, dans la phrase correspondante de Jaccottet, l'incertaine transparence de l'eau.

⁵⁴ « Bois et blés », *Paysages avec figures absentes*, pp. 46-47.

⁵⁵ « Les Pivoines », *Après beaucoup d'années*, p. 17.

⁵⁶ *La Semaison*, p. 94.

⁵⁷ « L'approche des montagnes », *La Promenade sous les arbres*, p. 67.

⁵⁸ *Observations et autres notes anciennes*, p. 91.

⁵⁹ « Même lieu, autre moment », *Paysages avec figures absentes*, p. 111.

⁶⁰ Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, in *À la recherche du temps perdu*, vol.1, *op. cit.*, p. 46.

Le plus souvent, la résurgence du passé est d'une soudaineté et d'une brièveté qui justifient l'impression de trouées dans la surface temporelle et les adverbes *immédiatement*, *aussitôt*, *soudain* ponctuent les passages où sont évoqués de tels surgissements : que le mouvement en soit de retour du passé ou de retour au passé, ils sont toujours vécus dans l'immédiateté d'un présent et parfois, comme ici, explicitement différenciés du souvenir :

Parfums 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 ⁶¹.

On ne s'étonnera pas de retrouver ce paragraphe dans *Des Histoires de passage* (p. 100)... ; le plus souvent, c'est le parfum qui, comme Baudelaire dans un ailleurs, emporte (*reporte*, *transporte*, *retransporte*, ou encore *ramène*) Jaccottet dans un autre temps. La « Relecture » de *La Cantate à trois voix* de Claudel insiste sur le pouvoir privilégié du parfum de la fleur : s'il « nous touche si profondément, c'est sans doute que nous y est donnée d'un coup l'appréhension d'une transfiguration [...]. (Il y a un lien étroit entre les parfums et la mémoire, entre les parfums et le temps) » ⁶². Mais au col de Larche, il semble que ce soit plutôt par le bruit des eaux, « cette canonnade », que le poète ait « été, ce soir-là, [...] reporté à des moments d'enfance, dans la montagne, où [il a] aimé jouer au bord des torrents, les franchir, simplement les entendre » ⁶³. Et le regard aussi produit cette sorte de miracle :

La lumière de midi sur le bois scié, sur les fagots [...], la chaleur inespérée – cette lumière douce mais cassante, fragile – brillant comme de l'eau sur les feuilles lisses des crocus, des arbousiers, des lauriers-tins. Je la vois sur le bois, mêlée aux branches [...], et soudain l'enfance revient, l'avant-printemps sur les talus bordant les routes, près de Moudon ⁶⁴.

La trouée est toujours aussi subite, mais le verbe *revenir* en inverse ici le mouvement. C'est à entendre sourdre de la roche les premières gouttes d'une source renaissante que, de même, Jaccottet se prend à sourire « comme à ces souvenirs qui

⁶¹ *La Semaison*, p. 98. L'émotion est d'une telle force que Jaccottet l'exprime à nouveau, en termes presque identiques et toujours au sujet des iris, dans le même ouvrage (p. 158) : « Leur parfum, plus que celui d'aucune autre fleur, me retransporte aussitôt à l'enfance, comme si elle s'était déroulée parmi eux, tout près d'eux. » Et encore dans « À propos d'une ébauche » (*Une Transaction secrète*, p. 325) : « Dès que j'ai eu de nouveau, installé à Grignan, un jardin, avec quelques fleurs [...], j'ai été frappé de constater 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 » ; « ainsi », conclut-il (p. 327), « comme dans presque tous mes poèmes, se sont combinés dans celui-ci [...] l'observation attentive du monde le plus réel et le plus proche, du monde présent, le souvenir inattendu, non sollicité, d'un passé lointain, la rêverie confuse, le sentiment ; et l'effort de réflexion et de déchiffrement qui porte, presque simultanément, sur la combinaison de ces éléments plus spontanés ». Le terme « combinaison » met en valeur la surimpression du passé dans le présent, ou plutôt sa présence dans l'instant vécu qui, dans son intensité même, devient « rêverie confuse » parce qu'il mêle ce que la linéarité temporelle distingue.

⁶² « Relecture », *L'Entretien des Muses*, p. 16.

⁶³ « Au col de Larche », *Après beaucoup d'années*, pp. 83 et 85.

⁶⁴ *La Semaison*, p. 232.

s'allument dans l'obscurité de la tête, quelquefois »⁶⁵. Il peut arriver, aussi, que le temps de l'adulte et celui de l'enfant coexistent dans le suspens de la conscience :

Voix de l'enfant : toute sur un haut et gracieux registre, qui évoque les mots sonnailles, clarines ; et derrière eux, la fraîcheur de l'herbe, des pâturages de montagne, où on les entend surtout le soir, qui est bleu.⁶⁶

La reprise de la phrase, l'ajout des subordonnées successives suggèrent l'avancée dans une profondeur ; on pense nécessairement à la page – sur laquelle nous reviendrons – de *La Promenade sous les arbres* où Jaccottet analyse tout ce que recèle l'épaisseur du mot *bois*. Ces résurgences d'un passé « très lointain, mais intact » « donne[nt] toujours le sentiment d'une continuité de votre vie, de votre personne »⁶⁷ ; mieux encore, la pensée de leur renouvellement pourrait permettre de vivre la durée sans angoisse : ainsi Jean Santeuil « goûtait [la vie] avec confiance, sachant qu'un jour ou l'autre la réalité qu'il y avait en ces minutes, il la retrouverait, à condition de ne pas la chercher, dans le brusque rappel d'un coup de vent, d'une odeur de feu, d'un ciel bas ensoleillé, mat, proche de pluie, au-dessus des toits... ». Jaccottet, citant cette phrase dans les *Carnets* (p. 63), y voit « une compréhension profonde de ce qu'est en substance la poésie ».

Ainsi, qu'il s'agisse d'espace ou de temps, ces ouvertures désignent l'un des aspects essentiels de la poétique de Jaccottet :

Ce merle qui chantait en mars près des serres du Luxembourg, et un tel chant qu'en lui je redevais enfant, ne m'ouvrait-il pas un chemin doré dans la forêt des apparences ?⁶⁸

La même expérience peut conduire, au-delà du passé personnel, à un temps qui n'a pas été vécu mais est retrouvé néanmoins⁶⁹ ; elle fraie la voie vers le passé de l'humanité. L'éclair du rouge-gorge, qui d'abord rouvre l'enfance, porte en lui les couleurs fastueuses de l'époque byzantine :

Etait-ce comme si j'avais rouvert une fois de plus mes *Mille et Une nuits* d'enfant à la page où la mère d'Aladin était figurée apportant au souverain une coupe pleine de fruits qui sont en réalité des pierres précieuses ; ou comme si cet oiseau était venu jusqu'à ces bords d'une rivière familière échappé d'une volière d'Orient, portant dans son plumage un bleu métallique, un orange radieux tels qu'en ont arboré en des âges depuis longtemps révolus des rois, des princesses et des prêtres, et tels qu'on ne les oublie plus quand on les a vus un jour scintiller aux murs des églises de Ravenne ?⁷⁰

⁶⁵ « Sur le seuil », *Paysages avec figures absentes*, p. 38.

⁶⁶ *La Semaïson*, pp. 91-92.

⁶⁷ *Carnets*, p. 45. L'impression est la même au col de Larche : l'émotion présente, en « rejoignant » celle du passé, est, dit Jaccottet, « le fil scintillant qui manifesterait l'unité et la persévérance de ma vie » ; « rejoindre son enfance », c'est « retrouv[er] le fil du labyrinthe que l'on aura été » (*Après beaucoup d'années*, p. 85).

⁶⁸ *Observations et autres notes anciennes*, p. 52.

⁶⁹ Là encore, l'expérience de Jaccottet croise celle de Proust ; dans les *Carnets* (p. 25) est retenue cette autre phrase de Jean Santeuil : « ... Ce sont là les belles heures de la vie du poète, celles où le hasard met sur son chemin une sensation qui enferme un passé et qui permette à son imagination de faire connaissance avec le passé qu'elle n'avait pas connu... »

⁷⁰ « Comme le martin-pêcheur prend feu... », *Et, néanmoins*, p. 34.

On n'oublie pas ces couleurs après les avoir contemplées à Ravenne, mais on les vit quand flambe l'oiseau semblable à un vitrail, quand une rencontre se produit. La découverte du prieuré de Serrabone est aussi l'une de ces « rencontres, même brèves, où un monde étranger et presque perdu, presque inaccessible, vous est rouvert un instant »⁷¹ ; « alors », précise Jaccottet, « à travers toutes les espèces de distances, de nouveau quelque chose en nous est atteint, étonné, enflammé. [...] Nous étions un peu pareils à des voyageurs égarés qui tâteraient du doigt, sur un rocher, une inscription très ancienne [...] et y puiseraient la force de reprendre route »⁷² : les métaphores de ces phrases montrent bien que l'on s'engage dans les chemins du temps comme sur ceux de l'espace ; et, pour ouvrir cette autre dimension du monde, « le poétique » – selon le terme de Michel Deguy – se révèle également un sésame car, poursuit Jaccottet, « c'était plutôt de l'ordre des paroles magiques dans les contes ». Il éprouve encore cette expérience à Mantoue, parce que, « chaque fois que l'on débouche sur une de ces places italiennes si peu altérées par le temps, on est touché, exalté comme si une beauté très lointaine vous était enfin rendue », et que Mantegna, peignant l'histoire des Gonzague, a su trouver, « au-dessus de leur destin [...], la place du rêve que suscite toute trouée vers le lointain »⁷³. On notera l'exact parallélisme de ces deux passages sur Serrabone et Mantoue : les participes, ici, *touché*, *exalté*, là, *atteint*, *enflammé* se répondent, comme à l'adjectif *ancien* fait écho celui de *lointain*, et l'on retrouve ici la *trouée* qu'impliquait là le verbe *rouvrir*.

Jaccottet peut trouver à cette expérience le charme intime et nostalgique que revêt un souvenir personnel et voir dans le marbre de Serrabone « une rose retrouvée dans un livre aux feuillets de schiste, une rose qui rappellerait tel visage, tels yeux baissés, telle main ouverte »⁷⁴. Mais, comme elle était distinguée du simple souvenir quand elle concernait le passé individuel, de même, dans cette nouvelle dimension, l'expérience est expressément opposée, comme l'apanage du regard poétique, à l'appréhension du passé que peut avoir l'historien ou le scientifique. C'est ce qui appert de deux longues réflexions de Jaccottet dans *Paysages avec figures absentes*, l'une sur ses rapports avec les paysages méditerranéens de Grignan, l'autre sur les impressions éprouvées lors de sa promenade au plateau de Saint-Blaise⁷⁵. Pour que, dans son pays d'élection, lui soit rouvert le passé de la Grèce, de l'Antiquité, pour que soit « ébranlée [sa] plus intime mémoire », il y faut, certes, ce qui intéresserait l'historien : par exemple, telle « chapelle qui fut un petit temple », et, « dans l'église du village voisin, un autel dédié aux nymphes que ce temple honorait », mais aussi « des dalles dressées en ligne » ou de « simples murs de clôture ou de bornage dont beaucoup ne doivent même pas être tellement anciens », et encore, « au-delà », « les cyprès, comme des morceaux de nuit », ou, dans les mois d'avant-printemps, « l'aurore des amandiers ». Ce sont donc « divers signes, les uns réels comme l'autel aux nymphes, les autres (beaucoup plus nombreux) partiellement ou totalement imaginaires », qui orientent « [son] esprit vers un certain

⁷¹ *Les Cormorans*, p. 51.

⁷² *Ibid.*, pp. 46-47.

⁷³ *La Semaïson*, p. 213.

⁷⁴ *Les Cormorans*, p. 47.

⁷⁵ Voir, pour la première, « Paysages avec figures absentes », pp. 25 à 30, pour la seconde, « Si les fleurs n'étaient que belles », pp. 132-136.

point de l'espace et du temps » ; non pas le moins du monde », toutefois, « dans un mouvement d'érudition ou de réflexion abstraite (pas davantage de retour au passé comme à un temps meilleur que le présent, de fuite dans le révolu) » (p. 29) :

Dans l'intérieur de ces lieux était un souffle, ou un murmure, à la fois le plus ancien, le tout ancien, et le plus neuf, le plus frais ; déchirant de fraîcheur, déchirant de vieillesse. [...] [...] c'était comme si une vérité qui avait parlé plus de deux mille ans avant dans des lieux semblables, sous un ciel assez proche, [...] 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).

Il ne s'agit donc pas, Jaccottet le dit clairement, de la remémoration d'un temps qui n'est plus, mais de la reviviscence ou plutôt de la vivante continuation de ce temps dans le présent : c'est le passé et le présent vécus « à la fois » dans l'immédiat, l'abolition des barrières temporelles. De même, au site grec de Saint-Blaise, près de Martigues, « ce n'était pas la pensée qu'il y avait eu sur cette colline, voilà vingt-quatre ou vingt-cinq siècles, de la vie, des marchés, des sacrifices, des entretiens, des querelles, des rires, qui me venait et me touchait », dit Jaccottet (p. 132), mais, conjointement, « deux maisons en ruine émergeant des eaux » d'un premier étang, et des prés dont la verdure l'étonne dans ces régions, et « dans ces prés des chevaux, des chars, des faneurs », puis des oiseaux en grand nombre, et « soudain », aux abords de « l'autre étang », « plus vaste, irisé comme un coquillage par le soir nuageux entre ses grèves de vase et d'algues », l'envol d'une aigrette (pp. 133-134). Jaccottet conclut donc (pp. 135-136) :

Ce qui distingue la poésie de l'histoire, d'une certaine histoire, et de toute science, est là. 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.

L'expérience procède ainsi d'une sorte d'intuition – si l'on peut y voir l'immédiateté d'un regard intérieur, sensible néanmoins au monde physique –, de l'accueil de tous les signes à la fois, et non des étapes successives d'une pensée discursive.

Il faudrait même dire que l'expérience poétique offre alors l'épanouissement d'un « Tout-Temps », comme Edouard Glissant parle du « Tout-Monde », car, « pour être tout à fait exact », précise Jaccottet des paysages de Grignan, « je devrais, après avoir évoqué l'image de la Grèce, l'effacer, et ne plus laisser présents que l'Origine, le Fond : puis écarter aussi ces mots ; et enfin, revenir à l'herbe, aux pierres, à une fumée qui tourne aujourd'hui dans l'air, et demain aura disparu. 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 profondeur du Temps »⁷⁶. « Sensible au pouvoir troublant » des peintures de la Renaissance, Jaccottet éprouve une impression comparable :

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...⁷⁷

⁷⁶ *Paysages avec figures absentes*, p. 25.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 33.

Il la retrouve encore, plus pure, dans les toiles de Cézanne où, les figures antiques et pastorales abolies en un mouvement de dépouillement analogue à celui de sa poésie, « la grâce de l'Origine était encore plus présente »⁷⁸.

Derrière le temps antique, en effet, « c'est le passé épais, c'est le sombre, l'immémorial » qui s'entrouvre⁷⁹ ; Jaccottet, souvent, le perçoit auprès des genévriers, « modestes pyramides dont le vert sombre, couleur de temps et de mémoire, se givre en son milieu : de petits monuments de mémoire, de profondeur givrée »⁸⁰, dans les bosquets d'yeuses aux « troncs charbonneux couverts de lichens bleuâtres », dont émane une lumière « très vieille », qui « n'a plus d'âge »⁸¹, plus souvent dans le cercle des chênes, « où règne une lumière grave, froide, comme immémoriale »⁸², ou encore lorsqu'il contemple les brebis, porteuses à ses yeux de valeurs complexes, « bêtes douces, [...] vieilles comme les pierres, elles-mêmes pierres laineuses, ou antiques outres laineuses pressées les unes contre les autres, [...], immémoriales [...]. Éternellement bêlantes et trottant dans un nuage de poussière, bénignes, râpées, peureuses, c'est toujours comme si Jacob, comme si Ulysse parmi leur âcre odeur allait paraître et longuement nous regarder »⁸³. Le temps historique s'approfondit alors d'un temps mythique, puis d'un temps sidéral, cosmique, hors des mesures connues ; c'est un effet de cet ordre que produit en Jaccottet l'heure étrange du suspens entre jour et nuit, où l'appelle le cerisier :

Ainsi nous trouvions-nous reconduits, non pas d'une poigne autoritaire ou par le fouet de la foudre, mais sous une pression presque imperceptible et tendre comme une caresse, 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 [...]. Je crois que c'était le reflet très affaibli de cela qui me parvenait encore, comme nous parvient cette lumière si vieille que les astronomes l'ont appelée "fossile"⁸⁴.

C'est donc bien un monde sans limites ni spatiales ni temporelles, ou plutôt un monde aux limites poreuses – celui auquel aspirait la sensibilité de Jaccottet – qu'offre le regard poétique.

Un monde de liens, de passage d'un élément à l'autre

la poésie comme saisie de rapports

À la surface même du monde, entre les divers éléments qui le composent, le passage peut encore être entravé par des solutions de continuité, des fossés, des distances qui ne cessent d'être douloureuses que lorsqu'elles sont « arpentées » ; il y a en Jaccottet,

⁷⁸ Cf. *ibid.*, pp. 33-34.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 14.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 16.

⁸¹ « Bois et blés », *ibid.*, p. 45.

⁸² *La Seconde saison*, p. 14.

⁸³ « Soir », *Paysages avec figures absentes*, p. 105.

⁸⁴ « Le cerisier », *Cahier de verdure*, p. 11.

comme le souligne Jean-Pierre Richard, une « angoisse de la *déchirure* », de « la multiplicité éclatée »⁸⁵. Le passage d'un serpent à travers un lieu désert et silencieux entraîne le poète dans une rêverie sur la sortie d'Éden. Le texte étrange et célèbre où elle se déploie, intitulé « Prose au serpent »⁸⁶, ne retient de la Bible que les expressions : « vos yeux s'ouvriront » et « leurs yeux à tous deux s'ouvrirent », que Jaccottet, imaginant la seule silhouette de la femme, transforme ainsi : « Soudain, pour la première fois, ces yeux s'entrouvrent. Elle n'était pas différente des bêtes ; à présent, elle voit la distance » (p. 95) : la conscience réflexive expulse du « globe clos du jour » (p. 93), elle détruit l'unité du monde en générant les distances ; ce n'est pas la faute qui est originelle mais la séparation ; ou, pour le dire mieux, la séparation est inhérente à la naissance, seule et unique faute. Telle est déjà la lecture que Jaccottet, partant de la phrase biblique : « C'est ainsi que Dieu chassa Adam », propose du mythe dans « Ungaretti, homme de peine » :

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 séparation⁸⁷.

Et elle reparait encore dans *Truinas* (p. 19) :

L'histoire du Paradis n'était peut-être pas une fable vaine : le regard, la parole avait dû naître quand on avait cessé d'être tout entiers à l'intérieur du monde et accordés à lui comme semblent l'être les plantes et les pierres. « Leurs yeux se sont ouverts » : et à l'invention des sources a succédé celle des larmes, infiniment différentes les unes des autres.

Là est « le centre du tragique humain ». Inhérente à la naissance de l'homme, la séparation l'est aussi bien à celle du monde ; c'est pourquoi, dans cette nouvelle Genèse, où le serpent ne vient qu'« approfondir la blessure », se confondent la sortie d'Éden et la Création ; à peine évoqués le serpent et l'Ève sans nom, sans faute, le texte remonte à l'instant où « le firmament sépar[a] les eaux d'avec les eaux selon la Bible (p. 93) :

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, se troublèrent, attendirent. [...]. 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 naissaient mille distances de plus en plus courtes et subtiles, [...].

Chaque élément du visible n'existe que par la « division » de ce qui était indistinct : l'Un se morcelle et prolifère en Multiple. « Monde né d'une déchirure », rappelle un

⁸⁵ Jean-Pierre Richard, *Onze études sur la poésie moderne*, op. cit., p. 267.

⁸⁶ « Prose au serpent », *Paysages avec figures absentes*, pp. 89-99. Les numéros de pages notés entre parenthèses et sans autre mention dans ce paragraphe renvoient tous à ce même texte. Jean-Claude Mathieu se réfère plusieurs fois à ce texte, notamment dans « La grâce dérobée des fleurs », pp. 316-317 de *Philippe Jaccottet*, op. cit. ; Patrick Née en offre aussi un commentaire dans « L'Ici de Philippe Jaccottet », in *Philippe Jaccottet, la mémoire et la faille*, op. cit., pp. 176 sqq. (cf. également, *Philippe Jaccottet. À la lumière d'Ici*, op. cit., pp. 87 sqq.).

⁸⁷ Parues initialement dans *Pour l'Art*, cahier 3, nov.-déc. 1948, ces pages sont reprises, à la suite de la lettre à Gustave Roud du 18 avril 1948 et de « Approche de Ponge », sous la titre « Recherche d'une poétique », dans *Philippe Jaccottet / Vidal*, op. cit., p. 13.

poème d'*Airs* (p. 69). Surgit alors aussi le désir, douloureux, de l'unité perdue ; non seulement air et eau frémissent, se troublent, mais les bêtes à leur tour s'affolent, comme « s'alarme, se trouble » la femme :

Des gazelles couraient pour mesurer les sables, des oiseaux arpentaient l'air. Ils ne prenaient pas seulement mesure des distances naissantes, ils essayaient de lier les points de l'espace sans cesse croissant comme on lie une gerbe, de surmonter des gouffres, pareils en cela aux futurs navigateurs, sur leurs barques ou dans leurs fusées ⁸⁸.

Ces dernières lignes, où bêtes et hommes cherchent à pallier la déchirure, présentent des comparaisons révélatrices : *gerbe liée, barques, fusées* sont, chez Jaccottet, autant d'images qui renvoient à la poésie. Dans *Après beaucoup d'années* (p. 49), il exprime le souhait de « tresser » de toutes les images qu'il porte en lui, « de toutes ces fleurs qui ne sont pas vraiment des fleurs », « une espèce de couronne », « en dépit de [...] la fissuration de la terre », contre elle, dirait-on volontiers ; dans *À travers un verger* (p. 32), il appelle de ces vœux « les fusées, les éclairs de la poésie » ; et nous l'avons vu assimiler les mots aux chalands des canaux hollandais. Ainsi, comme les gazelles et les oiseaux de « Prose au serpent », la poésie, tend, d'une manière qui lui est propre, à lier les points de l'espace ; seul « logos » au sens plein du terme, elle entreprend de « rassembler » ; elle tend, selon la formule de Novalis, souvent citée par Jaccottet ⁸⁹, à « réunir les traits épars du Paradis ».

Plusieurs métaphores illustrent et précisent ce rôle de la poésie. On notera nécessairement, au cours de leur inventaire, même rapide, qu'évoquant tantôt l'action de la poésie, tantôt la nature des choses, elles désignent une ambiguïté : doit-on penser que la poésie crée, recrée les liens ou qu'elle les révèle ? Mais débattre d'une question plus ontologique que proprement poétique serait ici prématuré ; et, puisque ces liens – quelle que soit la réponse – dépendent de la poésie, on laissera indistincts les deux champs d'application de ces métaphores. La poésie, donc, *recoud* le monde : le poète n'est-il pas, depuis les temps homériques, un *rhapsode* ? En elle, un ruisseau est « aiguillée d'eau dans l'herbe déchirée » ⁹⁰, et le verger de cognassiers ou d'amandiers, le cerisier, les pivoines... des « vues dont le mouvement, comme celui des oiseaux, recoudrait l'univers » ⁹¹ ; en elle, « un seul infime cri d'oiseau comme perdu, absolument invisible, dans l'air doré et calme de l'après-midi, au-dessus des jardins vieillissants, des profondes verdure allumées d'éclats de fleurs », fait penser « à une piqûre, à une couture » ⁹², et l'on est presque surpris par le glissement de sens du premier au second terme ; mais, en couture, une piqûre est bien un rang de points qui assemble des pièces d'étoffe et il suffit parfois d'un point pour raccommoder ; au reste,

⁸⁸ « Prose au serpent », *Paysages avec figures absentes*, p. 94.

⁸⁹ Notamment dans *La Promenade sous les arbres*, p. 28, et *Observations et autres notes anciennes* (p. 68) où la citation est donnée, parmi d'autres de Novalis, telle qu'elle se présente aux dernières lignes du fragment 433, dans la traduction d'Armél Guerne (Cf. Novalis, *Œuvres complètes*, 2 vol., trad. et prés. par Armél Guerne, Gallimard, « Du monde entier », 1975, tome II, *Les Fragments*, p. 307) : « Le paradis est en quelque sorte dispersé sur la terre entière, diffusé partout, – et c'est pourquoi il est devenu si méconnaissable. Ses traits épars doivent être réunis, son squelette réhabillé. Une "régénération" du Paradis. »

⁹⁰ « Au col de Larche », *Après beaucoup d'années*, p. 87.

⁹¹ « Blason vert et blanc », *Cahier de verdure*, p. 33.

⁹² *La Semaïson*, p. 260.

ouverture et lien apparaissent comme des notions indissociables et en quelque sorte équivalentes aux yeux de Jaccottet ; ce sont, par exemple, de lourds nuages de pluie, sous lesquels « on respire mal » qui, l'entraînent à dire : « Il faut presque sans cesse recoudre un tissu [...] qui s'use, s'effiloche. Ne pas perdre patience néanmoins – nous ne pouvons guère faire plus que ravauder »⁹³. Il précise d'ailleurs que le haïku – idéale référence poétique – fait apparaître « les liens presque invisibles jusque-là qui unissent les choses et nous unissent à elles, sans que personne ne devienne pour autant prisonnier de rien »⁹⁴. Ce thème de la couture connaît quelques variations : longtemps après le coucher du soleil, le champ de blé « est juste ce qu'il faut d'or pour attacher le jour à la nuit, cette ombre (ou ici cette lumière) qu'il faut que les choses portent l'une sur l'autre pour tenir toutes ensemble sans déchirure »⁹⁵ ; ou bien, d'un ciel étoilé, Jaccottet ne retiendra pas tant les points lumineux que, « d'un de ces regards à l'autre, d'une de ces lueurs à la prochaine », des « distances tendues comme des fils invisibles »⁹⁶, distances qui, de séparations, deviennent ainsi des liens ; on pense alors irrésistiblement à cette phrase de Rimbaud dans les *Illuminations* :

"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"⁹⁷,

phrase que Jaccottet cite, en effet, encore dans la préface à son anthologie du haïku ; ce « lien brillant, heureux, d'une chose à l'autre » y devient aussi joug, « un joug invisible, un joug aérien, lumineux », et linteau, le « linteau invisible », lui aussi, d'une porte grande ouverte. N'est-ce pas la poétique même de Jaccottet que définit ce fervent éloge ?

Ces liens multipliés, entrelacés, forment un *réseau*. Tantôt c'est le monde qui semble avoir « été fait comme la toile d'araignée » – Jaccottet prend ici l'image chez Joubert⁹⁸ – ou être « constitué de réseaux, hétérogènes peut-être, mais qui interfèrent » – et c'est alors la *Rhétorique fabuleuse* de Dhôtel qui est citée : « C'est que la pluie ressemble à une trame, mais que l'arc-en-ciel, tout différent de cette trame, vient y former une sorte de tissu d'une nature tout à fait différente », et que « le monde apparaît alors parcouru de tissages divers et insoupçonnés qui parfois se manifestent »⁹⁹. Or Jaccottet précise bien qu'« il est peu de livres [...] qui soient plus proches de ce qu'il [lui] est arrivé [...] de saisir par la pensée, à partir de [s]es propres expériences »¹⁰⁰. Lui-même d'ailleurs dit des étoiles qu'elles peuvent être comparées « à un filet scintillant »¹⁰¹, qu'« elles forment un filet tendu et sans poids »¹⁰² ; et le réseau est alors celui d'une constellation, fût-elle sonore : grâce à ces points que sont dans l'espace les cris des oiseaux invisibles, « tu perçois les lieux, les intervalles, écrit Jaccottet. Autrefois déjà tu as pressenti ce

⁹³ *La Seconde saison*, p. 58.

⁹⁴ *Haïku* / Jaccottet, *op. cit.*, [avant-propos], [p. 11].

⁹⁵ « Bois et blés », *Paysages avec figures absentes*, p. 48.

⁹⁶ « Nouveaux conseils de la lune », *La Promenade sous les arbres*, p. 81.

⁹⁷ Arthur Rimbaud, « Phrases », *Les Illuminations*, in *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 178.

⁹⁸ *La Seconde saison*, p. 137.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 68.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 65.

¹⁰¹ *La Promenade sous les arbres*, p. 70.

¹⁰² *Observations et autres notes anciennes*, p. 95.

rapport, cette figure. Il y a une constellation en plein jour, dans l'ouïe ! »¹⁰³. Et comme la modeste « constellation » des ombelles s'agrandit à l'échelle du monde (« On imagine une toile d'araignée aux dimensions du monde infini, qui brillerait dans l'ombre et dont le centre serait, cette fois, un tendre soleil inconnu »¹⁰⁴), de même, il suffit de la rencontre du rouge-gorge pour que devienne sensible « un réseau beaucoup moins visible qu'aucune toile d'araignée, reli[ant] ce peu de chose au bruit des feuilles sèches sur les dalles d'une terrasse, à la rugueuse et friable terre [...], à l'ombre sous les arbres, à la lumière pâle au-dessus d'eux »¹⁰⁵; ailleurs, c'est « l'air [qui] « tiss[e] de ces riens une toile tremblante »¹⁰⁶: sous l'autre regard, l'unité du monde reparaît. Tantôt c'est l'écriture poétique – celle, en l'occurrence, de *La Sente étroite du bout du monde* – qui étend un tel réseau sur le monde, semblable aux « piquets d'une vaste tente, ou [aux] points d'attache d'une toile d'araignée ». Et Jaccottet poursuit : « l'absolue merveille de cette prose, de cette poésie, est qu'elle ne cesse de tisser autour de nous des réseaux dont les liens, toujours légers, semblent nous offrir la seule liberté authentique »¹⁰⁷. La fragmentation paralyse, emprisonne ; ce sont les liens qui, renoués par la poésie, ouvrent le passage et libèrent¹⁰⁸. D'où cette injonction du poète à lui-même : « Ecris, [...] / vite, franchis encore cette distance avec ta main, / relie, tisse en hâte, encore »¹⁰⁹. « Cette » distance n'est plus seulement la ligne que parcourt la main sur le papier : l'emploi absolu des verbes relier, tisser suggère que la toile des mots devient aussi le réseau des choses, abolissant toute distance ou, du moins, en permettant le parcours. Or

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.¹¹⁰

Le plus souvent, la tâche du poète est de rendre sensible cet invisible réseau : ainsi la poésie de Rilke « accueille [les choses] dans leurs échanges imperceptibles, [...] non plus isolées, opaques, vides, muettes, mais remises à leur place dans un réseau d'ondes qui s'amplifient jusqu'aux astres les plus lointains » ; et Jaccottet, qui se propose, dans les premières lignes consacrées aux « *Daucus* », de « réinsérer [ces fleurs] dans le réseau du monde où [s]es yeux les ont vues », dit, au dernier paragraphe, son espoir

¹⁰³ « Oiseaux invisibles », *Paysages avec figures absentes*, p. 77.

¹⁰⁴ « *Daucus*, ou carotte sauvage », *Et, néanmoins*, p. 30. Cette phrase, sur laquelle se termine le texte, y est aussi entre parenthèses.

¹⁰⁵ « Rouge-gorge », *ibid.*, pp. 59-60.

¹⁰⁶ « La Semaison », *L'Effraie*, p. 44.

¹⁰⁷ *La Seconde semaison*, p. 137. *La Sente étroite du bout du monde*, œuvre de Bashô, appartient au genre du « kiko », « notes de voyage » ; le poète y relate le voyage que, chassé de son ermitage par un incendie, il entreprit en 1669 et qui inaugura une vie de pérégrinations.

¹⁰⁸ Dans « À propos d'une suite de poèmes » (*Une Transaction secrète*, p. 331), après avoir juxtaposé ces deux propositions : « les liens s'étaient renoués, le passage était redevenu libre entre vivants et morts, hommes et choses, amant et aimée », Jaccottet définit la liberté, retrouvée grâce au passage de la nuit, comme « le renouement des liens authentiques, attachement et non détachement. »

¹⁰⁹ « Autres chants », *Chants d'en bas*, p. 64.

¹¹⁰ « Le mot joie », *Pensées sous les nuages*, p. 32.

« téméraire, un peu fou, de remettre ainsi dans le réseau du monde le cœur aveuglé, le cœur sourd »¹¹¹.

Si donc Jaccottet « pense à la poésie, [il est] contraint de penser aussitôt à des liens, des alliances, au moins à des contacts. C'est plus fort que toute raison »¹¹². Voici clairement confirmé l'essence relationnelle de la poésie : non seulement elle fait son objet du lien renoué entre le sujet et le monde mais, par lui, en lui, elle découvre ceux qui unissent les choses entre elles. Toutefois, les adjectifs *imperceptible*, *invisible*, *insoupçonné*, souvent présents dans les métaphores relevées, soulignent que ces liens, même sensibles, ne s'inscrivent pas dans les apparences ; aussi, à tous les termes précédents, Jaccottet préfère-t-il celui de *rapport* : comme celui de *figure*, qui relève de la géométrie, il a quelque chose de moins concret et, portant l'idée de proportion, il implique un ordre, une harmonie : si des arbres peuvent être visiblement en « belle ordonnance », selon l'expression de Hölderlin que Jaccottet aime à reprendre¹¹³, un paysage dans son ensemble, même sauvage comme celui de Truinas, peut être éprouvé comme « en belle ordonnance » quand la poésie met en rapport ses éléments¹¹⁴ ; et peut-être n'est-ce pas tant sa beauté qui suscite l'émotion poétique que cette émotion même qui révèle sa beauté. Saisir des rapports : Jaccottet ne cesse de revenir sur ce thème, montrant quelle importance il revêt dans sa poétique ; son « rêve » a toujours été « d'une poésie qui ne fit qu'établir des rapports »¹¹⁵, qui saisît, « en un clin d'œil, une combinaison d'éléments »¹¹⁶. « Saisir », comme le fait Claudel dans tel passage de *La cantate à trois voix*, les liens qu'il y a, pour notre esprit, pour notre cœur, entre le mouvement des barques sur un fleuve, l'écho lointain des rires et des airs de musique, la présence du foin parfumé, l'idée de la noce, [...] c'est se ranger parmi les grands poètes »¹¹⁷. Quant à la « vertu » des haïkus, elle « tient toute dans le choix des deux ou trois éléments dont ils sont faits, dans leurs rapports mutuels »¹¹⁸ ; « en quelques mots », ils cernent les « relations cachées entre des choses lointaines »¹¹⁹. De même Jaccottet « [s]'entête, ou [est] entraîné à faire ce que condamne sévèrement Robbe-Grillet, c'est-à-dire à saisir de fuyants, d'illusoires rapports »¹²⁰. Il en vient d'ailleurs à la généralisation définitoire : « négligeant les apparences saisissables ou s'en jouant », la poésie « poursuit leurs insaisissables rapports »¹²¹. Or qu'est-ce faire d'autre qu'établir entre plusieurs termes une relation, donc une possibilité de passage ?

Mais, lorsqu'il parle *d'intervalle*, de *figure*, de *mesure*..., la référence de Jaccottet n'est pas tant le langage mathématique que celui de la musique. « Je pense, dit-il, se

¹¹¹ « Daucus, ou carotte sauvage », *Et, néanmoins*, pp. 27 puis 29.

¹¹² *Observations et autres notes anciennes*, p. 81.

¹¹³ Cf. Hölderlin, « Fête de la paix », trad. André du Bouchet, *Hymnes, Œuvres, op. cit.*, p. 859.

¹¹⁴ Cf. *Et, néanmoins*, p. 27 et *Truinas*, p. 18.

¹¹⁵ « Note III », *La Promenade sous les arbres*, p. 144.

¹¹⁶ *La Semaison*, p. 92.

¹¹⁷ « Entre le printemps et l'été », *Tout n'est pas dit*, p. 112.

¹¹⁸ « Nouvel an japonais », *ibid.*, p. 102. Même formule ou presque, dans « L'Orient limpide » (*Une Transaction secrète*, p. 129) : « Ils font preuve d'une véritable divination dans le choix des deux ou trois "signes" indispensables et dans l'établissement de leurs rapports ».

¹¹⁹ « L'Orient limpide », *Une transaction secrète*, p. 126.

¹²⁰ *Observations et autres notes anciennes*, pp. 124-125.

¹²¹ *Ibid.*, p. 35.

remémorant l'écoute de *La Silva* de Forqueray, qu'il faut voir là [...] l'apparition d'une espèce de « modèle », une sorte d'indication [...]. Comme si la mélodie, qui est un mouvement, qui est des pas, s'avavançait paisiblement, lumineusement, au-delà et au-dessus de toutes les ruptures »¹²². La musique est donc pour lui le modèle même du passage grâce auquel une continuité se trouve restaurée. Or le monde, tel que l'offre « à nos yeux émerveillés » l'expérience poétique, est précisément « comme la vision d'une œuvre musicale qui se serait immobilisée devant nous avec tous ses rapports, ses silences et ses accents »¹²³. Compositions poétique et musicale procèdent d'ailleurs de façon semblable : « du monde, comparable à un matériel d'orchestre qu'on peut feuilleter et aussi bien détruire, et à des instruments qui brillent et prennent de la place, [la poésie] ne poursuit que la musique même, celle qui n'a ni poids, ni volume, ni apparence »¹²⁴. Et si la polyphonie d'un madrigal de Gesualdo « ressemble aux distances entre les astres »¹²⁵, inversement, les étoiles, « c'est la tension entre deux notes »¹²⁶. Les références aux œuvres musicales, toujours très présentes dans les recueils et carnets de Jaccottet, se font de plus en plus nombreuses au fil du temps, comme le remarque Jean-Claude Mathieu selon qui « le paysage musical » tend désormais à « prendre la relève du paysage de l'écriture »¹²⁷. C'est que, pour Jaccottet, la musique est par essence harmonie et que les instants où s'ouvre le monde sont toujours le miracle éphémère et d'autant plus précieux d'un « accord parfait » entre ses éléments ; ce sont des instants d'éblouissement où devient perceptible, pour un poète tel Hölderlin, « la suprême harmonie, ce qu'il appelle aussi quelque part le "chœur" »¹²⁸, précise Jaccottet qui semble s'identifier à lui, des instants qui combent « le rêve de l'harmonie totale », reprend-il un peu plus loin, parce que – le vers est aussi de Hölderlin – « Alors s'élève le chant nuptial du ciel »¹²⁹.

un monde d'unité harmonieuse

Dans *Le Nouveau Recueil* de l'automne 1995, Jaccottet reprend le parallèle entre musique et poésie : comme des notes « isolées » ou « mal combinées » ne nous touchent pas mais, assemblées par art, « nous affectent profondément », « de même, pour qu'un lieu, la vue d'un lieu, nous émeuve, faut-il que ses éléments [...] conversent entre eux, se répondent, s'opposent, finalement consonnent (entre eux et avec nous) »¹³⁰. Ainsi, l'harmonie du sensible appréhendé dans l'expérience poétique va de l'accord des

¹²² *Les Cormorans*, pp. 58-59.

¹²³ « Remarques sans fin », *La Promenade sous les arbres*, p. 116.

¹²⁴ *Observations et autres notes anciennes*, p. 35.

¹²⁵ *La Seconde saison*, p. 16.

¹²⁶ *Observations et autres notes anciennes*, p. 95.

¹²⁷ Jean-Claude Mathieu, « Le paysage de l'écriture dans les carnets de Jaccottet » in *Littérature*, n° 61, *op. cit.*, p. 109, ou Jean-Claude Mathieu, « Les mots au fond du paysage, le paysage au fond des mots », *Philippe Jaccottet, op. cit.*, p. 278.

¹²⁸ « "Si simples sont les images, si saintes..." », *Paysages avec figures absentes*, p. 148.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 156. Cf. Hölderlin, « Le Vatican... », *Hymnes en esquisse*, in *Œuvres, op. cit.*, p. 915.

¹³⁰ Philippe Jaccottet, « Des paysages, encore et toujours », *Le Nouveau Recueil*, septembre-novembre 1995, p. 56. Ces pages, dont les premières correspondent aux notes de *La Seconde saison* de fin octobre et début novembre 1994 (pp. 218-222), les suivantes n'y étant pas reprises, prolongent ici la réflexion sur le *Paradis* retrouvé au cours de la promenade au pied de la montagne d'Autuche.

semblables à celle des contraires, jusqu'à une fusion d'où résulte la métamorphose du monde.

l'union des semblables

« Qu'est-ce qui accorde si parfaitement ces quelques bêtes à l'herbe haute et à l'huile du soir ? »¹³¹. Il arrive que de telles questions restent sans réponse, du moins immédiate, surtout lorsque sont en cause non pas seulement des sensations physiques mais ce que l'on aimerait appeler des impressions métaphysiques, malgré l'aversion de Jaccottet pour ce dernier terme. Il arrive aussi que, sans plus d'explications, le poète accueille la consonance des choses et s'abandonne à l'harmonie du monde : « Nuit de pleine lune. [...] Un silence presque absolu mais léger, dans lequel habite avec bonheur le cri du petit-duc »¹³². De ce *bonheur* qui, dans la locution adverbiale, dit une harmonie externe réussie, il fait alors un bonheur intérieur.

Le plus souvent, lorsque l'accord résulte de quelque ressemblance, Jaccottet nous en donne la clé. Elle peut être de l'ordre de la synesthésie baudelairienne mais aussi de ces rapprochements, à la fois plus concrets et subtils, tels qu'en propose le haïku, entre « deux choses de notre monde, souvent choisies parmi les plus communes », « le bruit d'une rame et la brume, des arbres et des jeux de dés, l'ombre et un chant d'oiseau, de la rosée et des armes »¹³³ ; ou plutôt – et il semble que ce soit là une des marques propres à l'appréhension du monde chez Jaccottet – elle s'avère correspondance entre des sensations conjointes non, comme la synesthésie, par une association de l'imaginaire, mais dans la relation même au réel.

Une identique sensation visuelle peut assurer le passage d'un élément à l'autre du monde, par une couleur notamment : ainsi de la « violette, accordée avec la vieillesse du jour »¹³⁴ puisque le soir est violet, et les bois de l'hiver¹³⁵ ; mais ici, de la violette à la vieillesse, le glissement s'opère aussi pas les sonorités des mots, et l'on constatera souvent cette forme de cratylisme chez Jaccottet – n'est-elle pas le propre de tout poète ? En voici un autre exemple : « Le mot "tilleul", bien accordé au bourdonnement des abeilles sur ses fleurs »¹³⁶ ; là encore, une même impression visuelle rapproche le foisonnement un peu flou et comme ailé des fleurs et le pullulement de l'essaim ; mais c'est du mot plus que de la chose dont parle Jaccottet, et le phonème [j] commun à "tilleul" et "abeille" est l'autre lien entre la multitude des fleurs – on serait tenté de dire le grouillement – et celle des insectes. L'adjectif *accordé*, employé dans les deux cas, désigne une harmonie musicale, mais nous retrouvons l'équivalence entre musique et poésie dans cette autre analogie visuelle : « Un croissant de lune extrêmement mince, aigu – et le blanc absolument pur de quelques fleurs, à demi refermées, d'égline. Cela fait comme deux rimes »¹³⁷. La ressemblance est double ici, de couleur et de forme : « à demi refermées », les fleurs blanches ont la minceur de la lune. Que le

¹³¹ « Soir », *Paysages avec figures absente*, p. 104.

¹³² *Observations et autres notes anciennes*, p. 94.

¹³³ *Haïku / Jaccottet, op. cit.*, [avant-propos], [p. 10].

¹³⁴ « Une couronne », *Après beaucoup d'années*, p. 48.

¹³⁵ Cf. *La Semaison*, pp. 190, 175 et 130.

¹³⁶ *La Seconde semaison*, p. 89.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 183.

regard aille de l'églantine à la lune et de la violette à la tombée du soir laisse paraître l'ampleur quasi cosmique d'une harmonie alliant la fragilité terrestre de la fleur à un phénomène ou un élément céleste. Les associations les plus simples – ici, de sensations visuelles – prennent ainsi, chez Jaccottet, une profondeur subtile qui en explique sans doute la persistante prégnance.

L'accord peut provenir d'un trait commun entre des impressions touchant des sens différents ; par exemple, l'intermittence de lumières peut faire écho à des sons discontinus : les astres, dans la nuit de lune, « il est sûr que, d'une certaine manière, ils étaient reliés, ils ressemblaient aux cris de la chouette... »¹³⁸ ; même ordre de parenté entre eux encore et le « chant frénétique » des alouettes : « On aurait dit vraiment, si absurde que cela semble, qu'il y avait un rapport entre ces cris et les astres qui étaient encore loin de s'effacer »¹³⁹. De même, aussi, une églogue de Garcilaso de la Vega rappelle à Jaccottet

la montée de l'ombre nocturne dans le vallon, [...], alors que [...] les lampes des rares maisons de bois s'allument et que les étoiles reparassent, [...]; ces points lumineux épars en haut comme en bas et auxquels on dirait que répondent les sonnailles inégales, intermittentes, dispersées elles aussi, des troupeaux restés dehors dans l'herbe épaisse des pâtures ; comme enfin parle à la lumière lunaire de la neige une longue fontaine haut perdue.¹⁴⁰

De l'éclat identiquement intermittent des étoiles et des lampes des chalets, naît déjà une alliance entre le haut et le bas, le ciel et la terre, le naturel et l'humain ; puis cet accord de deux données visuelles s'élargit d'une correspondance redoublée entre vue et ouïe : entre lumières et sonnailles, puis neige et bruit d'eau dont l'unité suggère la fraîcheur de la nuit venue. Revenant à Garcilaso, Jaccottet conclut :

Avant et après beaucoup d'autres, Garcilaso aura dit, en cette fin d'églogue, [...] ces échos, ces réponses imaginaires qui tissent, pour quelques instants, quelques heures peut-être, une espèce d'entretien dont nous sommes les captifs rassurés et ravis.

Les termes qui portent les accents de cette phrase renvoient à un passage, un échange, une circulation : *réponse* et *entretien*, *écho*, *tisser*, autant d'images familières à Jaccottet...

Apparemment de même nature est l'harmonie qui naît de l'« acacia en fleurs la nuit : cascade parfumée, de miel. Accordée parfaitement aux premières roulades d'oiseaux, à la lune, à la flûte des petits-ducs »¹⁴¹. À la multiplicité unifiée qu'offrent au regard les fleurs en grappes répond celle que perçoit l'ouïe ; et l'on comprend sans peine le plaisir de Jaccottet devant ce haïku de Bashô, l'un des cinq premiers transcrits dans *La Semaison* (p. 54) lorsqu'il mentionne sa découverte de Blyth :

*Les pétales de la rose jaune
vont-ils tomber
au bruit de la cascade ?*

¹³⁸ « Sur les pas de la lune », *La Promenade sous les arbres*, p. 70.

¹³⁹ « Sur les degrés montants », *Cahier de verdure*, p. 41.

¹⁴⁰ « Couleurs des soirs d'hiver », *ibid.*, p. 64.

¹⁴¹ *La Semaison*, p. 52.

Mais la double source du lien adventice entre l'acacia et la lune – leur commune blancheur et la fraîcheur de la nuit, ce que porte le mot *cascade* pour la sensibilité de Jaccottet – demeure, elle, tacite ; or ces non-dits s'avèrent fréquents : si la voix de la cigale est « celle du présent lumineux, accordée au chaume, aux éteules »¹⁴², c'est que sa stridence a quelque chose de l'éclat d'or de l'été et de la paille, mais aussi qu'elle est rêche, aiguë comme sont piquantes les tiges du blé moissonné : le lien entre sensations visuelle et auditive est donc ici créé par une impression qui relève d'un autre sens, le toucher, et reste implicite. L'harmonieuse unité du monde préserve ainsi un mystère qui lui est essentiel.

Dans *Paysages avec figures absentes* (pp. 125-126), Jaccottet analyse lui-même avec la plus fine précision l'un de ces instants où les éléments d'un paysage se donnent à lui dans le bonheur d'une subtile unité :

*Au moment où le soir approche dans le jardin d'été
laissant apparaître la lune
je cueille une grappe de raisin sombre :
elle rafraîchit mes doigts*

Voilà ce qu'il arrive qu'un poème essaie de saisir, en peu de mots. Non pas une histoire, ni un drame, ni une réflexion que le temps, un temps plus ou moins long, mesure ; mais la coïncidence, ou du moins la convergence, à demi confuse, de plusieurs sensations qu'une analyse stériliserait. En ce suspens entre le jour et la nuit [...], tandis que l'œil, distraitement, a saisi la venue, non pas la présence, mais l'apparition de cette lumière qui est à la fois silence, douceur, limpidité, fraîcheur [...], la main éprouve sur la rondeur du grain comme l'approche même de la fraîcheur nocturne, quelque chose qui ressemble à la brume au-dessus du sol, et en même temps, comme la nuit est imminente, la saveur pointe déjà derrière l'apparence ; enfin, ne semble-t-il pas aux doigts qu'ils tiennent en ce globe frais l'astre même que l'œil se souvient d'avoir aperçu ?

Et Jaccottet poursuit, dans une longue parenthèse dont nous ne donnons ici que les premières lignes : « (On sent alors, également, qu'il vaudrait mieux, si possible, ne rien dire de plus. Il est nécessaire que se maintienne une confusion, une cohérence, une complétude. [...]) ». L'analyse, qui relève des synesthésies de caractère baudelairien (une lumière silencieuse et fraîche), des correspondances entre sensations visuelle et tactile suscitées conjointement par le réel (le globe de la lune qui apparaît et celui du grain de raisin que l'on cueille), un rapprochement qui rappelle ceux du haïku (la brume et la grappe), dans un dépassement des apparences, se trouve encadrée par deux phrases dont tous les substantifs, par l'identité de leur préfixe : *cum-*, expriment une unité que nuancent leurs racines respectives : simultanété de la *coïncidence*, accord, rencontre de la *convergence*, mélange intime de la *confusion*, lien, attache de la *cohérence* ; quant au dernier, celui de *complétude*, qui ne doit rien ici aux emplois très spécialisés qu'en font la logique et la mathématique, il acquiert la beauté d'un néologisme grâce auquel la plénitude devient inconcevable dans l'isolement.

l'union des contraires

De sa lecture de *La Pensée chinoise* de Marcel Granet, Jaccottet retient, notamment, que « pour les Chinois, les contraires sont moins des contraires que des contrastes

¹⁴² *La Seconde semaison*, p. 36.

complémentaires et changeant de sens selon les "rubriques" »¹⁴³. Comment cette idée ne le séduirait-elle pas, lui pour qui l'unité du monde englobe aussi les contraires sans que « la rêverie [qui les met] en rapport de caressante familiarité, n'enlève rien », remarque avec une grande justesse Jean-Pierre Richard, « à la rigueur des termes qui continuent à s'y contredire »¹⁴⁴ ? C'est l'opposition en elle-même qui n'est plus perçue comme telle, qui se résorbe en ce que l'on pourrait appeler, selon le vocable utilisé par les traducteurs de Hegel, une *sursomption*, ou, si le sens étymologique d'*adjonction*, de *lien*, pouvait être retenu sans autre connotation, une *assomption* des contraires.

Cette harmonie d'éléments contrastés ou opposés peut, comme celle des semblables, être notée en termes musicaux. En novembre, il existe ainsi un « accord des champs et de la terre labourée, vert et brun, vert et ocre, vert et rouge – jusqu'au pourpre. Un autre accord que ceux notés autrefois (vert et rose, bleu et jaune), le plus grave (hivernal), mais nullement froid ; on serait au contraire tenté de dire d'abord plutôt chaud, grave comme des notes basses et néanmoins sonores, tranquille, sourd, calme »¹⁴⁵. L'accord du vert et du rose est celui des champs d'automne, « plus léger, plus frais » que « le blason » de l'été où se marient lavandes et blés¹⁴⁶. Et que de tels « accords » ouvrent au regard et à l'esprit la liberté d'un passage, d'une heureuse circulation à travers l'espace du paysage, rien ne saurait mieux le dire que celui du « solide et [de] l'ajouré » dans l'hiver de Grignan, grâce auquel, « un instant, la terre a l'air d'une grande barque de bois éprouvé, grée de ciel clair »¹⁴⁷.

Ces accords peuvent aussi être exprimés dans les mêmes termes que la relation du poète et du monde. Contemplant, dans l'herbe, l'étang que le vent ride, Jaccottet « est devant un certain mode de rencontre entre l'eau, l'air et la terre ; un mode gracieux, discret, tacite »¹⁴⁸ ; et devant « la rencontre de la lumière domestiquée avec celle, sauvage, d'une sorte d'incendie », lorsque le couchant luit en même temps que les lampes du village¹⁴⁹. La rencontre est bientôt suivie de noces : du col de Larche, le chemin descend vers le Piémont dans « un cratère de verdure et de lumière mariées »¹⁵⁰. Quant au « vallon insignifiant derrière La Paillette », y « marcher vous rend meilleur », parce qu'il offre à qui le traverse cette même fête, plus solennelle et en quelque sorte redoublée :

Peut-être que le tronc et les branches nues des noyers, un arbre relativement rare ici, répondaient à leur manière argentée à la couleur des dalles et produisaient avec elles une lumière particulière et comme antique ; en même temps, le bruit d'un ruisseau abondant au point de former parfois de vraies petites cascades, mêlé à l'épaisseur tendre, à l'autre espèce d'abondance de l'herbe, dans la prairie que ce chemin longeait, produisait un accord d'énergie et de repos, de conquête et d'accueil, presque des noces heureuses et limpides¹⁵¹.

¹⁴³ *La Semaison*, p. 155. Marcel Granet, *La Pensée chinoise*, op.cit.

¹⁴⁴ Jean-Pierre Richard, *Onze études sur la poésie moderne*, op. cit., p. 265.

¹⁴⁵ *La Semaison*, p. 227.

¹⁴⁶ Cf. « Même lieu, autre moment », *Paysages avec figures absentes*, p. 110 et « Soir », *ibid.*, p. 103.

¹⁴⁷ « Paysages avec figures absentes », *ibid.*, p. 14.

¹⁴⁸ « Travaux au lieu dit l'Etang », *ibid.*, p. 63.

¹⁴⁹ « Une couronne », *Après beaucoup d'années*, p. 44.

¹⁵⁰ « Au col de Larche », *ibid.*, p. 86.

¹⁵¹ *La Seconde semaison*, p. 218.

De part et d'autre de l'expression d'une simultanéité, se révèle l'unité d'éléments proches (*répondaient à, avec elles / mêlé à, l'autre espèce*), les uns par leur couleur gris argent et leur statique ancienneté, les autres par leur foisonnante mobilité ; et de l'opposition des deux groupes, l'arche de la syntaxe fait une alliance.

Une simple coordination, ou juxtaposition, mais insistante, peut rendre sensible, dans le texte, le bonheur que suscite ce mariage des opposés : « orange et bleu », l'expression ponctue les pages consacrées au martin-pêcheur ; il est vitrail « orange et bleu », joyau « orange et bleu », flambe « orange et bleu », porte dans son plumage « un bleu métallique, un orange radieux », il est enfin « mi-parti d'orange et de bleu », dualité subsumée dans l'un.

Plus souvent l'alliance des contraires perçue dans l'émotion poétique est assurée, dans la phrase, par la présence de locutions adverbiales ou prépositionnelles soit de temps, qui expriment une simultanéité, soit de lieu, qui marquent alors une intrication ou une superposition. « Ainsi de cette fin de jour où, *au-dessus* de la maison dont s'allume la première lampe, flamboie *en même temps* un grand nuage empourpré. [...] Ce furent, un instant superposées, les images de deux façons de vivre ; puisque vivre, si prudent qu'on se veuille, c'est brûler »¹⁵² : deux lumières, deux pensées opposées dans la *cohérence* d'une simultanéité où se rejoignent aussi terre et ciel. Retrouver, en Andalousie, l'union contrastée de l'ocre rouge et du vert le séduit d'autant plus que les deux couleurs n'y sont plus l'une à côté de l'autre mais, là aussi, l'une au-dessous de l'autre et que, mieux encore, l'une y engendre l'autre dans une présence simultanée de chaleur et de fraîcheur qui est aussi une continuité d'être :

Ces paysages, je crois que ce qui faisait leur beauté [...] c'était que leurs verdure, en certains endroits abondante, que leur herbe prend naissance dans une terre ocre sombre, rousse ou même pourpre, donnant une sensation de chaleur grave, sourde, intense, presque comme si la terre était en feu, était de la braise – sous l'herbe¹⁵³.

De façon comparable, pour évoquer le miracle éphémère de l'avant-printemps, « il faut dire un grand espace d'air, de mobilité, d'éclat, d'animation, *au-dessus de l'inébranlable*, de l'ancien, de l'immémorial »¹⁵⁴ ; et de cette même saison, que fleurit l'amandier, le pêcher, Jaccottet, des années plus tard, dit encore : « je crois que ce qui s'allume ici, c'est le temps, c'est sa course – comme il s'enflamme en toute chose jeune. Et la terre, *derrière, dessous*, c'est la chose sans âge, mais non pas abstraitement éternelle, la chose qui dure, l'étendue »¹⁵⁵. L'alliance du rosier et de la pierre est « une animation perpétuelle *contre* la tranquillité ancienne du mur »¹⁵⁶. Toutes images où l'affrontement des contraires laisse place à une unité qui ne résulte pas de l'effacement de l'un ou de l'autre mais de l'harmonieuse conjugaison des deux. Dans un hiver enneigé, Jaccottet « savoure l'image » « du plaqueminié illuminé de tous ses fruits

¹⁵² « Une couronne », *Après beaucoup d'années*, p. 44. Tous les italiques dans les citations de ces paragraphes sont des ajouts pour en souligner le propos.

¹⁵³ « Les mots "Andalou", "Andalousie" », *Cristal et fumée*, p. 11.

¹⁵⁴ *La Semaison*, p. 31.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 210.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 50.

orange *entre* ses branches emmitouflées de blanc »¹⁵⁷ ; et, de même, il constate qu'« un moment de rencontre des contraires », celle « de la neige *sur* les fleurs commençant à s'ouvrir des pommiers », de « touches de rose *dans* tout ce blanc », « avive » « la sensation de la merveilleuse réalité du monde » : rappeler que *Truinas*, texte auquel appartiennent ces lignes (p. 35), évoque les obsèques d'André du Bouchet, souligne, si besoin était, que dans ces unions de couleurs chaudes et froides, c'est, pour le poète, la vie et la mort mêmes qui trouvent accord.¹⁵⁸

La langue poétique peut encore jouer sur les sonorités pour dire l'heureuse union des contraires. S'il faut « rebaptiser » les daucus, c'est pour que leur blancheur d'*ombelles* luise « dans l'*ombre* des hauts chênes », au-dessus de « l'herbe *sombre* » : et, afin que l'alliance du clair et de l'obscur soit aussi manifeste dans les mots que dans l'espace où l'a saisie le regard, la présence des termes *sombre*, *ombre* et *pénombre* dans la première page prépare ce rapprochement phonique trois fois ensuite répété¹⁵⁹. Alors, en effet, ces fleurs sont « détachées des réseaux de la science » qui relie les semblables pour mieux les séparer du différent, et « réinsérées dans le réseau du monde » qui, unique, unifie toutes choses.

Car la réunion des contraires dans un même lieu, au sein d'un même objet rayonne souvent au-delà d'elle-même, foyer d'autres plus lointaines et profondes alliances. Ce qui, dans la rencontre du cerisier, arrête et émerveille Jaccottet, c'est l'union contrastée entre la vive couleur des fruits et celle du feuillage, d'autant plus foncée que tombe la nuit : « une coulée de rouge dans du vert sombre ; [...] du rouge dans du vert » ; or « il y avait un lien des feuilles avec la nuit et la rivière plus lointaine, que l'on n'entendait pas ; il y en avait un des fruits avec le feu, la lumière »¹⁶⁰. De l'accord initial naît ainsi, soulignée par l'anaphore, une harmonie entre obscurité et lumière, eau et feu, si bien que « tout change », que le monde est métamorphosé. Cet instant est d'une intensité rare ; mais, sous une forme générale, c'est bien encore l'élargissement d'une première harmonie à la totalité du paysage qu'exprime cette phrase d'un billet de La Béroche sur pêchers et amandiers fleuris :

On aimerait presque dire qu'aux feux de vieilles feuilles dans les allées des jardins répondent ces arbres brusquement roses, alors que la blancheur des autres dialogue avec la dernière neige à la cime des montagnes éloignées...¹⁶¹

Puisque, dans la mi-hauteur des arbres, leur floraison conjointe marie les deux couleurs, n'est-ce pas alors aussi le bas et le haut, le proche et le lointain qui, à travers elle, se répondent et dialoguent ?

la fusion des éléments

¹⁵⁷ *Notes du ravin*, p. 52.

¹⁵⁸ Ce thème sera analysé dans III, au § « La barque, l'obole et le passeur ».

¹⁵⁹ « Daucus ou carotte sauvage », *Et, néanmoins*, pp. 27-30 : « Ce sont des ombelles éparses dans l'ombre » ; « ces ombelles blanches dans l'ombre aériée des chênes » ; « quelques ombelles flottant dans l'ombre des grands arbres verts ».

¹⁶⁰ « Le cerisier », *Cahier de verdure*, pp. 12 et 14.

¹⁶¹ « Avant-printemps en Provence », *Tout n'est pas dit*, p. 78.

La plénitude qu'accorde la rencontre poétique du monde ne saurait être plus intense que lorsque le lien devient fusion, c'est-à-dire lorsque la limite n'est plus seulement franchie mais abolie, lorsque des qualités ou des substances différentes ou opposées « se mêlent » au cœur d'un même objet, ou que la nature même de l'objet ou de l'élément se transforme, que l'un devient ou engendre l'autre. La poésie se fait alors alchimie, alchimie du regard avant même que du verbe.

Il est des saisons, des heures où s'opèrent en effet d'insolites alliages qui offrent à l'âme rassérénée « tout », « à la fois ». Ainsi du printemps, « mélange du froid et du chaud. Dans un air encore froid, des bouffées de chaleur, comme des boules de laine qui rouleraient dedans »¹⁶². Quand les pluies d'automne reforment un étang asséché, les lignes obliques qui fuient à sa surface sont « une sorte de mélange d'eau et de vent »¹⁶³. Autre « mélange », dans les soirs de décembre :

Le soleil se couche vers cinq heures, le jour dure jusqu'à six. Le bleu des montagnes qui fonce, du rose dans les bois et le ciel, le blanc dont on ne sait si ce sont les nuages, leur ventre, ou la neige qui vient de tomber pour la première fois. Rose, bleu, blanc, brun. Il se fait à ces heures-là de l'hiver un étrange mélange. C'est à la fois sombre et lumineux, profond, léger, froid et tendre¹⁶⁴.

Les couleurs ne sont plus seulement en heureux accord, elles s'intriquent, se fondent ; dans le même temps, le clair et l'obscur deviennent attributs conjoints d'une même entité que désigne donc un indéfini : « C'est à la fois sombre et lumineux » ; le décalage subtil qui, dans les deux couples d'adjectifs suivants, fait de « profond » un synonyme de « lourd » ou de « léger » un équivalent de « haut » puis mêle à une sensation de froid un sentiment de tendresse contribue à la confusion et des choses et des impressions.

On ne peut pas ne pas constater à nouveau, dès maintenant, qu'à ce degré, la poétique du passage ne touche pas le seul regard du corps mais aussi celui de l'âme ; par exemple, un arbre en hiver est, vivante sous le regard, la dialectique heureuse de l'Un et du Multiple :

Ce qui touche dans les arbres nus, c'est leur élan, leur façon de s'ouvrir vers le haut, le passage sans rupture du tronc rude aux subtiles branches extrêmes – l'Un qui s'épanouit avec grâce en le Multiple.¹⁶⁵

Dans cette nudité, Jaccottet voit aussi « réserve de fleurs et de fruits, fourreau à fleurs, bâti d'un feu d'artifice naturel »¹⁶⁶, comme, devant le cerisier, il a senti, un soir, « sans en prendre conscience », que « du temps, des heures pendant lesquelles [il avait lui-même] vécu, c'est-à-dire du jour, mais aussi de la nuit, avaient pénétré lentement dans ces fruits pour les arrondir et finalement les empourprer ; qu'ils contenaient en suspens tout cela, eux-mêmes suspendus dans leur abri de feuilles »¹⁶⁷. La perception poétique rassemble ainsi, au-delà des apparences, dans une sorte d'apesanteur où la

¹⁶² *La Semaison*, p. 49.

¹⁶³ « Travaux au lieu dit l'Étang », *Paysages avec figures absentes*, p. 63.

¹⁶⁴ *La Semaison*, p. 228.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 118.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 176.

¹⁶⁷ « Le cerisier », *Cahier de verdure*, p. 14.

continuité, paradoxalement immédiate, dissout les limites, la totalité des états que la durée sépare et oppose. Plus profondément encore, la vue de « bouquets d'arbres » où se « mêlent ombre et lumière, opacité et transparence, mouvement et immobilité » est, pour un instant, comme la résolution, intuitivement vécue, de l'opposition entre être et non-être, vie et mort, puisque, « fourrés de vent, ruchers d'air, touffes d'air », « ils bougent attachés » et que « nous sommes attachés peut-être par la mort »¹⁶⁸.

L'« autre regard » peut aller jusqu'à percevoir une sorte de transmutation des substances. Dans les soirs d'hiver, le mélange des couleurs se doublait déjà d'un tel glissement : « on ne sait plus » si le blanc ou plutôt le mélange de bleu, de rose et de blanc est nuages ou neige, s'il est du ciel ou de la montagne, air ou terre ; on ne le sait ni ne cherchera à le savoir, car le bonheur dans cette contemplation tient à l'incertitude même qui d'une différence fondamentale fait une équivalence et permet à la conscience rêveuse de baigner dans une homogène altérité. Terre et air se fondent encore en un même élément lorsque, à la tombée du soir toujours, mais en été, « le champ de lavande gagne le ciel ou l'annonce, le commence à ras de terre »¹⁶⁹. Autre « chose curieuse, on dirait que les arbres, à s'approcher de [la] rivière, rêvent de l'imiter ; saules et peupliers blancs brillent du même éclat, tremblent et se ploient avec la même fluidité pressée » ; c'est là, chez Jaccottet, une impression profonde, sur laquelle il est souvent revenu : « Saules et peupliers blancs : comme si les arbres, de s'approcher d'une rivière, s'argentaient, s'animaient ». Ces deux citations, si proches, extraites l'une de *La Promenade sous les arbres* (p. 92), l'autre d'*Observations et autres notes anciennes* (p. 104) sont sans doute contemporaines, de 1956, mais en novembre 1994, dans *La Seconde semaison* (pp. 222-223), Jaccottet écrit encore, des « grands platanes » que nourrit un ruisseau, la Chalerne : « Et c'est comme s'ils portaient le plus haut possible le miroitement de l'eau qui coule à leurs pieds », notation visuelle qu'accompagne cette pensée, en phrase nominale : « Toutes les métamorphoses du mouvement, du temps ». Il y a bien *métamorphose* en effet puisque d'une proximité spatiale qui devient ressemblance, on glisse à un changement de nature, à une dissolution de la limite substantielle entre deux éléments. Le passage n'est plus alors seulement le chemin qui permet l'avancée, mais la « trans-formation » qui ouvre l'accès à « autre chose », peut-être un autre niveau de réalité.

Cette impression de métamorphose s'approfondit encore lorsque ce sont les contraires qui « glissent l'un dans l'autre », qui s'engendrent mutuellement. Très révélatrice est à cet égard la différence sensible entre la traduction par Blyth d'un haïku de Buson, son épitaphe, et la transcription qu'elle inspire à Jaccottet. « Every night from now / Will dawn / from the white plum-tree », traduit Blyth ; ce qui pourrait s'entendre comme « Toute nuit désormais deviendra aurore à partir du (ou grâce au) prunier blanc » ; et c'est clairement en ce sens que va son commentaire : « chaque jour, désormais, écrit-il, l'aurore viendra du prunier blanc », puis, à un niveau plus abstrait : « les fleurs ont le pouvoir de faire revenir l'espoir » ; ainsi la blancheur l'emporterait sur la nuit. Voici ce même haïku sous la plume de Jaccottet :

¹⁶⁸ *La Semaison*, p. 126.

¹⁶⁹ *La Seconde semaison*, p. 12.

Toute nuit désormais
Tombera
du prunier blanc ¹⁷⁰.

Par le jeu sur dawn et down, obscurité et lumière, « tout en préservant encore leur plénitude » ¹⁷¹, dépendent l'une de l'autre, s'engendrent l'une l'autre en principes complémentaires dont l'opposition s'efface. Et c'est bien une inversion de cet ordre qui, autant que le passage au-delà d'une limite, fascine Jaccottet dans ces instants où, de la terre, semble émaner une lumière : « une opacité diaphane », « une densité naturellement éclairante », dirait-on en paraphrasant encore Jean-Pierre Richard, sont « la grâce » d'une coexistence, d'une symbiose, même, des contraires ; c'est la merveille espérée de l'un en l'autre, de l'un par l'autre, l'un se transmuant en l'autre. Il y a, chez Jaccottet, une ivresse calme de l'inversion qui comble son désir d'unité. Cette sorte d'étrange « altération » peut s'opérer dans la lumière du matin qui « n'est pas l'éclat d'un soleil juvénile », mais

bien plutôt [...] comme une propriété des choses, non pas leur vêtement, non pas le lin ni l'armure argentée, mais une transparence, une limpidité ; et non pas seulement du ciel, mais de tout l'espace et de toutes les choses dans l'espace, montagnes très éloignées, suspendues en l'air, rares nuages à leur cime, puis les arbres, l'herbe, la terre, un tas de bois contre une maison ¹⁷².

C'est alors la totalité du paysage, du monde qui se trouve métamorphosée, la matière qui devient lumière. La transmutation est plus souvent ressentie dans le secret de l'heure entre jour et nuit ; par exemple, lorsqu'à Beauregard, « on allume les lampes [...], tandis que le vert des prairies [...] s'imprègne de nuit ; et qu'à l'inverse, une dernière fois avant la nuit, flamboie l'entaille de la carrière, [...]. (Ainsi deux mondes se lient-ils l'un à l'autre, se relaient-ils mutuellement) » ¹⁷³. Le verbe *s'imprégner* évoque celui que, de préférence à *teinter*, Baudelaire choisit, dans *La Vie antérieure*, pour évoquer les portiques « Que les soleils marins *teignaient* de mille feux » : il s'agit bien, dans les deux cas, d'une osmose : la lumière ou l'obscurité « ne vient plus se poser sur l'épiderme de l'objet » ¹⁷⁴, elle en devient la substance ; chez Jaccottet, l'osmose s'accompagne d'un échange de nature, d'un relais, de sorte que l'unité du monde se tisse sans qu'y règne pour autant l'indistinction. C'est aussi « à l'heure du glissement des choses les unes dans les autres, à l'heure d'une lente et silencieuse apparence de métamorphose » que le cerisier apparaît à Jaccottet ¹⁷⁵. Mais la clarté du plein jour n'exclut pas de subtils changements analogues : n'est-ce pas encore – sans que le mot soit prononcé – à une métamorphose du paysage que participe le regard du poète, à Lisbonne, cette fois ? Jaccottet se rappelle trois couleurs dominantes, le bleu, le blanc, le jaune, « et ces couleurs dans une lumière d'argent qui, comment dire ? les affinait, les allégeait, les emportait vers un ciel aussi avenant que la terre, dans un étincellement

¹⁷⁰ *La Semaïson*, p. 54 et *Haïku* / Jaccottet, *op. cit.*, [p. 32].

¹⁷¹ L'expression est de Jean-Pierre Richard (*Onze études sur la poésie moderne*, *op. cit.*, p. 265).

¹⁷² « Le jour me conduit la main », *La Promenade sous les arbres*, p. 54.

¹⁷³ *Beauregard*, p. 68.

¹⁷⁴ Jean-Pierre Richard, *Onze études sur la poésie moderne*, *op. cit.*, p. 265.

¹⁷⁵ « Le cerisier », *Cahier de verdure*, p. 12.

égal à celui du Tage lui-même ; comme si le temps lui-même scintillait »¹⁷⁶. Terre et ciel et eau se rejoignent, fusionnent dans une lumière de lévitation où le temps lui-même est autre.

Il reste à souligner que si la métamorphose du monde peut advenir, c'est parce que la poésie, en effet, comme il a été dit, « s'attache à saisir d'invisibles rapports ». Au plateau de Saint-Blaise, par exemple, où la multiplication des « surprises » offertes au regard, « imperceptiblement, enchantaient le paysage »¹⁷⁷, « la magicienne » est l'aigrette blanche qui « s'envole [d'un lac] pour gagner l'autre », « traversant le soir » « vers le couchant » ; le charme opère donc grâce à son vol, à l'indiscernable ligne qu'il trace entre les points de l'espace. Cette même idée est vivement éclairée, au détour de quelques pages consacrées à Ibiza, dans un paragraphe de *La Semaison* (p. 63) dont la tonalité mystérieuse, liée à la notion de sacré, appellera un autre commentaire :

Feux invisibles, note Jaccottet, les plus brûlants, qui existent tout de même à leur manière, comme ce qui est entre les choses et n'apparaît point, sauf dans une altération ou exaltation des choses qu'il lie. [...] Ces feux, ces chaînes. Telles sont les distances d'un arbre à l'autre, d'une barque à l'autre.

De ces liens que le regard ordinaire ne voit pas mais que perçoit celui de la poésie, résulte bien une modification, une transformation des choses – qui deviennent *autres* – dans un mouvement d'élévation, qui peut ailleurs être celui d'une purification :

Cette lente venue de la nuit est plutôt une métamorphose, comme quand une eau trouble dans un verre se décante, que le trouble se précipite.¹⁷⁸

Ainsi, dans l'immédiat de la rencontre entre le sujet lyrique et le monde, « les correspondances secrètes deviennent visibles ; les harmonies entre les matières, entre la lumière, l'espace et le temps deviennent tangibles », dit Catherine Mayaux¹⁷⁹ ; et dans ce monde qui révèle ainsi son unité, « l'autre regard », celui de la poésie, enfin, circule avec aisance, avec bonheur.

La métaphore-passage

Une conception renouvelée de la métaphore

Si une telle expérience poétique semble pouvoir être vécue antérieurement à l'écriture, indépendamment, peut-être, des moyens qui font son pouvoir, elle ne peut être partagée que grâce à l'écriture qui la prolonge ; et c'est en l'écriture qu'elle trouve aussi son accomplissement, sa véritable dimension, comme le montrera une orientation plus philosophique de l'étude. Une poétique du passage ne saurait aller sans une écriture du passage.

¹⁷⁶ « Apparition des fleurs », *ibid.*, pp. 73-74.

¹⁷⁷ « Si les fleurs n'étaient que belles... », *Paysages avec figures absentes*, pp. 133 puis 134.

¹⁷⁸ *La Seconde semaison*, p. 12.

¹⁷⁹ Catherine Mayaux, « L'expérience du sacré chez Philippe Jaccottet », dans *Jaccottet / Dumas, op. cit.*, p. 194.

Or, d'un élément du monde à l'autre, quel meilleur chemin d'unité, quelle plus sûre voie de métamorphose que la métaphore, qui est glissement, substitution d'un mot à un autre, donc d'une réalité sensible à une autre, transfert de signifiés entre deux signifiants ? Certes, dès que Jaccottet parle de l'image, c'est pour exprimer à son égard une défiance dont bien des causes ont déjà été relevées, qui portaient sur son usage ; or elle s'avèrera en elle-même participer de la radicale insuffisance ontologique qui entrave le langage humain ¹⁸⁰. Aussi Jaccottet rêve-t-il sans cesse d'« une écriture sans images », au point d'éprouver comme une trahison l'éloignement de cet idéal dont le haïku lui est modèle ¹⁸¹.

J'aurais voulu parler sans images, simplement
pousser la porte... ¹⁸²

Mais cet irréel du passé prouve que telle n'est pas – et Jaccottet en est conscient – la voie qui lui convient : dans son écriture, c'est la clef des images qui ouvre les portes. Telle phrase, qui paraît présenter le *passage* par l'image comme inutile, a pour chute une image qu'elle met ainsi en valeur, d'une façon qui ne saurait être naïve : « s'il fallait », dit-il, confronté à la description de la pivoine, « passer par une ressemblance avec autre chose qu'elle, la plus juste serait, pour chacune, avec une aube » ¹⁸³. Ses réticences, on le sait, ne sont qu'à proportion de l'attrait qu'il éprouve et s'il a, de son propre aveu, « de la peine à renoncer aux images » ¹⁸⁴, pourquoi devrait-il, lui qui en a un si bel et juste usage, se détourner d'elles, qui s'avèrent indispensables ? Car il lui *faut* passer par elles. Si en effet l'objet se refuse à la comparaison, c'est qu'il est fermé, muet, obtus : ainsi du séneçon jaune, d'« un jaune clair, rien que jaune, n'évoquant ni le soleil, ni l'or, ni la paille ; presque fade, presque insignifiant, c'est-à-dire sans aucun arrière-plan perceptible, ni aucune profondeur ; ne se laissant comparer à rien, n'ouvrant apparemment, lui, sur rien » ¹⁸⁵. Si au contraire il offre une profondeur, c'est par l'image qu'elle s'exprimera : pour dire les fleurs, ne relever que formes ou couleurs, c'est faire « de la peinture sans les moyens de la peinture, et ne communiqu[er] rien non plus d'essentiel ». C'est ne franchir ni la limite superficielle des choses ni les distances ou les cloisons qui les séparent. Les images sont donc le détour nécessaire devant l'obstacle sans elle infranchissable. Même les plus sévères jugements du poète à leur égard le reconnaissent, qui se tempèrent de nuances, se doublent même d'éloges en filigrane. Ainsi, il ouvre le second mouvement d'*À travers un verger* sur cet avertissement (p. 17) :

¹⁸⁰ Voir III, ch. 3 : « Le passage inachevé ».

¹⁸¹ Cf. « Note III », *La Promenade sous les arbres*, p. 144 : « J'ai parlé longuement, dans ce livre, du rêve que j'avais fait, devant certains lieux, d'une poésie *sans images* » ; et « À propos d'une suite de poèmes », *Une transaction secrète*, p. 329 : « Faute de mieux, et trahissant le modèle que je m'étais proposé, à la lecture des haïkus, d'une poésie sans images, je me suis laissé emporter au fil des images ».

¹⁸² « Parler », *Chants d'en bas*, p. 49.

¹⁸³ « Les Pivoines », *Après beaucoup d'années*, p. 19.

¹⁸⁴ *Airs*, p. 53. Preuve supplémentaire de l'ambiguïté du terme, Jaccottet précise, dans l'entretien accordé à Reynald-André Chalard (*De la poésie, op. cit.*, p. 23), que, « dans ce cas-là » – et il semble bien qu'il s'agisse du vers cité –, « il ne s'agit pas de l'image poétique », mais « simplement du visible [...], des apparences ». Ce vers semble pourtant refléter avec justesse la complexité du lien de Jaccottet avec l'image poétique...

¹⁸⁵ « Apparition des fleurs », *Cahier de verdure*, p. 71. Ibid., même page. pour la citation suivante.

Méfie-toi des images. [...] Peut-on jamais savoir si elles mentent, égarent, ou si elles guident ? Moi qui suis de loin en loin ramené à elles, moi qui n'ai qu'elles ou à peu près, je me mets en garde contre elles.

Et il rappelle, dans « L'Orient limpide »¹⁸⁶ :

Si 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.

Voilà qui est dire aussi que l'image peut *guider*, peut *révéler*. Oui, le poète *n'a qu'elle* pour rendre sensibles l'unité et la profondeur du monde telles que les révèle l'expérience poétique ; oui, son *rôle* est donc très *précieux*. À condition d'éviter les écueils qui, en elles, sont liés aux faiblesses du moi, le poète doit donc, comme il arrive à Jaccottet de l'admettre parfois, se laisser « dériver au fil des images »¹⁸⁷. Pour « toucher la note juste, la note intérieure »¹⁸⁸, pour « voir plus clair », le « détour » de l'image sera bien la voie qui permet l'expression et la transmission, le seul passage possible.

Jaccottet use souvent des métaphores sur le mode classique d'une mise en relation de deux éléments dont l'un remplace l'autre. Mais cette simple substitution expose au risque de figer à nouveau l'état des choses. Il préférera donc « voir en elles plutôt des directions. Car [les] choses, [le] 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 »¹⁸⁹. Et il songera

non plus à une comparaison entre deux réalités sensibles, concrètes, [...] ; plutôt, à une prolongation, à un approfondissement de la chose visible selon son sens obscur et en quelque sorte imminent, à une manière d'orientation ; à l'ouverture d'une *perspective*. La tâche poétique serait donc moins, ici, d'établir un rapport entre deux objets, comme pour le faire au-dessus d'eux scintiller, que de creuser un seul objet, ou un nœud d'objets, dans le sens où ils semblent nous attirer, nous entraîner¹⁹⁰.

Sans nullement autoriser des interprétations divergentes, cette définition se colore différemment selon que, des deux acceptions du mot *sens*, on privilégie celle de « direction » ou celle de « signification » et que, dans le second cas, l'attention se porte sur l'éclaircissement, la révélation du sens ou sur la persistance éventuelle d'une *obscurité*¹⁹¹. Mais – et c'est à ce caractère que s'attacheront les analyses suivantes – les termes *prolongation*, *approfondissement*, *orientation*, *perspective*, et même, donc, celui de *sens* désignent tous la métaphore comme possibilité d'ouverture, d'avancée, de

¹⁸⁶ *Une Transaction secrète*, p. 128.

¹⁸⁷ « Le mot joie », *Pensées sous les nuages*, p. 26 : « ... alors, [...] je me suis mis, non pas à réfléchir, mais à écouter et recueillir des signes, à dériver au fil des images ». *Signes et images*, à nouveau, se répondent, se confondent peut-être ; les images découlent au moins de l'attention aux signes perçus dans le monde, elles ne sauraient être coupées du réel, arbitraires.

¹⁸⁸ « Bois et blés », *Paysages avec figures absentes*, p. 44.

¹⁸⁹ « Paysages avec figures absentes », *ibid.*, pp. 16-17. Une fois encore, disant quelque chose d'essentiel, la phrase se trouve dans une parenthèse...

¹⁹⁰ « Travaux au lieu dit l'Étang », *ibid.*, p. 66.

¹⁹¹ Cf. III, ch. 3 « Le passage inachevé », pp. 390 sqq. : « Une écriture du seuil ».

passage. La correspondance entre l'appréhension poétique du monde et cette conception de l'image, de l'écriture poétique donc, est à la fois naturelle et frappante : elle souligne la très ferme cohérence de la pensée de Jaccottet, la convergence de ses positions quel que soit le niveau auquel on les aborde.

Il est possible d'entrevoir la source d'un usage si profondément renouvelé de la métaphore dans la belle analyse du mot bois que présente « La Promenade sous les arbres » (p. 98). « Nous parlons d'ordinaire avec une voix de fantôme », dit Jaccottet peu avant (p. 96), une voix dont « chaque mot [...] est dit en pure perte, et même [...] ajoute encore à l'irréalité de notre monde » ; c'est elle qui nous fera dire qu'en hiver « nous avons sous les yeux la lumière éclairant les troncs et les branchages nus de quelques arbres ». Mais on peut entendre en soi une voix autre, qui « ranime le monde », lui rend « de la consistance » ; « c'est une voix, semble-t-il (et qui en serait sûr ?), qui parle de choses réelles, qui nous oriente vers le réel... ». C'est elle qui parlera par la bouche de *L'un*, le poète, pour « corriger et nourrir [le] langage spectral » de *L'autre* :

Ce que nous voyons [des arbres], simplement, c'est le *bois*, encore sans feuilles ; sentez vous que ce seul mot déjà nous aide à pénétrer dans l'intimité de ce moment ? Quand nous considérons ces troncs nus et ces branches, ou plutôt quand ils nous sautent ainsi aux yeux, tout à coup, avec la brusquerie et la fraîcheur de ce qu'un coup de projecteur illumine et révèle, c'est du bois que nous voyons ; et sans que nous le sachions clairement, je crois qu'au fond de nous est touchée notre relation intime avec une matière essentielle à notre vie et presque constamment présente en elle ; et, sans que nous le sachions, encore une fois, ce sont plusieurs états du bois qui apparaissent en nous dans la mémoire, créant par leur diversité un espace et un temps profonds : ce peut être le tas de bois bûché devant la maison, c'est-à-dire l'hiver, le froid et le chaud, le bonheur menacé et préservé ; les meubles dans la chambre éclairés par les heures du jour ; des jouets même, très anciens, une barque peut-être ; l'épaisseur d'un tel mot est inépuisable ; mais nous n'en sentons maintenant que l'épaisseur, et non pas les couches diverses dont je viens d'imaginer quelques-unes ; nous ne sommes donc pas dispersés, mais nous avons le sentiment d'avoir posé le pied sur de profondes assises.

À l'opposé du langage ordinaire qui, univoque, reste à la surface des choses ou même « égare » en projetant sur elles un sens qui leur est étranger (p. 98), le langage poétique pénétrera « dans l'intimité d'un moment ». Sensible, en effet, à tout ce qui, du réel et de la pensée, est en relation à l'intérieur du mot, il puisera dans cette épaisseur pour restituer l'émotion, la « fascination » éprouvées au contact du monde, grâce à un jeu complexe d'images dont il évitera la juxtaposition ou même la superposition, toujours susceptibles de morcellement, mais cherchera l'imbrication ou la surimpression, facteurs d'unité, voire de fusion et donc de profondeur. Selon l'instant à exprimer, l'un ou l'autre des éléments contenus dans le mot sera ou réel ou métaphore, ou comparant ou comparé, dans un mouvement de passage, par conséquent, toujours réversible. Et Jaccottet pourra conclure ainsi, dans les « Remarques sans fin » :

J'ai cru comprendre, à la faveur de cette recherche, une ou deux choses au moins. Que certaines images, spontanées ou longuement poursuivies selon l'état de mon esprit, me faisaient dépasser les apparences et dévoilaient quelques éléments, quelques lois simples de notre vie¹⁹².

¹⁹² *La Promenade sous les arbres*, pp. 130-131.

Ce que saisit le regard poétique accède donc bien à l'écriture par la voie de l'image. La comparaison ou la métaphore prolongent l'unité du monde, en liant à leur tour le semblable au semblable mais aussi les contraires, jusqu'à une osmose qui consacre la métamorphose du monde ; et elles tissent ces liens en entrouvrant sans cesse, par des procédés divers, des interstices qui suggèrent en arrière-plan la continuité d'autres passages et mutations encore possibles. Les métaphores chez Góngora, « inventées, reprises et mises en jeu avec maîtrise, audace et enthousiasme, produisent à partir du réel un monde nouveau, dont les limites sont autrement réparties, l'éclat plus souverain et plus exaltant », écrit Jaccottet dans *Une Transaction secrète*¹⁹³. Elles ont même pouvoir sous sa plume. Aussi « ne [faut-il] pas avoir peur de laisser agir le levain de la métamorphose »¹⁹⁴.

L'unité des éléments du monde

par réunion d'éléments analogues

On sait que Jaccottet aime les passages doux, sans peine, sans heurt. Lorsqu'il usera de l'image de façon traditionnelle, unissant des éléments analogues, dont l'un est présent, l'autre convoqué par l'imaginaire, il la présentera donc non dans la concision lapidaire de son aboutissement, mais à travers les étapes de sa progressive naissance. Entre ce constat du regard : « Rassemblement d'hirondelles bavardes, agitées » et la comparaison qui le fait accéder à l'écrit dans sa richesse originelle : « ainsi les athlètes qui courent avant la course », se glissent des notations descriptives grâce auxquelles l'image, peu à peu esquissée, aura pour le lecteur, le caractère de l'évidence : « Leurs ailes vibrent, comme si elles les essayaient, s'assuraient de leur vigueur »¹⁹⁵. Voici un autre de ces glissements : là où un du Bouchet, par exemple, ferait l'ellipse des intermédiaires pour imposer la formule surprenante : « les nuages s'écroulaient en pierres », Jaccottet écrit : « Pluies sur pluies. Orages violents : cassure du ciel, bruit de pierres – comme si les nuages s'écroulaient en pierres »¹⁹⁶. Les impressions visuelle (*cassure*), et auditive (*bruit de pierres*) se fondent dans la comparaison (*comme si*) d'une manière explicite, qui « déploie » les liens entre réel et imaginaire. On peut penser qu'il en résulte une unité plus forte entre le monde, le moi et le langage ; la transmission de l'impression vécue en est du moins facilitée pour le lecteur. C'est là un processus, au sens étymologique du terme, que n'autorise guère le poème et qui constitue donc l'un des traits originaux de la prose poétique de Jaccottet ; il se retrouvera dans la surimpression des métaphores.

Mais le poète use aussi de rapprochements serrés, d'une dense richesse. Par exemple, l'oiseau de « Viatique »¹⁹⁷ est « sorti de la forge » parce qu'il en porte au cou l'éclat de feu mais la métaphore elle-même, autant que par la couleur, est appelée, comme le remarque Jean-Luc Steinmetz, par « la rime absente – celle qui chante avec forge et

¹⁹³ « Notes à propos de Góngora », *Une Transaction secrète*, p. 25.

¹⁹⁴ « Le mot joie », *Pensées sous les nuages*, p. 25.

¹⁹⁵ *La Semaison*, p. 258.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 256.

¹⁹⁷ *Airs*, p. 68.

nommerait le rouge-gorge »¹⁹⁸. Inversement, en quelque sorte, le chant du rossignol « est un ruisseau » par une parenté sonore qui, dans *Notes du ravin* (p. 25), n'unit pas seulement le chant de l'oiseau au bruit de l'eau mais aussi le terme de la métaphore, le mot *ruisseau*, au nom espagnol de l'oiseau : *ruyseñor*. Aux rapports des choses dans le réel répond ceux des mots entre eux, ceux-ci renforçant, justifiant même ceux-là. Il arrive aussi que l'image exprimée s'étaie implicitement sur une autre, creusant ainsi la profondeur du réel :

Le rire d'un enfant, comme une grappe de groseilles rouges¹⁹⁹.

Mise en valeur dans la blancheur d'une page, cette comparaison dépasse une évidente similitude de couleur entre le fruit et les lèvres ainsi suggérées : elle s'élargit en réunissant comparé et comparant, rire et grappe, par la métaphore tacite de la cascade : dans l'imaginaire de Jaccottet, nous l'avons vu, les grappes de fleurs de l'acacia, de la renouée... sont cascades comme est cascade le rire des filles d'Epantchine entendu à travers les pages de *L'Idiot*. Ainsi s'ouvre une perspective où couleur et mouvement se mêlent dans un élan de vie, où, dans le non-dit, s'esquisse même un paysage intérieur qui est à la fois du poète et du monde.

Cependant, il est rare que Jaccottet s'en tienne, dans son emploi de l'image, à la réunion de deux données, l'une présente, l'autre absente. Pour recréer par l'écriture l'harmonie perçue dans l'instant, il fait de la comparaison ou de la métaphore – et c'est là une signature très reconnaissable – une arche, un pont entre des éléments conjointement offerts au regard : « Tout se rejoint » dans le paysage andalou et, dans le texte, la preuve en est donnée par la métaphore du feu, facteur commun de plusieurs des éléments qui le composent : « la terre de braise sous les herbes, les petits soleils des orangers dans leur feuillage nocturne, le parfum de leurs fleurs, les brasiers des autels, la flamme des robes tourbillonnantes »²⁰⁰. De façon plus complexe, la métaphore unit aussi des impressions touchant des sens différents : « Froid du soir accordé à la couleur blanche ou argent du ciel. Fer du froid. Verre plutôt »²⁰¹. Un constat d'abord, une affirmation qui ne peut avoir l'intensité de l'émotion vécue ; en relais, donc, la double métaphore, soutenue par les allitérations cratyliennes (*froid / fer ; fer / verre*), qui disent à la fois l'éclat métallique, la transparence du ciel et l'acuité pénétrante, blessante du froid : la sensation est alors retrouvée, l'unité du réel transposée dans le langage. Et quand les « gouttes de pluie suspendues aux branches grises du figuier », d'abord « petits globes très limpides », puis « perles, bien sûr », deviennent « notes de musique aussi, comme celles qu'en même temps j'écoute, distinctes, brillantes, des *Variations pour piano* de Haydn »²⁰², c'est alors l'unité d'une double impression visuelle et sonore que cristallise la métaphore ; mais dans la fusion des gouttes de pluie et des notes, suscitée par la forme commune, sont aussi liés dehors et dedans, du jardin et de la

¹⁹⁸ Jean-Luc Steinmetz, « Viatique (Ph. Jaccottet) », p. 318 de *Signets. Essais critiques sur la poésie du XVIII^{ème} au XX^{ème} siècle*, José Corti, 1995.

¹⁹⁹ *Notes du ravin*, p. 32.

²⁰⁰ « Les mots "Andalou", "Andalousie", *Cristal et fumée*, p. 18.

²⁰¹ *La Semaison*, p. 65.

²⁰² *Carnets*, pp. 23-24.

maison, du monde et du moi ; le glissement en retour de la partition musicale à celle de la pluie suggère en outre que la page du poète s'inscrit également dans cette harmonie. Ainsi s'élargit constamment la perspective ouverte et devient aisé le passage entre les éléments du monde.

Le comparant peut n'être que dans la pensée, appelé par quelque ressemblance visible : ainsi, « derrière l'astre des larmes » que sont, par métaphore, les gouttes de pluie « brillantes, étoilées », ruisselant sur la vitre, peut apparaître « une multitude analogue dans le nid des arbres »²⁰³, parce que, peu avant, la floraison du pêcher est elle-même devenue « constellation ». Une couleur commune pourra de même devenir harmonie, union entre terre et ciel pour peu que la renforce une métaphore externe : « On marche dans des chemins de sable [...], de la même couleur de braise au point de refroidir que le soir qui approche »²⁰⁴.

Mais, souvent aussi, sans être sous le regard, le comparant appartient, comme les éléments qu'il relie, au paysage, à la saison, comme le hors champ d'un cadrage :

Hier soir, entre les branches d'un arbre, vers l'ouest, le croissant de la lune est apparu, la serpe ; au moment où, en bas, les moissons pourraient presque commencer.²⁰⁵

Comme chez Hugo, la lune devient serpe dans le temps des moissons, mais à la différence de lui, Jaccottet n'établit pas un parallèle entre le champ de blé et celui des étoiles, il crée une fusion entre ciel et terre puisque, dans le non-dit, la lune même semble l'instrument du moissonneur.

Quand encore aubépines et cerisiers au printemps deviennent « tout ce grésil sous le ciel gris »²⁰⁶, c'est aux « fiançailles » des arbres et du ciel que l'on est convié, de ce ciel chargé par la métaphore d'une giboulée de fleurs, parce qu'une chute de grêle est à l'horizon du possible. Et si, devant la floraison du pêcher, Jaccottet éprouve « une impression de foule, d'essaim, de bourdonnement, dans le bourgeonnement »²⁰⁷, ce n'est pas uniquement que les deux termes sont quasi homophones, mais que les abeilles, dont l'essor est concomitant, ne sont pas loin, dans le tilleul, sans doute...²⁰⁸. De même enfin, après avoir comparé, pour leur texture, les champignons à des éponges, c'est de « mollusques » qu'il les rapproche, en précisant entre parenthèses : « (limaces sorties quand il a plu) »²⁰⁹ : il évoque ainsi une commune viscosité par la consonance des mots mais surtout une apparition simultanée dans un temps précis ; outre qu'elle définit la consistance du champignon, la comparaison recrée alors tout le climat d'un automne humide. Quand la lune, « visible en plein ciel dans [un] après-midi presque tiède » de janvier, devient après d'autres avatars métaphoriques, « un pétale de cerisier avant la saison »²¹⁰, la proximité du comparant est alors moins spatiale que temporelle : forme

²⁰³ *La Semaïson*, p. 38.

²⁰⁴ « Bois et blés », *Paysages avec figures absentes*, p. 43.

²⁰⁵ *La Seconde semaison*, p. 134.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 152.

²⁰⁷ *La Semaïson*, p. 37.

²⁰⁸ Cf., par exemple, *La Seconde semaison*, p. 89 : « Le mot "tilleul", bien accordé au bourdonnement des abeilles sur ses fleurs ».

²⁰⁹ *La Semaïson*, p. 64.

²¹⁰ *Carnets*, p. 109.

et couleur communes suffiraient amplement à justifier l'image, mais elle exprime l'attente d'un avant-printemps que semblent promettre deux venues anticipées.

Dans chacun de ces exemples, l'image, donc, ne tire pas seulement sa légitimité d'un très juste rapport au comparé, elle prolonge son effet par un mouvement de retour au réel : elle recoud la toile du monde. On ne saurait être plus loin de l'image surréaliste.

Souvent enfin, le comparant est lui-même présent dans le paysage dont il assure l'unité. Très révélatrice à cet égard est la retouche de l'image dans cette phrase :

On ferme les yeux : le bruit des grillons, comme de grelots de traîneau, ou plutôt comme l'écho du grelot des graines sèches dans le pré.²¹¹

La première comparaison fait appel à un élément absent, dont la connotation peut sembler, au reste, mal adaptée à la chaleur d'une nuit d'été ; devenus ceux des graines sèches, les grelots joignent alors deux réalités présentes dans l'unité du monde recrée par les mots. C'est le « ruisseau invisible » entre des « broussailles » et « de jeunes yeuses » où se cachent les rossignols qui permet d'unir ces diverses données du réel en une « triple liquidité (du chant, du ruisseau et des feuillages commençants) »²¹². Si de même la « perpétuelle vibration » des peupliers devient « ruisseau de feuilles », n'est-ce pas « que les autres, les vrais, plus furtifs, se sont aussi réveillés de toutes parts, brillent aussi, multiplient la lumière sans poids de mars ou d'avril »²¹³ ? Et cette « aigrette rose à l'horizon » d'un poème d'*Airs* (p. 28) ne doit-elle pas beaucoup à la « huppe » présente dans l'assemblée des chênes, le ciel de l'aube ou du couchant emportant ainsi la terre dans la légèreté d'un envol d'oiseau ? « Plus près, note Jaccottet un soir d'orage, quelques troncs de pins, comme embrasés. Pluie épineuse »²¹⁴ ; et là encore, la métaphore ne dit pas seulement la violence de la pluie dont les traits piquent comme aiguilles, elle crée une unité entre pluie et pins, un accord entre les données du réel offertes aux sens dans l'immédiateté de l'instant.

Nous avons déjà cité ces quelques vers de *Paysages avec figures absentes*, dénués de toute métaphore, que Jaccottet présentait comme l'expression de « la convergence de plusieurs sensations » : « *Au moment où le soir approche dans le jardin d'été / laissant apparaître la lune / je cueille une grappe de raisin sombre : / elle rafraîchit mes doigts* »²¹⁵. Voici comment les transforme la métaphore dans *La Semaison* (p. 114) : « Cueillant une grappe de raisin, le soir, et soudain le globe, le grain de la lune ; je tiens la grappe dans ma main. » Par la substitution du *grain* au *globe* de la lune, la grappe que tient la main est à la fois le raisin et la lune : l'image a le pouvoir de prolonger l'unité des éléments analogues jusqu'à faire tenir le monde dans la paume d'une main.

par réunion d'éléments contraires

Lorsque l'image unit des réalités opposées, Jaccottet en use en alchimiste : à travers elle, il cherche à retrouver dans le divers du réel la simplicité de l'élémentaire, l'accord des quatre principes du monde. Dans un élément peut se révéler la présence d'un autre :

²¹¹ *La Semaison*, p. 280.

²¹² *Ibid.*, p. 273.

²¹³ « Cartes postales », *Libretto*, pp. 53-54.

²¹⁴ *La Seconde semaison*, p. 37.

²¹⁵ « Si les fleurs n'étaient que belles... », *Paysages avec figures absentes*, p. 125.

ainsi eau et feu s'allient en « foudre d'eau »²¹⁶ dans « les torrents » ou « la rivière précipitée », en « feu d'eau »²¹⁷ dans l'étoile. Le cours du Lez, en février, associe terre et eau dans un mouvement de réversibilité, lorsqu'il est « comme un champ en mouvement, une eau labourée »²¹⁸. À l'aube, l'air porte en lui à la fois eau et feu :

Le tout commencement
est dans l'eau pure
une flamme qui monte

Sous la peau de l'air endormi
Un rêve qui prend feu²¹⁹

En toute chose, l'alchimie poétique peut découvrir la combinaison harmonieuse d'éléments antagonistes : ainsi, les iris sont « lanternes d'eau »²²⁰ ; « les pêcheurs en fleurs sont, eux, « une combinaison de feu et d'air »²²¹ ; le plumage de la tourterelle est l'accord de trois éléments : eau, terre et air, puisqu'il est « nuages de terre et de lait qui se mêlent ou, mieux, s'épousent »²²². Et de même dans l'ensemble d'un paysage. « Les amandiers, de loin : écume dans les terres, sur ces fonds sombres de terre, de cendre »²²³ : devenus cette *écume* de fleurs sur la *cendre* de la terre, ils permettent d'unir eau, terre et feu. Et c'est, comme le souligne Jaccottet lui-même, la conjugaison des quatre éléments qu'offre l'été méridional, transformé par la métaphore :

Tout le paysage est comme du feu attisé par le vent presque frais, un feu qui serait de la lumière, de l'éclat – et, d'une autre façon, de l'eau. Les quatre éléments conjugués, pour ne pas dire confondus dans notre appréhension confuse et profonde²²⁴.

Ce retour à l'élémentaire, qui ne peut être atteint que par l'image, assure une unité plus profonde des choses.

Souvent aussi, c'est l'alliance de la lumière et de l'obscurité que consacre la métaphore. « Figue : feu dans une enveloppe de nuit »²²⁵, dit Jaccottet ; ou encore : « Peupliers le soir, [...]. Fuseaux où s'entremêlent la soie de l'ombre et la soie du jour, fuseaux d'ombre soyeuse et d'or »²²⁶ ; et, après un approfondissement de chacune des deux couleurs, l'accord du rose et du vert dans les champs d'automne, à la fois rapproché et distingué du blason bleu et or des lavandes et des blés, fait monter cette question : « Là où j'avais vu au plein de l'été côte à côte la nuit et le jour, est-ce que je ne découvre pas à présent le matin et le soir ?²²⁷ ». Creuser l'harmonie des opposés jusqu'à ces contraires fondamentaux enracine plus profondément leur union et lui

²¹⁶ *La Promenade sous les arbres*, p. 71 et aussi p. 87.

²¹⁷ *La Semaison*, p. 12.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 175.

²¹⁹ « Lever du jour » (2), *Airs*, p. 73.

²²⁰ *Carnets*, p. 78.

²²¹ *La Semaison*, p. 176.

²²² *Paysages avec figures absentes*, p. 51.

²²³ *La Semaison*, p. 124.

²²⁴ *La Seconde semaison*, p. 17.

²²⁵ *La Semaison*, p. 84.

²²⁶ *Ibid.*, p. 137.

²²⁷ « Même lieu, autre moment », *Paysages avec figures absentes*, pp. 110-111.

confère une valeur fondamentale par laquelle tout est réconcilié dans un monde sans rupture. Une page de *Cristal et fumée* souligne le pouvoir spécifique de la métaphore : l'accord du vert de l'herbe et de l'ocre brun de la terre andalouse n'avait été scellé dans l'écriture que par la syntaxe, la métaphore ne portant que sur la seconde couleur ²²⁸ ; mais, un peu plus loin, c'est à une double métaphore (soleil et nuit) que recourt Jaccottet pour mieux consolider une alliance semblable, ou plutôt pour revivre et faire vivre au lecteur l'impression, l'émotion éprouvée dans l'instant :

Quand c'était des vergers d'orangers ou de citronniers que traversait notre route [...], il se passait de nouveau, je m'en avise à présent, quelque chose d'analogue à l'impression produite par les prairies, c'est-à-dire la présence du feu dans la fraîcheur, de la lumière dans l'obscur ; tant l'orange est solaire, tant le feuillage de l'oranger semble proche de la nuit ²²⁹.

Les mots soutiennent ici l'image : soleil et nuit – les contraires – trouvent accord dans le même – orange et oranger : la répétition est intentionnelle.

Enfin, la métaphore peut tendre des cordes entre le proche et le lointain : elle les rassemble, par exemple, dans les ombelles, « petites galaxies » « plus familières, moins éclatantes, moins froides et surtout moins figées que celles qui pourront sembler leur répondre au-dessus des arbres », la nuit venue ²³⁰ ; ou dans « la comète, devinée [...] dans la nuit glacée, étincelante : rien de plus qu'une boule plumeuse de dent-de-lion » ²³¹. Et Jaccottet garde le « souvenir de [s]on émerveillement en voyant pour la première fois [la] constellation [des Pléiades] comme une petite grappe de raisin, ou une boucle d'oreille » ²³² : l'émerveillement est-il né de la vue des étoiles ou des comparaisons qui les ont rendues proches ? Peut-on seulement séparer l'une des autres ? Peut-être ne voit-on que par l'image, si elle est juste. Du moins ces mouvements inverses soulignent-ils l'aisance et la liberté des passages qu'elle ouvre dans le monde.

La force de la métaphore tient souvent dans ces cas à la brièveté de l'expression qui, au terme d'une description, rassemble en elle les opposés (ainsi de la *foudre d'eau* ou du *feu d'eau*) ; de même, « le mince croissant de la lune », qui est « chose aiguë mais aussi doucement lumineuse », devient « serpe de lait » ²³³ : la préposition soude l'unité d'une expression doublement métaphorique où fusionnent une forme et une couleur correspondant à deux sensations opposées mais conjointement perçues – l'aigu et le doux. Ce pouvoir unificateur peut aussi venir du rôle d'intermédiaire que jouait déjà l'image dans l'alliance des semblables : comment unir plus facilement ombre et lumière dans les peupliers que par le recours au *fuseau* qui, évoquant fidèlement la forme de l'arbre, renvoie aussi au métier du tissage ?

Quand l'harmonie des contraires concerne comparé et métaphore, elle se fonde encore sur quelque ressemblance : c'est une commune violence qui unit à l'eau des torrents le feu de la « foudre », un scintillement commun qui unit ces mêmes éléments

²²⁸ Cf. supra, p. 221.

²²⁹ « Les mots "Andalou", "Andalousie" », *Cristal et fumée*, pp. 12-13.

²³⁰ « Daucus ou carotte sauvage », *Et, néanmoins*, p. 28.

²³¹ *La Seconde semaison*, p. 89.

²³² *La Semaison*, p. 264.

²³³ « Le mince croissant de la lune aperçu », *Cahier de verdure*, p. 77.

dans le « feu d'eau » de l'étoile et dans les eaux du Lez, « jaillies des pierres en étincelles fraîches, jaillies de la forge des eaux »²³⁴. Et si, dans le soir où fut rencontré le cerisier, « l'herbe et la faux ne faisaient plus qu'un »²³⁵, alliant dans le même vie et mort, c'est que le champ de blé longé par le poète était « déjà haut mais encore de couleur verte, presque métallique, de sorte qu'on pensait un instant à une lame, comme s'il ressemblait à la faux qui allait le trancher. » Lorsque l'alliance est celle d'éléments métaphoriques contraires, elle se crée dans l'unicité du référent par le trait commun qui l'unit à chacun d'eux : les pêcheurs en fleurs ont à la fois quelque chose de la couleur du feu et de la légèreté de l'air ; ils sont donc « une combinaison de feu et d'air »²³⁶. Mais si l'accord marie des réalités contraires et séparées, il peut alors entièrement reposer sur la parenté phonique des signifiants qui les désignent, et c'est le passage par la métaphore qui seul permet cette parenté : ainsi, « ce comble de délicatesse qu'est la fleur dans un air encore frais, sur les branches nues, la terre nue, les unes et l'autre presque de même couleur, l'alliance du rugueux et de l'exquis, et comme de l'ancien avec la plus frêle jeunesse, est une des merveilles du monde »²³⁷ ; mais pour que ce bonheur de l'unité vécue accède à l'écriture, pour « montrer cela, saisir cela », il faut atteindre cette grâce d'expression, comme accordée soudain : « bois et soie ». Pouvoir de la paronymie : l'accord des sons, créé par la substitution métaphorique de la soie à la douce fragilité de la fleur, acquiert ici une portée véritablement ontologique puisque c'est lui qui garantit l'harmonieuse unité des contraires. Il faudra une formule de semblable magie, étayée cette fois sur une double métaphore, pour que se cristallise dans l'écriture, au détour d'une énonciation progressive, lentement déployée, l'harmonie de ces contraires que sont les « rectangles des blés et des lavandes » :

Je retrouve ce jaune, dit Jaccottet, dont je n'ai pu saisir le sens, sinon qu'il est lié à la chaleur, au soleil. [...] ; tandis que tout à côté, comme voient au marché des corbeilles d'espèces variées, les lavandes se fondent en eau crépusculaire, en sommeil, en nuit. Soleil, sommeil.²³⁸

Sur l'assise de cette fusion sonore se nouent alors immédiatement d'autres alliances : « Ce qui flambe, rayonne, et ce qui se recueille. Tâches utiles du jour, parfums envolés de la nuit. Ainsi chaque parcelle de l'étendue [...] flatte en nous d'autres souvenirs, d'autres rêveries, mais toutes s'accordent [...] : l'une loue la chaleur qu'elle semble avoir serré dans ses tiroirs comme autant de pièces d'or, l'autre rappelle à voix basse l'obscurité qu'elle retient dans ses fontaines. » À la suite du regard poétique, c'est l'écriture qui recoud le monde.

Le passage continu entre les éléments du monde

par les prolongements d'une métaphore

²³⁴ « Eaux de la Sauve, eaux du Lez », *Après beaucoup d'années*, p. 25.

²³⁵ « Le cerisier », *Cahier de verdure*, pp. 12 puis 11.

²³⁶ *La Semaison*, p. 176.

²³⁷ *Ibid.*, p. 32.

²³⁸ « Soir », *Paysages avec figures absentes*, pp. 103-104. C'est la même paronymie qu'au terme d'une très progressive élaboration, Jaccottet retrouve pour parfaire l'union de l'orange et du bleu dans le texte sur le martin-pêcheur (*Et, néanmoins*, p. 37) : « Alliant dans ses plumes soleil et sommeil. »

L'ouverture par la métaphore d'une perspective sans cesse approfondie, élargie, source d'une harmonie chorale, est si essentielle à la poétique de Jaccottet qu'elle apparaît au fil de toute l'œuvre, sans qu'il y ait à distinguer ni entre périodes ni entre vers et prose. La seconde laisse des « Nouvelles notes pour la semaison », poème de *L'Ignorant* composé entre 1950 et 1952, comme le premier mouvement du texte « Rouge-rouge », publié en 2001 dans *Et, néanmoins*, montrent comment elle se déploie selon un même processus caractéristique.

Un soir, le ciel resta plus longtemps clair
sur les grands jardins verts et noirs
couleur des pluies de la veille.
Les globes luirent trop tôt.
Alors dans le nid des branches
apparut le chant du merle
et ce fut comme si l'huile de la lumière
brûlait doucement dans cette faible lampe noire,
ou la voix même de la lune
venue prédire la nuit de mars aux passagers...

Annoncé par l'adverbe temporel *alors*, l'événement au cœur de ce soir *apparaît* aussi, dans un distique, au cœur de la strophe ; les quatre vers antérieurs dessinent les circonstances de l'instant ; dans les quatre suivants, la métaphore, unissant des contraires, fait rayonner l'imperceptible et profond changement qui émane de ce foyer. Parce qu'il s'élève au moment où s'allument les lampadaires, le chant du merle devient lumière et l'oiseau, par sa couleur, « cette faible lampe noire » qui réunit lumière et obscurité ; mais, l'huile – toujours quelque peu sainte pour Jaccottet – qui brûle en elle, répond, au-delà des éclairages de la ville, à la lumière qui s'attarde dans le ciel du soir de mars et annonce celle de la lune qui luira bientôt dans la nuit. Issue métaphoriquement d'un centre, l'union des contraires gagne ainsi dans l'espace où s'accordent les jardins noirs et le ciel plus longtemps clair, puis le jour encore présent et la nuit à venir, les limites temporelles s'abolissant comme s'effacent les distinctions sensorielles puisque le chant se voit et que s'entend la lune, comme, grâce à des rejets et des mètres plus longs, le rythme même s'assouplit et s'amplifie. *Passagers*, nous ne le sommes plus seulement alors par l'éphémère de notre vie mais parce que la poésie nous ouvre dans le monde de mystérieux passages.

« Les soirs d'hiver, qui s'enflamment presque tendrement, comme une joue, tandis que dans les hauteurs, le ciel atteint la plus vive transparence [...] » : les premières lignes de « Rouge-gorge » esquissent à leur tour ce qui peut ne paraître d'abord que le cadre de la rencontre, évoquée au second paragraphe : « Travaillant au jardin, je vois soudain, à deux pas, un rouge-gorge ». De la question : « Comment montrer la couleur de sa gorge ? », le poète en vient progressivement à cette phrase :

L'oiseau porte dans son plumage, qui est couleur de la terre sur laquelle il aime tant à marcher, cette sorte de foulard couleur de feu apprivoisé, couleur de ciel au couchant.

Voici de nouveau, deux éléments contraires unis dans l'un ; mais la terre et le feu atteints par la double métaphore, loin d'être des principes abstraits, sont ici la terre même où « marche » « l'oiseau piéton », où, près de lui, jardine le poète, et le feu celui, au-dessus d'eux, de ce « soir d'hiver qui s'enflamme presque tendrement », cette

tendresse répondant à la couleur « que l'on dirait comme amicale » de la tache du rouge-gorge. Le lien de l'oiseau au poète et au monde devient alors aussi celui du poète au monde ; et ce réseau des harmoniques, visible par et dans l'image, fait du monde un abri où l'homme et le rouge-gorge peuvent tous deux « vague[r] à [leurs] besognes ».

Ainsi, entre tous les éléments du monde, les mots, lisiblement, tissent la toile d'araignée invisible que décelait le regard poétique.

Ces prolongements, ces glissements du champ d'application de l'image d'un objet à un autre s'inscrivent parfois comme en filigrane, invitant le lecteur à entrer plus intimement, par lui-même en quelque sorte, dans le chemin de l'unité poétique. Par exemple, proposant d'abord une comparaison : « on marche dans la fraîcheur des eaux d'arrosage comme dans une constellation », rapprochement que justifie, dans ce moment où « la soirée s'établit », le scintillement des gouttes sur le fond déjà sombre du jardin, Jaccottet poursuit : « Puis celles-ci apparaissent, occupent lentement tout le ciel »²³⁹. N'est-ce pas alors les eaux d'arrosage qui font magiquement apparaître les étoiles, dans une correspondance entre bas et haut, terre et ciel, mondes humain et naturel ? Dans ces deux vers : « Traînées de feu dans l'herbe avant la neige / Comme ce flamboiement au ciel d'ouest avant la nuit »²⁴⁰, terre et ciel, par la comparaison, se font écho, mais le parallélisme syntaxique sur lequel chacun s'achève (*avant la neige / avant la nuit*) prolonge les éléments comparés et superpose à l'accord d'une ressemblance l'assomption des contraires, du blanc et du noir, du lumineux et de l'obscur. La comparaison ouvre ainsi sur une profondeur initialement insoupçonnée. L'effet est du même ordre, que produit cette évocation des eaux au col de Larche :

Au-dessus de nous [...], elles se montraient tout à fait blanches, et plus drues, au point qu'on aurait parfaitement pu les croire, en cette venue de la nuit, une coulée de neige, si la neige n'était du silence amoncelé ; alors qu'elles, elles explosaient, elles tonnaient avec impétuosité [...]²⁴¹.

Justifiée visuellement, la métaphore (*une coulée de neige*) n'est avancée qu'au conditionnel au nom de différences fortement soulignées ; mais sa présence unificatrice, en apparence seulement écartée, ne résout-elle pas en harmonie l'opposition du silence et du fracas, de l'immobilité et du mouvement, de l'eau et du feu qu'évoque le verbe *tonner* ? Dans un tel emploi, la métaphore, simple en soi, devient, comme le souhaitait Jaccottet, une « direction » montrant « comment s'ouvrent les choses ».

La souplesse qu'offre la forme inachevée des carnets permet aussi à une image, reprise de loin en loin, de porter sur des réalités différentes et de tendre entre elles des fils légers qui, des distances, font un lien. Ainsi du terme *grésillement*, qui, issu de l'ancien français *grédiller*, griller, a donc à voir avec le feu avant de désigner, rarement et, en fait, déjà par métaphore, le bruit de certains insectes. « Cigales dont le grésillement s'éteint, comme l'électricité ici quand le moteur s'arrête », note Jaccottet

²³⁹ *Observations et autres notes anciennes*, p. 122.

²⁴⁰ Ces vers se trouvent et dans *Observations et autres notes anciennes*, p. 123 et dans *La Semaison*, p. 15 ; ils se poursuivent ainsi dans la première œuvre : « Sursaut devant la fin des choses / ou combattant qui se pare de ses blessures », et dans l'autre : « sursaut de l'âme avant la mort / combattant qui se pare de ses blessures ».

²⁴¹ « Au col de Larche », *Après beaucoup d'années*, p. 82.

dans *La Semailson* (p. 62), lors d'un séjour à Ibiza. D'où vient le charme de cette phrase en laquelle s'associent deux mondes qui s'ignorent le plus souvent dans son œuvre ? Jouant sur le double sens dont le mot est porteur, Jaccottet transpose dans l'imaginaire un rapport de causalité réel : la stridulation des cigales devient lumière, et puisqu'elle cesse à la tombée du soir, de ce silence naît l'obscurité. On retrouve le même jeu, beaucoup plus tard, dans *La Seconde semaison* (p. 12) : « Les grillons : on dirait que c'est la terre qui grésille » ; porteur de feu – comme l'est aussi, par les sonorités, le mot *grillon* – ce verbe unit la terre, dans la page suivante, à la « première étoile à l'est, grésillante elle aussi, glacée » ; et par ce feu qui est glace le lien s'élargit de la terre et du ciel à l'eau. À la page suivante, après un paragraphe formé d'une citation de Jacques Masui, et dans la clarté d'un nouveau jour, c'est « le lien entre grillons et graines » que relève Jaccottet, parce que l'allitération l'y invite, certes, mais que, surtout, le champ d'avoine, « multitude légère, sèche », « mobilité incessante », est aussi « bruissement » ; cette association, nous l'avons vu, se retrouve dans la même œuvre (p. 280), à travers la comparaison du grelot ; et il se peut que le nom du grillon ait un rapport avec ce mot²⁴². Jaccottet, entre ces deux passages, aura de nouveau évoqué, par la concision d'un néologisme, le « grillonnement du ciel étoilé »²⁴³. Bien des images tressent ainsi, d'une œuvre de prose à l'autre, des réseaux entrecroisés qui permettent un libre passage entre les divers éléments du monde.

par la surimpression des métaphores

Mais, « parce que rien ne peut être identifié, confondu à rien », il faut « laisse[r] circuler les images »²⁴⁴, « respirer dans le mouvement des images »²⁴⁵, ne jamais arrêter le passage de l'une à l'autre ni d'une réalité à l'autre. Aux prolongements d'une seule image, Jaccottet préfère donc encore leur succession :

D'images en images glisse avec bonheur la pensée qui est pareille à un rêve ; elles sont en effet comme des portes qu'on ouvre l'une après l'autre, découvrant de nouveaux logis, mettant en communication des foyers qui paraissaient incompatibles.²⁴⁶

Il ne s'en tient pas à leur juxtaposition, il les esquisse, puis tour à tour les reprend, les nuance, les approfondit, parvenant ainsi à une imbrication, une surimpression à la fois rigoureuse et floue, comme tremblée, où rien jamais n'est fixé, arrêté, fermé.

Au risque de « stériliser » « la coïncidence, la convergence, à demi confuse, de plusieurs sensations »²⁴⁷, l'analyse, même non exhaustive, de la première partie d'*À travers un verger*, composée de cinq pages, permettra peut-être de mieux cerner ces processus.

Les amandiers y sont successivement assimilés à un brouillard, un essaim, de l'écume, de la neige, puis deviennent nuage, nuée, bande d'oiseaux prête au départ, et soudain nébuleuse, grésil enfin. Cette seule multiplication empêcherait déjà l'esprit de

²⁴² Selon le dictionnaire historique de la langue française, *op. cit.*, à l'entrée « grillon ».

²⁴³ *La Seconde semaison*, p. 54.

²⁴⁴ « Trois fantaisies », *Beauregard*, p. 77.

²⁴⁵ *Observations et autres notes anciennes*, p. 123.

²⁴⁶ « Nouveaux conseils de la lune », *La Promenade sous les arbres*, p. 82.

²⁴⁷ « Si les fleurs n'étaient que belles... », *Paysages avec figures absentes*, p. 125.

s'arrêter sur l'une ou l'autre de ces métaphores. Mais de plus Jaccottet les présente souvent en une juxtaposition très rapide (« essaim, écume, neige »), ou en une coordination qui ne les accumule pas mais les substitue l'une à l'autre (« des milliers de petites choses, *ou* présences, *ou* taches *ou* ailes », « la halte d'une nuée *ou* d'un brouillard heureux »), souvent encore sous une forme interrogative qui suscite l'attente de la suivante (« Un murmure de neige ? / Ou bien : comme quand une bande d'oiseaux est rassemblée, prête au départ ? » « Une nébuleuse ? Une nuée d'étoiles dans les branches, au fond du champ ? »).

Dans la même perspective, Jaccottet joue aussi sur le rythme de l'écriture : les premières métaphores « se pressent à l'esprit » du poète et jaillissent dès le deuxième paragraphe ; mais sa fin (« les vieilles images reviennent, elles sont pour le moment les moins disparates. Rien de mieux. ») marque un temps d'arrêt, confirmé par le paragraphe suivant qui refuse « les rapprochements avec le monde humain », « ou même avec les anges », et glisse à une méditation plus lente où s'estompent les images. La suite présente une même alternance : le mouvement reprend au cinquième paragraphe (« Peut-être était-ce tout de même assez pareil à ... ») où apparaissent de nouvelles métaphores (*nuage, oiseaux*), où d'autres sont reprises, qui, à leur tour ou de nouveau, s'atténuent dans le jeu des nuances, des essais et le prolongement de la réflexion. Les deux dernières images (*nébuleuse, grésil*), isolées chacune en un très bref paragraphe (pp. 12 et 13), s'inscrivent et semblent se perdre dans le même tissu méditatif.

Cette alternance de mouvements vifs et lents fait déjà de ces pages une sorte de partition musicale, sonate ou œuvre de musique de chambre (la référence à une symphonie, malgré la suggestion d'un accord de voix diverses, serait trop lourde) ; mais l'impression est renforcée par les modulations et reprises des métaphores : thèmes et variations... Ainsi, le « bourdonnement » de l'essaim (p. 10) réapparaît (p. 12) en « brève rumeur », puis (p. 15) en « froid chuchotement » ; le brouillard est évoqué comme « à peine blanc », « en suspension au-dessus de la terre » ; ce serait un brouillard « sans humidité, sans mélancolie, où l'on ne risque pas de se perdre », « un brouillard heureux » (p. 11). Ces modulations non seulement évitent aux images une netteté qui les figerait, en arrêterait le mouvement, mais encore assurent entre elles un premier tissage puisque la neige, par exemple, devient (p. 11) « un nuage de neige », lui aussi « en suspens, arrêté un instant dans sa chute, au-dessus du sol » ; c'est « la halte d'une nuée », en cela semblable à l'essaim ou à la bande d'oiseaux avant le départ ; et cette neige prendra son envol puisque, dans les toutes dernières lignes, elle « monte ». Le neutre *quelque chose* qui remplace parfois comparé et comparants, les réunit en lui par les qualifications qui lui sont attribuées : ce « quelque chose qui se poserait là, précaire », n'est-ce pas aussi bien la neige que l'essaim ou les oiseaux ? On peut dès lors parler d'intrication.

Les diverses métaphores, enfin, sont toujours annoncées et reprises en des termes par lesquels on glisse nécessairement de l'une à l'autre, les allitérations facilitant et adoucissant encore le passage. La parenté entre le souvenir « déjà trop vague, presque effacé » que Jaccottet garde des amandiers et « leur floraison plus confuse, plus insaisissable » qu'en d'autres années, n'est-elle pas la source de la métaphore du brouillard, première surgie ? Puis la multiplicité des fleurs, l'allitération aidant, fait de

ce « brouillard à peine blanc » un « bourdonnement » qui devient celui de l'essaim ; au détour des expressions successives qui définissent cette multiplicité se glisse alors discrètement le terme *aile* qui, relayé par l'homophonie *héler / ailé*, fera apparaître les oiseaux ; et n'est-ce pas aussi le blanc « encore un peu froid, frileux » qui appelle cette évocation automnale où la bande d'oiseaux rassemblée frémit ? Ce « blanc sans aucun éclat (et pas transparent pour autant) », « ces milliers de petites choses », ce « bourdonnement » suggèrent la notion d'« ébullition » qui entraîne la métaphore de l'« écume » ; et c'est de la contamination entre nuage et brouillard que naît la « nuée ». Puisqu'elles présentent ces points communs toutes les images se trouvent ainsi liées. Même la soudaine métaphore de la nébuleuse est sous-tendue par la notion du multiple, par la présence, à la fin du cinquième paragraphe, du terme *lumière* dont on ne perçoit pas d'emblée la portée, parce qu'il s'inscrit dans une phrase sans métaphore, enfin par l'allitération des mots *nuage, nuée, nébuleuse* que souligne, après la question : « une nébuleuse ? », la reprise immédiate de l'image antérieure, modifiée : « une nuée d'étoiles [...] ».

De tels glissements, de telles imbrications aboutissent peu à peu à des surimpressions (« un nuage *de* neige », « un murmure *de* neige », une « nuée *d'*étoiles ») qui rappelleraient l'écriture de la fugue ; elles culminent à la dernière de ces pages dans ce que Jaccottet présente non comme une métaphore mais comme une rêverie :

Je pense à présent à des histoires de voyageurs franchissant un col dans un tourbillon de neige.

Ce *tourbillon* rassemble en lui tout ce que liait la notion de multiple (écume, essaim, groupe d'oiseaux, nébuleuse) et la *neige* résume brouillard, nuage, nuée ; c'est elle qui l'emporte parce que, on le sait, parmi les images attachées à ses Alpes natales, Jaccottet revoit « un tourbillon de neige soulevé par le vent à l'arête d'un col »²⁴⁸. Quant aux voyageurs, deux jalons sur le chemin du texte menaient à eux : les oiseaux migrateurs, auxquels ils se substituent, et cette comparaison par laquelle les amandiers étaient donnés au regard « comme au voyageur un verre d'eau ». Or, puisque leurs fleurs sont « un signe favorable », et que, dans leur « brouillard heureux », on ne saurait « se perdre », ce glissement, ce passage d'une image à l'autre, qui a conduit le poète jusqu'au col de son enfance, devrait lui ouvrir un passage d'un autre ordre auquel, d'abord récusés, les « anges » métaphoriques ne seraient peut-être pas étrangers.

La métamorphose du monde

Mais les images n'expriment pas seulement « une unité cachée », ne sont pas seulement la partition musicale révélant dans la continuité les accords entre les éléments du monde :

Des textes comme « Sur les pas de la lune » ou « L'Approche des montagnes » aboutissent à des images d'une nature un peu différente. Sous un certain éclairage, les choses n'apparaissent plus dans leurs correspondances secrètes, mais dans leur possibilité de métamorphose ; nous ne voyons plus simplement un monde immobile dont les structures et l'éventuelle unité sont devenues visibles par la puissance enivrée de nos

²⁴⁸ « L'approche des montagnes », *La Promenade sous les arbres*, p. 58.

yeux, mais un monde qui semble prêt à changer, qui se meut, qui tend à une autre forme ou paraît au moins en contenir la possibilité.²⁴⁹

par inversion de mouvement, ou de nature

Cette mouvance des choses, cette mutation toujours imminente peut être rendue métaphoriquement par une inversion de mouvements ou même un changement de nature et l'on perçoit, dans la fréquence de ce type de métaphores, l'ivresse jubilatoire qu'en éprouve Jaccottet. L'inversion lui est une forme extrême du passage.

D'une allitération à l'autre, la cascade devient « toison, tison, torche inversée »²⁵⁰ ; les cerises, un « feu » qui, « au lieu de monter comme les flammes », « coul[e] »²⁵¹ et la lune, non plus « bougie » ou « flamme » mais « larme inversée »²⁵². En sens contraire, un feu d'herbes et de branches est « cascade inversée »²⁵³ ; et « cascade inversée » encore, le « polygonum, ce foisonnement blanc, léger »²⁵⁴. Une note de *La Semaison* (p. 86) retient la « blancheur des buissons, des arbres fruitiers, si on la pense comme neige surgie du sol, et non l'inverse » : la « neige » des fleurs printanières, métaphore fatiguée, n'est donc reconnue que transformée par cette inversion de sens. Ainsi tombe le feu et monte l'eau, subvertissant les lois rigides du monde tel que le perçoit le regard de l'habitude.

Cette inversion de mouvement implique aussi un changement de nature : lorsque le torrent est « foudre d'eau », il associe en lui deux éléments, mais demeure dans sa substance de l'eau qui tombe ; « torche inversée », la cascade est devenue du feu. C'est la terre qui se change en eau lorsqu'à regarder la charrue creuser les sillons « on croit suivre une étrave d'eau dans une houle de vieux bois »²⁵⁵. Mais de toutes ces mutations possibles, celle qui suscite la joie la plus profonde au cœur de Jaccottet est la transformation de la terre en lumière, lorsque les genévriers, par exemple, forment « des espèces de constellations terrestres dont ils seraient les astres »²⁵⁶, ou que le pêcher, dont « la première fleur ouverte sous la pluie [est] comme un astre rose », devient une « constellation » qui « a la couleur de l'aube » : « Pêcher, constellation de l'aube » ; gagnant en ampleur, la métaphore touche alors la terre entière, et le poète devient « contemplateur du zodiaque terrestre, d'une galaxie arrêtée dans un jardin »²⁵⁷. L'aérienne floraison du pêcher est encore « comme un nuage égaré dans un jardin (de la même couleur en effet sont les nuages : blancs ou roses), donc comme un élément différent, plus léger, céleste. [...] un anti-nuage plutôt, une trouée du ciel terrestre, du ciel de l'herbe ? »²⁵⁸. De même, le bleu de la chicorée est « comme du ciel ; et là, dans la prairie, c'[est] du ciel épars [...], des morceaux d'air dans

²⁴⁹ « Remarques sans fin », *ibid.*, pp. 116-117.

²⁵⁰ *La Semaison*, p. 71.

²⁵¹ « Le cerisier », *Cahier de verdure*, pp. 12 et 13.

²⁵² *Airs*, p. 27.

²⁵³ *La Semaison*, p. 222.

²⁵⁴ *La Seconde semaison*, p. 122.

²⁵⁵ *Paysages avec figures absentes*, p. 15.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 16.

²⁵⁷ *La Semaison*, p. 37. On a vu déjà (cf. I, p. 112 et II, p. 236) les ombelles des daucus se transformer aussi en « petites galaxies flottantes » dans « une espèce de ciel d'herbe » (*Et, néanmoins*, p. 28).

²⁵⁸ *La Semaison*, pp. 176-177.

l'herbe »²⁵⁹, des « fragments de ciel »²⁶⁰ : de la comparaison à la métaphore, le ciel descend sur terre, la pénètre, en change la nature ; et la métamorphose tend ainsi à un allègement de la matière, une désubstantialisation du plus lourd, du plus dense, du plus opaque.

On pourrait, somme toute, ne voir là qu'un usage très habituel de la métaphore qui, par définition, substitue le comparant au comparé. Mais lorsqu'un Valéry, dominant la mer, en transforme la surface où passent des bateaux en « Ce toit tranquille où marchent des colombes », il procède à la double substitution d'une image à une réalité dans un clair maintien de leur hétérogénéité²⁶¹. Or il n'en va déjà plus tout à fait de la sorte dans certains des exemples qui viennent d'être cités. « Égaré au jardin », venu du ciel, l'« anti-nuage » du pêcher inverse d'abord haut et bas, ciel et terre, mais émane ensuite du « ciel terrestre », de la terre muée en ciel. Les fleurs de la chicorée, devenues « morceaux d'air », « fragments de ciel », en acquièrent la substance même. Et cet effet demeure, peut-il sembler, jusque dans une comparative conditionnelle : dire, de l'homme qui pousse la charrue dans la terre, « c'est comme s'il voulait y enfoncer le ciel glacé », ne confère-t-il pas à l'image, malgré l'irréalité doublement soulignée, plus de force concrète que n'en aurait une métaphore apposée telle que : « le laboureur pousse le soc, ciel enfoncé dans la terre » ? Parce que les roses trémières sont « presque translucides », c'est « comme si la plante se changeait en ciel, au moins en ailes »²⁶² : là encore la comparative conditionnelle souligne l'illusion, mais le verbe *se changer* implique que la relation puisse ressortir à l'être et non plus seulement au paraître, ce que renforce paradoxalement l'atténuation finale. Même progression vers un changement de substance au Val des Nymphes : les couleurs diaphanes des choses, que la comparaison présente d'abord « comme des lames vitrifiées », puis « comme du verre » ou « telles de minces vitres », se métamorphosent soudain :

À croire que pendant ces quelques instants, là-bas, les choses auraient changé, sous les doigts frais de la nuit à venir ; un instant.

Qu'elles seraient devenues du verre, matière précise et cassante, mais précieuse, aussi ; en même temps un peu plus sombres, et plus transparentes ; des lames de verre posées sur de la lumière qui va s'éteindre, mais dont on sait qu'elle reviendra, des verdure changées en verre²⁶³.

Métamorphose hypothétique, dont la seconde conditionnelle, coupée de l'infinitif qui la commande par un alinéa, et les derniers attributs, éloignés de tout verbe, font implicitement une réalité : les verdure sont changées en verre. Et la pluie n'est-elle pas au bord d'une effective transmutation en feu dans la fin insolite de ce paragraphe, entre comparaison et hypothèse interrogative, supposition affirmée peut-être :

²⁵⁹ « Apparition des fleurs », *Cahier de verdure*, p. 71.

²⁶⁰ *La Seconde semaison*, p. 134.

²⁶¹ Il se trouve que Jaccottet évoque ce vers célèbre dans son entretien avec Reynald-André Chalard (*De la poésie, op. cit.*, p. 46) comme exemple de « l'image qui peut rendre le poème opaque » : à lire le vers de Saint-John Perse « La mer est comme un grand poisson », « je ne vois plus la mer », dit-il, « je vois un poisson, et cela m'ennuie » ; et il poursuit : « Les "tuiles du toit" de Valéry, dans *Le Cimetière marin*, c'est un peu la même chose : ou bien on voit la mer, ou bien on voit un toit de tuiles. » Jaccottet préférerait « voir les deux », ou qu'à travers l'un on voie mieux l'autre.

²⁶² *La Semaison*, p. 132.

²⁶³ « Couleurs, là-bas », *Et, néanmoins*, p. 65.

Automne : pluie sur les flammes. Paysage enflammé et froid. Fleurs, brume, humidité.
Si la pluie même brûlait.²⁶⁴

« C'est la puissance formante et déformante des images qui, s'exerçant à l'intérieur d'un seul objet choisi, y prépare les voies de sa métamorphose », dit Jean-Pierre Richard²⁶⁵. Mais il arrive que l'alchimie du verbe accomplisse cette « mutation d'être », parvienne à une transsubstantiation :

Soirs immobiles et purs ; et il y a un moment où, au-dessus des eaux d'arrosage en éventail, en ombelle, on voit que le ciel du levant est comme de l'argent dans les feuilles – de la même matière que l'eau.²⁶⁶

Par la comparaison qui ouvre la voie, et la rupture du tiret qui marque le changement de niveau, s'opère la transformation du ciel en eau, dans une identité substantielle explicite : « de la même matière ». Dans « Travaux au lieu dit l'Étang », « les vagues presque imperceptibles », « en se brisant sans bruit contre la barrière de roseaux, blanchissent en écume, se changent en plumage » : le parallélisme des deux propositions, de même rythme, même temps, même mode (celui du réel), établit une équivalence entre ces passages successifs d'un état à un autre, confère un même niveau d'être à l'écume réelle et au plumage métaphorique, parce que l'écume a touché le poète « comme rappel du mot et de la chose "plume" ». Et, l'écume se formant « où hier s'ouvriraient les narcisses », le second changement, seul retenu par l'un des poèmes suivants, est alors perçu comme une ouverture du monde : *Contre cette cloison de paille / eau bienheureuse, tu t'ouvres / tu te changes en plume !* Le bonheur de Jaccottet est d'autant plus profond que « la mystérieuse barricade » des roseaux, qui permet la métamorphose, est « elle-même sensible, mobile, elle-même emplumée, empanachée à son sommet »²⁶⁷. Telle est la métaphore-ouverture, celle par qui advient la métamorphose.

La transmutation se présente tantôt comme une dualité substantielle – ce que certains dogmes chrétiens sur l'eucharistie nomment consubstantiation : de même que la montagne transformée en buée « est et n'est plus montagne », de même, dans la plaine d'Argos,

vraiment ce vert était de l'émeraude, dense, précieux [...], c'était à la fois tout à fait de l'herbe, des plantes, et autre chose que le mot « émeraude » commence à dire sans l'exprimer exactement en évoquant un ornement de prix, un poids, une transparence, une force accrue, c'était de l'herbe et c'était de l'eau²⁶⁸.

Souvent aussi comme un changement total de nature – une transsubstantiation –, telle, saisissante entre toutes, celle des amandiers :

Du grésil entre ciel et terre : ce ne sont plus des fleurs.²⁶⁹

²⁶⁴ *La Semaison*, p. 138.

²⁶⁵ Jean-Pierre Richard, *Onze études sur la poésie moderne*, op. cit., p. 273.

²⁶⁶ *La Semaison*, p. 109.

²⁶⁷ *Paysages avec figures absentes*, pp. 63 et 64.

²⁶⁸ *Cristal et fumée*, pp. 28-29.

²⁶⁹ *À travers un verger*, p. 14.

Le comparé s'est aboli dans le comparant ; ou plutôt il en a acquis la nature, en lui conférant sa propre réalité objective. Ne pourrait-on dès lors proposer l'expression de « métaphore ontologique » pour distinguer cet emploi de celui où l'image qui se substitue au réel n'en est qu'une illustration ? Ici, réel et imaginaire restent distincts en tant que tels, là s'estompe ou s'abolit la séparation.

par réversibilité entre réel et images

Ainsi, Jaccottet a beau dire de la serpe, métaphore du « mince croissant de la lune aperçu le soir dans le jardin », qu'elle « est pure illusion »²⁷⁰, sa foi dans le langage l'entraîne plus souvent à des affirmations de cet ordre : « Sources nouées par le froid, par la hauteur, à la limite entre ciel et montagnes, je n'ai pas tort de vous confondre avec la lune, ou de vous y rattacher »²⁷¹. La formulation est prudente, mais la circonspection de Jaccottet n'a pu retenir, entre euphémisme et rectification, le surgissement du verbe *confondre*, qui accorde au comparant et au comparé un même statut, crée entre eux une équivalence et donc la possibilité d'une interversion.

Le nom italien du col de Larche suscite, pour évoquer la cascade des eaux, cette phrase quelque peu étrange si l'on y prête attention : « ...pas de la Madeleine : comme si c'était de nouveau toute une chevelure qui se dénoue et se déploie »²⁷². La concordance modale appellerait plutôt un imparfait conditionnel : « qui se dénouait et se déployait » ; par cet indicatif présent, la chevelure devient le réel derrière lequel s'estompe « l'image » de l'eau ; chevelure et eau sont comme deux plans dans un cadrage photographique dont l'un ou l'autre sera net selon la mise au point. Le terme *image*, sous la plume de Jaccottet présente d'ailleurs souvent – nous l'avons plusieurs fois déjà rencontrée – une ambiguïté telle qu'il est difficile de savoir s'il désigne l'élément du réel offert au regard ou la comparaison, la métaphore qui l'exprime. Par exemple, le verger de cognassiers rappelle à Jaccottet la *Vita nova* de Dante, les madrigaux de Monteverdi, et, à travers ces œuvres, s'esquisse la silhouette « de jeunes dames, aussi nobles d'esprit que pures de cœur », vêtues comme la Flore du *Printemps* de Botticelli : « Ainsi, dit-il, de vagues images, venues du monde réel ou de vieux livres, se mêlaient-elles à plaisir dans mon esprit. Des figures féminines s'y distinguaient à peine des fleurs ou des feuilles dont leurs robes et leurs chevelures étaient ornées »²⁷³. De même, retrouvant, dans la première des "Trois fantaisies" adjointes à *Beauregard*, la métaphore de la chevelure féminine, pour lui inséparable des eaux courantes, Jaccottet évoque « la neige qui se décoiffe, dépeignée en ruisseaux » et qui, « épingles » retirées, « ruisselle en mèches vives, parfumées ». « Continuerai-je ainsi, je crois que je ne tarderai pas à murmurer un nom », poursuit-il. Et dès lors « la figure et l'eau lointaine sont comme tressées ensemble, l'eau n'est plus que du lierre autour de son corps ». Certes l'eau est loin dans l'espace puisqu'elle coule des montagnes à l'horizon, mais éloignée aussi par la « figure », aux deux sens possibles du terme ; et comme le lierre vit de la sève de l'arbre, le comparé devient dépendant du

²⁷⁰ « Le mince croissant de la lune aperçu », *Cahier de verdure*, p. 77.

²⁷¹ « Trois fantaisies », *Beauregard*, p. 81.

²⁷² « Au col de Larche », *Après beaucoup d'années*, p. 83.

²⁷³ « Blason vert et blanc », *Cahier de verdure*, p. 30.

comparant dont la présence se fait plus intense que la sienne ; la rêverie remonte le cours des ruisseaux pour « déboucher en amont sur une source qui prend divers visages [...], mais ce sont toujours des visages – et plus seulement des eaux, fraîches et vives »²⁷⁴. Que ce soit la femme qui évoque le paysage ne change rien à cette « confusion » :

Il arrive [...] qu'un amour véritable fasse réellement tomber en nous les distances, que le corps d'une femme, que ses yeux ou sa bouche ne puissent plus être dissociés du paysage entrevu derrière elle, et cela non point pour « faire plus beau », mais selon notre plus stricte vérité intérieure²⁷⁵.

On glisse, non du réel à l'imaginaire, mais d'une présence à une autre dans l'unité d'un même univers.

Toutes ces « images » *tressées* contribuent à la métamorphose du monde par un mouvement de va-et-vient, un changement de formes continu qui en ouvre, là encore, la profondeur. Par exemple, derrière la tourterelle, se dessine en filigrane, par touches légères, un corps de femme qui en est la métaphore :

Déjà l'œil a démêlé que c'est aussi un corps, tiède, vivant, des courbes de laiteuse terre, que c'est une gorge qui respire, une douceur, une langueur plumeuse²⁷⁶.

Mais à la page suivante, Jaccottet s'adresse ainsi à la tourterelle :

Au miroir embué d'une nuit, plus tard, peut-être en rêve, ou entre veille et sommeil, j'ai connu de qui tu pouvais être aussi l'image, de quelle femme si indolente, la voix rauque, et de peau si blanche...

Les deux termes de la comparaison sont si bien indissociables que leur rôle s'est inversé. Femme et tourterelle sont images l'une de l'autre, signifiant ou signifié selon l'intensité de leur présence dans la pensée du poète. Cette circulation entre comparant et comparé est un des traits caractéristiques de l'écriture de Jaccottet. Nous avons vu la cascade devenir « torche » et les flammes « cascade » ; les eaux du Lez, en avril, « écument, elles fleurissent au moindre obstacle ; pas tellement différentes, en un sens, des vergers en fleurs »²⁷⁷ ; et l'on sait que la floraison de l'amandier est « écume ». La réversibilité se découvre ici d'une page à l'autre, d'une œuvre à une autre, mais souvent Jaccottet la met en lumière dans une seule et même phrase, avec une joie sensible :

Vieillesse des pierres. Puits et fontaines pareils à de vieilles tombes – ou autels –, quelquefois à l'ombre d'un amandier ; de même, vieilles tombes ou monuments comme des fontaines²⁷⁸.

Ou encore :

Orgue (*Fantaisie en la mineur* de Bach) : ces descentes allègres de notes ; on pense à une montagne de glace, à de l'argent, à des cascades ou des glissades d'argent – et inversement, à la montagne comme un orgue²⁷⁹

²⁷⁴ « Trois fantaisies », *Beauregard*, p. 80.

²⁷⁵ « Remarques sans fin », *La Promenade sous les arbres*, p. 115.

²⁷⁶ « La tourterelle turque », *Paysages avec figures absentes*, p. 51 et, pour la seconde citation, p. 52.

²⁷⁷ « Eaux de la sauve, eaux du Lez », *Après beaucoup d'années*, p. 27.

²⁷⁸ *La Semaison*, p. 99.

C'est donc à l'écoute même de l'orgue que la montagne peut être le comparé et l'orgue le comparant ; il en résulte une unité profonde non seulement des éléments du monde, mais ici du monde et du langage, une équivalence d'être entre les mots et les choses.

L'écriture de Jaccottet, sans se départir de sa limpidité formelle, glisse alors à l'enchantement de l'indistinction :

Pêchers : l'aube prise à leur bois, soudain. (Les flamants, dans le sable.)²⁸⁰

Les deux-points, qui marquent un lien logique, font nettement de l'aube une métaphore des pêchers en fleurs ; mais la parenthèse jouerait-elle le même rôle pour les flamants si cette ligne, d'ailleurs séparée du corps du texte, ne terminait l'évocation des pêchers ? Coupée de la première métaphore par une ponctuation forte, l'image des flamants devient autonome ; arbres et oiseaux ne sont plus vraiment ni comparant ni comparé ; ils sont deux éléments du monde et/ou de la pensée réunis dans leur interchangeable ressemblance à un même niveau de réalité. L'intrication est plus profonde encore dans cette énumération en laquelle se fond et s'élargit une assez longue description de paysage :

Amandiers, écume, neiges, crêtes de fraîcheur, panaches lumineux, cygnes...²⁸¹

Un lecteur un tant soit peu familier de Jaccottet voit immédiatement dans cette succession nominale initiée par le terme *amandiers* une chaîne métaphorique apposée : dans *À travers un verger*, la floraison des amandiers était déjà « écume, neige », une neige qui évoquait un col en montagne, et l'écume de « Travaux au lieu dit l'Étang » était un plumage... Mais à relire la page entière, il apparaît qu'une rivière coule au loin dans le paysage décrit : « on voit une couleur d'eau vert clair [...] et une ou deux lignes d'écume vive en travers pour signifier son mouvement rapide » ; et qu'à l'horizon se dessine la montagne « avec une dernière *neige* à la *cime* ». Seules les deux dernières expressions, sans référents, ne peuvent avoir qu'une valeur métaphorique, convenant aussi bien d'ailleurs aux amandiers qu'à la cime enneigée de la montagne, ou même, la métonymie doublant la métaphore, à la rivière. Ainsi se fondent dans l'harmonie d'un glissement continu non seulement tous les éléments du paysage mais aussi le paysage et le langage. On ne distingue plus les mots qui renvoient au réel de ceux qui sont images ; le départ entre réel et métaphore, entre mot et chose, cygne et signe s'efface, là encore : le monde est métamorphosé en mots. Irons-nous jusqu'à dire que les mots sont le monde ou, du moins, avec Michel Deguy, que « si l'on parle de transfiguration, cela ne peut s'entendre que comme passage à la figuration »²⁸² ? Il y a là, quoi qu'il en soit, unité ontologique du monde et du langage. Le texte est donc à très juste titre retenu par Jaccottet pour *Des Histoires de passage*.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 243.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 177.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 34.

²⁸² Michel Deguy, *Figurations*, Gallimard, « Le chemin », 1969, 268 p. Ici, p. 145.

Devant l'arbre, « cage ouverte » de l'oiseau²⁸³, « maison qui n'est jamais fermée »²⁸⁴, Jaccottet s'abandonnait à une rêverie sur le mot *pavillon*, associé pour lui à un « plaisir », une « émotion confuse », parce qu'« on y habite un lieu ouvert, poreux, proche de la nature végétale et traversé par l'air »²⁸⁵. Or c'est le monde entier qui, désormais ouvert et unifié par le regard et l'écriture poétiques, lui devient ce *pavillon*, extrême de la métamorphose et métaphore ultime.

Ces instants très rares sont les plus intenses que puisse offrir l'expérience poétique. Les paysages de Grignan s'y prêtent :

Ici, la lumière est aussi ferme, aussi éclatante que les rochers. Mais il y a, jetés sur eux, ces velours, ces toiles usées, cette laine râpeuse. C'est toute la montagne qui s'est changée en troupeau, en bergerie. Tout est lié, tout se tient, tout tient ensemble, comme au premier jour. C'est pourquoi on est dans cet espace immense comme dans une maison qui vous accueille sans vous enfermer.²⁸⁶

Le sentiment d'habiter une maison ouverte résulte donc bien (*c'est pourquoi*) d'une ouverture, temporelle (*comme au premier jour*) et spatiale (*espace immense*), des liens qui se tissent entre les choses (*il y a, jetés sur eux, ces toiles ; tout se tient...*), de leur métamorphose enfin (*la montagne s'est changée en troupeau*). Toutes les modalités que recouvre la poétique du passage convergent ainsi dans l'image de la maison ouverte.

L'écoute des « oiseaux invisibles » de *Paysages avec figures absentes* (p. 74) suscite le même bonheur et pour les mêmes raisons. Le *réseau* de leurs cris déploie la toile d'une *tente* aérienne qui, avec le changement des sons, se transforme en une grande *maison* familiale aux fenêtres ouvertes :

Tantôt cela se produit en plusieurs points à la fois, évoquant un réseau dans lequel on se réjouirait d'être pris, ou de grêles mâts soutenant, chacun la soulevant un peu à sa pointe, la tente de l'air (massif de légères montagnes) ; ou encore un groupe de jets d'eau, colonnes transparentes d'une ruine sans autre toit que le ciel infini ; tantôt successivement, à intervalles inégaux rétablissant aussitôt le silence jusqu'au fond du monde, comme une série de fenêtres ouvertes l'une après l'autre sur le matin dans la grande maison de famille...

Mais les deux temps les plus forts, semble-t-il, d'une telle expérience globale, aux dimensions du monde, ont été vécus par Jaccottet dans la nuit de lune de *La Promenade sous les arbres* et dans le champ de *Cahier de verdure* où lui est apparu le cerisier. Dans celui-ci, la métamorphose du sol en lumière, de l'herbe du blé en faux, le relais du soleil par la lune, le retour à « un temps imaginaire » où les contraires « étaient encore liés », tout s'est magiquement conjugué, « de sorte que le monde offrait l'apparence rassurante d'une maison ou même, quelquefois d'un temple » :

Nous marchions dans une grande maison aux portes ouvertes qu'une lampe invisible éclairait sourdement ; le ciel était comme une paroi de verre vibrant à peine au passage de l'air rafraîchi. Les chemins étaient ceux d'une maison ; [...] le silence était moins rompu qu'agrandi par l'aboi d'un chien et les derniers faibles cris des oiseaux.²⁸⁷

²⁸³ *La Semaison*, p. 180.

²⁸⁴ « Sur le seuil », *Paysages avec figures absentes*, p. 37.

²⁸⁵ *La Semaison*, p. 180.

²⁸⁶ « Eaux de la sauve, eaux du Lez », *Après beaucoup d'années*, p. 23.

²⁸⁷ « Le cerisier », *Cahier de verdure*, p. 11-12.

Dans celle-là,

le silence semblait être un autre nom pour l'espace, c'est-à-dire que les bruits très rares, ou plutôt les notes qui étaient perçues dans la fosse nocturne, et en particulier le cri intermittent d'une chouette, ne s'élevaient que pour laisser entendre des distances, des intervalles, et bâtir une maison légère, immense et transparente.²⁸⁸

Est-ce la profondeur du silence, celle de l'émotion qui confère à ces instants, dits à mots recueillis, une solennité légère que l'on ne peut plus déjà qualifier d'un autre mot que religieux ou mystique ? Tout alors est ouverture et passage : la maison est *transparente*, ses *fenêtres*, ses *portes* sont *ouvertes*, la *paroi* – toujours moins opaque aux yeux de Jaccottet que le mur – en est *de verre* et laisse *passage* à l'air, comme ses *chemins* à celui qui l'habite. Ce monde, *immense* maison, dont le silence est *agrandi*, dont l'espace est mesurable à l'infini, semble en dilatation, comme se dilate en ces instants l'esprit allégé et heureux du poète. Et de ce qu'il vit, l'écriture a pour rôle d'être le reflet ; c'est pourquoi le « monde » de la poésie est aussi, comme le haïku, « une maison ouverte, dont un souffle à peine perceptible fait battre les portes, flotter les rideaux de bambous »²⁸⁹.

Si cette immensité ouverte en tous sens reste cependant une maison, ce n'est pas comme vestige d'une ancienne fermeture, mais parce que la maison « accueille », est « rassurante », que rien, surtout lorsqu'elle est « une grande maison *de famille* », « n'y parle d'exil »²⁹⁰. Quand apparaît cette image, dans « Le cerisier », Jaccottet vient de rapprocher le « délai accordé » entre jour et nuit, cette « séparation retardée », des soirs où, « il y a longtemps de cela, quelqu'un apportait une lampe à votre chevet pour éloigner les fantômes ». La résurgence de cette émotion d'enfance dit un besoin de sécurité que n'apporteraient pas seules ni l'ouverture du monde ni même son unité. Or, de la tente, demeurent les *mâts*, de la maison les *parois*, du temple les *colonnes* : l'univers métamorphosé est donc ce lieu protecteur, à la fois ouvert et fermé, que l'analyse thématique révélait comme l'une des plus profondes rêveries de Jaccottet.

Ainsi, transparent, poreux, le monde poétique est également structuré selon une « ordonnance », qui n'est pas une « organisation », artificiel résultat d'une intervention humaine, mais un « ordre », inscrit dans la nature des choses²⁹¹. Certes, l'évolution historique rend de plus en plus difficilement perceptible « cette immense et solide architecture de l'univers où ont erré Dante et Virgile »²⁹² ; mais pour que le poète aujourd'hui la retrouve, il pourra suffire, un soir de février, aux Tuileries, du « premier merle », dont le chant « tout à coup, met de l'ordre »²⁹³. Et les éclairs de ces instants fugitifs, « d'apparaître détachés » n'en prendront peut-être que « plus de force »²⁹⁴.

²⁸⁸ « Sur les pas de la lune », *La Promenade sous les arbres*, p. 69-70.

²⁸⁹ *Haïku / Jaccottet, op. cit.*, [avant-propos], [p. 11].

²⁹⁰ « Eaux de la sauve, eaux du Lez », *Après beaucoup d'années*, p. 25.

²⁹¹ Sur cette opposition, cf., notamment, *Observations et autres notes anciennes*, p. 24 : « Une espèce de rituel préside donc à nos vies, mais ce n'est plus la prière au soleil du matin ou au dieu qui brille vaguement dans l'église froide : c'est une organisation plutôt qu'un ordre, et qui semble n'avoir aucun sens en dehors de sa nécessité. »

²⁹² *Observations et autres notes anciennes*, p. 121.

²⁹³ *Ibid.*, p. 59.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 121.

« Aucune expérience » n'est « jamais faite pour les autres », mais Jaccottet constate que d'autres avant lui ont vécu cette « intuition qui est à l'origine de nombreux poèmes » et s'exprime à peu près ainsi : « J'eus alors l'impression que m'était dévoilé l'ordre du monde »²⁹⁵. Or cette notion n'est pas un simple contrepoint rassurant à celle d'ouverture et de passage, elle en est indissociable. « Mesurer les apparences » « avec une règle d'or », « peser l'ombre et le vent, la poussière, les bruits et les feuilles »²⁹⁶, parcourir un paysage, c'est percevoir que « tout [est] réparti avec exactitude et délicatesse dans l'espace pacifié »²⁹⁷. La possibilité du passage est liée à l'harmonie des choses qui est, entre elles, un juste équilibre, une « convenance ». L'univers tel que le révèle la poétique de Jaccottet est donc un *cosmos*, mot dont Jaccottet rappelle le sens :

Il a signifié d'abord, pour les Grecs, ordre, convenance ; puis monde ; et la parure des femmes. La source de la poésie, ce sont ces moments où, dans un éclair, quelquefois aussi par une lente imprégnation, ces trois sens coïncident, où, non moins certaine que l'ignoble (hélas plus visible et plus virulent), surgit une beauté qui est la convenance d'un monde, singulier appât où le poète ne cesse de revenir, aussi longtemps qu'il est poète, à travers les pires doutes.²⁹⁸

Jaccottet, lui aussi donc, et plus que beaucoup sans doute qui en font la matière de leur œuvre, est confronté dans l'inquiétude et l'angoisse au démantèlement d'un monde en proie à « l'innommable » ; il sait « tout ce qui pourrait s'écrire de noir sur la page »²⁹⁹, et l'écrit, en effet, lorsque l'opacité de la fatigue, de la souffrance et de la mort se fait si dense qu'aucun mot ne peut plus la traverser : ses œuvres de deuil en témoignent, avec intensité, parfois crûment.

Mais à la source de sa poésie est la révélation d'une intuition inverse, éphémère comme l'instant, rayonnante comme l'évidence : celle de l'harmonieuse unité d'un monde qui n'est plus alors prison close de hauts murs, mais immensité ouverte au regard, joie pour l'âme émerveillée devant cette métamorphose. Il y faut, nous l'avons vu, un état subtil de disponibilité, un constant travail sur soi de dépouillement, de purification qui rend ici la poésie inséparable d'une éthique.

Parce que Jaccottet semble vivre l'ouverture du monde comme l'octroi d'une grâce que l'écriture cristallise, il est difficile à l'analyse de ne pas séparer le temps du regard de celui de l'écriture, l'immédiateté, la réceptivité, du moins apparente, de l'un et la durée, les détours plus actifs de l'autre. Mais la métamorphose est l'*œuvre* de la poésie, tout à la fois regard et écriture ; elle désigne son pouvoir, en définit l'essence. Parce que la poésie dépasse les apparences, son feu « incendie toutes barrières, transfigure un monde terne ou odieux »³⁰⁰. Jaccottet n'ouvre-t-il pas la publication de ses plus anciens

²⁹⁵ *La Semaison*, p. 22.

²⁹⁶ « Même lieu, autre moment », *Paysages avec figures absentes*, p. 109.

²⁹⁷ *La Seconde semaison*, p. 60. La phrase, où est évoquée une promenade, se trouve dans une parenthèse à la suite d'une réminiscence de vers de Mallarmé : « Voix étrangère au bosquet... » (deuxième quatrain de « Petit air II » ; cf. *Œuvres complètes / Pléiade, op. cit.*, p. 66) : la juxtaposition associe donc l'inouï du poème à l'unicité de cet instant d'harmonie.

²⁹⁸ « Si les fleurs n'étaient que belles... », *Paysages avec figures absentes*, p. 127.

²⁹⁹ *La Semaison*, p. 225.

³⁰⁰ *À travers un verger*, p. 32.

carnets sur cet avertissement : « *Ces premières « observations » sont des notes, avec tout ce que le mot suppose d'hésitant et d'altérable, en vue d'une étude sur la Métamorphose poétique* »³⁰¹ ?

Et c'est précisément parce que le noir est trop présent que Jaccottet « n'a donc pas grand désir de [l']écrire »³⁰² ; c'est par « refus, ou scrupule d'ajouter au désespoir qui gagne les esprits »³⁰³ qu'il fait le choix délibéré de transmettre la lumière : « Celui qui écrit aura fait comme s'il remplissait une coupe avec toute la lumière de l'été, tout ce qu'il y a eu dans l'été, puis il l'aura soulevée pour la faire briller dans sa main – avec tout ce qu'il y a dedans »³⁰⁴. La beauté de sa poésie serait-elle seulement un « baume » pour « panser les plaies », que le lecteur déjà serait grandement redevable à Jaccottet, mais cette « élévation » n'a-t-elle pas quelque pouvoir rédempteur, et la poétique du passage, dès lors, une portée métaphysique ?

³⁰¹ *Observations et autres notes anciennes*, p. 23.

³⁰² *La Semaison*, p. 225.

³⁰³ *Ibid.*, p. 241.

³⁰⁴ *La Seconde semaison*, p. 82.

TROISIEME PARTIE

Une ontologie du passage

La métamorphose poétique du monde est toujours vécue par Jaccottet comme un passage au-delà : « comme si une porte s'ouvrait... », « avait tourné sur ses gonds »¹... Mais sur quoi ouvre-t-elle ? S'aventurer sur un tel terrain, c'est se heurter d'emblée – on le sait – aux avertissements réprobateurs et réitérés de Jaccottet qui, du moins quand « [il] les rencontre [...] dans un écrit sur la poésie »², se défie des « termes abstraits » « qui, du seul fait de leur abstraction, trahissent l'actualité, la vigueur, la fraîcheur de l'expérience »³. Entre ce langage et la poésie, Jaccottet « ne [peut] [s]'empêcher d'éprouver, naïvement », dit-il dans le chapitre qui conclut *L'Entretien des muses* (p. 307), « une étrange distance » ou, pire encore, « le sentiment d'une erreur, d'une inadéquation fondamentale, même si la poésie commentée de la sorte est une poésie dite « savante » (Scève, Góngora, Mallarmé), à plus forte raison s'il s'agit de chansons, de haï-ku, où l'incongruité devrait sauter aux yeux »⁴. Pourtant sa poésie « est habitée par une préoccupation essentiellement métaphysique ou religieuse », écrit Jean-Marc Sourdillon⁵ et l'on se souvient que, selon les propres mots de Jaccottet dans *La Semaison* (p. 40), « le poème nous ramène à notre centre, à notre souci central, à une question métaphysique ». Le poète a lu Platon dont il a d'ailleurs traduit le *Phédon*, lu aussi Plotin, et, par Hölderlin, Heidegger... :

[N]ous ne sommes plus en un temps où l'on puisse feindre l'innocence : le savoir est là [...] ; le poète sait à quoi touche la poésie ; élaborer une poétique qui inclut ce savoir pourrait être la seule voie.⁶

¹ *La Seconde Semaison*, p. 25 et « Le cerisier », *Cahier de verdure*, p. 12.

² « Éclaircies », *Paysages avec figures absentes*, p. 174.

³ « Poursuite », *Éléments d'un songe*, p. 138.

⁴ « Éclaircies », *Paysages avec figures absentes*, pp. 174-175 : « C'est, poursuit-il, comme si le noyau de tout poème émettait un rayonnement fatal à ce genre de termes ; alors que, pour beaucoup, c'est le contraire qui se produit : l'abus de ces termes offusquant ce rayonnement. »

⁵ Jean-Marc Sourdillon, « L'événement de février », in *Jaccottet / Cahier 14*, *op. cit.*, p. 97.

⁶ « Remarques », *L'Entretien des Muses*, p. 307.

Les pages à teneur philosophique que comportent les carnets et les retours réflexifs souvent présents dans les proses poétiques attestent l'insertion d'un tel savoir.

L'au-delà que révèle l'expérience poétique est-il donc un ailleurs qui aurait à voir avec celui de la religion, de la mystique, ou bien avec l'infini, l'inconnu auquel aspire un Baudelaire, ou encore avec l'idéalisme antique ? Mais si, trois fois au moins, Jaccottet revient sur cette phrase de Hölderlin : « Et la lumière philosophique qui baigne ma fenêtre fait ma joie... »⁷, c'est en la référant, dans deux de ces occurrences, au regard que l'homme pose sur ce qui l'entoure⁸. L'au-delà serait donc dans l'ici de notre monde et de l'écriture. Si oui, que se passe-t-il dans l'instant de la transfiguration ? Pourquoi un mode constamment hypothétique dans l'expression du passage ? Et si l'incertitude demeure, quelles en sont les conséquences ?

⁷ Hölderlin, *Lettres* (n° 240, à Böhlendorff, nov. ou déc. 1802) in *Œuvres*, *op. cit.*, p. 1010.

⁸ Cf. « Le jour me conduit la main », *La Promenade sous les arbres*, pp. 53-54 : « Maintenant que le soleil s'est élevé d'un degré dans le ciel, je pense à cette phrase d'une lettre écrite par Hölderlin à Böhlendorff le 2 décembre 1802 [...] ; et c'est comme si ce que je peux voir, sans me laisser le temps d'y réfléchir, me faisait comprendre tout à coup le véritable sens de ces mots » ; et « Traversée du lac et des années », *Tout n'est pas dit*, p. 95 : « Si j'ai pensé à lui ce jour-là [...], c'est à cause d'une très belle lettre de ce poète, écrite à un moment de sa vie où il voyait toutes choses avec une acuité particulière ; lettre où il parle de la "lumière philosophique qui baigne sa fenêtre" [...]. » La troisième occurrence se trouve dans la Préface aux *Œuvres* de Hölderlin dans la Pléiade (*Une Transaction secrète*, p. 91) : « Et quand il est rentré dans sa patrie, en dépit de la folie qui l'a saisi, c'est alors seulement qu'il a le droit de dire, énigmatiquement, que ce qui fait maintenant sa joie, c'est "que tous les sites sacrés soient assemblés autour d'un site, et la lumière philosophique" autour de sa fenêtre. »

1

Un au-delà de ce monde ?

Les fleurs ne sont pas que belles : « Une lumière philosophique »*L'ouverture sur un sens*

« Questionnant une touffe de violettes découverte en déplaçant du bois. » Cette ouverture d'une note des *Carnets* (p. 136), en suspens syntaxique, a de quoi surprendre ; elle souligne avec clarté que, devant la fragile beauté des fleurs soudain rencontrée, Jaccottet n'éprouve pas seulement la jouissance d'une contemplation esthétique mais se demande, comme Dostoïevski, comme Giacometti : « Pourquoi donc y a-t-il des fleurs ? »⁹. L'émotion esthétique porte en elle immédiatement, sur un plan ontologique, métaphysique, la question du sens. Chaque rencontre fait se lever semblable interrogation, mise en relief, dans les derniers vers d'un quatrain de *La Semaison* (p. 71), par un rejet dont le contenu devient alors secondaire : « Violettes, pourquoi / Si sombres, si parfumées ? » ; devant les églantiers : « pourquoi leurs fleurs blanches, ou rosées à peine, semblent-elles si belles ? »¹⁰. Et devant les lauriers roses : « Pourquoi a-t-il fallu qu'il y ait des fleurs – des couleurs ? »¹¹. Ou encore, devant les moutons en cercle dans l'huile du soir : « Là-bas, dans le lointain, que signifie ce groupe serré, silencieux, à peu près immobile ? »¹². À « l'appel » du bouvreuil, répond la question du poète : « Mais qui peut dire / quel est son sens ? »¹³. L'absence de réponse ne met pas en doute le sens, mais, tout au plus, les capacités de celui qui le cherche : « Les très belles forêts de chênes-verts, quand les troncs sont couverts de lichen vert pâle, [...]. Je n'ai jamais vraiment saisi le sens de ces lieux-là »¹⁴. La beauté, pour Jaccottet, n'est donc pas close sur elle-même : l'instant de son appréhension la révèle comme ouverture sur un sens. C'est là une intuitive certitude que module seulement la coloration des circonstances. L'ombre de la mort la menace sans l'étouffer dans *À travers un verger* (p. 21) : « Si, tant bien que mal, ici, [la plume] poursuit son travail, c'est conduite, plus que par ma main, par cette intuition d'un sens, ce très faible reste d'espoir. » À l'orée du bosquet d'yeuses de « Bois et blés », l'affirmation se fait plus assurée : « Vert, noir,

⁹ « Les Pivoines », *Après beaucoup d'années*, p. 18. Jaccottet cite la même question posée par Dostoïevski dans *L'Idiot*, au cours du film, réalisé par François Barat, que lui a consacré Jacques Laurans ; c'est dans le même entretien avec J. Laurans que Jaccottet dit avoir été frappé par une question analogue de Giacometti dans ses *Écrits* : « Mais, pourquoi, pourquoi les fleurs nous semblent-elles merveilleuses ? »

¹⁰ *La Semaison*, p. 256.

¹¹ *La Seconde semaison*, p. 41.

¹² « Soir », *Paysages avec figures absentes*, p. 104.

¹³ *L'Effraie*, p. 28.

¹⁴ *La Semaison*, pp. 199-200.

argent... Ces trois couleurs ensemble ici, je ne doute pas qu'elles aient un sens »¹⁵. Et, à la vue du cerisier de *Cahier de verdure* (p. 14) : « tout prenait un sens différent, ou un sens tout court », exulte Jaccottet, un sens qui peut même excéder l'instant de la rencontre avec le monde ; celui, par exemple, dont rayonne la nuit de lune de *La Promenade sous les arbres* (p. 81) devrait « durer peut-être même quand le miroir, à l'aube, serait brisé par l'irruption d'un nouveau jour. »

Ainsi, dans l'expérience poétique, tout se passe « comme si des vérités surgissaient une seconde pour le regard prompt et bientôt détourné d'un oiseau sans poids »¹⁶. Et si un Michel Leiris, dans *Fibrilles*, « s'avoue, honnêtement, écartelé entre beauté et vérité », n'est-ce pas « qu'il se fait de la beauté une idée fausse »¹⁷ ? « Je sais par expérience, dit au contraire Jaccottet, à l'écoute des « Oiseaux invisibles », que j'ai touché maintenant [...] cette beauté qui ne doit pas être différente de la vérité »¹⁸. Et il s'irrite que l'on puisse considérer comme « définitivement rompu » ou que l'on veuille « rompre » le « lien entre le beau, le bon et le vrai » si c'est pour « le rétablir entre le vrai et le mal » : « Pourquoi la lumière seule serait-elle un leurre, et pas l'obscurité ? »¹⁹. Dans une perspective très platonicienne, Jaccottet identifie la lumière de la beauté à celle de la vérité.

Les fleurs donc, toutes « choses belles », à la fois font signe et sont signes. « Partout on lit des signes »²⁰. Le monde qui dans son appel était parole, par son sens devient texte. Jaccottet fait sienne la tradition classique du « grand livre du monde ». Violettes des *Carnets* (p. 136) et liserons de *Et, néanmoins* (p. 83) suscitent très exactement la même phrase : « C'est comme si un homme très voûté lisait un livre à même le sol. » L'étang reformé par les pluies dans *Paysages avec figures absentes* (p. 59) est « une inscription fugitive sur la page de la terre ». Ici, la lumière « écrit sur l'herbe avec une encre légère », là, elle « écrit sur le sol les dernières paroles qui comptent encore pour nous »²¹. Ailleurs, c'est « à la fenêtre » que Jaccottet se propose de « lire les signes, la page du ciel » et dans *La Seconde semaison* (p. 73), une pensée sur la mort trouve sa justification dans cette phrase : « J'ai lu cela aujourd'hui dans le livre grand ouvert du ciel ». Quant au croissant de la lune, il est, dans un tel livre, « comme une lettre qui serait différente de nuit en nuit »²². Face au « monde né d'une déchirure / apparu pour être fumée // Néanmoins la lampe allumée / pour l'interminable lecture », constate ou conseille un poème d'*Airs*.

La visée de la conscience poétique est en effet – osons d'abord le mot sans nuances – de « comprendre », de « saisir le sens », voire de le « tirer au clair une bonne fois » : « Pommiers dans le verger. Ce rouge pourpre, ce jaune de cire ; saisir leur sens »²³.

¹⁵ « Bois et blés », *Paysages avec figures absentes*, p. 44.

¹⁶ « Remarques sans fin », *La Promenade sous les arbres*, p. 111.

¹⁷ *La Semaison*, p. 114.

¹⁸ « Oiseaux invisibles », *Paysages avec figures absentes*, p. 76.

¹⁹ *Le bol du pèlerin*, p. 81.

²⁰ *La Semaison*, p. 74.

²¹ *L'Ignorant*, p. 52 et *Carnets*, p. 27.

²² *La Seconde semaison*, p. 134. On pourrait encore relever que, dans « Blason vert et blanc » (*Cahier de verdure*, p. 31), les fleurs du cognassier deviennent « sceaux de cire » que, « s'ils cachettent une lettre », il faudrait « rompre pour en lire le contenu ».

²³ *La Semaison*, p. 92.

L'inscription de l'étang est aussi ce « qu'il faut saisir, que l'on voudrait comprendre ». « Comment comprendre ce qui nous saisit parfois étrangement [...] dans les fleurs [...] dans un cri ou un chant d'oiseau ? »²⁴. À la saisie de la conscience par le monde répond le désir de saisie du monde par la conscience. Mais le monde se donne moins à lire qu'à déchiffrer ; ses signes sont « hiéroglyphes » : de la lune, « extrêmement fine, aiguë », « je ne serais pas surpris, dit Jaccottet, qu'il s'agît d'un signe », mais il se reprend aussitôt : « d'un hiéroglyphe emprunté à une langue [...] lointaine »²⁵ ; de même, autour d'un petit verger d'abricotiers, les « arbres nus » sont « comme autant de hiéroglyphes »²⁶ ; et les chants des oiseaux sont paroles de Sibylle : « on les écoute comme des devins »²⁷. Langage sacré donc mais secret, à décrypter, même si l'écume de l'étang « semble prête à livrer un secret ». Ainsi « Jaccottet se trouve face au monde sensible comme face à un texte étranger »²⁸ puisqu'« en fait », « la chicorée », par exemple, comme toute plante, comme chacun des éléments du visible, « est une espèce de parole empruntée à un autre langage »²⁹. Le traducteur en lui rêve d'être « celui qui saurait déchiffrer ce langage obscur du monde »³⁰ mais il sait aussi l'entreprise incertaine et, face à l'étang de *Paysages* (p. 66), arrêté un moment dans son effort de compréhension, « [il doit] reconnaître qu'il [lui] a été plus facile de céder à la rêverie des sens que de déchiffrer, et surtout de traduire, l'inscription qu'[il] suppose véridique ».

« Céder à la rêverie », cependant, n'est peut-être pas une voie moins pertinente que l'exercice de l'intellect pour atteindre cette vérité que recèle la beauté des choses : dans l'expérience poétique, en effet, la « raison » n'est pas « seule touchée mais tout [l']être comme enveloppé, baigné ou pénétré, ébranlé serait mieux dire »³¹. Si compréhension il y a, elle met en cause le corps : la beauté du monde « sensible » est porteuse d'un sens esthétique, perçu dans la sensation, l'*aisthesis*. Si donc *comprendre* est saisir non seulement par l'entendement, mais aussi par toutes les formes de la sensibilité, si, pour reprendre le jeu de Claudel, *comprendre* est co-naître au monde et à soi-même³², garder le terme est possible ; s'il ne s'agit que de concevoir des idées, mieux vaut alors ne pas comprendre : « Puisses-tu seulement / l'avoir vu sans le comprendre », tel est, au passage du rouge-gorge, le vœu formulé dans *Viatique*³³, vœu « qui fait confiance à la sensation, écarte l'exercice de l'intelligence », dit Jean-Luc Steinmetz dans son commentaire du poème³⁴. « Comprendre, insiste-t-il, importe peu. Comprendre corrompt la vue. Ne faudrait-il pas se préserver, dans la naïveté du sens visuel qui nous

²⁴ Gustave Roud, p. 78.

²⁵ *La Seconde semaison*, p. 62.

²⁶ *Carnets*, p. 13.

²⁷ *Observations et autres notes anciennes*, p. 130.

²⁸ Michel Collot, *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*, *op. cit.*, p. 341.

²⁹ *Seconde semaison*, p. 134. « Lettres de l'étranger », dit encore Jaccottet des dernières neiges dans « Trois fantaisies », *Beauregard*, p. 77.

³⁰ « Remerciement pour le prix Rambert », *Une transaction secrète*, pp. 293-294.

³¹ « Poursuite », *Éléments d'un songe*, p. 137.

³² Cf. *Art poétique*, seconde partie : « Traité de la co-naissance au monde et de soi-même » in *Œuvre poétique*, Pléiade, pp. 147 sqq.

³³ *Airs*, p. 68.

³⁴ Jean-Luc Steinmetz, *Signets*, *op. cit.*, p. 320.

offrirait alors son immédiateté ? » Il n'est pas sûr, malgré tout, que l'instant poétique n'appelle pas aussi une forme de réflexion, mais à la condition qu'elle respecte ce que Henry Maldiney appelle précisément « le moment pathique » de la relation au beau, qu'elle se fasse servante d'« un sens immanent au sensible »³⁵, d'un sens qui, en deçà ou au-delà du savoir, dans l'intimité du moi et du monde, est, selon le concept de Michel Collot, une pensée-paysage, où je pense moins les choses qu'elles ne « pensent en moi ou [que] je pense par elles », comme l'écrit Baudelaire dans « Le *Confiteor* de l'artiste »³⁶ ; « elles pensent, poursuit-il, mais musicalement et pittoresquement, sans arguties, sans syllogismes, sans déductions ». « Ce sens, dit Michel Collot, qui naît à la rencontre de l'homme et du monde, [...] n'est pas donné dans la transparence et dans l'évidence d'un énoncé logique, il reste implicite parce qu'impliqué dans l'expérience sensible avec laquelle il fait corps »³⁷. Il ne saurait relever d'une démarche purement intellectuelle et discursive, car il « n'est pas le contraire du sensible, il en est la doublure et la profondeur »³⁸. La vérité du poète ne saurait être celle du philosophe ; citant cette phrase par laquelle Jean Paulhan tente de cerner une forte rencontre du réel : « C'était le contraire d'un rêve, c'était à l'opposé d'une pensée », Jaccottet enchérit : « quant à moi, cherchant à comprendre la poésie, n'était-ce pas inmanquablement ce que je finissais par me dire, qu'elle n'était, en tout cas, ni rêve ni pensée, mais quelque chose de plus ? »³⁹. Aussi loue-t-il « la clairvoyance supérieure » du haïku qui s'établit sur un refus de « l'intelligence pure » mais aussi bien « de l'imprécision des sentiments, des ténèbres de l'inconscient ou d'un quelconque primitivisme »⁴⁰. « Si le vagabond démuné y voyait plus clair, à sa façon, que le penseur ? »⁴¹, demande-t-il encore, évoquant Gustave Roud. Par deux fois dans *Le Bol du pèlerin* (pp. 30-31 et p. 81), Jaccottet se réfère à une « note » des *Souvenirs d'enfance et d'adolescence* de Leopardi : « ... et finalement une voix : *ah, voilà la pluie*, c'était une légère petite pluie de printemps... et tous se retirèrent, et l'on entendit le bruit des portes et des verrous... » ; les remarques dont il l'accompagne éclairent à nouveau la nature non exclusivement conceptuelle, rationnelle de ce sens qu'ouvre la beauté et que transcrit le poète : si, quand il « ne laisse plus parler que sa pensée », Leopardi, jugeant que « tout est mal », prend pour « illusion » ce rare moment, « quant à moi, écrit Jaccottet, je suis encore assez fou ou assez naïf pour croire que cette vérité ultime – sur le monde, sur nous –, une note comme celle que je viens de citer [...] en est plus proche qu'aucune formule, affirmative ou négative, si persuasive qu'elle puisse être dans sa non-complexité » ; et, quand il revient sur ce passage : « cette note, n'affirmant rigoureusement rien quant à la morale ou à la philosophie, [...] me paraît parler plus vrai que toute pensée affirmant catégoriquement quoi que ce soit qui concerne notre

³⁵ Michel Collot, *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*, op. cit., p. 339.

³⁶ *Le Spleen de Paris*, *Œuvres complètes*, Pléiade, p. 284.

³⁷ Michel Collot, *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*, op. cit., p. 339.

³⁸ Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, suivi de notes de travail, texte établi par Claude Lefort, Gallimard, "TEL", 1993 [1964]. Ici, p. 194.

³⁹ « En relisant *Le clair et l'obscur* (Jean Paulhan) », *Une transaction secrète*, p. 195.

⁴⁰ « L'Orient limpide », *ibid.*, pp. 129-130.

⁴¹ « Au voyageur d'hiver (Gustave Roud) », *ibid.*, p. 237.

destin. Comme si la pure raison, décidément, était trop courte pour seulement approcher la vérité. »

Dans cette intuition de la beauté comme ouverture sur le vrai, Jaccottet, on le voit, se reconnaît avec gratitude des prédécesseurs. Le maître tout d'abord, Roud, que sa réception du prix Rambert révéla à l'adolescent en « juin 1941 », date inoubliable⁴². Or, Roud « voit ce que les autres vivent sans savoir, il voit plus loin. La beauté de la matière, oui, nullement une beauté abstraite, [...] le poursuit, l'obsède ; à tel point qu'il ne peut plus croire qu'elle ne soit que beauté au sens commun, c'est-à-dire ornement dépourvu de sens »⁴³ ; loin d'une poésie effusive, d'un « éloge de la Nature » à la Rousseau qui fait de l'objet contemplé un miroir, « lui est de ceux qui pressentent [...] une signification possible du monde, cachée dans les apparences »⁴⁴. A.E, ensuite, Georges Russell, auquel est consacré le premier chapitre de *La Promenade sous les arbres*, précisément parce qu'à la lecture du *Flambeau de la Vision* Jaccottet a trouvé « la confirmation de quelques pressentiments personnels, [...] pressentiments qui tendaient à voir dans la poésie autre chose qu'une affaire esthétique » ; et il reconnaît dans des phrases d'A. E., telles que : « J'ai contemplé pendant des heures d'étincelants paysages [...] essayant d'y découvrir d'autre signification que leur seule beauté », « l'expression aboutie de quelque chose qu'[il] avai[t] éprouvé, examiné et essayé de traduire à [sa] façon, sans y réussir jamais tout à fait »⁴⁵. Mais ce sont les dernières pages de *l'Oberman* de Senancour qui, sur ce thème, l'auront le plus profondément marqué : de *La Semaison*, dans une note de mars 1966 aux *Carnets*, dans une page dont le titre, « La rencontre des fleurs », évoque aussi l'« Apparition des fleurs » de *Cahier de verdure*, il ne cesse de revenir sur elles, avec une insistance passionnée ; en entendre soudain la lecture à l'enterrement de Du Bouchet le bouleverse :

Enfin quelqu'un que je ne connaissais pas s'est avancé avec un livre à la main et s'est mis à lire à son tour [...] ; et le choix de cette lecture a encore approfondi l'étonnement et l'émotion qui étaient les miens, parce que j'ai tout de suite reconnu les dernières pages d'*Oberman*, notamment ces lignes commençant par "si les fleurs n'étaient que belles" qui avaient été pour moi dans les années soixante une véritable illumination, au point que j'en avais fait le point de départ d'un chapitre de *Paysages avec figures absentes*.⁴⁶

Ces « premiers mots » y servent en effet de titre au chapitre que Jaccottet ouvre en citant tout le paragraphe, maintes fois repris :

« Si les fleurs n'étaient que belles sous nos yeux, elles séduiraient encore ; mais quelquefois leur parfum entraîne, comme une heureuse condition de l'existence, comme un appel subit, un retour à la vie plus intime. Soit que j'aie cherché ces émanations invisibles, soit surtout qu'elles s'offrent, qu'elles surprennent, je les reçois comme une expression forte, mais précaire, d'une pensée dont le monde matériel renferme et voile le secret »⁴⁷.

⁴² Cf. *Gustave Roud*, p. 7, début de l'introduction.

⁴³ « Au voyageur d'hiver (Gustave Roud) », *Une transaction secrète*, p. 236.

⁴⁴ « Gustave Roud », *Tout n'est pas dit*, p. 18.

⁴⁵ « La vision et la vue », *La Promenade sous les arbres*, pp. 24 et 25.

⁴⁶ *Truinas*, p. 14.

⁴⁷ « "Si les fleurs n'étaient que belles..." », *Paysages avec figures absentes*, p. 123. Ce passage est cité, écourté de la dernière phrase, dans la note de *La Semaison* déjà évoquée (p. 96), et aussi, complet, dans un article consacré à « Joubert, Senancour, Amiel », repris dans *Une transaction secrète* (pp. 34 sqq.)

C'est alors qu'il en propose le commentaire le plus approfondi :

« C'est une chose étrange, d'abord un peu humiliante, puis merveilleuse et rassurante, de trouver, chez un écrivain antérieur, l'énoncé rigoureux d'une expérience que l'on a faite soi-même et aussitôt jugée essentielle. L'extraordinaire ici pour moi est que tout y soit, jusque dans les détails : la beauté qui ne saurait être "que beauté", son effet d'intériorisation, sa traduction d'une pensée qui serait cachée dans les apparences, [...].

Comme Senancour, [...], j'ai éprouvé très tôt que les fleurs, et pas seulement les fleurs, bien sûr, ne pouvaient pas être « rien que belles », c'est-à-dire que leur beauté, que la beauté ne pouvait pas être un simple *ornement* (encore moins un masque). Mon émotion, mon bonheur, l'éveil de mon attention, mon « retour à une vie plus intime », en particulier à certains moments et dans certains lieux, il était impossible, il eût été incompréhensible, la profondeur de ces réactions m'en assurait, qu'elles ne fussent pas liées à une « pensée dont le monde matériel renferme et voile le secret »⁴⁸.

Comme dans les références à Roud, à Russell, se trouve ici, réitérée, la conviction, « devenue centrale, vraiment »⁴⁹, que la beauté est plus qu'elle-même, n'est pas pure forme, que dans son aspect matériel est incluse une pensée, bref, que « les fleurs seront là longtemps pour dire autre chose qu'elles-mêmes » ; toujours soucieux de cerner la nature spécifique du sens qu'elles offrent voilé, Jaccottet complète cette belle phrase des *Carnets* (p. 145) en rappelant qu'il s'agit d'une « intuition (où il y a de l'idée, de la sensation, du sentiment, peut-être du souvenir indissolublement mêlés) ».

Mais le commentaire de *Paysages* entrouvre aussi des indications sur la teneur de ce sens. D'une part, si l'apparence de la beauté « séduit », donne du plaisir, le sens qu'elle recèle apporte la joie : « heureuse condition de l'existence » dit Senancour, « bonheur » reprend en écho Jaccottet, qui relève le passage d'une lettre de Hölderlin où, de même, cette joie éprouvée devant la beauté du monde est liée à la « signification » qu'y « trouve l'esprit »⁵⁰. Toute fleur « ouvre, en s'ouvrant, autre chose, beaucoup plus qu'elle-même. C'est pressentir cela qui vous surprend et vous donne de la joie »⁵¹. Un texte qui exprime un tel instant est toujours « aveu de bonheur »⁵². D'autre part, ce bonheur est éclairé par l'expression « retour à une vie plus intime » que relevait déjà *La Semaison* (« C'est à peine si, au cours de toutes ces années, j'aurai pensé à autre chose qu'à un tel retour ») et dont l'adjectif peut renvoyer à l'intériorité du moi mais aussi bien à la profondeur du monde : c'est, « l'espace d'un

mais initialement publié dans *La Gazette de Lausanne* du 9/10 avril 1966 et donc contemporain de la note de *La Semaison* ; dans *Truinas* (pp. 14 sqq.), où s'intercalent paroles de Jaccottet et autres fragments des mêmes pages d'*Oberman*. Les *Carnets* (pp. 145-146) y font référence sans citation mais Jaccottet y précise, après avoir évoqué aussi le haïku, que cet « équivalent » de sa propre pensée est, « là, illuminant » et « que dans les fragments de Novalis ou les carnets de Joubert, [il aurait] plus de chances qu'ailleurs d'en trouver d'autres. Or, ce sont des esprits assez proches les uns des autres, et pas seulement par l'époque où ils ont vécu. »

⁴⁸ « "Si les fleurs n'étaient que belles..." », *Paysages avec figures absentes*, pp. 123-125.

⁴⁹ *Carnets*, p. 145.

⁵⁰ « "Si simples sont les images, si saintes..." », *Paysages avec figures absentes*, p. 157 : « La mienne [ma joie], c'est maintenant le beau temps, le gai soleil, la verdure, et je ne puis me reprocher cette joie, quel que soit le nom qu'on lui donne. D'ailleurs, je n'en ai pas d'autre sous la main, et même si j'en avais une, je n'abandonnerais et n'oublierais jamais celle-ci, car elle [...] ne vieillit jamais et l'esprit y trouve tant de signification ». Cf. Hölderlin, *Lettres* (n°188, à sa sœur, juillet 1799) in *Œuvres*, op. cit., p. 734.

⁵¹ « Aux liserons des champs », *Et, néanmoins*, p. 76.

⁵² « Nouveaux conseils de la lune », *La Promenade sous les arbres*, p. 78.

instant, l'or profond, la clef de nos vies » que nous tend l'expérience de la beauté ; et, un peu plus loin : « Ces faibles yeux, ils vont bien s'ouvrir une fois sans s'en douter sur la vérité de la vie »⁵³. De « l'ébranlement » que suscite l'appréhension du sens de la beauté, Jaccottet pourrait dire, comme Jean Paulhan du « choc pratiqué dans la méthode zen » : il « modifie non notre savoir mais notre *vie* »⁵⁴. Et, dans *Truinas*, il cite encore, extrait des mêmes pages d'Oberman, un paragraphe comportant cette phrase : « ... 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. » C'est pourquoi aux termes *sens*, *vérité* sont parfois préférés ceux d'*enseignement*, de *leçon* ou encore de *conseil* : il attend de ces rencontres, « quelque chose comme un enseignement », voudrait ne pas se « laisser détourner » des « leçons » de la lumière, émet le vœu de « ne plus écouter que les conseils des fleurs » auxquelles « il abandonne sa vie, comme un aveugle se laisse conduire par une enfant »⁵⁵, ou se demande avec inquiétude si « figues et raisins [le] guideront longtemps comme ils [l']ont guidé ». Ainsi la beauté semble à Jaccottet « désigner une voie à suivre »⁵⁶, comme elle « désignait avec insistance, encore que de façon détournée, un chemin » « au vagabond » « si souvent misérable » qu'était Gustave Roud.

Conseils venus du dehors : certains lieux, certains moments nous « inclinent », il y a comme une pression de la main, d'une main invisible, qui vous incite à changer de direction (des pas, du regard, de la pensée) ; cette main pourrait être aussi un souffle, comme celui qui oriente les feuilles, les nuages, les voiliers.⁵⁷

Ainsi la rencontre de la beauté « dirige » en quelque sorte nos pas, elle oriente. Porteuse d'un sens, elle change le sens de notre vie, le glissement du niveau spatial au plan spirituel (*pas*, *regard*, *pensée*) soulignant la double acception du mot. Elle est à Jaccottet comme à Socrate son daimôn, « un conseiller secret qui ne se laisserait pas d'essayer de [lui] inculquer quelque chose à l'oreille »⁵⁸, comme elle fut pour Hölderlin, « pareil à quelqu'un d'égaré, d'anonyme, de désarmé (nous tous, et toujours) », cet « invisible conseiller donn[ant] soudain l'indication d'un chemin, du pain pour la nuit, une lampe pour sa veille »⁵⁹.

« Viatique », donc, provisions de route pour faire le voyage et non pas seulement conseil moral, ce que, dans *Et, néanmoins* (p. 73), Jaccottet souligne avec force... dans une parenthèse, comme à l'accoutumé, après avoir comparé les fleurs à « ces exemples dont un maître d'école parseme son propos pour faire comprendre même aux enfants les plus obtus quelque chose de complexe, de caché, d'abstrait. » : « ("Voyez les lys des champs, qui ne travaillent ni ne filent... " – mais mes fleurs à moi s'ouvriraient pour une leçon tout autre.) ». La voie ouverte serait plutôt d'ordre ontologique et, si l'on voulait

⁵³ *Observations et autres notes anciennes*, pp. 115 et 116.

⁵⁴ *Une transaction secrète*, p. 195. Il s'avèrera que l'expérience poétique n'est pas, pour Jaccottet, sans rapport avec le zen, et c'est pourquoi il relève cette citation.

⁵⁵ « Trois fantaisies », *Beauregard*, p. 82.

⁵⁶ « À la source, une incertitude... (Remerciement pour le prix Montaigne) », *Une transaction secrète*, p. 308.

⁵⁷ « Le Cerisier », *Cahier de verdure*, p. 16.

⁵⁸ *Carnets*, p. 145.

⁵⁹ « La seconde naissance de Hölderlin », *Une Transaction secrète*, p. 72.

poursuivre l'image évangélique, on pourrait dire, en supprimant toutefois les majuscules, que, pour Jaccottet, l'expérience de la beauté est « la voie, la vérité, la vie ».

La leçon devient donc *message* et le *conseil*, *consigne* :

Pour moi, qui décidément ne comprends pas grand-chose au monde, j'en viens à me demander si la chose « la plus belle », ressentie instinctivement comme telle, n'est pas la chose la plus proche du secret de ce monde, la traduction la plus fidèle du message qu'on croirait parfois lancé dans l'air jusqu'à nous ⁶⁰ ;

et la voix de « Hameau » dit, « bizarrement : "Faites passer..." – comme on le fait d'une consigne pour la troupe si le message ne doit pas être ébruité, s'il s'agit d'un secret dont la victoire ou le salut dépend » ⁶¹. Le sens que porte la beauté est donc message salvateur.

Un passage au-delà

Trois fois, dans « Hameau », la voix, celle des fruitiers en fleurs, celle de « la terre elle-même » répète : "Faites passer... ". « Mais quoi ? Quelle consigne ? De quoi suis-je en train d'essayer de parler ? » ⁶², se demande Jaccottet à la deuxième injonction. « D'un dimanche d'avril, dans une vallée perdue, de quelques fermes éparses au milieu d'antiques vergers de cerisiers, de pommiers, de poiriers en pleine floraison, [...] ». Décevantes, ces notations à peine descriptives semblent esquiver la question essentielle pour ne répondre qu'à la dernière, dissociée d'elle comme sans rapport. « C'est ainsi que l'on passe un seuil », constatait pourtant, comme en réponse anticipée, la fin du précédent paragraphe. Double forme, en fait, d'une même réponse, incluse dans la précision dont s'accompagne la seconde injonction : « "Faites passer", vous qui passez ici, par cette voie » : vous qui passez ici, dans ce paysage, transmettez son message ; vous qui passez par cette voie, à travers le paysage, à travers ce verger, dites que s'ouvre un passage. Si un poème de *L'Ignorant* (p. 77) unit à la rime *message* et *passage* :

Même sous les rochers de l'air sont des passages,
entre lavande et vigne filent aussi des messages,

ce n'est pas seulement que la beauté ouvre sur un sens, message traversant l'espace du monde, mais que le sens même du message dit un passage au-delà.

« Une voix, un peu de voix seulement pour exprimer les moments de la vie où une issue fut pressentie » ⁶³. Ces moments, ceux de la rencontre de la beauté, ne tissent pas seulement, au-delà des apparences, un réseau entre les éléments du monde, ils sont en eux-mêmes issue ; ils arrachent la vie à l'absurde auquel nous pourrions être tentés de la réduire. « Dans ces espèces de signes », Jaccottet « ne [peut] pas ne pas sentir »

⁶⁰ « Blason vert et blanc », *Cahier de verdure* p. 25.

⁶¹ « Hameau », *Après beaucoup d'années* p. 55.

⁶² *Ibid.*, p. 57.

⁶³ *Observations et autres notes anciennes*, p. 75.

« comme des ouvertures pour l'esprit, des passages possibles, une transparence »⁶⁴. Ouverture, « s'il y avait, s'il pouvait y avoir encore aujourd'hui une ouverture (un rai de lumière sous la porte cloutée) »⁶⁵, les eaux qui bondissent au col de Larche ; « trouées lumineuses », « éclaircies »⁶⁶, la floraison du verger d'amandiers qui laisse entrevoir « une espèce d'issue » dans un ciel qu'obstruent d'autres nuages que ceux d'un printemps pluvieux ; quant à « ces milliers de clefs des champs » que sont les liserons, « elles vous font échapper »⁶⁷. Dans ces moments privilégiés, s'ouvrent d'étranges portes, de mystérieuses fenêtres :

Je cherche la lumière entre les ramures du bois,
sans doute, et une porte en la transparence de l'air⁶⁸,

ou encore :

Ciel. Miroir de la perfection. Sur ce miroir, tout au fond, c'est comme si je voyais une porte s'ouvrir. Il était clair, elle est encore plus claire.⁶⁹

Si les branchages peuvent être obstacle à la lumière pour le regard, dans l'immensité transparente, la limite est la finitude du regard corporel et la porte s'y ouvrirait donc, pour un autre regard, sur un illimité. L'appel du cerisier s'entend à l'heure où « un vantail plaqué d'une mince couche d'argent tourn[e] vers nous son miroitement », à « l'heure où quelque chose semble tourner comme une porte sur ses gonds »⁷⁰. Ailleurs, c'est un au-delà de l'ouïe qu'ouvre une invisible porte, et c'est pourquoi il faut se taire :

Puis, quand on redescend
à la rencontre des nuages
on entend bientôt la rivière
sous sa fourrure de brouillard.

Tais-toi : ce que tu allais dire
en couvrirait le bruit.
Ecoute seulement : l'huis s'est ouvert.⁷¹

Chaque instant poétique apporte semblable expérience : « Après quelques "rencontres" de ce genre et un semblant de réflexion [...], après déjà beaucoup d'années, / n'avoir pu constater qu'une chose, toujours la même : / « comme si une porte s'ouvrait... »⁷². Une note d'*Observations et autres notes anciennes* (p. 108), de façon très suggestive, dessine en surimpression deux fenêtres dont l'analogie souligne la nature différente :

⁶⁴ « Remerciement pour le prix Rambert », *Une transaction secrète*, p. 293.

⁶⁵ « Au col de Larche », *Après beaucoup d'années*, p. 81.

⁶⁶ *À travers un verger*, pp. 25 et 26.

⁶⁷ « Aux liserons des champs », *Et, néanmoins*, p. 82.

⁶⁸ *Observations et autres notes anciennes*, p. 97.

⁶⁹ *Paysages avec figures absentes*, p. 79.

⁷⁰ « Le cerisier », *Cahier de verdure*, p. 12.

⁷¹ « Le mot joie », *Pensées sous les nuages*, p. 48.

⁷² *La Seconde saison*, pp. 25-26.

L'en deçà et l'au-delà d'une fenêtre. Celle que tu aimes est dans les champs. Le paysage s'éteint, puis s'éclaire. On n'entend plus que des bruits étouffés. Tout le dehors pèse sur les vitres minces.

Le paysage brièvement évoqué est celui que laisse voir la première fenêtre ; mais c'est aussi bien sur cette autre fenêtre qu'est à son tour le paysage que pèse tout le dehors, un autre dehors. Dans ces moments, se franchissent encore des cols et des frontières insolites : on comprend pourquoi la fraîcheur et la multiplicité des fleurs d'amandiers lui a semblé « tourbillon de neige » portant en lui l'image du col en montagne, lorsque Jaccottet, dans le dernier paragraphe du texte, reconnaît qu'il allait « franchir le verger comme un réfugié la frontière qui le sauve », même s'il ne sait ou ne cherche à savoir « ce qu'il advient de l'autre côté »⁷³. Et puisque Jaccottet n'est que « passé devant » le verger, sa traversée ne saurait être d'ordre spatial. Quelques pas de cette sorte, pas de qui « habite poétiquement le monde », peuvent suffire à faire passer dans un ailleurs :

Mais où donc pensiez-vous aller encore, avec ces pieds usés ?
Rien que tourner le coin de la maison, ou franchir,
de nouveau, quelle frontière ?⁷⁴

Et vers quel autre rivage entraîne la rose trémière, maintenant « plante familière, parure de village, de jardin modeste » mais autrefois, pensait-on, « rose d'outremer », que « des enthousiastes ont dite aussi passe-rose », Jaccottet soulignant par le trait d'union tous les passages dont elle est la promesse ?⁷⁵

De l'autre côté est un « autre monde » : les instants poétiques tantôt en sont « les signes »⁷⁶, tantôt nous en ouvrent un accès sur lequel, ici, pèse l'incertitude d'une comparative : les branches de l'églantier « dessin[ent] une arche sous laquelle on [est] tenté de passer, comme pour accéder à un autre espace », dont, là, ne nous sépare plus qu'un adverbe : la tombée de la nuit est « l'heure de l'apparition, presque, d'un autre monde » ; et quand Jaccottet s'exclame : « Je crois que j'ai bu l'autre monde », la prudence de la principale est balayée par la force triomphante de la subordonnée ; jamais, sans doute, aucun vers n'aura exprimé plus profonde ivresse⁷⁷. La nostalgie rend certain, au passé, le franchissement de la frontière :

Tout est repoussé dans un autre monde
Frontière
Je ne la passerai plus⁷⁸

Souvent, ce n'est pas nous qui entrons dans « l'autre monde », mais cet « autre monde » ou « l'autre côté du monde » qui vient à nous : ainsi les oiseaux, au printemps,

⁷³ *À travers un verger*, pp. 35-36 et 15.

⁷⁴ *Pensées sous les nuages*, p. 20 ; et p. 39 du même recueil : « Qu'avons-nous franchi là » se demande à nouveau Jaccottet, lors d'une marche en montagne où la métamorphose des choses laisse bien percevoir que la réponse ne saurait concerner quelque sommet, mais, plutôt, « une vision, pareille à un labour bleu ».

⁷⁵ « Une couronne », *Après beaucoup d'années*, p. 42.

⁷⁶ *À travers un verger*, p. 11 : « Signes d'un autre monde, trouées ? »

⁷⁷ *La Seconde semaison*, p. 25 ; « Le cerisier », *Cahier de verdure*, p. 12 ; *Airs*, p. 29.

⁷⁸ *La Semaison*, p. 72.

« circulent emportés par un souffle infatigable ou propulsés par une corde qui semble vibrer encore en retrait, derrière la maison, derrière les montagnes, derrière le monde »⁷⁹, derrière toute limite imaginable, dans un au-delà. Et tel chant d'oiseau, « proche de celui du loriot », est, « comme lui, [...] semblable à un appel, à une parole venue de l'autre côté du monde »⁸⁰. Les gouttes d'eau de la source qui teintent comme un carillon dans « Sur le seuil », « on dirait des paroles d'un autre monde et qu'on aurait à peine le droit d'écouter. [...] Paroles du ciel à la terre »⁸¹. Expression surprenante pour des paroles jaillies de la terre ; mais tous ces instants où, « dans l'obscurité impénétrable de notre condition, s'ouvr[ent] des passages, [...], des espèces de fenêtres » par où « pénètre la lumière », sont toujours, pour Jaccottet, « venus du plus loin, du plus haut », comme venus du ciel. On peut donc « les dire presque divins »⁸² : les fleurs sont « clefs célestes », les oiseaux blancs, « messagers des dieux »⁸³ ; et dans *Paysages avec figures absentes*, devant l'étang aux roseaux (p. 70), à la question : « Qui me désaltère de cette eau ? », Jaccottet répond avec ferveur : « Ce ne peut être qu'un dieu qui m'invite à cette porte de paille ». Si humble soit la beauté qui la fait naître, l'expérience poétique, toujours, se nimbe d'une aura sacrée ; certes, un dieu n'est pas Dieu, mais quand, cherchant à traduire la voix de *Hameau*, Jaccottet se demande « si ce n'[est] pas, peut-être : *Benedictus qui venit in nomine Domini* », ou bien encore : *Quelquefois, je vois au ciel des plages sans fin couvertes de blanches nations en joie*, il fait de la parole poétique, celle, en l'occurrence, de Rimbaud⁸⁴ – dans une phrase elle-même de tonalité biblique –, l'équivalent de la parole religieuse du Sanctus chrétien. Dans *Vue sur le lac*, les montagnes en suspens au-dessus de la brume, comme les madones de Zurbarán « figurées aussi en plein ciel », sont « promesse » d'une « ascension » ou plutôt d'une assumption : leur évocation joue en continu sur les premiers mots – issus du livre d'Isaïe (57,1-2) – d'une cantate de Krieger : *Die Gerechten werden weggerafft*, dont Jaccottet propose cette traduction : « les Justes seront enlevés au ciel »⁸⁵. Et que serait cette assumption, sinon une libération de la mort ? Mêlant le religieux et le profane, Jaccottet traduit et complète la citation du Sanctus dans « Hameau » : « béni soit le messager qui vient de l'autre côté du col, par le chemin abrupt et boueux frayé dans la forêt si abandonnée qu'on croirait plutôt des ruines d'arbres » (p. 56), et achève ce texte sur la phrase : « Pensées de voyageur, pour peu que l'enveloppe un manteau de grésil », renvoyant ainsi au *grésil* des fleurs d'amandiers, à ce *col d'À travers un verger*, image, on le sait, de l'abord « à une Terre promise ». « Une rêverie très intérieure, poursuit Jaccottet, émergeant à propos d'une chose qui vous a frappé aussi profondément, quoique rapidement, mais sans que le rapport soit nécessairement fondé. » De quelle nature la rêverie ? De quelle nature le passage ? Entre ce qu'espère la sensibilité de Jaccottet et ce que lui accorde le vécu de l'expérience poétique, peut-on faire le départ ?

⁷⁹ *Observations et autres notes anciennes*, p. 129.

⁸⁰ *Carnets*, p. 14.

⁸¹ « Sur le seuil », *Paysages avec figures absentes*, pp. 38-39.

⁸² « À la source, une incertitude... (Remerciement pour le prix Montaigne) », *Une transaction secrète*, p. 313.

⁸³ *La Semaïson*, p. 158 et *À travers un verger*, p. 34.

⁸⁴ « Alchimie du Verbe » (« Adieu »), *Une saison en enfer* in *Œuvres complètes*, op. cit., p. 229.

⁸⁵ « Vue sur le lac », *Après beaucoup d'années*, pp. 11 et 12.

Se pourrait-il « qu'en s'efforçant de garder les yeux tournés vers ces éclaircies qui semblent d'abord désigner un autre monde, on [réussisse] à aborder sans douleur, sans rupture, à ce monde » ? Un au-delà de la mort – mais peut-on seulement oser la formule ? – serait-ce là, quand leur beauté nous touche, le « sens », intuitivement perçu, de ces floraisons, de ces paysages, « la victoire ou le salut » dont le message de *Hameau* est porteur ?

On ne peut dès lors éluder la question, trop souvent esquivée ou rapidement résolue par la critique ⁸⁶ : l'au-delà qu'ouvre la poésie est-il un au-delà de ce monde, ou encore sa promesse, son annonce ?

Un fondement religieux ?

On sait Jaccottet très imprégné de pensée chrétienne, par son éducation protestante, par sa connaissance aussi et son amour, si vastes, si approfondis, de l'art occidental en un temps où cette pensée rayonnait quasiment sans partage. Que ces racines vivent encore en lui, on pourrait s'amuser, comme Jaccottet lui-même, à en voir le signe dans les nombreux rêves des *Carnets* où le subconscient du dormeur, avec obstination, multiplie les images d'édifices chrétiens : – dans « un itinéraire de Jérusalem à Lausanne » ! – la silhouette de la ville suisse est reconnue, depuis « une banlieue arabe » de Jérusalem, à ses « églises », puis « inattendue dans ce quartier, s'élè[ent] la façade d'une église catholique » et le mur d'une porte de « couvent » d'où sort un « prêtre » (pp. 36-37) ; quelques mois plus tard, un autre rêve (pp. 52-53) s'ouvre sur le titre d'un texte écrit par un ami : « Impressions, sensations et résurrection de Lili (sa femme) après sa chute » ; après quoi le dormeur, dans sa recherche d'une échoppe d'artisan, « avise une sorte de petite flèche d'église plantée en terre, qui a l'air en plâtre peint de rouge, telle une pointe de sapin de Noël. Il y a d'ailleurs une façade d'église dans les parages. » L'année suivante (p. 88), « en pleine réception mondaine » d'un nouveau rêve, se dessine, entre autres « monuments dans les rochers », « une chapelle au fond de laquelle on aperçoit un très petit homme vaquant à quelque office » ; deux pages plus loin, c'est « l'espace d'un l'hôtel » qui « finit par ressembler à une cathédrale géante » ; et encore (p. 114) : « Continuant à marcher, nous apercevons bientôt un très vaste édifice d'allure ancienne et religieuse », puis, dans le même rêve : « Plus loin [...] des animaux d'espèces rares [...] se trouvaient rassemblés dans des bâtiments [...] dépendants d'un séminaire peut-être, ou d'un couvent ; un édifice religieux en tout cas ». Hors du rêve, l'émotion réellement éprouvée lors de la visite, à Jérusalem, de « l'église dite du Tombeau de Marie », d'abord référée au conte d'Aladin, à cause des marches à descendre, s'éclaire ensuite par la résurgence des mots : « Marie, mère de

⁸⁶ Tel est en revanche le sujet de l'étude de Patrick Née : « L'Ici de Philippe Jaccottet », ce titre portant déjà réponse. Très largement développées, ces analyses constituent maintenant la première partie de son ouvrage *Philippe Jaccottet. À La lumière d'Ici, op. cit.*, intitulée : « Contre l'Ailleurs, quel Ici ? ». La position complexe de Jaccottet face au christianisme y est notamment analysée aux chapitres IV : « Phénoménologie de la lumière » et V : « Les deux modes d'incarnation ». Dans une orientation différente et de façon beaucoup moins approfondie, érudite, la troisième partie de cette étude rejoint souvent, et pas seulement en son début, cette réflexion.

Dieu » qui, constate Jaccottet, « sans que nous en prenions conscience sur le moment » « agissent comme une huile sur la pierre même qu'est menacé de devenir avec le temps notre cœur. » Y a-t-il là plus qu'une remontée incontrôlée de l'enfance, plus qu'un réflexe culturel ? Jaccottet s'affirme détaché, voire incapable de toute foi religieuse. Non seulement il y voit une « pensée magique »⁸⁷ toujours menacée de superstition, voire de fanatisme – thème sur lequel insiste, avec virulence parfois, *Israël, Cahier bleu*⁸⁸ –, mais encore son esprit de doute ne s'accommode d'aucune certitude et – nous l'avons vu – il honnit les dogmes comme prisons. Il ironise, par exemple, sur un échange radiodiffusé entre Stanislas Fumet et Julien Green, « duo assez comique », auquel il ne prête attention que de l'extérieur :

Mais à quel point c'est de l'extérieur, je le mesure quand ils évoquent les vérités fixées par saint Thomas, ce que Fumet appelle, je crois, le "dépôt doctrinal", dont ils n'admettent pas qu'on ait pu y toucher. [...] Je m'aperçois alors que cette forme de croyance non seulement m'est étrangère, mais me paraît incompréhensible.⁸⁹

Il ne reconnaît pas même le dieu de Jean de la Croix, le dieu de Claudel, le dieu de Hopkins. « Le vol ardent et droit » des *Cantiques spirituels* « [le] touche comme le plus haut rêve », mais cet hommage fervent est précédé de la phrase : « Au fond, chaque fois que je rencontre, où que ce soit, l'expression d'un quelconque dogme, j'éprouve une véritable stupeur : comme s'il n'était pas possible que personne crût ainsi à une vérité unique, définitive »⁹⁰ ; s'il « admire encore » la force de la poésie du deuxième, c'est « bien que la certitude du propos [lui] soit étrangère »⁹¹ ; et, dans la beauté de la jacinthe, il ne saurait, comme le dernier, « connaître la beauté de Notre-Seigneur », ni, dans l'éclair du martin-pêcheur, « rien qu'on pût rapprocher du Christ »⁹² : « Cette "explication", s'il faut la nommer ainsi, je ne puis la faire mienne, à tort ou à regret »⁹³. Citant encore, dans *Et, néanmoins*, le paragraphe que Roud consacre aux « fleurs des talus... », Jaccottet l'accompagne (p. 73) de cette remarque teintée peut-être de nostalgie : « Je ne pouvais plus m'imaginer, comme Roud, que ces fleurs, ou d'autres fois des oiseaux, eussent quelque chose à me dire comme le feraient des messagers ; je n'aurais pas su qui les eût chargées d'un message, pour moi ou pour n'importe qui ; ou plus exactement, « s'exprim[e] en elles un langage involontaire, sans personne au-

⁸⁷ « Entrevu en Egypte : Remarques », *Cristal et fumée*, p. 74.

⁸⁸ Par exemple (pp. 17-18), il s'insurge contre « l'exaltation fanatique ou niaise de bien des pèlerins » aux Lieux Saints, surprend dans leurs gestes, comme dans ceux de pèlerins d'autres sanctuaires « touchant de la main ou des lèvres des statues, des tombeaux, des reliques, cette même hâte comme fiévreuse, comme furtive, qui a parfois quelque chose de presque obscène » et rappelle « l'agilité des croupiers ». La petite chapelle des Coptes, « niche exiguë », lui semble (p. 19) « l'édicule d'une voyante de foire ». Quant au rite des juifs orthodoxes au Mur des Lamentations, il le voit « à la fois funèbre et menaçant » (p. 35). Mais aussi bien, lors d'un enterrement à Grignan : « Jamais », écrit-il dans *La Semaison*, p. 168, « le prêtre ne m'avait fait penser, autant qu'aujourd'hui, à un illusionniste. Peut-être parce qu'il opère [...] devant un rideau violet qui lui permet, ainsi qu'à l'enfant de cœur, de disparaître après chaque "numéro". Peut-être plus encore à cause de cette espèce de boîte noire qu'il pose sur l'autel au début de la cérémonie. »

⁸⁹ *La Semaison*, p. 150.

⁹⁰ « Eclaircies », *Paysages avec figures absentes*, p. 174.

⁹¹ *La Seconde semaison*, p. 56.

⁹² Cf. Gerard Manley Hopkins, *Carnets, Journal, Lettres*, trad. par Hélène Bokanowski et Louis-René Des Forêts, Union Générale d'Éditions, « bibliothèque 10/18 », 1976, 304 p., p. 135

⁹³ « Autre parenthèse » et « Comme le martin-pêcheur prend feu », *Et, néanmoins* p. 52, p. 31 et p. 52.

delà d'elles pour le leur souffler ». Précision mystérieuse qui toutefois exclut avec netteté la référence à une religion révélée, à un Dieu personnel. Les liserons « ne sont les bouches de personne »⁹⁴. Et si la poésie est « autre chose qu'une affaire esthétique », elle n'est « pas davantage une histoire religieuse »⁹⁵.

Au fil du temps, Jaccottet s'est éloigné de la foi de son enfance, ou, pour le dire mieux, cette foi s'est éloignée de lui. À l'adolescent, déjà, n'était offert qu'un protestantisme restreint à une morale étriquée, un dieu réduit au « Christ suave des images pieuses, [au] "petit Jésus", [au] "bon berger" »⁹⁶. Rien qui brûlât du feu qu'il désirait et dont rayonnaient en revanche les Passions de Bach. « Quant aux Christs sanglants de l'Espagne, au *Crucifié* de Grünewald, ils [lui] faisaient peur »⁹⁷. À l'adulte, peu à peu, « paroles et rites » religieux semblent « de plus en plus vains »⁹⁸ ; même « la beauté [...] de certaines églises », constate-t-il dans une note de la dernière année des *Carnets* (p. 141), « est quelque chose qui s'éloigne de plus en plus de nous, pas seulement parce qu'on en a beaucoup vues ou que notre regard s'émousserait, mais parce que ce qui en a fait le sens s'amenuise, s'étirole – pour nous » ; et si d'autres ont été ou sont encore pour lui source de « jubilation », c'est « sans foi » qu'il est allé vers elles⁹⁹. « Peut-être », explique-t-il dès *Éléments d'un songe*, publié en 1960, « l'esprit est-il trop mûr, trop clair, trop glacé pour croire, même allégoriquement, en un Dieu à forme humaine auquel, en particulier, nous aurions le dessein bien étrange, puéril ou présomptueux, de parler, d'adresser requêtes et blâmes. Essaierais-je de le faire que j'aurais aussitôt le sentiment, soit d'une comédie éhontée, soit d'une rechute dans l'enfance : et pourquoi devrions-nous redevenir enfants, attribuer nécessairement toute vertu à l'enfance ? »¹⁰⁰. Cette maturation n'est pas, pour Jaccottet, le seul fait d'un esprit individuel mais celui de la pensée occidentale contemporaine. Tel reportage sur le royaume du Mustang peut donner l'impression « d'avoir rejoint pour quelques instants le monde de l'épopée, le monde du mythe – où il nous paraît, à nous aussi, légitime d'avoir imaginé des dieux au sommet des montagnes »¹⁰¹, mais cet imaginaire est notre passé, notre monde a perdu l'innocence des temps anciens ou des civilisations restées hors de notre influence. Cette maturation ne va pas sans douleur, révolte ou nostalgie car le retrait des dieux – thème que Jaccottet relève dans Hölderlin et qui fait de ce poète, à ses yeux, le plus moderne de sa génération – nous laisse sans « l'architecture » spirituelle dans laquelle se déployait, par exemple, la pensée de Dante : « Mais aujourd'hui plus de thomisme, de nombres sacrés, etc. Solitude, abandon, menaces »¹⁰², remarque Jaccottet après la citation d'un vers du *Purgatoire*. « Que signifie la

⁹⁴ « Aux liserons des champs », *ibid.*, p. 78.

⁹⁵ « La vision et la vue », *La Promenade sous les arbres*, p. 39.

⁹⁶ *À partir du mot Russie*, p. 24.

⁹⁷ *Ibid.*, même page.

⁹⁸ *Carnets*, p. 11.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 124.

¹⁰⁰ « Dieu perdu dans l'herbe », *Éléments d'un songe*, p. 169. Mais dans *La Seconde semaison* (p. 21), à la tombée du jour, Jaccottet regrette de ne pouvoir prier avec cette foi religieuse : « Heureux ceux qui ont pu, sans tricherie ni indifférence, lier une prière à ces moments du jour. »

¹⁰¹ *Carnets*, p. 17.

¹⁰² *La Semaison*, p. 20.

disparition des dieux ? On ne peut dire en tout cas que ce soit une fête, une délivrance (ou pas encore ?). On dirait plutôt un deuil »¹⁰³. Jaccottet l'assume.

« N'empêche ». C'est ainsi que Jaccottet, dans *Israël, Cahier bleu* (pp. 16-17), après avoir rappelé une absence de foi qui le différencie de Chateaubriand, introduit la pensée que, « élevé [lui] aussi dans la religion chrétienne », la visite du Saint Sépulcre ne devrait pas le « laisser indifférent ». Suit immédiatement cette parenthèse : « (D'autant que je ne me crois pas l'esprit irréligieux.) » De même, après avoir dit du Christ que « jamais [...] il n'eut d'accès durable au domaine le plus intérieur », il ajoute : « Sans que jamais, d'autre part, l'irréligion m'ait été une foi »¹⁰⁴. Ou encore, après avoir affirmé sa « stupeur » devant toute croyance en un dogme : « si l'on me traitait de sceptique, j'aurais le sentiment que le mot est faux »¹⁰⁵. » Et, en effet, même si Jaccottet, dans *Cristal et fumée* (p. 62), n'est pas « sans penser que le jeune homme qu'[il] étai[t] aurait eu mieux à faire que de comparer le *Livre des morts* égyptien et le *Bardo Thödol* », son équivalent tibétain, il a lui-même écrit son « Livre des morts », dans *L'Ignorant*, et tant de pages dans les *Semaisons*, tant de réflexions dans chacun de ses recueils poétiques sont consacrées à ce thème, qu'on ne peut qu'être incité à y regarder de plus près. Cette préoccupation constante serait-elle la brèche par laquelle s'ouvrirait encore, sur un arrière-fond religieux indéfini, la possibilité d'un au-delà de la mort ? Certes, notre unique certitude est celle de la destruction du corps qui s'impose avec une aveuglante évidence et dont l'horreur obsède Jaccottet. Quand la barque égyptienne ou celle de Charon devient barque du corps, loin d'atteindre l'autre rive, elle coule et sombre :

Ainsi s'éloigne cette barque d'os qui t'a porté,
ainsi elle s'enfonce (et la pensée la plus profonde
ne guérira pas ses jointures),
ainsi elle se remplit d'une eau amère.¹⁰⁶

Plus aucun passage au-delà, semble-t-il : « Bientôt, à plus ou moins brève échéance, on va tout perdre [...]. La cause est entendue, quelle que soit l'étendue de douleur à franchir, sans que ces tout derniers pas conduisent à autre chose qu'à l'impossibilité définitive de marcher »¹⁰⁷.

Des passants. On ne nous reverra pas sur ces routes,
pas plus que nous n'avons revu nos morts
ou seulement leur ombre...
Leur corps est cendre,
cendre leur ombre et leur souvenir ; la cendre même,
un vent sans nom et sans visage la disperse
et ce vent même, quoi l'efface ?¹⁰⁸

¹⁰³ *Ibid.*, p. 164.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 162.

¹⁰⁵ « Eclaircies », *Paysages avec figures absentes*, p. 174.

¹⁰⁶ « Parler », *Chants d'en bas*, p. 48.

¹⁰⁷ *Israël, cahier bleu*, p. 74.

¹⁰⁸ *Pensées sous les nuages*, p. 21.

Mais l'Église rappelle-t-elle à l'homme autre chose, le Mercredi – précisément – des Cendres, elle qui prêche la résurrection à venir ? On sait quelle place tiennent dans l'œuvre de Jaccottet les images de résurrection : non métaphorique, non restreint au strict sens étymologique, le mot aurait-il quelque sens pour lui ? Il écrit dans *Paysages avec figures absentes* (p. 170) :

Il se peut, que la pensée impensable d'un Dieu incarné dans un homme mortel soit la seule qui, vécue comme une vérité absolue, anéantisse en effet l'impensable mort ; et il est sûr que la lumière de Pâques, n'étant plus seulement celle du réveil de la "nature", mais celle de la résurrection des morts, doit être pour quiconque en est réellement baigné le suprême secours, jusque dans l'extrême malheur.

Mais la formulation (*il se peut, doit être*), sous-tendue des raisons déjà analysées, implique clairement que telle ne soit pas la position de Jaccottet : c'est « dans une langue vraiment étrangère et imprononçable », lit-on dans *À partir du mot Russie* (p. 21), qu'il entend désormais la parole de Pâques, "Christ est ressuscité", et si, dans son bureau, il peut avoir « sous les yeux », quelque temps, « le Rembrandt du musée Jacquemart-André qui représente "les Pèlerins d'Emmaüs" », c'est sans « aucune chance d'avoir jamais le visage de ce pauvre vieil homme ébloui par Celui que nous, nous ne voyons ici que comme une grande ombre ! »¹⁰⁹. Son regard est celui de l'esthète, non du croyant. « Et lux perpetua... », dit le Requiem chrétien ; Jaccottet, lui, ne peut que prier « le lierre et la chaux » des murs de garder « le vieil homme » « des nuits trop longues et de l'autre, éternelle »¹¹⁰. Et l'épithète du poète, telle qu'il la propose dans *Cahier de verdure* (p. 61), se termine sur ces vers : « Le pire, ici, c'est qu'il n'y a personne, / près ou loin ». La dernière page de *Notes du ravin* (p. 60), œuvre tardive, récuse même, par référence implicite, l'ambiguïté que gardait, dans « Vue sur le lac », la référence à la cantate de Krieger :

Si vite qu'écrivent les martinets, si haut qu'ils tracent leurs signes dans le ciel d'été, les morts ne peuvent plus les lire. Et moi, qui les vois encore avec une espèce de joie, ils ne m'enlèveront pas au ciel.¹¹¹

Les termes *passer, passage* étaient fréquents dans *Le livre des morts* :

Ame soumise aux mystères du mouvement,
passe emportée par ton dernier regard ouvert,
passe, âme passagère dont aucune nuit n'arrêta
ni la passion, ni l'ascension, ni le sourire.

Passe : il y a de la place entre les terres et les bois,
certains feux sont de ceux que nulle ombre ne peut réduire.
Où le regard s'enfonce et vibre comme un fer de lance,
l'âme pénètre et trouve obscurément sa récompense.¹¹²

¹⁰⁹ *Israël, cahier bleu*, p. 75.

¹¹⁰ *Pensées sous les nuages*, p. 13.

¹¹¹ On pourrait multiplier les références exprimant cette impossibilité de Jaccottet à « penser » la résurrection chrétienne. Par exemple, dans *La Seconde semaison*, p. 25 : « Comment imaginer, espérer que les yeux détruits, [...] puissent se rouvrir sur une profondeur noire où des figures lumineuses autres que celles des constellations familières apparaîtraient, dans un espace différent ? »

¹¹² *L'Ignorant*, p. 89.

Mais, malgré l'exaltation de l'anaphore, ils désignaient moins déjà, semble-t-il, un au-delà de la mort que le trépas, dernier pas, passage de l'heure de la mort ; ces vers s'adressent au mourant pour l'aider à puiser dans un prompt regard sur le visible la force de « passer outre », pour reprendre une expression de, notamment, « Devant l'ombre maltraitée »¹¹³. C'est toutefois le vivant qui peindra pour le mort – et pour se fortifier lui-même – cet « arbre qui retient dans son feuillage / le murmure doré d'une lumière de passage ». La mort serait sans horizon.

Cependant la pensée de Jaccottet s'avère beaucoup plus nuancée, voire indécise¹¹⁴. Quand toute perspective d'un au-delà de la mort est abandonnée, c'est, chaque fois, là encore, avec une nostalgie que porte ici un mot : avoir le regard des pèlerins d'Emmaüs serait une *chance*, là, une forme interrogative : « Qu'est-ce que la Résurrection ? L'histoire d'un rêve ? »¹¹⁵. Et alors même qu'il vient d'expliquer l'incomplétude de ses émotions devant l'art égyptien, par une formule d'archéologue le définissant comme « un immense appareil magique de résurrection », Jaccottet finit par reconnaître, dans « ce fol espoir » que des objets enfouis puissent servir à un mort, une « folie » qui « nous trouble », et que la rêverie, un instant, lui ferait partager :

On en viendrait presque à penser, si déraisonnable que cela soit, que si jamais il y eut véhicules, fabriqués de mains d'homme, capables de franchir la dernière porte, ce seraient ces chars ; et ces barques aussi bien...¹¹⁶

À la vue, notamment, de la longue barque funéraire présentée non loin de la pyramide de Chéops, « l'esprit se retrouve saisi de stupeur ; alors, malgré tout, peu s'en faudrait que la nostalgie de la pensée magique qui a permis l'invention et la réalisation de ces objets et de ces monuments énormes, insensés – puisqu'ils figurent, à grande échelle, le rêve, l'illusion de franchir les portes de la mort –, que cette nostalgie ne nous reprît »¹¹⁷.

Il arrive même qu'en lui aussi la nostalgie laisse place à une sorte d'espoir, qu'il laisse à d'autres la charge d'exprimer, ici à Novalis : « Heureux donc ceux qui rêvent ici déjà de Voir ! Ils pourront plus tôt supporter la gloire de l'autre monde »¹¹⁸, ailleurs à Hugo : « La mort : *Je me penche sur cette ombre, où je vois, à une profondeur qui serait*

¹¹³ *Éléments d'un songe*, p. 112 : « Je pouvais bien admettre (ou envisager la possibilité d'admettre) un esprit jusqu'au bout assez fort, assez clair pour *passer outre* ; puisant dans les ressources de sa foi, ou de son détachement, ou simplement de son honneur, une puissance qui l'emportât sur l'affreux outil en plein travail. »

¹¹⁴ « Eclaircies », *Paysages avec figures absentes*, p. 177 : « Ainsi suis-je véritablement errant, partagé, sans que cette incertitude puisse être jugée vertu. » Même « Le Livre des morts » de *L'Ignorant* n'est pas sans présenter des expressions d'une consciente ambiguïté ; ainsi l'invocation à une (à La ?) « Force cachée », le vœu que « soit ouvert » au mort – porté par « une autre ivresse », par une incertitude qui n'exclut pas « l'adoration » – « l'espace sans espace », « la clarté sans clarté de l'inimaginable face » : cet inconcevable peut être le néant mais, aussi bien, l'indicible des mystiques, d'autant que le terme *face*, même sans majuscule, est, dans un tel contexte, religieusement connoté. Et c'est une interrogation qui clôt l'ensemble du recueil : « L'amandier en hiver : qui dira si ce bois / sera bientôt vêtu de feux dans les ténèbres / ou de fleurs dans le jour une nouvelle fois ? / Ainsi l'homme nourri de la terre funèbre. »

¹¹⁵ *La Semaïson*, p. 112.

¹¹⁶ « Entrevu en Egypte : Remarques », *Cristal et fumée*, p. 73, en note.

¹¹⁷ *Ibid.*, pp. 73-75.

¹¹⁸ *Observations et autres notes anciennes*, p. 66.

effrayante si elle n'était sublime, blanchir l'immense point du jour éternel »¹¹⁹ ; qu'il peut aussi prendre à son compte, par exemple, dans telle phrase de « Trois fantaisies » : « L'âge froid commence qui, lui, ne connaîtra pas d'heureuse débâcle, de dégel, du moins sur le versant visible de ce monde-ci »¹²⁰ (mais l'autre versant, l'invisible, est-il encore de ce monde-ci ou de l'autre, hors de ce monde ?). Dans « La loggia vide », sans que le doute s'estompe aucunement, la pointe de la douleur confère à cet espoir – à ce vœu du moins – une intensité accrue. Le texte est porté par le regard de Jaccottet sur la carte envoyée par Andrea C.¹²¹ « si peu de jours avant sa mort », détail de *La Mission de l'ange Gabriel* de Giotto aux Scrovegni : « une fenêtre gothique, biforée, un rideau blanc suspendu dont l'extrémité retombe dans l'angle de cette fenêtre et, derrière, le bleu du ciel »¹²², image qui, très vite, se double de celle d'un linceul d'où le corps a disparu – comme de celui du Christ ? mais la référence restera implicite. Andrea C. « allait-elle fleurir ailleurs, autrement [...] ? » ou cette mort est-elle « seulement de l'obscurité, un coup de fouet dans l'obscurité, une espèce de trou noir, l'innommable qu'on ne comprend pas, l'effondrement dans la nuit » ? Le texte ne répondra pas ; mais, à chaque regard porté sur la carte, l'obscurité se retire un peu plus ; de « vide », la loggia devient « claire », le bleu « derrière » elle, « le bleu du fond », devient « ce bleu qui entre par le côté dans la loggia ouverte, dont elle se remplit comme le ferait un verre. » En parallèle, la pensée, d'abord retenue par le souvenir de la morgue et du cercueil que l'on plombe, en vient, à travers une négation, à la suggestion d'un ciel possible au-delà de ce monde (« Andrea C. [...], telle que nous l'avons connue, aimée, ne sera jamais plus visible à aucune fenêtre, sous aucun ciel de ce monde »), pour ne plus s'attacher, après un double recul, dans le doute d'un conditionnel puis d'une forme optative, qu'au passage dans une « lumière », dont la séparation fait un exil mais qui baigne de sa clarté les dernières lignes du texte :

On voudrait pouvoir dire : suis-moi. Je t'ouvre cette porte dérobée. Où je ne puis passer, quant à moi. Je ne sais donc pas sur quoi elle donne. Mais que ce soit un espace où tes bras ne perdraient plus leur hâle. Une espèce d'exil, de captivité dans la lumière.¹²³

Jaccottet n'outrepasse jamais les limites de cet espoir en demi-teintes, sans que l'on puisse déceler les signes fermes d'une évolution dans le temps, une fois abandonnée la croyance strictement religieuse de son enfance. À quelque trente ans d'intervalle, la même référence à une parole de la messe des défunts : *Chorus Angelorum te suscipiat, et cum Lazaro quondam paupere aeternam habeas requiem*, révèle la même distance à l'égard des religions tout en laissant ouverte l'énigmatique question d'un au-delà de la mort, d'un au-delà de ce monde¹²⁴. Composé entre novembre 1966 et octobre 1967, le

¹¹⁹ *La Semaison*, p. 186.

¹²⁰ *Beauregard*, p. 80.

¹²¹ L'initiale désigne Andrea Cady, l'amie anglaise, auteur de plusieurs ouvrages sur Philippe Jaccottet.

¹²² La précision, sous cette forme, se trouve dans l'une des trois notes de *La Seconde semaison* (p. 160) concernant la mort d'Andrea Cady.

¹²³ « La loggia vide », *Après beaucoup d'années*, p. 73.

¹²⁴ Cf. *La Semaison*, p. 169 (note de septembre 1971) : « Il y a quelques moments admirables dans la liturgie, « que les anges la reçoivent », et cela ne s'achève-t-il pas sur le mot Lazare, "qu'elle se retrouve auprès du pauvre Lazare" ? » ; et *Notes du ravin*, p. 29 (œuvre publiée en 2001) : « *Chorus Angelorum te suscipiat, et cum Lazaro quondam paupere aeternam habeas requiem*. Ce n'est pas le Lazare que le Christ a ressuscité ; rien qu'un pauvre couvert d'ulcères [...]. Nous savons encore, et même de mieux en

dernier poème de *Leçons* (p. 33), recueil où pourtant Jaccottet se reproche d'avoir « autrefois » « prétendu guider mourants et morts », et « tracer des routes jusque-là », s'adresse au mort en maintenant encore sur le même plan trois possibles :

Toi cependant,
 ou tout à fait effacé
 et nous laissant moins de cendres
 que feu d'un soir au foyer,
 ou invisible habitant l'invisible,
 ou graine dans la loge de nos cœurs,
 quoi qu'il en soit,
 demeure en modèle de patience et de sourire,
 tel le soleil dans notre dos encore
 qui éclaire la table, et la page, et les raisins.

« Invisible, habitant l'invisible » : c'est le même espoir qui effleure Jaccottet, en septembre 1981, à la mort de Pierre Albert Jourdan : « Plis des lointains, creusés par la lumière si pure du couchant. Qu'il soit privé de cela... Ou alors ? Question infinie »¹²⁵. « Autrefois, on aurait pu dire que le ciel fêtait l'arrivée de cette âme », précise Jaccottet : on ne peut plus *dire*, affirmer, ni même user du mot *âme*, sans doute. Il faudrait parler d'agnosticisme, si Jaccottet tolérait un de ces termes en -isme..., car « au-delà du monde de la mort est inévitablement le silence de sorte que nous n'en pouvons parler », écrit-il dans *Observations et autres notes anciennes* (p. 104)¹²⁶. Et dans *La Promenade sous les arbres* (pp. 36-37) :

On peut se demander si la parole humaine [...] n'est pas inséparable de la mort, ou plus exactement du monde où nous habitons, limité par la mort ; et si tout ce que l'on essaie d'imaginer en dehors de ces limites n'est pas en dehors de l'image, et inaccessible à la parole. Ainsi pourrait-on être amené à penser que la parole qui cherche à échapper à ce monde ou à le dépasser s'égaré et s'altère, en trahissant à la fois le monde où elle aurait dû continuer à jouer puisqu'il est son domaine, et l'Absolu où elle ne peut que s'éteindre.

Mais il poursuit (p. 37) :

Si l'Absolu échappe à la parole, il échappera à la négation aussi bien qu'à l'affirmation ; et n'en continuera pas moins à nous fasciner.

mieux, ce que c'est que ce Lazare ; mais le chœur des anges qu'il était si beau d'imaginer le recevoir et lui accorder le repos à jamais ? » Ainsi présentées, ces citations pourraient laisser supposer, l'une, un reste d'attachement au dogme de la résurrection, l'autre, qui corrige l'interprétation de la première, son refus presque ironique en même temps que son regret ; mais c'est dans la même note de *La Semaïson* que le prêtre est présenté comme un illusionniste et le goupillon comme un phallus, où un beau syncrétisme assimile aussi le cercueil dans la chapelle à la barque de Charon ou des Egyptiens ; quant aux lignes des *Notes du ravin*, elles sont suivies, séparées par un blanc, de l'énigmatique remarque : « Avec cela, c'est comme s'il n'était ni à jamais muet, ni tout à fait absent. »

¹²⁵ *La Seconde semaison*, p. 43.

¹²⁶ L'idée est reprise à la page suivante : « ce qui est en dehors du monde de la vie et de la mort ne peut porter aucun nom et n'avoir aucune figure, ni aucune équivalence ou ressemblance dans ce monde-ci. Vouloir nous le représenter est donc tout à fait absurde. »

On aurait donc à s'étonner que l'agnosticisme, parfois, puisse laisser place à une injonction de cette sorte :

Il faut essayer de croire que, de ce corps de plus en plus froid et fragile (dont souvent on aimerait mieux se détourner) est en passe de s'enfuir à tire-d'aile une figure invisible dont nos oiseaux familiers, le rouge-gorge, la mésange, ne seraient que les turbulents ou craintifs reflets dans ce monde-ci.¹²⁷

Il y aurait ainsi à faire acte de foi – sinon de croyance, du moins de confiance – en une forme de vie au-delà de ce monde ? Dans *La Semaison* (p. 30), une voix dont la solennité rappelle les formules des livres des morts ou de la Sibylle énonce cette prophétie :

« Quelqu'un te remettra dans la main une graine
telle que même après ta main détruite,
rien ne t'aura été retiré ni rompu »

Paroles de Jaccottet lui-même puisqu'il les accompagne de ce commentaire :

Paroles dites pour n'avoir connu la suite,
pour marcher dans le doute et dans la peine,
confiance faite par folie à l'inconnu.

« Confiance faite par folie » mais non pas à l'aveugle, toutefois, car, dans cette volonté « de défier la fosse, / de briser la raison et l'apparence humaine / comme prison trop étroite et précise »¹²⁸, la pensée de l'homme Jaccottet s'étaie de l'expérience du poète. C'est l'intensité de la rencontre avec le monde qui autorise de telles hypothèses. On voit déjà, dans l'exemple tiré d'*Après beaucoup d'années*, que l'injonction : « Il faut essayer de croire », prend appui sur l'image du vol des oiseaux. C'est la neige du verger d'amandiers, neige du col que l'on franchit, qui suscite, contre la mort, la même injonction :

Peut-être y a-t-il une espèce d'issue. Car ce qui m'a arrêté dans mon élan – quand j'allais franchir le verger comme un réfugié la frontière qui le sauve – est si dur, si massif, si opaque, cela échappe si définitivement à la compréhension, à l'acceptation que, ou bien il faut lui concéder la victoire absolue, après quoi il ne sera plus possible de survivre qu'hébétement, ou bien il faut imaginer quelque chose d'aussi totalement inimaginable et improbable qui fasse s'écrouler ce mur, 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 desquels ils surgissent – sans qu'on puisse jamais les saisir, ni s'en assurer la possession.¹²⁹

Imaginer l'*inimaginable*, se fier à l'*improbable*, à ce *quelque chose* que révèlent des éclats venus *comme* d'un autre monde : tous les termes respectent les limites de l'incompréhensible, la frontière qui sépare l'hypothèse de l'affirmation ; mais de l'hypothèse d'un espace étranger à l'espace, hors des mondes extérieur et intérieur qui nous sont accessibles, l'expérience poétique fait, en quelque sorte, une obligation. C'est

¹²⁷ « Deux ébauches », *Après beaucoup d'années*, p. 78.

¹²⁸ *La Semaison*, p. 31.

¹²⁹ *À travers un verger*, pp. 35-36.

l'éclair orange et bleu du martin-pêcheur qui, illuminant encore la nuit d'après la promenade où il fut entrevu, suscite cette « folle » pensée :

Je me suis dit alors (était-ce à la faveur de la nuit ?) que tout de même, tout de même, ces choses que j'avais eues un instant dans mon regard, et moi qui les avais regardées avec étonnement, toutes ces choses, peut-être, étaient encore – même si ne les ordonnait plus, selon toute apparence, aucune architecture dans laquelle on eût pu leur donner une place, retrouvant ainsi la jubilation de la foi – autre chose qu'elles-mêmes (nous compris, l'enfant compris, si libre, si confiant), pas seulement de l'ancienne boue et de la future poussière ; pas seulement pourriture à venir, futures cendres, rien futur. Mais autre chose. Quoi ? Je ne le saurai jamais, supposé que je n'abandonne pas tout de suite pareil rêve.¹³⁰

La prudence demeure, dans les termes ; mais la double butée initiale du restrictif *tout de même*, les freins supplémentaires du *peut-être*, du *encore* et celui de la parenthèse rappelant qu'il ne s'agit pas de foi, de religion au sens strict, ne parviennent pas à arrêter l'élan lyrique que donnent à la phrase l'anaphore de *pas seulement*, la répétition de l'adjectif *futur*, ni à restreindre la force qu'acquiert dans son isolement syntaxique la reprise de l'expression *autre chose* : le monde – choses et êtres – seraient donc bien promis à un autre état, au-delà de la mort. « Rêve » fréquent. « Par elle », écrit Jaccottet reprenant et modifiant « l'explication » de Hopkins sur la jacinthe, « par telle sorte de fleur, qui dure si peu, je puis imaginer que le monde ne soit pas fini, que toute chose soit plus que ce qu'elle paraît être, excède on ne sait comment ses limites apparentes »¹³¹. C'est la floraison des fruitiers de « Hameau » qui suscite la progressive méditation sur le passage que semble nous enjoindre sa voix : d'abord conçu comme un « passer outre » qui serait renoncement à ce monde, abandon des émotions du cœur, du corps, des sensations mêmes, non pour sombrer dans un néant – puisque l'on passe ce seuil à la suite de jeunes filles en fleurs, et dans l'exaltation – mais pour être emporté « plus loin », « là-bas », où « il ne s'agirait plus de couleurs, de mouvements, de parfums, de figures », le franchissement du col, au lieu de donner accès « à on ne sait trop quoi qui aurait toute chance d'apparaître diaphane, spectral, glacé », est, dans le dernier paragraphe du texte, « plutôt pressenti, en fin de compte, » comme « 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, avec leur pesanteur, leur obscurité, leurs déchirures, leurs déchirements, tout serait sauvé, autrement présent, présent d'une manière que l'on ne peut qu'espérer, que rêver ou, à peine, entrevoir »¹³². Il ne s'agit toujours que de pressentiment, d'espoir, de rêves, mais aussi, malgré tout, d'entrevisions¹³³. La traversée d'une nuit qui permet l'abord d'une autre rive, celle d'un

¹³⁰ « Comme le martin-pêcheur prend feu... », *Et, néanmoins*, pp. 38-39.

¹³¹ « Autre parenthèse », *ibid.*, p. 52. Cette pensée part de ces lignes : « Dans son journal, le 14 mai 1870, Hopkins note : *Un jour, quand les jacinthes des bois étaient en fleur, j'ai écrit ce qui suit : je crois n'avoir jamais rien vu de plus beau que la jacinthe que je regardais. Par elle je connais la beauté de Notre-Seigneur.* » La même note, relevée – est-il précisé – dans l'édition 10/18, est citée dans *Carnets* (p. 143). Cf. Gerard Manley Hopkins, *Carnets, Journal, Lettres, op. cit.*, p. 135.

¹³² « Hameau », *Après beaucoup d'années*, pp. 58 et 60.

¹³³ Patrick Née conclut une analyse du texte « Hameau » sur ces lignes : « 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*. » (« L'Ici de Philippe Jaccottet » in *Philippe Jaccottet, La mémoire et la faille, op. cit.*, p. 167).

jour nouveau, ouvre, dans une incertitude semblable à la lueur douteuse du petit jour, la possibilité d'une traversée analogue pour « les âmes enlevées au monde » :

Je passerai la nuit dans cette barque. Pas de lanterne à la proue ni à la poupe. Rien que quelques étoiles dans la nacre de l'eau, et le mouvement assoupi du courant. J'aborderai à une rive douteuse, balisée par les rares cris des premiers oiseaux, effrayés.

Âmes enlevées au monde, pourquoi ne pas espérer pareil accès ? Il y a peut-être des espèces de cris inconnues, un regard que rien n'arrête, qui ne peut rien épuiser – quelque chose qui passe tout savoir, toute imagination, tout désir ?

Or cette note de *La Semaïson* (pp. 70-71), Jaccottet la retient dans *Des histoires de passage* (p. 96), signe que de telles pensées ont pour lui un poids que l'on pourrait ne pas accorder à une métaphore. C'est, de même encore, parce qu'ils s'inscrivent dans le sillage heureux du poème « Aide-moi... », retrouvailles avec le monde, renouveau de l'expérience poétique, qui ouvre la seconde section d'*À la lumière d'hiver*, que certains des poèmes suivants s'autorisent une sorte de rêverie métaphysique. L'un évoque (p. 92) une « eau invisible / où peut-être boivent encore d'invisibles bêtes / après d'autres, depuis toujours, qui sont venues, / silencieuses, blanches, lentes, au couchant / [...], / laper cette lumière qui ne s'éteint pas la nuit », et dans le commentaire que propose de ces vers *Une transaction secrète* (p. 330) Jaccottet en traduit ainsi les métaphores : « j'ai vu les âmes des morts comme bêtes blanches s'abreuvant à une eau éternelle » ; l'autre (p. 93) dit l'espoir d'une « invisible terre » où germerait « un blé inépuisable » ; l'autre enfin (p. 95) parle des « battements d'ailes blanches » – « d'âmes, d'oiseaux ? », se demande Jaccottet dans le même commentaire – vols, montant « de la terre, de beaucoup plus bas » et descendant « de plus loin que le ciel », auxquels est lié le nom de Lazare. « Images de nature quasi religieuse, ou métaphysique », « mouvement au-delà de notre monde, traversée de la frontière du visible », dont se méfie rétrospectivement celui qui d'abord s'y était abandonné avec une limpide confiance¹³⁴ : dans cet « élan », ce qui « gêne » Jaccottet, « c'est qu'il [l]'ait emporté de l'autre côté, dans l'invisible ; parce que cela ressemble à une fuite. » « N'était-ce pas de la faiblesse, et retomber dans le piège de l'illusion ? » Prenons acte, du moins, qu'un tel franchissement n'est pas impossible et qu'il est suscité par la vigueur même de l'élan poétique, par la lumière de la beauté :

Paysages qui emportent l'esprit, qui le ravissent, l'entraînent [...] ; guides du regard amoureux attaché à cette lampe intermittente, 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...¹³⁵

On le voit, chaque élan qui, dans le sillage de l'expérience poétique, porte l'esprit vers un tel espoir est arrêté, nié comme « illusion ». À l'instar de Morandi attendant ses sœurs au seuil de l'église, Jaccottet, s'interdisant de le franchir ou regrettant de l'avoir tenté, ou encore de ne le pouvoir, demeurera sur ce parvis religieux.

¹³⁴ Patrick Née met avec force l'accent sur cette autocritique (*Ibid.*, pp. 163-164).

¹³⁵ *Paysages avec figures absentes*, p. 20.

Un mysticisme ?

Jaccottet, pourtant, ne cesse de mettre en parallèle expérience poétique et expérience religieuse ; dans sa négation même, le rapprochement souligne une parenté : c'est une même lumière qui se révèle dans l'une et dans l'autre et qu'il arrive à Jaccottet de nommer Dieu, ou que, dit-il, on nommait autrefois Dieu.

Que faut-il donc penser de tant de dieux entrevus, devinés dans le monde quand on se tourne vers la profondeur des temps ? Sinon qu'ils ont été alors, successivement ou concurremment, la forme plus ou moins fidèlement donnée par les hommes à une expérience comparable à celle qu'il m'était arrivé de faire en poésie ? ¹³⁶

Les religions, après avoir, peu ou prou, porté le feu divin, l'ont désormais trahi, étouffé ; en elles toutes, « la longue usure du temps écoulé [a] complètement terni, affadi la force et la vitalité de l'événement originel, l'[a] domestiqué, vulgarisé, avili », constate Jaccottet dans *Israël, cahier bleu* (p. 28), lui qui, dans *La Semaison* déjà (p. 162), se plaignait que les pasteurs protestants ne soient « certes pas des visionnaires », qu'« ils ne parlent plus à partir de l'Inconnu, mais à partir d'un Bien suprême ou d'une Justice qui n'ont presque plus rien de sacré » ¹³⁷. Les religions ont perdu le sens du mystère, du divin ; elles sont « illusions, erreurs, approximations, mais qui désigneraient une direction juste » ¹³⁸. Tout se passe comme si l'expérience poétique, dans l'instant de la rencontre du monde, les remplaçait dans cette voie. Par deux fois, Jaccottet fait de tel enclos de pierres dans les paysages de Grignan son « église » et s'en explique :

Cet enclos de murs effrités où poussent des chênes, que traverse quelquefois un lapin sauvage ou une perdrix, ne serait-ce pas notre église ? Nous y entrons plus volontiers que dans les autres, où l'air manque et où, loin de nous enflammer, l'on nous sermonne.

Notre église, c'est peut-être cet enclos aux murs démantelés où poussent silencieusement des chênes, que traversent parfois un lapin, une perdrix. Nous hésitons à entrer dans les autres à cause des schémas intellectuels qu'elles interposent entre le divin et nous. ¹³⁹

C'est donc le regard poétique qui ouvre le divin et non la religion, mais c'est bien le divin qui par lui se révèle. En précisant que la promenade de « Hameau » a eu lieu un « dimanche matin, sans aucune cloche, sans prêche, sans paroisse », Jaccottet, à la fois, marque sa distance à l'égard de toute foi religieuse et souligne le caractère sacré de la rencontre qu'il a vécue, avec insistance : « On était dimanche. Nul besoin d'église pour que cela fût sensible : les paroles, ou les espèces de paroles entendues, je me suis

¹³⁶ « Dieu perdu dans l'herbe », *Éléments d'un songe*, p. 164.

¹³⁷ La longue réflexion sur le religieux que constituent les pp. 161 à 166 de *La Semaison* sont intégralement présentes dans *Des histoires de passage* (pp. 139-142) qui comportent un § complémentaire cité infra.

¹³⁸ *La Semaison*, p. 164. Il est à relever que, dans cette même page, Jaccottet semble exclure l'opinion selon laquelle la lumière des religions n'aurait été « qu'un voile devant le noir absolu, et que la vérité, ce serait l'absolu du noir ».

¹³⁹ « Si les fleurs n'étaient que belles », *Paysages avec figures absentes*, p. 129 et *La Semaison*, pp. 101-102.

demandé si ce n'était pas, peut-être : *Benedictus qui venit in nomine Domini* »¹⁴⁰ ; il en est de même lorsqu'il rappelle dans *La Promenade sous les arbres* (p. 88), l'émotion que suscitent en lui « n'importe quelles fines eaux dans l'herbe, sans nom, sans histoire, sans religion », lorsqu'il termine un texte de *Cahier de verdure* (p. 52) sur la remarque : « Nos anges à nous ne sont peut-être que ces nuages dont le corps rosit dans le jaune des ciels d'hiver », ou que, lui qui refuse le Christ de Hopkins, il commente ainsi la métaphore qui, dans *Grandeur de Dieu*, fait du croissant de la lune « *la frange d'un ongle qu'une bougie éclaire...* »¹⁴¹ : « Nous n'aurons pas été seuls à voir cela, à en être surpris et touchés comme par le tintement d'une clochette qui nous parviendrait d'un temple lointain, dans la montagne »¹⁴². Et, lors des obsèques d'André Du Bouchet, c'est « à défaut des très vieilles paroles d'une quelconque liturgie » que lui semblent lus des poèmes¹⁴³. « Faudrait-il donc souhaiter simplement le retour des dieux ? Mais on s'égare dans la nostalgie des anciens rituels et de la poésie sacrée »¹⁴⁴. Pas de poésie sacrée donc, mais une atteinte ou une approche du sacré par la poésie. Et, en ce sens, il y a bien une forme de continuité entre ce qu'a ou aurait pu être la démarche religieuse et ce qu'est, pour Jaccottet, la poésie ; éprouver la beauté d'une fleur « conduit vers la lumière qui a porté depuis des siècles tant de noms divins, dont aucun n'est jamais parvenu à ne pas la voiler en partie »¹⁴⁵. Une étonnante parataxe d'*Éléments d'un songe* (p. 36) fait jaillir la même idée avec force :

Le feu qui fut à l'origine des religions s'enveloppe bientôt de fumée, et l'esprit religieux, qui d'abord en fut consumé, ne se préoccupe plus ensuite que d'en préserver la flamme avec avarice et prudence : jusqu'à ce qu'elle s'achève en cendres. La poésie flamboie un instant, puis un autre instant, et entre ces deux instants il semble qu'il n'y ait pas de liens, rien qu'un désert.

Le feu est de même nature, son appréhension différente : la poésie, elle, ne saurait mentir ni trahir, son existence est intrinsèquement liée à ce feu, elle est présence de ce feu ; mais, intermittente, elle n'en saisit plus aujourd'hui que des « fragments », des « reflets », ou moins encore, « le souvenir d'un reflet, infiniment épars, brisé. »¹⁴⁶ :

Certes, nous ne pouvons plus espérer voir la même lumière que Dante essaie de soutenir du regard à mesure qu'il monte vers la fin de son livre ; et pourtant si, il nous est arrivé d'en voir une qui ne lui était peut-être pas tellement inférieure – nous la voyons à l'improviste dans notre espace et notre temps – aussi pure, aussi déchirante, mais elle ne s'intègre plus dans un ordre souverain capable de comprendre l'Univers tout entier. On dirait qu'elle est errante dans des ruines, folle comme l'herbe folle.¹⁴⁷

¹⁴⁰ « Hameau », *Après beaucoup d'années*, p. 56.

¹⁴¹ Cf. Hopkins, *Grandeur de Dieu*, trad. par Jean Mambrino, *op. cit.*, pp.10-11, « Moonrise » (« Lever de lune ») : « The moon, dwindled and thinned to the fringe / of a fingernail held to the candle, ... » (« La lune s'amenuise et s'affine, frange d'un ongle qu'une bougie éclaire, ... »)

¹⁴² *La Seconde semaison*, p. 31.

¹⁴³ *Truinas*, p. 21.

¹⁴⁴ « Remarques sans fin », *La Promenade sous les arbres*, p. 109.

¹⁴⁵ « Autre parenthèse », *Et, néanmoins*, pp. 52-53.

¹⁴⁶ *La Semaison*, p. 164.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 215.

Cette lumière « éparse » ne saurait non plus désormais être désignée par aucun des noms jusqu'ici donnés à Dieu ; nous sommes « privés [...] du secours si précieux, si puissant, des images, mais non pas privés du souci, de la pensée, de l'espérance même de Dieu »¹⁴⁸. Sans doute même n'en est-il que mieux présent :

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

Derniers vers d'un poème d'*Airs* (p. 55) que Jaccottet commente dans *Paysages avec figures absentes* (p. 32) : c'est la disparition « des marques évidentes du Divin » qui permet à celui-ci de parler « avec tant de persévérance et de pureté... mais sans bruit, sans éclat, sans preuves, comme épars. C'est ce que j'ai voulu dire à la fin d'un petit poème où le regard, entre des arbres, croyait s'avancer d'une grotte de verdure à l'autre, jusqu'à la plus lointaine, mystérieuse, comme sacrée ». Avec figures absentes, sous le regard d'un Cézanne, d'un Jaccottet, tels paysages méridionaux – mieux que de « froides églises », mieux que des dogmes qui, en le définissant, le dénaturent – ont pouvoir de révéler le divin.

Revenant sur la faillite des religions mais leur opposant une parole capable de nourrir encore « toutes les sortes d'hymnes », Jaccottet conclut ainsi les dernières pages de *Cristal et fumée* (p. 77) :

C'est comme si ce quelque chose qui a fait irréfutablement se lever Karnak, l'Acropole ou Chartres, qui les a fait s'épanouir, était encore en avant de nous, paradoxalement. [...] Comme si la lumière divine (appelons cela 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, mais nullement annihilée non plus ; à peine encore détectable, saisissable, concevable...

Cette « lumière divine », « différente, éparse, nullement promise », qui ne serait « devant nous » désormais que dans la poésie, induit-elle à penser que l'expérience de Jaccottet puisse être d'ordre mystique ? « Cette rage d'atteindre au-delà de la terre » qu'il reconnaît « comprendre » en George Russell, « cette rage de l'Absolu » qu'il ne peut « nier »¹⁴⁹ en lui ne le porte-t-elle pas déjà vers cette voie ? Elle l'attire au point qu'il se tourne vers des mystiques d'époques et de civilisations très différentes : il lit et cite non seulement les chrétiens : Hildegarde von Bingen, maître Eckhart, Jean de la Croix, Angelus Silesius, mais aussi Sohrevardî, Rûmî, maîtres de la mystique soufie, ou encore, avec prédilection, les poètes japonais du zen : Buson, Bashô, Issa, Shiki¹⁵⁰ ; son

¹⁴⁸ « Dieu perdu dans l'herbe », *Éléments d'un songe*, pp. 165 puis 170.

¹⁴⁹ « La vision et la vue », *La Promenade sous les arbres*, p. 34 et p. 37.

¹⁵⁰ Hildegarde de Bingen : *Carnets*, p. 31 ; Maître Eckart : *La Semaïson*, pp. 44-45, « À partir du rêve de Musil », *Éléments d'un songe*, p. 32 ; Jean de la Croix : « Devant l'ombre maltraitée », *Éléments d'un songe*, pp. 115-117, *La Semaïson*, p. 46, p. 138, *La seconde semaison*, p. 196, p. 213, *Paysages avec figures absentes*, p. 174, *Carnets*, p. 67, p. 76, *Notes du ravin*, p. 39, « Autre parenthèse », *Et, néanmoins*, pp. 49-52 ; Angelus Silesius : *La Seconde semaison*, pp. 112-113 et p. 137, *Carnets*, p. 82, *Notes du ravin*, p. 27 ; Sohrevardî : *La seconde semaison*, pp. 34-35 ; Rûmî : *La seconde semaison*, pp. 101, 182, 183 ; Bashô : *La Semaïson*, p. 53, pp. 54-55, *Une transaction secrète*, pp. 123-131 (où sont également cités Issa et Shiki) et p. 280 ; Issa : *La Seconde semaison*, p. 133 ; Buson : mêmes références que pour Bashô et *La Seconde semaison*, p. 113.

attention au néoplatonisme des *Ennéades* relève encore d'aspirations analogues¹⁵¹ et il voit même en Platon, comme il le dit à Reynald-André Chalard¹⁵², « le père d'une orientation qu'on dira mystique, c'est-à-dire tout de même d'un élan vers une transcendance, vers un inconnu. »

« Poursuite », texte d'*Éléments d'un songe* tout entier consacré à son analyse, définit l'expérience poétique comme ces instants où « se révèle à moi, sans autre caution, sans autre preuve que mon bonheur et la force que j'y puise, quelque chose qui a été appelé Dieu depuis toujours »¹⁵³. La poésie comme la mystique est donc bien la rencontre d'une transcendance, elle abolit le voile, la distance qui me sépare du divin ; et cette *révélation* ne passe pas par une parole, un texte qui feraient autorité ni même, à la différence de la quête plotinienne, par le détour de la réflexion ; elle est intime et immédiate : « il ne s'agit pas d'une science, ni d'affirmations dogmatiques mais toujours d'une expérience qui recommence en nous à la faveur de [certains] signes »¹⁵⁴ ; pour Hölderlin dont l'expérience semble à Jaccottet si proche de la sienne, « la rencontre a lieu hors de toute pensée dissociante, hors de tout cadre philosophique ou religieux : rigoureusement immédiate comme la foudre »¹⁵⁵. Elle est donc *sans preuve* ou plutôt la preuve est dans l'intensité de l'expérience même, dans « le bonheur et la force » qui en résultent. Le divin y « parle du dedans »¹⁵⁶ ; c'est pourquoi il arrive à Jaccottet de désigner ce dieu que révèle la poésie par la formule augustinienne *Deus interior intimo meo*, qu'il traduit et amplifie : « Dieu plus intérieur que moi-même, absolument intérieur, absolument pas dehors »¹⁵⁷. « Ce dieu-là », qui n'a rien « à voir avec le Christ », est « celui qui semble présent dans le secret, dans la profondeur » ; il est, insiste Jaccottet dans la même page, « le dieu du pressentiment secret », qu'il « sen[t] plus proche que l'autre »¹⁵⁸.

Le divin est, par essence, « le Tout-autre »¹⁵⁹ : « Avec [...] l'autre regard on voit, on aura vu autre chose »¹⁶⁰. Poésie et mystique ont en partage un même paradoxe : ce qui se donne dans le for de la conscience est aussi ce qui lui est radicalement étranger ; la « source secrète » n'est pas seulement ce qui, en moi, est séparé d'un dehors, mais aussi et en même temps ce qui est séparé de moi comme au-delà de mes limites, doublement « caché ». « Insituable sur nos cartes », « foyer à jamais insituable »¹⁶¹, cet au-delà est hors du temps comme de l'espace. Jaccottet relève, dans les *Carnets* (p. 31), ces paroles de Hildegarde Von Bingen :

¹⁵¹ L'article de Nathalie J. Ferrand, « Philippe Jaccottet et Plotin : Une lecture féconde » (in *Europe*, n° 955-956, *op. cit.*, pp. 128-143), apporte un éclairage précis sur la place de Plotin dans l'œuvre de Jaccottet. Patrick Née, qui abordait ce thème dans « L'Ici de Philippe Jaccottet », l'a désormais pleinement approfondi – Jaccottet lui paraissant plus proche de Plotin que de Platon – dans *Philippe Jaccottet. À la lumière d'Ici*, *op. cit.*, au chapitre toujours intitulé « L'élévation de l'âme ».

¹⁵² *De la poésie*, *op. cit.*, p. 53.

¹⁵³ *Éléments d'un songe*, p. 136.

¹⁵⁴ « À la longue plainte de la mer, un feu répond », *ibid.*, p. 79.

¹⁵⁵ « Hölderlin : Préface aux Œuvres/Pléiade », *Une transaction secrète*, p. 82.

¹⁵⁶ Cf. « Eclaircies », *Paysages avec figures absentes*, p. 173.

¹⁵⁷ *La Semaison*, p. 42.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 81.

¹⁵⁹ Cf. *ibid.*, p. 39.

¹⁶⁰ *Après beaucoup d'années*, p. 95.

¹⁶¹ *Israël, cahier bleu*, p. 71.

Cependant la lumière que je vois n'est pas locale, mais infiniment plus claire que la nuée qui porte le soleil. Et je ne puis y apercevoir ni profondeur, ni longueur, ni largeur. Et cela est appelé pour moi l'ombre de la lumière vivante.

Or, dans *La Semaison* déjà (p. 163), pour suggérer l'essence de cette transcendance échappant à nos catégories de pensée, résorbant en elle les contraires sans lesquels elle ne serait pas l'illimité, Jaccottet avait des formules étonnamment similaires :

Ai-je là-dessus une « pensée » exprimable, en fin de compte ? Tout au plus une supposition qu'il y aurait (et il faudrait inventer ici un plus-que-conditionnel, une forme hyper interrogative) quelque part, nulle part – au-delà de ces distinctions –, quelque chose, nulle chose – au-delà de ces contraires – comme une lumière totale où tout, où le pire s'expliquerait, n'aurait plus besoin d'être expliqué, sans qu'il nous soit aucunement possible de comprendre, ni de dire comment.

Comment ne pas parler ici – même sachant le propos disqualifié pour « incongruité » – de « théologie négative »¹⁶² ? « Insaisissable », le sacré ne peut être désigné que par les négations répétées ou l'addition des contraires ; il est indicible et innommable. Le mystique aussi connaît, plus souvent quand il ne se réfère pas à un Dieu personnel, ce paradoxe d'une transcendance qui « parle du dedans » mais est « le Silencieux »¹⁶³, qui, à la fois, se révèle et se dérobe.

Faut-il parler de Dieu, de la Vérité, du Réel ? Pourquoi pas ? Cependant il n'est pas un de ces mots qui n'appelle son contraire. Peut-être faudrait-il dire, à la façon de certains Orientaux, *cela*.

La phrase est de Jean Paulhan dans *Le Clair et l'obscur* ; Jaccottet, qui la cite dans *Une transaction secrète* (p. 196), aura sans cesse, sur le trajet de l'écriture, recours à ce démonstratif neutre, doigt tendu vers un indéfini transcendant : par exemple, après avoir rejeté tous les noms de dieux ou d'entités abstraites qui dénatureraient ce que lui ouvre la poésie, Jaccottet ajoute :

Mais *cela*, pour être détaché de toute histoire et de tout lieu, n'en est pas moins, n'en est que plus irrésistible, présent et fort : Insaisissable plus certain en un sens que tout ce que l'on pourrait saisir. Insituable partout présent...¹⁶⁴

Présence qui échappe, certitude qui ne se prouve pas, intériorité hors de tout : entre « ce dieu-là » et la transcendance des mystiques les points de convergence sont si profonds qu'ils devront être à nouveau considérés.

¹⁶² Cf. « Éclaircies », *Paysages avec Figures absentes*, pp. 174-175 : « ... on a employé une fois ou deux, à propos de tel de mes livres, les mots de « théologie négative » ; or, non seulement des mots aussi graves et aussi nobles, appliqués à mes tâtonnements, me font sourire ou me gênent ; mais plus généralement, chaque fois que j'en rencontre de pareils, empruntés à un domaine quelconque du savoir, dans un écrit sur la poésie, j'éprouve le même sentiment d'une erreur, d'une inadéquation fondamentale, même si la poésie commentée de la sorte est une poésie dite « savante » (Scève, Gongóra, Mallarmé), à plus forte raison s'il s'agit de chansons, de haï-ku, où l'incongruité devrait sauter aux yeux. »

¹⁶³ « Dieu perdu dans l'herbe », *Éléments d'un songe*, p. 165.

¹⁶⁴ « Poursuite », *ibid.*, p. 136.

Jaccottet dit aussi avoir « été touché, retenu, réjoui, fortifié, en telle ou telle circonstance exalté même, chaque fois, quand et où que ce fût, qu'[il a] cru boire à une eau jaillie [...] de cette source secrète » – celle-là même à laquelle les religions « puisaient leur énergie »¹⁶⁵ : rappeler que le mot « exalté », par son étymologie, désigne une élévation et un ravissement serait encore rapprocher l'émotion poétique de l'état mystique. Mais Jaccottet refuse très fermement cette assimilation : « Ni ascèse, ni transe, ni extase », proclame-t-il dans *Cahier de verdure* (p. 74), rejetant ainsi, dans ces termes très connotés, tout passage (*trans-ire*) qui mènerait la conscience à la fois hors d'elle-même et hors du monde sensible (ἐκ-στασις). Il peut y avoir, en effet, dans la mystique, une forme d'excès, de démesure, incompatible avec une sensibilité que l'on sait attachée à l'équilibre du milieu, de l'entredeux : « je ne suis pas quelqu'un d'extatique mais plutôt de pondéré et de réfléchi... », dit-il dans son entretien avec Mathilde Fischer. Le paragraphe qui, dans *Des histoires de passage* (p. 142), complète la réflexion de *La Semaison* (pp. 161-166) sur le religieux confirme ce rejet :

Quiconque monte sur une colline pour avoir des pensées plus pures est menacé à la longue de n'y trouver que le vide, et peut-être même, excédé à la fin, de se retourner contre la pureté. Autant s'égarer alors dans des lieux plus bas.

Mais, plus que tout, ce qui éloigne Jaccottet de la voie mystique est la fréquente propension de celle-ci à rejeter le visible, alors que l'expérience poétique s'enracine en lui :

J'aimerais éviter que l'on dît : C'était un instant « mystique », simplement parce qu'aujourd'hui le mot « mystique » (à tort ou à raison, peu m'importe ici) évoque un refus du réel, une évasion hors du monde.¹⁶⁶

Cette fuite est à la fois quête d'un au-delà, et repli sur un en deçà ; elle est désir de quitter le fini pour atteindre l'infini, et fermeture sur une intériorité censée en permettre l'accès. La mystique, en effet, croit possible la fusion en Dieu, alors que la conscience poétique, selon Jaccottet, ne se perd pas dans l'illimité ; ce qu'elle voit, ce n'est pas « le foyer » de la lumière mais « les choses éclairées par une lumière venue de ce foyer »¹⁶⁷ ; le foyer reste « à jamais hors de notre portée », la « lumière totale » n'est que « supposée » ou « pressentie ». Pourrait-on aller au-delà du visible, qu'il faudrait encore et d'abord le contempler et l'aimer ; ce serait la condition d'un passage que Jaccottet laisse dans un doute agnostique :

"Je ne cueillerai pas les fleurs", dit l'Épouse du *Cantique spirituel* : cela signifie qu'elle se refusera certaines joies brèves pour une autre, réputée plus haute et plus durable. Ce refus n'empêche pas que les fleurs, même incueillies, ont été nommées dans le poème, qu'elles y sont limpiment présentes comme une beauté éparse au-delà de laquelle on ne pourrait sûrement pas aller sans l'avoir d'abord aimée.¹⁶⁸

Le mot *mystique* repose sur le verbe grec μύω, « être fermé » ; dans les religions à mystères, tel l'orphisme, la révélation reste fermée au non-initié ; mais, par un

¹⁶⁵ *Israël, cahier bleu*, p. 71.

¹⁶⁶ « Poursuite », *Éléments d'un songe*, p. 138.

¹⁶⁷ *Israël, cahier bleu*, p. 71.

¹⁶⁸ « Violettes », *Et, néanmoins*, p. 21.

renversement du sens, c'est le regard fermé de l'initié que le mot évoque pour Jaccottet. Il oppose avec force sa voie à celle du « solitaire de l'Orient » :

Tandis que celui-ci médite, les yeux fermés, et que sa parole sans voix cherche au plus bas de la spirale intérieure l'oreille invisible du dieu [...] moi, j'interromps mes pensées, j'oublie que j'ai un cœur, je mesure les apparences. Aujourd'hui, j'ai une règle d'or entre les mains, une balance d'or où je vais peser tour à tour l'ombre et le vent, la poussière, les bruits et les feuilles.¹⁶⁹

Oubli de soi, ouverture au monde, aux beautés du monde d'ici-bas ; voilà qui entraîne aussi bien le rejet de la mystique soufie :

Pourquoi faudrait-il tournoyer à l'imitation des derviches,
s'il suffit de marcher sur les chemins d'ici, tant qu'on le peut,
précédés par les signaux brefs, rouge ou bleu, des sauterelles,
comme ces princes d'autrefois par leurs porte-bannière ?¹⁷⁰

C'est pourquoi, des mystiques, Jaccottet retient de préférence les pensées qui lient le divin au visible, aux éléments du paysage. Par exemple, de Rûmî : « La vie éternelle rayonne sur les feuilles du jardin », ou, de Silesius : « Dieu est le vert des prés » ; la rencontre de « deux petites huppés dans la poussière du chemin » le ramène à sa lecture de Sohrevardî, chez qui « elles sont les guides de la navigation mystique »¹⁷¹. Après quatre distiques de Silesius, dont la haute beauté abstraite le retient pourtant, Jaccottet cite deux haïku de Buson évoquant l'eau dans son cours ou sa limpidité : « et je vois bien que ces lignes-là me sont, malgré la distance, beaucoup plus proches ... », ajoute-t-il dans une parenthèse qui ferme la note¹⁷². La pensée des moines japonais qui pratiquent cet art poétique a beau reposer sur la spiritualité du bouddhisme zen, leur sensibilité à l'éphémère beauté du visible, qui les protège de toute démesure, entraîne Jaccottet à ne pas voir en eux des mystiques :

Les maîtres japonais du haïku, qui saisissent au passage une lumière dans l'impermanence et qui donnent au plus frêle le plus de prix et de pouvoir, ne sont pas des mystiques ; on ne songerait pas à dire d'eux qu'ils « brûlent », ni même qu'ils gravissent des cimes. Ils me rappellent plutôt ces domestiques, dans *L'homme de la scierie* de Dhôtel, qui, en nettoyant l'argenterie ou les verres de leurs maîtres, y voient soudain se refléter l'éclat pur d'un jardin.¹⁷³

Ni exaltation, ni passage dans un au-delà de ce monde. Le « serviteur du Visible » demeure à l'intérieur de la maison où l'objet qu'il « fourbit »¹⁷⁴ peut lui permettre la contemplation du dehors. Il ne sera pas qualifié de mystique.

¹⁶⁹ « Même lieu, autre moment », *Paysages avec figures absentes*, p. 109.

¹⁷⁰ *Notes du ravin*, p. 39.

¹⁷¹ *La Seconde semaison*, pp. 183 et 136 puis 34.

¹⁷² *Ibid.*, pp. 112-113.

¹⁷³ *Notes du ravin*, p. 10.

¹⁷⁴ La fin du « Remerciement pour le prix Ramuz » (*Une transaction secrète*, p. 303) comporte un passage de portée comparable qui s'appuie sur une expérience personnelle et, semble-t-il aussi, la même référence, implicite, à l'œuvre de Dhôtel : « On serait absorbé tout entier dans une occupation insignifiante mais non pas inutile, quelque tâche concrète, immédiate, terrestre, à laquelle on se consacrerait sans arrière-pensée, de tout cœur. Alors, le monde infini, le ciel même – quand nous ne le chercherions plus – pourrait nous revenir reflété non plus dans le miroir de l'ostensoir quand on le tire de son coffret d'or, non plus sur la page d'un grand livre poétique, mais, un instant, un instant seulement et

Un spiritualisme ?

Bien qu'il récuse aussi ce terme, il aurait été possible encore de rapprocher l'expérience de Jaccottet de certaines mystiques pour la pratique d'une ascèse. C'est le mot « exercice », dont le sens est précisément celui du grec ἄσκησις, origine de « ascèse », qu'emploie Jaccottet pour désigner le « travail poétique », dont la portée, esthétique et éthique, est aussi spirituelle. Il n'a assurément pas le caractère doloriste que l'ascèse a souvent revêtu dans la tradition chrétienne ; écrire n'est pas une mortification et Jaccottet est très étonné qu'un ami, heureux de le savoir libéré pour quelque temps de son « métier de traducteur », lui écrive : « Vous allez pouvoir vivre cette folie de se livrer nuit et jour à une œuvre (ainsi les moines, dans le silence, doivent mener cette autre folie, la vie de Dieu) »¹⁷⁵. L'écriture, pour Jaccottet, ne relève pas d'une discipline monastique, elle demande plutôt un effacement « au profit des forces anonymes qui nous traversent, nous soulèvent ou nous bousculent »¹⁷⁶. Mais cette « accueil », proche aussi du « détachement » de Maître Eckhart, Jaccottet en trouve peut-être le modèle, au moins l'équivalent dans la mystique zen. « Exercice » donc, l'écriture est aussi « une récompense » ; en effet, nous le savons, elle « aide l'âme à s'alléger », la menant « vers une clarté toujours plus grande »¹⁷⁷. Cette ascèse poétique, qui est purification du regard autant que du langage, tend vers cette hypothétique acmé :

Et enfin, atteignant à l'extrême de la pureté, nous pourrions nous défaire de notre corps comme d'un vêtement superflu et passer aisément la mort...¹⁷⁸

« Je ne me donnerai pas le ridicule de prétendre que ces propositions soient vraies ou fausses », poursuit Jaccottet dont elles retiennent pourtant l'attention lorsqu'il en retrouve une proche expression dans le *Phédon* : on est « alerté par le thème de la purification de l'âme, jugée immortelle dans la mesure où elle se tourne vers le pur, divine dans la mesure où elle tend au divin¹⁷⁹. »

Aspirant toujours à un passage qui s'opérerait dans la douceur d'une continuité, la pensée métaphysique de Jaccottet tend spontanément à une forme de monisme spiritualiste¹⁸⁰. Ce qu'il note chez Claudel qui, dans la *Cantate à trois voix*, se montre

qui suffirait, sur un peu de neige entrevue par la fenêtre embuée au moment de se lever, en décembre, ou sur la poignée d'une porte qu'on était occupé à fourbir. Peut-être... »

¹⁷⁵ *Une transaction secrète*, p. 318.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 322.

¹⁷⁷ « Remarques sans fin », *La Promenade sous les arbres*, pp. 128-129 ; cf. II, p. 198 (Une éthique de la transparence).

¹⁷⁸ « La vision et la vue », *ibid.*, p. 38. Le parallèle entre purification du regard et purification de la vue se trouve dans la phrase qui précède (pp. 37-38) : « Alors, purifiant notre regard, nous verrions un monde plus pur ; et purifiant notre langage, nous réussirions peut-être à en donner à d'autres l'avant-goût... »

¹⁷⁹ *La Semaison*, p. 115.

¹⁸⁰ C'est pourquoi Jaccottet est moins proche de Platon, selon Patrick Née, que de Plotin chez qui « le système des hypostases de l'Être » évite « le saut brutal entre la réalité empirique des corps et l'accès au Nous divin, en contournant le dualisme inhérent au platonisme, au profit d'une vision résolument moniste de la continuité ontologique » (*Philippe Jaccottet. À la lumière d'Ici, op. cit.*, p. 148).

« particulièrement attentif à ce passage essentiel de la matière à l'esprit, de l'esprit à la matière », ce qu'il relève aussi à propos de A. E., dans « La vision et la vue » :

Il imaginera peu à peu, à travers les mystérieuses affinités de la pensée et des choses, que le monde est continu, qu'il ne peut y avoir aucune rupture absolue, de quelque espèce que ce soit, pour l'esprit, dans la mesure où celui-ci est assez fort et assez pur de toute ambition personnelle ¹⁸¹,

Jaccottet le reprend à son compte dans « Remarques sans fin », comme le sens même que recèle la beauté de certaines images dans l'instant de l'émotion poétique :

Le secret de ces moments était un secret de mon âme, touchant de près aux rapports de ce qu'il faut bien appeler la matière et l'esprit, le pressentiment que celle-ci n'était pas absolument hétérogène à celui-là, mais que chacun d'eux pouvait être un état différent, l'un plus lourd et l'autre plus subtil, d'une seule et même énergie, et que tout au fond de moi il y avait un désir de ne rien rompre, mais seulement de changer imperceptiblement pour finalement me confondre avec l'air. Il était donc naturel que j'eusse éprouvé si fortement, si légèrement aussi, le sentiment d'une ouverture, d'un passage ; la beauté de la terre, en ces moments-là, c'était que son désordre s'effaçât au profit d'un simple mouvement de bas en haut, mouvement élémentaire, profond, indubitable malgré son irréalité, sorte d'image vivante et même pleine de tendresse et de grâce, d'une loi que peut-être la science avait déjà exprimée ou exprimerait un jour sans qu'elle pénètre alors en nous avec autant de persuasion. ¹⁸²

Un passage sans rupture serait donc possible entre « matière » et « esprit », la différence de l'une à l'autre n'étant pas de nature mais d'« état », ces deux états se résumant en « une seule et même énergie » ; cette unité, englobant « la terre », matière, et le « moi », à la fois matière et esprit, les emporterait, dans un mouvement ascensionnel, vers une métamorphose spirituelle. Ce n'est pas là une certitude mais l'expression d'« un désir » qui est toutefois justifié par sa « représentation » dans le paysage appréhendé : au Val des nymphes, dans l'heure entre jour et nuit, quand « la verdure » « devient du verre », que « l'obscurité sans épaisseur » « n'est pas de l'ombre mais aussi du verre », alors, comme une promesse ontologique,

on vous offre la représentation (mais sans rien de théâtral) d'un rapprochement entre les choses et les pensées ; les choses sont encore des choses, l'herbe encore de l'herbe, mais quelque chose miroite derrière, ou dessous, ou dedans. ¹⁸³

Le « désir » peut donc se faire « pressentiment », voire « sentiment », aller jusqu'à la « persuasion » : dans son image, l'homologie entre matière et esprit est éprouvée physiquement. Voici, d'ailleurs, ce que révélait la « nuit de pleine lune » :

Les choses n'avaient plus de corps ; ou du moins, ce qui s'attache pour nous à la pensée du corps, moiteur, fatigue, poids, caducité, corruption, elles en étaient délivrées, véritables oiseaux ; mais cette délivrance ne les faisait pas pour autant spectrales ou chimériques, je n'avais pas sous les yeux, du moins je les ressentais ainsi, de grotesques bâtisses de fumée. ¹⁸⁴

¹⁸¹ *La Promenade sous les arbres*, p. 26.

¹⁸² *Ibid.*, pp. 117-118.

¹⁸³ « Couleurs, là-bas », *Et, néanmoins*, p. 66.

¹⁸⁴ « Sur les pas de la lune », *La Promenade sous les arbres*, pp. 72-73.

Tout est exprimé comme si la métamorphose avait été accomplie : « les choses n'*avaient* plus de corps », « elles en *étaient* délivrées » ; sans rien perdre de leur être, elles avaient ainsi changé de modalité d'être. L'indicatif affirme, le regard atteste. C'est pourquoi Jaccottet – chose rare – en vient à un rapprochement, qui est aussi une distinction, entre poésie et science : l'une donne à voir ici et maintenant « l'image vivante » d'une loi que l'autre a été ou sera conduite à concevoir, dans la froideur et l'abstraction. Une phrase, dans l'évocation que propose de cette même nuit *Observations et autres notes anciennes* (p. 95), inscrit dans le seul glissement de ses termes ce changement d'état, ce passage progressif de la matière à l'esprit :

Toutes choses, claires ou noires, semblent des personnages formés par la lumière, non pas des ombres. Il y a une pureté pleine de grâce et délivrée de la moiteur des corps, néanmoins non pas abstraite ni rêveuse.

Ainsi comprend-on de mieux en mieux la prédilection de Jaccottet pour les chênes au printemps, quand ils « ne sont encore qu'une vapeur rose, un peu plus qu'une vapeur tout de même : comme une couche de terre qui serait beaucoup plus légère, moins dense que la vraie, une vapeur, mais de terre »¹⁸⁵ ; ou pour les « montagnes légères » comme « buée », image parfaite non plus seulement de l'abolition de l'obstacle mais de « la pesanteur changée en souffle » ; ou encore pour les oiseaux, l'air et le vent, images de l'esprit selon une tradition pleinement assumée :

Mais vient un moment où la base des montagnes disparaît dans la lumière, de sorte qu'on ne voit plus que leur cime, comme dans certaines peintures que je me figure chinoises ; alors est irrésistible, quoi que j'en aie, l'idée d'un « château des dieux », non pas tant dans un esprit proprement religieux, et surtout pas mythologique, qu'avec le sentiment du léger, du haut, de l'invisible : dieux de l'air, dieux-oiseaux.¹⁸⁶

La référence à la peinture chinoise amplifie la portée spiritualiste des images par le rappel implicite de la philosophie du zen pour laquelle toute chose se résume en air et souffle et le Souffle est énergie de l'Être, excédant l'être du monde. Ainsi, chez Jaccottet, se répondent sensibilité, intuition poétique et pensée métaphysique sans qu'un primat puisse être accordé à l'un des trois niveaux.

Cette transformation de la matière en esprit serait-elle pour autant passage hors de ce monde ? Dans les dernières pages des *Remarques sans fin* (pp. 131-132), Jaccottet revient sur cette pensée, à la fois en la précisant et la poussant à l'extrême :

À mes moments d'assurance, je me voyais comme un serviteur du Visible, et non plus comme son déchiffreur. J'imaginai toute la matière aspirant à se métamorphoser lentement, même et peut-être surtout ses parties les plus basses et les plus dédaignées ; appelant notre esprit au secours pour qu'il l'arrache à sa pesanteur ; aspirant à passer à travers nous, à ressortir par notre bouche ; comme si toutes choses cherchaient à devenir de plus en plus graciles et de plus en plus lumineuses, à monter sans relâche, grâce à l'amour qu'elles nous inspirent, vers une sorte de cime ; et cette cime atteinte, toute peine, tout mouvement, toute parole cesseraient automatiquement dans un état qu'il est absolument vain de vouloir évoquer ou même comprendre. [...] La réponse à toutes mes questions était ainsi qu'il [fallait] regarder intensément le monde, adorer le monde dans sa figure mortelle, mais sans oublier que ce regard, cette adoration, cette patience dans un

¹⁸⁵ *La Semaison*, pp. 47-48.

¹⁸⁶ « L'approche des montagnes », *La Promenade sous les arbres*, p. 64.

travail à la fois plaisant et difficile, tendent à l'exaltation toujours plus triomphante de la lumière ; et que la lumière est peut-être, à sa fine pointe, l'instrument du passage dans ce qui ne peut plus être ni lumière ni obscurité.

C'est donc le poète qui, comme d'une autre manière l'ingénieur, change le monde ; c'est son statut intervallaire d'homme participant à l'esprit, et la spécificité de sa parole qui lui permettent de « spiritualiser la matière » tout en « sensibilisant l'idée »¹⁸⁷ ; c'est « notre esprit » qui « arrache » la matière, celle des choses, celle de notre propre corps, à sa « pesanteur » ; le passage concerne la relation de l'homme au monde et à lui-même, non de l'homme et du monde à un au-delà de ce monde. Cependant, par la ferveur de son mouvement périodique, par le glissement du thème de l'esprit à celui de la lumière, par l'ouverture sur la résorption des contraires dans un espace qui ne peut plus être ni celui du monde ni celui de notre esprit, la page prend à nouveau, sous le voile d'un « peut-être », une mystérieuse coloration mystique.

Lorsque la pensée de Jaccottet se resserre sur la relation du corps et de l'âme, elle se fait plus dualiste, proche alors du spiritualisme d'un Socrate dans le *Phédon*.

Mourir avec une curiosité infinie.

Combien de fois s'ouvrent-elles ici même, ces portes ?

La force de l'esprit est si grande qu'elle doit un jour nous enlever comme des serres d'aigle. Ce n'est pas le corps étroit qui tiendra prisonnier cet incendie ! Cage tremblante où tourne un lion. Voir sans yeux, chanter sans lèvres. Rendre la terre à la terre, et le chant monte.¹⁸⁸

Les métaphores qui opposent la *cage* du corps, prison très platonicienne, à l'*aigle* de l'esprit, à son puissant envol pourraient se lire, sans quitter ce monde-ci, ni même l'échelle du moi, comme le triomphe de la pensée sur les limites du corps, ou même celui de l'écriture poétique, du *chant*, gage de passage à la postérité, sur la mort physique – n'était l'infinitive initiale, qui ne peut pas ne pas désigner l'instant de la mort, abordé avec une *curiosité* qui en fait la possible ouverture de l'immortalité pour l'âme de celui dont meurt le corps. Jaccottet cite d'ailleurs dans *Israël, cahier bleu* (p. 66) un poème de Rumî dont les premiers vers, qui reposent sur les mêmes métaphores, ont une portée spiritualiste sans ambiguïté :

La mort brise la cage, mais ne blesse pas l'oiseau.

En quoi la mort concernent-elles les plumes
de l'oiseau éternel ?

Cette opposition prend un tour pascalien quand Jaccottet la présente comme « la pensée des deux ordres » : « C'est ainsi », écrit-il d'un des poèmes d'*Airs*, « Monde », « que j'ai essayé de saisir en poème, un jour, ce sentiment qu'il doit y avoir *deux mesures, deux ordres de mesure* ». L'un concerne « pierres » et « montagnes », l'autre « songes » et « pensées ». Habitant l'intervalle, l'homme relève des deux ordres, mais c'est sur notre appartenance au second que Jaccottet fonde une *espérance*, dont la nature reste dans l'incertain : « Ce sentiment d'échapper par quelque côté, ou d'avoir en soi une part essentiellement réfractaire, au nombre, ce pourrait être l'ébauche d'une

¹⁸⁷ Cf. « Joubert, Senancour, Amiel », *Une Transaction secrète*, p. 36.

¹⁸⁸ *Observations et autres notes anciennes*, p. 102.

espérance »¹⁸⁹. Trois notes de *La Semaison*, de juillet et novembre 1966, reviennent sur cette pensée, qui, comme dans le commentaire de « Monde », s'avère à nouveau, dans chacune, *sentiment*, cernant donc une vraisemblance, au mieux une probabilité, non une vérité assurée : « ...et pourtant on pressent un autre ordre de mesure », dit la première¹⁹⁰ ; la seconde, qui la suit, inscrit sa prudence dans les verbes *sembler*, *pouvoir* ; la dernière, après le verbe *croire*, ne comporte plus que des conditionnels :

Mesure de la douleur – mesures du ciel. En ont-ils une commune ? L'agonie la plus atroce, mesurée à l'univers, est moins que déchirure de pétale ; infiniment moins ; mais cela nous semble faux à l'évidence. D'où la pensée de deux ordres. Et que, si une douleur peut être plus profonde que l'univers, une joie aussi pourrait l'être ; ou plutôt, ne doit ni ne peut se comparer à ses mesures, mais leur rester étrangère – leur échapper, avoir lieu *ailleurs* que dans l'espace. Nous ne souffrons peut-être que dans la mesure où nous sommes en conflit avec le temps et l'espace ; travaillés par nos limites.

Alors, le monde entier, le monde visible, ne serait plus qu'une image où nous ne sommes pas réellement.¹⁹¹

J'avais oublié la mesure des mondes. Mais justement : il m'arrive de croire encore, quelquefois [...], que non seulement nous pourrions être en avant de l'événement, plus loin que lui, mais par quelque côté *échapper* à ce qui le mesure. Il y aurait le monde du nombre, et un autre monde qui ne serait ni intérieur ni extérieur à celui-ci. Bousculant toute image, toute pensée. Nous échapperions par nos blessures mêmes. Par l'eau des larmes. Rupture de la continuité mesurable, déchirure dans le tissu matériel.¹⁹²

Ainsi, dans ces deux extraits, à l'espace – ciel, univers, monde(s) – et au temps, auxquels nous appartenons aussi par quelque côté, et qui sont *nos limites*, où règnent la mesure et le nombre, s'oppose un autre monde, un *ailleurs* qui, ni intérieur ni extérieur à l'espace, lui est hétérogène, non spatial. Nous, les hommes, nous différencions du reste de l'univers, *matériel*, par la pensée en tant que conscience et sensibilité (*agonie*, *douleur*, ou *blessures*, *larmes* mais aussi *joie*) plutôt qu'intellect. La douleur, les hommes qui l'éprouvent, d'abord *comparés* à l'espace et donc mesurés (*moins que...*, *infiniment moins...*, *plus profonde...* ; *en avant de l'événement*, *plus loin que lui*) échappent enfin au nombre, existent, *réellement*, *ailleurs que dans l'espace*, que dans le monde visible. Ce statut marque une *rupture*, une *déchirure* d'ordre ontologique.

Si les deux citations mettent l'accent sur la souffrance, la seconde confère égale valeur à la joie ; or ce mot est lié pour Jaccottet à l'expérience poétique. Plus sûrement, sans doute, que l'épreuve des larmes, dont elle protège même, l'appréhension de la beauté est en quelque sorte garante de cette pensée des deux ordres :

Un seul geste, et tu n'auras plus de poids, plus de peines ; avance encore, monte encore, adore encore, et ce qui t'effraie se résorbera en fumées ; fais-toi de plus en plus fin, de plus en plus aigu et pur, et tu ne craindras point les plus douloureux, les plus extraordinaires changements. Ton œil a vu de telles merveilles que ton regard ne peut être confondu avec lui, ni avec quoi que ce soit de poussiéreux et de corruptible.

Tels sont, dans *La Promenade sous les arbres* (p. 80), les « conseils de la lune », formulés cette fois à l'indicatif. Œil et regard ne peuvent être *confondus*, celui-là

¹⁸⁹ « Eclaircies », *Paysages avec figures absentes*, pp. 178 et 179.

¹⁹⁰ *La Semaison*, pp. 109-110.

¹⁹¹ *Ibid.*, pp. 110-111.

¹⁹² *Ibid.*, pp. 119-120.

appartient au monde du mesurable, au corps, « pourriture à venir », celui-ci à l'ailleurs, à l'autre monde qui, hors de l'espace et du temps, est incorruptible et immortel. Mais cet ailleurs « bouscule toute pensée », se dérobe à l'entendement, ramenant donc, comme l'extrême (*la fine pointe*) du passage continu entre matière et esprit, à la seule contemplation du visible qui en sous-tend la possibilité : c'est ce monde-ci qu'il faut « regarder intensément », « adorer » « dans sa figure mortelle », dans sa beauté sensible. « L'attachement poétique au réel fait ici contrepoids, dit Jean-Claude Pinson, à toute tentation spéculative de céder à l'illusion d'un infini factice »¹⁹³, ou, pourrions-nous dire, d'un infini abstrait, rigoureusement coupé de l'ici. Par tout un côté de lui-même, Jaccottet, sensuellement épris de la beauté du monde visible, récuse une telle ascension vers l'immortalité :

D'où provient le sens bénéfique de tout temps accordé à l'ascension, la *vénération* du haut, le *mépris* du bas ? [...] Et faut-il vraiment que l'homme monte ? J'aurais peut-être préféré l'image du grain qui s'enfouit dans la terre ; l'homme ainsi s'enfouirait dans son corps pour qu'il mûrisse et porte fruit. L'homme consentirait à son enterrement sous toutes ses formes.¹⁹⁴

Amour de la terre, amour du corps. Peut-être est-ce par eux que s'éclaire la page en italiques sur laquelle se ferme *Libretto*, après avoir, sans les nommer, opposé au *Baptême du Christ* de Piero della Francesca *La naissance de Vénus* de Botticelli :

Entre ces deux aubes, entre cette fraîcheur de fontaine assez pure pour que l'oiseau qui nous est intérieur puisse passer à jamais toute porte, et ce rougeoiement de braise qui est plutôt sur des lèvres entrouvertes le dernier feu d'une nuit sans retenue et sans promesse, je crains de ne pouvoir choisir ; et de perdre ainsi, peut-être, comme Orphée, pour un regard trop longtemps retourné, la clef du grand jour.

Si ce choix n'avait d'autre portée qu'esthétique, pourquoi faudrait-il opposer la pureté de l'un à la sensualité de l'autre ? Mais l'enjeu ne saurait non plus être seulement d'ordre éthique : pour qu'« à jamais » puisse s'ouvrir « toute porte » sur « le grand jour », lumière que la radicalité des termes inscrit comme absolue, n'est-ce pas entre l'envol de l'âme et la séduction du corps qu'il faut choisir ? Jaccottet dit « craindre » de ne le pas « pouvoir » ; on peut douter qu'il le veuille, qu'il accepte le renoncement « à ce rougeoiement de braise ».

Un idéalisme poétique ?

Les mêmes raisons feront écarter l'hypothèse d'un idéalisme poétique chez Jaccottet. Pourtant les métaphores du reflet, du miroir, de l'ombre, si fréquentes dans son œuvre, ne peuvent que rappeler celles de Platon, pour qui, par exemple, au livre VI de *La République* (508 c), le Bien en soi est aux objets intelligibles ce qu'est aux objets visibles le soleil¹⁹⁵ et pour qui, au livre VII, le monde sensible lui-même est au monde

¹⁹³ Jean-Claude Pinson, *Habiter en poète*, Seyssel, Champ Vallon, 1995, 286 p. Ici, p. 179.

¹⁹⁴ *Observations et autres notes anciennes*, p. 78.

¹⁹⁵ Platon, *La République*, *op. cit.*, p. 137 : « ... le soleil [...] est, dans le monde visible par rapport à la vue et aux objets visibles, ce que le bien est dans le monde intelligible, par rapport à l'intelligence et aux objets intelligibles. »

des Idées ce que sont aux objets réels leurs ombres portées sur le mur de la caverne ; prisonnier des apparences dans le multiple, l'homme, par la dialectique ascendante qu'ouvre l'amour du beau, peut accéder, au-delà du sensible, à la contemplation des Essences. De même, chez Jaccottet, les choses et la lumière de ce monde, souvent, paraissent renvoyer à une autre lumière, dans un monde hors du nôtre : ainsi, « derrière » le figuier, semblable « à un candélabre dont s'allumeraient les feuilles », « je ne vois plus seulement la lumière d'avril », écrit-il dans *La Seconde semaison* (p. 75), « mais une autre, que l'on croirait venue d'un espace plus lointain » ; un matin de *La Semaison* (p. 237) est « comme entièrement teinté de rose, touché d'une lueur rose, comme s'il reflétait une rose invisible, comme si l'éclairait une rose en feu, lointaine » ; et, dans le soir d'une des « Fantaisies » de *Beauregard* (p. 92), « le ciel argenté apparaît comme un immense miroir où les derniers oiseaux seraient les reflets d'autres oiseaux, des traces noires et rapides, sifflantes. Sous le ciel argenté, la lampe étant cachée, éloignée... » ; évocation que module la page suivante : « Sous le ciel argenté comme un immense miroir où les derniers oiseaux seraient des reflets sifflants, violents, d'autre chose. » *Miroir, reflets, traces* : du visible à l'invisible, l'évocation glisse imperceptiblement à un autre invisible qui ne concerne plus l'œil mais « l'autre regard », apte à l'intuition « d'autre chose » ; plus loin, dans le même recueil (p. 100), le vol des étourneaux est « une fête de suie, de fumée, et nulle part on ne discerne le feu d'où elle a dû surgir. » Là encore une apparence, une fumée, semble révéler une réalité, un feu, qui n'appartient pas à notre monde.

Cette lumière de fin d'été,
si elle n'était que l'ombre d'une autre,
éblouissante,
j'en serais presque moins surpris.

Dernière laisse d'un poème de *Pensées sous les nuages* (p. 16)¹⁹⁶, où l'on passe « des apparences données au regard à l'inapparent imperceptiblement pressenti », dit Jean-Claude Mathieu, qui remarque aussi que deux fois dans ce même recueil « le reflet d'une bougie / tremble dans le miroir », « miniaturisant en scène intime, aux couleurs du Caravage ou de Georges de la Tour, la caverne platonicienne »¹⁹⁷.

C'est en termes platoniciens voire plotiniens – car le terme d'*émanation* pourrait renvoyer à la *procession des hypostases* de l'Être dans les Ennéades – que, dès *La Promenade sous les arbres* (p. 37), Jaccottet exprime cette théorie sous sa forme générale :

Serait-ce donc que le monde, tel que nous pouvons le voir, et particulièrement dans la splendeur qu'il revêt parfois à nos yeux, est simplement une émanation, une image affaiblie de l'Absolu ? Autrement dit, que nous allons découvrir dans ses traits, si nous sommes suffisamment attentifs et passionnément détachés, le reflet d'un paradis ?

¹⁹⁶ « La modalisation du "presque" est là », écrit Patrick Née, commentant ces vers dans *Philippe Jaccottet. À la lumière d'Ici, op. cit.*, p. 137, « [...] pour inverser la hiérarchie des surprises, où celle produite par l'astre réel l'emporte encore sur celle que produirait l'astre métaphysique imaginaire » ; il n'en reste pas moins que, « pour rendre compte » de « l'éblouissement estival de notre soleil terrestre », le recours « à celui de Platon » semble nécessaire, les conditionnels (irréels du présent ou potentiels) le maintenant au rang d'une hypothèse qui, ici, n'est pas nettement exclue.

¹⁹⁷ Jean-Claude Mathieu, *Philippe Jaccottet, op. cit.*, pp. 130 et 131.

En tant que reflet, la beauté permettrait dans ce monde de penser ou d'entrevoir l'idéale essence d'un autre. Jaccottet pose une question semblable à propos de Gustave Roud, dans *Une transaction secrète* (p. 237) : « Si cette beauté aperçue par instants seulement était le reflet d'une autre, plus profonde ? » Les dernières pages d'*Observations et autres notes anciennes* comportent un texte intitulé « En chemin » qui s'ouvre sur cette phrase :

Ce n'est pas vrai, dit-il, que la beauté du monde risque de jamais s'éteindre : quelque chose d'invisible, comme derrière le mur, ou quelqu'un ? doit en nourrir la persistance.

Texte entre guillemets qui n'a d'autre auteur que ce « il », voix intérieure de Jaccottet, voix du monde, voix mystérieuse suggérant, ici du moins, que la beauté doit sa « permanence » à un substrat éternel, donc, présent derrière les phénomènes, séparé d'eux, de nous, par un « mur » qui le situe dans un autre espace. Jean-Claude Pinson¹⁹⁸ remarque qu'« à première vue », « le fait que Philippe Jaccottet lie la question de la beauté au thème de "l'insaisissable" paraît renvoyer, plutôt qu'à une phénoménologie de l'immanence, à l'horizon de la spéculation romantique et, en amont, à l'idée, néo-platonicienne en même temps que chrétienne, d'une inscription du divin dans l'ordre temporel. » Signe de son attirance pour cette conception de la beauté, Jaccottet se plaît à en relever l'expression chez d'autres auteurs. A. E., bien sûr :

"Le monde visible devenait semblable à une tapisserie dont l'envers eût été gonflé et agité par le vent. Si cette tapisserie se soulevait, ne fût-ce qu'un instant, je savais que je me trouverais au paradis. »¹⁹⁹

Mais aussi le romancier et philosophe anglais John Cowper Powys :

« Il y a, dans presque toutes les vies, des moments étranges sans ressemblance avec les autres fragments du temps, dirait-on, tant les événements y ont un tour particulier... Tout se déroule comme si un écran, spirituel et pourtant plus impénétrable que le bronze, séparant l'univers ordinaire d'un autre univers, était devenu tout à coup extrêmement mince... »²⁰⁰

Ou encore, plus proches de lui, André Dhôtel et Jean Paulhan, cités conjointement dans *La Seconde semaison* (pp. 66-67) :

« Il n'y a pas de monde sans un autre monde qui donne vie aux images les plus singulières et les plus nécessaires »

« ... comme si notre monde se trouvait accolé à quelque autre monde, invisible à l'ordinaire... »

Et Jaccottet commente ainsi ces deux phrases, extraites de, respectivement, *Rhétorique fabuleuse* et *Le Clair et l'obscur* :

La lumière émanée de cet autre monde ne peut être qu'entrevue par des déchirures, des intervalles, elle est comme un éclair qui nous parviendrait « d'une région étrangère » (mais pas si étrangère que nous ne puissions en parler).

¹⁹⁸ Jean-Claude Pinson, *Habiter en poète, op. cit.*, p. 174.

¹⁹⁹ « La vision et la vue », *La Promenade sous les arbres*, p. 26.

²⁰⁰ « Le chant de Marcel Arland », *Une transaction secrète*, p. 203.

Avouons-le : aucune « explication » meilleure de la beauté ne m'est jamais venue à l'esprit ; mais c'est à peine une explication ; c'est peut-être seulement une métaphore de plus, pour une intuition insistante, et propre à nous garder du nihilisme.²⁰¹

Ce doublement du monde par un autre qui lui est « étranger » mais qu'entrouvre la beauté, qui donc « explique » la beauté, c'est-à-dire en quoi « les choses ne sont pas que belles », n'est pas sans rapport avec le monde platonicien des Idées : l'expérience poétique ne fraie-t-elle pas le chemin à travers les apparences au « grand soleil entrevu » qu'évoque en finale « Le mot joie »²⁰² ?

Mais le philosophe procède selon une démarche discursive et assurée dont se défie le poète :

Phédon : comme s'il fallait, de toute nécessité, qu'un point restât douteux éternellement, échappât aux prises de la pensée, se maintint dans l'incertitude poétique : lumière fuyante.

En relisant le *Phédon*, on n'est pas du tout convaincu par le raisonnement même, qui évoque un tour de passe-passe réussi, ni par le mythe, qui peut sembler puéril.²⁰³

Si Jaccottet n'exclut pas, au-delà du sensible, un monde absolu dont la pensée le fascine, jamais non plus il ne l'affirme ; il n'en parle pas au futur, comme un du Bellay :

Là, ô, mon âme, au plus haut ciel guidée
Tu y pourras reconnaître l'Idée
De la beauté, qu'en ce monde j'adore²⁰⁴,

mais toujours, comme de l'au-delà de la mort, au conditionnel (« lumière... que l'on croirait venue... », « où les derniers oiseaux *seraient* les reflets... », « si elle n'était que l'ombre... », « qui nous *parviendrait*...), parfois doublé d'une interrogation (« si cette beauté *était* le reflet... ? », « *Serait-ce* que ce monde... ? »), ou dans le doute d'une comparative (« *comme* s'il reflétait..., *comme si* l'éclairait...), l'atténuation d'un auxiliaire (« le feu d'où elle *a dû* surgir »)...

La pensée idéaliste implique, surtout, accentuée de Platon à Plotin, une dépréciation du visible que n'admet pas Jaccottet :

Les Grecs ne parlent pas beaucoup de la nature. Une fleur servait simplement à rendre plus sensible la beauté d'une femme, par exemple ; et, si Platon en avait regardé une, c'eût été très probablement pour y voir une des formes éparées, et inférieures, de la Beauté suprême, une étape à dépasser pour en approcher.

Voilà marquée avec netteté, dans cette note des *Carnets* (p. 145), qui revient pourtant sur la référence à Senancour, la limite qui sépare Jaccottet du platonisme. Et, toujours dans les *Carnets* (pp. 99-100), le poète s'empresse de relever la critique de Pierre Hadot à l'égard de Plotin pour qui le monde sensible, même si lui est accordée quelque valeur,

²⁰¹ L'expression « d'une région étrangère » est extraite d'une autre phrase de Dhôtel qui constitue une note de la p. 76. Quant à la phrase de Paulhan, elle tient tant à cœur à Jaccottet qu'il la retenait déjà, quinze ans plus tôt, dans l'article sur « *Le Clair et l'obscur* » paru en 1969 dans la *Nouvelle Revue française* et repris dans *Une transaction secrète* (p. 195).

²⁰² *Pensées sous les nuages*, p. 26.

²⁰³ *La Semaïson*, p. 115.

²⁰⁴ Du Bellay, *L'Olive*, sonnet 113.

n'en reste pas moins « une réalité dégradée et inférieure, dont il faut s'éloigner »²⁰⁵. « "Retranche toutes choses", disait Plotin. Mais, dans une vivante contradiction, ne faudrait-il pas dire aussi : "Accueille toutes choses" ? » : cette question est encore de Hadot²⁰⁶ ; dans ses termes mêmes elle pourrait être de Jaccottet car à ses yeux, l'Un ne s'atteint pas en reniant le multiple, ni le transcendant, l'éternel, en se détournant du concret, du fini. Telle est la pierre de touche qui lui fait retirer son admiration à A. E. et l'accorder pleinement à Hölderlin et Hopkins, notamment, alors même qu'ils reconnaissent un au-delà de ce monde, ou encore à Morandi. « Icare tombe et disparaît dans les flots, insignifiant accident du paysage : nous voyons alors la terre, [...], le cercle des saisons, un monde d'apparences changeantes », remarque Starobinski²⁰⁷ ; ce châtement « de quiconque a voulu monter trop haut »²⁰⁸ est celui de George Russell qui s'est perdu dans des « visions » au mieux spectrales, au pire « ridicules », dans des « fantasmagories illusoires » pour n'avoir plus « regardé la terre », ne s'être plus attaché aux « choses »²⁰⁹. Au contraire, Hölderlin est né comme poète²¹⁰ au moment où « ce Meilleur, ce Plus Haut qu'il poursui[va]it alors de préférence dans les idées, lui est apparu [...] dans le monde ou à travers le monde (ici, dans ou à travers le fleuve) »²¹¹. Jaccottet revient sur ce thème, longuement, dans *Une transaction secrète* :

Ce qui est particulièrement admirable en effet chez Hölderlin, et ce qui sans doute nous le rend si proche aujourd'hui, c'est que la méditation, loin de l'entraîner hors du monde, s'appuie sur une vision de plus en plus aiguë de celui-ci.²¹²

C'est le Rhin même – en lui-même, serait-on tenté de dire – qu'il rencontre : « Le fleuve : non pas son idée, le fleuve réel dans le mouvement et la lumière de ses eaux »²¹³. Le *réel* est le sensible. Hopkins également le « fascine », qui s'élève « aussi haut que [Hölderlin] dans l'air poétique », « mais avec une attention au visible, une connaissance du visible beaucoup plus grandes »²¹⁴.

Quand Hopkins dessine, quand il parle d'un paysage, il est évident qu'il cherche à découvrir (et lui-même le sait et l'explique) la secrète loi de l'apparence, ou peut-être, en quelque sorte, ce qui, de l'essence des choses, est visible, perceptible, traduisible. Cet effort ne se fait pas, comme dans la mauvaise poésie (idéaliste ou pieuse), en tournant le

²⁰⁵ Pierre Hadot, *Plotin ou la simplicité du regard*, Gallimard, Folio essais, 1997, 227 p. Ici, postface, p. 200.

²⁰⁶ *Ibid.*, postface, p. 201. Cf. Plotin, *Ennéades V*, *op. cit.* Ici, V 3, 17, 37, p. 73 : la formule « ἄφελε πάντα » termine ce traité intitulé « Des hypostases qui connaissent ».

²⁰⁷ Préface à *Poésie 1946-1967*, *op. cit.*, p. 19.

²⁰⁸ *La seconde semaison*, p. 207. Cf. aussi, pour la référence explicite au tableau de Breughel, *Paysages avec figures absentes*, p. 34.

²⁰⁹ *La Promenade sous les arbres*, pp. 29, 34 et 35.

²¹⁰ Cf. « La seconde naissance de Hölderlin », *Une Transaction secrète*, pp. 42 sqq.

²¹¹ « "Si simples sont les images, si saintes..." », *Paysages avec figures absentes*, p. 146. Les italiques sont de Jaccottet.

²¹² « Hölderlin : Un hymne retrouvé », *Une Transaction secrète*, p. 74.

²¹³ « Hölderlin : Préface aux *Œuvres/Pléiade* », *ibid.*, p. 81.

²¹⁴ *La Seconde semaison*, p. 30.

dos au monde visible, ou en l'embellissant, mais au contraire en observant la nature au plus près.²¹⁵

Ainsi, quelle que soit la nature de « cette secrète loi de l'apparence », et même si « l'essence des choses » appartient à un au-delà de notre monde, leur approche n'est possible qu'« à travers l'épaisseur du Visible »²¹⁶. De « la source », « nous ne trouvons que des reflets fugaces » « qui nous apparaissent dans la terre, dans les choses, dans le visible »²¹⁷ ; il est possible de « nommer » ceux-ci, non celle-là, et prétendre « dépasser la région des apparences pour pénétrer dans le royaume des essences inaltérables » est un leurre voué au « désastre »²¹⁸. Jaccottet considère *Dans le leurre du seuil* comme le « plus beau livre » de Bonnefoy parce que « le poème, enfin, ne s'[y] joue plus sur un théâtre mental, dans le monde trompeur des essences. Il a, pour la première fois, pris pied dans la réalité concrète, nommable, d'un lieu particulier, d'une saison datable, le pas pendant si longtemps seulement souhaité "de l'amour des choses mortelles" a été fait. » Bonnefoy, certes, avait déjà par le passé, évoqué « la figure de Roméo égaré par la beauté idéale et ramené au réel par le "trivial" Mercutio » ; toutefois, il lui était encore difficile de ne pas penser que, selon ses propres termes, « nommer l'arbre trop aisément, c'est risquer de rester captif d'une image pauvre de l'arbre... ». Mais « craindre le particulier, le quotidien, le vil, c'est presque inévitablement s'évader hors du monde, vers le "mauvais infini" qu'il récuse »²¹⁹, rétorque Jaccottet pour qui, pas plus que le poème ne doit être « un théâtre mental », « la terre » n'« est un théâtre où les choses auraient été engagées pour figurer une autre vie que la leur »²²⁰.

Jaccottet ne supporte pas même que l'on « réduise » les objets de ce monde, les éléments d'un paysage à des symboles, des allégories, comme se le permettent et Jean de la Croix et Claudel qui « traduisent », celui-ci tel verset du *Cantique des cantiques* : « Le jardin des noix, c'est le jardin des dogmes »²²¹, celui-là son propre *Cantique spirituel* : « Dans ces deux couplets, l'Époux divin parle aux oiseaux, aux lions, aux cerfs, aux daims, aux montagnes, aux vallées, aux autres choses qui représentent les divers obstacles que l'âme souffre dans son saint commerce avec Dieu, pour les

²¹⁵ « Gerard Manley Hopkins ou le bon usage de la parole », *Une transaction secrète*, p. 117.

²¹⁶ *La Promenade sous les arbres*, p. 40. Les italiques sont de Jaccottet.

²¹⁷ « Remarques sans fin », *ibid.*, p. 126.

²¹⁸ J. Starobinski, Préface à *Poésie 1946-1967*, *op. cit.*, p. 18.

²¹⁹ « Une lumière plus mûre (Yves Bonnefoy) », *Une Transaction secrète*, p. 262 et p. 261.

²²⁰ « Bois et blés », *Paysages avec figures absentes* p. 47. Pour les mêmes raisons, Jaccottet, dans *Écrits pour papier journal, chroniques 1951-1970*, (textes réunis et présentés par Jean-Pierre Vidal, Gallimard, "Les Cahiers de la NRF", 1994, 300 p.) (ici, pp. 258-259), redit son admiration pour les vers 115-117 du chant I du *Purgatoire* qu'il oppose aux premiers du même chant où sont évoqués la barque de l'âme voguant sur une mer symbolique : « C'est alors que [...] Dante, parce que l'aube a fait fuir "l'heure matutine", aperçoit, au loin, le "tremblement de la mer". Ce qui n'avait été aux premiers vers qu'une allégorie devient ici une vision du réel si aiguë qu'elle déchire le cœur.

²²¹ Paul Claudel, *Paul Claudel interroge le Cantique des cantiques*, Gallimard, 1948, 531 p., p. 298 (commentaire du verset 10 du chapitre VI) : « Alors cette espèce de pierre nourrissante, qui ne se passe pas d'un effort pour que nous en jouissions, élaborée au sein d'obscures et amères circonstances, rien ne m'empêchera d'y voir le symbole des vérités dogmatiques. »

conjurer de ne pas interrompre sa joie... »²²² « N'est-ce pas », commente Jaccottet, « dans l'un et l'autre cas, comme si l'explication réduisait le poème à une imagerie et, du même coup, l'altérerait, sinon le ruinait ? » Et il poursuit :

Un jour que, sans y « descendre » à proprement parler, j'avais, avec des compagnons de promenade, longé un verger de noyers, ce n'était pas une allégorie de quoi que ce soit qui, en lui, avait, le temps de le longer, retenu mon attention la plus intérieure. Même si j'avais eu pour les dogmes de l'Église le même respect que Claudel, pour rien au monde je n'aurais voulu voir ces beaux arbres s'effacer au profit de pensées, fussent-elles les plus vénérables ! N'empêche : ils me semblaient, sans cesser d'être des arbres, rayonner aussi au-delà d'eux-mêmes.

La beauté de ce monde est trop émouvante, trop précieuse pour n'être pas aimée « en elle-même, pour elle-même » selon l'expression que Platon réserve pour l'Idée ; elle est au reste la seule que l'on puisse rencontrer, que rencontre Jaccottet : « Ce n'est pas la Beauté que j'ai trouvée ici, / [...] / mais celle qui s'enfuit, la beauté de ce monde »²²³. Il n'en demeure pas moins qu'elle « rayonne au-delà d'elle-même ». Deux dangers menacent la perception du monde et la création du poème, égales trahisons de l'expérience poétique : rester au niveau du visible en ignorant la transcendance qui en émane, le mépriser, s'en évader dans le fallacieux espoir d'atteindre cette transcendance. Claudel, dans l'exemple cité, cumule les deux fautes : son commentaire du *Cantique* – sur lequel reviennent les *Carnets* (pp. 66-67) – comporte, « à propos du "jardin des noyers", une description de la noix dont Ponge n'eût pas rougi ; suivie, c'est la règle du jeu, d'une interprétation : "Alors cette espèce de pierre nourrissante, qui ne se passe pas d'un effort pour que nous en jouissions, élaborée lentement au sein d'obscures et amères circonstances, rien ne m'empêchera d'y voir le symbole des vérités dogmatiques", etc. » Or, conclut Jaccottet, « tout bien pesé, la description "à la Ponge", matérialiste si l'on veut, et l'interprétation allégorique – ou philosophique – ne sont-elles pas l'une et l'autre trop simples, ne laissent-elles pas échapper l'essentiel ? »

C'est pourquoi, plus encore que celle de Rothko, dont la spiritualité se dit par l'abstraction, la peinture de Morandi comble Jaccottet. Qu'elle propose, en effet, « des objets liés, même vaguement, à notre vie quotidienne, aide à nous garder de toute envolée idéaliste. Comme s'il nous était rappelé ainsi qu'une prière dite à ras de terre est plus vraie qu'aucune autre »²²⁴. Jaccottet, devant cette œuvre, éprouve une impression de « montée » qu'il rapproche de « celle à laquelle Platon nous convie dans *Le Banquet* », avant de se raviser : « Mais cette montée vers l'Idée pure ne conduirait-elle pas plutôt, dans l'art, à ce paradis pour géomètres que proposent les dernières œuvres de Mondrian, espace où il n'y a plus de place pour le souffle, paradis irrespirable ? Alors que [...] la peinture de Morandi respire encore et toujours »²²⁵.

²²² « Autre parenthèse », *Et, néanmoins*, pp. 49-50. Pour le commentaire par Jean de la Croix des strophes 20 et 21 de son *Cantique spirituel*, voir Jean de la Croix, *Œuvres complètes*, Éditions du Cerf, 1990, pp. 1323-1332.

²²³ « La Traversée », *L'Effraie*, p. 38.

²²⁴ *Le bol du pèlerin*, p. 60.

²²⁵ *Ibid.*, p. 74.

Cette théière, seule ou presque au centre de la toile : on voit bien que Morandi ne fraie pas avec Platon, que ce n'est pas l'essence, l'idée d'une théière ; plutôt son apparition pour une autre forme de vie ²²⁶.

La poésie, pour Jaccottet, dans l'émotion paysagère comme dans l'écriture, est cette apparition du sensible pour une autre forme de vie.

²²⁶ *Ibid.*, p. 60.

2

L'au-delà dans l'ici

« Ici, ici, ici ! »

S'il a abandonné toute foi en un Dieu personnel, si la pensée d'une forme de vie après la mort ne l'effleure qu'à titre d'hypothèse intermittente, s'il récuse mysticisme et idéalisme dans leur présomption à dépasser le monde des apparences, si, néanmoins, « ressentir d'une chose qu'elle est belle, [...] c'est éprouver qu'elle éclaire plus loin qu'elle-même »¹, alors, l'au-delà qu'ouvre à Jaccottet l'expérience poétique se révèle non pas à *travers* le visible mais *dans* le visible : le dieu de la poésie, le dieu de Jaccottet, « n'est pas une présence d'ordre surnaturel »² mais, paradoxalement, une transcendance immanente.

« L'Autre dans le Même »³

Mettant l'accent tantôt sur l'immanence, tantôt sur la transcendance, Jaccottet lie donc toujours intimement l'ici et l'au-delà.

Il rappelle à l'ici ceux qui, en quête d'absolu, se laissent entraîner vers l'ailleurs. Contre Plotin, Jaccottet reprend à son compte, dans les *Carnets* (p. 100), la question posée par Pierre Hadot⁴ : « Ne peut-on découvrir aussi l'indicible, le mystérieux, le transcendant, l'Absolu peut-être, dans la richesse inépuisable du moment présent et dans la contemplation de la réalité la plus concrète, la plus banale, la plus quotidienne, la plus humble, la plus immédiate [...] ? » Au reste, si, comme le pense Jaccottet, seul brille l'éphémère, que la beauté « ne peut être du tout au-delà de la mort », qu'elle « semble avoir sa source dans la mort, non dans l'éternel », comment lui reconnaîtrait-il une « autre patrie que le monde de la finitude où nous existons »⁵ ? Un sixain du « Livre des morts », dans *L'Ignorant* (p. 89), fait rimer *lumière* avec *terre* à la suite de ce vers : « Forte lumière incompréhensible du temps. »

Jaccottet constate donc avec bonheur que, dans les années 1800, les poèmes de Hölderlin ne cherchent plus l'au-delà dans l'abstraction de l'ici mais dans l'ouverture au « monde, ramené maintenant à ses aspects les plus familiers, les plus communs, sans

¹ « Autre parenthèse », *Et, néanmoins*, p. 52.

² « Poursuite », *Éléments d'un songe*, p. 143.

³ Ce titre est celui d'un article de Michel Collot dans *Poésie et altérité* : actes du colloque "Rencontres sur la poésie moderne", 4, juin 1988, textes recueillis et présentés par Michel Collot et Jean-Claude Mathieu, Presses de l'École normale supérieure, "Littérature", 1990, 155 p., pp. 25-32.

⁴ Pierre Hadot, *Plotin ou la simplicité du regard*, *op. cit.*, postface, pp. 200-201.

⁵ Cf. I, pp. 34 sqq. ; *Observations et autres notes anciennes*, p. 105 ; *La Promenade sous les arbres*, p. 38 ; et, pour la dernière expression, Jean-Claude Pinson, *Habiter en poète*, *op. cit.*, p. 175.

qu'il cesse pour autant d'apparaître "saint" »⁶ : « Plus de héros, plus de dieux, plus de Christ ; plus rien que ce qu'avait pressenti la lettre de 1799 : "le printemps, l'aurore et le crépuscule" » ; plus « d'envols », plus de « visions » ; car « le Plus Haut, le Meilleur, ne serait-ce pas ce qui est aussi le plus proche, et que l'on ne voyait pas ? »⁷. Si, dans ces pages, pour évoquer la révélation de l'Illimité qu'ouvre au jeune Hölderlin la vue du Rhin ou du Neckar, Jaccottet emploie la double formule : « *dans le monde* ou à travers le monde », niant toutefois la valeur d'équivalence du coordonnant par les italiques réservées à la première expression⁸, dans la Préface aux *Œuvres*⁹, en revanche, il refuse fermement cette ambiguïté :

L'Illimité est dans le fleuve comme Jupiter dans le taureau ou la pluie d'or, quand le désir l'a saisi d'ensemencer une mortelle. Ainsi l'âme de Hölderlin fut ensemencée par l'Illimité.

Comme le dieu s'est « fait » pluie d'or, un instant tout entier *dans* et nullement en dehors de cette pluie, ainsi le fleuve a été, pour l'enfant qui jouait, l'adolescent en voyage, « porteur » de l'Illimité.

Jaccottet regrette au contraire que, dans le sillage de « génies » admirés et aimés de lui, tels Mallarmé ou Rimbaud, et, avant eux, Baudelaire, Leopardi et Novalis, « toute une tendance poétique », à travers le surréalisme, en soit venue par « besoin légitime de rupture », par soif d'altérité, à se couper « du monde lui-même »¹⁰. À l'affirmation de Rimbaud « la vraie vie est ailleurs », par laquelle il caractérise ce courant, au cri de Baudelaire, repris de Hood à travers Poe, *Anywhere out of the world*¹¹, il oppose le haïku qui « témoign[e] d'une vraie vie possible ici et maintenant », qui est « le contraire même de "N'importe où hors du monde" », mais qui, saisissant « dans ce monde-ci » « des moments quelconques d'existences quelconques », parvient à les « illuminer d'infini »¹².

De même aux « visions » d'A. E. il oppose « la vue », s'insurgeant, selon la même exigence d'union dialectique, qu'après que Russell eut pressenti « que l'Âge d'Or est encore au monde », il ne soit, dans la suite de son livre, « presque plus question des choses » ; « cette perfection oubliée ou cachée », Jaccottet aurait voulu qu'il s'acharn[e] à nous la faire découvrir dans les choses », alors que, en contradiction avec lui-même, au lieu de « questionner » « réellement le monde », il « vol[e] vers un monde "supérieur" »¹³. Toujours en garde contre « le vertige de l'Ailleurs », comme le souligne Patrick Née, Jaccottet réproouve une telle « évasion dans la surnature »¹⁴.

⁶ « "Si simples sont les images, si saintes..." », *Paysages avec figures absentes*, pp. 156-157.

⁷ *Ibid.*, pp. 159 puis 160.

⁸ *Ibid.*, p. 146.

⁹ *Une Transaction secrète*, p. 82 ou *Œuvres*, Avant-propos, p. X.

¹⁰ *Une transaction secrète*, p. 309.

¹¹ Cf. Rimbaud, « Vierge folle. L'Époux infernal », *Une saison en enfer*, in *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 215 : « Quelle vie ! La vraie vie est absente » (Jaccottet donne ici l'expression telle qu'elle est couramment retenue) ; et Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, in *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 355.

¹² *Ibid.*, p. 312 et *Haïku* / Jaccottet, *op. cit.*, [avant-propos], [p. 11].

¹³ « La vision et la vue », *La Promenade sous les arbres*, pp. 28, 29 et 40.

¹⁴ Patrick Née, « L'Ici de Philippe Jaccottet », *Philippe Jaccottet, la mémoire et la faille*, *op. cit.*, pp. 157 et 161.

Refusant ce ciel trompeur, « c'est vers la terre » qu'il « [se] retourne » donc, « qu'[il ne peut] pas ne pas [se] retourner », puisqu'il a « cru voir le secret dans la terre, les clefs dans l'herbe »¹⁵ :

En tout cas, je regardais de nouveau la terre, et je devais me dire que ce que je voyais certains jours, et de plus en plus souvent depuis que mon âme était plus sereine, réduisait à des fantasmagories illusoires toutes les visions de A. E. Il me semblait alors que la promesse qu'il nous avait faite en parlant de la présence actuelle de l'Âge d'Or n'avait pas été tenue, puisque finalement c'était bien d'un autre monde qu'il nous entretenait.¹⁶

S'il est un paradis auquel accorder foi, il sera Paradis terrestre, et la poésie, à l'instar du haïku, brillera « d'une lumière terrestre ». Aussi les textes de Jaccottet « ne parlent[-ils] jamais que du réel (même si ce n'en est qu'un fragment), de ce que tout homme aussi bien peut saisir (jusque dans les villes, au détour d'une rue, au-dessus d'un toit) »¹⁷. Dans « Poursuite », après avoir défini l'expérience poétique comme ce en quoi « se révèle » ce qui « a été appelé Dieu depuis toujours », Jaccottet rappelle que, néanmoins, dans son champ comme dans sa portée, elle ne concerne pas d'autre monde que le nôtre :

Parler de Dieux, de cortège, de cérémonie, c'était presque trop déjà : le plus souvent, en fait, il n'y avait rien que le monde visible [...]. Pas d'éléments inattendus, extraordinaires, fantasmagoriques [...]. Vraiment, ce n'était pas de renverser l'ordre des apparences que j'avais besoin, ni de rien bouleverser, ni même d'inventer ; la mesure salubre, illuminante, m'avait été soufflée en un moment peut-être fort banal, n'importe où, comme je marchais au bord d'un champ ou comme je travaillais dans le jardin ou m'éveillant en pleine nuit.¹⁸

Le martin-pêcheur, dont la flamboyance semble nier la mort, « ce n'était qu'un oiseau » et les choses, dans l'expérience poétique, ne cesseront d'être des choses. Mais, si modestes soient-elles, elles pourront devenir, comme « l'arrosoir » ou « la herse abandonnée dans les champs » qu'évoque Hofmannsthal dans la *Lettre de Lord Chandos*, « les réceptacles de ma révélation »¹⁹. « Ici point d'ange séparé, point de dieu qui vive dans l'écartement : le divin, s'il existe, se laissera surprendre à fleur de sol »²⁰, dit Jean-Pierre Richard. Jaccottet voit la « merveille » étinceler, en effet, « non pas dans le haut des airs, que l'on sait propice aux apparitions, mais [très] modestement dans la terre »²¹. S'il se peut que croisse « une herbe autre que l'herbe », ce sera « à ras de terre ». C'est « à même la terre » que par telle fleur « pourrait commencer la réparation

¹⁵ *Ibid.*, p. 37 et p. 40.

¹⁶ *Ibid.*, p. 35.

¹⁷ *Paysages avec figures absentes*, p. 9.

¹⁸ « Poursuite », *Éléments d'un songe*, p. 141.

¹⁹ *La Semaïson*, p. 83.

²⁰ *Onze études sur la poésie moderne, op. cit.*, p. 261. On comprend mal, dès lors, qu'une formule si juste, si fine, puisse aller de pair avec cette autre (p. 259) : « pour avoir voulu aller trop haut, je suis ramené de force au plus bas », ou cette autre encore (p. 260) : « il s'agira pour lui, à partir de la transcendence d'un là-bas, de retrouver la présence comblante d'un ici » : le mouvement serait plutôt d'ici à là-bas si ce là-bas n'était dans l'ici. Sans doute y a-t-il en Jaccottet une tentation « d'envol au-dessus du monde » (p. 258), mais nous l'en croirons lorsqu'il assure dans « Remarques sans fin » (*La Promenade sous les arbres*), p. 129 : « Il ne s'agit pas pour autant, j'y insiste, d'un envol, ou d'une fuite dans les « régions pures » célébrées par A. E. »

²¹ *La Promenade sous les arbres*, p. 85.

du plus haut ciel »²². C'est « de la terre même » que la poésie « peut exhumer quelque chose de plus vivant que tous les vestiges : une sorte d'esprit, de souffle » que Jaccottet immédiatement identifie comme divin²³. « Je suis reçu, accueilli dans ces prairies. Les dieux depuis longtemps se détournent », écrit-il dans la « Fantaisie » de Mai²⁴, attestant par cette opposition, comme dans l'un des derniers textes d'*Éléments d'un songe*, que Dieu, que le divin ne peut plus être trouvé que « perdu dans l'herbe ».

Tout se passe donc dans l'ici, mais chacun des termes qui lui sont associés – *le Plus Haut, lumière, infini, merveille, révélation* – ouvre bien, selon la formule de Michel Collot, « au cœur de l'immanence la dimension d'une transcendance »²⁵. Peut-être est-ce l'une des raisons pour lesquelles il adresse à l'ami cher et admiré, Francis Ponge, « comme un salut, de loin »²⁶ : le souci du réel, le parti pris des choses, ne fait-il pas courir le risque d'en restreindre la profondeur²⁷ ? Jaccottet, dit Jean-Pierre Richard, « divinise en quelque sorte l'immanence » et, en effet, si le mot dieu est souvent tenu à distance par des guillemets circonspects, le Visible, deux fois au moins, est magnifié par la majuscule²⁸. Comme était soulignée l'immanence de l'au-delà, c'est alors la transcendance de l'ici qui est mise en lumière, ce « noyau d'invisible » sans lequel « on n'aimerait pas autant » le visible²⁹. Notre monde n'est-il pas, « en réalité, malgré l'éloignement des dieux, tout imprégné aujourd'hui encore de leur substance ? »³⁰ ; « des créatures divines, endormies autour de nous, respirent... »³¹ ; Patrick Née relève qu'au dernier paragraphe de « Soir », lorsque le poète entend dans le murmure du vent le mot « Ici » trois fois répété, cet ici, « sa fenêtre de pierre », est baigné d'une « lumière qui est le lait des dieux »³². Ici et au-delà ne sauraient être distingués, séparés. Jaccottet aimait suivre un chemin entre vue dégagée et forêt, embrassant ces contraires dans un même regard : l'entredeux lui est aussi patrie métaphysique. Même dans les heures sombres, il « espère encore » « qu'il y ait, non pas au-delà des collines / ou des nuages, non pas au-dessus du ciel / [...] mais on ne sait comment / mêlé au monde que nous traversons, / qu'il y ait, imprégnant ses moindres parcelles, / de cela

²² « Comme le martin-pêcheur prend feu... », *Et, néanmoins*, p. 33 ; *À la lumière d'hiver*, p. 91 ; « Autre parenthèse », *Et, néanmoins*, p. 53.

²³ « La Grèce intérieure », *Tout n'est pas dit*, pp. 135-136.

²⁴ « Trois fantaisies », *Beauregard*, p. 92.

²⁵ Michel Collot, *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*, *op. cit.*, p. 344.

²⁶ Tel est le titre de la participation de Jaccottet au numéro des *Cahiers de l'Herne* consacré à Ponge (cf. « Comme un salut, de loin », *Une transaction secrète*, pp. 240 sqq.)

²⁷ C'est ce que confirme, dans l'entretien avec Reynald André Chalard (*De la poésie*, *op. cit.*, p. 53), après un rapprochement entre Aristote, « l'homme qui se contente de cataloguer le réel » et Ponge, ce jugement sévère : « Là, ce serait Ponge qui serait un descendant lointain d'Aristote, et très volontairement [...]. Je veux dire que ce qui m'a parfois gêné chez Ponge, c'est qu'il se limitait lui-même, et que [...] peut-être il serait allé au-delà de cette espèce de catalogage, avec cette affirmation un peu lourdaude qu'il n'y a rien au-delà. »

²⁸ « La vision et la vue », *Promenade sous les arbres*, pp. 40 et 131.

²⁹ Cf. « Autre parenthèse », *Et, néanmoins*, p. 52.

³⁰ « Au voyageur d'hiver (Gustave Roud) », *Une transaction secrète*, p. 237.

³¹ « L'approche des montagnes », *La Promenade sous les arbres*, p. 64.

³² « Soir », *Paysages avec figures absentes*, p. 110. Patrick Née, « L'ici de Philippe Jaccottet », in *Philippe Jaccottet, la mémoire et la faille*, *op. cit.*, p. 175, l'auteur rappelant la « puissante motion orphique » dont est chargé ce « lait ».

que la voix ne peut nommer, de cela / que rien ne mesure »³³ : les deux ordres, ensemble, l'incommensurable dans ce qui se mesure, dans ce qui porte nom, l'indicible.

L'étude que Jaccottet consacre à *Dans le leurre du seuil*, après quelques lignes sur la notion de seuil, constate que « bientôt s'est posée [à Bonnefoy] la question que désigne l'autre terme du titre : cette promesse de l'autre rive ne serait-elle pas un mensonge, cette lumière un mirage, ce seuil un leurre ? Ou si l'autre rive était la nôtre ? »³⁴. L'autre rive cesse d'être un leurre lorsqu'elle n'est plus conçue comme un au-delà de notre monde. Elle n'en reste pas moins « l'autre rive ». Il y a passage de l'une à l'autre à l'intérieur de ce monde, passage d'un monde à l'autre sans que soit quitté ce monde : tel chant d'oiseau, proche de celui du loriot, dit « calmement, probablement même avec indifférence, qu'il y a un autre monde à l'intérieur du nôtre » ; il le dit « lumineusement »³⁵. Mais cet autre monde, ni tout à fait le même, ni tout à fait un autre, « le nôtre, à peine changé »³⁶, dit Jaccottet, s'il est à portée de regard, n'est ni toujours ni partout perceptible, et c'est pourquoi il y a passage. L'intuition de Russell sur « la présence actuelle » de l'Âge d'Or fait revenir sous la plume de Jaccottet la célèbre phrase de Novalis : « Le Paradis est dispersé sur toute la terre, c'est pourquoi nous ne le reconnaissons plus. Il faut réunir ses traits épars »³⁷. Ainsi, « là où l'on ne voit ni porte ni passage », une porte pourra s'ouvrir, un seuil être franchi, sous condition qu'advienne cette réunion, que soit retrouvée l'unité originelle du monde³⁸. Cette « régénération » est une « méta-morphose », une « trans-figuration » par laquelle notre monde *passé* d'un état à un autre, se révèle comme altérité.

Les plus intenses des textes de Jaccottet chantent ce passage, dans l'émerveillement ; ils sont comme le noyau, le foyer de l'œuvre, car cette sublimation est pour lui l'essence même de la poésie. Si, malgré la mort, le poète parle encore, c'est dans la foi secrète que cette métamorphose lui sera de nouveau, en quelque instant, quelque circonstance, accordée, qu'il aura de nouveau à en dire l'heureux éblouissement. Suggérée dans les poèmes proprement dits, les proses poétiques la soulignent comme telle, l'éclairent parfois dans un retour réflexif où le bonheur s'étonne toujours que le changement du monde ne soit pas un changement de monde. Les choses, dans la nuit de « Sur les pas de la lune » où elles semblent délivrées de leur pesanteur, « comme les astres, je le redis », insiste Jaccottet, « elles n'étaient ni des rêves, ni des notions ; comme le Ventoux splendide encore que presque imperceptible, elles étaient toujours la terre et cependant la lune les avait changées »³⁹. De même, les fermes, les arbres en fleurs de « Hameau » (p. 55), « c'était toujours de la réalité, un morceau du monde, et en même temps une espèce de vision, étrange au point de vous conduire au bord des larmes ». Que Jaccottet reprenne ainsi, tempéré par l'expression défiante « une espèce de », le terme même par

³³ « Dis encore cela... », *À la lumière d'hiver*, pp. 71-72.

³⁴ « Une lumière plus mûre (Yves Bonnefoy) », *Une Transaction secrète*, p. 260.

³⁵ *Carnets*, pp. 14-15.

³⁶ *La Promenade sous les arbres*, p. 35.

³⁷ « La vision et la vue », *ibid.*, p. 35 (cf. note 89, p. 213). Dans *Observations et autres notes anciennes* (p. 68), la citation, complétée, est accompagnée de ce bref commentaire : « La phrase clef de l'œuvre de Roud. »

³⁸ Cf. « Aux liserons des champs », *Et, néanmoins*, p. 81.

³⁹ *La Promenade sous les arbres*, p. 73.

lequel il condamne A. E., implique à la fois la permanence du réel et une transformation si radicale qu'elle ne soit pas simple changement de forme mais passage à un état différent, à une autre nature. Ainsi, ce que contemple Jaccottet dans « Vue sur le lac », « c'est encore de la roche, des pierres, de la neige, mais "enlevées au ciel" »⁴⁰ : elles sont, en effet, comme portées par la brume, mais si leur appartenance au visible dans sa matérialité balaie toute interprétation religieuse, l'évocation antérieure des vierges de Zurbarán « figurées en plein ciel », en assomption, implique en même temps l'accession à autre niveau. Pour dire la profondeur d'un tel changement, même le terme de *métamorphose* ne suffit plus, il y faut celui de *transfiguration* dont la portée religieuse est alors expressément rejetée. La longue évocation, dans *Paysages avec figures absentes* (pp. 18-19) du soir d'après Noël qui rappelle un Lucas de Leyde aboutit, comme à bout de souffle, en effet, mais à force d'émerveillement, à cette apogée :

Il faudrait parler plutôt d'un poudroisement de feu, d'une ouverture et aussi d'une ascension, d'une *transfiguration*, frôlant ainsi sans cesse des idées religieuses, quand les frôler seulement est déjà trop ; car c'est cela, et c'est toujours autre chose encore. Car ce sont les *choses* qui sont telles, terre et ciel, nuées, sillons, broussailles, étoiles ; ce sont les choses seules qui se transfigurent, n'étant absolument pas des symboles, étant le monde où l'on respire, où l'on meurt quand le souffle n'en peut plus.

Le monde transfiguré reste donc bien celui dont nous partageons la finitude, notre monde quotidien, dans lequel chaque chose, connue, peut être nommée ; il n'en est pas moins, éprouvé comme un tout, méconnaissable. C'est le même terme de *transfiguration* que Jaccottet retrouve dans *La Seconde semaison* (p. 221) pour évoquer « d'autres pas enchantés, encore, au pied de la montagne d'Autuche » :

L'un de nous s'exclame que c'est « comme le paradis » ; ce n'est heureusement pas moi, trop coutumier de ces excès pour ne pas m'en méfier le premier ; mais tout de même, cela doit bien avoir un petit commencement de sens ! [...] Il me semble qu'aucun alchimiste ne produira jamais un plus bel or que celui dont ce lieu et ce moment apparaissent ailés plutôt qu'imprégnés. C'est comme une transfiguration où rien de la figure matérielle ne serait perdu, puisque tout ce que nous voyons s'ouvrir ainsi devant nous continue à porter le nom d'arbre, de bois, de terre, d'herbes et d'eau, et aucun autre.

« Comme le paradis » ! Laissant à un autre, même sous cette forme atténuée par le tour comparatif, la responsabilité d'un tel mot qu'il est heureux pourtant de trouver comme légitimé par la plume de Novalis, Jaccottet, « tout de même », le reprend finalement à son compte de manière à peine détournée ; c'est le paradis qu'ouvre la transfiguration du monde, dans le moment, que Jaccottet dit souvent « magique », de l'harmonie retrouvée, de la transmutation du plomb en or. Mais, cette fois encore – et il semble que son bonheur en soit accru –, il revient sur le lien indissoluble et paradoxal entre la *transfiguration* des choses et leur *figure* matérielle.

Dans chacun de ces lieux et de ces moments, donc, comme à la Grande Tuilière – « dans ces espèces de clairières tout à fait tranquilles, brillantes de lumière, étrangement brillantes et lointaines » –, « on dirait qu'on a changé de monde sans quitter celui-ci »⁴¹.

⁴⁰ « Vue sur le lac », *Après beaucoup d'années*, p. 11.

⁴¹ *La Semaison*, p. 255. La note se retrouve dans *Des histoires de passage*, pp. 176-177.

C'est aussi quand se produit « une espèce de métamorphose », « à l'heure d'une lente et silencieuse apparence de métamorphose, à l'heure de l'apparition, presque, d'un autre monde » que le cerisier « arrête » le poète, « sans cesser – précise-t-il à nouveau –, d'être un cerisier chargé de fruits dont, en approchant, j'aurais pu reconnaître la variété, – de même que rien autour de nous ne cessait d'être chemin, champs et ciel » : puisque rien ne cesse d'être le même, il ne peut se produire qu'*une espèce, une apparence de métamorphose, presque un changement de monde* ; pourtant,

à sa vue, alors qu'on avait cru seulement marcher sur les chemins trop familiers, tout changeait, tout prenait un sens différent, ou un sens tout court ; ainsi quand un chant s'élève dans une salle, ou une simple parole, pas n'importe laquelle toutefois, dans une chambre, on n'en est pas sorti, pas plus qu'on n'a cessé d'être en proie au minutieux travail du temps destructeur, et néanmoins quelque chose d'essentiel semble avoir changé.⁴²

Ainsi, en se changeant, le monde « prend sens » ; vivre un instant cette métamorphose, c'est atteindre la vérité du monde, saisir la clef de nos vies. Mais que peut être ce « quelque chose d'essentiel », qui a à voir avec le chant avant même que l'écriture tente de cristalliser la métamorphose, ce quelque chose par le changement de quoi tout est changé sans que l'on soit sorti de la salle, de la chambre du monde ?

La présence

Que se passe-t-il dans ce passage ? Quel seuil sépare le monde ordinaire de sa forme sublimée ? D'où vient qu'il se transfigure en un cosmos dont la lumière, l'unité, l'ordonnance font notre vraie demeure ?⁴³ Jaccottet parle alors de « plus grande réalité »⁴⁴, ou même de « réalité réelle » : dans le « Remerciement pour le prix Rambert », il définit les moments de l'expérience poétique comme ceux « où nous nous sentons de nouveau en contact avec une réalité qui, par la plénitude qu'elle nous insuffle, témoigne avec évidence qu'elle est plus pure que l'autre », « moments profonds », « privilégiés » « où, continue-t-il, ce que j'appelle la réalité réelle nous fait signe »⁴⁵. Qu'est-ce à dire ? Le monde, alors, est « avivé », prend un « relief » qu'il n'avait plus :

Pourquoi, pourquoi donc ai-je eu immédiatement, ce matin-là, à Truinas, la sensation de voir la réalité du monde comme « en relief », comme vous submergeant, presque à couper le souffle ?⁴⁶

Une longue phrase nominale, dans le même texte, jette une lumière de plus en plus précise sur cette notion de *réalité*. La nomination de chacun des éléments du paysage s'amplifie ainsi :

...tout cela, comment dire ? plus beau, c'est-à-dire plus réel dans son étrangeté, dans sa sauvagerie, plus intense que je ne l'avais jamais vu ; tout cela à la fois sauvage et en

⁴² « Le cerisier », *Cahier de verdure*, pp. 11 et 12 puis 14.

⁴³ Cf. II, pp. 200-201 et 249-251.

⁴⁴ « La vision et la vue », *La Promenade sous les arbres*, p. 19.

⁴⁵ *Une transaction secrète*, p. 292.

⁴⁶ *Truinas*, p. 33.

« belle ordonnance » comme les chênes dans un autre poème de Hölderlin dont je me souvenais ⁴⁷, une « présence » comme je n'en avais peut-être ressenti de ma vie d'aussi forte, indubitable et parfaitement incompréhensible, « merveilleuse », oui, vraiment, comme la tempête de neige dans la lettre d'André. ⁴⁸

Des adjectifs, d'abord, qui établissent des équivalences successives, entre beau et réel, entre réel et intense, sur un contrepoint d'alliance des contraires ; puis, comme un coup d'arrêt momentané ou, plutôt, un accent soudain, la rupture du substantif qui s'impose avec force : *une présence* ; la « réalité réelle » s'éprouve, dans les deux sens du terme, à cette présence, évidence sans explication, évidence mystérieuse : merveille. Les mêmes équivalences ponctuent tout le texte intitulé *Nuages* :

Et ce dernier été, [...] certaines choses de ce monde qui aura été le mien, le nôtre, pendant presque toute notre vie, m'ont étonné plus qu'elles ne l'avaient jamais fait encore, ont pris plus de relief, d'intensité, de présence ;

Il y avait simplement, ce jour-là, [...] que leur apparition inattendue, véhémente, sauvage, m'avait exalté par leur seule intensité, son relief, sa force de réalité, avant toute autre chose.

Pourquoi, je n'en sais rien ; mais tout prenait plus de relief, comme quand on sort d'une opération de la vue, tout se rapprochait ; c'était pareil à un assaut, mais sans rien d'effrayant ni d'agressif ; pour me conquérir, pour me convaincre que j'étais bien au monde et que le monde était bien autour de moi.

Mais que signifie, ici, « réalité » ? Rien de plus que : ce qui ne peut pas ne pas paraître tel, dans la limite de mes sens et de ma pensée, de mon corps, du monde qui est le mien [...]. ⁴⁹

Là encore, relief, intensité, présence sont liés à la notion de réalité ; et la présence est d'un tel relief, d'une telle intensité qu'elle ne peut être mise en doute, que la réalité devient réelle : le monde est là, autour de moi. La réalité du monde est fonction de « l'être-là » des choses. Entre l'ici et cet au-delà qu'il recèle, le seuil est donc d'ordre ontologique ; ce qui métamorphose le monde est le sentiment de la présence. Cherchant pourquoi il a eu, à Mistra, l'impression non d'avoir payé un billet pour une visite touristique mais « tendu une obole à quelque passeur mythologique », « tant il [lui] a paru, à peine entré dans l'enceinte, qu'[il avait] accédé à un autre monde », l'impression que le motif en torsade d'une vieille porte de pierre avait le pouvoir « d'une clef qui [lui] eût ouvert bien plus qu'une porte », Jaccottet, après avoir pris en compte le caractère maternel et chaud de l'art byzantin, en découvre la raison profonde :

Je crois que ce qui a gravé à jamais dans ma mémoire ces quelques heures passées à l'ombre du Taygète, c'est simplement, mystérieusement, le fait que sous l'averse, la cascade immobile de la lumière toujours intense, [...] toutes ces ruines [...] étaient exactement aussi présentes, pleines, indiscutables [...] que les chemins, les oliviers, les herbes et la prodigieuse variété de fleurs vivement colorées [...]. ⁵⁰

⁴⁷ Cf. « Fête de la paix », trad. d'André du Bouchet, *Hymnes in Œuvres*, Pléiade, *op. cit.*, p. 859.

⁴⁸ *Truinas*, p. 18.

⁴⁹ *Nuages*, pp. 13-14, p. 24, p. 26.

⁵⁰ *Cristal et fumée*, pp. 33, 34 puis 36.

Présence des choses encore, à Majorque, opposée, dans la juxtaposition, à « l'ombre maltraitée » :

Cherchant à exprimer ce que j'éprouvais entre la mer et les forêts de pins, sous cette lumière aveuglante, je sentais qu'il me fallait parler de la force, de la proximité, de la richesse du monde visible. Le bleu dense de la mer, le vert profond des bois, l'aération du ciel, la chaleur du sol : [...] un éclat presque immobile, des présences souveraines.⁵¹

Présence « souveraine, irrécusable », à nouveau, de l'or des blés à San Donnino :

Ce qui me frappe aujourd'hui, en cette fin de juin torride, c'est [...] la force, l'intensité, l'éclat de leur présence.⁵²

Présence toujours, éprouvée et dite par Mandelstam, commentée par Jaccottet, dans le poème, particulièrement aimé de lui, qui s'ouvre sur le vers : « Je me suis lavé, de nuit, dans la cour »⁵³ :

C'est un de ces moments d'une vie qui rendent brusquement aux choses, et justement, en particulier, aux grandes réalités élémentaires usées ou oubliées, leur présence immédiate, leur poids, leurs dimensions presque infinies.⁵⁴

« Ce qui nous touche parfois si intimement, au hasard de nos promenades, n'est-ce pas justement l'affleurement de l'être ? » demande Jaccottet dans *Observations et autres notes anciennes* (p. 52) : question rhétorique, qui appelle notre assentiment à sa plus grande certitude, qui donne la clef du passage qu'offre l'expérience poétique. Affleurement indubitable, qui explique la transfiguration du monde mais restera lui-même inexplicable, inexpliqué, comme une sorte de miracle que Jaccottet atteste chaque fois qu'il se produit. Par exemple, devant le cognassier, dont l'effort d'évocation, par expressions négatives, trouve ainsi sa résolution :

C'était là, simplement. Présent, tranquille, indéniable.⁵⁵

ou devant le rouge-gorge :

C'est aujourd'hui, c'est hier qu'il m'a aidé, sans d'ailleurs se préoccuper plus que cela de moi, malgré les apparences ; simplement en étant là, vivant, visible sous le ciel visible et vivant, avec la drôle de parole involontaire de sa tache rouge que j'ai lue avec surprise, comme j'en ai lu tant d'autres, sans mieux les comprendre.⁵⁶

ou encore, au premier signe d'une fin d'hiver :

Je ne sais pas, je ne sais quoi dire
sinon que cela semble, un soir, se déplier très haut,
hors de la vue,
même pas se déplier :
être là, être grand ouvert⁵⁷

⁵¹ *Éléments d'un songe*, pp. 113-114.

⁵² « Collines à San Donnino » dans *R.S.H.* n° 255, *op. cit.*, p. 9.

⁵³ Ossip Mandelstam, « Tristia », *Simple promesse*, *op. cit.*, p. 47.

⁵⁴ « Quelques notes à propos de Mandelstam », *Une transaction secrète*, p. 172.

⁵⁵ « Blason vert et blanc », *Cahier de verdure*, p. 26.

⁵⁶ « Rouge-gorge », *Et, néanmoins*, p. 59.

⁵⁷ *Après beaucoup d'années*, p. 99.

L'« être-là » des choses, défi à la parole (*comment dire ? , je ne sais pas, je ne sais quoi dire*), ouvre sur une ouverture, mise en abyme du passage, ou plutôt abyme ouvert de l'infini. Et l'on comprend aussi pourquoi les choses alors parlent sans parler : affirmant leur être, elles nous appellent, sans s'adresser à nous, et il n'y a pas à comprendre. Dans *Observations et autres notes anciennes* (p. 49), Jaccottet relève les deux derniers vers du poème d'Hölderlin, « Der Abschied »⁵⁸, dans sa version finale :

Et d'or au-dessus du ruisseau
Le lys élève vers nous son parfum

Alors que « toute l'ode est d'ordre abstrait », commente-t-il, « tout à coup, inattendu, un détail de paysage, précis, avec sa couleur, son parfum, même son architecture » :

Rien n'est dit qu'une seule chose très simple, un fragment de paysage dans lequel monte un parfum. Ce que cela veut dire ? On ne peut traduire une image de cet ordre : ce lys est là comme seront là plus tard, [...] la tulipe, la jacinthe, l'œillet. C'est une fleur, une fleur forte, solennelle et blanche qui s'ouvre en exhalant son parfum ; plus bas un ruisseau coule : mouvements divers des choses du monde, *sens* divers des fleurs et de l'eau.

Jaccottet, écrit Jean-Claude Mathieu, avant de citer ces mêmes lignes, « ne quête pas [le] sens [des fleurs] mais constate la plénitude de leur réalité », « leur leçon se résume à leur être-là » ; « en elles se résout l'interrogation de Mallarmé devant la danseuse – "Qu'est-ce que cela signifie ?" –, que Claudel avait reprise en l'orientant vers un vouloir-dire divin : "Qu'est-ce que cela veut dire ? ". Il n'y a pas d'autre sens des fleurs que le sens d'un mouvement, celui du monde qui en les traversant les entrouvre »⁵⁹. Le lys fait se lever la question ; la réponse est le lys même, « surgi tel quel »⁶⁰.

Plus que d'une présence, en effet, il faudrait parler d'un surgissement, d'un événement ou d'un avènement. L'être-là des choses se manifeste « soudain », « brusquement », « tout à coup », rompant la linéarité d'un temps où « rien ne se passait »⁶¹.

Cueillant une grappe de raisin, le soir, et soudain le globe, le grain de la lune ; je tiens la grappe dans ma main.

Cette note, si belle, de *La Semaïson* (p. 114) devient poème dans *Paysages avec figures absentes* (p. 126)⁶² :

Au moment où le soir approche dans le jardin d'été

⁵⁸ Cf. Hölderlin, « Adieu », *Odes*, in *Œuvres*, *op. cit.*, p. 776.

⁵⁹ Jean-Claude Mathieu, « La grâce dérobée des fleurs », *Philippe Jaccottet, op. cit.*, p. 336. Dans les *Carnets* (p. 82), Jaccottet cite, à propos des fleurs, une phrase de portée comparable, extraite du livre de Jean-Claude Bailly *Le Propre du langage*, non sans avoir précisé qu'il y est parfois question de « ces réalités infimes du monde dont [il] croi[t] bien qu'elles [lui] parlent avec de plus en plus de tendre insistance le temps passant » : « " ... cette éclosion qui a l'air d'une offrande est en fait souveraine et ne s'adresse à rien, les fleurs ne prient ni ne chantent, la rose n'est à personne " (ces derniers mots venant d'Angelus Silesius), c'est très exactement la même intuition qui m'est venue, non pas tout de suite, mais à la longue, et autour de laquelle je n'ai pas fini de tourner. »

⁶⁰ *Ibid.*, même page.

⁶¹ « Sur les degrés montants », *Cahier de verdure*, p. 42.

⁶² Cf. II, pp. 220 et 234.

laissant apparaître la lune
 je cueille une grappe de raisin sombre :
 elle rafraîchit mes doigts

« Soudain », dit la note, « apparaître », reprend le poème, et Jaccottet, dans l'analyse qui suit, établit lui-même une distinction entre cet « apparaître » et la « présence », ou plutôt précise le caractère propre de la présence poétique : « ... tandis que l'œil, distraitemment, a saisi la venue, non pas la présence, mais l'apparition de cette lumière qui est à la fois silence, douceur, limpidité, fraîcheur (brusquement, sans nul bruit, c'est là, lanterne suspendue au sein d'une poussière rose, antique compagnie, pas encore tout à fait distincte de la vapeur crépusculaire qui semble la porter, l'élever), ... ». L'opposition, d'abord nette dans la précision rectificative *non pas*, s'abolit en quelque sorte dans l'union de l'adverbe *brusquement* qui dit une venue et du groupe verbal *c'est-là* qui désigne la présence : l'être-là des choses est en poésie une apparition, non pas un état mais un acte : le lys de Hölderlin s'impose au regard et dans l'ode comme « un événement visible pur »⁶³ ; de même, dans la combe de « Bois et blés », Jaccottet ressent que « monte » là, que « gonfle » « comme un Nil » ; « quelque chose de lointain et de profond se passe », qui n'est pas seulement la croissance invisible des épis : « Je surprends un acte [...]. Ou même moins encore : une chose qui serait vraiment là ». « L'être ou l'événement ? » demande Jean-Claude Mathieu qui, s'appuyant sur cette phrase, répond très vite : « De l'être advient » ; « l'acte et l'être-là des choses ne font qu'un »⁶⁴. C'est d'ailleurs pourquoi cette présence soudaine et brève est aussi immémoriale, pourquoi la lune dans son apparition est « antique compagne » et le champ de blé « un Nil » : « l'immémorial, ce qui est "éternel à force de recommencer", ne serait qu'un leurre s'il n'était donné dans l'événement », dit encore Jean-Claude Mathieu⁶⁵. La présence pure, dans son surgissement, est un « ici et maintenant » ontologique ponctuellement éternel. Quand le vent lui « apporte les confuses nouvelles de la distance », Jaccottet « comprend seulement : "ici, ici, ici", ou : "vie, vie, vie" ». Il faudrait citer intégralement les trois pages d'hymne aux eaux de la Sauve dans *Après beaucoup d'années* (pp. 23-25) : elles s'ouvrent sur un « Ici » qui, dès le début du deuxième paragraphe, s'amplifie d'une dimension temporelle où l'instant présent se superpose à l'origine : « C'est ici qu'est né le jour, aujourd'hui » ; « ce lieu et ce moment ne sont pas un rêve » : la scansion de cet « ici et maintenant » à travers tout le texte exprime, dans la joie de la certitude, l'appréhension d'une présence ontologique en quoi réside le sentiment du passage au-delà ; « celui qui douterait que le monde soit, qui douterait lui-même d'être, se guérit, ici », « sous cette lumière-ci ». Cette présence est le « oui » du monde, comme les « gouttes multipliées » qui sourdent du seuil rocheux en « paroles d'un autre monde », sont « autant de "oui" ronds, lumineux, décidés »⁶⁶.

Quelques timides rapprochements philosophiques ont déjà été hasardés, d'avance réprouvés par Jaccottet. Mais comment cette poésie de la « présence », de « l'être-là »

⁶³ *Observations et autres notes anciennes*, p. 49.

⁶⁴ Jean-Claude Mathieu, « Un petit roseau m'a suffi », *Philippe Jaccottet, op. cit.*, pp. 102 puis 103.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 103.

⁶⁶ « Sur le seuil », *Paysages avec figures absentes*, pp. 38-39.

pourrait-elle ne pas imposer la référence aux concepts heideggériens de *Anwesenheit*⁶⁷ et de *Dasein* ?⁶⁸ La métamorphose du monde, ce passage que Jaccottet désigne souvent par l'emploi des termes « apparaître » et « apparition », est bien un « dévoilement » de l'être. Heidegger rapporte la notion de « phénomène » à sa forme grecque φαίνόμενον, « compris comme : ce-qui-se-montre-en-lui-même » et rappelle que ce mot est de même racine (φα-) que φως, la lumière⁶⁹. À ce terme de connotation trop philosophique, voire scientifique, Jaccottet préfère celui d'*épiphanie*, venue à la lumière, manifestation, révélation dans le plein sens étymologique de dé-voilement mais nimbée d'une aura d'ordre sacré :

Dans [les] proses, à partir d'une rencontre que je pourrais dire généralement « illuminante », j'ai essayé de cerner avec les mots ces moments vécus comme de petites épiphanies, souvent très modestes, mais qui m'ont paru receler une sorte de parole tout à fait essentielle. Ces moments étaient ceux de promenades sans but, sans intention littéraire bien évidemment, qui me mettaient en contact immédiat avec le monde naturel.⁷⁰

Présence du monde au moi dans la brève lumière du dévoilement : la « question de l'être » est bien au cœur de la poétique de Jaccottet. Or, dans sa lettre à Roud du 5 décembre 1952, Jaccottet mentionne, avec une admiration très marquée pour la « rigueur », le « sérieux » de ces essais « pénétrants », sa lecture de *Approche de Hölderlin (Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung)*, et de *Chemins qui ne mènent nulle part (Holzwege)* – à cette date, nécessairement dans le texte allemand. Et il est plus que probable, comme le montre l'article de Chantal Colomb-Guillaume sur « Jaccottet et Heidegger », que le poète a lu aussi *Qu'est-ce que la métaphysique*, sans doute encore *Sein und Zeit* et, assurément, la *Lettre sur l'humanisme*. Des traces nettes « de l'écriture heideggérienne » se relèvent dans deux poèmes de *L'Ignorant* dont Chantal Colomb-Guillaume propose une analyse approfondie. Elle met en regard les premiers vers de « Nouvelles notes pour la Semaïson »⁷¹ :

Maintenant la terre s'est dévoilée
et la lumière du soleil en tournant comme un phare
fait les arbres tantôt roses tantôt noirs

et cette phrase extraite de *Hölderlin et l'essence de la poésie* : « Il faut que vienne à découvert ce qui supporte et régit l'étant en son ensemble. Il faut que l'être soit mis à découvert, pour que l'étant apparaisse »⁷², en soulignant que la métaphore du

⁶⁷ Cf. Chantal Colomb-Guillaume, « Philippe Jaccottet et Heidegger : Pour une poésie de la présence », *Europe*, n° 955-956, *op. cit.*, pp. 144-157.

⁶⁸ Rapprochement qui n'exclut pas la conscience que le terme *Dasein*, comme le fait remarquer Emmanuel Martineau dans l'avant-propos de sa traduction de *Sein und Zeit*, est « intraduisible », que l'expression « être-là » – celle qui vient sous la plume de Jaccottet comme l'expression de son expérience propre, hors de tout souci de transcription philosophique – a été, quoique souvent adoptée, résolument condamnée par Heidegger.

⁶⁹ *Être et temps (Sein und Zeit)*, traduit par Emmanuel Martineau, Authentica, 1985, Introduction, ch.II, § 7, pp. 43 et 42.

⁷⁰ *Entretien avec Philippe Jaccottet* par Mathilde Vischer, *op. cit.*

⁷¹ *L'Ignorant*, p. 52.

⁷² Martin Heidegger, *Hölderlin et l'essence de la poésie*, traduit par Henry Corbin (1937) dans *Approche de Hölderlin*, Gallimard, 1962, rééd. augmentée 1973, p. 52.

dévoilement, le présent de l'énonciation et le lexique de la lumière rapprochent le poète du philosophe dans une même expérience de la présence et révèlent l'attachement de Jaccottet « à saisir l'apparition de l'étant, ici les arbres, dans l'instant de l'ouverture de l'être de la terre ». Le second : « Le travail du poète »⁷³, rappelle la métaphore du berger de l'Être dans la *Lettre sur l'humanisme* puisque « l'ouvrage » assigné au « regard » y est de « veiller comme un berger et d'appeler / tout ce qui risque de se perdre s'il s'endort ». Il faudrait citer aussi le dernier des trois « Vœux » d'*Airs* (p. 155) qui marque la même emprise à travers la même image⁷⁴ :

Le soir venu
rassembler toutes choses
dans l'enclos

Traire, nourrir
Nettoyer l'auge
pour les astres

N'est-ce pas, là encore, se faire « berger de l'Être » ? Mais, puisque veiller, tâche qui incombe, selon Heidegger, à l'homme et non pas seulement au poète, c'est « ek-sister dans le sens d'habiter dans la proximité de l'être », on est en droit de penser que Jaccottet trouve chez Heidegger une sorte de garantie réconfortante d'une expérience personnelle déjà retrouvée chez Hölderlin et Rilke : « habiter poétiquement » le monde, être dans « l'espace intérieur du monde » n'est-ce pas être « en contact immédiat avec le monde naturel » ? Sans faire sienne l'ironie méprisante de l'interlocuteur qu'il se donne dans « Poursuite » :

- J'entends bien. Pour vous la poésie est le salut, la « gardienne de l'Être », un résidu peut-être misérable mais demeuré pur de la religion, la vraie philosophie, que sais-je encore ? Il me semble connaître ces formules éclatantes et, si l'on y songe, assez prétentieuses,

il reconnaît cependant déjà, en 1961, qu'« [il] n'aime pas plus que [lui] ces formules et [que] tout ce que l'on peut avancer contre elles, [il y a] songé aussi »⁷⁵. Dix ans plus tard, dans le « Remerciement pour le prix Ramuz », c'est lui qui se lance dans la diatribe, retournant toutefois l'ironie contre lui-même, angoissé par le fossé qui sépare les mots « écrire » et « aujourd'hui » :

Alors, pour résister au vertige, on s'accroche à n'importe quoi ; plus volontiers, bien sûr, à des paroles de philosophe, et combien plus si ce philosophe est illustre ! Comment lui résister, d'ailleurs, s'il vole généreusement à notre secours ? Songez donc : il écrit que le poète est le « berger de l'Être » (ou s'il ne l'a pas écrit, on l'a lu entre les lignes). C'est-à-dire que le poète veille sur ce qu'il y a de plus grand et de plus précieux pour chacun de nous : noble tâche ! Et nous voici tous à fonctionner de grand cœur comme tels, empruntant à la philosophie, à la religion, leur langage, leurs attitudes, leurs ambitions. Mais l'Être est-il un agneau, un troupeau d'agneaux ? Ne ressemblerait-il pas plutôt (bien

⁷³ *L'Ignorant*, p. 64.

⁷⁴ Chantal Colomb considère que dès la publication de ce recueil on ne trouve plus trace d'une influence aussi directe de Heidegger.

⁷⁵ « Poursuite », *Éléments d'un songe*, p. 158.

qu'il ne puisse ressembler à rien) à ces souffles dont personne ne sera jamais le gardien ?⁷⁶

On ne peut être le gardien du mouvant, du fugitif : l'être se donne dans l'accueil de l'instant ; désigner la poésie comme une « noble tâche », c'est aspirer à une grandeur dont, comme l'on sait, Jaccottet se méfie. Plus pondérées dans leur ton, certaines des « Remarques » qui concluent *L'Entretien des Muses* (p. 308) éclairent mieux encore les réticences de Jaccottet :

Je pense maintenant aux remarques que je me suis permis de faire à propos de Perse ou de Bonnefoy : que cet être dont la poésie moderne s'est découverte, avec quelque excès d'assurance, la gardienne, n'est jamais plus proche, dans l'œuvre, que là où l'œuvre cesse d'en parler et paraît l'oublier dans une attention plus modeste aux choses limitées ; si bien qu'en fin de compte il est peu de poésies qui baignent si constamment dans sa lumière que celle, si peu métaphysique en apparence, toute tissée d'éléments que l'on croirait d'abord insignifiants, de Jean Follain (peut-être le seul poète français vivant que l'on puisse, pour cette raison même, comparer aux maîtres du haï-ku).

Le danger mortel est, pour le poète, de se faire « berger de l'Être » au détriment, sinon au mépris, des étants. Certes, pour Jaccottet, « la mise en rapport poétique a bien le sens d'une illumination ontologique », écrit Jean-Claude Pinson, mais, « aux poétiques de la hauteur qui, marquées par l'"effet Heidegger", prétendent délivrer directement les oracles de l'Être, il oppose la voie d'une ontologie poétique indirecte, conscient de ce que la lumière de l'Être ne brille que de s'effacer au profit des étants qui la diffractent »⁷⁷. La distance qui sépare le poète du philosophe se lit dans leur approche différente de Hölderlin : celui-ci supprime toute « concrétude » du poème *Andenken* (« Le Souvenir »)⁷⁸, celui-là au contraire, comme on l'a vu, valorise dans le poème *Abschied* (« L'Adieu »), l'apparition du « lys d'or ». Et J. C. Pinson en conclut que, « si l'on veut à tout prix trouver un référent philosophique à cette ontologie poétique, c'est à Merleau-Ponty plus qu'à Heidegger qu'il faut songer », parce que l'attitude phénoménologique implique une attention à la polymorphie de l'être.

Mais c'est à Jean Follain que se réfère Jaccottet, en le comparant aux maîtres du haïku, parce qu'en sa poésie, « réalité dans toutes ses dimensions », « le détail le plus humble [...] résonne soudain, touche à l'obscur de l'être »⁷⁹. *L'être-là* soudainement révélé du rouge-gorge, du cognassier en fleurs, de la lune dans la nuit d'octobre serait à rapprocher, en effet, non pas tant de la pensée heideggérienne que de la spiritualité du bouddhisme zen, telle du moins que la cache et révèle le haïku, porteur de l'« abyssale » et « immédiate expérience de l'ainséité (comment dire ?) des choses », écrit Jacques Masui⁸⁰ par qui précisément Jaccottet a eu connaissance de l'ouvrage de Blyth. « Lorsque Bashô [...], poursuit-il, atteint un soir près d'un étang, le plus haut sommet des monts de la connaissance, [...] celui où la poésie et la religion deviennent

⁷⁶ *Une transaction secrète*, p. 301.

⁷⁷ Jean-Claude Pinson, *Habiter en poète*, op. cit., pp. 171 et 172.

⁷⁸ Cf. Hölderlin, « Souvenir », *Hymnes in Œuvres*, op. cit., p. 875.

⁷⁹ « Une perspective fabuleuse », *L'Entretien des Muses*, p. 132, dans un commentaire de « L'Assiette », p. 116 de *Exister*, suivi de *Territoires*, préf. d'Henry Thomas, Gallimard, "Poésie", 1969.

⁸⁰ Jacques Masui, « L'expérience poétique de Jaccottet », pp. 153-157 dans *Philippe Jaccottet / Vidal*, op. cit. Ici, p. 157.

synonymes ou s'annihilent, il ne peut écrire que ces dix sept syllabes, lourdes d'expérience » :

Le vieil étang
Une grenouille plonge
Plop !

Dix sept syllabes pour dire cet instant d'*illumination* qu'est le *satori* dans le zen. Ce précipité d'expérience, chez Jaccottet, ne prend une forme comparable que dans *Airs* ; mais il est le cœur, le fondement de ce que développent et analysent – parce que la poésie occidentale aujourd'hui n'échappe pas, même ouverte, à l'attitude réflexive – des proses poétiques comme « Le cerisier » ou « Blason vert et blanc ». C'est ainsi que François Cheng paraît éclairer la « rencontre illuminante », l'« épiphanie » qu'est l'expérience poétique pour Jaccottet, dans le commentaire de ce distique chinois :

Cueillir des chrysanthèmes près des haies de l'Est ;
insouciant, apparaître la montagne du Sud

La traduction ne peut en rendre la richesse, explique-t-il, car, le verbe *chien* signifiant à la fois *apparaître* et *voir* et le chinois n'utilisant pas de pronom personnel, le second vers « se prête à une double interprétation : "insouciant, j'aperçois la montagne du Sud" et "insouciant, apparaît la montagne de Sud" » ; or, cette montagne est connue pour être enveloppée le plus souvent de brumes ; le second vers dit ainsi « le moment magique où, à travers les brumes déchirées, le poète surprend la présence de la montagne, en même temps que celle-ci s'offre à sa vue. Cette coïncidence entre le regard de l'homme et la chose qui vient à la rencontre de son regard est la définition même de la "révélation" selon le Chan (Zen) »⁸¹. N'y a-t-il pas quelque chose de cet ordre dans l'ouverture de cette note de *La Semaïson* (p. 33) :

Toujours la montagne apparue, avec une dernière neige à la cime, au-dessus du chemin des Rebavas, comme une chose grecque, nid de harfang, bannière mince ou lanière tibétaine,

où l'adverbe *toujours* ne dit pas seulement la répétition de l'*apparition*, mais, au détour d'une promenade, la paradoxale éternité de la présence dans l'instant de la rencontre ? Ou encore dans cette strophe d'un poème de *L'Ignorant* (p. 70) au titre emblématique : « L'Inattendu » :

Que reste-t-il ainsi qui brille d'un hiver ?
À la plus petite heure du matin je sors
la neige emplit l'espace jusqu'au plus fins bords,
l'herbe s'incline devant ce muet salut
là se révèle ce que nul n'espérait plus.

où, au présent, le salut rendu par l'herbe à la neige ouvre à qui le surprend la *révélation* que le premier vers suggère comme passée et dont le dernier, par l'adverbe plus temporel que spatial *là*, exprime la soudaine brièveté.

⁸¹ François Cheng, « Ciel - Terre - Homme », pp. 97-107 dans *Le Nouveau Recueil*, n° 36, *op. cit.* Ici, p. 104.

Le sacré

Chaque « apparition » du fleuve – Jaccottet en relève et analyse trois – suscite en Hölderlin la même violente réaction. Enfant, levant brusquement les yeux sur le Neckar, « il est saisi de stupeur ; il chancelle et se jette à genoux pour prier », écrit Jaccottet dans son « Avant-propos » aux *Œuvres* (Pléiade, p. IX)⁸², résumant ainsi les vers du poème « Les Miens » qu'il cite dans *Observations et autres notes anciennes* (p. 42) :

Enfin je relevai les yeux : dans le scintillement du soir
Le fleuve se dressait. Mon cœur vibra
D'un sentiment sacré ; et soudain je cessai de rire,
Soudain je me levai, plus grave, quittant nos jeux.
Et frémissant je murmurai : Prions !...⁸³

« Même stupeur, même joie » à la vue du Rhin, en 1788 : « mes yeux restèrent stupéfaits – je ne savais plus ce que je voyais et m'immobilisai – comme une statue »⁸⁴ ; puis, dix ans après, à la traversée d'un pont sur le Neckar évoquée dans « Heidelberg » :

Comme par les dieux jeté, un charme me figea
Quand oisif et silencieux je traversai ce pont⁸⁵

« Ce qui nous importe, commente Jaccottet, est de noter qu'une fois encore [...] la vision du fleuve le fascine comme un signe divin. » Ce lien entre la *vision* et le *divin* lui importe tant qu'il reprend dans « La Seconde naissance de Hölderlin »⁸⁶ tout le paragraphe d'*Observations I* (p. 45) qui mène à cette phrase, dont il souligne la portée dans le texte initial : « Il n'y a pas observation, mais vision, en ce sens précis que le paysage lui apparaît, comme apparaissent les dieux ou les saints. » Ainsi l'*apparition* retrouve un sens religieux, mais sans nullement renvoyer ni aux dieux ni aux saints, qui, convoqués dans une comparaison qui les nient par la confusion, ne sont là que pour rappeler ce champ d'acception du terme. Par son intensité, sa soudaineté, l'appréhension de la présence est ce qui, dans le visible, met en contact avec le sacré :

C'est une présence si forte, si éblouissante qu'elle fige le regard et fait monter une prière à la gorge ; et qu'il faut au poète lui trouver un nom plus juste, *fleuve* ne suffisant plus ; qu'il faut dire *sacré*, *divin*, seuls mots assez hauts pour lui correspondre.⁸⁷

Cette analyse de ce que Jaccottet regarde comme « l'expérience fondamentale » de Hölderlin vaut aussi, de toute évidence, pour lui-même. Comment n'être pas frappé du

⁸² Cf. aussi, *Une Transaction secrète*, p. 81.

⁸³ Hölderlin, « Les Miens », in *Œuvres*, *op. cit.*, p. 5.

⁸⁴ « Avant-propos », *ibid.*, p. IX (ou « Préface aux *Œuvres/Pléiade* », *Une Transaction secrète*, p. 81) ; et, pour la citation de Hölderlin : *Lettres* (n° 23, à sa mère), *ibid.*, p. 48.

⁸⁵ « Heidelberg » (trad. Philippe Jaccottet), *Poèmes*, *ibid.*, p. 459 (dans une autre version).

⁸⁶ *Une Transaction secrète*, p. 49. Ces pages ont été publiées originellement en 1958 dans le volume *Lettres d'Occident* en hommage à André Bonnard ; les textes d'*Observations I* ont paru entre 1951 et 1954 dans le bulletin *Pour l'Art*.

⁸⁷ « Avant-propos », *Œuvres*, *op. cit.*, p. X (ou « Préface aux *Œuvres/Pléiade* », *Une Transaction secrète*, pp. 80-81).

parallèle entre la réaction de Hölderlin à la beauté du fleuve et celle, par exemple, de Jaccottet devant les blés qui couvrent d'or les collines à San Donnino :

Cette espèce de fond d'or suffirait, d'être ainsi étalé devant vous, à couper le souffle, comme pourrait le faire une image sacrée : affirmation jubilante, mais calme, de quelque chose comme la divinité du monde réel. Or, que soient visibles quelquefois sur le flanc de ces collines ou, plus souvent, dans les combes qui se creusent entre elles, un bosquet circulaire ou un long cortège d'arbres, ou encore une étendue d'herbe qui signalent, tout en les voilant, les protégeant d'ordinaire, une source ou un ruisseau ; et que cet ornement, comme l'écharpe dont un guerrier orne sa cuirasse en hommage à la dame de ses pensées, soit d'un vert sombre, à contre-jour presque noir, aussi fort, aussi intense que l'or qu'il rehausse autour de lui, cela accroît encore, aggrave la stupeur de qui s'est aventuré, par de mauvaises routes, là-dedans ; dans cette fournaise tranquille. Oui : la réalité, l'éclat du monde sont ici à couper le souffle, à vous mettre à genoux comme devant une icône où toute la majesté surnaturelle serait passée dans beaucoup d'or et un peu de vert, imprégnerait cela, brûlerait d'autant plus radieuse qu'elle n'aurait plus d'identité reconnaissable et nommable.⁸⁸

On ne saurait se résoudre à des coupes dans l'élan de ce paragraphe qui reprend et tresse dans une écriture contrapuntique quatre thèmes liés par une chaîne causale : la beauté, la présence, la stupeur, le sacré. Les deux mouvements, d'inégale longueur, qui composent le passage s'ouvrent sur l'évocation de la beauté paysagère ; celle des blés, antérieurement développée, cristallise dans l'expression initiale : « Cette espèce de fond d'or » et se double de celle du vert que portent bosquet, ligne d'arbres ou herbe, couleur dont la nomination est retardée pour mieux former un blason vert et or de ces collines ; ensemble, elles s'épanouissent en « éclat du monde ». L'or des blés est « étalé devant vous », « affirmation jubilante » : il est là, comme est là le vert « aussi fort, aussi intense » que lui ; double présence que redit ce « oui », affirmation du monde devenu « réalité ». Beauté et présence, inséparables dans l'appréhension, suscitent l'immédiate réaction du corps : comme le spectacle du fleuve figeait le regard de Hölderlin, celui des blés est « à couper le souffle » ; puis, parce que les taches ou les coulées de vert accroissent « la stupeur », c'est, dans l'exaltation finale, le « monde » qui, par son « éclat » et sa « réalité » est « ici à couper le souffle ». À l'expression ainsi reprise succède immédiatement cette autre : « à se mettre à genoux » : la stupeur qui « jette » Hölderlin « à genoux », provoque en Jaccottet, au moins mentalement, la même attitude de prière, d'adoration. La présence de la beauté ouvre le champ du sacré, qui s'éprouve dans le corps. La première phrase, déjà, opère ce passage que la dernière impose dans toute sa plénitude, toutes deux, de structure parallèle, liant le temps fort du choc émotionnel au sacré, au divin, à travers la comparaison avec les peintures sur bois doré de l'art byzantin ou de la Renaissance siennoise ; mais, dans la dernière, l'émotion est redoublée par l'agenouillement, le mouvement amplifié par les subordonnées, et le monde, devenu lui-même icône en laquelle s'efface tout trait de saint visage, rayonne seul de la majesté du divin toute entière incluse en lui. Il rayonne « ici », c'est-à-dire dans ce lieu et ce moment ; la « stupeur » saisit dans l'instant : « c'est encore, ce sera toujours *immédiatement*, antérieurement à toute réflexion, à tout vouloir, au désir même, que le monde bourré de sa charge de sacré [...] assaillira » le poète – Jaccottet comme

⁸⁸ « Collines à San Donnino » dans *Jaccottet en filigrane*, R.S.H. n° 255, *op. cit.*, p. 10.

Hölderlin⁸⁹. Le sacré que par intermittence révèlent les paysages n'en fait donc pas – Jaccottet « insiste » sur ce point – « des temples ouverts à quelque culte panthéiste »⁹⁰.

Il est très fréquent que l'émotion poétique se présente ainsi comme le critère du sacré, le lien qui, dans la phrase même, permet de passer de la beauté du monde, de sa présence, au divin ; par exemple, dans *Paysages avec figures absentes* (p. 145), Jaccottet évoque « ces présences par lesquelles il [lui] est arrivé d'être touché dans des lieux où les Anciens auraient dressé des autels » et, précise-t-il entre parenthèses, « si je l'avais fait, moi, ce n'aurait pu être qu'au dieu inconnu », rappelant que le sacré de la poésie n'est pas celui d'une religion, qu'il n'a d'autre visage que celui du lieu où il se manifeste. Le tableau d'un soir hivernal, dans la même œuvre (p. 18), est ponctué, en son milieu, par la notation : « On a été touché comme par une flèche, un regard. Tout de suite, avant toute pensée : comme par un astre dans une étable ». C'est parce que ces instants ont « sur [lui] tant de pouvoir qu'il [lui] est arrivé de les dire presque divins »⁹¹. Ellipse faite du sentiment de présence et du saisissement qui l'accompagne, c'est la beauté qui est alors directement liée au sacré : de « la beauté » des murets de pierre sèche de sa Drôme, « je sais, dit Jaccottet, que si j'avais cherché plus longuement à la définir, j'en serais venu de nouveau à la rapprocher des pierres de sacrifices, et des dieux »⁹².

Dans son rapport au sacré, l'émotion poétique, « heurt [...] contre la réalité éclatante du dehors »⁹³, garde quelque chose du *thambos* grec, auquel pourrait correspondre le mot *stupeur* ou celui d'*étonnement* dans sa force étymologique. Elle ne saurait, bien sûr, comme le remarque Jean-Luc Steinmetz, aller jusqu'à « l'épouvante » du *tabou* mélanésien, parce qu'elle est toujours, pour Jaccottet, un émerveillement, où se mêlent indissociablement « stupeur et joie »⁹⁴ ; mais il arrive qu'elle laisse transparaître l'*effroi* que porte le mot grec⁹⁵ : à San Donnino, l'accord contrasté du vert et de l'or n'*accroît* pas seulement mais *aggrave* la stupeur, que rend ambivalente son intensité ; et si l'écoute des oiseaux invisibles de *Paysages avec figures absentes* (p. 77) appelle la référence à l'ange, c'est dans le rappel des temps bibliques où ce qui porta ce nom « ressemblait encore à l'oiseau des hauteurs qui fond sur sa proie, à la flèche qui s'enflamme d'avoir voulu trop promptement porter la nouvelle en plein cœur » ; ce qui advient alors est « un éclair qui, en l'absence de tout nuage, étonne et aveugle » ; deux martinets « très hauts dans le ciel » sont « comme [on] ne sai[t] quelle apparition foudroyante »⁹⁶. Le passage au sacré ne va pas sans violence.

⁸⁹ « Avant-propos », *Œuvres, op. cit.*, p. X (ou « Hölderlin : Préface aux *Œuvres* / Pléiade », *Une Transaction secrète*, p. 82).

⁹⁰ *Paysages avec figures absentes*, p. 31.

⁹¹ « À la source, une incertitude... (Remerciement pour le prix Montaigne) », *Une Transaction secrète*, p. 313.

⁹² *Paysages avec figures absentes*, p. 28.

⁹³ « Quelques notes à propos de Mandelstam », *Une transaction secrète*, p. 178.

⁹⁴ Cf. *La Promenade sous les arbres*, pp. 18-19 : « je fus saisi, plus violemment et plus continûment surtout qu'autrefois, par le monde extérieur. Je ne pouvais plus détacher mes yeux de cette demeure mouvante, changeante, et je trouvais dans sa considération une joie et une stupeur croissantes. »

⁹⁵ Sur ces deux notions, voir Jean-Luc Steinmetz, « Les fêtes du passages », dans *Jaccottet en filigrane, R.S.H.*, n° 255, *op. cit.*, pp. 49-50.

⁹⁶ *La Seconde saison*, p. 78.

Tous dieux révoqués, l'apparaître des choses devient bien alors apparition. Si, employé seul, ce substantif – on l'a vu – dit la présence, dans la mise à distance d'une comparaison il recouvre paradoxalement son sens sacré : l'apparition des martinets en est un exemple ; de même pour le verbe : baigné de la lumière d'un matin, il semble à Jaccottet que le monde lui « est apparu "dans sa gloire" » ; l'expression entre guillemets, traditionnellement réservée à Dieu, englobe le verbe dans son rayonnement religieux ; sans doute même renvoie-t-elle au Christ ressuscité, qui apparaît à ses disciples avec son « corps glorieux » – et l'on sait la force qu'a pour le poète l'image d'Emmaüs –, ou à celui de la seconde parousie, qui trône aux tympans des cathédrales. Quant au cerisier de *Cahier de verdure*, après une personnification aussitôt effacée (« C'était, une fois de plus, comme si quelqu'un était apparu là-bas et vous parlait, mais sans vous parler, sans vous faire aucun signe ; quelqu'un, ou plutôt quelque chose, et une "chose belle" »), c'est par la structure et le rythme d'une phrase que son apparition acquiert un caractère sacré :

C'est alors, c'est là qu'était apparu, relativement loin, de l'autre côté, à la lisière du champ, parmi d'autres arbres de plus en plus sombres et qui seraient bientôt plus noirs que la nuit abritant leur sommeil de feuilles et d'oiseaux, ce grand cerisier chargé de cerises.

Solennité de la reprise initiale, suspens du verbe dans l'attente d'un sujet qui, par la succession de compléments de lieu de plus en plus amples, apparaît « en majesté » : le cerisier désormais n'est plus seulement cet arbre « aperçu un soir de juin » (p. 9), il appartient à un autre ordre. Le sacré est la forme ultime du passage et l'aboutissement de la métamorphose.

Du « récit de la *Pentecôte* », Jaccottet retient, notamment, « le prodige des langues de feu, l'Esprit [...] comme flamme »⁹⁷ ; par ailleurs, il compare la musique de Forqueray qui a produit en lui un « miracle », « à une forge brûlante comme on en a encore vu enfant sans jamais l'oublier »⁹⁸ : double image, universelle et intime, du sacré, si tôt et si fortement ancrée dans sa sensibilité qu'elle réapparaît sous sa plume dès qu'il appréhende le réel dans sa dimension d'au-delà. « Elle » dans le texte d'*Éléments d'un songe*, intitulé « À la longue plainte de la mer, un feu répond », en dégage la portée (p. 76) : « ce que signifiait le mot feu dans mon esprit, c'était plutôt, je crois, quelque chose qui vit intensément sans qu'aucune agitation le déporte, quelque chose qui se nourrit du sol pour mieux s'élever vers la légèreté des hauteurs en éclairant, en animant ce qui l'entoure. » Le feu devient ainsi le symbole de l'intensité spirituelle des moments de présence du monde, et, dans la page même où apparaît le cerisier, une parenthèse (p. 12) confirme cette valeur :

c'est à la fois de la lumière et de la chaleur, mais aussi, parce que cela bouge, se démène et mord, une espèce de bête sauvage ; et plus profondément, plus inexplicablement, une sorte d'ouverture dans la terre, une trouée dans les barrières de l'espace, une chose difficile à suivre où elle semble vouloir nous mener, comme si la flamme n'était plus tout à fait de ce monde.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 210.

⁹⁸ *Les Cormorans*, p. 57.

Tout recours à l'image du feu sera donc le signe d'une *ouverture*, d'une *trouée*, du passage vers un monde autre, métamorphose du nôtre, que son altérité inexplicable rend sacré. En eux-mêmes, déjà, les « instants privilégiés » sont évoqués – ainsi dans *Observations et autres notes anciennes* (p. 113) – comme des *feux*, qui *éclairent*, qui *brillent*, dont le *brillant* rassure et la *flamme réchauffe* mais dont nous pouvons altérer la *clarté*, ou encore – dans « Eclaircies », dernier texte de *Paysages avec figures absentes* (p. 180) – comme des *lueurs*, des *éclairis* ; ils sont, dans le *Cahier de verdure* (p. 9), les *fragments lumineux* issus de l'explosion ancienne d'une étoile. *Lumière* ou couleur, *chaleur*, rapidité de mouvement, Jaccottet retrouve toujours l'un ou l'autre des aspects du feu dans les éléments du paysage qui lui ouvrent ces trouées. On ne s'étonnera plus que le rouge-gorge, guide du passage dans *Viatique*, soit « oiseau sorti de la forge »⁹⁹ et que, du rouge brique de son cou, Jaccottet ne veuille retenir que « ce qu'il évoquerait aussi de feu apprivoisé, de reflet du feu »¹⁰⁰. Comme le martin-pêcheur de Hopkins¹⁰¹, celui de Jaccottet, « le même, [...] a flambé, lui aussi, orange et bleu », il « a pris feu », « flambe dans les saules » ; « recueille [...] l'éclair des plumes », conseille le poète, car c'est lui qui transfigure le monde, « comme quand, d'un feu qu'on croyait près de s'éteindre, une dernière flamme fuse, illuminant un coin de la chambre, ou des champs, pour nous les révéler infiniment autres que ce qu'on avait cru »¹⁰². « Que pouvait être ce rouge pour me surprendre, me réjouir à ce point ? » se demande Jaccottet à la vue du cerisier chargé de fruits ; et, la comparaison avec du sang rapidement écartée, vient la juste réponse : « C'était plutôt comme du feu », réaffirmée avec ténacité par delà les objections qui se dressent :

Mais ce rouge là-bas ne brûlait pas, ne crépitait pas ; ce n'était même pas de la braise, comme il en reste, éparse, dans les lointains, à la fin du jour. Au lieu de monter comme les flammes, cela coulait ou pendait, une grappe, des pendeloques de rouge, ou de pourpre ; dans l'abri des verdure très sombres. Ou tout de même, parce que cela éclairait et réchauffait, parce que cela semblait venir de loin, faut-il dire que c'était comme du feu suspendu [...] ?

« Cela semblait venir de loin » : l'ouverture sur l'illimité est la raison d'être de l'image, et l'arbre, foyer du paysage métamorphosé, devient « une flamme dans une veilleuse de verre », « une flamme entre deux paumes, qu'elle éclaire, tiédit »¹⁰³. Les pommiers, de même, portent en automne des « globes de braise », il y a, en eux aussi, « l'idée du feu, d'un feu comme endormi dans le nid des feuilles » ; et c'est quand il cherche à « saisir leur sens », quand il les appréhende « de façon *immédiate et profonde* », que Jaccottet découvre, dans ou sous leur apparence, ce feu caché¹⁰⁴.

⁹⁹ *Airs*, p. 68.

¹⁰⁰ « Rouge-gorge », *Et, néanmoins*, p. 58.

¹⁰¹ Cf. Gerard Manley Hopkins, *Le Naufrage du Deutschland*, suivi de *Poèmes gallois ; Sonnets terribles*, trad. par René Gallet, préf. de Geoffrey Hill, la Différence, « Orphée », 1991, pp. 64-65 : le premier vers de ce sonnet ouvre le texte de Jaccottet et lui donne son titre : « As kingfishers catch fire, dragonflies draw flame... »

¹⁰² « Comme le martin-pêcheur prend feu... », *Et, néanmoins*, pp. 36, 37 et 38.

¹⁰³ « Le cerisier », *Cahier de verdure*, pp. 12, 13 et 16.

¹⁰⁴ *La Semaison*, p. 92. Dans *La Semaison* encore (p. 84), ce sont les marronniers qui, en novembre, au matin, sont « comme une flamme dans de la brume », et (p. 137) les peupliers, par leur forme élancée, sont des « signes » ou des « sémaphores » dont l'automne et « la lumière jaunie du soir » font immédiatement « des flammes, des bougies » : c'est donc bien dans son appel que le monde s'embrace.

Ce feu, Jaccottet le « ressent » aussi dans l'étendue d'un paysage, sur les champs ou « sous la terre qu'il incendie »¹⁰⁵ : l'« accord des champs et de la terre labourée, vert et brun, vert et ocre, vert et rouge – jusqu'au pourpre », cet accord a beau être « moins exaltant, ou réjouissant, ou éblouissant, que rassurant », il n'en est pas moins « profond, profondément résonnant – antérieur à toute pensée concernant l'herbe et la terre », et c'est pourquoi la terre devient alors « braise » ; l'image, comme pour le cerisier, suscite quelque réticence : « le mot braises est encore trop ardent » ; une référence au fer rouillé serait « scientifiquement plus juste » ; au reste, « touche-t-on cette terre, elle est froide » ; mais elle s'impose pourtant, avec vigueur :

N'empêche : pour le moment, je persiste à croire que l'idée du feu est ici présente à l'arrière-plan (sa sensation plutôt), d'un feu qui serait devenu de la terre, qui se serait calmé et prolongé en terre, qui aurait vieilli sous forme de terre.¹⁰⁶

Le feu est à l'*arrière-plan*, comme dans l'ici la profondeur transcendante ; il imprègne la terre comme le sacré l'être du monde et le sentiment de sa présence se confond avec la *sensation* du feu. « Le cuivre et l'or » des épis encore chauds de soleil dans « Bois et blés » justifient pleinement l'assimilation de la combe à un « âtre » :

C'est une étendue qui chauffe et qui éclaire encore après que la nuit est tombée. On a envie de tendre les mains au-dessus du champ pour se chauffer. [...] On est dans le calme, dans le chaud. Devant l'âtre. [...] On tend au feu des mains déjà ridées, tachées.

Mais ce foyer doit moins à la couleur, à la chaleur du champ qu'à la plénitude d'être dont il rayonne. Dans une progression très comparable, les étourneaux de *Beauregard*, volant en nombre, sont d'abord, plutôt que « nuages », « fumées », puis « tout un feu d'artifice de fumée » (p. 97), et si « l'on ne discerne pas le feu d'où cette fête a dû surgir », on aura cependant « tendu les mains en souriant au-dessus de l'invisible feu » (p. 100). Sous les pas du promeneur de « Prose au serpent », c'est chaque élément du paysage qui, tour à tour, s'enflamme :

Le sable a la couleur d'un feu qui dormirait, qui se serait replié en sommeil, d'un incendie changé en lit ; alors, nos corps seraient reçus par ces flammes alanguies, par cette souple poudre de feu, [...].

Au-delà de l'étang, le chemin suit le pied d'une colline en forme de pyramide, plantée de pins, où la terre est pourpre. Je marche maintenant dans ce feu encore plus lointain, encore plus vieux. De hautes fougères flambent doucement, [...].¹⁰⁷

Et l'on sait que cette rêverie sensuelle conduit Jaccottet dans le Jardin retrouvé.

Dans la *Seconde semaison* (p. 54), « le rose de la salicaire : sombre, lié aux roseaux, aux herbes hautes, aux marais » est « trop sombre pour qu'on parle de flammes » : les voilà nommées cependant ... Quant aux daucus de *Et, néanmoins*, « taches blanches » sur « l'herbe sombre » (p. 27) qui font penser « à des présences, presque des personnes [...] comme surgies d'ailleurs, revenues de très loin ou remontées d'obscures profondeurs », elles deviennent des « constellations », « de petites galaxies » (p. 28), de « vagues lueurs » pour être enfin « comme des lampes » (p. 29).

¹⁰⁵ Cf. Jean-Claude Mathieu, *Philippe Jaccottet, op. cit.*, p. 304.

¹⁰⁶ *La Semaison*, pp. 227-228. Cf. aussi *ibid.*, p. 97 : « Champ de sainfoin, non pas vraiment rose, mais couleur de terre presque, de braise presque éteinte. »

¹⁰⁷ *Paysages avec figures absentes*, pp. 89 puis 91-92.

À l'aune de la présence et du sacré, l'eau même devient feu ; ainsi, renouvelées par la fonte des neiges, celles du Lez, « jaillies des pierres en étincelles fraîches, jaillies de la forge des eaux »¹⁰⁸. Forge, comme celle d'où est sorti le rouge-gorge, non pas tant pour l'œil que pour l'âme qui pressent sous le visible l'obscur profondeur. Présentées d'emblée comme « une ouverture (un rai de lumière sous la porte cloutée) », les eaux alpestres du col de Larche, des « eaux glacées », comparées à *une coulée de neige*, à *une voix froide*, deviennent soudain, elles aussi, aux dernières lignes du texte – dans un rapprochement que permettent sans doute leurs *bonds*, leur *canonnade* – « ce qui brûle. Comme si la chose la plus fraîche pouvait être une flamme, un instant, entre deux mondes »¹⁰⁹. Peut-on mieux dire que la flamme est signe du lien entre l'ici et l'au-delà qu'il recèle, signe de l'appréhension d'une transcendance dans l'immanence ? Quelques lignes de *Beauregard* (p. 69) le confirment par un étonnant renversement de la métaphore :

Là s'allumait un feu, au milieu des choses encrées par la nuit imminente, à côté de ce seuil – comme pour le signaler au regard.

...c'était un feu posé contre le rocher comme une première floraison de pêchers en mars...

Ce feu, déjà métaphorique, rayons du couchant illuminant l'entaille de la carrière, « signale » un « seuil », indique un passage – le défilé dans le mur des montagnes –, et c'est ce feu qui est comparé à la « floraison » des pêchers : la parenté de ces deux lumières roses ne suggère-t-elle pas, en filigrane, que la floraison des pêchers, elle aussi, désigne un passage – mais d'ordre ontologique –, ouvre une porte – mais dans le mur qui obstrue la présence de l'être –, comme tous les feux qu'allume la plume de Jaccottet ?

« L'autre état »

L'« éveil » et la plénitude

Dans l'expérience poétique s'opère un double changement : la métamorphose du monde est aussi métamorphose du moi. À l'être-là du monde pour le sujet répond l'être-là du sujet au monde, ce qu'implique le concept heideggérien de Dasein et que met en pleine lumière cette phrase d'*Une transaction secrète* (p. 328) :

Avec la suite de poèmes intitulée *À la lumière d'hiver* (pp. 73-97 du livre de ce nom), j'ai essayé encore une fois de dire l'une des rencontres essentielles qui sont souvent à l'origine du travail poétique et qui restent un de mes rares biens. Il s'agissait, il fallait trouver le moyen de rendre sensible une sorte de redécouverte de la nuit, de l'espace et de l'air nocturnes, un étonnement profond d'être là, qu'être là fût possible, un instant de joie, une reconnaissance. Un homme, le plus souvent (comme la plupart des autres) étranger ou indifférent au monde, le retrouvait comme une présence, et c'était pour lui un véritable réveil.

¹⁰⁸ « Eaux de la Sauve, eaux du Lez », *Après beaucoup d'années*, p. 27.

¹⁰⁹ « Au col de Larche », *ibid.*, pp. 81, 82, 86 puis 89.

Pour la conscience qui l'éprouve, la *redécouverte* du monde, étonnement devant sa soudaine *présence*, est conjointement un « étonnement profond d'être là », et « un véritable réveil ». Réveil du regard d'abord : les fleurs, par exemple sont, dans ces instants, « comme une apparition, ces apparitions qui réveillent le regard »¹¹⁰. On pourrait dire d'ailleurs, tant sont indissociables les deux présences, que c'est le regard qui transfigure le monde ou plutôt, puisqu'il y a interaction, qu'un élément du paysage, tel le martin-pêcheur, « fait voir autrement toute la scène »¹¹¹. Réveil aussi de tout l'être, corps et âme : « Au spectacle qui s'offrait à moi, je crus que je ressuscitais », écrit Hölderlin à sa mère. « La dimension de mes sentiments s'accrut, mon cœur battit plus fort, mon esprit prit son essor à perte de vue »¹¹². Jaccottet, qui le cite, connaît à chacune de ses rencontres avec le monde, même sentiment de vie renouvelée, même dilatation de son être. Ainsi les noyers, « le temps de longer » leur verger, dessinent, dans un paysage dont les éléments sont liés, une figure qui prend Jaccottet « à son piège » ; « sauf que ce piège, corrige-t-il aussitôt, au lieu de me faire prisonnier, semblait me rendre plus libre ; loin de m'être mortel, il semblait me donner plus de vie »¹¹³. Alors, sous les nuages des étourneaux, « on ne halète plus, on se redresse, on serait près de courir [...] »¹¹⁴ ; alors, devant les montagnes suspendues au-dessus du lac, on est soi-même « rendu plus léger » : « Qui donc s'imaginait limité, assujetti, châtié ? Qui s'était vu voûté dans son miroir, au réveil ? pas dans ce miroir-là, du moins, eau et buée »¹¹⁵. Il émane de la beauté, en ces instants, « une lumière qui parle à l'être tout entier jusque dans ses profondeurs, qui l'électrise, le change, l'arrache à lui-même »¹¹⁶. De tels arrachements atteignent parfois l'intensité, la profondeur du *satori*, « éveil » précisément, état subit d'*illumination* auquel tend le zen. Il n'est pas excessif de recourir à ce terme d'*illumination*, car non seulement Jaccottet dit de l'expérience poétique qu'elle est *lumineuse*, *illuminante* mais, se demandant si Malraux a « vraiment vécu une "illumination" devant la cascade de Nachi », au Japon, il reconnaît comme « certain » que cette rencontre, importante pour le romancier, « rejoit[nt] les [s]iennes, plus modestes, dans des lieux moins illustres, moins consacrés »¹¹⁷. Ainsi de cette heure matinale, qui illumine le modeste cadre de la cuisine quotidienne avec une telle intensité que le monde et le moi en sont changés :

Au réveil, la neige qui court sur la route, balayée par un vent brusque, violent.

Lumière de huit heures dans la cuisine, sur la table recouverte d'une toile cirée à carreaux bleus et blancs, le reflet de la neige. À cueillir cette frêle brassée, frisson de froid et de bonheur.

*

¹¹⁰ « Apparition des fleurs », *Cahier de verdure*, p. 70. Des violettes, notamment, Jaccottet écrit, dans *Et, néanmoins* (p. 19) : « Ce jour-là, en ce février-là, pas si lointain, [...], un bref instant, elles m'auront désencombré la vue ».

¹¹¹ « Comme le martin-pêcheur prend feu... », *Et, néanmoins*, p. 39.

¹¹² *Observations et autres notes anciennes*, p. 43. Cf. Hölderlin, *Lettres* (n° 23, à sa mère) in *Œuvres*, op. cit., p. 48.

¹¹³ « Autre parenthèse », *Et, néanmoins*, p. 50.

¹¹⁴ « Etourneaux », *Beauregard*, p. 100.

¹¹⁵ « Vue sur le lac », *Après beaucoup d'années*, p. 11 ; l'expression « rendu plus léger » se trouve p. 12.

¹¹⁶ « À propos d'une suite de poèmes », *Une transaction secrète*, p. 333.

¹¹⁷ *Carnets*, p. 61.

C'est à peine le matin, à peine de la lumière sur la table de la cuisine, à peine un délitement de l'aube et du froid nocturne – de même qu'on est encore à peine redoué de vie ; il y a une joie profondément cachée dans cette aube pauvre, dans ce commencement de jour qui est plutôt un reflet de la neige, un retrait lent et silencieux de l'obscurité. Le pain du jour. On est donc né encore une fois ? On touche terre encore une fois ?

Ces deux notes contiguës de *La Semaïson* (pp. 270-271) sont reprises, sans séparation, dans *Des Histoires de passage* dont elles sont (pp. 177-178) le point d'orgue final. Comme un haïku, la première dit l'instant de la lumière, cueilli dans le réseau des choses comme fleurs, « frayeuses de chemin ». La seconde déploie l'instant, « réveil » du monde et du moi, double passage, double traversée plutôt qui mène l'un au commencement du jour, l'autre à une naissance nouvelle, le réveil matinal devenant, sur la lisière de cette rencontre, un éveil ontologique.

Plus proches, par leur brièveté versifiée, du haïku dont la profondeur non dite s'enracine dans la pensée zen, n'est-ce pas une telle « illumination » que disent ces deux poèmes d'*Airs* :

Feuilles ou étincelles de la mer
ou temps qui brille éparpillé

Ces eaux, ces feux ensemble dans la combe
et les montagnes suspendues :
le cœur me faut soudain,
comme enlevé trop haut ¹¹⁸

Martinets

Au moment orageux du jour
au moment hagard de la vie
ces faucilles au ras de la paille

Tout crie soudain plus haut
que ne peut graver l'ouïe ¹¹⁹

On retrouve dans ces vers le monde métamorphosé par l'unité que lui rendent l'instant et l'écriture poétiques : en ces feuilles brillantes, étincelles d'eau, de feu, se mêlent deux des éléments, de même que les martinets, dans l'union de l'air et de la terre, deviennent « faucilles au ras de la paille ». En miroir à cette transfiguration, le passage du moi à un autre état, au-delà de ses limites : comme les montagnes sont « suspendues », le cœur est « enlevé trop haut », et, dans un même mouvement d'élévation, les cris des oiseaux, cri du monde, passent l'ouïe qui pourtant les perçoit ou qui, plus haut que le plus haut, perçoit la profondeur d'un silence ¹²⁰. Emondé de tout ce qui l'entrave lorsqu'il est individuel, le « moi », qui dans le second poème n'est plus qu'ouïe, devient, dans la présence de l'« événement visible pur », pure conscience de cette présence. C'est le « moment hagard de la vie » car ce ravissement est une ivresse : qui s'est « abreuvé de cette lumière-là en passant », qui en a « bu de grands verres embués », connaît « une ivresse qui a été définie par Hölderlin au moyen d'un adjectif double, heilig-nüchtern, "sobre-sacrée" » ¹²¹. Le monde rayonnant de son caractère sacré suscite une ivresse elle-même sacrée.

¹¹⁸ *Airs*, p. 40.

¹¹⁹ « Martinets », *Airs*, p. 33.

¹²⁰ Cf. Pierre Chappuis, « Une expérience du singulier : *Airs* », dans *Jaccottet / Vidal*, p. 183.

¹²¹ *Cristal et fumée*, p. 30. Dans le contexte, la lumière est celle de la Grèce, mais elle est nommée à travers l'expression de Hölderlin « pure lumière, / puisée au foyer saint des rayons primitifs », à laquelle renvoie celle de Jaccottet « cette lumière-là », lumière poétique donc. Cf. Hölderlin, « Moitié de la vie », (trad. Gustave Roud), *Poèmes isolés*, in *Œuvres, op. cit.* p. 833 : « Et tout ivres de baisers, / Vous plongez votre tête / Dans les eaux sobres et sacrées. »

Mais, paradoxalement, cette ivresse est « sobre » ; elle n'est pas l'exaltation de la Pythie car, dans l'expérience poétique, on est moins arraché à soi qu'à l'absence de soi, on est non pas « jeté dans le désordre », mais « rendu à l'ordre, à l'ordre qui chante dans les proportions et la convenance », non pas « arraché à [soi]-même, entraîné dans une absence éblouissante ou embrumée, mais rassemblé, rapproché des choses, à la fois plus dense et grandi. Je ne puis avoir là-dessus aucun doute, poursuit Jaccottet : j'ai gagné au change, et toute une vie dans cet état serait d'une intensité prodigieuse, peut-être insoutenable »¹²². Il y a donc bien passage (*j'ai gagné au change*) à un autre état, qui est de plénitude. Il est remarquable que ce même mot qualifie alors tantôt le monde, tantôt le moi : comme Goethe, pour qui – et par qui –, dans *Alexis et Dora*, un jardin redevient « quelques instants, l'Eden », Jaccottet, « dans le monde plus délabré d'aujourd'hui, aura saisi quelques éclats de cette plénitude, entrevu quelques-uns de ces fruits dorés, de ces soleils domestiques, sous les feuilles »¹²³ ; mais aussi bien, la révélation du monde « oppose un ordre au désordre, une plénitude au vide, et au dégoût l'émerveillement, l'espoir, l'enthousiasme »¹²⁴. Les eaux bondissantes du col de Larche ouvrent à Jaccottet l'accès à cette plénitude : « Je parviens là, enfin : c'est mon "asile d'un instant". Nul besoin d'aller au-delà »¹²⁵. Tout est, ici et maintenant, donné, plus rien ne manque ; « le désir même est oublié », dit un poème d'*Airs* (p. 42), au spectacle d'une aube. Cet "asile d'un instant", que l'on attribuerait volontiers à Rousseau, a sa source encore dans la pensée japonaise, très exactement « dans *La Dame d'Egughi*, ce nô lu à seize ans et jamais oublié » ; c'est alors la rencontre, elle aussi « comblante », du « petit verger de cognassiers » qui en suscite le rappel¹²⁶.

Mais Jaccottet a pensé lui-même que l'état poétique pouvait être rapproché de celui que connut Rousseau à l'île de Saint-Pierre :

En relisant les *Rêveries du promeneur solitaire* pour vérifier si j'avais raison de voir en ce livre la source lointaine et le modèle des miennes, je découvre que Rousseau, à l'exception de la cinquième et justement fameuse rêverie où il décrit l'extase d'un moment d'accord avec le cosmos, y parle relativement peu de la nature, et beaucoup plus [...], qui s'en étonnera ? de lui-même.¹²⁷

Cette préoccupation de soi les sépare, assurément ; du moins Jaccottet laisse-t-il entendre dans ces lignes que cette cinquième rêverie n'est pas sans parenté avec les siennes, que l'état de *plénitude* vécu dans l'expérience poétique – « suprême félicité » dit Rousseau – résulte « de nouveaux rapports » entre le monde et le moi¹²⁸, qu'il est

¹²² « Poursuite », *Éléments d'un songe*, pp. 137-138. « On peut même aller plus loin, lit-on dans *Une transaction secrète* (p. 294), et ne pas craindre de dire que ce pressentiment d'une vie plus profonde et plus dense a été le lot de chacun de nous une fois ou l'autre, que simplement d'autres soucis nous en ont détournés : quels sont les hommes qui n'aiment pas la lumière d'une passion particulièrement pure et tenace ? »

¹²³ *La Seconde semaison*, p. 126 (y compris la référence à Goethe).

¹²⁴ *La Semaison*, p. 22.

¹²⁵ « Au col de Larche », *Après beaucoup d'années*, p. 87.

¹²⁶ « Blason vert et blanc », *Cahier de verdure*, p. 32.

¹²⁷ *Carnets*, p. 55.

¹²⁸ Cf. « Poursuite », *Éléments d'un songe*, p. 138 où l'état poétique est défini comme « cette sorte d'ardeur ferme et calme au sein de laquelle de nouveaux rapports m'ont paru s'établir entre les choses, ainsi qu'entre le monde et moi. »

« l'extase » – Jaccottet reprenant ici sans guillemets le terme qu'il refuse pour lui-même et qu'emploie Rousseau – « d'un moment d'accord avec le cosmos », d'un moment de « totale adhésion du sujet à l'objet » selon l'expression de Michel Collot¹²⁹. Comme, sur les rives du lac de Biemme, le mouvement de l'eau « ne laisse pas d'attacher » Rousseau « au point qu'appelé par l'heure et le signal convenu, [il] ne pouva[t] [s']arracher de là sans efforts », de même, Jaccottet est « saisi [...] par le monde extérieur » et « ne [peut] plus détacher [ses] yeux de cette demeure mouvante »¹³⁰. Aux « "oui" ronds, lumineux, décidés » des gouttes de la source¹³¹, du monde, répond le « oui » du poète au monde, ce « oui » qui ouvre le passage au dernier vers du poème « Sur les pas de la lune » (*L'Ignorant*, p. 71) :

M'étant penché en cette nuit à la fenêtre,
je vis que le monde était devenu léger
et qu'il n'y avait plus d'obstacles. Tout ce qui
nous retient dans le jour semblait plutôt devoir
me porter maintenant d'une ouverture à l'autre
à l'intérieur d'une demeure d'eau vers quelque chose
de très faible et de très lumineux comme l'herbe :
j'allais entrer dans l'herbe sans aucune peur,
j'allais rendre grâce à la fraîcheur de la terre,
sur les pas de la lune je dis oui et je m'en fus...

Dans l'instant de la rencontre, « il n'y a plus d'obstacles », ni dans le monde, « devenu léger », ouvert en lui-même, ni pour le moi à qui s'ouvre le monde ; le poète, « penché à la fenêtre » qui les relie et les sépare encore, voit que le seuil peut être franchi ; comme « porté » d'abord dans ce passage dont les rejets successifs, *d'une ouverture à l'autre*, déploie le mouvement infini, puis, la peur s'effaçant dans le rythme ferme des deux alexandrins suivants, prêt à s'y engager de lui-même (*j'allais entrer, j'allais rendre grâce*), il l'accomplit enfin, l'assume pleinement par le « oui » qui scelle l'union.

Éléments d'un songe part d'une méditation sur le « rêve de Musil » et plus précisément sur « l'autre état » qu'Ulrich atteint par la passion et que Jaccottet dit « si proche de l'état poétique »¹³². Or « l'effet essentiel » de la passion amoureuse en Ulrich, celle, donc, de l'expérience poétique en Jaccottet,

c'est qu'il n'y a plus de distinction réelle entre le monde et lui. Non que le monde et lui soient littéralement, matériellement confondus, cela va sans dire. Mais le sentiment de la séparation semble avoir fondu dans le rayonnement de la passion.¹³³

¹²⁹ Michel Collot, *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*, op. cit., p. 334.

¹³⁰ *La Promenade sous les arbres*, pp. 18-19.

¹³¹ « Sur le seuil », *Paysages avec figures*, p. 39 (cf. III, p. 307).

¹³² *Entretien avec Philippe Jaccottet* par Mathilde Vischer, op. cit. : « Il y a tout de même dans son [de Musil] œuvre, à certains égards très aride, cette part essentielle qu'est l'expérience de l'"autre état", si proche de l'état poétique. J'ai été conforté par la constatation que cet homme, si fasciné par les sciences, ait pu garder en lui cette corde plus vibrante et plus mystérieuse qui à mon sens fait la principale richesse de son oeuvre. » Dans « À partir du rêve de Musil », *Éléments d'un songe*, l'expression « autre état » se trouve pp. 24, 32 et 37.

¹³³ « À partir du rêve de Musil », *Éléments d'un songe*, p. 19.

Comme Jaccottet, alors, il « s'élève, mais sans perdre son poids (en le retrouvant plutôt, mais ce n'est pas la pesanteur, c'est la densité, la plénitude) »¹³⁴. Ainsi l'autre état du moi, du monde aussi bien, résulte de cet effacement du seuil qui d'ordinaire les sépare. À peine deux pages plus loin, Jaccottet revient dans les mêmes termes sur cet effet qu'Ulrich, après l'avoir d'abord connu dans sa relation avec la majoresse, revit dans la passion qui l'unit à sa sœur Agathe :

Dans une sorte de vision ou de rêve éveillé, il lui semble que les frontières entre le dehors et lui s'effacent, que tout se fonde dans une obscure et merveilleuse scintillation, enfin, dans une unité telle qu'il s'écrie, comme pourrait le faire un mystique en extase : "De quel monde est-ce que je parle encore ? Il n'y a plus de monde..."¹³⁵

Dans « l'autre état » s'abolit le clivage cartésien entre *res cogitans* et *res extensa*¹³⁶, entre « la pensée qui est le dedans » « et le dehors »¹³⁷. C'est pour ce « sentiment » d'unité qu'Ulrich et Agathe, que Jaccottet lui-même, « sans croire ni à Dieu ni à l'âme, même pas à un Au-delà ou à un Recommencement », peuvent sembler suivre le chemin des mystiques, mais « en hommes de ce monde »¹³⁸. De sa lecture de *André Malraux et le Japon éternel*, Jaccottet retient « que Malraux aurait rencontré, "du côté du Japon" », ce que l'auteur, Takemoto, « appelle un "englobant" qui serait aussi, paradoxalement en apparence, un espace ouvert dans lequel l'homme et le monde cesseraient de s'affronter. » « Un tel espace », ajoute-t-il immédiatement, « ressemble beaucoup au "Weltinnenraum", à l'"ouvert" de Rilke »¹³⁹ : cet « ouvert » où le dehors du monde devient un dedans, où sont « englobés » plutôt, sans séparation, dedans et dehors¹⁴⁰. Jaccottet revient sur cette notion, dans *Une transaction secrète* (p. 149), à propos de *Vergers*, ce recueil de poèmes que Rilke a choisi d'écrire en français¹⁴¹ :

Quand on a retrouvé ainsi sa chambre, non plus tombe ou prison, mais abri et foyer, on peut aussi sortir dans cette autre chambre plus vaste, plus poreuse, le verger [...] ; et y poursuivre avec une joie encore plus aérienne la redécouverte du grand réseau presque invisible qui tisse le *Weltinnenraum*, l'espace continu entre dehors et dedans où ce fut toujours le rêve profond de Rilke de pénétrer, ce qu'il a nommé aussi ailleurs l'« espace angélique ».

¹³⁴ *Ibid.*, même page.

¹³⁵ *Ibid.*, pp. 21-22.

¹³⁶ Cf. Michel Collot, *La Matière-émotion*, *op. cit.*, p. 15 : « L'hypothèse d'un échange entre le sujet et l'objet répugne à un esprit occidental, formé par toute une tradition philosophique à distinguer à distinguer le sensible et l'intelligible, et la *res extensa* de la *res cogitans*. Il n'en est pas de même dans d'autres traditions qui ignorent ces clivages. » Et Michel Collot en donne pour exemple « la pensée et l'esthétique chinoises ». La poésie du haïku, qui en est l'héritière, ne pouvait donc qu'être source d'émerveillement pour Jaccottet, le révélant à lui-même ou le confirmant dans sa voie.

¹³⁷ *La Semaïson*, p. 42. Cette belle note longue et ardue porte essentiellement sur la parole, l'écriture et sera donc analysée dans le chapitre correspondant.

¹³⁸ « À partir du rêve de Musil », *Éléments d'un songe*, p. 23.

¹³⁹ *Carnets*, p. 61.

¹⁴⁰ Aline Bergé note que Jaccottet dans son essai « Rilke par lui-même » (Seuil, "Écrivains de toujours", 1970), traduit *Weltinnenraum* « tantôt par "espace intérieur du monde" (p. 100), tantôt par "espace intérieur au monde" (p. 154) parce qu'il est indissolublement "monde intériorisé et moi extériorisé" (p. 100) » (*Philippe Jaccottet, trajectoires et constellations*, *op. cit.*, p. 261).

¹⁴¹ Cf. l'édition préfacée par Jaccottet : Rainer Maria Rilke, *Vergers*, Gallimard, "Poésie", 1992.

Partagé par Jaccottet, ce rêve, dont témoignait son désir d'abolition de toutes barrières, sa prédilection innée pour ce qui, comme le balcon, est un dedans-dehors¹⁴², la poésie le comble, en lui offrant de le vivre, comme sa prolongation métaphysique, dans ce nouveau rapport à l'être du monde. N'est-ce pas une très belle image du *Weltinnenraum* que propose le finale de « La tourterelle turque » ?

Oiseau favorable, tu voyages dans ta patrie. Tu te poses ici ou là ou tu voles un court instant, peut-être t'éloignes-tu la nuit davantage, mais quoi que tu fasses, c'est comme si rien ne manquait, comme si tu étais la voix qui monte et descend les degrés du monde, entre terre et ciel, jamais en dehors, toujours dans le globe infini, libre mais au-dedans, là, tout proche, à la fourche des branches argentées, n'attendant ni ne fuyant rien, voyageur qu'une seconde de joie sans aucune raison dérobe au mouvement du voyage pour le laisser posé, arrêté [...] incapable soudain de plus entendre aucun mot comme aller, ou partir, ou frontière, ou étranger. Bienheureux vêtu de sa lumière natale.¹⁴³

La tourterelle est semblable à l'oiseau de Rilke qui « chante au sein du monde comme au sein de lui-même » et « peut même transformer pour nous, un instant, le monde tout entier en espace intérieur¹⁴⁴ » : comme absorbé, résorbé, presque, dans sa contemplation, le poète, en effet, vit ce que vit l'oiseau, est l'oiseau auquel il s'adresse ; il est dans le même espace ou cet espace est en lui car toute « frontière » est abolie. Le monde est alors « patrie », baigné d'une lumière natale où le mot étranger n'a plus cours¹⁴⁵ :

Tout y parlerait
À l'âme en secret
Sa douce langue natale

rêvait Baudelaire...¹⁴⁶. Ce « globe » en effet, cet « englobant », a la perfection du fini et l'ouverture de l'« infini » ; « toujours » « au-dedans », on y habite comme dans un dehors – qui n'est pas un au-delà ; dans cette absence de limites, le mouvement est possible, « ici ou là », en tous sens (« monter » et « descendre ») ; on y est « libre » dans l'ordre de la sphère. Aussi, comme devant les cascades du col de Larche ou l'aube d'*Airs*, est-ce, en lui, « comme si rien ne manquait » : le sentiment de plénitude est tel, et la joie d'être, que l'on n'y attend ni ne fuit plus rien : « le désir même est oublié », comme est oublié le temps dans la « seconde » où le voyage est suspendu. Si ces lignes sont image d'un dedans / dehors, en elles, Jaccottet réalise le vœu, si fréquemment renouvelé, d'une « poésie sans images » : entre le monde et le poète, ici, pas même

¹⁴² Cf. I, pp. 121-127 (§ « L'un et l'autre, les deux côtés à la fois »).

¹⁴³ *Paysages avec figures absentes* pp. 54-55.

¹⁴⁴ Rainer-Maria Rilke, lettre à Lou Andreas-Salomé du 20 février 1914, *Œuvres*, t. 3 : *Correspondance*, éd. établie par Philippe Jaccottet, trad. de Blaise Briod, Philippe Jaccottet et Pierre Klossowski, Seuil, « Le don des langues », 1987, 638 p., p. 322. Judith Chavanne cite ces lignes (*Philippe Jaccottet. Une poésie de l'ouverture*, op. cit., p. 142) ainsi que Patrick Née (*Philippe Jaccottet. À la lumière d'Ici*, op. cit., p. 17) qui les relève sous la plume même de Jaccottet dans la postface de sa récente traduction des *Elégies de Duino* (Rainer Maria Rilke, *Elégies de Duino*, éd. bilingue, traduction et postface de Philippe Jaccottet, Genève, La Dogana, "Poésie", 2008, 120 p.).

¹⁴⁵ Cf. cette note intégrale de *La Seconde saison*, p. 85 : « Il arrive que l'on croie marcher dans un espace autre, inconnu, qui serait pourtant la terre natale. »

¹⁴⁶ Cf. « L'invitation au voyage », *Les Fleurs du mal*, *Œuvres complètes*, Pléiade, op. cit., p. 127.

l'écran toujours redouté d'une métaphore, rien qu'une totale adhésion. Comment ne pas citer alors cette phrase de Plotin, notée dans les *Carnets* (p. 99) :

[Ce que l'Esprit voit], c'est une lumière qui est apparue d'un seul coup, elle-même en elle-même, seule, pure, par elle-même, en sorte que l'Esprit se demande d'où elle est apparue, du dehors ou de l'intérieur, et, quand elle s'en est allée, il se dit : "C'était bien à l'intérieur, et pourtant pas à l'intérieur." Mais on ne doit pas chercher d'où cette lumière est apparue. Car là-bas il n'y a pas de lieu d'origine ¹⁴⁷.

Jaccottet ne la commente pas. Il est sûr que le touche cette abolition de la limite entre *le dehors et l'intérieur* que lui-même éprouve dans la soudaine *lumière* de l'état poétique ; mais la dirait-il aussi « seule », « elle-même en elle-même », issue de « là-bas » ? Car si son origine échappe en effet, nous savons qu'elle se révèle par et dans le monde, par et dans l'oiseau, la cascade ou l'aube.

Le fugitif dépassement de la finitude

Comme la lumière dorée « vient habiter les arbres » dans l'entredeux passager du soir, comme le cerisier « apparaît » quand jour et nuit se rejoignent, comme l'écume jaillit à la limite entre étang et roseau ou comme, à la jointure des dalles, pousse une fleur, de même, de l'union du monde et du moi surgit « autre chose » ¹⁴⁸, en un passage vertical aussi, mais d'ordre métaphysique. Leurs rencontres, on le sait, sont « éclats épars, venus d'un autre espace, étrangers à l'espace, en tout cas différents du monde extérieur non moins que du monde intérieur à la rencontre desquels ils surgissent » ¹⁴⁹. C'est alors en effet que s'ouvre l'« autre ordre de mesure » :

Bien que ce ne soit, nécessairement, qu'un moment du jour et de la saison, un moment de nos vies, bien que, dans ce moment infime, nous soyons suspendus, infimes, à ce qui peut n'être qu'un peu de braise et de poussière dans un emboîtement sans fin d'abîmes noirs, ce lieu et ce moment ne sont pas un rêve ; et quelque chose dans les liens qui nous y attachent ne peut être mesuré, pesé, évalué. ¹⁵⁰

Des liens qui se tissent entre le monde et le moi surgit ce qui s'oppose à l'infime, à la poussière, aux abîmes noirs, ce qui dépasse les limites auxquelles nous sommes assujettis ; de la rencontre des deux éphémères naît ce qui transcende leur finitude. Ce soir que, « comme le scribe faisait les comptes de la journée du commerçant », Jaccottet « inscrit au livre des soirs », dans les *Notes du ravin* (pp. 55-56), il « n'est rien pourtant que l'on puisse amasser ou négocier. On ne consigne pas un poids, un métrage, un prix : rien qui se chiffre. Plutôt quelque chose comme le croisement de deux clairs regards, d'où s'élève ce qui semble échapper à leur caducité » ¹⁵¹. Ces deux clairs regards se

¹⁴⁷ Jaccottet reprend ici la traduction donnée par Pierre Hadot dans *Plotin ou la simplicité du regard*, op. cit., p. 103. Cf. Plotin, *Ennéades* V 5, 7, 33 à 8, 3, op. cit., pp. 99-100.

¹⁴⁸ Cf. « Aide-moi maintenant », *À la lumière d'hiver*, p. 86 : l'expression s'y trouve typographiquement isolée.

¹⁴⁹ *À travers un verger*, pp. 35-36 (cf. III, p. 274 : « un fondement religieux ? »).

¹⁵⁰ « Eaux de la sauve, eaux du Lez », *Après beaucoup d'années*, p. 23.

¹⁵¹ Ce thème de la rencontre des deux regards se trouve aussi dans « La rivière échappée », *La Promenade sous les arbres*, pp. 92-93 : « Une chose me reste néanmoins : que je découvris en elle [la rivière] une rencontre dans le mouvant et le fluide (comme celle de deux regards au sein de leur

fermeront pourtant ; l'échappée au-delà de la finitude peut ouvrir un espoir intermittent, elle ne confère l'éternité ni au monde ni au moi qu'elle transcende, Jaccottet le rappelle dans *À travers un verger* (p. 35) :

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 ?

Seul l'éclair est hors de la mesure, mais l'éblouissement est une « rencontre de la démesure »¹⁵² et, dans le temps de l'expérience poétique, elle est vécue, intériorisée ; elle pourra renaître dans l'écriture. Tout se passe donc, lors de ces « trouées », « comme si » le monde et le moi échappaient à leurs limites, transcendaient, eux aussi, la finitude :

Il est possible en effet que cela nous touche plus loin que les yeux, que le corps, le cœur, la pensée elle-même ; du moins, que ce lieu et cet instant, ainsi tressés l'un avec l'autre, et nous autres liés à eux, prenions racine plus loin que tout cela.¹⁵³

Cet éphémère dépassement ontologique, qui caractérise « l'autre état » né de l'union « comblante », Jaccottet l'exprime par la figure de l'être comme sphère dont le centre soudain paraît proche :

J'en vins à imaginer, pour dire les choses rapidement d'abord, quitte à y revenir plus tard, que la réalité était comme une sphère, dont nous parcourions le plus souvent les couches superficielles, dans le froid, l'agitation et le détachement ; mais qu'il nous arrivait cependant, à la faveur de certaines circonstances sur lesquelles il me faudrait également revenir, de nous rapprocher de son centre ; de nous sentir alors plus lourds, plus forts, plus rayonnants¹⁵⁴.

Peut-être y a-t-il là, comme dans « La vie antérieure », le rêve nostalgique d'une vie intra-utérine « *au milieu de l'azur, des vagues, des splendeurs* » ; du moins Jaccottet l'évoque-t-il à propos de Rilke :

Il y a quelque chose dans l'enfance, parce qu'elle ne *distingue* pas exagérément, parce qu'elle est encore presque pleine, presque entière, qui est plus proche de la sphère parfaite de l'être dont la naissance nous expulse.¹⁵⁵

Quoi qu'il en soit, l'image de la sphère centrée réapparaît régulièrement dans les textes que l'on peut dire théoriques, ceux qui tentent de cerner ce qui est vécu dans l'état poétique. Par exemple, dans « Paysages avec figures absentes », à propos de Grignan :

Si j'avais pensé le mot « paradis », c'était aussi, probablement, parce que je respirais mieux sous ce ciel, comme quelqu'un qui retrouve la terre natale. Quand on quitte la périphérie pour se rapprocher du centre, on se sent plus calme, plus assuré, moins inquiet

imperceptible et inévitable vieillissement) ; un éblouissement né d'une rencontre, et cela dans un espace qui frémit, qui murmure et qui change. »

¹⁵² « À la source, une incertitude... (Remerciement pour le prix Montaigne) », *Une transaction secrète*, p. 306.

¹⁵³ « Hameau », *Après beaucoup d'années* p. 59.

¹⁵⁴ « La vision et la vue », *La Promenade sous les arbres*, pp. 14-15.

¹⁵⁵ *Rilke par lui-même*, p. 25 (les italiques sont de Jaccottet).

de disparaître, ou de vivre en vain. Ces « ouvertures » proposées au regard intérieur apparaissent ainsi convergentes, tels les rayons d'une sphère ; elles désignent par intermittences, mais avec obstination, un noyau comme immobile.¹⁵⁶

Ou encore, dans cette note de *La Semailson* (p. 74), intense et étrange, mélancolique aussi, qui est à la fois, en un glissement subtil, méditation sur l'évolution de l'univers et sur l'expérience poétique ; elle se retrouve intégralement dans *Des histoires de passage* (p. 97) ; en voici le début :

Toutes choses visibles, comme des cris ou des soupirs de l'Invisible souffrant d'être invisible, comme des espèces de flammèches au-dessus ou autour d'une consommation forcenée (ou heureuse). Qu'est-ce donc qui est en train de naître si lentement dans ces tourments ? Qu'est-ce qui se passe de central et de profond, dont nous ne voyons que les émanations multiples, les projections à l'infini, et de quelle graine commune sont issus et ne cessent de sortir au-dehors ces oiseaux, ces sueurs, ces pierres ? Parfois, il nous semble que de soudaines ouvertures se creusent devant nous dont la direction désigne un centre, comme produites par la foudre, et si quelque chose alors en nous se répercute et gronde comme un ébranlement prometteur, déjà c'est un autre jour, une autre nuit, et tout pourrait aussi bien s'achever avant que rien ne se fût produit... Partout on lit des signes, mais l'œil qui les décèle est déjà près de se fermer, et ils restent épars, intermittents comme cris d'oiseaux avant le jour.

Tous les feux pressentis dans la rencontre des fleurs, des eaux vives, de la terre et des champs sont donc les émanations, les signes de ce « foyer » qu'est le centre de l'être, comme le cercle du « lieu » est, dans l'espace du regard, la préfiguration de la sphère ontologique. On comprend dès lors la prédilection de Jaccottet pour les « enclos » dont le cercle se creusait – berceau, bassin, combe, coupe –, et, surtout, l'émotion particulièrement profonde qu'il éprouve lorsque la lumière semble « émaner de l'intérieur des choses ». Ainsi du bosquet de « Bois et blés », où les couleurs « ne sont ni l'enveloppe, ni la parure des choses, [mais] en émanent ainsi qu'un rayonnement » : « elles montent du centre ; elles sourdent inépuisablement du fond »¹⁵⁷. Ainsi encore du Val des Nymphes, où il semble que l'on ait « déposé sur les choses des couches de peinture extrêmement minces, qui laisseraient passer un peu d'une luminosité qui viendrait d'en dessous »¹⁵⁸. Ainsi, surtout, d'Estavayer au matin, lors d'une « traversée » qui est plus que celle du lac de Neuchâtel¹⁵⁹ : « dans une lumière d'abord brumeuse, puis de plus en plus aveuglante », « le monde acquiert » « cette sorte de transparence » que seule peut exprimer la même comparaison : « comme si les choses étaient illuminées de l'intérieur ». « Peu importe, ajoute Jaccottet, que ce ne soit, scientifiquement parlant, qu'une illusion ; ce qui compte, c'est l'émotion que ces illusions nous donnent, la clarté qu'il leur arrive de jeter sur nos journées, sur notre vie. » Or cette évocation est intimement associée à la pensée de Hölderlin et, de façon explicite, à l'« expression mystérieuse » de la lettre à Böhlendorff : « la lumière philosophique qui baigne ma fenêtre ». C'est une autre lumière matinale qui, dans « Le jour me conduit la main », appelait déjà la même citation, ainsi commentée :

¹⁵⁶ *Paysages avec figures absentes*, p. 31.

¹⁵⁷ *Ibid.*, pp. 44-45.

¹⁵⁸ « Couleurs, là-bas », *Et, néanmoins*, p. 63.

¹⁵⁹ « Traversée du lac, et des années », *Tout n'est pas dit*, pp. 95-96.

C'est comme si ce que je peux voir, sans me laisser le temps d'y réfléchir, me faisait comprendre tout à coup le véritable sens de ces mots [...] Car la lumière du matin [...] est comme une propriété des choses, non pas leur vêtement, non pas le lin ni l'armure argentée, mais une transparence, une limpidité ; et non pas seulement du ciel, mais de tout l'espace et de toutes les choses dans l'espace, montagnes très éloignées, suspendues en l'air, rares nuages à leur cime, puis les arbres, l'herbe, la terre, un tas de bois contre une maison [...]. Eh bien ! si ridicule que cela soit, il me semble que brille devant moi en ce moment le « dedans » des choses ; que le monde rayonne de sa lumière intérieure, [...].

Naturellement, on ne peut dire que cette remarque soit véridique ; mais des illusions ne conduisent-elles pas souvent, sans qu'on s'en doute, vers une espèce de vérité que l'exactitude ne cernerait jamais ? ¹⁶⁰

La clarté jetée alors sur nos vies est donc bien philosophique ; de telles vues, illusion pour le regard, sont « vérité » pour une pensée préréflexive ; elles disent, à travers la rencontre du monde, à travers la présence des étants, l'approche du noyau de l'être ; c'est ainsi que la beauté ouvre « une espèce de vérité », ni approximative ni inférieure à la vérité scientifique mais d'un autre ordre qu'elle, ainsi qu'elle fait traverser un verger, longé seulement : « la beauté de ce que notre œil voit est parfois subtile et poignante comme une lame qui pénétrerait jusqu'au centre même du mystère » ¹⁶¹.

Ce centre, non spatial, est, dans « À partir du rêve de Musil » où Jaccottet l'évoque comme la quête même des mystiques, « ce point unique, insaisissable, où seraient contenues toutes choses réelles », où serait pressenti « un comble de réalité » ¹⁶². Dans l'expérience poétique s'éprouve ainsi « une unité qui ne serait pas l'abolition des richesses du multiple, mais leur concentration en un point, et c'est pourquoi », redit Jaccottet dans « Poursuite » ¹⁶³, « nous parlons aussi quelquefois d'un centre dont nous nous serions approchés, avec le sentiment très net qu'en nous approchant nous n'avons rien perdu, tout au contraire, de la réalité. » Ce centre est encore, selon la belle métaphore de « Dieu perdu dans l'herbe », « ce seul point sans nom et tout à fait inqualifiable », où le poète sent « tous les trésors merveilleusement concentrés, et plus serrés que les grains dans la grenade » ¹⁶⁴. Lieu de convergence, le centre est donc aussi matrice, « origine », qu'il faudrait ne pas « confondre avec l'origine temporelle », que l'on pourrait « retrouver en soi » ¹⁶⁵ ; « immobile foyer de tout mouvement » ¹⁶⁶, il est source intarissable de vie, « éternel peut-être, car chaque fois qu'on l'a perçu il était également frais, vif et nouveau, *éternellement jaillissant* » ¹⁶⁷. « Se tourner vers cela » est donc, en quelque sorte, « appréhender l'immémoriale haleine divine (en dehors de toute référence à une morale ou à une religion) » ¹⁶⁸.

¹⁶⁰ *La Promenade sous les arbres*, pp. 54 et 55.

¹⁶¹ « Remerciement pour le prix Rambert », *Une transaction secrète*, p. 294.

¹⁶² « À partir du rêve de Musil », *Éléments d'un songe*, p. 41.

¹⁶³ « Poursuite », *ibid.*, p. 144.

¹⁶⁴ « Dieu perdu dans l'herbe », *ibid.*, p. 172.

¹⁶⁵ « Remarques sans fin », *La Promenade sous les arbres*, p. 109.

¹⁶⁶ *Paysages avec figures absentes*, p. 11 : « Je n'ai fait que passer, accueillir. J'ai vu ces choses, qui elles-mêmes, plus vite ou au contraire plus lentement qu'une vie d'homme, passent. Quelquefois, comme au croisement de nos mouvements (ainsi qu'à la rencontre de deux regards il peut se produire un éclair, et s'ouvrir un autre monde), il m'a semblé deviner, faut-il dire l'immobile foyer de tout mouvement ? »

¹⁶⁷ « Poursuite », *Éléments d'un songe*, p. 143.

¹⁶⁸ *Paysages avec figures absentes*, p. 31.

Dans une ellipse qui répond à l'immédiateté du vécu, la rencontre de la beauté est ainsi souvent présentée d'emblée comme l'abolition des « limites de cette existence, de ce monde ». Tantôt, pour peu qu'« un grand serpent dispa[raisse] dans les hautes herbes jaunâtres », elle est retour au premier jardin, lieu mythique d'une origine non seulement heureuse mais intemporelle ; et Jaccottet alors se demande s'il va « apprendre ce que sont des yeux qui ignorent le temps, et comment on marche quand on n'a ni regrets, ni désirs »¹⁶⁹. On peut lire en filigrane la même intuition dans ces lignes d'une note de *La Semaison* (p. 274) :

Plus loin, voici d'autres lieux clos, sauvages. Un grand mur de pierres jaunes, couvert de lierre, au soleil ; au-delà, les cimes de petits chênes et le ciel bleu pâle. Bonheur de voir cela, le soleil sur la pierre jaune et le « jardin » deviné derrière [...].

Sans doute les guillemets désignent-ils un emploi régional du mot « jardin », mais comment ne pas « deviner derrière » le jardin d'Eden quand la note s'ouvre sur l'évocation d'« une longue couleuvre verte, immobile dans les branches » ? Quant aux fleurs des liserons des champs », leur « langage involontaire » est « comme un rappel [...] d'un état antérieur, d'une sorte d'origine ; comme si elles avaient pu fleurir telles quelles dans le premier des jardins »¹⁷⁰. Tantôt encore la beauté est ressentie comme une ouverture sur l'éternité : le parfum des fleurs, notamment, peut détenir ce pouvoir ; celui des iris, « s'il y avait une éternité, » « en pourrait être le fil invisible » et celui de la violette « semble creuser un couloir ténébreux et velouté dans le mur du temps »¹⁷¹. « On ne saurait mieux », écrit Patrick Née, « synesthésiquement impliquer le velours d'une modeste corolle (colorant au passage le parfum qu'elle libère) dans la manifestation ekstatique d'un temps de l'origine physiquement éprouvé dans sa certitude *métaphysique* et la jouissance qu'elle procure »¹⁷² : retour à un temps mythique ou intuition d'une radicale atemporalité, l'ouverture métaphysique est atteinte, en effet, dans et par l'épanouissement d'un bonheur esthétique. Jaccottet, revenant lui-même sur cette « image » dans le « Remerciement pour le prix Rambert »¹⁷³, précise qu'elle « supplée à l'explication défailante », qu'elle permet « de rendre plus sensible » « l'impression » de « pénétre[r] jusqu'au centre même du mystère » ; il la reprend alors dans une formulation plus affirmative qui, renforçant le thème de l'ouverture, substitue la lumière à l'indicible et conduit explicitement le moi jusqu'à ce hors limites :

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.

Les pivoines, dont on sait le souvenir lié à l'enfance pour Jaccottet, entraînent elles aussi au-delà de la finitude, au dernier paragraphe du texte qui leur est consacré dans *Après beaucoup d'années* (p. 20) :

Approchées, même pas dans la réalité de telle journée de mars, rien que dans la rêverie, elles vous précèdent, elles poussent des portes de feuilles, de presque invisibles

¹⁶⁹ « Prose au serpent », *ibid.*, p. 92.

¹⁷⁰ « Aux liserons des champs », *Et, néanmoins*, p. 73.

¹⁷¹ « Trois fantaisies », *Beauregard*, p. 83 et *Observations et autres notes anciennes*, p. 38.

¹⁷² Patrick Née, *Philippe Jaccottet. À la lumière d'Ici*, op. cit., p. 96.

¹⁷³ *Une transaction secrète*, p. 294.

barrières. On va les suivre, sous les arceaux verts ; et que l'on se retourne, peut-être s'apercevra-t-on que l'on ne fait plus d'ombre, que vos pas ne laissent plus de trace dans la boue.

On peut suivre la progressive intériorisation d'une telle expérience dans « Au col de Larche »¹⁷⁴. Dans une éphémère « parenthèse temporelle » – selon la belle expression de Jean-Luc Steinmetz¹⁷⁵ – y est vécue l'éternité. C'est la « dévalade » des eaux issues de la roche, image du perpétuel jaillissement du centre, comme lui « fraîches, usées par rien, troublées par rien, premières », qui d'abord est perçue « à la fois » comme le « temps le plus rapide (le plus preste, le plus allègre) et hors du temps ». Puis, par la vue, par l'ouïe, le poète s'ouvre à cette « course immobile » :

Dans la montagne [...] je vois, j'écoute quelque chose qui pourrait être le temps courir avec une sorte d'allégresse, en scintillant de loin en loin, mais sans marquer la moindre usure ; sans rien perdre encore, non plus, de sa limpidité. Je le vois, je l'entends qui court, et pourtant on le dirait pareil à l'immobilité du ciel nocturne, [...].

C'est « [s]a fable » dorénavant qui « brille d'un éclat » particulier : « passant le col en contrebande », Jaccottet porte en lui, un instant, l'éternité :

Mais ce n'est pas assez qu'il coure ainsi sans s'user, sans se corrompre, éternellement rapide et jaillissant ; c'est sa fraîcheur, fichée dans le froid de la nuit, de l'altitude, qui vous fait arrêter là, en esprit, pour un instant, pour très longtemps, pour toujours.

Une réminiscence de Keats, phrases à la première personne, a favorisé l'intériorisation : *Je suis belle, je suis belle... Je suis jeune, je suis jeune : regardez-moi, montagnes, regardez-moi, bois périssants, car mon corps brillera comme les eaux blanches quand vous aurez été emportés...* ; mais elle devient explicite dans un « nous » qui entraîne le lecteur à partager¹⁷⁶ cette expérience « intense », « intérieure » :

Serait-elle par nous, sans qu'on puisse comprendre comment, saisissable, imaginable, approchable – « l'éternité n'est pas autrement fraîche », voilà ce qui semble être dit par le torrent.

Le mouvement de la phrase où le pronom précède ce qu'il désigne ne peut que rappeler les vers de Rimbaud : « Elle est retrouvée ! / – Quoi ? – L'Eternité¹⁷⁷. » Ainsi ce torrent est bien de l'eau « qui bouscule les pierres », dans laquelle on peut « tremper les mains » ; « mais est-il moins rigoureusement vrai que ce n'est pas seulement de l'eau qui dévale de ces montagnes ? N'est-ce pas cela que j'ai cru comprendre ailleurs à propos d'une combe, d'un verger, d'une prairie, quand, les traversant, je me laissais traverser par eux ? » Tels sont les passages que permet la rencontre des deux éphémères.

La plus belle sans doute, assurément la plus intense échappée « au-dessus des limites des jours » est celle qui fut donnée à Jaccottet par la « redécouverte de la nuit, de

¹⁷⁴ « Au col de Larche », *Après beaucoup d'années*, pp. 81-89 : « Fraîches, usées par rien... » : p. 83 ; « dans la montagne... » et citation suivante : p. 87 ; Keats : p. 83 ; « expérience » « intense », « intérieure » : p. 84 ; « serait-elle... » : p. 88 ; « mais est-il moins... » : pp. 88-89.

¹⁷⁵ « Les fêtes du passage », *R.S.H.* n° 255, *op. cit.*, p. 52.

¹⁷⁶ Cf., toujours dans « Au col de Larche », p. 86 : « Je voudrais faire entendre et, moi-même, écouter sans fin cette parole précipitée,... »

¹⁷⁷ « Alchimie du verbe », *Une saison en enfer*, in *Œuvres complètes*, Pléiade, *op. cit.*, pp. 222-223.

l'espace et de l'air nocturnes »¹⁷⁸, celle que recrée, au présent, le poème « Aide-moi maintenant... »¹⁷⁹. « Le temps de quelques pas dehors », une traversée est vécue, qui n'est pas seulement celle d'une distance mesurable :

Je traverse
la distance transparente, et c'est le temps
même qui marche ainsi dans ce jardin,
comme il marche plus haut de toit en toit, d'étoile
en étoile, c'est la nuit même qui passe.

Dès ces vers (v. 3-7), s'entrecroisent en une fugue à la fois subtile et fluide les sens temporel et spatial des mots *pas*, *passer*, *passage*. Le temps d'abord, perçu dans l'espace, *marche* aux côtés du poète comme – durée cosmique assimilée au déplacement des étoiles – il *marche* de toit en toit ; mais, plus profondément – la coordination et l'indéfini dans l'expression d'insistance *c'est... qui* suggérant une identification des deux sujets – c'est la marche du poète qui se confond avec celle du temps. *Traverser*, *marcher*, *passer* : un même mouvement spatial entraîne dans une unité fusionnelle temps, espace et conscience ; la durée n'est plus dès lors subie, comme une donnée extérieure, mais intériorisée en un présent continu ; et c'est pourquoi le second mouvement du poème dit, sinon une abolition de la conscience individuelle, du moins un brouillage de ce qui n'est pas conscience de l'instant présent, sinon une extase, du moins une sorte « d'ivresse sobre-sacrée » : « je ne sais plus ce qui m'attend, compagne / tendre ou détournée... ». Puis une nouvelle variation sur les mêmes termes poursuit la spatialisation du temps :

...à mesure que le temps passe et que j'avance
en ce jardin, conduit par le temps,...

Le temps qui *conduit* l'avancée du poète *passé* donc, comme lui, *en ce jardin*, l'expression devenant, là encore par la coordination, complément commun aux deux verbes. Mais dans le cours de cette progression ample et douce, où le voile du jour en se retirant a découvert « la femme d'ébène et de cristal », voici que, soudain, « au-delà de la belle sans relâche poursuivie », se « révèle », dans le relief d'un alinéa en fin de vers, « autre chose », passage, cette fois vertical, à l'autre ordre de mesure, dans la profondeur du monde et l'intériorité du moi, dans leur double silence recueilli :

Ombres calmes, buissons tremblant à peine, et les couleurs,
elles aussi, ferment les yeux.

Une autre dimension s'est ouverte, qui n'est plus ni spatiale ni temporelle :

C'est comme si l'immense
porte peinte du jour avait tourné
sur ses gonds invisibles, et je sors dans la nuit,
je sors enfin, je passe, et le temps passe
aussi la porte sur mes pas.

¹⁷⁸ « À propos d'une suite de poèmes », *Une transaction secrète*, pp. 333 et 328.

¹⁷⁹ *À la lumière d'hiver*, pp. 85-87. Cf., dans *Jaccottet / Dumas op. cit.*, (pp. 193-202), l'étude de Catherine Mayaux intitulée « L'expérience du sacré chez Philippe Jaccottet à travers "Aide-moi maintenant, air noir et frais..." et "Une étrangère s'est glissée dans mes paroles" ».

Les deux expressions coordonnées « je passe et le temps passe » qui, abstraites du contexte, renverraient à l'éphémère de notre condition, subliment même le sens spatial que confère à la première la répétition solennelle du verbe sortir qui la précède, et, à la seconde le rejet qui balaie victorieusement le sens encore intransitif dans la pause de fin de vers : dans ce jardin, dans cette nuit où déjà il avance, le poète « sort » – l'emploi absolu du verbe soulignant un franchissement mystérieux –, par l'immense porte invisible, c'est un seuil ontologique qui est passé, « sans peine » selon le vœu que formulait le poète dans *À travers un verger* (p. 18), dans un glissement dont les rejets disent l'aisance heureuse. Cet au-delà des limites, ce hors-temps, n'est pas néanmoins une éternité immobile, figée comme le peut être la mort :

l'aiguille du temps brille et court dans la soie noire,
mais je n'ai plus de mètre dans les mains

La temporalité alors, si l'on peut encore employer ce mot, ne ressortit plus au mesurable : l'aiguille n'est pas celle de l'horloger mais de la couturière, celle de la poésie qui rend le monde et l'homme dans le monde à l'unité originelle. Ce passage ne s'opère pas non plus sans le corps, hors du corps : sensible aux ombres et lumières de la nuit, à sa douceur de soie, au parfum de sa fraîcheur, au mouvement ténu des feuillages, c'est dans la plénitude de tout son être que le poète accède à ce moment d'absolu.¹⁸⁰

La barque, l'obole et le passeur

Quand il éprouve le bonheur profond de passer doucement dans un au-delà des limites, le poète, parfois, se sent comme emporté dans une barque. L'image affleure déjà dans « La nuit des agneaux », baignée de lune : Jaccottet, « ne voya[nt] de [s]on lit que la fenêtre comme de la brume dans un cadre noir », « eu[t] ainsi l'impression de flotter sur un fleuve de lait à travers la nuit sans limites »¹⁸¹. « L'ample vallée » qui « conduit » à Epidaure lui semble, dans *Cristal et fumée* (p. 27), « un fleuve au cours tranquille sur les eaux vertes duquel on serait lentement emporté pour aboutir à un lac protégé de collines où l'on ne pourrait plus rien faire que se laisser bercer au fond d'une barque invisible, immatérielle, dans le clapotement imperceptible des plantes, vert lac de suprême paix – et nous autres guéris de toute blessure, décantés et devenus, au moins le temps de cette halte, limpides comme le ciel. » Dès que le promeneur de « Bois et blés » atteint la combe où mûrissent les épis, il éprouve ce qui émane de son étendue comme « un Nil » qui monte et gonfle ; l'image, qui d'abord renvoie aux crues bienfaisantes du fleuve et se double en effet du souvenir des moissons de l'adolescence, évoquées dans « Géorgiques » comme jours de « royauté », où « toutes choses

¹⁸⁰ On peut voir dans ce poème, comme le fait Jean-Claude Mathieu (*Philippe Jaccottet, op. cit.*, pp. 126-127), « l'accomplissement de ce que [Jaccottet] avait déjà aperçu et rêvé à travers les *Hymnes à la nuit* de Novalis ». Son avant-propos à cette œuvre, intitulé « Où est la nuit (Novalis) », repris dans *Une Transaction secrète* (pp. 93-103), comporte notamment ces lignes (pp. 98-99), antérieures d'une dizaine d'années au poème « Aide-moi... » : « La nuit ignore toutes limites. [...] le temps est absorbé [...] et les chaînes se rompent... La lumière colorée, éclatante du soleil le tenait captif de l'apparence [...]. Quand vient la véritable Nuit, les barrières tombent, c'est le moment du vrai regard et du vrai feu. »

¹⁸¹ « La nuit des agneaux », *Éléments d'un songe*, p. 99 et p. 100.

rayonnent »¹⁸², se déploie soudain dans le dernier mouvement du texte avec une tout autre portée, intimement liée néanmoins à la quiétude qu'accorde cet instant de pleine réalité :

Une barque sombre, chargée d'une cargaison de blé. Que j'y monte, que je me mêle aux gerbes et qu'elle me fasse descendre l'obscur fleuve ! Grange qui bouge sur les eaux.
J'embarque sans mot dire ; je ne sais pas où nous glissons, tous feux éteints. Je n'ai plus besoin du livre : l'eau conduit.¹⁸³

N'est-ce pas le vœu « d'être emporté dans la mort comme par une magicienne » qu'exauce alors l'expérience poétique, plus puissante que le livre des morts ? Déjà le maître de *L'obscurité* cherchait « une magie » « pour "passer" la mort »¹⁸⁴. Dans le tréfonds de « l'épaisseur inépuisable » du mot « bois », par-delà « le tas de bois bûché devant la maison » et « les meubles dans la chambre éclairés par les heures du jour », reposent « des jouets même, très anciens, une barque peut-être » ; et, dans *Leçons* (p. 29),

L'enfant, dans ses jouets, choisit, qu'on la dépose
auprès du mort, une barque de terre :
le Nil va-t-il couler jusqu'à ce cœur ?

Barque égyptienne menant à « l'autre rive » où veille le dieu à tête de chien, barque grecque dont le « passeur » attend son « obole » pour une traversée jusqu'au « royaume des morts » dont les portes d'airain, devant Perséphone, devant Orphée, s'ouvrent pour un passage qui n'est pas sans retour, ces mythes antiques, entraînant dans leur sillage d'autres barques, de Cervantès, de Dante, se fondent dans l'imaginaire de Jaccottet pour exprimer quelque franchissement de la mort. Car l'émotion poétique a à voir avec la mort. Devant « la terre même et la montagne devenues presque transparentes [...], simples écrans devant une lumière intérieure », « remonte à [l']esprit [de Jaccottet] la question : quel rapport, quel lien entre la mort et le fait que nous voyons, que nous buvons des yeux cela, ce vin de la lumière ? »¹⁸⁵. Question sans fin reprise dont la réponse est modulée au fil des œuvres selon l'intensité heureuse de l'instant poétique, selon le poids de douleur qu'impose le constat de la dégradation du corps, de l'anéantissement de la mort physique.

La clarté brumeuse de « La nuit des agneaux » rappelle à Jaccottet la formule orphique : « Agneau, je suis tombé dans le lait », « phrase énigmatique et simple » où se devinent « des allusions à la pureté, à la nuit, à la naissance [...] dont l'accord se creuse en nous un long et doux chemin », « mot de passe, peut-être, » qui ouvre à la rêverie du poète un espace « entre doux et hagard » « où sont présents des agneaux en troupe serrée, [...] des voyageurs invisibles » dont les « pieds défient la menace funèbre de la poussière » en une transhumance sublimée ; « car tenace est le sentiment que ce sont

¹⁸² « Au pays », *Observations et autres notes anciennes*, p. 17.

¹⁸³ *Paysages avec figures absentes*, p. 48.

¹⁸⁴ *L'Obscurité*, pp. 108-109.

¹⁸⁵ *La Seconde semaison*, pp. 135-136.

des troupeaux d'âmes qui éclairent, habitent, peuplent ces nuits-là »¹⁸⁶. De même, dans l'ombre du bosquet d'yeuses de « Bois et blés » : « Et si, hasarde Jaccottet, j'avais aperçu simplement en passant la douceur de l'obscur, la bergerie des ombres qui devisent à voix basse des anciens jours, sans qu'on puisse discerner dans l'herbe leurs pas, moins que celui du brouillard ? »¹⁸⁷. Ainsi semble-t-il que puisse s'abolir la frontière entre le monde des vivants et celui des morts. Pour le poète, « l'étrange pouvoir » de la formule orphique est en effet « assez proche de celui de toutes ces nuits qui, dit-il, m'ont touché depuis que j'habite notre haute maison. » La nuit de « Sur les pas de la lune » est de celles-là ; dans cette « maison légère, immense et transparente », le poète vit semblable expérience, plus intense :

À quoi pensais-je encore dans ce bonheur ? Eh bien ! si absurde que cela puisse paraître, l'idée me vint de ce qu'on appelle le « royaume des morts » ; sans doute m'égarais-je ainsi dans le rêve, et dans toutes les illusions du rêve, mais cette tentation-là était aussi incluse dans la nuit lunaire, et si je ne poursuis que la vérité d'une expérience, je devais aussi m'y abandonner. Un instant donc, il me parut que, tel le héros d'un conte, j'avais ouvert par mégarde une porte sur un lieu jusqu'alors inconnu ou même interdit, et que je voyais, avec une parfaite tranquillité d'esprit, le monde des morts ; ce n'était pas une vision funèbre, pas davantage une imagerie pieuse ; cela ne ressemblait, je crois, à aucune tradition sur l'Au-delà, et je dois encore préciser que j'y avais accédé avec l'aisance et le naturel propres aux événements fabuleux.¹⁸⁸

La progression de la page est saisissante : la pensée, l'idée, abstraite, devient rêve dont les images, fussent-elles illusions, ont la force du vécu ; expérience vraie à laquelle il est un devoir de s'abandonner ; alors, à la longue phrase où l'évocation de la vision dépend du verbe « paraître », succèdent des indépendantes (*ce n'était pas...*, *cela ne ressemblait...*) dont la dernière s'affirme avec une netteté qui l'arrache au rêve, d'autant que le pronom de rappel de l'expression « j'y avais accédé », dans l'éloignement du mot vision, semble renvoyer à *cela* ou plutôt à *l'Au-delà*. Le passage ne semble-t-il pas accompli ? Par ailleurs, ce « pays des morts, sans doute teinté de noir mais quand même sans horreur » (p. 73), n'est donc pas en effet celui dont Ulysse, gagné par la « peur verte », voit surgir des « têtes sans force » avides du sang de ses sacrifices¹⁸⁹, ni même celui d'Enée, dont l'Elysée aux ombres évanescences reste encore si mélancolique. Certes, dans la nuit urbaine de « L'Effraie », l'appel entendu par le poète était encore perçu comme celui « [d]es ombres qui tournoient, dit-on, dans les enfers », monde trouble, inquiétant, proche de celui où les âmes des morts, en foule, implorant les vivants qui, comme Enée, ou Dante, se sont risqués aux rives infernales ; cependant, déjà, l'énigmatique ouverture qui mène « sur ces bords infinis » s'oppose à la désespérance du petit jour où l'effraie, alors seulement nommée, redevient l'oiseau dont les funestes présages annoncent un proche naufrage dans le néant. Dans *La Promenade*

¹⁸⁶ « La nuit des agneaux », *Éléments d'un songe*, pp. 100 et 102. Patrick Née éclaire avec érudition ce que ce texte doit précisément aux rites orphiques – ainsi que ses prolongements dans la suite de l'œuvre de Jaccottet –, aux pages 186-191 de « L'Ici de Philippe Jaccottet » in *Philippe Jaccottet, la mémoire et la faille*, op.cit. L'analyse, reprise dans *Philippe Jaccottet. À la lumière d'Ici*, op. cit., pp. 106-125, prend soin de prouver que les lamelles orphiques du poète sont, certes, « vouée[s] à l'espoir résurrectionnel – mais dans l'Ici de nos saisons ».

¹⁸⁷ *Paysages avec figures absentes*, p. 45.

¹⁸⁸ *La Promenade sous les arbres*, p. 72.

¹⁸⁹ Cf. *Odyssée*, ch. XI, v. 43 et 49-50.

sous les arbres le pays des morts est baigné de « la clarté de l'obscur », lié à la pensée « des éléments *air, eau, lumière* », où se goûte « une joie tranquille »¹⁹⁰. Car s'il semble à Jaccottet, dans cette autre nuit lumineuse des « Nouveaux conseils de la lune », que « pourrait monter des profondeurs noires le murmure de celui qui fait passer sa barque de l'un à l'autre bord du fleuve », le « conseil qu'il nous souffle à l'instigation d'Hécate » est source de bonheur puisqu'il entraîne Thanatos du côté d'Eros : « que d'une main bienheureuse et tremblante telle la main qui flatte une femme étendue, nous poussions cette porte aux ferrures brillantes, que nous ouvrions cette fenêtre embuée sur un air à jamais léger »¹⁹¹. Cette porte-là ouvre « un passage, et non point tortueux ni difficile ni même dangereux, mais au contraire parfaitement aisé, délicieusement simple et direct »¹⁹². Mais, bien que les « insinuations » de ces deux nuits « se ressemblent », le texte consacré à la seconde, si ce n'est par l'image de la barque et de son nocher, laisse le mot « passage » sans complément : en effet, « qu'y a-t-il de plus simple que songes et mensonges ? »¹⁹³. Jaccottet néanmoins, consacre trois longues pages de *La Seconde semaison* (pp. 97-101) à *Clara*, ouvrage écrit par Schelling après la mort de sa femme ; il en relève notamment ces phrases :

Des déserts, des montagnes, des pays lointains peuvent nous séparer d'un ami en cette vie ; la distance entre l'autre vie et celle-ci n'est pas plus grande que celle de la nuit au jour, ou l'inverse.

Si au cœur de la nuit une lumière se levait et qu'un seul jour nocturne, une seule nuit où le jour poindrait, nous baignent tous, là serait enfin de tous nos désirs le terme ultime. Est-ce pour cette raison [...] que la nuit de pleine lune émeut notre être intime d'une si étonnante douceur ?...

« Il est hors de doute que, si ce livre m'a retenu ainsi, c'est à la fois, indissolublement, par son thème central : le lien et le passage entre les deux royaumes, et par son ton », conclut Jaccottet qui, dans cette pensée de la nuit, si proche de la sienne, retrouve celle de Novalis rejoignant la jeune fiancée morte. Dans son avant-propos aux *Hymnes à la nuit* dans la traduction de G. Roud, Jaccottet retient de l'hymne IV un passage où Novalis attend

jusqu'à ce que l'heure bénie entre toutes l'entraîne au bassin de la source – le terrestre y surnage et redevient la proie des tempêtes, mais ce qui fut sanctifié par l'amour se va dissoudre et coule par de secrets passages vers la région de l'Au-delà où, semblable aux effluves des parfums, il se mêle aux bien-aimés endormis...¹⁹⁴

¹⁹⁰ C'est pourquoi ne rappeler de « Sur les pas de la lune », comme le fait Jean-Claude Mathieu dans le chapitre « Un double d'ombre sur les chemins de Dante » (*Philippe Jaccottet, op. cit.*, p. 189), que ces lignes : « des figures de la lumière suspendues entre le soir et le matin, le chagrin et l'ivresse, le pays des morts sans doute teinté de noir mais quand même sans horreur », entre une citation de *L'Obscurité* et un paragraphe particulièrement sombre d'*Éléments d'un songe*, peut sembler fausser quelque peu la tonalité dominante du texte. Il est révélateur que, dans *Carnets* (p. 81), Jaccottet relève cette phrase de J.C. Bailly, extraite de *L'Apostrophe muette* : « tandis que [le Styx] demeure indistinct et comme envahi de pénombre, la réponse égyptienne à la menace du chaos trouve dans la mort même la clarté d'une évansion. »

¹⁹¹ *La Promenade sous les arbres*, pp. 77-78. C'est Orphée qui aurait introduit en Grèce le culte d'Hécate, « celle qui étend son pouvoir au loin », déesse lunaire, d'abord conçue comme bienveillante, distribuant richesses, talents et victoires.

¹⁹² *Ibid.*, p. 79.

¹⁹³ *Ibid.*, même page.

¹⁹⁴ « Où est la nuit ? (Novalis) », pages reprises dans *Une transaction secrète*, pp. 93-103 ; ici, p. 97.

Et si Roud traduit Novalis, c'est qu'il se retrouve en lui, comme Jaccottet en Roud pour qui un cimetière est « ce lieu où chaque chuchotement de feuille est une parole, où les lèvres de la plus pauvre fleur crient un sombre secret d'abîme ». Et Jaccottet prolonge cette citation par le commentaire :

Comment comprendre, ce qui nous saisit parfois étrangement (hors de toute science, de toute attente) dans les fleurs (et qui saisissait déjà Senancour), dans un cri ou un chant d'oiseau ? Presque follement, Roud recommence l'antique rêve de comprendre leur langage. Car le désespoir le trompait : la faute, si la barrière subsiste, ou l'abîme, entre vivants et morts, la faute n'en est qu'aux vivants.¹⁹⁵

Ce pouvoir d'abolir la frontière entre les deux mondes, Jaccottet ne le reconnaît pas à la seule nuit lunaire mais aussi, en effet, à d'autres rencontres de la beauté. Ainsi, quand « paraît, au creux d'une combe, un champ d'avoine » :

Alors, de nouveau, un saisissement, un émerveillement, une joie, pourquoi ? Je pense à la rencontre d'Emmaüs – si absurdes qu'elles paraissent, il faut accueillir aussi ces pensées-là. Ce ne doit pas être seulement une question de couleur, ou la lumière du pain sur la table. Plutôt : ce qui vient d'ailleurs, ce qui revient, avec une lumière particulière, un peu pâle, du monde des morts. Ce qui a traversé un écran et tout de même nous parle.¹⁹⁶

Cet écran est à nouveau traversé lorsque le poète voit les daucus :

On pense à des fantômes qui apparaîtraient là dans cette pénombre favorable aux formes incertaines et improbables de la vie ; c'est-à-dire à des présences, presque des personnes, pas entièrement réelles, comme surgies d'ailleurs, revenues de très loin ou remontées d'obscures profondeurs ; plutôt pâles, fragiles à coup sûr, privées des belles couleurs de la vie ; sans que cette impression, d'ailleurs fugitive et un peu fade elle-même, effraie le moins du monde.¹⁹⁷

Ou lorsque les chênes font naître en lui « le sentiment de quelque chose de très ancien, de durable et de grave, à quoi s'ajoute un élément plus insaisissable et plus essentiel donné par le vert presque livide des troncs. Paysage pour les ombres des morts, où les limites entre les mondes semblent s'effacer plus qu'ailleurs »¹⁹⁸. Et de « la profondeur » des « sombres verts », il écrit, dans « Le jour me conduit la main » (*La Promenade sous les arbres*, p. 56) :

en elle, humide, cachée, parfumée, il me semble que je vois se relever avec effort de je ne sais quelle posture affreusement humiliée cette dame morte, et marcher, en longue robe de faille noire ; et si je pouvais tendre encore davantage l'oreille (mais la fatigue et l'étonnement me contrecarrent), n'entendrais-je pas sa voix familière, "un de ses mots", ne courrais-je pas lui obéir, puisque aussi bien, aujourd'hui comme hier, cette heure-ci est l'heure où il faut, de préférence à toute autre, accueillir le monde et même ses plus étranges secrets ?

Certes, sur ce « rêve d'un passage aisé entre les deux royaumes », Jaccottet montre la « prudente réserve » qu'il loue en Schelling : toujours une forme des verbes *sembler*,

¹⁹⁵ *Gustave Roud*, p. 78.

¹⁹⁶ *La Seconde semaison*, p. 13.

¹⁹⁷ « Daucus, ou carotte sauvage », *Et, néanmoins*, p. 27.

¹⁹⁸ *La Semaison*, pp. 199-200.

paraître, un *dit-on* ou *on pense à*, un conditionnel, une interrogative viennent brouiller d'improbable ce qui est ressenti, ou plutôt le désigner clairement comme une impression, de même qu'ils jetaient l'incertitude sur les réflexions abstraites concernant un au-delà de ce monde – encore que, souvent aussi, la phrase prolongée ou reprise loin du verbe dubitatif qui la commande en fasse oublier l'ombre. Certes aussi, il apparaît plus fréquemment dans les premières œuvres, avant que Jaccottet n'en vienne à dire que les fleurs « ne sont les bouches de personne ». Mais on pourrait, malgré tout, s'étonner de sa persistance chez qui se dit extérieur à « toute perspective religieuse ». Pourtant, si « habiter poétiquement le monde » est se rapprocher du centre, alors l'expérience poétique en elle-même peut, l'espace d'un instant, faire vivre l'unité de la vie et de la mort. La barque de « Bois et blés » conduit Jaccottet au plus près « du centre où tout s'apaise et s'arrête »¹⁹⁹. Or, en « ce point d'extrême densité », « tous les contraires se fondent »²⁰⁰, ou plutôt, en « ce lieu (parlons ainsi bien qu'il ne s'agisse pas d'un lieu) », « les contradictions ni ne s'abolissent, ni ne s'exaspèrent, mais s'accordent en demeurant elles-mêmes »²⁰¹. Jaccottet relève chez les poètes dont *L'Entretien des Muses* abordent les œuvres, une commune recherche de ce centre qui permet « la mise en rapport des contraires fondamentaux » et note que la rencontre « prend, selon les poètes, la forme de l'échange, de l'accord par lent apprivoisement ou brusque fusion, de la sublimation, du renversement impensable, parfois aussi d'un équilibre plus ou moins prolongé »²⁰². Dans son œuvre, la rencontre entre vie et mort se présente tour à tour dans plusieurs de ces modalités.

Poète écoutant un autre poète, Jaccottet reprend et prolonge ainsi la phrase citée du quatrième hymne à la nuit de Novalis²⁰³ :

Le "terrestre" reste à la surface : c'est là qu'est l'agitation, le combat des apparences, la fièvre du Jour. Mais "ce que l'amour a sanctifié" se change en liquide, en parfum, s'insinue, s'enfonce dans les profondeurs paisibles, atteint la Nuit qui n'a pas de limites, rejoint, surtout, retrouve les Morts, les jeunes Endormies.

C'est l'eau pure : celui qui se mue en eau pure passe à travers toutes les épaisseurs et parvient de l'autre côté, où *tout se renverse*.

Traverser la surface et atteindre l'illimité mène à un renversement ontologique par lequel la mort n'est plus la mort. N'est-ce pas là « le secret » des oiseaux ?

Ce qui change même la mort en ligne blanche
au petit jour, l'oiseau le dit à qui l'écoute.²⁰⁴

¹⁹⁹ *Paysages avec figures absentes*, pp. 47-48.

²⁰⁰ « Remarques », *L'Entretien des Muses*, p. 305.

²⁰¹ « Poursuite », *Éléments d'un songe* p. 147. Le poète ici rejoint le mystique, tel Nicolas de Cues pour qui, dans l'infini – qui est la nature de Dieu – les extrêmes se fondent l'un dans l'autre et finissent par se superposer (comme droite et courbe se superposent dans un segment de cercle infini) : c'est ce qu'il appelle la « non-contradiction » ou la « coïncidence des opposés ».

²⁰² « Remarques », *L'Entretien des Muses*, pp. 303-304.

²⁰³ « Où est la nuit ? (Novalis) », *Une transaction secrète*, p. 97.

²⁰⁴ « Le Secret », *L'Ignorant*, p. 58.

Deux poèmes d'*Airs* disent cette réversibilité, déjà pressentie dans les « cercles des chênes » dont le centre est « source ou tombe »²⁰⁵. L'un évoque l'aube, heure de transition, l'autre le mitan de la nuit :

Tout à la fin de la nuit
quand ce souffle s'est élevé
une bougie d'abord a défailli

Avant les premiers oiseaux
qui peut encore veiller ?
le vent le sait, qui traverse les fleuves

Cette flamme ou larme inversée :
une obole pour le passeur²⁰⁶

Cette bougie, clarté pâlie de la lune ou lampe du veilleur, ce souffle, ce vent, respiration-inspiration du monde et du poète, permettent la traversée des fleuves, qui est, par le rappel de l'obole et du passeur, traversée de la mort : larme – celle de l'astre, celle de qui le contemple – et flamme, par inversion, coïncident jusque dans l'écho sonore d'un terme à l'autre. « Lune d'hiver », conduit aussi « à une heureuse traversée du négatif », selon l'expression de Jean-Pierre Richard, qui en offre une analyse riche et fine²⁰⁷ :

Pour entrer dans l'obscurité
prends ce miroir où s'éteint
un glacial incendie :

atteint le centre de la nuit,
tu n'y verras plus reflété
qu'un baptême de brebis²⁰⁸

D'un tercet à l'autre, la minuit atteinte, la lune « change de signe » : le *glacial incendie* se métamorphose en *baptême de brebis*, la destruction, la mort, en naissance douce et pure ; et l'inversion s'exprime, comme le remarque encore J.P. Richard, non par une opposition des sonorités mais un glissement des sifflantes aux liquides : la transfiguration n'est pas simple négation.

Si, lorsqu'au pied des arbres l'herbe « devient peu à peu de l'ombre, de la nuit », Jaccottet pense aussitôt, dans l'aparté d'une parenthèse : « C'est là que l'on pourrait trouver les abreuvoirs pour les disparus, leurs berceaux, leurs litières », c'est que le vert, de préférence le vert foncé, par exemple celui des chênes qui éveillait la même intuition, est, « de toutes les couleurs », « la plus mystérieuse en même temps que la plus apaisante. Peut-être accorde-t-elle dans ses profondeurs le jour et la nuit ? »²⁰⁹. Elle est investie par « le pouvoir du fond »²¹⁰, en deçà où s'accordent les contraires, où s'effacent les distinctions. Les arbres fruitiers au printemps sont aussi le lieu d'une telle

²⁰⁵ *La Semaison*, p. 33.

²⁰⁶ *Airs*, p. 27.

²⁰⁷ « Philippe Jaccottet », *Onze études sur la poésie moderne*, *op. cit.*, p. 274.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 14.

²⁰⁹ « Blason vert et blanc », *Cahier de verdure*, p. 32.

²¹⁰ Cf. Henri Maldiney, *Regard, parole, espace*, l'Age d'homme, « Amers », 1994, X-323 p. : « L'art et le pouvoir du fond », pp. 173 sqq.

fusion : Jaccottet note que « dans ce jardin pour la première fois peut-être contemplé par Ulrich », leurs « fleurs blanches [...], en se fanant, semblent célébrer à la fois une fête et des funérailles, comme si la mort était devenue une clarté »²¹¹ ; lui-même, dans *À travers un verger* (p. 34), « confond la neige et les fleurs », puis, la fusion se faisant échange, « voit une neige en chasser une autre, ou la relayer » : hiver et printemps, vie et mort se rejoignent, « les clefs blanches » peuvent « tourner dans le mur opaque », le col peut être franchi. Ces mêmes fleurs, métaphoriques, dans une page toutefois printanière d'*Observations et autres notes anciennes* (p. 128), ne relaient plus la mort mais la subliment : Jaccottet y évoque – vent de printemps mais aussi, d'après le contexte, invisible exhalaison de la beauté – « ce souffle de douceur, qui de nouveau éparpille la mort comme fleurs quittant l'arbre où elles avaient rassemblé leur parfum. » Dans cette gracieuse dispersion de pétales parfumés, la mort, toute douceur et légèreté, est et n'est plus la mort. De même, la masse rocheuse de « Vue sur le lac », allégée, soulevée dans la clarté brumeuse du matin, devient image d'une possible métamorphose de la mort²¹² : « elle est montagne et n'est plus montagne, comme, peut-être, la mort, pour peu que s'en mêle une certaine lumière ». Et cette lumière-ci est celle de la beauté qui résorbe en elle la pire des murailles. C'est ainsi que « l'effort du zen » dépasse l'opposition de la vie et de la mort : « il demande qu'un bond inconcevable, prodigieux de tout notre être l'efface comme d'un coup de chiffon. » « De même », poursuit Jaccottet, « quiconque atteint l'extase semble ne plus voir en ces ennemis que des alliés : toute l'ombre déchirée, dissoute, anéantie ! Toutes les apparences absorbées ! »²¹³. Mais le rapprochement estompe la différence qui sépare la pensée réfléchie, l'effort délibéré, de la connaissance immédiatement, voire physiquement éprouvée : l'expérience du satori résulte sans doute d'une ascèse, mais dans l'instant de l'illumination accorde la sublimation des contraires comme évidence vécue. N'est-ce pas, dans la profondeur de leur simplicité, ce que disent ces haïku d'Issa et de Kyoroku, traduits par Jaccottet²¹⁴ :

Sous la lune du soir
Ils visitent les tombeaux
Goûtant le frais

À la lueur de la bougie
La pivoine est aussi paisible
Que la mort

Ici se fondent pensée du zen et poésie mais l'expérience poétique en elle-même, telle que la vit Jaccottet pour qui il n'a jamais été « question de se convertir à l'orientalisme ni de commencer l'étude du zen », est cependant de même ordre : elle aussi « inclut la mort dans le compte total du vivant », « associe vie et mort dans la tension d'une écoute commune »²¹⁵. Et il ne semble pas illégitime de rapprocher de ces deux brefs poèmes, non pas du tout pour la forme mais pour la tonalité, ce passage de *Paysages avec figures absentes* (p. 135) où, sur le plateau de Saint-Blaise, Jaccottet, « saisi » par « les choses, le monde », s'aperçoit soudain que « ces assises de roc » sont creusées de tombes ; sa

²¹¹ « À partir du rêve de Musil », *Éléments d'un songe*, p. 24.

²¹² « Vue sur le lac », *Après beaucoup d'années*, p. 12.

²¹³ « Devant l'ombre maltraitée », *Éléments d'un songe*, pp. 128-129.

²¹⁴ *Haïku* / Jaccottet, *op. cit.*, [p. 43] et [p. 47].

²¹⁵ Ces expressions sont de J.C. Bailly dans *L'Apostrophe muette*, ouvrage que cite longuement *Carnets* (pp. 80-81) ; elles concernent « la pensée égyptienne de la mort », opposée « à celle de la Grèce ».

marche alors le porte « au milieu de chardons aux vieilles dorures, dans le bruit des cigales, aveuglé par le miroitement des étangs, et parmi toutes ces auges remplies d'aiguilles de pin, dont certaines très petites, pour des enfants, d'autres munies d'un coussinet de pierre pour soutenir le crâne... Sous ce vent doux, lointain, continu... » Entre vie et mort unies par la coordination, la limite s'efface ; dorures des chardons, miroitement de l'eau et *auges* des tombes – la sublimation fait se lever l'image à nouveau –, tout est égal « sous ce vent doux, lointain, continu... » ; ou plutôt, sous le souffle de la beauté la mort est emportée.

Pour réponse, au bord du chemin :
sénéçon, berce, chicorée.

« À la fois trop et pas assez énigmatique », cette réponse au scandale de la mort, formulée à la fin d'un court poème d'« Eclats d'Août » (p. 50), est, dans la suite de *Cahier de verdure*, longuement éclairée par les pages d'« Apparition des fleurs » (69-76). Jaccottet y constate à nouveau que « la sourde jubilation » éprouvée devant l'harmonie de trois couleurs – bleu, jaune, blanc – dépassait la pure émotion esthétique :

Je me suis vraiment dit, presque tout de suite, à propos de ces fleurs, qu'elles étaient peut-être la seule réponse à l'horreur dans laquelle nous voyions sombrer notre ami. Proposition qu'on hésite à risquer, qu'il faut risquer pourtant.

Proposition dont la portée se déploie, au fil du texte, comme évolue l'évocation de Perséphone dont le mythe est d'emblée associé à la rencontre des fleurs. Jaccottet imagine la jeune fille, Korê, d'abord « cueillant ces mêmes fleurs » dans le pré, dans ce monde, puis « engloutie » dans « l'autre monde » « alors qu'elle cueillait des fleurs » ; mais, à la dernière évocation, elle est l'éternité du printemps, gracieuse silhouette botticellienne : « Perséphone, fille de la Terre, cueillait des fleurs quand le sol s'ouvrit sous ses beaux pas. » La terre n'engloutit plus, elle s'ouvre, elle invite à entrer, à continuer l'avancée qui n'est plus en opposition avec la cueillette des fleurs. Entrelacée au mythe, la réflexion, après l'énoncé de la « proposition risquée », le vain examen des couleurs en cause, reste d'abord écrasée par le poids de la mort :

On nous rouait de coups, cet été-là (il y a toujours, quelque part, un corps roué de coups). On nous montrait le rapide délabrement d'une pensée, d'un cœur. [...] Aucun besoin de prêche : voyez là ce qui vous attend.

Puis, écartant le souvenir de la neige des amandiers altérée pour longtemps par l'ombre d'une autre mort, elle s'allège, s'ouvre elle aussi :

Aujourd'hui, j'étais amené à dire l'inverse, qu'un éparpillement de fleurs répondait à mon dégoût, à ma peur de l'enfer où l'homme est parfois jeté, l'absorbait, ainsi qu'une vive lumière absorbe certains jours les montagnes.

Par l'inversion du comparant et du comparé de cette image si prégnante, elle donne force à la victoire de la beauté ; elle revient alors sur les couleurs dont l'accord peu à peu s'avère « donner sur » un arrachement à la finitude, et, après un brutal mais bref recul (« Nul n'échappe au déclin dans des visions »), elle reprend son mouvement pour venir se poser sur un poème d'Issa :

En ce monde nous marchons

*sur le toit de l'enfer
et regardons les fleurs.*

Jaccottet le commente dans le sens d'un dépassement dialectique : le lien entre fleurs et mort, marqué par la coordination, devient victoire des fleurs sur la mort puis sublimation des unes et de l'autre :

Il y a peut-être un lien, pas seulement une contradiction, entre l'enfer et les fleurs. On pourrait en venir à dire cette chose folle, qui paraîtra indécente aujourd'hui, qui l'aurait été de tout temps, car il y a longtemps que l'enfer a émergé à la surface de notre monde : qu'elles parlent plus haut que lui ; ou qu'elles parlent de ce qui pourrait l'emporter à la fois sur elles et sur lui.

Ainsi la réflexion reconnaît-elle, sans autre preuve que poétique, l'intuition accordée dans l'instant de la rencontre des fleurs :

Il y aurait une circulation invisible manifestée ainsi par des signes ; les signes seraient frêles, comme nous sommes friables, mais la circulation continuerait au-delà de toute espèce de cassure.

L'éphémère est transcendé par la rencontre des éphémères qui, renouvelée, assure la continuité du passage.

Mais, souvent aussi, le lien entre beauté et mort se résout en équilibre de deux forces contraires et égales. Dans les « Remarques sans fin » de *La Promenade sous les arbres* (p. 111), Jaccottet rappelle que dans tous les textes qui précèdent « [il a] essayé de comprendre ce qui, sous la lune ou les arbres, à la vue des eaux ou des montagnes, [l']avait si profondément atteint que leur beauté [lui] semblait comparable à la mort, capable de la contrebalancer ». La merveille est en effet que dans les plateaux de cette balance, il soit possible « d'opposer à ce qu'il y a de plus lourd et de plus démesuré ce qui se fait de plus frêle et de moins visible »²¹⁶. La voix de la beauté est alors plus retenue, comme timide : « Les prés chantonnet à ras de terre contre la mort ; ils disent l'air, l'espace, ils murmurent que l'air vit, que la terre continue à respirer »²¹⁷. Quant au « murmure » des ombelles, il n'annonce ni « nouveau jour », ni « éclosion » : « vagues lueurs dans l'ombre, flottant au-dessus de la tombe commune », ces fleurs ne résorbent plus la mort dans leur faible lumière, mais ne sombrent pas non plus, éclairent encore²¹⁸. Cette confrontation sans issue ne desserre pas pour autant l'union des adversaires :

Portant un faible feu sur les bords de cet abîme où un homme, n'importe qui, s'engouffre ou s'enlise, et me demandant si ce feu éclaire l'abîme ou si l'abîme l'éteint, je crois constater que ni l'un ni l'autre ne se produit. Quoique menacé dangereusement, le feu s'acharne, se perpétue ; quoique par éclairs apparemment franchi, l'abîme dure et demeure impénétrable. Mais on dirait qu'ils s'attirent l'un l'autre, qu'ils ont besoin l'un de l'autre ; enfin, c'est presque comme s'ils étaient amis en même temps qu'ennemis. La poésie s'avance vers l'ombre, soucieuse de la dissiper, mais privée de ce souci ferait-elle encore un seul pas ? L'ombre approche le jour, cherche à souffler son feu, trouve dans sa haine du jour l'aliment de son accroissement.²¹⁹

²¹⁶ « L'habitant de Grignan », *La Promenade sous les arbres*, p. 52.

²¹⁷ « Trois fantaisies », *Beauregard*, p. 93.

²¹⁸ Cf. « Daucus, ou carotte sauvage », *Et, néanmoins*, pp. 28-29.

²¹⁹ « Devant l'ombre maltraitée », *Éléments d'un songe*, pp. 128-129.

Feu et abîme ne sont rien l'un sans l'autre : entre aversion et fascination, le lien qui les réunit est ontologique. Alternent ainsi, dans « Devant l'ombre maltraitée », les sombres évocations du « petit homme malingre, pitoyable », blessé, mourant peut-être, et, contrepoids, la lumière des paysages majorquins, la lumière des vers de Jean de la Croix.

Par la rencontre de la beauté, le poète a donc appris « que la lumière de la terre / était trop pure pour ne pas avoir un sens / qui échappât de quelque manière à la mort »²²⁰. Mais que peut recouvrir l'expression *de quelque manière* si, de la mort, on peut seulement dire – comme le fait Jaccottet dans *Leçons* (p. 17) – qu'elle est ce « lieu hors de toute distance », « ne pouvant, précise J.C. Mathieu, être ajointé aux terres d'ici comme une autre rive »²²¹, et si « le vieil homme n'a pas survécu longtemps [aux] fleurs apparues » qui, « naturellement, [...] ne l'ont pas sauvé, [...] ne nous ont pas consolés, [...] ne sauveront ni ne consoleront personne »²²² ?

« Je crus que je ressuscitais », écrivait Hölderlin au souvenir de la vue du Rhin. « C'est comme si, un instant de ce printemps-là, j'avais été changé : empêché de mourir », écrit Jaccottet après avoir « trouvé [la] tache d'eau mauve » des violettes²²³. Il faut toujours garder à la pensée l'intensité, la profondeur de l'émotion poétique qui ouvre « l'autre état ». L'éveil du regard est une résurrection ici même. « Un seul éclair plumeux », celui du martin-pêcheur, ne suffit-il pas « pour sortir de la tombe avant même d'y avoir été couché »²²⁴ ? Car il est des « ennemis qui ne cessent de nous attaquer de toutes parts, qui essaient de nous détruire avant même que nous soyons morts »²²⁵. Jaccottet ne le sait que trop, lui à qui il arrive, comme à chacun de nous, d'être parfois « comme quelqu'un qui n'est plus vivant », qui n'a plus que « paroles et vues de fantôme, privées de chaleur, de vie et de sens »²²⁶ ; lui qui, dans une note où il vient d'évoquer avec horreur la mort physique, « la mort sans aube », présente comme « la seule chose grave » « la mort prématurée, la mort avant la mort, dans la vie »²²⁷. C'est à cette mort-là que l'arrachent les alouettes « graviss[a]nt les degrés noirs de la nuit » au sommet de la Lance²²⁸ : leurs cris stridents, tenaces, « défi frénétique » à l'obscurité, finissent par soulever l'énorme poids de la dalle nocturne », finissent par « tirer Lazare de son tombeau de pierre » ; et le ressuscité n'est pas

²²⁰ « Paroles dans l'air », *L'Ignorant*, p. 72.

²²¹ Jean-Claude Mathieu, « Un double d'ombre sur les chemins de Dante », *Philippe Jaccottet, op. cit.*, p. 192.

²²² « Apparition des fleurs », *Cahier de verdure*, p. 74

²²³ *Notes du ravin*, pp. 45-46. Dans *Observations et autres notes anciennes*, déjà, Jaccottet, en un moment où s'éloignent « le monde, sa chaleur et sa lumière », écrivait (p. 83) : « C'est une chance du moins que j'aurai contre la mort, rien ne peut m'ôter cette idée plus ou moins cocasse de la tête, si je laisse un à un s'étirer jusqu'à se rompre les liens qui me relient aux choses, elle en profitera pour m'envahir, et m'abattre. Oui, même si je puis rire parfois de ces idées, je crois qu'une certaine espèce de lumière tient en respect la mort ».

²²⁴ « Comme le martin-pêcheur prend feu », *Et, néanmoins*, p. 37.

²²⁵ « À la longue plainte de la mer... », *Éléments d'un songe*, p. 72.

²²⁶ *La Semaison*, p. 189.

²²⁷ *Ibid.*, p. 242.

²²⁸ « Sur les degrés montants », *Cahier de verdure*, pp. 39-42 ; et précisément pp. 39, 41 et 42.

seulement le jour qui se lève à nouveau, mais aussi le poète qui s'est identifié au paysage :

Comme la montagne dans ce moment de ténèbres et de froid intense, j'attendais d'être illuminé, de me dresser hors du sarcophage de rocher comme Lazare, tandis que le vent tout autour hersait l'herbe.

J'étais mort comme lui et rien ne se passait que les coups de boutoir du vent, les coups de cravache du froid,

s'il n'y avait eu soudain cette troupe d'oiseaux absolument invisibles et réduits aux fusées de leurs cris infatigables.²²⁹

De tels instants sont « oboles » « pour le passeur qu'il n'y a plus »²³⁰. Car si dans leur plénitude s'oublie « le désir même », a fortiori ne s'y peut connaître l'angoisse et c'est pourquoi « un instant la mort paraît vaine »²³¹. Le finale d'« Apparition des fleurs » exprime la même jubilation, si brève soit-elle : « Trouble, désir et crainte sont effacés, un instant ; mort est effacée, le temps d'avoir longé un pré. » Sans doute n'est-ce pas la mort qui est effacée, mais la pensée de la mort, comme le précisent les premières lignes d'une chronique consacrée à E. H. Crisinel, « L'accession à la lumière »²³² :

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. Il semble souhaitable à quelques-uns d'accéder à cette clarté du regard qui permet de pressentir, parfois, les insinuations du monde.

Ainsi est révélée la portée la plus profonde de cette image si prégnante en Jaccottet : accueillir la lumière qui émane du centre « désencombre » le regard intérieur, libère l'esprit pour qui la mort devient guéable²³³. « J'allais poser le pied dans l'herbe, n'ayant plus peur, prêt à tous les changements, altérations et métamorphoses qui pourraient m'advenir »²³⁴ : c'est cela entrer dans le royaume des morts. Et c'est en ce sens que les cerisiers, qui « éclairent » Jaccottet « plus loin que les pensées » sont « les scribes de [ses] lamelles orphiques »²³⁵. « Fleurs de l'égantier : brèves et fragiles, une monnaie qui n'a pas cours longtemps, image néanmoins de la seule obole valable pour passer sur l'autre rive ? » se demande Jaccottet qui répond, quelques lignes plus loin : « On pourrait [...] imaginer un condamné à mort marchant vers le lieu d'exécution et à qui un tel signe, qu'il saisirait sans presque avoir tourné la tête, permettrait d'avancer

²²⁹ Dans une page de *L'Homme sans qualités*, citée par Jaccottet (*Éléments d'un songe*, p. 27), Musil mentionne le même effet en Ulrich et Agathe, pris dans la « lumière démesurée » de la passion amoureuse : « c'était comme si on avait roulé loin d'eux la pierre du tombeau. »

²³⁰ « Trois fantaisies », *Beauregard*, p. 81.

²³¹ *Airs*, p. 42.

²³² Cf. *Une transaction secrète*, p. 230.

²³³ C'est ce qui appert aussi du rapprochement de ces deux passages déjà cités (« Violettes », *Et, néanmoins*, p. 19 et *Notes du ravin*, p. 46) qui, de même période, concernent les mêmes fleurs : « un bref instant, elles m'auront désencombré la vue », et « c'est comme si, un instant [...] j'avais été [...] empêché de mourir. »

²³⁴ « Sur les pas de la lune », *La Promenade sous les arbres*, p. 73.

²³⁵ *La Seconde semaison*, p. 76.

sans faiblir »²³⁶. Un poème de *Pensées sous les nuages* (p. 11) offre un mouvement semblable d'interrogation inquiète à laquelle succède une réponse d'espoir :

Tant d'années,
et vraiment si maigre savoir,
cœur si défaillant ?

Pas la plus fruste obole dont payer
le passeur, s'il approche ?

- J'ai fait provision d'herbe et d'eau rapide,
je me suis gardé léger
pour que la barque enfonce moins.

Cette obole est donc laissez-passer pour l'entrée dans l'inconnu de la mort, quel qu'il soit. Et si l'instant de la mort peut être passé, c'est la traversée de la vie même qui est rendue possible, ou, plutôt, il n'est qu'une seule et unique traversée :

Fleurs pour passer le fleuve des enfers, graines ou oboles.

L'esprit voudrait s'en servir comme de lanterne celui qui conduit une barque sur des rivières, la nuit.

« Vous êtes embarqués... »

Comme celui qui allume une lanterne à l'avant de sa barque s'il s'aventure la nuit dans les passes entre les roseaux,
prends cette fleur pour t'éclairer dans la traversée du jour...

Même le jour, même la plus vive lumière, même le très doux septembre ne sont pas faciles à traverser...²³⁷

Ce fleuve des enfers – sans majuscule – qui mène à la rive des morts, devient, l'image du nocher antique se brouillant, rivière de nos vies, dont la formule pascalienne rappelle la difficile condition, et, peut-être, en filigrane, ce canal dont une fleur jetée, suivie des yeux par l'enfant, avait franchi les vannes²³⁸. La fleur, l'expérience poétique, ouvre le l'instant présent et permet l'avancée dans l'indéfini du futur, aurait-il la douceur d'un bel automne : Les violettes sont

L'infime, qui ouvre une voie, qui fraie une voie ; mais rien de plus. Comme s'il fallait bien autre chose, qui ne me fut jamais donné, pour aller au-delà.

Frayeuses de chemin, parfumées, mais trop frêles pour qu'il ne soit pas besoin de les relayer dans le noir et dans le froid.

Ces lignes de *Et, néanmoins* (p. 23) marquent-elles un recul par rapport aux espérances anciennes, disent-elles la nostalgie d'un passage vers la hauteur – que Jaccottet ait surestimé le pouvoir des fleurs ou, ce qu'il craint et déplore parfois, que sa capacité d'émotion se soit affaiblie ? La pensée fluctue selon les circonstances plus que selon les années, semble-t-il. Ainsi, ces violettes qui ont, un instant, élevé le poète au

²³⁶ *Ibid.*, p. 212. Cf. aussi la note des pp. 62-63 de *La Seconde semaison* qui, à propos de la lune, parle de « l'action silencieuse, soudaine, ultra-brève, d'une clef de cristal ou de glace ; ou de la chute d'une goutte capable de désaltérer un damné ou un mourant. »

²³⁷ *La Seconde semaison*, p. 41.

²³⁸ Cf. *L'obscurité*, p. 109.

rang d'immortel ou d'éternel mortel, qui, ici, lui fraient un plus modeste chemin horizontal, sans horizon dégagé, il peut lui sembler, dans le cours du même printemps sans doute, que « pour les entendre, il faut déplacer de l'ombre. Être sorti des cauchemars. Défait de ses bandelettes. » À peine se reprend-il : « Ou n'est-ce pas plutôt que leur vue nous y aide ? »²³⁹. La résorption métaphysique de la mort n'est plus parfois, qu'un oubli, rendu précaire par son affirmation même ; dans *Carnets* (p. 50), par exemple : « En remontant du bourg, une fois de plus j'ai le regard attiré par les plantes, [...]. Et j'en oublie la fin plus ou moins proche, désormais, du parcours » ; ou dans *Et, néanmoins* (p. 76) : « Fleurs proches, à en oublier la fin du parcours, quand le marcheur comprend enfin que, même si le chemin le conduit toujours chez lui, il le conduit aussi, inéluctablement, aussi loin que possible de toute maison. » En revanche, c'est dans ce même recueil – de 2001, rappelons-le – que, l'éclair du martin-pêcheur suggérant que « la mort n'est pas la mort », Jaccottet, après avoir éprouvé la flambée de ce vol comme une résurrection avant la mort, laisse monter en lui la pensée que, peut-être, nous ne serions pas seulement « pourriture à venir ».

Quelle qu'en soit la nature, un passage est donc ouvert dans la souffrance et dans la mort, et chaque rencontre de la beauté, chaque instant d'affleurement de l'être sera relais sur le chemin, provisions pour la route. Ainsi de l'instant où, non nommé, le rouge-gorge saisi par le regard n'est plus désigné que par le titre du poème, *Viatique* :

Oiseau sorti de la forge

Dans la poussière de l'après-midi
dans l'odeur du fumier
dans la lumière de la place

Puisses-tu seulement
L'avoir vu sans le comprendre
Avant de changer de village

N'était-ce pas
l'indestructible ?

Vivres ou pécule nécessaires au voyage, selon le sens latin, le viatique est aussi dernier sacrement dans le rite catholique, comme le rappelle Jean-Luc Steinmetz dès les premières lignes de la belle étude qu'il consacre dans *Signets*²⁴⁰ à ce poème d'*Airs* (p. 68). Sans coloration religieuse aucune ici, la seconde acception du terme laisse entendre que le voyageur qui s'apprête à passer d'un village à un autre ait aussi à affronter un passage plus radical, à quitter l'ici, la vie. Mais, dans le sillage de l'oiseau, si vite enfui, le monde est allégé, exalté, « transformé en apesanteur » : l'après-midi, le fumier, la place s'affine en poussière, s'élève en odeur, irradie en lumière. Et de cette vision – hors de ou avant tout retour réflexif sur la perception –, de l'intime appréhension de ce vol et de la métamorphose qu'il suscite, émanent la joie, la force, la confiance qui permettent de continuer. La forme interrogative des deux derniers vers portent une certitude qui appelle notre adhésion. L'oiseau est l'indestructible parce

²³⁹ « Violettes », *Et, néanmoins*, p. 20.

²⁴⁰ Jean-Luc Steinmetz, *Signets*, *op. cit.*, pp. 317-323.

« qu'il poursuit ailleurs son signe intact », écrit Jean-Luc Steinmetz : « De village en village, ajoute-t-il, le relais des forges exhausse un oiseau dont le voyageur reçoit un nouvel élan, une visible nourriture ». Et le poète, par la mémoire, par l'écriture, fait provision de ces merveilles dont il se saisit comme un guerrier de trophées, ou un voleur de richesses désirées : « Il ne s'agit plus que d'arracher à l'ennemi quelques lambeaux de vie, et puis fuir avec ces lambeaux, ces monnaies »²⁴¹. Ne sont-elles pas, comme « cette touche de rose », couronne des « justifiés d'Osiris » que le soir d'hiver dépose sur le Ventoux, « ce qu'il y aurait de meilleur à emporter là-bas, de toute une vie ? »²⁴². Mais chacune d'elles est aussi l'indestructible en tant qu'épiphanie de la beauté, « aussi réelle [...] que la plus vive douleur »²⁴³, aussi puissante que toute force destructrice, irréductible. Sans doute et « en bref », comme l'écrit Jean-Claude Mathieu, « si n'est pas une consolation dérisoire de mettre en balance, un instant, les fleurs et la mort, cela n'est pensable qu'à cause de la jubilation, du soulèvement de l'être, provoqués par la vue des fleurs, du cerisier, bus du regard, entrés en soi »²⁴⁴. Mais la jubilation ne peut avoir cette intensité que parce qu'elle est intuition d'une transcendance ; elle a sa source dans l'invisible que révèlent ces vues, l'invisible qui « nourrit la permanence » de la beauté et fait de la fleur, de l'oiseau le « signe du non mortel »²⁴⁵ dans l'instant. Que l'inexplicable de la beauté rayonne sur l'insondable de la mort ou en contrebalance le néant, une porte est ouverte dans la « paroi abrupte » et, sans que la réflexion parvienne à rendre compte d'une expérience qui la dépasse, « entrer dans l'énigme de la lumière » rend sensible « l'opposition du regard et de la mort », « comme s'il y avait là [...] quelque passage »²⁴⁶.

Parole poétique et passage

Le même passage ouvert par l'art

Le pouvoir ontologique de la rencontre paysagère, Jaccottet le retrouve, identique, dans celle de l'œuvre d'art ; c'est du moins la pierre de touche de ses prédilections. Pas plus que les fleurs, en effet, les œuvres d'art ne sont ou ne doivent être « que belles » ; si elles sont dignes de ce nom, elles ouvrent plus loin qu'elles-mêmes sur une transcendance. Même si, ou parce que, leur statut artistique est incertain, ce sont « de mystérieuses "palettes" de bronze » qui, lors de sa visite, en 1998, « des nouvelles salles égyptiennes » du Louvre, arrêtent Jaccottet, « avant même qu'on sache rien d'elles, de leur utilisation, de leur sens » : ne sont-elles pas « signes dressés comme à l'entrée d'un

²⁴¹ *Observations et autres notes anciennes*, p. 123.

²⁴² *Notes du ravin*, p. 7.

²⁴³ « Eaux de la sauve, eaux du Lez », *Après beaucoup d'années*, p. 24 : « Cette terrasse aux dalles disjointes, envahies par l'herbe couleur de paille, est aussi réelle, sous cette lumière-ci, que la plus vive douleur. »

²⁴⁴ Jean-Claude Mathieu, « La Reverdie », *Philippe Jaccottet, op. cit.*, p. 399.

²⁴⁵ Jean-Luc Steinmetz, « Viatique », *Signets, op. cit.*, p. 321.

²⁴⁶ Les trois expressions se trouvent dans la dernière phrase de « La vision et la vue » (*La Promenade sous les arbres*, p. 43) et les italiques au mot « passage » sont de Jaccottet.

chemin, sombres, presque muets, d'une force inentamée »²⁴⁷ ? Le poète est là fidèle à lui-même, qui, dès ses années parisiennes, dans le même musée, s'est intéressé à la civilisation mésopotamienne :

Il y avait là, dans la vitrine centrale une feuille d'or, de la grandeur d'une page de carnet, couverte de signes cunéiformes commémorant la fondation, par Sargon II, du palais de Khorsabad ; objet qui, comme à l'improviste, me toucha. [...] Et si j'essaie aujourd'hui de m'expliquer ce choc devant la page de carnet, je pense que j'avais peut-être alors dans la tête, sans m'en douter, une phrase de la *Saison en enfer* où Rimbaud fait allusion à des *feuilles d'or* [...] ; [...] je crois que ce qui me touchait par dessus tout, c'est que je n'avais pas devant moi des œuvres d'art (au sens où la Vénus de Milo, au contraire, en est une), mais des objets *sacrés*.²⁴⁸

Bien que figure de déesse, la Vénus de Milo ne donne à admirer que sa beauté, dont le canon idéal n'a d'aura qu'humaine ; elle ne fait pas signe, n'est pas signe ; les objets qui, comme telle fleur, tel arbre, « touchent » Jaccottet ont à voir avec le sacré ; et la feuille d'or rappelant, comme les feuilles en automne, Rimbaud et en amont Virgile²⁴⁹, c'est ce même au-delà que révéleront à Jaccottet les poèmes aimés. Il refuse qu'on ne voit en la poésie « qu'un jeu, merveilleux quelquefois », mais « insignifiant »²⁵⁰ et l'oppose aussi aux « formules » des philosophes qui enferment en elles tout leur sens :

Il me vient à l'esprit que l'on pourrait rassembler des espèces de « mots de passe » empruntés à la poésie de quelque temps et de quelque lieu que ce soit, comme le fragment de l'hymne *Colomb* de Hölderlin qui n'a pas par hasard compté pour André du Bouchet autant que pour moi (« ... *désaccordée comme par la neige...* »), tel ou tel haïku qu'il m'est arrivé de citer, mais aussi bien tel vers ou groupe de vers de Baudelaire ou de Leopardi ; pour les opposer aux « formules » qu'énonce la pensée des philosophes qui, si profondes ou persuasives puissent-elles être, ne m'ont jamais fait entrevoir l'ouverture dont ces quelques éclats lyriques sont capables.²⁵¹

Ce « mot de passe » de Hölderlin, Jaccottet le citait déjà, plus complet (*car pour peu de chose / était désaccordée, comme par la neige, / la cloche dont on sonne pour le repas du soir*)²⁵², dans une note de *Paysages avec figures absentes* (p. 155) en l'accompagnant de cette phrase :

Il est difficile de saisir le rapport de ces vers à l'hymne lui-même ; mais en suspens ici comme elle l'est, l'image fait penser à un haï-ku ; et quelques-uns me comprendront si je dis trouver dans ce peu de mots *l'ouverture infinie* qui me fait vivre.

²⁴⁷ *Carnets*, p. 129.

²⁴⁸ *Observations et autres notes anciennes*, pp. 26-27.

²⁴⁹ Cf. Rimbaud, « Alchimie du verbe » (« Matin »), *Une saison en enfer*, in *Œuvres complètes*, op. cit., p. 228 : « N'eus-je pas *une fois* une jeunesse aimable, héroïque, fabuleuse, à écrire sur des feuilles d'or, – trop de chance ! ».

Cf. Virgile, *Enéide*, op. cit., VI, v. 74-75 : « Ne confie pas tes vers prophétiques à des feuilles qui peuvent s'envoler en désordre, jouets des vents rapides » (paroles d'Enée à la Sibylle) ; et v. 136-137 : « Un rameau, dont la souple baguette et les feuilles sont d'or, se cache dans un arbre touffu, ... » (paroles d'Enée à la Sibylle). (Cf. I, p. 24).

²⁵⁰ Cf. « Poursuite », *Éléments d'un songe*, p. 158.

²⁵¹ *La Seconde semaison*, p. 229.

²⁵² Cf. « Colomb », *Hymnes*, *Œuvres*, Pléiade, op. cit., pp. 907-910 ; mais cette édition ne comporte les vers cités que dans les notes, p. 1226 ; André du Bouchet en retient une version sensiblement différente : cf. Hölderlin, *Poèmes*, Mercure de France, 1986, 135 p., p. 72.

Et si Jaccottet rapproche ces vers d'un haïku, c'est que cette forme poétique est « simplement, de l'air qui s'élargit et s'allège encore un peu plus, comme si nous pouvions maintenant traverser en esprit tous les mondes, tels qu'à mesure ils s'ouvrent les uns dans les autres à l'infini »²⁵³. « Tant de phrases me touchent qui sont de pures ouvertures », note-t-il encore du livre d'Henri Thomas, *La Joie de cette vie*, dans *La Seconde semaison* (p. 161). Dans *À partir du mot Russie* (p. 15), ce sont tous les livres lus dans l'enfance et l'adolescence, « toutes ces écritures, toutes ces belles grandes pages, déchiffrables ou non, [qui sont] comme autant de cartes du ciel, comme des signes entre lesquels transparaîtrait un infini. » Ainsi, comme le livre du monde, ceux des hommes sont autant de signes ouvrant sur l'illimité, mais ce sont les *mots*, les *phrases*, les *écritures*, les *pages* qui ici, indépendamment du paysage, révèlent l'infini. Et la peinture comme la musique partagent ce privilège : dans *La Seconde semaison* (pp. 25-26), après avoir constaté que chaque rencontre paysagère lui est comme « une porte » qui s'ouvrirait, que l'églantier permet d'« accéder à un autre espace », que le vol de l'engoulevent semble « avoir lieu en avant d'autre chose », que la « voix éternelle » du ruisseau est « venue, elle aussi, comme d'un ailleurs dans l'ici », Jaccottet, en alinéa mais dans le mouvement de la même phrase, constate qu'il en est ainsi « de toute poésie de cet ordre, toute musique, toute peinture, / convergeant vers le dérobé et le sans nom. » L'art a donc en lui-même le pouvoir d'ouvrir un au-delà. Comme la phrase de Roud, dans le premier paragraphe de « Dragon » : « Rose ouvre la fenêtre sur une pâle tache de neige oubliée, étend les bras, frissonne... »²⁵⁴, « était vraiment » pour l'adolescent qui la découvrait – mais pour l'adulte aussi bien, qui se la remémore des décennies plus tard – « la clef d'un autre monde »²⁵⁵, comme « les poèmes », ici dans un jugement restrictif, là dans une formule de portée générale, « ouvrent ou entrouvrent la porte de l'autre monde » et sont « telles de petites lanternes où brûle encore le reflet d'une autre lumière »²⁵⁶, de même, la peinture de Morandi « fraie un passage » à une « lumière venue d'ailleurs », « une lumière surnaturelle », « réservée quelques siècles plus tôt à la robe d'une jeune femme, d'un ange ou de la Mère de Dieu », une lumière qui rassemble les objets de ses natures mortes « dans une bien étrange sorte de "conversation sacrée" »²⁵⁷. Quant à la musique elle est « à nommer divine / – divine parce qu'elle vous devanc[e] avec ses clefs à la ceinture »²⁵⁸ : Purcell, par exemple, est « tisserand des ruisseaux surnaturels »²⁵⁹ et Jaccottet relève la formule d'un musicologue qui définit la *Sonate en la pour piano et violon* de Mozart comme « un dialogue de l'âme avec Dieu ». Mais il nuance et précise aussitôt :

Dire les choses ainsi est mal les dire ; mais désigne à tout le moins l'altitude où cette musique, dans l'adagio, vous conduit. On pourrait dire aussi que, s'il n'y a pas de Dieu, ni de dieux, et s'il n'y en a jamais eu, pareille musique devrait en faire naître ; ou qu'elle

²⁵³ *Haïku* / Jaccottet, *op. cit.*, [avant-propos], [p. 9].

²⁵⁴ Ce texte de *Pour un moissonneur* est retenu par Jaccottet dans l'anthologie qui termine le livre *Gustave Roud* de la collection Seghers (pp. 110-112).

²⁵⁵ *La Semaison*, p. 263.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 240 et p. 263 (dans une note différente de celle la même page citée supra) ; la phrase se retrouve dans *Des Histoires de passage*, p. 177.

²⁵⁷ *Le bol du pèlerin*, pp. 67 et 62.

²⁵⁸ « Ayant rayé le titre », *Et, néanmoins*, pp. 10-11.

²⁵⁹ « À Henry Purcell », *Pensées sous les nuages*, p. 68.

semble les appeler, les convier, comme Hölderlin le fait explicitement dans « *Der Gang aufs Land* » mais implicitement, comme ici, c'est encore plus probant. On pourrait même aller plus loin : dans cette musique, ils ont répondu à l'invitation.²⁶⁰

Pas plus que le paysage, l'art ne renvoie donc à un au-delà de l'ici : les dieux sont présents *dans* cet adagio, le temps de l'écoute, sans qu'il soit besoin de supposer leur existence en dehors de lui. L'art révèle le sacré qui transfigure notre monde, notre esprit ; et si, malgré l'exclamation nietzschéenne : « Dieu est mort », Jaccottet entend encore ces vers des *Ricordanze* de Leopardi : "In queste sale antiche, / Al chiaror delle nevi..."²⁶¹, « (et d'autres jours c'en seront d'autres) » « comme une sonorité d'argent, à peu près comme [...] un fidèle doit entendre la clochette de l'Élévation », si, « à ce point de rencontre », il voit s'ouvrir, « encore une fois, l'autre monde », c'est pour se demander aussitôt : « Le nôtre ? »²⁶². De même, si la lumière de Morandi rappelle à Jaccottet « l'ange de Dieu » surgi de la mer au chant II du *Purgatoire* parce que les blancs de ses aquarelles « se révèlent des ailes », que « l'on ne sait plus s'ils sont de hautes bouteilles blanches ou des intervalles, des lacunes qui se dresseraient, précisément, comme une paire d'ailes sans taches... », si on assiste là « à une espèce d'ascension, voire d'assomption », cette transfiguration « ne semble vraie et ne nous parle que, justement, parce que ce ne sont plus des ailes d'ange » et qu'elle touche des « choses presque insignifiantes, ces sempiternels vases, brocs et bouteilles »²⁶³. Gérald Goy, qui, lui non plus, « ne bouge pour ainsi dire pas de chez lui », « transfigure à longueur de temps le pauvre bout de jardin qu'il voit de sa fenêtre » et « c'est l'encens du quotidien qui brûle très lentement » dans ses pastels²⁶⁴. De la rencontre du regard et de l'œuvre d'art – celle du moins qui touche Jaccottet – jaillit, comme de celle du regard et du monde naturel, une transcendance immanente.

« Le langage de la poésie est bien celui où l'on est au-delà des rêves et des pensées, où il advient que, réellement, nous atteigne une clarté réelle », écrit Jaccottet en relisant *Le clair et l'obscur* de Jean Paulhan²⁶⁵. Or l'on sait que ce sentiment de plus grande réalité est le signe d'une appréhension de l'être dans sa profondeur, dans sa présence. La beauté de l'art, comme celle des fleurs, abolit la frontière entre la lumière de l'être et le sujet, à qui s'ouvre alors l'accès de « l'autre état ». C'est d'ailleurs l'écoute de la *Sonate pour piano en si bémol majeur* de Schubert qui avait suscité le rapprochement entre le *Weltinnenraum* de Rilke et « l'autre état selon Musil »²⁶⁶ : la musique élève au-dessus de lui-même celui qui entre dans son domaine, comme « exaltent » les « objets sacrés » du Louvre et comme la vue du fleuve « produi[sait] chez Hölderlin un saisissement accompagné d'exaltation au sens propre »²⁶⁷. Deux fois au moins Jaccottet

²⁶⁰ *Carnets*, p. 39. Cf. Hölderlin, « La promenade à la campagne » (trad. Philippe Jaccottet), *Elégies*, in *Œuvres*, op. cit., pp. 803-804.

²⁶¹ Leopardi, « Les souvenirs » (« Le ricordanze ») (chant XXII, v. 67-68), *Chants*, op. cit., p. 158.

²⁶² *La Seconde semaison*, p. 22.

²⁶³ *Le bol du pèlerin*, pp. 71, 72 et 72-74. Le terme d'*assomption* apparaît encore p. 55, p. 75 (et sans doute le relevé n'est-il pas exhaustif).

²⁶⁴ *Carnets*, pp. 119-120.

²⁶⁵ *Une transaction secrète*, p. 198.

²⁶⁶ Cf. *Carnets*, p. 61 et supra, III, p. 323.

²⁶⁷ « Si saintes sont les images, si saintes... », *Paysages avec figures absentes*, p. 146.

souligne l'égale force, l'identité des émotions paysagère et artistique. Dans la conclusion de la longue note de *La Seconde semaison* (p. 221) évoquant, lors de la promenade au pied de la montagne d'Autuche, la « transfiguration » du paysage et « l'espèce de transport » qu'elle suscite, il affirme, passant sans transition d'un « ébranlement »²⁶⁸ à l'autre :

Il y a ainsi, dans la multitude des pages écrites par l'homme depuis que l'écriture existe, quelques pages agencées de telle sorte, écrites d'une telle encre qu'elles produisent en nous un transport analogue.

Et, de même, dans *Et, néanmoins* (p. 50), après avoir dit que le verger de noyers qu'il a longé un jour l'a rendu « plus libre », lui a donné « plus de vie », il conclut :

Et c'était le même résultat aussi que produisait la poésie, chaque fois qu'elle aurait mérité ce nom.

La quatrième de couverture de *La Seconde semaison* rappelle aussi que « choses lues » peuvent, aussi bien que « choses vues », « nous ouvrir des chemins » et nous permettre de « franchir [...], quelquefois, nos trop étroites limites ». Ainsi, à lire le poème de Montale, « Dora Markus »²⁶⁹, « c'est pour moi comme si... comme si quoi ? », se demande Jaccottet :

Comme si ce quelque chose qui s'est passé là, dans ce lieu où je n'irai jamais [...], était aussi dense qu'aucun moment d'aucune vie, dense et ouvert, infiniment réel et pourtant perméable à l'irréel, comme le regard qui erre à la surface des eaux, tout en voyant encore ce pont de bois, ce port, ces pêcheurs, aimanté par l'ombre étrangère, vers « l'autre rive », finit par se perdre avec bonheur dans l'illimité.²⁷⁰

La rencontre de l'invisible dans le visible des mots est un « événement » semblable à celle de l'au-delà dans l'ici de la fleur, elle est une ouverture de l'être qui se fraie un passage (per-meare) dans le poème, elle est une porte donnant sur l'illimité un instant éprouvé comme accessible. La poésie en tant que langage, œuvre écrite, a donc par elle-même le pouvoir de nous soustraire à notre condition. Elle aussi, comme toute forme d'art, peut nous permettre de retrouver l'éternité. Les vers de Jean de la Croix, par exemple, « traits de lumière dans la lumière », que n'entrave pas même « l'ombre d'une seule appréhension », ouvrent, « un instant, un jour peut-être hors des jours »²⁷¹. Il y a, dans le quintette de Mozart K. 516 « quelque chose qui a l'air de monter du fond de la terre, [...] comme une lumière ressuscitée » et, le centre ainsi approché, on atteint à une plénitude, à « une tranquillité surnaturelle et pourtant simple »²⁷², à un espace hors de l'espace, un temps hors du temps. Ecouter, de même, « dans le centre nocturne de l'été », *Music for a while*, de Purcell, chanté par Alfred Deller, c'est, puisque

²⁶⁸ Cf. *La Semaison*, p. 74 ou « À la source une incertitude » (Remerciement pour le prix Montaigne) », *Une transaction secrète*, p. 306.

²⁶⁹ Jaccottet se réfère ici, en citant les premiers vers en italien, à la première des deux pièces que comprend « Dora Markus » : Ce fut où le pont de bois / mène à Porto Corsini, vers le large / où de rares hommes, presque immobiles, plongent / et tirent leurs filets... » (cf. *Les Occasions*, op. cit., p. 42 (traduction en regard, p. 43).

²⁷⁰ *Notes du ravin*, p. 41.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 40.

²⁷² *La Semaison*, p. 229 ; la phrase se retrouve dans *Des Histoires de passage*, p. 151.

l'événement peut être daté et que le titre le suggère, « un instant... » ; mais Jaccottet suspend sa phrase sur ce mot et reprend :

Mais était-ce encore quelque chose que l'on puisse aussi simplement nommer, un moment qui puisse être dit moment ? Toute musique accomplie n'est-elle pas une autre espèce de temps insinuée à l'intérieur du temps dénombrable, ou une transformation de celui-ci en une mesure plus haute, plus parfaite, donc l'indication d'un accomplissement possible, d'où notre émotion à son écoute ? ²⁷³

L'instant de l'écoute est la porte de « l'autre ordre », d'un temps paradoxal où la « mesure » échappe au « nombre ». Toute une section de *Pensées sous les nuages* est consacrée à ce compositeur et célèbre l'état auquel nous porte sa musique :

Nul doute, cette fois les voyageurs
ont franchi la dernière porte :
ils voient le Cygne scintiller au-dessous d'eux.

Ou encore :

Ne croyez pas qu'il touche un instrument
de cyprès et d'ivoire comme il semble :
ce qu'il tient dans les mains
est cette Lyre
à laquelle Vega sert de clef bleue.
À sa clarté,
nous ne faisons plus d'ombre. ²⁷⁴

L'éclat sidéral de la musique, de ce Cygne / signe, a ouvert aux voyageurs un illimité non pas spatial mais ontologique et, dans cette lumière, ils ne font plus d'ombre, comme on ne faisait « plus d'ombre », passés « les arceaux verts » à la suite des pivoinés ; la dernière porte franchie, la finitude est transcendée, « for a while », mais dans un élan de certitude qu'expriment des indicatifs sans négations ni restrictions.

Comme celle du paysage, la rencontre de l'œuvre d'art sublime donc aussi la mort. Des poèmes sont lus à l'enterrement d'André du Bouchet :

La merveille extrême, celle capable de susciter, paradoxalement sinon scandaleusement, une espèce de joie sourde, timide et tout de même puissante, ç'avait été à coup sûr ces paroles [...] qui s'étaient élevées, avaient fleuri, avaient flotté quelques instants à mi-hauteur entre terre et ciel, [...] et c'était elles, oui, décidément, qui avaient gagné ce matin-là, le temps de ce matin-là, sur le vide [...]. ²⁷⁵

La concentration qui, sur une photo reproduite dans *Le Bol du pèlerin*, se révèle dans le regard de Morandi penché sur les objets qu'il peint est celle d'un joueur d'échecs, selon un critique, mais « il est clair », reprend Jaccottet, « que Morandi n'avait pas d'adversaire en face de lui », « à moins d'oser cette banalité grandiloquente que

²⁷³ *La Seconde saison*, p. 86. Citant le second poème de la suite consacrée à Henry Purcell dans *Pensées sous les nuages* (p. 64), Patrick Née, après avoir souligné la portée métaphysique d'un paysage pastoral qui mêle symbolismes orphique et chrétien, présente le "lait" évoqué dans la première strophe comme celui « d'une sorte de vie éternelle à laquelle, dans l'extase de la musique, et pour un moment d'absolu, accède l'écouter » (*Philippe Jaccottet. À la lumière d'Ici, op. cit.*, p. 120).

²⁷⁴ « À Henry Purcell », *Pensées sous les nuages*, pp. 68 et 65.

²⁷⁵ *Truinas*, p. 36.

l'adversaire était la mort, le but, en déjouer de son mieux les ruses »²⁷⁶. Non pas banalité grandiloquente mais impression profonde et souvent éprouvée par Jaccottet devant les œuvres qui le touchent. La cantate de Bach (*Carnets*, p. 35) : « *Jesu, der du meine Seele...* », qui évoque au poète « une houle puissante et bienveillante », « ou un immense berceau, un immense lit mouvant », suscite, concluant la note, cette assertion fervente : « à l'écouter, il n'est plus de tombe qui tienne »²⁷⁷. Contre la mort, la barque de l'art et celle de la combe aux blés offre même plénitude.

Cette victoire prend aussi toutes les formes de celle qu'accorde la rencontre paysagère. La musique de Purcell abolit la limite entre les deux mondes : elle semble « une comète / qui reviendrait après des siècles / du royaume des morts / et, cette nuit, traverserait le nôtre »²⁷⁸. Jaccottet partage l'attente de Rilke, « qui, à sa manière de moderne, sans appui sur davantage qu'une nostalgie du sacré, a hanté si souvent ces parages, cette limite entre vie et mort, et si intensément rêvé qu'elle s'effaçât, qu'elle s'était effacée, pour Orphée »²⁷⁹. Et s'il relève ce « passage pour [lui] essentiel du *Poetic principle* de Poe, tel que Baudelaire se l'est en quelque sorte approprié (dans ses *Notes nouvelles sur Poe*) : " ... C'est à la fois par la poésie et à travers la poésie, dans et à travers la musique, que l'âme entrevoit les splendeurs situées derrière le tombeau" »²⁸⁰, c'est qu'en effet il lui arrive, ou lui est arrivé dans ses premières œuvres, d'entendre ainsi le pouvoir de l'écriture poétique : n'a-t-il pas cru, avec « quelques mots », pouvoir « éclairer [la] route » des morts, « prétention » que, confronté à la mort de son beau-père, il s'est reprochée avec une amère ironie ? La même pensée s'exprime, dans *Observations et autres notes anciennes*, par la juxtaposition, inopinée, de remarques sur divers rites mortuaires antiques et sur la poésie ; ici (p. 32), s'établit un rapprochement entre non plus les cerisiers mais le poème même et « la lamelle d'or » « attachée au cou » du mort pour lui permettre d'« être admis à la vie éternelle » ; là (pp. 36-37), rappelant que « devant le tribunal de l'autre monde », le défunt égyptien doit se montrer « juste de voix », comme doit être « eumolpos » l'adepte des mystères orphiques, « qui sont initiation de l'âme à la mort », Jaccottet souligne que « tant d'attention portée à la parole, à la voix, au ton, dans des circonstances aussi graves, a de quoi faire réfléchir » – et voici la note suivante :

Car il y a une justesse de ton essentielle à la poésie (comme si, malgré tout, ces choses n'étaient pas sans un lointain rapport)... Peut-être est-ce la justesse de ton qu'il faut poursuivre d'abord (plutôt que de chercher à inventer des formes nouvelles ou se laisser obséder par l'idée de chef-d'œuvre : le bel avantage que de finir sur la plaque d'une rue ou d'un monument de bronze ! Monumentum aere perennius...Il s'agit d'autre chose que de gloire).

Si donc elle n'est pas affaire religieuse, l'écriture poétique recherche « autre chose » qu'une beauté formelle assurant la pérennité d'une gloire tout humaine : elle est, sans préciser plus que ne fait Jaccottet, langage sacré entretenant un rapport avec la mort.

²⁷⁶ *Le bol du pèlerin*, p. 19.

²⁷⁷ *Carnets*, p. 35.

²⁷⁸ « À Henry Purcell », *Pensées sous les nuages*, p. 67.

²⁷⁹ *Carnets*, p. 81.

²⁸⁰ *Observations et autres notes anciennes*, p. 67.

Dans son ambiguïté même, une page de *La Semaison* (p. 190)²⁸¹ confirme ce lien ; Jaccottet y oppose le présent au temps où il écrivit « L'Effraie » :

Chats-huants qui se répondent, à plusieurs, presque toutes les nuits. C'est l'oiseau, que j'ai pris, ou voulu prendre pour l'effraie, voilà près de vingt-cinq ans, à Sèvres. C'est peu dire que je ne l'entends plus de la même oreille. Malgré la pensée de la mort qui était dans le poème, celui-ci s'ouvrait à tout l'espace de l'avenir. Maintenant, la vérité probable est qu'il n'y a plus de place pour aucun poème parce que l'illusion (?) du lien entre les mondes est détruite, parce qu'il n'y a plus d'attente de rien que de la déchéance. Et pourtant... il reste ce « pourtant » qui n'a pas plus de force qu'un regard. Il reste l'ignorance croissante.

Le terme *illusion*, qui vide de toute réalité la pensée de l'unité entre vie et mort, est immédiatement estompé par le point d'interrogation en parenthèse, et s'« il n'y a plus de place pour aucun poème » quand le lien semble détruit, c'est que tout surgissement du poème en découle ou le suscite, est donc lié à lui.

Les poèmes devraient au moins permettre de rendre « aisée notre dernière navigation »²⁸², où que celle-ci nous mène. Ils pourraient nous conférer cet autre regard grâce auquel nous verrions dans l'obscur de ce passage :

On est encore pour un temps dans le cocon de la lumière.

Quand il se défera (lentement ou d'un seul coup),
 Aura-t-on pu au moins former les ailes
 du paon de nuit, couvertes d'yeux,
 pour se risquer dans ce noir et dans ce froid ?²⁸³

Aussi Jaccottet glisse-t-il dans les mains du mourant, ou du mortel qu'il se sait être,

cette feuille
 à peine une aile, à peine une flèche un peu claire
 en manière de guide, ou de lampe, ou d'obole ;
 elle n'a contre la voracité du gouffre
 que la force de l'invisible. Ce qu'elle dit
 n'est qu'au tonnerre de la ruine le défi
 de ce qui ne peut être vu ni cru ni affirmé
 directement ou par image, et dont pourtant
 je te fais don.²⁸⁴

André du Bouchet, peu de jours avant sa mort, a refusé la lecture de pages complexes sur son œuvre mais accepté « avec gratitude », celle de poèmes d'Emilie Dickinson : la poésie seule est « opposable à la mort » ; aussi fragile que la fleur, elle a cependant, face à ce qui écrase, la force du « simple », de « ce qui se comprend de soi », avait dit Anne de Staël ; non de ce qui est facile, il va sans dire, mais de ce qui touche d'emblée à l'essentiel, aux profondeurs de l'être, la force de ce qui est immédiat²⁸⁵ ; peut-être pourrait-on dire plus exactement que le simple est dans la rencontre de l'art ce qu'est

²⁸¹ Cf. *Des histoires de passage*, p. 146.

²⁸² Jean-Luc Seylaz, « L'obole et la barque », page 150 in *Écriture*, n° spécial : Philippe Jaccottet, n° 40, automne 1992, 317-16 p.

²⁸³ *Pensées sous les nuages*, p. 15.

²⁸⁴ *La Semaison*, pp. 27-28.

²⁸⁵ Cf. *Truinas*, pp. 22-23.

l'immédiat dans la relation au paysage ? Dès 1956, le « Remerciement pour le prix Rambert » évoquait – rêve au conditionnel – ce pouvoir de la poésie sur la mort : il s'achève sur une image du poète en

vieux Chinois anonyme, peignant dans une cave à la lumière d'une bougie, appliqué à figurer sur sa page peut-être une montagne, une cascade, ou un visage de femme ; et il rêve cette montagne, ces eaux, ces yeux si merveilleusement, si parfaitement peints, avec une si fine, si pure et si modeste perfection que, s'il tendait cette page à un voisin en difficulté, sur le point de mourir et se débattant, cet homme, examinant la page terminée, sourirait d'un air d'intelligence et, la page dans la main comme un débris d'un nouveau Livre des Morts, passerait sans peur ni regrets le seuil du très sombre espace qui l'attend pour l'engloutir ou le changer.²⁸⁶

L'émerveillement devant l'œuvre accomplie, abolissant peur et regrets, abolit la mort même. Les toiles de Morandi présentent ainsi « une ou deux choses de ce monde », « portées, se demande Jaccottet, au juste point d'allègement qu'il faut pour que le voyageur puisse les garder avec lui pour franchir le pas ? Choses devenues un viatique ? »²⁸⁷. Leur lumière est en effet « si souverainement calme et si insaisissable qu'on en croirait de nouveau imaginable pour nous autres une paix sans fin. Ce bol presque blanc, voisinant avec une boîte, un vase, une bouteille : ne le dirait-on pas mieux fait qu'aucun autre pour que le pèlerin l'emporte dans ses bagages [...] ? »²⁸⁸. Qu'il aille ou non vers la Cité céleste, le pèlerin, l'étranger, l'homme de passage en ce monde, pourra, grâce à ce viatique, poursuivre sa route et franchir le dernier pas. C'est le même pouvoir que, pour l'ami malade, Jaccottet reconnaît à la musique :

On voudrait, pour ce pas qu'il doit franchir
- si l'on peut parler de franchir
Là où la passerelle semble interrompue
Et l'autre rive prise dans la brume
Ou elle-même brume, ou pire : abîme -
Dans ce vent barbelé,
l'envelopper, meurtri comme il l'est, de musique...

Et ce n'est pas qu'aucune musique protège
de pareilles morsures ;
plutôt qu'elle soulève, qu'elle incline différemment
et qu'elle semble dire, quelquefois :
« Où je vous porte, si vous m'écoutez,
le pire froid, la pire ombre ne sont bientôt plus
que vieilles hardes par vous oubliées
comme peau de serpent après la mue »²⁸⁹

Même lorsque l'autre rive semble abîme, la musique rétablit la passerelle interrompue ; parce qu'elle *soulève*, elle *inclina différemment*, change notre esprit et fait concevoir la mort dans une autre perspective ; peut-être même fait-elle du trépas accepté l'ouverture d'un au-delà. Quoi qu'il en soit, elle « fait passer », car elle sublime tout, joies ou épreuves, « en chant » :

²⁸⁶ « Remerciement pour le prix Rambert », *Une transaction secrète*, p. 296.

²⁸⁷ *Le bol du pèlerin*, p. 75.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 82.

²⁸⁹ « Plaintes sur un compagnon mort », *Pensées sous les nuages*, p. 57.

Ainsi voyons-nous Mozart, en ses opéras, changer toutes choses – les bavardages, les querelles, les farces, et jusqu'aux terreurs et passions les plus noires – en un chant qui mérite plus qu'aucun autre d'être appelé divin : comme s'il faisait courir, à la cime de ses airs, une aigrette de feu, annonçant on ne sait quelle aube inouïe.²⁹⁰

Ainsi encore, dans la sonate D. 960, de Schubert, « la plainte, la nostalgie, le désir même sont transfigurés avec un apparent naturel, selon ce qui pourrait être la respiration de l'être intime ; le malheur ou l'angoisse là n'enferment plus, mais, en quelque sorte, fleurissent »²⁹¹. Et dans la poésie, de même, « nos misères ont [...] des ailes, elles volent, nos paroles volent dans la lumière transparente, comme les hirondelles rapides aux soirs d'été, et au-dessous la vie de l'homme continue avec les changements du jour. Peut-être n'y a-t-il pas d'autre réponse possible »²⁹². Comme « plus rien ne pèse » dans la brume lumineuse de « Vue sur le lac », dans la parole poétique tout « remonte, allégé, affiné », dans la peinture de Morandi les objets sont portés « au juste point d'allègement » et la musique « conduit » vers « l'altitude ». Telle est la magie de l'art qui porte tout à incandescence, qui ouvre et transfigure, qui est, en ce monde, réponse à la finitude de notre condition. Aussi ces lignes de Proust sur « la petite phrase » de Vinteuil et toutes celles qu'elle représente sont-elles pour Jaccottet « à graver en lettres d'or au moins dans sa mémoire », parce qu'elles disent ce qui est le propre de tout art :

Peut-être est-ce le néant qui est le vrai et tout notre rêve est-il inexistant, mais alors nous sentons qu'il faudra que ces phrases musicales, ces notions qui existent par rapport à lui, ne soient rien non plus. Nous périrons, mais nous avons pour otages ces captives divines qui suivront notre chance. Et la mort avec elles a quelque chose de moins amer, de moins inglorieux, peut-être de moins probable.²⁹³

« *N'étais-je pas entré, cette nuit-là, à l'intérieur d'un poème ?* »

Si la rencontre de la beauté, qu'elle advienne dans le monde naturel ou dans celui de l'art, a le même pouvoir de passage, quel lien unit dans l'œuvre de Jaccottet émotion et langage poétiques ?

L'une s'avère clairement, de prime abord du moins, antérieure à l'autre, qu'elle appelle, qui lui répond. « C'est par les yeux ouverts que se nourrit cette parole, comme l'arbre par ses feuilles »²⁹⁴ et les poèmes, paroles « nées de nous autres, émanées du cœur, ne pouvant être parlées que par nous et ne parlant qu'à nous », seraient cependant « impossibles à produire s'il n'y avait eu d'abord les fleurs »²⁹⁵. La beauté des fleurs, du monde, est « appât » qui fait naître à la fois le sentiment de « vivre vraiment » et « l'envie d'écrire des poèmes »²⁹⁶. Sa « lumière », en changeant celui qu'elle touche

²⁹⁰ « À propos d'histoires réputées tristes », *Tout n'est pas dit*, p. 123.

²⁹¹ *Carnets*, p. 71.

²⁹² « Remarques sans fin », *La Promenade sous les arbres*, p. 129.

²⁹³ *Carnets*, p. 23.

²⁹⁴ « Parler », *Chants d'en bas*, p. 45.

²⁹⁵ *Truinas*, p. 37.

²⁹⁶ « La vision et la vue », *La Promenade sous les arbres*, p. 14 : « je découvris peu à peu [...], très simplement, que j'avais eu envie d'écrire des poèmes, somme toute, à chaque fois que j'avais vraiment, selon mon sentiment, vécu. »

« jusque dans ses profondeurs », « met le feu à la lyre, la fait vibrer, chanter comme pour lui répondre, [...]. Si la beauté n'était pas éparse autour de nous comme le sont les feux dans les champs à la fin de l'hiver, il ne pourrait y avoir aucun chant d'aucune sorte, celui-ci n'étant qu'une réponse »²⁹⁷. Le poème – vers ou prose – est en quelque sorte un irrépressible acte de gratitude pour la plénitude qu'elle nous insuffle, « comme s'il [fallait] dépenser / un excès de vigueur, et rendre largement à l'air l'ivresse d'avoir bu au verre fragile de l'aube »²⁹⁸. « L'é-motion est ex-pression », selon la belle formule de Michel Collot²⁹⁹ ; de l'une à l'autre le passage est nécessaire et s'opère en un glissement fluide. Jaccottet le constate en Hölderlin dont la phrase, lorsqu'il relate à sa mère sa rencontre du Rhin, « tend spontanément au poème »³⁰⁰ ; ou encore chez Maurice de Guérin pour qui, dans *Pages sans titre*, l'ouverture du monde est « comme une brèche dans une digue » où « se précipite » « le chœur des Muses »³⁰¹ ; il en est de même pour lui, qui se montre, de ce fait, quelque peu réticent face à la notion de « travail poétique » : il se souvient que, « au moment de *L'Ignorant* », à la faveur du silence intérieur, « des émotions, des sensations, des rêveries, des souvenirs se condensaient en [lui] et, de là, à de certains moments, semblaient se déposer presque tout seuls en mots sur la page » ; et « ce qui déterminait ces moments, [...] c'était un certain degré de pression de l'émotion au-delà duquel la garder inexprimée eût été pénible » ; « c'était faire là, tout bêtement, l'expérience de l'"inspiration" ... », ose-t-il conclure ! Encore faut-il que l'émotion originelle soit celle « que donne [...] l'ouverture sur les profondeurs, et que rien d'autre ne donne » car c'est de la seule « ouverture sur les profondeurs que naît, comme automatiquement, chez quelques poètes, le besoin de s'exprimer »³⁰². Et seul convient à cette ouverture le langage poétique car « il y a dans cette expression quelque chose qui la rend plus particulièrement apte à s'appliquer aux couches profondes de notre vie, sinon à adhérer au centre même du réel »³⁰³.

« Lueurs éparées [...], rares éclairs »³⁰⁴, disait Jaccottet de l'au-delà entrevu « un instant », « en passant », dans la beauté des choses. Le poème rend pérenne cette expérience, il transforme l'éclat en lumière. Il garde l'image, « revenue dans la nuit », du martin-pêcheur, l'oiseau à peine allumé qu'éteint dont la flamme rayonne encore dans *Et, néanmoins*, l'image, elle aussi revenue dans la nuit, de ces fruitiers dont la floraison s'épanouit dans *Hameau*, « la leçon » des amandiers « qui auraient tôt fait de se taire » si leur murmure ne se prolongeait dans *À travers un verger*, la lampe de la montagne, rosie par le couchant, « qu'il faudrait ne jamais laisser s'éteindre, derrière soi » et que préservent les *Notes du ravin*...

²⁹⁷ « À propos d'une suite de poèmes », *Une transaction secrète*, pp. 333-334.

²⁹⁸ « Parler », *Chants d'en bas*, p. 45.

²⁹⁹ Cf., dans *La Matière-émotion*, *op. cit.*, les pages 24-28 intitulées « De l'émotion au poème » où ce mouvement nécessaire de l'une à l'autre est relevée chez Henri Thomas et Francis Ponge : « Dans *émotion*, il y a *mot* », dit Michel Deguy.

³⁰⁰ « Hölderlin : Préface aux *Œuvres/Pléiade* », *Une Transaction secrète*, p. 81 ou *Œuvres*, Pléiade, *op. cit.*, « Avant-propos », p. IX et *Lettres* (n° 23), p. 48.

³⁰¹ *Carnets*, p. 58.

³⁰² « Remerciement pour le prix Rambert », *Une transaction secrète*, p. 291 et pp. 294-295.

³⁰³ « La vision et la vue », *La Promenade sous les arbres*, p. 14.

³⁰⁴ « Eclaircies », *Paysages avec figures absentes*, p. 180.

Il y a trois lumières, dirait-on.
 Celle du ciel, celle qui de là-haut
 S'écoule en moi, s'efface,
 et celle dont ma main trace l'ombre sur la page.

L'encre serait de l'ombre.³⁰⁵

Mais cette ombre est la durable *trace*, le double d'une lumière qui dans l'instant *s'efface*. La fin d'un des courts billets réunis dans *Tout n'est pas dit*, intitulé « Avant-printemps en Provence » (pp. 78-79), développe ce thème, somme toute fort ancien, de la pérennité que peut accorder le passage des choses aux mots : « Quel est ce besoin de dire les choses, au lieu de se contenter de les regarder ? D'où vient aux écrivains cette manie de tout changer en mots, de ce qui les touche ou retient leur attention ? » La réponse ne tarde pas :

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. [...] Un beau poème, une phrase accomplie les gardent, les enferment, donnent une forme à ce qui n'est qu'insaisissable fumée. Ainsi l'homme croit-il, et sans se tromper complètement peut-être, qu'il est un peu moins étranger au monde, un peu moins impuissant devant les ruses brillantes du temps.

Ainsi, le poème étant « tout cela qui remonte en paroles », on peut imaginer « à sa suite guérir même la mort »³⁰⁶. Mais il n'est pas seulement le bel écrin du souvenir, le simple rappel de l'instant aboli où s'est révélée la présence : il en est l'épiphanie renouvelée, présence retrouvée de la présence de l'être. Car si, dans l'usage qu'en a « la tribu », le mot *chien* ne mord pas, il se pourrait que dans le langage poétique, du moins tel que l'éprouve Jaccottet, le mot *fleur* exhale un parfum : le mot *joie* fait signe au poète qui répond à son appel comme à celui du monde, sa rencontre est identique à celle des éléments paysagers, il est un paysage dont l'être se révèle dans le « moment heureux » de sa rencontre³⁰⁷. Le langage poétique a donc un pouvoir ontologique ; il est de son essence, en « donnant forme », de faire être, et c'est pourquoi on est en lui « moins étranger au monde », pourquoi il est seul apte à dire « l'ouverture sur les profondeurs ». On conçoit que Jaccottet fasse « volontiers sienne » – telle que la cite Takemoto – cette phrase de Malraux sur la poésie, le terme y recouvrant les différents domaines de l'art : « ... ce que nous appelons alors la poésie est peut-être la présence, rendue soudain sensible, de la consonance avec l'univers »³⁰⁸. La poésie ouvre, dans le temps de la création artistique comme de l'émotion esthétique, cet espace où l'Être et le moi coïncident, ou plutôt elle devient cet espace même. « Il ne s'agit », pour Jaccottet, ni de consigner ni même « d'analyser » l'expérience vécue dans la rencontre de la beauté du monde, « mais de la refaire en parlant, dans un état où la conscience claire et des mouvements plus obscurs s'associent pour le choix des mots »³⁰⁹. La poésie est ποιήσις, un « faire », une pro-duction ; elle fait accéder à l'être ce que menaçait le néant,

³⁰⁵ « Autres chants », *Chants d'en bas*, p. 65.

³⁰⁶ « Parler », *ibid.*, p. 46.

³⁰⁷ Cf. « Le mot joie », *Pensées sous les nuages*, pp. 25-26.

³⁰⁸ *Carnets*, p. 62.

³⁰⁹ « Poursuite », *Éléments d'un songe*, pp. 138-139.

parce qu'elle réactualise l'immédiat, « fait la présence ». À la question : « La chose de la poésie serait-elle le souvenir plutôt que la circonstance présente ? », Michel Deguy répond que « ce qui [l']intéresse, c'est évidemment le présent » ; « mais, poursuit-il, [...] avec la présence, ce qui est difficile et essentiel, c'est comme pour le silence, de la faire. De même qu'on dit qu'il faut faire le silence, je dis qu'on ne peut invoquer la présence ni comme une chose-là, à portée de main, ni sur le mode de ce qui a été »³¹⁰ : le poème est ainsi « le lieu réel du présent, à la faveur du retour du passé ». « Y aurait-il [...] un instant où l'expression serait si juste qu'elle rayonnerait vraiment comme un astre nouveau ? »³¹¹, se demande Jaccottet que l'émerveillement et la modestie rendraient incrédule. Il sait faire émaner de ses textes la lumière de la présence, et c'est en ce sens que sa poésie est réellement « la gardienne de l'Être ».

Il semblerait que le langage poétique puisse davantage encore. Jaccottet ne dit-il pas souvent que les instants privilégiés acquièrent dans les mots une plus grande valeur, que, « si nous aimons le monde, nous nous devons [...] de mettre à toutes choses la couronne des mots, cette scintillation » et n'évoque-t-il pas, après avoir cité Hölderlin, Dante, Leopardi et nommé le Claudel de « Cantique du peuple divisé », « l'épanouissement de la lumière en paroles »³¹² ? Le rouge-gorge d'*Airs* jaillit aussi, comme le suggère Jean-Luc Steinmetz, de l'atelier du poète, où se forgent les mots, il est l'oiseau d'une alchimie verbale. Jaccottet écrit, dans « Remarques sans fin »³¹³ :

La seule nomination des choses visibles [...] créait de mon esprit au monde un invisible réseau, un tendre et lumineux rapport, grâce auquel le monde, cessant de m'être hostile ou même simplement de m'échapper, devenait ressource, demeure et trésor. Que faisais-je alors, sinon, à ma manière qui n'est point celle des ingénieurs mais a peut-être aussi sa justification, le changer ?

La métamorphose du monde s'accomplirait ainsi non grâce à « l'autre regard » mais dans et par la seule parole poétique ? L'artisan – sinon l'ingénieur – en serait le seul poète ? La transfiguration serait le passage dans les mots ou plutôt il n'y aurait d'autre passage au-delà que celui des mots ? Une page d'*Observations et autres notes anciennes* (pp. 37-38) présente un intérêt particulier en ce que, élargissant, en une progression certes quelque peu déroutante mais très ferme, le lien qui unit aux mots la relation au monde, elle brouille en sa fin ce qui pouvait sembler acquis :

Il m'a semblé parfois [...] que ma plus vraie vie, ma seule vraie vie, n'était faite que des moments pour lesquels j'avais cru trouver une expression un peu juste ; comme si devenir poésie, si peu que ce fût, leur conférait plus de réalité, ou, plus précisément encore, les fixait, les accomplissait. Sans doute survivaient-ils déjà d'une certaine

³¹⁰ « Entretien avec Stéphane Baquey », *Prétexte*, 9 juin 1998, p. 12 ; cité par Jean-Claude Mathieu dans « La grâce dérobée des fleurs », *Philippe Jaccottet, op. cit.*, p. 339, note ³.

³¹¹ « Nouveaux conseils de la lune », *La Promenade sous les arbres*, p. 79.

³¹² « La perte perpétuelle », *Éléments d'un songe*, pp. 182 puis 184 et « Remarques sans fin », *La Promenade sous les arbres*, p. 126. Nous avons vu que Jaccottet cite dans ces pages, précisément, de Hölderlin, les strophes 6 et 7 de « Si de très loin... » (cf. *Œuvres, op. cit.*, p. 1021), de Dante, « L'Enfer », chant V, v. 127 sqq. (le récit de Francesca da Rimini) et de Leopardi, « Le soir du jour de fête », (chant XIII, v. 4-8), *Chants, op. cit.*, p. 105. Le « Cantique du peuple divisé » est le quatrième des huit Cantiques que comprend *La Cantate à trois voix* (cf. Paul Claudel, *Œuvre poétique*, Pléiade, *op. cit.*, pp. 340-344).

³¹³ *La Promenade sous les arbres*, p. 131.

manière, dans le souvenir ; mais la parole leur ajoutait quelque chose qu'elle était seule à pouvoir leur donner, une valeur, et une espèce de privilège. (Sans doute ces moments ne me semblaient-ils pas arrachés au temps pour la simple raison qu'ils pourraient me survivre, si les poèmes étaient beaux. Car enfin les œuvres qui nous paraissent les plus assurées de durer ne sont encore que de très fragiles feuilles de papier, qui brûleront ou moisiront un jour. Mais comment expliquer ce que l'on ne ressent que confusément, encore que profondément ? Disons qu'il ne s'agirait pas de prolonger son nom au-delà de la mort, ni même de faire durer des moments fugitifs ; mais plutôt de donner à ces moments fugitifs une sorte de forme spirituelle – et forme est encore mal dire ; ainsi le parfum de la violette de mars, qui fanera pourtant, semble creuser un couloir ténébreux et velouté dans le mur du temps et s'ouvrir brusquement sur ce qui n'a plus ni nom, ni parfum, ni saison.)

D'emblée, ce ne sont plus les instants de rencontre de la beauté dans le monde qui sont « la seule vraie vie », ceux où « la réalité réelle fait signe »³¹⁴, mais ces mêmes moments lorsque les dit une « expression juste » : ils ne sont donc vécus dans leur totale plénitude que changés en mots ; la parole poétique les « accomplit », c'est-à-dire qu'elle – et elle seule a ce pouvoir – « leur ajoute quelque chose » qui, d'après le début de la parenthèse, a à voir avec une éternité. Mais ni le souvenir ni même le poème en tant qu'objet ne peuvent prétendre transcender ainsi la finitude. La poésie « arrache au temps » « ces moments fugitifs » en leur conférant « une sorte de forme spirituelle »³¹⁵. Ainsi non seulement le visible qui s'enflammait dans l'appréhension de la présence n'est plus alors que « le fagot » qui attend « la flamme » des mots³¹⁶, mais lui qui rayonnait d'une lumière sacrée n'acquiert plus cette aura que dans la parole poétique. Toutefois lorsqu'il s'agit d'éclairer par une métaphore ce que peut être cette dimension spirituelle accordée par le poème à la rencontre des choses, des fleurs par exemple et, entre autres fleurs, des violettes auxquelles est consacrée une section de *Et, néanmoins* (pp. 17 à 23), c'est la violette même que Jaccottet choisit pour comparant : les mots ajouteraient donc au pouvoir de la violette dont le parfum « semble creuser un couloir ténébreux et velouté dans le mur du temps et s'ouvrir brusquement sur ce qui n'a plus ni nom, ni parfum, ni saison », son pouvoir même, que lui reconnaît la métaphore et lui dénie les lignes précédentes.

Jaccottet recourt à la même métaphore, dans *La Semaïson* (p. 55), pour, cette fois, émettre le vœu d'égaliser la fleur par le poème :

Cœur plus sombre que la violette
(œil bientôt refermé du gouffre)
sache exhaler ce parfum
qui ouvre une si douce voie
au travers de l'infranchissable.

³¹⁴ Cf. III, p. 303.

³¹⁵ Cf. *La Semaïson*, p. 211 : « Certains paysages semblent avoir commencé eux-mêmes, en eux-mêmes, la « réalisation », la transposition que le peintre serait amené à leur imposer s'il s'y attaquait. Leur sens spirituel transparait déjà, décanté, à l'intérieur d'eux-mêmes. » Les « grands vergers entourés de cyprès » ont ce rare privilège, à l'état d'ébauche ; les autres paysages n'atteindront cette « transposition », cette métamorphose que par l'art ; c'est lui qui dégagera leur « sens spirituel » dans la « réalisation » qu'il leur confère.

³¹⁶ « La perte perpétuelle », *Éléments d'un songe*, p. 184 : « Mots liés aux choses proches / Comme la flamme au fagot. »

Ces vers, qui semblent la renouveler, portent en eux l'éclaircissement d'une contradiction qui n'est qu'apparente. Le premier en effet unit ces deux éphémères que sont la fleur et celui qui la contemple et, « à ce point de rencontre », s'exhale le parfum du poème et de la fleur, un parfum-poème si l'on peut hasarder une fusion langagière comme en a créé Michel Collot et qu'en pratique couramment le chinois. Dans la rencontre de la beauté, avènement de l'être, du sacré et surgissement de la parole poétique sont indissociables ou plutôt, si l'émotion poétique est antérieure au poème-ποίησις, écriture, elle est déjà, en elle-même, d'essence langagière : elle est appréhension d'une sorte de parole en deçà des mots, pré-langage, pré-poème. « Poursuite » est une longue méditation de Jaccottet sur « la nature de [s]on expérience »³¹⁷, sur la « poésie ». Or les premières pages – de tonalité si profondément mystique que Jaccottet se sent tenu de désavouer ce terme – présentent ce qu'il y a en elle de plus profond, de plus fidèle comme la perception d'« une espèce de rythme, l'observation d'une *mesure* indubitable et pourtant lointaine, [d'] une musique », voire d'une « *harmonie* » ; et il poursuit :

[...] je percevais [...] sans qu'aucun doute demeurât possible cette espèce de profond battement, aussi difficile à décrire qu'impossible à contester, ce roulement d'un bas tambour invisible ou simplement cette respiration d'être endormi, choses étranges et d'une certaine manière toutes proches, lois devenues souffle ou mélodie, commandements mués en constellations au fond des forêts, et tout cela est encore une approximation trop particulière, à la fois trop précise et trop frêle ; je devrais dire (oui, il faut que je parle en toute liberté, exactement comme j'en ai envie et sans me soucier un instant des objections) : le pas d'un dieu, la respiration d'un dieu entendus dans un moment de grand silence intérieur [...].³¹⁸

Rythme, mesure, musique, harmonie, mélodie : autant de termes qui impliquent que le « premier devoir » des mots dans le poème sera de « chanter », car « à la mesure [...] perçue répond nécessairement cette mesure du vers »³¹⁹. Le poème « se nourrit » « de cette mesure au-dehors de laquelle il ne se formerait pas »³²⁰. Il s'agira donc, pour Jaccottet, d'être l'« interprète de la musique qui le guid[e] »³²¹, en fondant son écriture, en deçà de leur signification, sur le chant des mots, la scansion du vers ou de la phrase. C'est ainsi qu'« à la vie plus profonde et plus dense » éprouvée dans l'expérience poétique peut « correspondre, à l'intérieur du langage quotidien, un langage également plus dense et plus profond », étayé sur « une prosodie, une syntaxe, un vocabulaire du secret »³²². Bien que l'on hésite à un tel rapprochement parce que, chez Mallarmé, la transitivité du langage poétique peut être mise en cause, comment ne pas penser ici à la phrase célèbre de la courte lettre à Léo d'Orfer : « La poésie est l'expression, par le langage humain, ramené à son rythme essentiel, du sens mystérieux des aspects de l'existence ; elle doue ainsi d'authenticité notre séjour et constitue notre seule tâche

³¹⁷ « Poursuite », *ibid.*, p. 141.

³¹⁸ *Ibid.*, pp. 135-136.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 139.

³²⁰ *Ibid.*, p. 144.

³²¹ « Note III », *La Promenade sous les arbres*, p. 142.

³²² « Remerciement pour le prix Rambert », *Une transaction secrète*, pp. 294-295.

spirituelle.³²³ » Mais ce « rythme essentiel », cette « mesure » perçue dans l'expérience poétique est aussi « cette espèce de profond battement » évoquant une circulation vitale, et « cette respiration », ce « souffle », à la fois du moi, à qui la poésie rend la faculté de respirer, et du monde, les instants poétiques étant ceux où, par exemple, « les montagnes respirent dans l'éloignement »³²⁴. Ou plutôt, non pas la respiration de l'un ou de l'autre, mais le souffle de l'Être, qui circule, pénétrant, animant l'un et l'autre, souffle divin dont le passage est perçu par le moi dans sa coïncidence avec le monde. Or ce souffle est ontologiquement lié non pas seulement à la musique, mais à la parole. La note de *La Semaison* intitulée *Dehors, dedans* (pp. 42-43) part d'une réflexion sur l'écriture : opposant « la page blanche [qui] est du dehors » au mot qui est à la fois du dehors – comme « entrelacs » tracé sur la page – et du dedans – par son sens que seule peut saisir la pensée –, Jaccottet conclut, provisoirement, que « c'est la pensée qui est le dedans », et le dehors ce qu'elle saisit, ce qui, contrairement à elle, a forme, poids, couleur. Mais ce dedans n'étant pas à l'intérieur du corps formé d'organes qui sont « encore du dehors, du visible d'une certaine manière, quelque chose qui a forme, poids, couleur », « il n'y a de vrai dedans que ce à quoi cette localisation ne peut s'appliquer proprement ». Suivent alors ces lignes étonnantes :

Le dedans que nous opposons au dehors (quand nous parlons par exemple de vie intérieure) n'est nullement dedans, nullement dehors, ou plutôt seulement en un certain sens dedans : comme les ondes émises et reçues, il circule, et se matérialise s'il se heurte au dehors. *Deus interior intimo meo*, Dieu plus intérieur que moi-même, absolument intérieur, absolument pas dehors. Dieu, dedans de la parole, Souffle. Ceux qui manient la parole sont plus près de Dieu, ils ont donc le devoir de respecter la parole parce qu'elle porte le souffle, au lieu de le cacher, de le figer, de l'éteindre. Parole-passage, ouverture laissée au souffle.

Le « vrai dedans » est donc, comme le Dieu de saint Augustin, *interior intimo meo* : il est l'« absolument dedans », l'absolu du dedans. On aboutirait ainsi, semble-t-il, à une opposition du visible et de l'invisible – l'illimité, l'insaisissable – qui serait aussi bien la pensée de l'homme que le souffle de l'Être, Dieu, réunis dans le dedans de la parole, ou plutôt le souffle de l'Être, dedans de la parole, dont la parole poétique serait l'émanation. Et c'est pourquoi « ceux qui manient la parole » ont le devoir de faire d'elle une « parole-passage », ouverte au Souffle, fidèle à l'expérience d'une transcendance langagière. « Au commencement était le Verbe, et le Verbe était auprès de Dieu et le Verbe était Dieu » : Jaccottet ne cite pas ce début de l'évangile selon saint Jean, mais son Dieu est aussi Verbe.

On comprend, d'autre manière maintenant, qu'il y ait une parole du monde et que, souvent, se confondent cette parole et celle du poète. On aimerait pouvoir dire, si l'expression ne renvoyait désormais à l'inconscient lacanien, que « ça parle » :

Qui chante-là quand toute voix se tait ? Qui chante
Avec cette voix sourde et pure un si beau chant ?

³²³ Mallarmé, *Correspondance*, préf. d'Yves Bonnefoy, éd. Bertrand Marchal, Gallimard, « Folio classique », 1995, p. 572.

³²⁴ « Le locataire », *L'Ignorant*, p. 75.

À cette interrogation insistante qui ouvre le poème intitulé « La voix », dans *L'Ignorant* (p. 60), répond une double question dont le sujet est un neutre : « Serait-ce hors de la ville, à Robinson [...] ? Ou est-ce là tout près [...] ? » Et à peine « quelqu'un » est-il évoqué que le désir d'identification est écarté (« Ne soyons pas impatients de le savoir »), laissant place à la métaphore d'un « invisible oiseau » ; ça parle : « une voix monte », elle « vient à nous », mais d'où venue ? d'« un jardin sous la neige » ? du poète qui veille ? Elle est « sourde », comme la *mesure* de « Poursuite » ; comme elle encore, elle est souffle, semblable au « vent de mars » ; et, toujours comme elle, ne s'entend que dans le « silence ». Elle passe, comme passe « la femme d'ébène et de cristal », et son identité restera énigmatique : « Qui chantait là quand notre lampe s'est éteinte ? ». Jaccottet ne veut, ne peut lever cette ambiguïté d'une voix extérieure en même temps qu'intérieure :

La fauvette sonore est encore là, entre acacia et tilleul. Orphée dans le jardin d'été. On dirait bien, d'elle aussi, qu'elle passe sans peine d'un royaume à l'autre ; aurai-je jamais pu la suivre ?³²⁵

Qui chante-là ? L'oiseau, puisqu'il existe une « fauvette-orphée » ? le poète, autre Orphée, présent dans l'interrogation finale ? ou le dieu même, le divin, à qui seul appartient le pouvoir de transcender vie et mort ? La voix circule, « entre acacia et tilleul », entre le monde et le moi, elle naît de leur rencontre et devient indistinctement, celle du monde ou celle du moi. « Parler », écrit Jaccottet, assimilant l'une à l'autre à travers la comparaison,

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
(à croire qu'il y a mieux à faire dans l'obscurité
des frais feuillages que dormir),
cela monte de vous comme une sorte de bonheur³²⁶

La nuit ruisselle de voix qui, aussi bien, montent du poète. Ainsi, à ce « qu'écrivent les martinets » haut dans le ciel d'été, aux « signes » qu'ils « tracent », correspondent, « au-dessous d'eux, ces ébauches d'ignare »³²⁷. « Je recommence à marmonner contre la mort », écrit Jaccottet dans *La Semaison* (p. 26) ; mais ailleurs, on le sait, ce sont « les prés [qui] chantonent à ras de terre contre la mort »³²⁸. Et si le poète ne peut parler, alors, que ce soient, à sa place, les roses trémières³²⁹ :

J'aurais voulu dire encore cela
par gratitude, ou simplement par amitié
(une voix m'était parvenue et j'écoutais,
j'allais donner réponse ; elle s'est tue)
je devrais insister

ou bien parlez pour moi, roses trémières, si vraiment je ne le puis,

³²⁵ *La Semaison*, p. 280.

³²⁶ « Parler », *Chants d'en bas*, p. 45.

³²⁷ *Notes du ravin*, p. 60.

³²⁸ « Trois fantaisies », *Beauregard*, p. 93.

³²⁹ Cf. *La Semaison*, pp. 266-267.

ne le sais plus, si je trahis ce que je vois

La voix, qui n'est originellement ni celle des fleurs ni celle du poète, la voix qui n'a fait que passer, qui « s'est tue », le poète la reprend dans les mots, les fleurs « avec [leurs] pétales, [leur] parfum » ; or ce qu'auraient à « dire » les fleurs, ce que dit le poète – comme du Bellay écrit le plus beau de ses *Regrets* quand il pense « [que] les muses, de [lui], comme étranges s'enfuient »³³⁰ –, c'est « le vent » de « cette nuit-là », « les peupliers », « la lune dans sa poussière rose » et « la forêt, sa rumeur sur le versant de la montagne »... , de sorte que, lorsque Jaccottet ne se croit « plus digne d'entrer dans ce lieu / ou d'y rester, d'y vivre », on ne sait si *ce lieu* est la parole poétique ou le paysage dans l'être de sa présence :

Dites-le avec vos pétales, votre parfum, frêles colonnes, hampes cassantes,
 puisque à moi la parole est retirée devant vous
 n'étant plus digne d'entrer dans ce lieu
 ou d'y rester, d'y vivre
 puisque je suis si loin de vous déjà
 du côté des taupes aveugles.

Le parallélisme des deux causales souligne l'identité, la concomitance de l'éloignement du monde et de la perte des mots : ne plus savoir parler, c'est trahir ce que l'on voit³³¹. « Qu'est-ce donc que le chant ? Rien qu'une sorte de regard », affirme à l'inverse le deuxième vœu d'*Airs* (p. 80). Et, en permutant les termes : « L'avant-printemps. Quelques paroles jetées légères », redit *La Semaison* (p. 31). Ainsi se confondent les mots et les choses. Leur identité ontologique reste clairement sensible même lorsque la parole poétique est celle des autres, déjà formulée, écrite, celle qu'il arrive à Jaccottet de se remémorer devant un paysage : on ne sait plus si l'épiphanie est celle des mots dans les choses ou celle des choses dans les mots.

Un moment de stupeur : revoir le ciel étoilé, cristallin, noir, de l'hiver, en pensant aux vers du *Paradis*, au voyage de Dante dans les neuf ciels.

Cette note entière de *La Semaison* (p. 216), que l'on retrouve dans *Des histoires de passage* (p. 149), dit-elle la montée des mots dans l'ouverture d'un ciel retrouvé ou la métamorphose de ce ciel dans un chant « où lumières et voix se confondent »³³², un dedans du langage qui ouvre « les neuf ciels » ? De même, est-ce la clarté laiteuse de « La nuit des agneaux » qui, transfigurant l'étendue, est « le mot de passe » orphique unissant les deux royaumes ou la formule incantatoire qui ouvre l'espace d'une nuit transfigurée en « se creus[ant] en nous un long et doux chemin »³³³ ? Chaque fois que, dans l'expérience poétique, Jaccottet a retrouvé « la mesure merveilleuse » « directement, sans médiateurs », « vraiment », dit-il, « c'était comme si le monde à nouveau, sur toute son étendue, se changeait en un chant »³³⁴. La métamorphose du

³³⁰ « Las ! Où est maintenant... », sonnet VI.

³³¹ Cf. « Poursuite », *Éléments d'un songe*, p. 155 : « ... je suis privé du chant, exilé du chant, c'est-à-dire terriblement, tristement éloigné de la réalité du monde. » Et, p. 157 : « ... le chant, qui semble à vos yeux inséparable de la réalité profonde du monde, ... »

³³² Dans ces deux mêmes œuvres, respectivement p. 215 et p. 148.

³³³ « La nuit des agneaux », *Éléments d'un songe*, p. 100.

³³⁴ « Poursuite », *ibid.*, pp. 146-147.

monde est son passage dans le chant des mots. « Ton nom flotte comme une vapeur bleue » : tel est le salut du poète au Ventoux quand de montagne il s'allège en fumée. Et la longue évocation du paysage sous la lumière de la lune dans *La promenade sous les arbres* (p. 73), paysage lui aussi métamorphosé (« Une terre plus libre, plus transparente, plus paisible que la terre ; un espace émané de ce monde et pourtant plus intime, une vie à l'intérieur de la vie, ... ») et qui semble à son tour ouvrir le pays des morts, atteint son point d'orgue dans cette phrase, si belle et si révélatrice : « n'étais-je pas entré cette nuit-là, sur les pas de la lune, à l'intérieur d'un poème ? ».

La métamorphose est une : elle est passage dans la poésie qui est à la fois dedans du monde, du moi et de la parole. En effet, le « pas » perçu dans l'instant poétique n'est pas seulement *musique, mélodie* ; si Jaccottet revient au terme de *mesure*, c'est, précise-t-il dans « Poursuite » (p. 135), « parce que cela peut signifier à la fois une ordonnance du temps et de l'espace ». C'est dans cette ordonnance que le vers prend naissance et forme, en elle que le monde se métamorphose en cosmos, en elle aussi que le moi accède à la plénitude de l'autre état :

À ce lointain passage, à ce profond pas qui semble ordonner souverainement le monde autour de lui, à cette espèce de suspens vibrant et sourdement sonore au cours duquel le monde se change en une maison dont les ombres même sont pleines de rires, répond en moi un calme ardent, attentif, bienheureux.³³⁵

L'expérience poétique « établi[t] soudain » (p. 141) le moi, le monde et la parole « dans ce mouvement immense et merveilleusement réglé » :

Il faut ajouter encore autre chose, qu'exprimaient déjà les mots choisis : *mesure, battement* ou *pas*, si insuffisants qu'ils pussent être. Ce avec quoi nous entrons en contact à l'origine du poème n'est pas précisément un infini [...] ; nous devons admettre à la fois qu'il n'y a plus de limites infranchissables (en tous cas plus de murs, de barrières, d'écrans), et qu'il ne s'agit pas de l'illimité, de l'informe, du vide ; nous sommes amenés à considérer une forme ouverte de toutes parts et qui n'en demeure pas moins forme, un infini architecturé [...].³³⁶

Le temple d'Athéna Nikè en était l'image ; et comme, dans l'autre état, le moi qui éprouve la dilatation du bonheur est en même temps rendu à l'ordre, comme dans la transfiguration du soir où apparaît le cerisier, « le monde offrait les apparences » « d'une grande maison aux portes ouvertes » « ou même, quelquefois, d'un temple »³³⁷, comme les « notes » perçues dans la nuit de « Sur les pas de la lune » « ne s'élevaient que pour [...] bâtir une maison légère, immense et transparente », comme les cris des oiseaux invisibles déployaient sur « de grêles mâts » « la tente de l'air »³³⁸, de même le mot joie, synecdoque du langage poétique, ne porte pas en lui seulement « la plénitude (qui a quelque chose d'immobile, de clos, d'éternel) »,

mais le souvenir ou le rêve d'un espace qui, bien que plein, bien que complet, ne cesserait, tranquillement, souverainement, de s'élargir, de s'ouvrir, à l'image d'un temple

³³⁵ *Ibid.*, p. 137.

³³⁶ *Ibid.*, pp. 144-145.

³³⁷ « Le cerisier », *Cahier de verdure*, p. 11.

³³⁸ *Paysages avec figures absentes*, p. 74.

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 ; ou du char d'Elie dont les roues grandiraient à la mesure des galaxies sans que leur essieu casse.³³⁹

Maison, tente ou temple, la poésie est, dans le monde, le moi et le langage, l'ouverture d'un « ordre qui respire », ou plutôt cet « infini architecturé », forme ouverte qui réunit, transfigurés dans une plénitude d'être, le monde, le moi et le langage ; ou encore cet espace « à la fois intérieur et extérieur » dans lequel circule le souffle de l'être ; dedans-dehors que l'on serait tenté de dire absolu, parce qu'il est à la fois « perfection » d'une forme et ouverture infinie, « ordre éternellement jaillissant ». Jaccottet ne porte-t-il pas ainsi à son plus haut degré de richesse la notion de *Weltinnenraum* ? Et la poésie ainsi conçue ne comble-t-elle pas toutes les aspirations que révélait sa sensibilité ? Passage intermittent et fugace, le « pas » du dieu permet le passage à un autre niveau d'être, et les paroles du poète en sont les fidèles servantes, formes incarnées du modèle :

Un filet maillé de paroles qui rassemblait, qui enveloppait comme un manteau, mais qui n'enfermait pas, n'emprisonnait pas, au contraire ; puisque toutes les paroles choisies alors disaient un passage, étaient elles-mêmes passage, un pas après l'autre – et la montagne alors, cessant de paraître un mur, devenue simplement ce qui porte la neige à sa cime, la nuit qui fleurit au lever du jour à son sommet lointain.³⁴⁰

³³⁹ « Le mot joie », *Pensées sous les nuages*, p. 26.

³⁴⁰ *Truinas*, p. 38.

3

Le passage inachevé

La « mystérieuse barricade »***L'incomplétude de la révélation***

Parce qu'elle fait écho à sa propre expérience, Jaccottet retient, dans *La Seconde semaison* (p. 90), cette citation de Borges :

La musique, les états de félicité, la mythologie, les visages travaillés par le temps, certains crépuscules et certains lieux veulent nous dire quelque chose, ou nous l'ont dit, ou sont sur le point de le dire ; cette imminence d'une révélation, qui ne se produit pas, est peut-être le fait esthétique.

Ouvrant sur une transcendance, fût-elle immanente, la rencontre de la beauté ne peut offrir, en effet, qu'une révélation imparfaite dont la plénitude est aussi, paradoxalement mais nécessairement, incomplète. « L'autre monde », « l'autre état » ne seront jamais pleinement atteints : l'altérité n'est telle qu'insaisie et le passage vers un au-delà ne saurait être qu'inachevé. Certes, la poésie ouvre « les splendeurs situées derrière le tombeau », mais Jaccottet retient également la suite de la pensée d'Edgar Poe :

Quand un poème exquis amène les larmes au bord des yeux, ces larmes ne sont pas la preuve d'un excès de jouissance, elles sont bien plutôt le témoignage d'une mélancolie irritée, d'une postulation des nerfs, d'une nature exilée dans l'imparfait et qui voudrait s'emparer immédiatement, sur cette terre même, d'un paradis révélé.

Citées dès *Observations et autres anciennes* (p. 67), ces lignes sont si bien gravées dans la mémoire de Jaccottet qu'une écoute musicale les lui rappelle encore dans *La Seconde semaison* (p. 63) :

La sonate de piano de Schubert en si bémol majeur (D. 960). Dans le premier mouvement, cette façon de passer d'étage en étage dans l'espace créé par les sons, ce cheminement, cet autre « Voyage d'hiver » vers quelle jeune fille entrevue, jamais rejointe... [...] Il y a surtout ces [...] infléchissements de l'espace intérieur, presque incompréhensiblement exaltants et poignants à la fois. Ce qui me renvoie une fois encore au fameux passage du *Principe de la poésie* de Poe, cité par Baudelaire, où l'auteur avance que l'émotion particulière suscitée par le poème, joie et tristesse mêlées, tiendrait au fait que celui-ci nous rappelle à la fois que quelque chose comme le Paradis existe et que nous en avons été chassés. Ce qui ne fait que reculer l'explication.

Le Paradis n'est-il donc pas « dispersé sur toute la terre » ? et ne suffit-il pas d'en « réunir les traits épars » ? L'intériorisation conjointe des deux pensées par Jaccottet n'implique pas une contradiction, elle manifeste l'ambivalence d'une expérience qui, artistique ou paysagère, est celle d'une présence-absence :

Fleurs couleur bleue
bouches endormies
sommeil des profondeurs

Vous pervenches
en foule
parlant d'absence au passant ¹

La « discrétion de la timide pervenche est une plongée qui ramène en surface de l'absence », commente J.C. Mathieu ² ; les *bouches endormies* de ces fleurs, qui parlent cependant, disent une profondeur d'absence qui « n'est pas le vide mais la trace que laisse en se retirant ce qui a été présent » ³. De même, passant dans le verger de *Hameau*, « c'était comme si, écrit Jaccottet (p. 57), 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 ; ne persiste plus que leur image enfuie, leur absence, parfumée » ⁴. L'image même s'est *enfui*e mais elle *persiste* dans la blancheur d'une floraison parfumée, comblante et frustrante. Les bosquets, tel celui de « Bois et blés » (p. 43) – où le poète, pas plus que le promeneur, n'entrera – « nous sembleront toujours habités, serait-ce par une absence. » Paradoxe que souligne le titre même de l'ouvrage auquel appartient ce texte : *Paysages avec figures absentes*. L'être des choses est « ce qui, si l'on peut dire, n'apparaît qu'en s'absentant, qu'en creusant le visible d'une *trouée* d'invisible » ⁵.

Ce paradoxe fondamental se présente le plus souvent comme celui d'une « proximité distante », selon l'expression de Michel Collot ⁶ : comme « les sonates posthumes de Schubert » sont « une parole à la fois toute proche et infiniment lointaine » ⁷, comme une nature morte de Morandi est quelque chose de « familier, tout en restant infiniment mystérieux et lointain » ⁸, les paroles de la source, notes cristallines, sont, « tout près de nous, en même temps comme très loin, comme au-delà » ⁹, les « cris d'oiseaux sous les nuages », « à la fois près et comme très loin » ¹⁰ et le vol des étourneaux, « une fête à deux pas, et tellement loin » ¹¹ ; papillons, souffles du vent sont « choses réelles, vraies, oui, mais lointaines et presque insaisissables, étrangères – imméritées peut-être ? » ¹². L'herbe, encore, est « une chose [...] tellement proche et tellement lointaine », « tout proche, cela reste infiniment lointain, et malgré tout c'est comme un don qui vous est

¹ *Airs*, p. 64.

² Jean-Claude Mathieu, *Philippe Jaccottet, op. cit.*, p. 342.

³ *Ibid.*, p. 164.

⁴ *Après beaucoup d'années*, p. 57.

⁵ Jean-Claude Pinson, *Habiter en poète, op. cit.*, p. 178.

⁶ Michel Collot, *Paysage et poésie du romantisme à nos jours, op. cit.*, p. 335.

⁷ *La Semaïson*, p. 271.

⁸ *La Seconde semaison*, p. 71.

⁹ « Sur le seuil », *Paysages avec figures absentes*, p. 39. Aussi, du livre de Schelling, *Clara*, Jaccottet cite-t-il notamment ces lignes (*La Seconde semaison* pp. 99-100) : « ...la chose la plus claire, par exemple un cristal, précisément parce qu'elle est telle, ne me semble pas se rapprocher de moi mais bien plutôt s'éloigner et s'obscurcir, et dans une goutte d'eau je peux voir un abîme. »

¹⁰ *Pensées sous les nuages*, p. 21.

¹¹ « Etourneaux », *Beauregard*, p. 100.

¹² *La Semaïson*, p. 266.

fait, un accueil qui vous est offert »¹³. Comme Novalis, Jaccottet connaît donc aussi « l'éloignement infini du monde des fleurs »¹⁴ : elles sont « choses lumineuses, insaisissables, à la fois proches et lointaines »¹⁵, « l'étrangeté la plus grande, sans trace d'étrangeté »¹⁶ ; les liserons des champs, par exemple, sont « sources toujours à ras de terre, si proches, et les plus lointaines »¹⁷. Pas plus que leur éloignement, leur proximité n'est ici d'ordre spatial, cela va sans dire. Certes fleurs et herbe sont à portée de main, elles se peuvent cueillir ; mais les percevoir dans cette seule dimension, c'est n'atteindre que leur apparence qui ne « parle » pas ; c'est lorsque s'ouvre leur présence ontologique que se révèle aussi leur éloignement ; c'est dans leur « apparition » même, qui les rend si proches, si intimes, que se manifeste conjointement leur « étrangeté », c'est-à-dire leur appartenance à un autre monde, et c'est pourquoi cette épiphanie paradoxale est « malgré tout » « comme un don qui vous est fait ».

Tout proche
Mais difficile à saisir, le dieu...

Cités dans la préface aux *Œuvres* de Hölderlin¹⁸, ces deux premiers vers de Patmos, repris dans *Paysages avec figures absentes* (p. 153), y sont suivis de cette remarque : « Il en va de même, alors, du chêne, du cerisier, de la grappe, des abeilles ». Ne peut se révéler comme au-delà qu'un inaccessible, aux sens, à l'esprit, à la parole.

L'expérience poétique étant fondamentalement une aisthesis, l'inaccessible est d'abord éprouvé comme un insaisissable, ce qui ne peut être touché :

Etrange cela.

J'ai considéré la face de la nuit, et les bijoux dont elle orne son éloignement. Sultane insaisissable, le bas du visage sous le voile de la brume lunaire, beauté brûlée, calcinée, tison qu'aucune main ne peut saisir.

Cette note de *La Semaison* (p. 41) est de mars 1960 et c'est la même impression que, des années plus tard, revivra le poète devant « la femme d'ébène et de cristal », l'« étrangère » qui « [l']a effleuré de sa robe » mais restera « à jamais inapprochée ». Le « petit verger de cognassiers » de *Cahier de verdure*, « blason des noces rustiques et des fêtes du printemps », suscite de même cette exclamation dépitée :

Curieuses fêtes, drôles d'idylles, puisque l'on ne peut danser avec ces fées-là, ni un seul instant les tenir par la main !¹⁹

Ce que ce verger laisse percevoir passe également les capacités de l'ouïe :

Voici le dernier écho des « bergeries », un rappel qu'on entend à peine, à la limite de l'ouïe, parce que le lait qui coule de la coupe est plus silencieux qu'aucune eau.²⁰

¹³ « Trois fantaisies », *Beauregard*, pp. 93 et 91.

¹⁴ *La Semaison*, p. 32. Cf. la même référence dans « Emblèmes d'été », *Tout n'est pas dit*, p. 125 : « ...l'étrangeté, la sauvagerie de ces êtres qu'un poète allemand disait "infiniment loin de nous"... »

¹⁵ « Une couronne », *Après beaucoup d'années*, p. 49.

¹⁶ « Apparition des fleurs », *Cahier de verdure*, p. 74.

¹⁷ « Aux liserons des champs », *Et, néanmoins*, p. 80.

¹⁸ Cf. *Une Transaction secrète*, p. 82.

¹⁹ « Blason vert et blanc », *Cahier de verdure*, p. 31.

²⁰ *Ibid.*, p. 34.

« Le paysage saisissant et insaisissable »²¹ échappe même au regard car sa vérité, sa réalité est, au-delà des apparences, l'invisible dans le visible. Et en cela Jaccottet se sent proche de poètes contemporains, pourtant très différents les uns des autres, tels que Supervielle, Jouve, Char, Michaux, Guillevic, pour qui le « réalisme » n'est « pas simplement un minutieux inventaire du visible mais une attention si profonde au visible qu'elle finit nécessairement par se heurter à ses limites ; à l'illimité que le visible semble tantôt contenir, tantôt cacher, refuser ou révéler »²². C'est pourquoi les images d'un paysage, d'un « fond de vallée perdu où [l'on est] pourtant réellement passé », sont « insaisissables »²³, comme est chaque année « plus insaisissable » la floraison des amandiers, comme apparaît, dans la « Fantaisie » de « Mars », absolu de tout arbre, « le rose insaisissable, jailli, suspendu »²⁴. Contempler le rouge-gorge est conclure à « l'étrangeté insondable des couleurs »²⁵.

Ce que nos sens ne peuvent atteindre l'esprit ne peut non plus l'embrasser : l'expérience poétique révèle « qu'il y a de l'inconnu, de l'insaisissable, à la source, au foyer même de notre être »²⁶. Atteindre le centre révèle un mystère ; mais le mystère se donne en tant que tel, sa teneur, sa nature demeurent fermées : les fleurs, « bouches de la terre », « murmurent toutes on ne sait quel secret »²⁷ ; elles le disent en le voilant ou le dévoilent en le taisant : dans le jardin d'Ulrich et Agathe, fleurs et arbres « semblent les témoins, les garants muets d'un mystère surpassant toute connaissance »²⁸ ; garants et mais aussi gardiens : « les liserons roses au ras du sol » sont des « sceaux fragiles sur le secret du monde »²⁹ ; ils transmettent un message qui, scellé et celé, ne sera pas lu. Le monde se révèle dans la poésie « indubitable, indéchiffrable »³⁰. « C'est encore une énigme à l'horizon paisiblement campée », constate Jaccottet à la première ligne de « L'Approche des montagnes »³¹ ; le Ventoux lui apparaît tel « un lointain sphinx »³² et « les labours montrent la terre sombre, lourde, muette comme un sphinx affleurant »³³. Ainsi le monde interroge le poète plus que le poète ne l'interroge. Comme toute énigme, celle du monde porte sens, un sens caché ; mais elle a beau, semble-t-il, « souhaiter d'être comprise »³⁴, elle restera « incompréhensible ». En effet, « tout ce qui jaillit pur, en pureté, tout pur surgissement est énigme », a écrit Hölderlin³⁵ ; or la rencontre du monde, on le sait, est « apparition » des choses, des

²¹ C'est sur cette formule que M. Collot termine le chapitre consacré à Jaccottet dans *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*, chapitre auquel tout ce qui concerne ici l'inaccessible doit beaucoup.

²² « Remarques », *L'Entretien des Muses*, p. 304.

²³ Cf. « Hameau », *Après beaucoup d'années*, p. 55.

²⁴ « Trois fantaisies », *Beauregard*, p. 78.

²⁵ « Rouge-gorge », *Et, néanmoins*, p. 58.

²⁶ « Eclaircies », *Paysages avec figures absentes*, p. 179.

²⁷ « Emblèmes d'été », *Tout n'est pas dit*, pp. 126 et 127.

²⁸ « À partir du rêve de Musil », *Éléments d'un songe*, p. 31.

²⁹ *La Seconde semaison*, p. 215.

³⁰ Cf. « Hölderlin : Préface aux Œuvres/Pléiade », *Une Transaction secrète*, p. 82.

³¹ *La Promenade sous les arbres*, p. 57.

³² « Eclats d'août », *Cahier de verdure*, p. 51.

³³ *Paysages avec figures absentes*, p. 13.

³⁴ *La Promenade sous les arbres*, p. 57.

³⁵ « Apparition des fleurs », *Cahier de verdure*, p. 75. Cf. Hölderlin, « Le Rhin » (trad. Gustave Roud), *Hymnes in Œuvres, op. cit.*, p. 850. Le vers allemand est : « Ein Rätsel ist Reinentsprungenes. »

fleurs dans le texte où Jaccottet rappelle cette pensée ; et de tout instant poétique, il pourrait être dit, comme de tel soir : « C'est l'heure, c'est l'énigme »³⁶. En outre, « plus le sentiment du réel est intense, moins il est compréhensible »³⁷ ; « saisi par le monde extérieur », Jaccottet écrit dans *La Promenade sous les arbres* (p. 19) :

Cette splendeur m'apparaissait de plus en plus lumineuse, aérée, et en même temps de moins en moins compréhensible.

Et, dans *La Seconde semaison* (p. 31) :

L'immobilité, le silence et la beauté du paysage le rendent presque irréel, incompréhensible.

Rencontrer le monde dans la force de sa présence, c'est en éprouver l'altérité ; vouloir comprendre, dégager un sens, c'est non seulement trahir l'immédiateté d'un jaillissement mais aussi réduire ce qui est autre aux schèmes de la pensée humaine. Claudel voit dans le jardin de noyers du *Cantique des Cantiques* « le symbole des vérités dogmatiques » ; « or un verger de noyers, tel qu'on en longe par exemple en empruntant les petites routes de l'Isère, n'est-ce pas, en fait, beaucoup plus mystérieux, plus insaisissable que cela ? »³⁸. « Il y a chez Jaccottet, écrit Jean-Claude Pinson³⁹, sinon l'idée d'une "inhumanité" de la beauté (où l'on pourrait voir une réminiscence de ce caractère "terrible" du beau dont parle Rilke), du moins une conscience aiguë de son irréductibilité à une vision trop anthropocentrée qui méconnaîtrait qu'elle vient à l'homme adressée comme une énigme étrangère à son pouvoir d'être source du sens. » Le poète, confronté au sphinx, – peut-être précisément parce que la question ne porte pas, comme celle posée à Œdipe, sur l'humain – sera donc dans l'impossibilité de trouver la réponse, et le passage du seuil lui sera refusé.

Cette part de mystère dans notre monde ne peut être aussi qu'inaccessible à la parole ; celui dont les mots sont pourtant l'apanage « se heurte à l'inexprimable »⁴⁰. Jaccottet le constate avec un émerveillement découragé. Le petit jour dans le jardin d'octobre : « Encore une chose qui me désarme, qui m'enlève les mots. Ces couleurs, et la brume, avant que le soleil se lève »⁴¹. Et des cognassiers en fleurs : « Décèlerai-je, saurai-je dire un jour leur beauté propre ? »⁴². Ou encore de l'égantier, en toute fin d'une longue note : « Ornement et sauvagerie. Avec cela, presque rien n'en est dit »⁴³. « Il faudrait le langage des anges pour signifier avec justesse »⁴⁴ ce qui est entraperçu dans l'expérience poétique ; mais, insiste J.C. Pinson, « la poésie n'a pas pouvoir d'excéder les frontières de la finitude »⁴⁵.

³⁶ *Observation et autres notes anciennes*, p. 84.

³⁷ *La Seconde semaison*, p. 106. La phrase, relevée par Jaccottet dans un article de J.F. Billeter, est de Clément Rosset.

³⁸ *Carnets*, p. 67.

³⁹ Jean-Claude Pinson, *Habiter en poète*, *op. cit.*, p. 179.

⁴⁰ *La Semaison*, p. 173.

⁴¹ *Ibid.*, p. 147.

⁴² *Ibid.*, p. 273.

⁴³ *La Seconde semaison*, p. 212.

⁴⁴ *Paysages avec figures absentes*, p. 19.

⁴⁵ Jean-Claude Pinson, *Habiter en poète*, *op. cit.* p. 170.

C'est la brièveté de l'expérience qui la rend ineffable : « (Jamais je ne pourrai vous dire ce que j'ai entrevu, comme une phrase écrite sur une vitre et trop vite effacée.) » Et cette parenthèse forme l'avant-dernier paragraphe de « Couleurs, là-bas »⁴⁶. C'est aussi que l'expérience atteint le *simple*, ce qui, en quelque sorte, ne peut être divisé en éléments distincts ni rapporté à quoi que ce soit d'autre, alors que le langage est discursif, au sens étymologique, que son parcours distingue, sépare et rapproche. « Simple, mais comme dit Plotin : "Comment parler de ce qui est absolument simple ?" »⁴⁷. Cette pensée, que lui rappelle « l'espèce d'enclos à l'orée des puits », Jaccottet l'a faite sienne au point de la retrouver dans une formulation personnelle à la vue de « la tourterelle turque » : « C'est le tout à fait simple qui est impossible à dire »⁴⁸. N'est-ce pas encore ce qu'exprime cette remarque sur la chicorée, bien que cette plante soit « banale » : « Simplement, elle porte ce bleu dont la qualité décourage toute approche, toute parole »⁴⁹. Enfin, le monde qui appelle et parle sans parler révèle un au-delà qui est le Silencieux ; or « peut-il y avoir une parole du Silencieux ? »⁵⁰. Le poète est donc sans cesse menacé ou tenté par le silence : « Je passe, je m'étonne, et je ne peux en dire plus. » Tel est le dernier vers d'un poème de *Pensées sous les nuages* (p. 22).

Cet ineffable se double de celui qui est au fondement de la parole poétique elle-même qui, avant d'être mots, est rythme, mesure, perçus, on le sait, dans l'instant même de la rencontre du monde ou de l'inspiration : passage d'un dieu, elle est « le sourd battement, le pas léger de l'Insaisissable »⁵¹.

Insaisissable, incompréhensible, indicible... : sans doute n'est-ce donc pas sans raison, même si ces mots « font sourire » Jaccottet ou le « gênent », que « l'on a employé une fois ou deux, à propos de tel de [ses] livres les mots de "théologie négative" »⁵² et que son expérience a pu être rapprochée de celle des mystiques, sauf à oublier que l'inaccessible est dans la beauté des choses de ce monde :

Chaque plante, sur ces talus, des plus communes, me semble mystérieusement admirable, ou admirablement mystérieuse.⁵³

La limite infranchissable (l'échec de la poursuite)

Comme « l'enfant rêv[ait] d'aller de l'autre côté des montagnes », comme l'adulte était impatient d'atteindre la rivière dont, à travers « des barrières, des cloisons de

⁴⁶ *Et, néanmoins*, p. 67.

⁴⁷ *La Semaison*, p. 273. Cf. *Ennéades* V 3, 17, 24, *op. cit.*, p. 73 : « ἐν δὲ πάντῃ ἀπλῶ διέξοδος τίς ἐστίν ; « que parcourir... », traduit Bréhier, et Hadot (*Plotin ou la simplicité du regard*, *op. cit.*, p. 18) : « quel parcours... » ; le substantif grec signifie d'abord « issue », « passage » : « Quel passage y a-t-il dans l'absolument simple ? »

⁴⁸ *Paysages avec figures absentes*, p. 54.

⁴⁹ *La Seconde semaison*, p. 134.

⁵⁰ « Dieu perdu dans l'herbe », *Éléments d'un songe*, p. 165.

⁵¹ « Poursuite », *ibid.*, p. 139.

⁵² « Eclaircies », *Paysages avec figures absentes*, p. 174 (cf. supra, p. 281 : « Un mysticisme ? »).

⁵³ *Carnets*, p. 48.

feuilles »⁵⁴, il apercevait les étincelles, de même le poète éprouve le désir de saisir, de traduire l'énigmatique révélation qui s'est ouverte à lui. Que ce soit l'inaccessible qui attire, Jaccottet le dit expressément ; de la lumière, par exemple :

Rien de plus obscur que la lumière ! [...] Oui, la lumière même, si belle, si changeante, [...], la lumière même est obscure, difficile à comprendre, attirante à jamais comme tous les secrets indéchiffrables.⁵⁵

Ou de l'herbe :

Encore une chose qui [...] me sollicite – et je ressens déjà qu'elle sera parmi les plus difficiles à dire, étant des plus discrètes et communes.⁵⁶

Et plus forte est la résistance, plus intense aussi le désir : dans sa contemplation de l'œuvre de Morandi, Jaccottet « but[e] sur une énigme », « qui [le] requiert à proportion qu'elle [lui] résiste », comme, « dans le monde naturel, [celle d'] un verger, une prairie, un versant de montagne »⁵⁷. La défaillance de l'être dans l'ouverture même de sa présence creuse un manque que le poète aspire à combler, elle trace une frontière qu'il voudrait abolir ; une nouvelle fois, il se retrouve en Hölderlin, qui « eut profondément le sentiment d'un manque, d'une limite, d'un risque ; et désira, d'autant plus purement, l'illimité »⁵⁸ ; il prête même aux astres son désir inassouvi :

Cette nuit,
un vent glacé fouette les astres ;
on dirait
qu'eux aussi flambent plus avides.

Y aurait-il même pour eux
de l'impossible ?⁵⁹

Une note des *Carnets* (p. 14) présente plus familièrement cette relation au mystère comme un jeu enfantin ou érotique : un chant d'oiseau, « difficile à saisir, très pur, très liquide, disant surtout, semblant dire une distance, l'indiquant », lui semble, « de ce fait, presque séducteur et légèrement moqueur, comme d'un enfant criant qu'on ne l'attrapera pas, ou d'une femme sûre de n'être pas rejointe et prise ». La provocation et l'élan qu'elle suscite transforment alors le statique paradoxe d'une proximité distante en « poursuite » d'un inaccessible perçu comme « ce qui se dérobe ». Ainsi de « la grâce dérobée des fleurs », des pivoines, notamment, qui inspirent cette si belle expression⁶⁰, ou de toutes les « fuyantes fleurs » estivales, ainsi apostrophées dans *Tout n'est pas dit* (p. 127) ; ou encore de ce « champ de blé l'après-midi », « profond, élémentaire, dérobé »⁶¹ ; de la lumière émanant du bosquet d'yeuses, « qui [...] étonne, qui se

⁵⁴ Cf. 1^{ère} partie, p. 103.

⁵⁵ « Merveilleux secret du monde », *Tout n'est pas dit*, pp. 23 et 25.

⁵⁶ « Trois fantaisies », *Beauregard*, p. 88.

⁵⁷ *Le bol du pèlerin*, pp. 12 et 11.

⁵⁸ « La seconde naissance de Hölderlin », *Une Transaction secrète*, p. 66.

⁵⁹ « Eclats d'août », *Cahier de verdure*, p. 47.

⁶⁰ « Les pivoines », *Après beaucoup d'années*, p. 15 ; elles sont à nouveau, p. 18, « l'ornement, l'inutile, le dérobé. »

⁶¹ *La seconde saison*, p. 35.

dérobe, qui dure ⁶² » ; et de tous les paysages de Grignan dont « le sol est un pain, le ciel un vin, s'offrant à la fois et se dérochant au cœur » : « Dès que j'ai regardé, avant même – à peine avais-je vu ces paysages, je les ai sentis m'attirer comme ce qui se dérobe » ⁶³ ; le dérobé, c'était, déjà, le cri de l'effraie, « qui se rapproche et se retire », semblable à « une lueur fuyant à travers bois » ⁶⁴. « Toutes les choses essentielles » « d'une certaine façon, se dérobent toujours » ⁶⁵. Elles « vous incitent à reprendre la plume », mais « le temps d'essayer de les dire, déjà elles se sont dérobées » ⁶⁶. Au reste, « les mots se dérobent » aussi ⁶⁷ et, que ce soit en eux ou dans les choses, c'est la poésie même qui est « évasive », non pas vague mais fuyante :

[...] ma pensée, ma vue, ma rêverie, plus que mes pas, écrit Jaccottet dans *Paysages avec figures absentes* (p. 21), furent entraînées sans cesse vers quelque chose d'évasif, plutôt parole que lueur, et qui m'est apparu quelquefois analogue à la poésie même. ⁶⁸

Mais, tenace, le poursuivant ne renoncera pas : la beauté est « un mystère [...] que l'on ne pourra jamais cesser d'imaginer, de poursuivre en secret » ⁶⁹ ; et, « comme un enfant opiniâtre », Jaccottet « ne veu[t] poursuivre qu'elle, même si cela ne se fait pas, même si ce n'est pas la bonne voie, même si c'est insensé, il n'y a que cela qui [l]'intéresse » ⁷⁰. Une part d'enfance préservée sous-tend en effet la quête poétique sur laquelle Jaccottet fonde sa vie ; on la perçoit dans le sourire avec lequel il s'autorise à rêver que l'issue de la poursuite puisse être au moins incertaine :

La poésie [...] nous force à avancer vers un foyer pareil à la lampe qu'avait cru apercevoir le promeneur nocturne, et l'histoire n'a pas encore dit s'il l'avait jamais rejointe. ⁷¹

Et pourquoi ne lui arriverait-il pas même bonheur qu'au prince Ahmed des *Mille et Une Nuits* qui, « ne retrouvant plus la flèche qu'il a tirée, est entraîné toujours plus loin à sa recherche, pour aboutir enfin au lieu aride où se cache la demeure d'une fée » ? Jaccottet garde en lui, latent, l'espoir déraisonnable d'atteindre ce qu'il sait être l'inaccessible.

Nombre des notes consacrées aux impressions paysagères dans les *Semaisons* ou des proses poétiques qui composent *Paysages avec figures absentes*, *À travers un verger*, *Cahier de verdure* s'ouvrent sur des remarques désignant l'objet qui a touché Jaccottet

⁶² « Bois et blés », *Paysages avec figures absentes*, p. 45.

⁶³ *Ibid.*, p. 10 puis p. 21.

⁶⁴ *L'Effraie*, p. 25.

⁶⁵ *Paysages avec figures absentes*, p. 22.

⁶⁶ *La Semaison*, p. 266.

⁶⁷ Cf. « Autres chants », *Chants d'en bas*, p. 58 et *Libretto*, p. 72.

⁶⁸ *Paysages avec figures absentes*, p. 21.

⁶⁹ « À propos d'une suite de poèmes », *Une transaction secrète*, p. 333. Cf. aussi, *Observations et autres notes anciennes*, p. 75 : « Ce qui résiste à l'expression est l'or. Ce qui s'exprime en est l'enveloppe altérable. Cependant l'expression cherche l'or, et la tension de sa recherche nous exalte et nous décante. » Et, p. 76 : « Ce qui nous attache le plus fortement à la vie est le fil le plus fragile ; notre seul vrai bien semble ce qui résiste à la parole, et que pourtant la parole ne peut cesser de poursuivre. »

⁷⁰ *Observations et autres notes anciennes*, p. 83.

⁷¹ *Ibid.*, p. 39.

et les circonstances de sa rencontre. Par exemple, aux premières lignes de « Travaux au lieu dit l'Étang »⁷² :

Là où depuis des années, autant que je me souviens, il n'y avait que des champs, des prés et seulement, en mémoire de l'eau, un ou deux saules, quelques roseaux, une glaciale foison de narcisses en avril, les longues pluies, en peu de jours, ont refait un étang. Ce lieu au fond duquel s'élève, à demi caché par des cyprès, le mur blanchâtre d'une ferme vide, s'appelle en effet l'Étang. C'est une combe. On est surpris d'y découvrir cette surface d'eau que le vent ride ; et, sur la rive opposée au chemin, au pied d'une barrière de roseaux, cette ligne blanche : l'écume en quoi se change, s'épanouit l'eau contre un obstacle ; surpris, et touché.

En un sens tout est dit, déjà : les quelques éléments dont la relation forme le « lieu » et suscite l'émotion ; mais rien n'est dit : cette « inscription fugitive sur la page de la terre », qui « semble prête à livrer un secret », reste à « saisir », à « comprendre » (p. 59). Le poète doit donc se frayer un chemin langagier susceptible d'en pénétrer le mystère. « Alors, on regarde et on rêve [...] ; on laisse venir, on laisse aller les images » (p. 60). Disant ce que les choses sont et ne sont pas, la métaphore permet en effet, d'approcher une vérité cachée et rend possible l'écriture poétique : à la différence de la mort, « le feu [...] se laisse comparer au tigre ou à la rose, [...] ; autrement dit, c'est matière à poème depuis toujours »⁷³. Mais laisser la rêverie faire de l'étang « un miroir tiré des armoires de l'herbe » et de l'écume une « lingerie » féminine (p. 60), c'est réduire le désir éprouvé à une dimension érotique qu'il dépasse, c'est – nous l'avons vu⁷⁴ – offusquer la réalité par une projection subjective. Ces images, premières venues, sont donc aussitôt écartées par des conditionnels (« Ainsi naîtrait [...] une idylle gracieuse et troublante » et « pourrait » s'écrire « une espèce de madrigal »). D'autres seront avancées, non plus ici pour passer avec aisance d'un élément du monde à l'autre⁷⁵, mais pour essayer, pas à pas, d'atteindre le mystère pressenti dans leur rencontre. Comme les cris d'oiseaux mesuraient l'espace, comme buissons, peupliers ou cyprès jalonnaient la progression du regard, de même les métaphores successives deviennent alors autant de relais menant vers ou à – puisque l'espoir demeure – une saisie du sens. Cherchant à traduire, dans *La Promenade sous les arbres* (p. 71), ce qu'est la nuit de pleine lune, Jaccottet, dans un mouvement comparable à celui de *Travaux*, esquisse puis gomme aussitôt les images qu'elle fait lever « dans [s]on esprit fasciné sans jamais le satisfaire » :

Je pensais à de la glace, à l'univers des glaciers, dont j'ai de profonds et lointains souvenirs, mais le vent très faible qui faisait s'élever jusqu'au mur éblouissant de la maison l'odeur de l'herbe coupée chassait ces trop froides images ; je pensais à de la brume, mais tout était limpide ; je pensais à la fraîcheur des torrents que j'avais toujours aimés (cette foudre d'eau dans les rocs), mais c'est alors l'extrême immobilité du paysage que je troublais de trop de turbulence.

⁷² *Paysages avec Figures absentes*, p. 59. Pour mettre en lumière les rapports entre écriture et inaccessible, les moyens mis en œuvre et les problèmes qui leur sont inhérents, ces pages suivront le cheminement de Jaccottet dans ce texte, chaque étape y étant nettement, par lui-même, soulignée et commentée. Les références aux pages indiquées directement dans le corps de la rédaction renvoient donc à ce texte.

⁷³ « Parler », *Chants d'en bas*, p. 43.

⁷⁴ Cf. II, « Une éthique de la transparence », p. 192.

⁷⁵ Cf. II, « La métaphore-passage », pp. 237 sqq.

Aucune des images n'est absolument juste ; entachées d'excès (*trop froides, trop de turbulence*) ou appelant leur contraire (*brume / limpide ; torrent, foudre / immobilité*), elles sont tour à tour rayées d'un « mais » qui appelle la suivante, chacune assurant un pas supplémentaire vers le but. « Ainsi [...] se justifient ces tâtonnements qui se répètent en se complétant » (p. 60). Une page d'*Observations et autres notes anciennes* (pp. 94-95) évoque la même nuit selon un processus analogue : la métaphore du cristal qui s'affirme en première ligne est, dès cette ligne, écartée d'un revers de plume : « et cependant c'est autre chose », pour laisser place à celle de l'eau ; mais glace, eau ou cristal, ces images prégnantes « demeurent pourtant insuffisantes et en partie fausses » ; on peut alors comparer les étoiles à « un filet tendu » ; « encore est-ce trop concret » ; ou voir en elles « de purs et brillants calculs » ; « et pourtant c'est beaucoup plus simple, léger, merveilleux. » Et la page se terminera, après des négations réitérées (« Encore une fois : ce n'est pas la glace, ce n'est pas la brume, ce n'est pas la cascade... ») sur l'injonction : « Poursuivez. » Le paradoxe laisse entendre que, si une distance a été parcourue, si l'on s'est rapproché du terme, le trajet n'est pas achevé et restera sans fin ; les métaphores multipliées sont comme autant de portes successivement passées, dont chacune donne sur une autre sans que la demeure du dieu soit jamais atteinte ; ce passage sans terme est à l'image de celui qu'accorde la beauté car « ressentir qu'une chose est belle » « c'est éprouver, à la fin des fins, qu'elle ouvre, à n'en plus finir »⁷⁶. Ainsi, « d'une ouverture à l'autre », le poète est porté non pas « jusqu'à » mais « vers quelque chose »⁷⁷ qui ne sera pas atteint. Emotion et expression confondues, la poésie ouvre non pas tant sur l'infini qu'à l'infini⁷⁸.

Au reste, si l'énigme, celle des montagnes de Grignan, celle des couleurs au Val des nymphes, se situe « à l'horizon », elle ne peut qu'être semblable au loriot qui, note Jaccottet, « s'éloigne à mesure que j'avance sous les chênes, ainsi qu'il arrive dans les contes »⁷⁹ ; de même, « la musique qui guid[e] » Jaccottet est « pareille à ce chant du loriot dont un poète chinois a dit qu'il était toujours dans un bois plus lointain que le chanteur lui-même »⁸⁰. Du marcheur à l'horizon, du chasseur à la proie, la distance alors ne peut plus même être réduite : nous ne verrons jamais que « de dos devant nous comme une ombre » le vent qui guide vers « le secret des oiseaux » gardé par la forêt⁸¹. Même quand la distance semble s'amenuiser, elle ne peut être comblée : le poète peut marcher « sur les pas de la lune », la suivre au plus près, non la rejoindre. « La distance à franchir est si courte qu'il est impossible de faire le dernier pas », écrit Pierre-Albert Jourdan que cite Jaccottet⁸² : comment ne pas penser à Valéry : « Zénon ! Cruel Zénon ! Zénon d'Elée ! »⁸³. Le découragement – momentané – entraîne même Jaccottet

⁷⁶ « Autre parenthèse », *Et, néanmoins*, p. 53.

⁷⁷ « Sur les pas de la lune », *L'Ignorant*, p. 71.

⁷⁸ C'est aussi ce qu'exprime, dans « L'Effraie » (*L'Effraie*, p.25), l'expression, paradoxale elle aussi, « sur ces bords infinis » où la limite ne sépare pas le fini de l'infini mais est elle-même sans fin, est elle-même l'infini.

⁷⁹ *Observations et autres notes anciennes*, p. 128.

⁸⁰ « Note III », *La Promenade sous les arbres*, p. 142.

⁸¹ « Le secret », *L'Ignorant*, p. 58.

⁸² « "Messager qui efface les murailles" (Pierre-Albert Jourdan) », *Une Transaction secrète*, p. 280.

⁸³ Cf. « Le cimetière marin », v. 121.

à voir la « fête lointaine » du cerisier chargé de fruits, que ne parvient à dire vraiment aucune image, comme « à distance, à *toujours plus grande* distance »⁸⁴. Ainsi « toujours plus loin se dérobe le reste inconnu, la clef dorée »⁸⁵. Que l'espace à parcourir s'accroisse, reste constant ou se fasse infiniment petit, la flèche de la métaphore ne touchera pas la cible. Une phrase dans les « Trois fantaisies » de *Beauregard* (pp. 77-78), proche de celle qui initie le jeu des métaphores dans *Travaux*, se termine, elle, sur la reconnaissance de l'échec :

Je laisse, à ma manière paresseuse, circuler ces images, espérant parmi elles trouver la bonne, la plus juste. Qui n'est pas encore trouvée, et ne le sera d'ailleurs jamais. Parce [...] qu'on ne peut rien atteindre ni posséder vraiment. Parce que nous n'avons qu'une langue d'hommes.

Mais le désir de saisie ne s'éteint pas pour autant. Si « la bonne image » n'est que « la plus juste », ne serait-ce pas que l'outil est inadéquat ?

Méfie-toi des images. [...] Peut-on jamais savoir si elles mentent, égarent ou si elles guident ?

Par ce doute, ouverture de la partie méditative d'*À travers un verger* (p. 17), ce n'est plus seulement son écriture que Jaccottet, avec son exigence et son humilité coutumières, remet en cause : pertinente, la métaphore ne dévoile la vérité que partiellement ; multipliée, elle ne la livre encore que fragmentaire et fragmentée. Pire encore, renvoyant au visible, ou à ce que l'imaginaire conçoit comme tel, elle trahit sans l'atteindre l'invisible auquel elle tend, le mystère qui confère à la révélation son intensité. Par exemple, à propos de l'œuvre de Morandi, Jaccottet constate :

Je me retrouve aussi loin de compte, après toutes ces remarques, que lorsque, ayant achevé d'écrire à propos d'un pré, je revois le vrai pré ; tellement plus simple que tout ce que j'ai pu en dire, et plus secret !⁸⁶

Après avoir, en effet, identifié successivement les coquelicots du « Pré de mai » à de « petits drapeaux », des « cocardes », à des « bouts de papier de soie jetés au vent », à des « robes transparentes ou presque, mal agrafées », le poète coupe court à cet élan joyeux :

Le pré revient. Il est tout autre encore que cela, bien plus candide, bien plus simple. Toutes ces « trouvailles » le trahissent, le dénaturent. Il est aussi bien plus étrange.⁸⁷

Mystère et image sont en fait incompatibles :

Le ciel n'a été une image de l'illimité qu'aussi longtemps qu'il semblait lui-même illimité, inaccessible ; maintenant, rien de visible ne semble plus à l'abri du pouvoir de l'homme ; mais le vrai invisible n'a changé ni diminué ni faibli en rien ; il a seulement trouvé sa véritable nature, qui est sans images.⁸⁸

⁸⁴ « Le Cerisier », *Cahier de verdure*, p. 15 (les italiques ne sont pas dans le texte).

⁸⁵ *À la lumière d'hiver*, p. 82.

⁸⁶ *Le bol du pèlerin*, p. 75.

⁸⁷ « Le pré de mai », *Paysages avec figures absentes*, pp. 83-84.

⁸⁸ *La Semailson*, p. 41.

Conjointement, à tenter de rejoindre « le noyau d'invisible » dans la chose, l'image finit par détourner aussi de la chose même qui le contient et dont il est inséparable ; elle ne la dit pas dans son immédiate simplicité, dans sa présence ici et maintenant. Ainsi, devant un soir hivernal « rose et or » :

On pense rapidement, tour à tour : ostensor, joaillerie, Byzance, auréole, nimbe... Encensoir aussi, fumée, [...]. Pourtant, c'est encore autre chose, de plus surprenant, de plus fort, de plus simple. Prononcer des mots comme ostensor, encensoir, c'est encore égarer l'esprit. On sent qu'il faut chercher plus profondément en soi ce qui est atteint, et surtout l'exprimer plus immédiatement.⁸⁹

Les images sont donc « trop longs détours, pour le plus bref conseil. Détours trop compliqués, pour la chanson la plus naïve »⁹⁰. Or l'émotion « naïve », native, « surprenante » et « forte » dans son surgissement, est liée à la rencontre de la chose même, non de ce qu'elle peut évoquer⁹¹ :

Je devine que si l'écume m'a touché, c'est d'abord en tant qu'elle-même (en tant que chose qui devrait être simplement nommée « écume » et non pas comparée à rien d'autre) ; puis, au second plan, comme rappel du mot et de la chose « plume » (rappel fortifié par une récente lecture de Góngora), ou « aile », ou « mouette ». De même, l'eau m'avait atteint en tant qu'eau, et non pas comme miroir. (p. 61)

Pour « dépasser les images » et « ne pas perdre contact avec l'espèce de réalité au sein de laquelle vivent les hommes »⁹², il faudrait donc, pense Jaccottet, « seulement dire les choses, seulement les situer, seulement les laisser paraître »⁹³. Cet idéal s'incarne à ses yeux dans certains vers de Dante, Hölderlin, Leopardi, qui, ayant « renonc[é] aux trouvailles », s'étant « dépouill[é] de tout brillant », « parle[nt] un langage absolument commun » que leur « rythme » cependant élève au-dessus du quotidien et de « l'utile »⁹⁴. « La poésie devient alors simple nomination des choses, et rejoint, sans pour autant se confondre avec elle, une certaine forme de prière »⁹⁵. Malgré la persistance d'une métaphore, c'est dans cette voie que, pour revenir à l'eau et à l'écume, s'inscrit le premier poème de « Travaux au lieu dit l'Étang » :

*Ce matin l'eau voile l'herbe
l'écume revient aux roseaux,
plume par le vent poussée !*

⁸⁹ *Paysages avec figures absentes*, p. 18.

⁹⁰ « Apparition des fleurs », *Cahier de verdure*, p. 72.

⁹¹ Ce reproche fait à l'image « de se substituer à l'évidence même du réel », Jean-Michel Maulpoix le relève chez Yves Bonnefoy qui l'exprime en termes plus radicaux encore : « La vérité de parole, je l'ai dite sans hésiter la guerre contre l'Image – le monde image –, pour la Présence. » (*Lieux et destins de l'image*, Seuil, "La librairie du XXe siècle", 1999, 277 p., p. 35).

⁹² *La Promenade sous les arbres*, pp. 119 et 125.

⁹³ « Oiseaux invisibles », *Paysages avec figures absentes*, p. 75.

⁹⁴ Cf. « Remarques sans fin », *La Promenade sous les arbres*, pp. 122-124.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 125.

C'est aussi l'écriture que met souvent en œuvre la prose des carnets ; par exemple, dans toute la longue première note de *La Seconde semaison*, dont voici un paragraphe :

Neuf heures quinze. J'assiste à la décantation du jour. Le soleil s'est couché. Une bande rose persiste au-dessus de l'horizon gris-bleu ; plus haut, le ciel est pâle ; le vent se réveille, fraîchit. [...] Une dernière hirondelle passe. Encore un très petit cri d'oiseau dans les arbres – et les grillons d'Italie commencent à vibrer : sonnerie brève, étouffée. Le champ de lavande gagne le ciel ou l'annonce, le commence à ras de terre. La couche de lumière mincit, s'use, sera bientôt trouée par une, deux étoiles. Ce qui a été peint une fois de plus sur la nuit s'écaille. Une voix se tait pour en faire entendre une autre, moins familière, plus lointaine. Encore un cri de geai.

N'y a-t-il pas là quelque chose d'une litanie en chant grégorien ? D'une musicalité retenue, recueillie, cette nomenclature de menus avènements à la surface du monde n'en pénètre-t-elle pas l'intériorité ? Jaccottet ici, comme il l'admire dans certains textes de Claudel, « nomme le monde avec révérence »⁹⁶.

Parfois, impatient de forcer le passage, de « retourner comme un fouet à la cible »⁹⁷, Jaccottet resserre la nomination sur la seule force du vocable. Il rappelle, dans *Observations et autres notes anciennes* (p. 28) que Goudéa, « de peur que sa présence ne fût pas réelle, faisait graver [...] son nom sur sa statue, pensant, comme tous ses contemporains, qu'il suffisait de nommer un objet pour lui donner la vie. » Identifiant à son tour le nom à la chose, lui conférant une portée ontologique, il attend de lui qu'il la fasse « rayonner dans [sa] puissance immédiate »⁹⁸. Nommer la lumière, n'est-ce pas la faire être ? L'apparition du seul nom ne pourrait-elle réitérer l'apparition de la chose, détenir même pouvoir qu'elle, ouvrir même passage ? Il y a une « magie du nom »⁹⁹ que Jaccottet ressent dans « l'extrême beauté » de ces vers de Maurice Scève : « Trop plus suave haleine / Que n'est Zéphire en l'Arabie heureuse », ou de Góngora : « Quand j'aperçus entre les Marjolaines / rougir l'Æillet... »¹⁰⁰. Lui-même, souvent, pénétré de l'énigmatique présence des choses, recourt, pour la rendre sensible, à la pure nomination. Ainsi dans cette note d'*Observations et autres notes anciennes* (p. 93) où l'annonce un verbe dont elle est cependant coupée :

Fleurissent encore :

le gaillet vrai, le « compagnon blanc », les trèfles, le phalangium rameux, proche parent de la « dame-d'onze-heures » ; la coronille, le sureau yèble.

Plus que le souci d'identifier les espèces avec l'exactitude du botaniste, plus même que la jubilation de l'amoureux du langage à prononcer des noms savoureux, rares ou pittoresques, cette énumération dit la reconnaissance d'une présence, elle est la salutation du poète à chaque fleur rencontrée¹⁰¹. De même pour cette ligne isolée d'une

⁹⁶ « Remarques sans fin », *La Promenade sous les arbres*, p. 127.

⁹⁷ Cf., *La Semaison*, p. 58 : « Plus de détours : mais retourner comme un fouet à la cible. Le regard, la parole comme un fouet. »

⁹⁸ L'expression se trouve dans « Si les fleurs n'étaient que belles... », *Paysages avec figures absentes*, p. 125.

⁹⁹ *Observations et autres notes anciennes*, p. 71.

¹⁰⁰ « Maurice Scève », *Une Transaction secrète*, pp. 18-19.

¹⁰¹ Cf. aussi dans une note de *Carnets* (pp. 51-52) (en écho à la phrase de Roud : « *Fleurs des talus sans rosée...* ») : « Les sorbiers, le laiteron, la mauve étoilant le sol, la terre dure. Les ciguës. » Dans une lettre à Roud du 5 juillet 1950 (*op. cit.*, p. 175), Jaccottet énumère, ici « pour le plaisir de leurs noms », les

note de *La Semaïson* (p. 276), par ailleurs dénuée de toute image : « Phléole, fétuque, brome... » ; dans l'étrangeté de ces trois noms, dont les points de suspension prolongent la résonance, Jaccottet ne recherche pas, comme Victor Hugo inventant la ville et le nom de Jérimadeh¹⁰², le dépaysement d'un exotisme imaginaire : il les charge de manifester la mystérieuse présence de trois communes graminées des prés. *La Seconde semaison* (p. 21) fait réapparaître l'une d'elles dans l'intégralité de cette brève note : « Parmi les plus fines graminées, la fétuque. » Le nom, serti de silence, fait *se lever* la chose, il l'évoque, au sens magique du terme ; il porte en lui même intensité d'être. Aussi, dans *La Promenade sous les arbres* (p. 125), les remarques sur la nomination sont-elles suivies de ces vers de Toukâram, poète hindou du XVII^e siècle : « La prière du Nom : vraiment, c'est l'œuvre de salut la plus facile à accomplir... » ou encore : « Ton Nom est le passeur sur le fleuve du monde. » Car, précise Jaccottet, « "Dieu habite dans son nom", ainsi que l'écrit le traducteur de ces psaumes ». C'est pourquoi, quand frappe la mort, le poète ose ces vers :

Pour réponse, au bord du chemin :
sénéçon, berce, chicorée.¹⁰³

Trois noms à nouveau, prononcés contre l'innommable pour l'annihiler, comme « un éparpillement de fleurs » dans une prairie l'ont, un instant, « absorbée » ?

Mais la réflexion d'« Apparition des fleurs » dénonce crûment la vanité de la tentative :

Nommer simplement ces trois noms en fin de poème, sans autre explication, je pouvais à la rigueur espérer que cela fit l'effet d'une formule magique par son absence même de sens ; c'était une illusion ; je ne pouvais en rester à la botanique ou à une fausse magie.¹⁰⁴

Si la métaphore est la flèche qui jamais ne parcourt dans sa totalité l'intervalle qui sépare le poète de sa cible, la nomination serait plutôt – nouveau paradoxe – la flèche qui, dans « Travaux au lieu dit l'Etang » (p. 69), traverse la cible sans l'atteindre :

Souffle du vent dans l'herbe
tu peux cribler de flèches cette cible
tu la traverses, tu ne l'atteins pas.

Rapide et nue, la nomination vise le sensible dans son immédiate et concrète singularité, mais, remarque Michel Collot, « il n'y a pas de nom propre des choses. Le sensible ne saurait trouver dans le lexique disponible une traduction adéquate et univoque »¹⁰⁵ :

Mais quel mot, tout d'abord, dira la sorte de sons que j'écoute [...] ? Sera-ce « chant », ou « voix », ou « cri » ? « Chant » implique une mélodie, une intention, un sens

fleurs des bords de route aux alentours de Royaumont : « l'aigremoine, le lychnis, le séneçon dont les prés ras sont tout jaunés, la centaurée, la sauge, la mauve sylvestre, l'herbe-à-Robert dite aussi bec-de-grue pour la forme de son pistil, l'herbe-aux-vipères, l'oënonis arrête-bœufs... Je m'initie à cette magie d'ailleurs bientôt perdue ».

¹⁰² Cf. *La légende des siècles*, « Booz endormi », v. 81.

¹⁰³ « Eclats d'août », *Cahier de verdure*, p. 50.

¹⁰⁴ « Apparition des fleurs », *ibid.*, p. 71.

¹⁰⁵ Michel Collot, *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*, *op. cit.*, p. 346.

qui justement n'est pas décelable ici ; « cri » est trop pathétique pour la paix sans limites où cela se produit [...] ; « voix », bien que trop humain, serait moins faux ; « bruit », quand même un peu vague.¹⁰⁶

Même le mot le « moins faux » ne renvoie encore qu'à l'idée de la chose, à son concept, non à sa forme sensible ; la nomination court donc le risque de « l'enfermer dans une définition objective et abstraite »¹⁰⁷ ; elle risque de la dessécher, de n'en garder que « le schéma, le squelette » (p. 66), de « plier cela » – que le nom d'ombelle ne suffit pas à dire – « dans l'herbier des pages »¹⁰⁸. Le poète est alors amené à cerner ce qui, dans la présence de l'objet en un temps et un lieu particuliers, arrête le regard. Une couleur souvent, dont la nomination se substitue à celle de l'objet. « Vert, noir, argent... », trois fois ce blason est répété dans la même page de « Bois et blés », la troisième en termes d'héraldique : « D'argent, de sable, de sinople... » ; mais le bosquet d'yeuses « ne porte pas d'armes » et les points de suspension, qui, à nouveau, laissent résonner la nomination de ces couleurs, disent aussi un manque, une attente : « Comment dire, comment toucher la note juste, la note intérieure ? ». Le poète tente alors une autre nomination : « Dryades... le nom sonne, vraiment, comme ces couleurs sur les troncs qui, jadis, en auraient abrité les porteuses » ; encore faut-il préciser, pour qu'opère mieux le charme : « il est humide et dru, il brille sur fond sombre ; elles, sœurs des naïades, rappellent l'alliance originelle des eaux et des forêts. » « Mais, reprend aussitôt Jaccottet, ce n'est pas assez distinguer ce bois d'autres bois, où l'on surprendrait avec bonheur les mêmes fuites. » « Je regarde encore : ce vert confine au noir, cet argent est bleuté. » Ainsi la nomination glisse-t-elle peu à peu vers la notation descriptive. Et si la phrase se pose sur le mot « lumière » lorsque Jaccottet entrevoit ce qui l'étonne dans ce bosquet : « Ces troncs charbonneux, couverts de lichens bleuâtres, on croirait qu'ils diffusent une lumière », le mot, ne disant pleinement ni la chose ni l'émotion éprouvée, suscite, interrogative, une salve d'adjectifs que sanctionne l'ironie désabusée du poète :

Est-elle glauque, marine ? Est-elle nocturne, livide, funèbre ? Chacun de ces mots ne me vient pas à l'esprit sans raison, mais les idées qu'ils désignent, probablement sont-elles moins présentes dans le bosquet d'yeuses que les herbes qui relèvent l'arôme d'un plat.¹⁰⁹

Pour dire fleurs ou bois, les nommer ou nommer leurs couleurs n'est plus qu'un point de départ ; le nom, alors déchu de son pouvoir ontologique, est souvent réduit au rang de titre dans les notes :

La serrature : comme une poussière de fleurs, comme des fleurs faites d'une poussière rose ; avec quelque chose de rugueux, de haillonneux, de déchiré. Couleur mendiante ? Elle, alors : une merveilleuse mendiante.¹¹⁰

¹⁰⁶ « Oiseaux invisibles », *Paysages avec figures absentes*, p. 75.

¹⁰⁷ Michel Collot, *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*, op. cit., p. 347.

¹⁰⁸ « Daucus, ou carotte sauvage », *Et, néanmoins*, p. 29.

¹⁰⁹ « Bois et blés », *Paysages avec figures absentes*, p. 45 pour les deux dernières citations et p. 44 pour toutes les précédentes.

¹¹⁰ *Carnets*, p. 51.

Il en va de même des « Pêchers » qui suscitent, comme l'on sait, l'une des plus belles pages d'évocation de *La Semaison* ; la nomination appelle un approfondissement continu, et la poursuite du mot juste l'entraîne vers une description sans plus de fin que celle des images. « On peut décrire, décrire encore... la surprise, l'émotion venait d'un foyer plus secret, antérieur à la description »¹¹¹. Mais s'en tenir à la nomination, même nuancée de touches descriptives, ne permet pas non plus d'atteindre ce foyer. Une note telle que celle-ci, de *La Semaison* (pp. 200-201) :

Les peupliers dans les premiers verts, du côté de Valaurie. Droits, à peine jaunes, ou beiges, mais surtout lumineux – et le mot est inexact ; des pièges pour le soleil (mais c'est encore plus faux). Refus de la métaphore par souci de ne pas trahir une plus mystérieuse simplicité.

Peupliers éclairés. Peupliers plus clairs, ensoleillés. L'herbe qui s'assombrit sous les peupliers ensoleillés, de loin en loin, dans la vallée.

s'interrompt sur un brutal : « Et rien n'est dit. » Pour préserver la présence des éléments paysagers, le poète s'efforce d'éviter l'ajout de détails descriptifs qui l'étoufferaient dans leur précision et s'interdit expressément, dès qu'elle reparaît, le recours à la métaphore qui en détourne ; mais pèse alors – Jaccottet en est conscient – la menace « d'une régression vers le prosaïsme et la banalité »¹¹². Le tercet sur l'étang ne trouve pas davantage grâce à ses yeux (p. 62) :

On retient les seuls éléments qui vous ont paru essentiels, on tente de les situer les uns par rapport aux autres : effarouchés par une telle indiscrétion, ils se détournent, s'éteignent.

Constat immédiatement suivi de la parenthèse : « (C'est alors que l'on est tenté de revenir à l'image qui en sauve au moins un aspect.) » Mais puisque l'image s'est avérée inadéquate, que faire ? Peut-être encore tenter la voie d'une saisie réflexive, seule capable de répondre à la question du sens ? Car atteindre l'énigme, ce devrait être en trouver la clé, c'est-à-dire « comprendre ». Mais Jaccottet n'est pas engagé sur ce chemin que déjà il l'abandonne aussi ; à peine cernée la première idée, il se rappelle les dangers encourus dans « le labyrinthe cérébral » (p. 62) :

Je sais bien que la vue de l'eau nous touche par une suggestion quasi machinale de fraîcheur, de pureté, qu'elle désaltère tout l'être. Mais je sais aussi que cette suggestion ne doit pas être abstraite de la chose, qu'elle doit rester à l'intérieur, donc cachée aussi dans le texte. C'est à la condition d'être plus ou moins cachée qu'elle agit ; autrement, on n'a plus qu'une formule qui intéresse l'intelligence, que l'on admet ou réfute, et nous voilà sortis du monde que je crois le seul réel, engagés dans le labyrinthe cérébral d'où l'on ne ressort jamais que mutilé.

Comme la métaphore, mais en s'adressant à l'intelligence et non plus à l'imagination, la réflexion fait « perdre le contact » avec « la réalité » ; parler de « rapidité du temps » pour dire une floraison printanière, c'est en donner « une sorte de traduction » dans laquelle on cesse « de sentir l'air, les jardins, les nuages – et la merveilleuse pluie de mars, brève, inattendue, fertile »¹¹³. Extraire l'idée de la chose,

¹¹¹ *La Semaison*, p. 81.

¹¹² « Remarques sans fin », *La Promenade sous les arbres*, p. 123.

¹¹³ *La Semaison*, p. 210.

c'est en perdre à nouveau la richesse sensorielle et émotionnelle de la chose, la dessécher¹¹⁴. Métaphore, nomination, description, réflexion, chacune des voies s'avère impasse.

Reprenant souffle dans l'espace d'une ligne blanche, Jaccottet multiplie alors toutes les formes d'assaut : il cerne un aspect propre à « l'eau rencontrée » : son « mouvement » ; il en décrit les « lignes obliques », les « renflements », les « vagues imperceptibles », reprenant, développant au passage la métaphore du « plumage » mais critiquant à nouveau celle du « miroir » et de la « lingerie », revivifiée toutefois par ce rappel ; leur en adjoignant une nouvelle : ces mouvements sont « légers, presque silencieux comme aux jonchets », « rapprochement qui, pour être partiellement heureux, n'en doit pas moins être oublié, effacé » ; aux éléments descriptifs et aux images, il mêle encore quelques remarques réflexives. Mais ce jeu du vent, une prairie autant qu'un étang le montre... Puis Jaccottet revient à la forme du poème : d'abord, plusieurs variations sur son premier essai, dans une perspective de nomination, ensuite un double madrigal, genre dont il avait d'abord écarté la sensuelle tentation ; dans ces vers, les métaphores se multiplient, se ramifient : du plumage de l'écume surgissent les oiseaux, de l'éphémère apparition de l'eau, leur migration... Mais, conscient qu'il « tâtonne », « piétine »¹¹⁵, jugeant que sa poursuite, de linéaire et progressive, devient circulaire et répétitive, Jaccottet entrecoupe ces tentatives de parenthèses où éclatent l'exaspération ou le découragement, l'écume de l'eau évoquant une « rage de l'expression » qui – du moins le croit-il – s'avère impuissante :

(Alors se manifeste l'irritation de n'avoir rien su dire, l'impatience, des bonds de côté :)

(La « vérité » semblait pourtant si simple : je n'en garde plus que la coque, vide, même pas : des masques, une singerie...)

(Autant se laisser guider par le désir, ou égarer :)

Là où le poète voyait une cible à atteindre, il n'y a plus que « l'obstacle » que figure « la barrière de roseaux » (pp. 59, 63, 64) « contre » laquelle « se brisent » (p. 63) les vagues, à laquelle l'eau « se heurte, s'arrête » (p. 63), « cloison de paille » ou plutôt « mur de paille » (p. 64) infranchissable :

*Courez, eaux grises, tout le jour
vers la frontière de roseaux :
elle ne sera pas franchie.*

Jaccottet lui aussi se heurte à cette barrière, comme ailleurs « [il se] heurte [au] mystère authentique » « d'une prairie en fleurs »¹¹⁶ : la « rencontre » de la beauté est,

¹¹⁴ L'étude consacrée à Yves Bonnefoy dans *Une Transaction secrète* relève (p. 261) « le danger que fait courir à l'obscur intuition du seuil, liée à ce qui déchire l'ordre rationnel, dépasse le concept, l'activité d'une intelligence jamais en sommeil : le dessèchement, le figement, la mort de ce qui devrait être la vie même. »

¹¹⁵ Ces termes reviennent fréquemment sous la plume de Jaccottet ; par exemple, il écrit, dans une évocation de printemps : « Me laisserai-je reprendre au sempiternel piétinement qui ne fait que détruire ce qu'on ne peut non plus simplement transcrire, copier ? »

¹¹⁶ *La Seconde semaison*, p. 131.

pour lui comme pour Hölderlin, « un heurt avec l'illimité »¹¹⁷. Le « secret » restera « ce qui a été séparé » ; « le texte murmuré l'était bien dans une langue étrangère, comme si l'on nous faisait signe au-delà d'une frontière, là-bas... » (p. 67) : il a été entendu, mais non pas compris et ne saurait donc être traduit. Ainsi le regard de Jaccottet « touche à sa limite » (p. 69) :

Toute fleur n'est que de la nuit
qui feint de s'être rapprochée

Mais là d'où son parfum s'élève
je ne puis espérer entrer
c'est pourquoi tant il me trouble
et me fait si longtemps veiller
devant cette porte fermée

Toute couleur, toute vie
naît d'où le regard s'arrête

Ce monde n'est que la crête
d'un invisible incendie¹¹⁸

Si le poète peut respirer l'odeur de la fleur et son poème exhale même parfum, la source du parfum est bien, dans la fleur même, un au-delà impénétrable. L'illusion de l'approche, la présence-absence de la fleur, préserve vive une attente qui ne peut plus dès lors éluder la certitude de n'être jamais comblée. L'incendie se devine à sa crête, seule visible. N'est accessible, par instants, que la frontière, tracée par notre finitude : « À cette limite, qu'on ne franchira pas, sourd, ou éclôt le rêve des divinités »¹¹⁹. Notre lot est le seuil ; que le poète s'en étonne ou s'en irrite, « on ne [peut] aller au-delà de ces instants, ou s'y installer enfin dans la paix »¹²⁰ ; et si la beauté, qui n'est pas différente de la vérité, est bien « ici et là, distribuée dans le jour », « les mots ne parviennent pas à la saisir, ou s'en écartent, ou l'altèrent »¹²¹.

Monument offert à l'impossible. Le meilleur de soi donné en pure perte à ce qui jamais ne sera obtenu.

Tel est, non la fin, mais le départ d'une note de *La Semaison* (p. 58) : Jaccottet sait d'avance ne pouvoir rejoindre les fleurs du pêcher, qui le sollicitent, à nouveau. Parce qu'il ne peut plus « espérer entrer », il voit la « porte fermée ».

« Pour Hölderlin, réussir un poème, c'est "vivre pareil aux dieux" » ; « mais, reprend Jaccottet, c'est impossible ; la seule réussite qui lui soit permise est de reconnaître

¹¹⁷ « "Si simples sont les images, si saintes..." », *Paysages avec figures absentes*, p. 147.

¹¹⁸ *Airs*, p. 24.

¹¹⁹ « Aux liserons des champs », *Et, néanmoins*, p. 80.

¹²⁰ « Le chant de Marcel Arland », *Une transaction secrète*, p. 205. Même constat, devant un paysage qui « fait écho » à la relecture des « Ricordanze » de Leopardi : « Comment, soi-même, on a revécu, de façon sans doute moins absolue, moins cruelle aussi, ces émotions, presque exactement les mêmes – et au-delà desquelles je ne puis aller » (*La Seconde semaison*, p. 220).

¹²¹ « Oiseaux invisibles », *Paysages avec figures absentes*, p. 76.

l'impossibilité de la réussite sans pour autant cesser d'y tendre »¹²². « La seule vérité possible », dit Michel Collot, est « d'approximation »¹²³. Un titre comme « L'approche des montagnes » dit à la fois que ces montagnes ne seront pas atteintes et que l'on peut avancer vers elles, très près sans doute, comme le suggère le superlatif inclus dans le mot approximation. En revanche, suivre un chemin droit est voué à l'échec. Puisque « les choses essentielles » « se dérobent toujours », « on finit par penser qu'[elles] ne peuvent être abordées qu'avec des détours, ou obliquement, presque à la dérobée »¹²⁴. La démarche circulaire que Jaccottet, dans les pages centrales de « Travaux au lieu dit l'Étang », semblait avoir suivie malgré lui, avec une sorte d'irritation, au moins affichée, le poète, ailleurs, l'assume donc de façon délibérée et sereine. Notamment dans certaines de ses notes longues, comme celle consacrée aux « Pêcheurs », et surtout dans l'espace de ses proses poétiques, telles qu'« À travers un verger », « Le Cerisier », « Blason vert et blanc » ou « Les Pivoines » que J.C. Mathieu définit si joliment comme un « ballet pour des ballerines ». L'écriture, en effet, y est moins chasse, « poursuite » d'une proie, que danse initiatique autour d'un foyer dont la lumière attire mais que l'on sait insaisissable. « Condamné[e] aux détours (ou à la périphrase diraient Rilke ou Deguy, c'est tout un) parce que le secret demeure secret, et que le poème ne peut que tourner autour de cet inconnu, sans le perdre de vue »¹²⁵, elle use de tous les modes d'approche et sa démarche « circonspecte », faite de reculs, « d'hésitations, d'affirmations suspensives »¹²⁶, resserre peu à peu sa spirale autour de la lumière.

Cette forme de parcours se retrouve aussi à travers ce que Jaccottet appelle ses « ressassements » : le retour aux mêmes thèmes d'une note à l'autre au rythme des saisons, ou d'un recueil à l'autre, voire de note en recueil. « Les giroflées, les pivoines reviennent, / l'herbe et le merle recommencent »¹²⁷ dans les textes comme au jardin ; Jaccottet peint vergers en fleurs, violettes ou liserons comme Monet ses nymphéas, Cézanne la montagne Sainte Victoire, Morandi les mêmes pots et théières, comme eux attentif aux subtiles variations de la lumière sous lesquelles une même chose tient un langage différent, et conscient, comme eux encore, que, même semblable à elle-même sous un ciel identique, elle reste à dire et ne le sera jamais.

Le cercle peut également être décrit par les reprises de textes ou notes précises jugés insatisfaisants : l'expression du « Livre des morts », si belle, si évocatrice : « une lumière de passage », entraîne, on le sait, « Un effort de correction », comme « À propos d'une suite de poèmes » éclaire et développe les poèmes qui ouvrent le second ensemble d'*À la lumière d'hiver*, comme encore « À propos d'une ébauche » s'efforce de rejoindre le « secret caché plus profond dans cette rencontre de deux couleurs » – vert et jaune – qu'évoquait une note de mai 1973 incluant un poème qui trouve alors une nouvelle version. Les tentatives de nomination, en particulier, suscitent de tels prolongements ; Jaccottet ne revient pas seulement sur le vers : « séneçon, berce,

¹²² *Observations et autres notes anciennes*, p. 89.

¹²³ Michel Collot, *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*, op. cit., p. 352.

¹²⁴ *Paysages avec figures absentes*, p. 22.

¹²⁵ Jean-Claude Mathieu, « L'Enclos », *Philippe Jaccottet*, op. cit., p. 298.

¹²⁶ « Approches d'un éblouissement : les pêcheurs », *ibid.*, p. 303.

¹²⁷ *Pensées sous les nuages*, p. 74.

chicorée » ; une note de février 96 : « Teissyères : le givre sur la crête »¹²⁸, est réinsérée, sous au même mois mais « deux ans plus tard », dans un développement qui d'abord en précise les circonstances (*il faisait ce jour-là assez froid,...*), donne quelques indications sur le paysage environnant (*La pente était assez raide...*), évoque à nouveau le choc pour le regard (*tout à coup... il y a eu...*), non pas cette fois sous la forme de la nomination mais dans un début de description qui aussitôt glisse à l'évocation métaphorique (*comme autant de perles, pareilles à des ornements de verre, des décorations d'arbre de Noël, peigne... sur la table de toilette d'une reine...*), aussitôt effacée, bien sûr (*mais rien de tout cela, en vérité*), le terme « féerie » qui « s'imposerait » étant lui-même écarté comme « usé, affadi, dénaturé ». Jaccottet parle de paresse pour expliquer la tournure lapidaire de la note initiale : en fait, il substitue un mode d'approche à un autre pour retrouver, ici, l'immédiateté, là toute la richesse d'un moment dont la magie reste, à ses yeux, inépuisée. À l'inverse, les pages de *Et, néanmoins* consacrées au martin-pêcheur cristallisent en un poème de cinq vers dans *Notes du ravin* (p. 49), les unes et l'autre conçus dans le même temps et sous l'exergue du même vers de Hopkins : deux abords différents d'un même éblouissement, inépuisable.

Même accepté, l'inaccessible laisse souvent quelque amertume dans la bouche du poète. Toute reprise, tout changement d'angle, tout retour sur un thème répond à l'injonction : « Il fallait continuer à chercher »¹²⁹, qui implique une insatisfaction de ce qui n'est jamais que tentative. Commentant dans les « Remarques sans fin », les « Exemples » de *La Promenade sous les arbres*, Jaccottet note « qu'aucun d'entre eux ne [lui] donne vraiment satisfaction et que, sans doute, il n'en pouvait être autrement ». De même, au cours de la réflexion qui, dans le mouvement central de « Travaux au lieu dit l'étang », suit les cinq poèmes ponctués d'impatience, Jaccottet s'abandonne à ce constat désenchanté (p. 67) :

Ainsi cette réalité se dérobe-t-elle à moi, ainsi m'appelle-t-elle sans que je parvienne à la rejoindre, ainsi tout est promesse, et ces roseaux ne devraient-ils pas être nommés « ailleurs », ou « demain » ?

La limite à ne pas franchir : « Maintenant, je prends le parti de l'impossible »

Pourtant, avant même que n'éclate la déception devant l'infranchissable barrière de roseaux, un changement s'est fait jour dans l'esprit de Jaccottet : « Mais ce qui décourage, en même temps rassure : plus le signe se dérobe, plus il y a de chances qu'il ne soit pas une illusion » (p. 62). Une formule de *La Semaïson* (p. 44) exprime une pensée analogue : « Là est aussi l'espoir : dans l'obscurité, dans l'impossibilité. »

Plutôt que se tenir, impatient ou résigné, devant la « porte fermée », ne faut-il pas, au contraire, se réjouir qu'elle soit « à la fois, inexplicablement, entrouverte et verrouillée »¹³⁰ ?

¹²⁸ *Carnets*, p. 28.

¹²⁹ « Un effort de correction », *Une transaction secrète*, p. 315.

¹³⁰ « Les Pivoines », *Après beaucoup d'années*, p. 19.

« Si la Beauté divine se manifestait sans voiles, nous ne le supporterions pas... », écrit Rûmî dans *Le Livre du Dedans* et Jaccottet retient cette pensée¹³¹ ; que l'illimité se laisse entrevoir mais non pas atteindre, est donc un bien. Comme l'enfant se sentait menacé par les étendues du Grand Nord rencontrées à travers *Croc-blanc* et l'adulte par l'espace incommensurable de la Hollande admiré lors d'un voyage, de même le poète pressent, devant l'exemple de Hölderlin, que la rencontre de l'illimité serait fatale : « Comment tendrait-il vers l'illimité, celui que l'illimité a frappé sous la forme de la folie ? » C'est pourquoi « plus l'illimité se fait pressant, plus il insiste sur la nécessité des limites »¹³². Que « toutes choses de ce monde [soient] des masques et des voiles », nous préserve de l'éclat insoutenable de l'absolu, comme la forêt tamisait la lumière du soleil aveuglante pour nos yeux. Et, à la question : « Pourquoi écrire ? », Jaccottet répond, exprimant ainsi et approuvant la pensée de Jean Tortel : « le langage est ce qui s'oppose au déferlement de l'illimité »¹³³.

Mais l'inachèvement de la révélation poétique, voile protecteur, garantit par là même l'authenticité de l'expérience ; elle est le gage que la porte est bien entrouverte sur un illimité car « l'illimité ne se réduit pas ; sans quoi il ne serait pas l'illimité »¹³⁴. C'est parce que les pivoinies « habitent un autre monde en même temps que celui d'ici » que « justement elles vous échappent »¹³⁵. L'inaccessible est donc l'aune de la beauté et du sacré qu'elle manifeste et recèle : la floraison des cognassiers, « chose belle à proportion qu'elle ne se laisse pas prendre », suscite la pensée que « la chose "la plus belle" » est « la chose la plus proche du secret de ce monde »¹³⁶. La paronomase inscrit un lien entre « secret » et « sacré » que Jaccottet souligne à propos du verger d'amandiers : son « secret qui me résistait aurait fini par me sembler sacré... »¹³⁷ ; la grotte de verdure évoquée dans le poème d'*Airs* « Arbres II » (p. 55), « la plus lointaine », celle où, sans « marques évidentes du Divin, celui-ci parlait encore », commente Jaccottet dans *Paysages avec figures absentes* (p. 32), était, elle aussi, « mystérieuse et comme sacrée », sacrée parce que mystérieuse.

Jaccottet qui, jusqu'alors s'efforçait d'en prendre son parti, « maintenant, prend le parti de l'impossible »¹³⁸. La part d'inconnu irréductible qui se révèle dans l'expérience poétique est au foyer de l'être. D'elle émane la lumière, d'elle dépend le sens : « Une fois de plus, je me suis égaré dans les environs d'un centre qui se dérobe, mais qui n'en éclaire pas moins ces détours »¹³⁹ ; c'est dans la mesure même où elles échappent que les fleurs sont, « un instant », « clefs de ce monde et de l'autre »¹⁴⁰ ; c'est aussi parce

¹³¹ *La Seconde semaison*, p. 101.

¹³² « Hölderlin : Préface aux *Œuvres/Pléiade* », *Une Transaction secrète*, pp. 89 et 88.

¹³³ « Au jardin de Tortel », *ibid.*, p. 250.

¹³⁴ *La Semaison*, p. 41.

¹³⁵ « Les Pivoines », *Après beaucoup d'années*, p. 19.

¹³⁶ « Blason vert et blanc », *Cahier de verdure*, pp. 25 et 34.

¹³⁷ *À travers un verger*, p. 28.

¹³⁸ *La Semaison*, p. 51 : « Maintenant je prends le parti de l'impossible / et ma main vieillissante, je la voue encore / une fois à la toujours plus lointaine cible ».

¹³⁹ *Ibid.*, p. 131.

¹⁴⁰ « Apparition des fleurs », *Cahier de verdure*, p. 72 : « Était-ce justement le fait que ces couleurs m'échappaient, que ces fleurs dans la prairie m'échappaient, qui leur a permis de m'apparaître un instant comme des clefs de ce monde, et de l'autre ? »

qu'elle est « incompréhensible » que la lumière des liserons « est l'une des plus vives que [le poète] ai[t] jamais vues ». « Après tout, poursuit-il, il se pourrait qu'on ne pût jamais en dire plus. Mais on l'emporte avec soi. Si elle était moins une énigme, elle éclairerait moins »¹⁴¹. Sensibilité et métaphysique sont ici encore en harmonie : à la nuit plus claire que le jour pour le regard correspond pour l'esprit, chez Jaccottet, comme chez Novalis ou Jean de la Croix, « l'éclat de l'obscur », selon l'oxymore de Jean-Claude Mathieu. « C'est ainsi – et je n'y puis rien, plutôt m'en réjouirais-je – que m'éclaire l'obscurité du monde, et que me portent ses énigmes »¹⁴². L'unité de pensée est si forte en Jaccottet qu'une note de *La Semaïson* (p. 179), intitulée *Histoire, évolution*, développe une réflexion analogue dans le champ de la politique : « S'il est vrai qu'à tout effort de compréhension quel qu'il soit résiste toujours une "tache noire", une dernière opacité, on peut penser que c'est justement par cette tache noire que quelque chose comme une lueur folle peut passer, un espoir [...] s'infiltrer. »

Ignorer ou refuser l'obscur, le croire réductible, est se fermer toute perspective d'avancée, s'emprisonner dans une fausse vérité. Certes, un Ungaretti « n'avait pas trouvé, au bout de sa tâche (toute la longue vie d'un homme), la lumière définitive », « mais la lumière qu'on trouve, et qu'on détient, peut-elle jamais être la vraie ? »¹⁴³. Il ne faut pas vouloir « embrasser la totalité » des choses : « oubliant de faire une place à ce qui, en elles, se dérobe, nous les laissons tout entières échapper »¹⁴⁴. La reconnaissance de l'inaccessible s'avère ainsi la condition même de son approche : « Celui qui [...] ne respect[e] pas l'irréductibilité des choses, ne les atteint pas. C'est celui qui croit le réel saisissable qui est le plus éloigné de le saisir »¹⁴⁵. Dans le jardin de Pierre-Albert Jourdan, jardin concret mais aussi symbolique, spirituel, « on voudrait entrer, on ne peut entrer, le juste rapport avec lui est paradoxal », écrit Jaccottet qui prolonge sa pensée par cette citation : « Les lointains me disent : "Reste, nous sommes plus proches de toi ainsi..." »¹⁴⁶. C'est ce dont Jaccottet prend – ou affecte de prendre – conscience devant l'étang, alors qu'il se croyait ou se disait en échec : « Ne se pourrait-il pas qu'en s'éloignant ainsi, quelquefois, l'on se rapproche ? » (p. 67)¹⁴⁷. Puis, fût-ce dans une parenthèse, il va jusqu'à l'affirmation : « Désormais des fragments de vérité sont effleurés » (p. 68). Ainsi, le monde ne parle que si l'on renonce à saisir la source de cette parole : les liserons roses sont « des paroles entendues en passant, surprises en passant ; et qui, en chercherait-on l'origine,

¹⁴¹ « Aux liserons des champs », *Et, néanmoins*, p. 79.

¹⁴² *Observations et autres notes anciennes*, p. 125. « C'est le plus sombre de la nuit qui est clarté », dit un vers de « L'Aveu dans l'obscurité » (*L'Ignorant*, p. 83).

¹⁴³ « Giuseppe Ungaretti : Préface à *Vie d'un homme* », *Une Transaction secrète*, p. 171.

¹⁴⁴ *Paysages avec figures absentes*, p. 10.

¹⁴⁵ *Observations et autres notes anciennes*, p. 90.

¹⁴⁶ « "Messager qui efface les murailles" (Pierre-Albert Jourdan) », *Une Transaction secrète*, p. 283. La citation est extraite de *L'Entrée dans le jardin* in *Les Sandales de paille*, *op. cit.*, p. 223. On peut rappeler que dans *L'Approche* (*ibid.*, pp. 427-493) – autre titre qui éclaire l'étroite relation entre les deux poètes –, « la porte reste fermée » mais laisse filtrer une « raie de lumière »...

¹⁴⁷ Cf. aussi *Paysages avec figures absentes*, p. 29 : « ainsi, par une suite de négations, approchais-je quand même d'une découverte quant à ces paysages... ».

se tairaient aussitôt »¹⁴⁸. Si donc « l'être que traque une certaine poésie est comme une bête sauvage qui, capturée, meurt », mieux vaut ne pas pouvoir se saisir de la proie.¹⁴⁹

Si « la possession tue »¹⁵⁰, comme le dit un personnage de *L'Homme sans qualités*, de l'incomplétude de la révélation poétique dépend la plénitude qu'elle fait vivre. Ulrich ne connaît le bonheur de « l'autre état », qu'à la condition de « ne pas posséder » la majoresse ; il en est de même pour Jaccottet dans sa relation au paysage : il craint, dans *À travers un verger* (p. 14), de perdre l'émerveillement offert par les amandiers :

Déjà, toutes sortes de choses, ici, je ne peux plus les regarder, les aborder, parce que je les ai poursuivies et, presque, possédées. Il en sera de même de ce verger, peut-être, si j'insiste. Aussi devrais-je me réjouir qu'il s'éloigne, qu'il m'échappe, rapide lièvre des neiges.

« Le lointain », l'insaisissable, est ainsi la « source fabuleuse »¹⁵¹ ; il rend inépuisable la profondeur de l'expérience poétique ; il permet que se renouvelle sans cesse l'éblouissement que suscite la beauté, et le plaisir de le dire :

Un peu naïvement, à la relecture de cette note, je m'étonne encore de cette réaction instinctive de l'émotion à certains lieux. Ces quelques kilomètres le long de l'autoroute, je ne puis les franchir sans émerveillement : réaction de peintre. Je l'ai trop souvent répétée pour ne pas être tenté de m'abstenir cette fois ; mais la chose reste non dite, presque un repentir, en tout cas un regret. S'il ne faut négliger aucune chance de plaisir, ou de réconfort.¹⁵²

Ce début d'une longue parenthèse adjointe après coup à quatre lignes sur « les beaux vergers du Vaucluse » lie clairement l'émotion retrouvée à l'impossibilité de « dire la chose », c'est-à-dire cet émerveillement mais aussi les vergers et le mystère entrevu dans leur rencontre ; le regret, réveillant le simple souvenir, pousse Jaccottet non pas à ne pas se laisser « tenter » par l'abstention mais bien au contraire à s'abandonner, dans la suite immédiate de la note, au « plaisir », au « réconfort » d'une nouvelle et double évocation.

Peu de choses ont été dites comme il le fallait, car la secrète vérité du monde est fuyante, et l'on peut ne jamais cesser de la poursuivre [...].

La différence est grande de l'impossibilité de cesser, qu'évoquait *Une transaction secrète* (p. 333)¹⁵³, à la possibilité de ne pas cesser, qu'exprime cette phrase extraite de « Tout n'est pas dit » (p. 128), comme le prouve la suite : « c'est pourquoi nous ne devrions jamais connaître la mort intérieure ». En effet,

la vérité sur les énigmes que nous propose le monde extérieur est peut-être que celles qu'on déchiffre s'annihilent, que les indéchiffrables seules peuvent nous nourrir et nous guider. Poésie nourrissonne et servante des énigmes.¹⁵⁴

¹⁴⁸ « Aux liserons des champs », *Et, néanmoins*, p. 78.

¹⁴⁹ « Une lumière plus mûre (Yves Bonnefoy) », *Une Transaction secrète*, p. 265.

¹⁵⁰ « À partir du rêve de Musil », *Éléments d'un songe*, p. 20.

¹⁵¹ « Sur le seuil », *Paysages avec figures absentes*, p. 40.

¹⁵² *La Semaison*, p. 235.

¹⁵³ Cf. III, « La limite infranchissable », p. 373.

¹⁵⁴ « La rivière échappée », *La Promenade sous les arbres*, p. 93.

Ce qui d'abord avait paru motif d'impatience – que la cible soit traversée sans être atteinte¹⁵⁵ – s'avère donc, aussi bien, cause de joie : Jaccottet célèbre le haïku parce qu'en lui « la cible atteinte n'est plus une cible mais l'ouverture où la flèche se sera engouffrée »¹⁵⁶. À la porte de roche d'où suintent les gouttes d'eau qu'il a comparées à un carillon, à la perle qui se forme dans la nacre, à la plante qui bourgeonne, à des voix enfantines, Jaccottet s'émerveille que ce soit « autre chose, autre chose sans quoi il n'y aurait ni distance, ni air, ni mouvement »¹⁵⁷.

C'est le Tout-autre que l'on cherche à saisir. Comment expliquer qu'on le cherche et ne le trouve pas, mais qu'on le cherche encore ? L'illimité est le souffle qui nous anime. L'obscur est un *souffle* ; Dieu est un souffle. On ne peut s'en emparer. La poésie est la parole que ce souffle alimente et porte, d'où son pouvoir sur nous.¹⁵⁸

C'est parce qu'on ne peut s'emparer de lui, que le souffle de l'illimité nourrit et porte ; on est animé par lui, quand, le sachant insaisissable, « on le cherche encore ». C'est la quête de l'impossible qui permet au poète le dépassement de soi ; elle est « ce qui l'élève, comme une aile, au-dessus de lui-même »¹⁵⁹. L'eau qui « à des roseaux s'ouvre en écume » lui en est l'image ; à un « tu » dont l'identité est encore ambiguë, il exprime son admiration ou adresse cet encouragement (p. 68) :

Ah, cours vers cette frontière de paille avec bonheur
inépuisablement vers cette barrière empanachée
brise-toi et fleuris
couronne-toi de neige sur l'obstacle !

Vers enthousiastes, qui, par la place des mots, acquièrent eux aussi, une richesse intarissable : l'obstacle non franchi suscite « inépuisablement » à la fois course et bonheur, d'autant que, par la reprise du complément de lieu, il semble paradoxalement possible de « se briser *vers* » lui dans un mouvement d'épanouissement sans fin ; et l'eau, qui fleurit non plus en écume mais en neige, fait de la barrière qu'elle empanache une « crête », une « cime »¹⁶⁰, sommet indépassable qui est « la juste frontière » (p. 68). Le poète alors s'adresse clairement à lui-même (p. 69) :

Contre ce qui t'arrête
sache fleurir, comme l'eau.

La barrière ne suscite plus dès lors ni exaspération ni regret, au contraire ; le dernier mouvement de « Travaux » devient un hymne à la joie. Au tercet, déjà cité :

Courez, eaux grises, tout le jour
vers la frontière de roseaux :
elle ne sera pas franchie.

¹⁵⁵ Cf. III, « La limite infranchissable », p. 379.

¹⁵⁶ *Haïku* / Jaccottet, *op. cit.*, [avant-propos], [p. 12].

¹⁵⁷ « Sur le seuil », *Paysages avec figures absentes*, p. 40.

¹⁵⁸ *La Semaison*, p. 39.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 59.

¹⁶⁰ Cf. *Paysages avec figures absentes*, p. 67 : « Là-bas cette frontière de paille et à son pied : est-ce de la neige, un plumage, de l'écume ? Comme la neige à la cime de la montagne imperceptible, à la crête de l'eau, ce bouillonnement bref... »

répond le suivant, qui en renverse la portée :

Cours, clair regard, à la barrière,
surprends l'écume :
seul fleurit l'inaccessible.

Cette belle formule transforme en victoire ce qui pouvait être éprouvé comme un échec et fait de l'entrave la condition de l'ouverture. La limite infranchissable est ainsi devenue la limite à ne pas franchir. Il ne faut pas seulement consentir à l'insaisissable mais en respecter, voire en préserver l'altérité. Plus que la proie qu'il vaut mieux ne pas atteindre, l'illimité est désormais ce qu'il faut ne pas chasser :

Chasseur, ne vise pas : cet oiseau n'est pas un gibier.
Regard, ne vise pas, recueille seulement l'éclair des plumes entre roseaux et saules. ¹⁶¹

Le martin-pêcheur, « qu'on ne peut qu'entrevoir » est, en même temps, dans la même phrase de *Notes du ravin* cette fois, de ces « fruits à ne jamais cueillir // choses qu'il faut laisser aux saules, aux ruisseaux » ¹⁶². Même remarque paradoxale à la contemplation de l'herbe : « Il ne faut pas s'en approcher trop, on ne le peut pas au fond » ¹⁶³. Et de l'étrange clarté qui émane du bosquet d'yeuses de « Bois et blés », on doit aussi « dire seulement qu'elle est lointaine et que rien ne la rapproche, qu'elle est la lointaine et qu'il faut la garder dans son éloignement ». Certes, entre désir et interdit (« Noli me tangere ! »), Jaccottet se retrouve face à l'expérience poétique dans la posture complexe du voyageur à Beauregard ou Ouarzazate : l'indicible, que l'on brûle de dire, est ce qu'il ne faut pas dire :

Les liserons revus ce matin sur le talus de la maison des Bertrand : ce qu'il ne faudrait pas toucher avec des mots, et en même temps, ce qu'il m'importe presque plus que tout, de ce fait même, de dire. ¹⁶⁴

Mais pas plus qu'il n'entrait dans le cercle des chênes, le poète ne s'autorisera une impossible transgression métaphysique. Les nuages roses, « dernière inflorescence » du soir, resteront donc cet « incarnat laissé insaisi », cette « dernière rose, incueillie » ¹⁶⁵. Aveu d'impuissance, l'emploi du verbe « laisser » implique aussi et beaucoup plus nettement un renoncement volontaire. Quelles que soient les raisons qui la justifient, on perçoit dans cette attitude la force sourde d'un sentiment irrationnel : pour expliquer ce qui lui semble la « légèreté hâtive » des textes de *La Promenade sous les arbres* (p. 110), Jaccottet reconnaît éprouver « une timidité sacrée devant les énigmes. » C'est elle qui guide la main du poète.

Une écriture du seuil

¹⁶¹ « Comme le martin-pêcheur prend feu... », *Et, néanmoins*, p. 33.

¹⁶² *Notes du ravin*, p. 49 ; le vers : « choses qu'il faut laisser aux saules, aux ruisseaux... » se retrouve dans « Comme le martin-pêcheur prend feu... » (*Et, néanmoins*, p. 35).

¹⁶³ « Trois fantaisies », *Beauregard*, p. 91.

¹⁶⁴ *Carnets*, p. 87.

¹⁶⁵ « Une couronne », *Après beaucoup d'années*, p. 44.

L'écriture poétique, comme l'expérience dont elle procède, sera donc ce en quoi et par quoi un au-delà se révèle sans cesser d'être énigme ¹⁶⁶. « Sois attentif au secret de la goutte de pluie », lit-on dans *La conférence des oiseaux* de Attar, et Jaccottet d'ajouter : « Cela pourrait servir d'épigraphe à tout livre de poèmes que l'on oserait encore écrire, et publier, aujourd'hui » ¹⁶⁷. Le précepte reflète en tout cas sa propre conception : la poésie, face au secret, doit être attentive aux deux sens du terme, capable, à la fois, de lui consacrer attention, de tendre vers lui, et de l'entourer de son attention, de lui porter un respect vigilant. Sensible à l'énigme qu'ouvre la présence de l'être, « elle ne cherche[ra] pas à l'éclaircir à tout prix mais à en exprimer le mystère », elle suggèrera « l'inconnu en tant que tel », « fera signe vers lui » sans en percer le sens ni « le ramener au connu », écrit Michel Collot ¹⁶⁸. Elle sera « le chant de l'absence qui n'en est pas une » :

Que peut faire un poète ayant vécu cette expérience [...] sinon découvrir, inventer – essayer d'inventer – et ne fût-ce que fragmentairement, imparfaitement, le chant de l'absence qui n'en est pas une, la musique de l'arrivée à une extrême limite, la respiration de qui se trouve sur un rivage au-delà duquel s'étale à l'infini un abîme qui est encore, en dépit de tout, autre chose qu'un abîme ? ¹⁶⁹

Les sonates pour violon et clavecin de Bach et le *Baptême du Christ* de Piero della Francesca que leur associe Jaccottet sont « l'ordre libre, le temple ouvert, grand ouvert » ¹⁷⁰. Comme ces œuvres, tant admirées de lui, la poésie sera à l'image du temple d'Athéna Nikè : elle se fera « cristal respirant », « animé » non plus « par des souffles » mais par le Souffle. De la musique, une note de *La Semaïson* (p. 250) donne encore cette définition :

Musique : feuillage de notes comme abri, mur vibrant, cloison poreuse, filtre. La mélodie, comme une chaîne de montagnes ou de collines, parfois étale, calme, parfois hérissée, héroïque, tendue. Mais surtout, comme la ligne qui délimite et désigne de l'invisible, de l'inconnu, le rêve de tout regard d'enfant : qu'y a-t-il au-delà ? ¹⁷¹

La poésie, de même, sera feuillage de mots, filtre qui protège de la pleine lumière émanant de l'invisible, mais filtre translucide qui la laisse entrevoir ; elle sera la cloison poreuse, la limite où se joignent le fini et l'infini. Jaccottet rapproche donc aussi – comment ne le ferait-il pas ? – la poésie et la figure de l'enclos, notamment dans un passage de *Libretto* (p. 54) qui fait de celle-ci non pas le comparant mais le comparé de celle-là :

Grands enclos que leurs hautes barrières d'arbres ne ferment pas, comme il arrive que les mots, au lieu d'obscurcir la page, y aident à s'éveiller, à s'étirer peut-être, lentement, une figure inconnue.

L'invisible pénétrera les mots comme l'air circule à travers le rideau des arbres ou entre les colonnes du temple grec. Comme le ciel à la fin de janvier, il se fera « plus

¹⁶⁶ Cf. *La Semaïson*, p. 65 : « Un secret apparaît dans ces collines sans perdre sa qualité de secret. »

¹⁶⁷ *La Seconde semaison*, p. 27.

¹⁶⁸ Michel Collot, *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*, op. cit., pp. 341 et 344.

¹⁶⁹ « Dieu perdu dans l'herbe », *Éléments d'un songe*, pp. 170-171.

¹⁷⁰ *Carnets*, p. 125.

¹⁷¹ *La Semaïson*, p. 250.

vaste [...] pour offrir plus de prise au lointain, à l'inconnu qui l'embrase »¹⁷². Le langage poétique sera un enclos ontologique.

Cet idéal, Jaccottet le trouve, notamment, dans la poésie de Baudelaire, dedans-dehors métaphysique :

Là, vraiment, l'infini pénètre les choses et les agrandit, leur prête une longue résonance. La chambre, l'espace comme une chambre : intime, ouvert. La poésie a un corps parfumé, mais aussi des yeux. Fenêtres, terrasses, *balcon*.¹⁷³

Dans celle encore de Mandelstam ; deux fois au moins, Jaccottet se réfère au « poème qui commence par le vers : "Je me suis lavé, de nuit, dans la cour" ; il « représente à [ses] yeux un modèle de poésie à opposer à presque toute celle qui s'écrit aujourd'hui », parce qu'il « réconcili[e] le proche et le lointain à partir des choses les plus simples », et qu'à la fois « tout y est chargé de sens, et garde sa part de secret »¹⁷⁴. Mais ce sont les vers de Jean de la Croix (*A las aves ligeras,...*), ces mêmes vers cités en contrepoids à la mort dans *Éléments d'un songe* (p. 116), qui suscitent la plus belle analyse de cet « entredeux » que doit et peut être le langage poétique :

Lisant le *Cantique spirituel* dans sa langue, c'est-à-dire sans rien perdre de sa musicalité, aussi âpre, aussi nette, aussi limpide que le paysage castillan que j'avais tant aimé traverser un jour de grand soleil, j'entrais spontanément, sans même avoir à y penser, dans un espace « entre deux mondes » où tout mon être, lui-même double, se dilatait avec joie.

Cet espace convoque des choses vraies, familières même.

Or (et c'était cela l'entre-deux), il n'était pas une seule de ces choses ou de ces créatures terrestres que l'élan du poème, et ses pauses, ne transforment : comme si elles étaient bien là, visibles, audibles avec la plus grande netteté, jamais floues, jamais flottantes (on n'était pas dans un pays de brumes !), mais avec une part d'invisible aussi présente, aussi indubitable que leurs contours, une part d'invisible extraordinairement radieuse (l'équivalent, pour les yeux, de ce qu'est pour l'oreille la « musique tue » qu'évoque un vers du même *Cantique spirituel* juste après qu'il a été question de « *la nuit reposée avant que se lève l'aurore* »).¹⁷⁵

Si l'on ne gardait de cette citation que la phrase centrale, on pourrait y lire la définition de l'expérience et non de l'écriture poétique, tant il est vrai que la seconde, par ses moyens propres, est dans ce cas l'homologue de la première. À travers ou entre les mots comme dans les choses se pressent, grâce à leur beauté, l'invisible. À la part énigmatique du monde répond, dans le tissu du poème, « quelque chose qui outrepassa toute interprétation »¹⁷⁶ : comme les fleurs, l'écriture poétique ouvre au-delà d'elle-même.

¹⁷² *Ibid.*, p. 234.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 236. Le parallélisme entre la note consacrée au ciel et, un mois ou quelques jours plus tard, celle portant sur Baudelaire est à relever.

¹⁷⁴ *Ibid.*, pp. 223-224 et « Quelques notes à propos de Mandelstam », *Une transaction secrète*, p. 174. Cf. Ossip Mandelstam, « Tristia », *Simple promesse*, *op. cit.*, p. 43.

¹⁷⁵ « Autre parenthèse », *Et, néanmoins* p. 51.

¹⁷⁶ *Carnets*, p. 67. La phrase complète : « Quelque chose, dans l'admirable tissu des mots, y outrepassa toute interprétation avec une presque enfantine liberté », concerne aussi le *Cantique spirituel*.

Quatre pages successives de *La Semaïson* (pp. 40-44)¹⁷⁷, datées de mars 1960 et retenues dans *Des histoires de passage* (pp. 42-45), portent sur la dialectique de la limite et de l'illimité, la première, expressément, dans le domaine de l'art. Elle s'ouvre sur l'affirmation : « Toute l'activité poétique se voue à concilier, ou du moins rapprocher, la limite et l'illimité, le clair et l'obscur, le souffle et la forme. » Et ces opposés sont en accord quand ils « deviennent visibles en même temps, c'est-à-dire quand on voit des formes tout en devinant qu'elles ne disent pas tout, qu'elles ne sont pas réduites à elles-mêmes, qu'elles laissent à l'insaisissable sa part. » On remarque que le terme « visible » n'a pas la même portée s'agissant des formes et de l'insaisissable : on voit les unes, on entrevoit l'autre ; les unes sont accessibles aux yeux, l'autre est deviné par le regard intérieur, même s'il est rendu sensible par les formes. Poésie et peinture courent donc le risque mortel « que la limite [ait] plus de force que l'illimité » : « Chez Rembrandt l'illimité est fortement présent, chez Ingres il n'y a presque plus que des formes, et sa peinture est pauvre, en dépit d'une grande science. » Pour « saisir [le souffle] sans l'étouffer », il faut inventer un langage « où la mesure n'empêche pas le mouvement de se poursuivre, mais le montre, donc ne le laisse pas entièrement se perdre. » L'écriture poétique manifestera le passage du souffle comme les arbres révélaient le vent.

Mais par quels moyens les mots peuvent-ils « faire sentir / ce qu'ils n'atteignent pas, qui leur échappe, / dont ils ne sont pas maîtres, leur envers »¹⁷⁸ ?

Les références littéraires ou picturales, souvent associées, et les images religieuses, parce qu'elles impliquent en elles-mêmes une dimension spirituelle, sont des médiations privilégiées entre le visible et l'invisible. Ainsi Jaccottet note, dans *Cristal et fumée*, qu'en Andalousie, « c'est, bien sûr, le monde des *Mille et une nuits*, tant aimé dès l'enfance à travers quelques contes choisis et de riches images, que l'on découvre autrement que dans un livre, un monde de féerie subtile » : à travers le merveilleux du conte, tel qu'il s'est gravé dans l'esprit de l'enfant, transparait la merveille qui, dans le réel, touche l'adulte. Dans le même recueil, Mycènes est évoqué à travers Eschyle, et, de façon plus inattendue, le Taygète à travers Mandelstam, la plaine de Sparte à travers Hölderlin ; les rives du Nil, de ce fait plus proches et plus mystérieuses à la fois, parlent grâce au rappel d'un fragment de la *Première solitude* de Góngora¹⁷⁹. Littérature, musique et peinture ne sont pas de trop pour faire surgir la profondeur que recèle une floraison de cognassiers : aux « jeunes dames » qu'évoque à Jaccottet la *Vita nova* de Dante se mêlent, sur fond de madrigaux de Monteverdi, la figure du Printemps sur une peinture grecque ornant une édition d'*Hypérion*, et la Flore de Botticelli et les « bergeronnettes » qui peuplent un Âge d'or tel que l'imagine Cervantès à travers Don Quichotte ; Verlaine encore permet d'éprouver ce qu'a de « simple et tranquille » le mystère de ce verger¹⁸⁰.

¹⁷⁷ Elles englobent la note intitulée « Dehors, dedans ».

¹⁷⁸ *À la lumière d'hiver*, p. 82.

¹⁷⁹ *Cristal et fumée*, pp. 16, 25, 31, 32 et 55.

¹⁸⁰ « Blason vert et blanc », *Cahier de verdure*, pp. 26-28. Cf. Paul Verlaine, « Le ciel est, par-dessus le toit, ... », *Sagesse, Œuvres poétiques complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1959, 1349 p., p.184.

Si « certains paysages semblent avoir commencé eux-mêmes, en eux-mêmes, la "réalisation", la transposition que le peintre serait amené à leur imposer s'il s'y attaquait », si « leur sens spirituel transparait déjà, décanté, à l'intérieur d'eux-mêmes »¹⁸¹, interposer devant les autres une représentation antérieure aide à en suggérer le sens secret¹⁸². Des nuages courant au ciel sont métamorphosés par la vue simultanée de ceux qui, sur le *Renaud et Armide* de Poussin, sont « pareils à une fumée d'incendie [...] et associés aux chevaux d'un char de combat ; non sans raison, pour leur course, leurs croupes, leurs crinières. » « Cette rencontre fortuite, conclut Jaccottet, avait de quoi fortifier encore l'espèce inattendue d'enthousiasme qui m'avait envahi avec le lever du vent »¹⁸³. En Espagne, leur étrangeté devient sensible quand leur noir d'encre ou de suie est « comme craché contre nous par un des monstres qui hantèrent Goya à la fin de sa vie »¹⁸⁴. C'est tour à tour un Magritte, un Chagall, un Zurbarán qui ouvrent la voie vers l'assomption des montagnes dans « Vue sur le lac ». Car il ne s'agit pas de figer un paysage dans une ressemblance toujours approximative mais d'ouvrir des perspectives sur l'inaccessible qui, en lui, échappe et émerveille. Ce n'est pas le paysage qui « donne sur » l'œuvre picturale mais l'œuvre picturale qui ouvre l'invisible profondeur du réel, qui trace un chemin vers « ce qui a touché en moi un sentiment plus profond que le simple goût de la peinture »¹⁸⁵.

Renvoyant explicitement à un au-delà, les images religieuses servent mieux encore le souci de laisser à l'invisible sa place, de « frayer un passage à l'obscur », de le rendre sensible en tant qu'énigme indéchiffrable. Mais s'il en recueille l'intensité, le secret, le poète n'en use qu'à titre de signe de l'invisible et en donnant à voir qu'elles ne sont jamais qu'« une façon de parler » :

Les nymphes, les dieux... Souvent, trop souvent peut-être, leurs noms se sont écrits dans ces pages. J'ai dit que c'était une façon de parler, des noms pour l'Insaissable, pour l'Illimité, les figures qui paraissent sur le seuil quand certaines portes s'ouvrent.¹⁸⁶

C'est pourquoi « christianisme et paganisme voisinent », note Jean-Luc Steinmetz¹⁸⁷, dans une égalité de plan qui les désigne, autant l'un que l'autre, comme n'étant plus de l'ordre de la croyance. Si, dans les paysages de la Drôme, les enclos sont des « églises », les grandes roches y « ont l'air de tables d'autel » et les « gerbes de blé couchées en cercle » y sont « comme des socles d'autel »¹⁸⁸, pour des sacrifices antiques. Le mot « joie » est « à l'image d'un temple » grec « dont les colonnes s'écarteraient à l'infini » « ou du char d'Elie »¹⁸⁹ qui emporte le prophète au ciel de Yahvé. La messagère des dieux, Iris, est convoquée à l'égal de l'ange de

¹⁸¹ *La Semaison*, p. 211.

¹⁸² Cf. Jean-Claude Mathieu, « Un petit roseau m'a suffi », *Philippe Jaccottet, op. cit.*, p. 97.

¹⁸³ *Nuages*, p. 21.

¹⁸⁴ « Les mots "Andalou", "Andalousie" », *Cristal et fumée*, p. 11.

¹⁸⁵ *La Semaison*, p. 184.

¹⁸⁶ « "Si les fleurs n'étaient que belles..." », *Paysages avec figures absentes*, p. 123.

¹⁸⁷ « Les fêtes du passage » in *R.S.H.* n° 255, *op. cit.*, pp. 51-52.

¹⁸⁸ « "Si les fleurs n'étaient que belles..." », *Paysages avec figures absentes*, p. 129 ou *La Semaison*, pp. 101-102 ; *La Seconde semaison*, p. 18 et *La Semaison*, p. 59.

¹⁸⁹ *Pensées sous les nuages*, p. 26.

l'Annonciation¹⁹⁰. Superposant aux sèches pâtures de la Drôme, celles de la mythologie grecque et de la Bible, « Soir » fait marcher côte à côte Jacob et Ulysse, gardiens de moutons « recevant sur leur front étroit [...] l'huile sainte du crépuscule »¹⁹¹. Quant aux fleurs qui apparaissent dans *Cahier de verdure*, elles ont la jeune grâce de Perséphone, mais portent des couleurs « comme on en voyait aux vieilles bannières des processions » ou comme en ont les mésanges « dont le nom rime avec ange » et chantent un « cantique un peu simple, flottant au-dessus des têtes avec les bannières des Rogations ». Toutefois, « il n'y a plus » ni bannières ni processions, le cantique est aussi bien « chanson dans une classe d'école » et les mésanges, loin de tout angélisme, sont en fait « de vrais petits ogres ailés, voraces et batailleurs »¹⁹² ; Jaccottet précise aussi qu'Iris est « du plus frais du monde venue ». Ainsi se trouvent intimement mêlées des images issues de religions différentes qui, en elles-mêmes désacralisées, transfèrent leur caractère sacré au quotidien le plus proche, révélant en lui la profondeur d'un autre monde.

Sans croire « qu'elles [soient] revenues ni même qu'elles aient été jamais visibles »¹⁹³, mais conforté dans cette référence par l'exemple des « peintres de la Renaissance [qui,] redécouvrant la grâce de l'Antique, [ont] peuplé les lieux où ils vivaient de nymphes, de temples en ruine, de satyres et de dieux », Jaccottet sacralise donc ses bois de la présence passagère de nymphes, de dryades. Serait-on reçu dans l'assemblée des chênes, qu'« on [y] surprendrait, précédée par une meute d'ombres, Diane qui est comme du lait dans l'eau »¹⁹⁴. Présence rêvée, évoquée au conditionnel comme figuration de l'invisible et non avec le réalisme d'un Ronsard dans l'« Ode à la forêt de Gastine », que cite *Paysages avec figures absentes* (p. 25)¹⁹⁵. Tel geste accompli au jardin prend parfois valeur de rite antique : ce « feu de feuilles sèches » allumé en octobre, « c'est une corbeille de braises [...], une offrande au pied de ce ciel argenté »¹⁹⁶. C'est encore à travers la fable grecque que cette note désigne la transcendance cachée dans le plus humble de notre monde :

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, ainsi dit-on de certains dieux qu'ils nous visitent sous des formes pauvres.¹⁹⁷

¹⁹⁰ « Etourneaux », *Beauregard*, p. 100 : « C'est comme si quelqu'un accourait à votre aide, une messagère, Iris, de très loin et du plus frais du monde venue vous rejoindre. » Et *La Seconde semaison*, p. 134 : « En fait, chacune de ces plantes est une espèce de parole, empruntée à un autre langage, et dont l'équivalent le moins lointain pourrait être le premier salut qui soit monté un jour d'une bouche d'enfant jusqu'aux pieds de la Vierge. » Certes, c'est le lecteur qui aura substitué au mot « enfant » celui d'ange, mais « le premier salut » à la Vierge n'est-il pas la « parole » de l'Annonciation ?

¹⁹¹ *Paysages avec figures absentes*, p. 105.

¹⁹² « Apparition des fleurs », *Cahier de verdure*, pp. 72 et 73.

¹⁹³ *Paysages avec figures absentes*, p. 30.

¹⁹⁴ « Bois et blés », *ibid.*, p. 46.

¹⁹⁵ Cf. Jean-Luc Steinmetz, « Les fêtes du passage », in *R.S. H.* n° 255, p. 48 : « Il n'est question, en l'occurrence, que de figurations proposées, approximations en vertu desquelles il serait possible de cerner une réalité sans nom. » Et, p. 49 : « Le recours aux dieux, aux nymphes ne signale donc plus l'expression d'une croyance [...]. Il traduit, transcrit, transpose une expérience éprouvée au contact de certaines réalités géographiques que Jaccottet n'hésite pas à considérer *comme* des "créatures divines" » (*La Promenade sous les arbres*, p. 64).

¹⁹⁶ « Une couronne », *Après beaucoup d'années*, p. 45.

¹⁹⁷ *Observations et autres notes anciennes*, p. 125.

Toutefois Jaccottet puise ses plus fréquentes images religieuses dans l'Ancien et le Nouveau Testaments, parce qu'elles gardent encore une force plus grande pour qui est de culture et d'éducation chrétiennes. Jaccottet en fait deux fois le constat dans *Israël, cahier bleu* (pp. 41-42 et p. 52), dans la vallée du Cédron et devant le Jourdain :

Absalon, un nom et une image [...] qui me sont restés de l'enfance, entre beaucoup d'autres, puisqu'on m'en a nourri très tôt, comme la plupart des enfants d'Europe : la colombe de l'Arche, Moïse sauvé des eaux – retrouvé plus tard dans les grandes et calmes peintures de Poussin –, Moïse sur le Sinaï [...].

(Quel chemin ont fait ces eaux en nous, tout de même, depuis que le Christ y fut baptisé par Jean et, « à peine remonté de l'eau », vit l'Esprit de Dieu descendre sur lui comme une colombe ! On ne peut pas faire comme si cela n'avait pas eu lieu ; ni plus tard la rencontre d'Emmaüs...)

L'empreinte de l'enfance est ici encore essentielle. Mais ces images, elles aussi, ont pure valeur de signe. Jaccottet précise que « la pensée de Hölderlin, a accompagné, creusé, sous les figures de la Grèce et de ses dieux, de la Patrie et du Christ, cette expérience fondamentale » qu'est « la rencontre de l'illimité » dans notre monde. N'était la référence à la Patrie, la phrase conviendrait aussi bien, sinon mieux, à son auteur ; car, sous sa plume, le détournement de telles sources les met au seul service du secret, du sacré que révèle l'expérience poétique ; il en fait un moyen pour « que le plus lointain apparaisse dans le plus proche sans cesser d'être le plus lointain »¹⁹⁸. Afin que le recours à de telles images ne soient pas, comme chez Hopkins, louanges au Dieu chrétien à travers la beauté de l'ici mais bien à la beauté de l'ici dans sa dimension transcendante, c'est-à-dire sacralisation du profane, une brève remarque les accompagne le plus souvent, qui en conteste ou nie l'intrinsèque valeur sacrée pour mieux la reporter sur notre monde. *Et, néanmoins* (p. 20) insère les violettes dans une « liturgie profane » qui dévalorise « l'autre » et sacralise le mystère de la fleur :

Dans la liturgie de l'année, plus constante, un peu plus éternelle que l'autre – qui d'ailleurs se défait –, elles ont leur place comme l'heure de prime dans la journée des reclus.

Dans *Notes du ravin* (p. 45), elles sont « une sorte d'offrande mais sans rituel et sans pathétique » et si Jaccottet alors s'agenouille, ce n'est « pas dans un geste de révérence, une attitude de prière », mais « simplement pour désherber » ; l'aura du mot nié plane cependant et transfigure la scène familière. De même, dans « Sur le seuil », « appuyé aux montants de pierre immémoriale » qui font de la grotte une sorte de sanctuaire, le poète entend le carillon des gouttes « comme un pèlerin écoutant matines, mais sonner dans un espace inconnu, pour un dieu encore sans nom »¹⁹⁹. La « lune de février »²⁰⁰, « portée au-dessus des brumes ou des fumées, dans l'église ouverte de l'air », ne devient « une hostie entamée » que parce que ne « l'exalte aucun prêtre » ; mais elle acquiert ainsi la pureté rédemptrice que la tradition catholique reconnaît au sacrement. Revenant, « à plus d'un an de distance », à « la montagne de Miélandre sous la neige, absolument

¹⁹⁸ « Hölderlin : Préface aux *Œuvres/Pléiade* », *Une Transaction secrète*, p. 83.

¹⁹⁹ *Paysages avec figures absentes*, p. 39.

²⁰⁰ *La Seconde semaison*, pp. 47-48.

sans tache », qui, dans la note initiale, avait fait lever les images du cygne, du manteau de plume, de l'aile, Jaccottet, dans une interrogation, en propose cet accomplissement :

L'agneau que le berger porte sur les épaules comme notre compagnon de route porte sa chienne aux pattes rougies par le verglas, celui que l'on a peint sur les bannières bleues des processions depuis longtemps impossibles ou privées de sens ? ²⁰¹

Que l'agneau de Dieu, celui des processions surannées, déjà présent dans l'agneau du berger, thème biblique, soit ainsi rapproché de la présence familière d'un chien dans le froid d'une marche hivernale, transfère au paysage, à la montagne, le sacré de l'évocation religieuse, leur conférant une autre dimension. Le souvenir de cette même vue, deux mois plus tard, évoquée, cette fois sans précaution rhétorique, comme « l'ostention (le mot n'existe pas, tant pis) d'une hostie » puis, à nouveau, « comme l'agneau sur les bannières bleues des anciennes processions » (p. 73), un agneau qui, en mars, peut être agneau pascal fêtant un passage, renforce cette sorte de sanctification ; et l'on comprend que, signe d'une présence à la fois réelle et invisible, lieu d'une « transsubstantiation », l'image de l'hostie puisse séduire Jaccottet.

Souvent, Jaccottet laisse au lecteur le soin d'achever un rapprochement aussi sensible que latent : lorsqu'il lui semble que, dans « l'énigmatique luminosité du crépuscule », c'était « comme si l'air planait, pareil à un grand rapace invisible, tenant le monde suspendu dans ses serres ou rien que dans son regard » ²⁰², on peut penser à l'enlèvement de Ganymède, mythe d'un envol vers le divin, mais la majesté de la phrase rappelle aussi que, dans la Genèse, au début de la création, « l'esprit de Dieu planait sur les eaux » ²⁰³ ; et si « l'huile dorée du soir sur les prairies et sur les bois » est explicitement, dans *Pensées sous les nuages* (p. 29), celle que dépose « le pinceau du couchant sur la toile rugueuse de la terre », elle devient, par intertexte, « l'huile sainte » de « Soir » ; de source plus évidente encore, dans *Notes du ravin* (p. 13), cette supplique, dernier vers d'un poème : « Jour, prends pitié », et dans *Observations et autres notes anciennes* (p. 95), cet hommage : « Mont Ventoux, je te salue ! », le même qui est rendu aux pivoinés, au plus près de la salutation à Marie : « Je vous salue, arbuste plein de grâce ». Profanation et resacralisation n'en prennent que plus de force.

C'est dans le même désir d'ouverture sur l'invisible que Jaccottet convoque les anges, avec la crainte d'être mal entendu :

En improvisant un remerciement pour le Prix Mondello, je parlerai de la "voix des eaux" telle que je l'avais entendue alors dans ce jardin, la nommerai "angélique" dans un temps abandonné des anges, avec la nette impression que cet adjectif ne sera pas compris ²⁰⁴.

Il éclaire la portée de cette figure dans une remarque sur André Dhôtel pour qui les champignons « sont en fin de compte – comme les anges ? – de l'impensable » et dans

²⁰¹ *Ibid.*, p. 64.

²⁰² *Paysages avec figures absentes*, p. 19.

²⁰³ On sait que, dans *Observations et autres notes anciennes* (p. 102), « la force de l'esprit » est comparée à « des serres d'aigle ». On pense aussi aux « longues ailes horizontales » de la colombe dans « Le Baptême du Christ » (cf. « Deux aubes », *Libretto*, p. 69), auxquelles, par la composition du tableau, semble suspendue toute la scène.

²⁰⁴ *Carnets*, p. 139.

cette autre sur l'œuvre de Rilke où leur « mouvement pur tisse l'étoffe du monde indiscontinu dont il eût aimé ne jamais sortir, où il n'y aurait plus eu de solution de continuité entre la vie et la mort, le corps et l'âme, la terre et le ciel » : c'est l'intuition du Weltinnenraum que rend sensible cette figure. Ainsi dans le « rose de l'hiver », les nuages sont « quelquefois allumés comme des flammes ou des anges à l'est, vers le soir » ; les églantiers « montent en guirlandes blanches ou roses dans les cyprès comme une ascension d'anges sur des stèles » ; par « leur simplicité parfaite, leur fragilité », ils sont à la fois « l'enfant, la petite fille, l'ange peut-être »²⁰⁵.

La récurrence des images religieuses, au fil des textes, est saisissante. Dans les *Semaisons*, par le jeu des allitérations, l'incendie du couchant fait de « la fumée rose, puis mauve, du soir » un « encens » ; l'iris est comme « une cloche fondue au bleu du ciel » ; les chicorées ne sont pas bleu ciel, mais d'« un bleu toujours aussi véritablement céleste – pour un Fra Angelico des champs ; [...] bleu d'enfants de Marie » ; et la même fleur, « toujours portant haut ses fragments de ciel, ses coupes », n'est-elle pas aussi « chandeliers d'église » ? Dans *Après beaucoup d'années*, ces « milliers de petites choses éparpillées », fleurs du verger de « Hameau », sont des essaims d'abeilles « ou une aspersion d'eau lustrale pour bénir toute cette rouille à quoi ressemblent les buissons, ces carcasses noueuses, et quiconque, passant ici, aurait de la douleur à porter », et ce « dimanche matin sans aucune cloche, sans prêche, sans paroisse » est traversé de « jeunes paroissiennes » aux « couronnes blanches » ; les montagnes dans la brume du Léman sont comparées aux vierges de Zurbarán, « figurées aussi en plein ciel », notamment « celle du Prado », « parce qu'elle a l'air d'une jeune montagnarde et que sa robe a des plis de pierre bleue » : c'est donc plutôt la madone qui ressemble à la montagne, inscrivant son caractère invisible et sacré au cœur même du paysage. Fendant les pierres « sans qu'aucun Moïse ne soit visible, près ou loin », les eaux jaillissantes et blanches du col de l'Arche ou de l'Arche sont autant de colombes qui « s'envoleraient à grand bruit » en un autre « temps de fin du monde », renouvelant l'alliance non pas entre Dieu et son peuple mais entre le poète, les humains et l'être du monde ; et parce que ce col est aussi, pour les Italiens, « pas de la Madeleine », c'est « de nouveau toute une chevelure qui se dénoue et se déploie, mais pour guérir, cette fois, vos pieds à vous – les pieds de tout voyageur parvenu à ce relais ». Le martin-pêcheur, dans *Et, néanmoins*, qui n'est « rien qu'on [puisse] rapprocher du Christ », qui n'est pas « un morceau de vitrail dans une cathédrale où [Jaccottet pourrait] prier, même pas un ange qui [lui] aurait apporté un message » (p. 33), devient cependant (p. 34) « joyau orange et bleu presque aussi rare que ces reliques dont on n'entrouvre la châsse qu'à l'occasion de certaines fêtes ». Et les « liserons des champs », dans le même recueil, pour que soit perceptible leur « secret, plus indéchiffrable que les autres, plus précieux, plus nécessaire » (p. 71), sont assimilés – « ce sont sans doute ces "lys des champs, qui ne travaillent ni ne filent" » (p. 75) – aux lys de la parabole évangélique « profanée en leçon laïque », « désacralisation de ceux-ci échangée en révélation de ceux-là », selon les expressions de Jean-Claude Mathieu²⁰⁶.

²⁰⁵ *La Semaison*, pp. 260-261 ; « Couleurs des soirs d'hiver », *Cahier de verdure* p. 65 ; *La Seconde semaison*, p. 208.

²⁰⁶ *La Semaison*, p. 135 ; *La Seconde semaison*, p. 77 ; *ibid.*, p. 186 et p. 134. « Hameau », *Après beaucoup d'années*, pp. 57 et 58 ; et « Vue sur le lac », *ibid.*, p. 10 ; puis « Au col de Larche », *ibid.*,

Il est fréquent, dans les proses poétiques, que, d'image en image, tout le texte s'élève peu à peu vers le registre religieux : l'insaisissable, constate Jaccottet, « m'oriente, du moins dans le sens de la *hauteur*, puisque je suis tout naturellement conduit à l'entrevoir comme le Plus Haut, et d'une certaine manière, pourquoi pas ? comme on l'a fait depuis l'origine, à le considérer à *l'image du ciel...* »²⁰⁷. Le texte progresse alors comme fleurit la rose trémière : « de bas en haut de sa haute tige, à mesure que l'été passe », comme « le soleil du soir [...] fleurit en or au sommet des arbres, en rose à la cime des montagnes, de plus en plus haut, lui aussi »²⁰⁸. Ainsi le cerisier de *Cahier de verdure*, qui « apparaît » dès la première page du texte, est lié à cette heure du crépuscule qui éveille le souvenir d'un temps où « quelqu'un apportait une lampe à votre chevet pour éloigner les fantômes » (p. 11) et à un paysage que l'instant métamorphose en « une grande maison aux portes ouvertes qu'une lampe invisible éclairait sourdement » (pp. 11-12). Interrogeant alors le rouge des fruits dans le vert sombre du feuillage, le poète le voit « comme un feu » (p. 12), un feu « qui ne brûle pas », mais cependant « éclaire et réchauffe dans l'abri des verdure » (p. 13), et devient, avatar de la lampe qui rassurait l'enfant, « une flamme dans une veilleuse de verre » (p. 13), puis « un petit monument naturel qui se serait trouvé soudain éclairé en son cœur par l'huile d'une offrande » (p. 14). « J'aurais été mieux avisé d'aller cueillir ces fruits, pensera-t-on, et de ne pas faire tant de cérémonies. » La remarque pourrait briser la montée du texte ; mais, à la faveur de ce ton léger, est insérée (p. 15), outre la notion de cérémonie, l'image d'« échelles où ce ne sont pas des anges qui montent vers le ciel éblouissant de ce début d'été, mais beaucoup mieux que des anges... » En arrière-plan de la scène de cueillette, un fond religieux est ainsi brossé qui permet l'évocation antique de « l'athlète solaire » passant un relais « à la vestale qui semble plus lente que lui » et, aussitôt, comme un écho de l'expression « en son cœur », l'image chrétienne, atténuée par l'interrogation : « comme un cœur, comme le Sacré-Cœur du Christ sur les images saintes ? », puis la métaphore biblique, affirmée : « Le buisson ardent. » Une pause suit, retour à l'image maternelle, à celle du nid, refus d'une allusion à Tantale, comme trop sensuelle, trop profane (p. 16). « Une main invisible », ou « un souffle » vient alors effacer, remplacer et accomplir tout à la fois les images religieuses. Main et feu s'unissent en « flamme entre deux paumes », en lanterne, et, la pensée de la maison étant toujours présente, en « enseigne d'auberge ». « Bizarre » auberge cependant, « où il ne serait pas besoin d'entrer pour se sentir à l'abri, pas besoin de boire pour être désaltéré », auberge d'ici-bas qui ressemble à la « maison du Père » et garde ainsi sa dimension d'au-delà.

« Blason vert et blanc »²⁰⁹ se prêterait à une analyse de même ordre. Rapprochées d'abord, pour son titre à la résonance printanière, de la *Vita nova* de Dante dont la

pp. 82 et 83. « Comme le martin-pêcheur prend feu... », *Et, néanmoins*, p. 35 puis « Aux liserons des champs », *ibid.*, pp. 71 et 75.

Sur l'usage des métaphores religieuses, voir les pages très denses de J.C. Mathieu, dans « Un petit roseau m'a suffi... », *Philippe Jaccottet, op. cit.*, pp. 146-149.

²⁰⁷ « Eclaircies », *Paysages avec figures absentes*, p. 179 (les italiques sont de Jaccottet).

La « Note I » de *La Promenade sous les arbres* (p. 135) évoque « le bonheur de monter d'image en image et d'allègement en allègement ».

²⁰⁸ « Une couronne », *Après beaucoup d'années*, p. 41.

²⁰⁹ *Cahier de verdure*, pp. 23-34.

langue « de verre » n'empêche « jamais le passage d'une lumière tendre, déchirante quelquefois parce lointaine, insaisie » (p. 27), les fleurs du cognassier suggèrent au poète « l'image de jeunes dames [...] très désirables sœurs des anges partout présents dans la peinture d'alors » (p. 26) ; puis elles le font « penser à de la cire, à de l'ivoire, à du lait », donc aux « fleurs de cire que l'on voyait autrefois sous des cloches de verre dans les églises » et c'est alors le verger lui-même qui lui apparaît « telle une chapelle blanche dans la verdure, un simple oratoire en bordure de chemin où un bouquet de fleurs des champs continue à prier tout seul, sans voix, pour le passant qui l'y a déposé un jour » (p. 28). Plus loin (p. 33) resurgit la comparaison avec l'ivoire : « Peut-être ces feuillages calmes couvaient-ils les véritables œufs, couleur d'ivoire, de la Résurrection ? » À cette question, le poète, immédiatement, en substitue une autre, rappel des anges de l'art renaissant italien : « Ou, peignant seulement, rapidement, cet arbre, aurai-je peint le dernier ange, le seul auquel nous puissions accorder notre confiance, parce qu'il est issu du monde obscur, de sous la terre ? » Ange de notre monde, et de ce fait plus mystérieux encore, porteur, par l'évocation de ceux de la religion et de l'art, d'une transcendance cette fois immanente.

« Si la Révélation est finie, écrit Michel Deguy dans *La raison poétique* (p. 98), alors, après avoir fait de la profanation avec de la Révélation, il faut, pour la poésie, l'art, refaire de la révélation avec de la profanation. » L'œuvre de Jaccottet pourrait être une des sources de cette réflexion. En tout cas, telle est bien l'intention du poète qui dans un poème d'*Airs* se présente marchant dans le jardin du monde « un charbon ardent sur la bouche » : n'est-ce pas rappeler que, purifiée comme celle d'Isaïe, cette bouche a à prononcer des paroles qui, pour être celles des fleurs, n'en relèvent pas moins du sacré ?

Mais parce que l'inconnu est « sans nom » et « sans images », que l'énigme ne doit pas être réduite aux « traductions »²¹⁰ qu'on en a pu donner, et que, selon les termes de Jean-Claude Mathieu, « l'évidence de ce qui est là se renforce d'être reconduite [...] à son "infini éloignement" », les références culturelles et religieuses doivent être biffées : « comme le rocher de Magritte, comme les jongleurs de Chagall », la Madone de Zurbarán est « congédiée » à son tour, « rayé » de même le titre : « Devant le dieu à gueule de chien noir », écartés encore les anges dans la présence-absence de la prétériorité : « Je me défends aussi de convoquer les anges, désormais »²¹¹. Toute image, quelle qu'en soit la nature, est à dépasser pour la même raison et non plus dans le secret espoir de trouver celle qui, effaçant la précédente, atteindrait enfin l'insaisissable ou par lassitude de n'y pouvoir parvenir.

C'est peu après avoir entrevu les bienfaits de l'inaccessible que, dans « Travaux au lieu dit l'étang » (p. 66), Jaccottet songe à l'image, et à l'écriture poétique dans son ensemble, comme « à une prolongation, à un approfondissement de la chose visible selon son sens obscur et en quelque sorte imminent, à une manière d'orientation ; à l'ouverture d'une *perspective*. » Cette conception permet alors de rendre sensible, non

²¹⁰ « Dieu perdu dans l'herbe », *Éléments d'un songe*, p. 165.

²¹¹ « Au col de Larche », *Après beaucoup d'années*, p. 84. Même figure dans *À travers un verger*, p. 10 : « Il me fallait, comme toujours, écarter ces rapprochements avec le monde humain [...] : enfants rieurs, jeunes filles, communiantes ; ou même avec les anges. »

seulement, comme on l'a vu²¹², grâce au réseau de liens tissé entre les éléments du monde, l'harmonieuse unité d'un cosmos, mais aussi le foyer de cette métamorphose, le sens qu'elle recèle. Or, ouvrir une perspective vers un sens obscur, ce n'est pas tant dévoiler le sens dans un mouvement progressif, fût-il sans fin, que faire éprouver qu'il y a un sens et, dans le même temps, qu'il est en lui-même obscur. Les images, esquissées, estompées, reprises, entrelacées, poursuite éperdue de l'énigme, s'avèrent donc, aussi bien, souci d'en désigner et préserver le mystère ; elles creusent dans les mots un vide qui, à travers ce qu'ils nomment, est l'indice de ce qu'ils ne peuvent ni ne doivent nommer.

Encore faut-il que ce but soit nettement perceptible ; c'est pourquoi l'écriture de Jaccottet opte, comme le montre J. C. Mathieu²¹³, pour « ce rien de théâtralité », cette « mise en scène des gestes d'énonciation » qui est comme un index tendu vers l'au-delà. Elle souligne les difficultés de son élaboration, sa confrontation à l'indicible. Par exemple, dans *La Semaison*, des arbres défeuillés au bord du Lez : « Chose étonnante et difficile à dire que leurs légers groupes » ; et de ceux qui portent encore des feuilles : « on ne sait pas davantage montrer ce jaune, qui n'est ni celui du citron, ni celui des blés, ni celui du soleil » ; ou encore, de la floraison du « pêcher rose » : « Difficile. Rien de plus difficile »²¹⁴ ; et l'expression insistante trouve place entre une contradiction soulignée (« *Vite* : il y a un lien du mot *vite* avec cela. Et néanmoins, pas de hâte, d'agitation. ») et la récusation ostensible d'images qui, comme pour le jaune automnal, ne seront pas même tentées : « Ni la chair, ni les anges, ni l'aube – malgré la tentation de recourir à ces rapprochements. » Quand elles sont acceptées, les images, d'abord tour à tour gommées, rectifiées par l'épanorthose, sont souvent reprises en un groupe dont la négation laisse l'évocation ouverte sur le vide, ou plutôt, puisque chacune a laissé sa trace, sur une plénitude qui échappe. Ainsi, à la fin du troisième paragraphe de « Sur les degrés montants », alors que les alouettes ont jailli des hautes herbes

comme des fusées sonores ; ou plutôt, [...] comme si elles s'affairaient à soulever toujours plus haut, avec des cris de joie (ou de colère) une sorte de chapiteau, de dais aussi invisible qu'elles, parce que la nuit était encore totale, ou comme si elles tendaient une grande coupe bouillonnante en offrande à ce ciel noir,

un brusque alinéa coupe court à l'épanouissement des comparaisons : « Mais il n'y avait là ni dais, ni coupe, ni cantiques »²¹⁵. De même, après avoir assimilé les cris des « Oiseaux invisibles » à « un réseau dans lequel on se réjouirait d'être pris, ou de grêles mâts soutenant [...] la tente de l'air [...] ; ou encore un groupe de jets d'eau, colonnes transparentes d'une ruine sans autre toit que le ciel infini », Jaccottet, laissant ce paragraphe sur des points de suspension, ouvre le suivant sur une violente négation : « Or, ce n'est pas du tout cela. [...] Non, il n'y a dans le jour où j'entends cela que je ne

²¹² Cf. II, « La métaphore-passage », pp. 227 sqq.

²¹³ Jean-Claude Mathieu, « Approches d'un éblouissement : les pêcheurs », *Philippe Jaccottet, op. cit.*, p. 305.

²¹⁴ *La Semaison*, p. 30, p. 117 et p. 210.

²¹⁵ « Sur les degrés montants », *Cahier de verdure*, pp. 40-41.

sais pas dire, ni tentes, ni fontaines, ni maisons, ni filets »²¹⁶. Le dernier poème d'« Après beaucoup d'années » (p. 98), afin de cerner ce que l'on retrouve, aussi fidèle que les fleurs, dans un ciel de toute fin d'hiver, évoque successivement « une fraîcheur comme de neige », « une espèce de bannière », « une espèce de fraîche étoffe qui se déploierait » ; mais pour que l'invisible soit à la fois montré et préservé en tant que tel, Jaccottet consacre ensuite une strophe entière à rayer méthodiquement chacune des images avancées, une nouvelle et dernière image, riche de pureté et de paix, promesse d'alliance entre le monde et l'homme, étant introduite par la négation :

Ce n'est pas de la neige,
ce n'est pas une bannière blanche ou bleue
ni rien qu'on puisse vraiment déployer :
il n'y a pas de place aussi haut pour rien de tel,
pas même pour la colombe !

Encore ces images avaient-elles déjà la forme de la comparaison qui maintient entre ses deux termes, entre les mots et la chose, une distance que la lourdeur de l'expression répétée : « une espèce de... » rend ici d'autant plus apparente ; aussi Jaccottet, comme le remarque Michel Collot, préfère-t-il souvent la comparaison à la métaphore qui identifie.

Tous « les sursauts autocritiques »²¹⁷, toutes les reprises et corrections dûment affichées participent de cette écriture de l'approximation, du « quasi », du « presque » qui laisse à l'invisible sa place ; par exemple, le mot qui nomme la couleur est très souvent présenté comme disant « trop » ou « pas assez » :

Le mot bleu ne suffit pas, trop doux, on voudrait presque dire noir et ce serait faux encore.

Le mot *pourpre* dit quelque chose de juste, pas tout.

Une légèreté sèche énoncée dans le mot paille, bien qu'il soit trop *jaune*.

Mais *blanc* est déjà trop dire, qui évoque une surface nette, renvoyant un éclat blanc. Là, c'était sans aucun éclat (et pas transparent pour autant).²¹⁸

Les ramures des arbres en hiver ne sauraient non plus être évoquées comme une fumée : « *Fumée* est mot trop gris, trop mou »²¹⁹. On peut dire de la floraison de l'églantier qu'elle est « comme ébouriffée, indocile, sauvageonne (mais c'est trop l'humaniser). » À propos de pommes, « parler de braise, de globes de braise, comme je l'ai fait dans un poème d'*Airs*, est », souligne Jaccottet dans *La Semaïson* (p. 92), « une approximation insuffisante, en partie fautive. » La comparaison filée, qui, sur un rythme rapide, heureux et ample, assimile les eaux du Lez à des chevaux dont sont évoqués la *course*, les *obstacles* qu'ils franchissent, le *frein* et le *mors* qui les font *écumer*, la *cavalcade* à ras de sol, puis la métaphore qui fait de leur bouillant élan une bousculade de sortie d'école sont soudain cassées par une parenthèse laconique et sèche : « (si l'on

²¹⁶ *Paysages avec figures absentes*, pp. 74-75.

²¹⁷ L'expression est de Jean-Claude Mathieu au chapitre « L'enclos », dans *Philippe Jaccottet, op. cit.*, p. 283.

²¹⁸ *La Semaïson*, p. 13, p. 92, p. 130 ; *À travers un verger*, p. 10.

²¹⁹ *La Semaïson*, p. 30.

veut) »²²⁰ ; rompant le charme, elle dénonce brutalement l'approximation. De même, dans « Un effort de correction », entre deux mouvements d'un lyrisme soutenu, fervent, s'insère ce début de phrase, brusquement dubitatif : « C'est à peu près cela » ; et la proposition suivante, aussitôt, rectifie : « la lumière vient habiter les arbres avant de s'amenuiser, de s'élever, de s'évanouir, ou plutôt ce sont les arbres qui retiennent encore un moment la lumière »²²¹. Peu de textes, du moins parmi ceux de prose, qui ne multiplient ces gestes apparents dans la direction d'un au-delà à la fois présent et toujours imminent. C'est pourquoi tous pourraient avoir pour titre « Travaux au lieu dit... » et pourquoi aussi l'irritation devant l'étang, pour être sincère, n'en est pas moins très intentionnellement mise en scène ; dans les proses, « encouragé à cela par l'exemple de Ponge », écrit Jaccottet dans *Une transaction secrète* (p. 321), « j'allais jusqu'à exposer les états de [mon] travail. »

Certaines tournures syntaxiques sont privilégiées par Jaccottet pour leur pouvoir de renvoyer expressément à une présence-absence. L'interrogation, par le doute qu'elle jette sur la parole dans le moment même de son énoncé, montre que ne peut être identifié ce qui pourtant est là : « l'étrange couleur pourpre » des pêchers en hiver est-elle « couleur de crépuscule, juste avant la nuit ? », et « en fleurs, [...] à contre-jour, sur fond d'herbe neuve, c'est quoi ? » « Une combinaison de feu et d'air ? », « une trouée du ciel terrestre, du ciel de l'herbe ? »²²². Le blanc des amandiers est-il « timide, gris, terne ? » ; leur floraison multiple, est-ce « un murmure de neige ? », « ou bien : comme quand une bande d'oiseaux est rassemblée et frémit, prête au départ ? », ou encore « Une nébuleuse ? Une nuée d'étoiles dans les branches, au fond du champ ? » ; « une neige chassant la neige ? » ; et « pourquoi respirons-nous ces choses de tous nos yeux ? », « pourquoi les fleurs des vergers sont-elles toutes blanches ou roses, jamais, par exemple, jaunes ou bleues ? » « Le tourbillon de ce verger est-il en même temps le voyageur ? »²²³. Comme les précédentes, la dernière question, elle aussi sans réponse, laisse l'énigme intacte.

Les adjonctions réitérées avec quelque volontaire pesanteur, l'emploi de la formule « il y a », que l'on demande aux écoliers d'éviter pour sa pauvreté, deviennent, elles aussi, quand les répète la plume insistante de Jaccottet, l'expression d'un « être-là » qui ne sera jamais saisi dans sa totalité : « surpris » par la lumière d'un avant-printemps, Jaccottet précise « qu'elle commence à s'attarder, qu'il était sept heures et que l'on y voyait fort clair », et, après cette triple subordination, ajoute encore : « en même temps il y avait des étoiles très brillantes, l'asphalte mouillé brillait aussi. Peut-être y avait-il déjà plus de vert »²²⁴. De même, dans les pommes, « il y a l'idée du feu, d'un feu comme endormi dans le nid des feuilles, il y a l'idée de globe, de rondeur, de sphère, celle de fruit en général »²²⁵... : jamais la somme des notations n'égalera la plénitude d'être éprouvée.

²²⁰ « Eaux de la sauve, eaux du Lez », *Après beaucoup d'années*, pp. 26-27.

²²¹ *Une transaction secrète*, p. 316.

²²² *La Semaison*, pp. 176-177 et Jean-Claude Mathieu, « Approches d'un éblouissement : les pêchers », *Philippe Jaccottet, op. cit.*, p. 304.

²²³ *À travers un verger*, pp. 10-15.

²²⁴ *La Semaison*, p. 81.

²²⁵ *Ibid.*, p. 92.

Le recours à un vocabulaire indéfini qui, inséré dans le langage du sensible, y inscrit de l'inconnu est l'un des traits les plus caractéristiques de l'écriture de Jaccottet. Ces « mots plus pauvres » qui, seuls, se perdraient dans la grisaille de la platitude, tirent leur rayonnement de la beauté des images qui leur servent d'écrin ; ils brillent alors au-dessus d'elles de « l'éclat de l'obscur ». Tantôt adjoints à un attribut, tantôt promus au rang de sujet ou d'objet, ils dépouillent la chose de son nom, approfondissant l'hiatus entre une essence indéfinissable ou une existence insaisissable et les qualités que l'on en peut cerner. Ainsi, les fleurs de l'églantier ne sont pas légères et pauvres mais « chose légère et pauvre »²²⁶ ; les groupes d'arbres défeuillés, une fois la métaphore mise en doute par l'interrogation (« fumée ? »), deviennent « quelque chose de léger qui monte et se ramifie »²²⁷. Un paragraphe de « Blason vert et blanc » monte ainsi vers l'indétermination :

Cette floraison différait de celles des cerisiers et des amandiers. Elle n'évoquait ni des ailes, ni des essaims, ni de la neige. L'ensemble, fleurs et feuilles, avait quelque chose de plus solide, de plus simple, de plus calme ; de plus épais aussi, de plus opaque. Cela ne vibrerait ni ne frémissait comme oiseaux avant l'envol ; cela ne semblait pas non plus commencer, naître ou sourdre, comme ce qui serait gros d'une annonce, d'une promesse, d'un avenir. C'était là, simplement.²²⁸

Au nom est d'abord substitué le pronom personnel ; puis, au verbe d'état introduisant des adjectifs attributs : « l'ensemble était plus solide... », est préférée la tournure comportant un indéfini : « l'ensemble avait quelque chose de plus solide... », support d'un indiscernable qui laisse place au neutre répété « cela », lui-même de plus en plus évanescent dans sa forme simple puis élidée : « ce », « ç » : au-dessus des négations, corrections et nuances dans les degrés, ce démonstratif renvoie à la lumineuse présence de ce qui se dérobe. L'évocation des amandiers d'*À travers un verger* suit le même mouvement : à leur « floraison » (p. 9) se substitue son image : « Il ne me reste plus en mémoire qu'un brouillard à peine blanc » (pp. 9-10), que remplace très vite le démonstratif neutre : « Là, c'était sans éclat... » puis l'indéfini introduisant un adjectif : « Quelque chose de multiple... », puis l'indéfini seul, encore trop précis : « quelque chose, à peine quelque chose ». Miracle d'une écriture qui, parce qu'elle l'entoure d'images et de notations descriptives de plus en plus justes et évocatrices, permet à l'expression en soi la plus terne d'inscrire, au-delà du visible exprimé, l'invisible suggéré²²⁹. Presque aussi fréquente que l'expression *quelque chose*, « la formule *autre*

²²⁶ *Ibid.*, p. 256.

²²⁷ *Ibid.*, p. 30.

²²⁸ « Blason vert et blanc », *Cahier de verdure*, p. 26.

²²⁹ La suite du texte continue sur la même voie : la prétention de nouvelles images entraîne à nouveau des neutres : « C'était encore des arbres, c'était, quoi ? ce qui désarme et provoque la pensée. Ce qui vous arrête, mais sans vous héler, au passage. » « Là, c'était sur fond de terre. » « Peut-être était-ce tout de même assez pareil à de la neige, ... » ; « Quelque chose de flottant... » (p. 11). Puis (p. 12) tout sujet est oblitéré : « Sans poids, presque sans forme, et surprenant, émerveillant chaque fois. Passé presque inaperçu. » Ce masculin exclut en effet la référence au sujet du précédent paragraphe : « une beauté », beauté dont il est dit précisément qu'elle est « imprenable », « portant toujours un autre nom que celui qu'on s'apprêtait à lui donner. » Revient alors l'indéfini : « Quelque chose qui se poserait là, précaire, ... » ; « Nul qui n'en soit plus ou moins touché comme [...] d'une chose donnée, donnée aux yeux, ... » ; « Cela surgit un jour, inattendu, quand nous passons, à côté de nous, c'est là pour peu de temps et cependant nous ouvrons les yeux là-dessus... » ; « Nous considérons une chose vivante elle aussi, ... » ; puis, non pas « la couleur la plus proche du rien », mais « ce qu'il y a, comme couleur, de

chose, revient [elle aussi], tel un leitmotiv, sous la plume de Jaccottet », pour souligner la radicale « altérité » de « cela qui [le] touche »²³⁰ : « sans cesse autre chose étonne », « c'est encore autre chose », « c'était aussi autre chose », « c'est toujours autre chose encore »²³¹. Une note de *Paysages avec figures absentes* (p. 159) révèle l'importance et le sens qu'a l'indéfini pour Jaccottet : elle critique la traduction de vers de Hölderlin²³² où sont rendus de la même façon deux pronoms, l'un, masculin (ihn), remplaçant le mot « souffle » (Atem), tandis que l'autre, neutre et sans antécédent (es), signifie « cela », en l'occurrence, « sans doute la chose poursuivie toujours et qui ne peut être dite », précise Jaccottet dont la traduction est sans complément : « C'est là que tu trouveras ».

Un aveu d'ignorance appuyé parfait souvent la reconnaissance de l'inaccessible : la neige sur le Ventoux qui est « comme une lampe allumée, non, pas une lampe [...], une lueur », devient alors « je ne sais quoi de poignant »²³³. « Champ de blé l'après-midi » : ce titre d'une note de *La Seconde semaison* (p. 35) ouvre une suite de métaphores introduite par l'expression « c'est bien comme... » que rappelle et nie, en fin de texte, la phrase : « Je ne sais pas ce que c'est : profond, élémentaire, dérobé. » En disant expressément qu'il ne sait pas, le poète renvoie à un inconnu vers lequel la reprise d'une image, en alinéa, indique une nouvelle voie : « Une lame torride ? », déjà mise en doute par l'interrogation.

Souvent à l'image du temple ou de l'enclos ouvert au souffle venu du plus loin, l'écriture de Jaccottet peut aussi, plus rarement, être comme l'église byzantine, « fruit mûr », « grenier », « four », enfermant le dieu en son sein, ou comme ces lanternes chinoises laissant filtrer la lumière d'une flamme cachée. Pensant aux temples antiques dans leur état originel, Jaccottet, dans un entretien de juin 1978, considère que « ce sont un peu des cages, des cages dans lesquelles on essayait d'enfermer la lumière », et poursuit : « Je crois que la poésie telle que je tente de la faire, obéit à la même recherche ». Elle se fait écran de l'invisible : « La leçon que je devinais cachée dans le

plus proche du rien... » ; « Une chose dont on ne peut rien faire... » ; et, p. 14 : « C'est quelque chose qui paraît d'abord... »

On relève le même emploi de l'indéfini, toujours dans *Cahier de verdure*, pour l'évocation du cerisier. La phrase : « Mais ce rouge là-bas ne brûlait pas, ne crépitait pas » est immédiatement suivie de : « ce n'était même pas de la braise... » ; et, au cours du même paragraphe : « Au lieu de monter comme les flammes, cela coulait ou pendait... » ; « Ou tout de même, parce que cela éclairait et réchauffait, parce que cela semblait venir de loin, faut-il dire que c'était comme du feu suspendu... ? »

Les exemples sont innombrables : « cela se fripe vite », écrit Jaccottet des pivoines (*Après beaucoup d'années*, p. 18 ; et des fleurs d'« Une couronne » (*ibid.*, p. 47) : « Cela brûle donc sans crépiter dans les arbres, c'est plutôt de l'or épars... » ; ou encore, des ombelles : « Surtout, ne pas plier cela dans l'herbier des pages ; mais le laisser déplié dans l'espace, laisser cela flotter au bout de ses tiges presque invisibles... » (« Daucus, ou carotte sauvage », *Et, néanmoins*, p. 29) ; quant au chant des alouettes, il est « cela qui vrillait l'ouïe et le ciel » (« Sur les degrés montants », *Cahier de verdure*, p. 41)...

²³⁰ « Oiseaux invisibles », *Paysages avec figures absentes*, p. 75.

²³¹ *Ibid.*, pp. 17-19 : la remarque et les exemples sont de Michel Collot dans *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*, op. cit., p. 352.

²³² Il s'agit des derniers vers du poème « L'Aigle » (*Œuvres*, op. cit., p. 901). Les voici en allemand : Und was du hast, ist / Atem zu holen. / Hat einer ihn nämlich hinauf / Am Tage gebracht, / Er findet im Schlaf ihn wieder. / Denn wo die Augen zugedeckt, / Und gebunden die Füße sind, / Da wirst du es finden.

²³³ *La Semaison*, p. 173.

monde extérieur ne pouvait être énoncée qu'obscurément, telle qu'elle avait été écoutée »²³⁴.

Pour que le fruit des mots porte en lui ce « noyau invisible »²³⁵, Jaccottet s'attache à l'évanescence, au ténu, au voilé, à l'immatériel. Voici ce qu'il dit de l'art de Cézanne dans l'entretien accordé à Mathilde Vischer :

Cette peinture ne se limite pas à ce qui est visible, elle est comme envahie de plus en plus par une sorte de lumière qui ronge les couleurs et les formes de manière extraordinaire. Ce que je ressens face à ces tableaux est très proche de ce que je pourrais souhaiter avoir réussi avec des mots.

L'un des caractères de son écriture est, en effet, comme le montre Jean-Claude Mathieu dans son analyse de « Pêcheurs » à travers un néologisme éclairant, « de produire une *élusion* de la substance, par l'épure des formes et leur évanouissement dans le coloris »²³⁶ : des arbres en hiver, elle retient un « réseau » ténu, un « bâti clair »²³⁷ ; au printemps, leur floraison « sans poids, presque sans forme » s'exhale en « nuage », « fumée », « nuée »²³⁸ ou se résorbe en une couleur se retirant elle-même dans la faille de l'intervalle – rouge « entre feu et nuit », blanc « à peine teinté de rose » –, une « couleur proche du rien d'où elle semble naître et de l'air qui les porte »²³⁹ ; elle entrouvre même, comme le souligne aussi Jean-Claude Mathieu, « dans l'arbre visible sa latence invisible, dans le "bois nu", "rempli du sommeil de la sève", la "réserve de fleurs et de fruits, [le] fourreau à fleurs, [le] bâti d'un feu d'artifice naturel" »²⁴⁰. Si une note de *La Seconde semaison* (p. 35) substantialise « l'or pâle » d'un champ de blé en une « "couleur-matière", quelquefois plus près de l'argent que de l'or », c'est pour mieux désubstantialiser cette matière qui, changeante, se résout alors en un mouvement, un « frémissement ». Dans une autre note du même volume (p. 14), des papillons, dont le vol ascendant résume leur « couleur de vitrail » à du « blanc », ne sont plus ensuite « qu'une vibration lumineuse intense ». L'écriture se resserre ainsi sur l'intangible, le dérobé, elle porte en elle le silence : c'est à « des paroles résorbées par un silence souverain » que Jaccottet compare des nuages qui « se défont [...] comme fumées, absorbés par la lumière »²⁴¹.

Au lieu d'entrouvrir le sacré au lointain de l'horizon, l'écriture poétique, parfois, recueille comme en son centre le pouvoir d'une présence sans identité, plus mystérieuse en cela, plus immanente que tout dieu nommé. Figure tutélaire « se tenant discrètement dans l'angle le plus sombre de la salle », elle est la « servante », métamorphose de la compagne fidèle mais aussi d'un visage plus ancien, gardé dans la mémoire : « Mes parents ont eu une servante prénommée Eglantine que nous aimions beaucoup. [...] Elle

²³⁴ *Paysages avec figures absentes*, p. 29.

²³⁵ L'expression se trouve notamment dans *Carnets* (p. 124) et dans *Et, néanmoins* (p. 52) où elle concerne, dans le premier exemple, les églises byzantines, dans le second, les vers de Jean de la Croix.

²³⁶ Jean-Claude Mathieu, « Approches d'un éblouissement : les pêcheurs », *Philippe Jaccottet, op. cit.*, p. 308.

²³⁷ *La Semaison*, p. 86 ; *La Seconde semaison*, p. 48.

²³⁸ *À travers un verger*, p. 12 puis pp. 11 et 35.

²³⁹ *La Semaison*, p. 176 ; « Blason vert et blanc », *Cahier de verdure*, p. 28 ; *À travers un verger*, p. 13.

²⁴⁰ Jean-Claude Mathieu, « Approches d'un éblouissement : les pêcheurs », *Philippe Jaccottet, op. cit.*, p. 309 et *La Semaison*, p. 176.

²⁴¹ *La Seconde semaison*, pp. 16-17.

[...] était fine et chaleureuse », se souvient Jaccottet dans *La Seconde semaison* (p. 211)²⁴². Il y a « ainsi deux servantes : celle qui, plus ou moins patiemment, plus ou moins rudement, le soutient, le nourrit, le lave, et son double invisible qui, moins ponctuelle, muettement, miséricordieusement, lui fait signe avec un tendre sourire »²⁴³. On lit ces vers dans « Autres chants » :

S'il y a un passage, il ne peut pas être visible,
s'il y a une lampe, elle ne sera pas de celles
que portait la servante deux pas devant l'hôte
– et l'on voyait sa main devenir rose en préservant
la flamme, quand l'autre poussait la porte –²⁴⁴

On ne peut toucher la main de la servante invisible, mais elle aussi ouvre le passage : l'ombre qui, au Val des Nymphes, « n'est plus synonyme de complot, de menace » « a pris la forme d'une servante qui vous invite à entrer » et, « dans l'obscurité sans épaisseur », « ce à quoi l'irréelle servante entrevue nous convie, c'est à la nuit "plus aimable que l'aube", à la nuit sans menace et sans opacité. » C'est « comme si une portière invisible, et qui le restera, vous invitait à vous glisser par la porte entrouverte entre le jour et la nuit, la porte de moins en moins verte et qui ne se refermera pas derrière vous »²⁴⁵. La « portière » s'identifie au passage invisible dont on ne peut plus savoir quel il est et dont ces lignes contiennent le mystère : la porte ne se refermera-t-elle par derrière vous quand elle sera franchie ou parce qu'elle ne le sera pas ? Ouvre-t-elle sur la nuit proche, celle qui va tomber, sous vos yeux, ou sur une nuit elle aussi invisible, une nuit spirituelle, mystique, celle de Jean de la Croix dont les paroles deviennent ici comme anonymes ? Ou bien, puisque, comme le mentionne Jean-Claude Mathieu, la servante est celle à qui incombent les soins rendus au défunt, cette porte ouvre-t-elle sur une mort qui, accueillante, est paix d'un néant ou plénitude d'être ? N'est-elle pas plutôt l'entrebâillement de l'insondable révélation poétique ? Et « la servante au grand cœur » évoquée dans une note sur la peinture de Morandi²⁴⁶ est-elle au cœur du monde, dans le cœur du poète, de l'œuvre ? « Il faut, dit Jaccottet dans *La Semaison* (p. 93), associer le proche et le lointain » : ils se mêlent dans la figure énigmatique et familière de la servante invisible. Elle apparaît comme la tisserande dans un poème de *Pensées sous les nuages* (p. 14) où ce qu'elle fait est seul visible ; mais la beauté de son travail est telle que l'ouvrière semble proche, que l'on devrait voir des signes de son passage :

Quelqu'un tisse de l'eau (avec des motifs d'arbres
en filigrane). Mais j'ai beau regarder,

²⁴² Jaccottet précise l'esquisse : « Elle avait le visage rond et rose d'une pomme ». Quelques pages de l'ensemble regroupé sous le titre « Le cours de la Broye » sont aussi consacrées à Eglantine qui « ne ressemblait nullement à cette fleur » : « son visage rond et plein, avec ses joues rouges [...], faisait plutôt penser à une pomme, et de la variété la plus saine et la plus savoureuse » (p. 59). On ne s'étonnera donc pas qu'inversement les pommiers, qui rappellent au poète « l'enfance, les parents, la demeure », lui soient « Arbres domestiques. Servantes. » (*La Semaison*, p. 93).

²⁴³ « Couleurs, là-bas », *Et, néanmoins*, p. 67.

²⁴⁴ « Autres chants », *Chants d'en bas*, p. 58.

²⁴⁵ « Couleurs, là-bas », *Et, néanmoins*, pp. 66 puis 67.

²⁴⁶ *La Seconde semaison*, p. 72. L'expression renvoie au poème de Baudelaire qui s'ouvre sur ces mots : Cf. « Tableaux parisiens », *Les Fleurs du mal*, Pléiade, *op. cit.*, p. 171.

je ne vois pas la tisserande,
ni ses mains même, qu'on voudrait toucher.

Quand toute la chambre, le métier, la toile
se sont évaporés,
on devrait discerner des pas dans la terre humide...

L'image porte en elle la beauté du tissu des choses, du tissu des mots, fruit non de l'homme ni du monde mais de leur rencontre dans l'insaisissable espace de la poésie ; préservée d'une traduction qui la tue, elle recèle la magie de l'invisible. « La passagère invisible », « invitée » du soir dont l'épaule se drape des « châles de fumée » attardés aux jardins, celle « – on ne sait pas son nom, mais on boit son parfum, / son haleine et, si elle parle, son murmure – » qui s'approche et, « à jamais inapprochée », « s'éloigne et passe »²⁴⁷, est, au-delà de la nuit personnifiée, « autre chose », ce qui, dans la proximité du monde, se révèle comme outrepassant l'expérience sensible. Parfois, un masculin, plus indéfinissable encore, se substitue à elle ; les genévriers forment une « aire choisie, délimitée par le vent, site d'obélisques semés par le souffle d'un Passant invisible, tout de suite et toujours ailleurs... » : ce Passant qu'exalte comme un dieu la majuscule est plus que le vent avec lequel pourtant il se confond, il est énigme d'un au-delà indissociable de l'ici, invisible immanent, souffle de l'être et de la poésie. On sait que les martinets « écrivent » dans le ciel ; qu'au-dessous d'eux le poète trace des « ébauches d'ignare » ; mais – dernière ligne du dernier texte de *Notes du ravin* – une parenthèse voile de mystère ce qui précédait : « (Quelqu'un écrit encore pourtant sur les nuages.) »²⁴⁸. Et à la « joie » que fait naître en lui le vol de deux martinets, la vue des cognassiers en fleurs, Jaccottet ne se demande pas seulement ce qui l'a touché mais « Qui peut m'avoir tendu cela comme je passais ? », « Sait-on qui a pu vous ferrer ainsi ? »²⁴⁹.

Il arrive donc que, loin de tout hermétisme, dans une syntaxe des plus limpides, rigoureuses même, sur des objets, des thèmes quotidiens, la poésie de Jaccottet, parvenue au seuil de l'inconnu, creuse en elle plusieurs strates de sens qui préservent en son noyau le mystère même du monde.

Nouvelle année.

Est-ce mon père, au portail du jardin,
qui tire la sonnette couverte de neige ?

La grande maison brille,
pleine de cadeaux et de robes.

Par la porte-fenêtre où d'ordinaire entre le jour,
filtré par le feuillage,

qui vient à toi dans cette nuit d'hiver ?²⁵⁰

²⁴⁷ *Carnets*, p. 123 et *À la lumière d'hiver*, p. 88.

²⁴⁸ Même intervention d'un être énigmatique dans les vols des étourneaux qui semblent « des bannières sombres qu'on ne sait qui fait flotter, brandit, déploie, escamote ».

²⁴⁹ « Blason vert et blanc », *Cahier de verdure*, p. 33 ; *La Seconde saison*, p. 78.

²⁵⁰ « Fragments soulevés par le vent », *Cahier de verdure*, p. 57.

Ce poème est très proche d'un haïku de Kyoraï, ainsi traduit par Jaccottet ²⁵¹ :

"Oui, oui !", criai-je.
Mais on continuait à heurter
Au portail chargé de neige.

De « cette parole simple et naturelle », ou qui « du moins le paraît », les vers de Jaccottet ont les qualités : peu d'éléments, familiers, remontés de l'enfance, quelques phrases brèves, transparentes ; mais, déjà, au fond limpide de la première question, qui ne semble adressée qu'à la mémoire, ne peut-on lire aussi la mort du père et le vœu de sa sublimation ²⁵² ? Ainsi, de l'une à l'autre question, au-delà du blanc d'un grand espace typographique, un seuil changé, une perspective inversée laissent attendre une venue autre que celle du jour, suggèrent un mystère dont l'impénétrabilité est d'un tout autre ordre que l'inconnu impliqué « d'ordinaire » par l'interrogatif personnel.

Le poème *d'Airs* (p. 42) qui s'ouvre sur le mot « images » et que l'absence de ponctuation ne ferme pas sur celui d'« aube », doit son charme, au sens étymologique du mot, à ce qu'il mêle en une intrication subtile évocation du paysage, de ce qui advient dans sa rencontre et pensée de l'écriture. Les bulles d'Iris que sont les images chatoyantes, fragiles et trompeuses sont aussi l'arc-en-ciel, l'écharpe des teintes en fin dégradé de l'aube, cet éventail qui s'ouvre quand se retire la nuit ; mais cet éventail auquel Jaccottet compare le haïku, est à son tour le poème, comme « ce souffle incertain » est celui à la fois du vent léger et de l'inspiration qui se lève en cet instant, et « ce bruit de papier ou de soie », le froissement des feuilles d'arbres ou de celle où s'inscrivent les vers sous un tel souffle ; la « bouche » qui est celle de l'aube, figure féminine du désir dans la seconde aube de *Libretto* et dans les courts poèmes de « Lever du jour » où, par deux fois est évoquée cette même « bouche murmurant un nom caché », cette « bouche rapide, hardie » ²⁵³, est aussi celle du monde qui parle quand s'éprouve l'émotion poétique, celle du poète qui tente d'en transcrire les paroles ; « ce qui se ferme et se rouvre », « ce qui se plie et se déplie » est toujours l'aube quand « il n'est plus un repli d'elle / qui ne soit en proie au rapace », mais encore « ces pages, ces étoffes » qu'il faut « replier seulement » dans le quatrain qui termine « Après beaucoup d'années » et, surtout, indéfinissable, ce qui se révèle dans l'intermittente ouverture du monde. On pourrait dire en ce cas de la lumière de la poésie ce que dit Jaccottet du rose de la terre labourée, qui est « celui d'une lampe dans son manteau de soie, d'un feu de braise que l'on verrait à travers une vitre [...] enfumée ». Ce tissage des thèmes, où s'allient « la rigueur et le vague » ²⁵⁴, étend sur les vers un voile diaphane grâce auquel

²⁵¹ *Haïku* / Jaccottet, *op. cit.*, [p. 75].

²⁵² Jaccottet livre l'origine de ce poème dans les « Bribes commentées » qui complètent « Le cours de la Broye » (pp. 49-50) : Il y a là le souvenir des jours de l'an fêtés à Genève chez un oncle aisé : « on sonnait en effet pour s'annoncer à un petit portail de fer ou de bois, puis on traversait une partie du parc ; et tout n'était plus alors qu'éclat, gaieté et chaleur amicale ». Mais le poème outrepassa de beaucoup ce niveau. (Le père de Jaccottet est mort le 3 septembre 1985 ; *Cahier de verdure* a été publié en septembre 1990).

²⁵³ *Airs*, pp. 74 et 76.

²⁵⁴ *La Semaison*, p. 40.

le lecteur éprouve à son tour l'énigme poétique²⁵⁵. « Alors [...] le coup d'éventail imperceptible [...] produit une onde capable de se propager à l'infini »²⁵⁶.

Le passage est dans le passage

Devant une porte à la fois entrouverte et verrouillée, peut-on encore parler de passage ? Qu'en est-il de cette notion quand le passage reste inéluctablement inachevé ?

Rappelons d'abord que si le passage poétique ne peut être franchissement de la limite, il est avancée vers elle, que cette progression d'un point vers un autre, celui-ci fût-il inaccessible, voire inexistant, est bien un « passage » et que si ce passage comme franchissement se heurte à une limite, comme avancée il est sans limites. Refuser les « visions » de Russell n'est pas s'enfermer dans un réel limité :

On doit bien voir, maintenant, qu'il ne s'agit absolument pas dans mon esprit d'un retour à un monde raisonnable, explicable, même pas à l'acceptation de certaines limites ; que je rêverais plutôt d'un enfoncement du regard dans l'épaisseur de l'incompréhensible et contradictoire réel.²⁵⁷

Et pas plus que l'approfondissement du regard, la recherche de la voix juste n'a de fin :

Je dois dire une chose, quitte à me couvrir de ridicule – c'est que la recherche de la justesse donne profondément le sentiment qu'on avance vers quelque chose, et s'il y a une avance, pourquoi cesserait-elle jamais, comment n'aurait-elle pas de sens ?²⁵⁸

C'est donc l'avancée en elle-même qui donne sens, qui « crée » le sens :

C'est un peu comme si le mouvement de l'esprit vers une vérité pressentie révélait cette vérité, ou l'alimentait ; comme si nous devions une bonne fois partir, puisque quelque chose nous y pousse, et que la voie créât, ou plutôt découvrit le but. Marche difficile aux étapes dérobées.

Cette pensée de *La Promenade sous les arbres* (p. 47) se retrouve, plus de trente ans après, dans *La Seconde semaison* (p. 131) :

En écoutant une sonate pour violon et clavecin de Bach : les mouvements rapides avancent comme à la conquête d'une forteresse, ou d'un ciel – un peu comme les alouettes de la Lance m'ont paru vouloir le soulever, dans une jubilation contagieuse. Pourrait-on dire que l'esprit qui écoute avance à son tour vers quelque chose, et que ce quelque chose, paradoxalement, est dans la marche elle-même ? Il s'agirait alors d'une chasse où la prise se confondrait avec la poursuite.

²⁵⁵ « Il y a un voile déposé sur ces lieux », écrit Jaccottet des paysages de Morandi (*Le Bol du pèlerin*, p. 45).

²⁵⁶ *Haïku* / Jaccottet, *op. cit.*, [avant-propos], [p. 12]. On aurait aimé pouvoir distinguer les vers des proses poétiques par le recours à cette écriture du voilé, mais, plus fréquente en effet dans les poèmes proprement dits, à cause de leur brièveté, elle n'est nullement absente des notes (cf. *La Semaison*, pp. 62-63 ou p. 66).

²⁵⁷ « La vision et la vue », *La Promenade sous les arbres*, pp. 38-39.

²⁵⁸ « Nouveaux conseils de la lune », *ibid.*, p. 79.

Qu'elle soit appréhendée dans la relation au paysage ou à l'œuvre d'art, la vérité est donnée dans et par la progression vers elle, jamais en un point d'arrêt. Ce n'est pas ici, comme chez Pascal, que la chasse importe plus que la prise, mais que la prise se confondrait avec la chasse, que la poursuite serait le but en mouvement. La beauté qui recèle et révèle le sens n'est pas une frontière à passer, ni l'espace au-delà de la frontière mais une distance à parcourir ; c'est ce que, à la dernière page d'*Observations et autres notes anciennes*, dit au poète la « voix très lointaine mais très claire » d'oiseaux sans nom : « la beauté est peut-être la distance elle-même », elle est « désir, séparation, espace donné à franchir au regard. » Ainsi le franchissement serait dans l'avancée elle-même, le passage dans le passage. Les fleurs interpellent le poète qui questionne les fleurs sans qu'il ait d'autre réponse que cette tension, cette rencontre interrogative, source du mouvement ; mais, explique Jaccottet dans « Poursuite »²⁵⁹, « en fin de compte, la meilleure réponse qui ait été donnée à toutes les espèces de questions que nous ne cessons de nous poser, est l'absence de réponse du poème. » « Il n'est pas de réponse qui puisse abolir la question » ; ni religions, ni sciences, ni aucun système de pensée n'y parviennent.

Que reste-t-il ? Sinon cette façon de poser la question qui se nomme la poésie et qui est vraisemblablement la possibilité de tirer de la limite même un chant, de prendre en quelque sorte appui sur l'abîme pour se maintenir au-dessus, sinon le franchir (qui serait le supprimer) ; une manière de parler du monde qui n'explique pas le monde, car ce serait le figer et l'anéantir, mais qui le montre tout nourri de son refus de répondre, vivant parce qu'impénétrable [...] ²⁶⁰.

Dans la poésie – émotion et expression confondues – la question, « sans cesser d'être posée », « prend forme », « s'enveloppe dans un ordre » qui est le chant, la mesure, le pas du dieu, et cette métamorphose, en quelque sorte, l'abolit : dans la poésie, la question n'exige plus réponse. La question est la réponse.

Ce verger en pente, en fin d'après-midi, déjà sombre, l'herbe sous les arbres, et ceux-ci, quelques-uns du moins, encore éclairés, dorés. Qu'y avait-il dans cette vue, pour me poser une fois de plus une question sans réponse ? ²⁶¹

Il y a, dans ce paysage, précisément « cela » qui entraîne la question et qui en est la réponse. La question n'est posée que dans la rencontre du paysage, elle ne le serait pas si elle ne contenait sa réponse ; entendre l'appel, poser la question, c'est recevoir la seule réponse qui ait sens, qui soit le sens : le poète, qui sait que nul n'échappe « au merlin sombre », entend « néanmoins » « ces cris d'oiseaux sous les nuages » et, dit-il, « moi qui passe au-dessous d'eux, / il me semble qu'ils ont parlé, non pas questionné, appelé, / mais répondu » ²⁶². Et, quand apparaît le cerisier, « [il n'a] absolument rien à attendre, à demander de plus » ²⁶³.

Il semble alors que la notion de frontière devienne floue, se dissolve même : où la situer si le passage est dans le passage ? La déception du passage inachevé, de la limite

²⁵⁹ *Éléments d'un songe*, p. 152.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 153.

²⁶¹ *La Semaison*, p. 167.

²⁶² *Pensées sous les nuages*, p. 22.

²⁶³ « Le Cerisier », *Cahier de verdure*, p. 10.

infranchie ne naît-elle pas d'une attente illégitime, d'une appréhension erronée de la rencontre du monde ? Le feu de la carrière invite à « franchir » le défilé de Beauregard, suscite le désir et l'espoir de l'au-delà du seuil, alors qu'il se peut que « de l'autre côté » il n'y ait rien, « rien qui ne fût aussi en deçà » :

Mais pourquoi, comment cet espoir était-il né ? On peut se demander, non seulement pourquoi on avait cédé à son invite une fois de plus, après autant de déceptions que d'entreprises ou de pas, mais comment l'invite même avait été possible, et ce que sa possibilité veut dire... S'apercevrait-on alors qu'y obéir n'était pas nécessaire, qu'entrer était superflu, que le passage s'était opéré en vous au moment où sa seule pensée s'était fait jour dans votre cœur, que le passage réel était en deçà du seuil, de ce côté-ci, c'était la lampe allumée contre la paroi de rocher et la porte dans la forêt ; que ce feu allumé par personne, apparu au regard de quelqu'un d'étranger à ce lieu et emporté par sa voiture tout à fait ailleurs et dans une tout autre histoire, était lui-même le passage, pas simplement un signe, un appel, une proposition – et même au contraire : une réponse, un don au-delà desquels il ne fallait rien chercher, parce que toute la substance du monde est en eux, le temps qu'on l'aperçoive – après quoi toute la cendre nocturne peut tomber sur vous, il faudra bien qu'elle se soit d'abord envolée de ce brasier silencieux.²⁶⁴

Le terme *passage* désigne ici tantôt le lieu qui permet de passer, le défilé dans la forêt, porte dans le mur de la montagne que signale la carrière enflammée par le couchant, tantôt, puisque le passage « s'opère », l'action de passer qui est, dans le contexte, le franchissement d'un seuil. Mais franchissement et seuil sont dissociés, le passage s'accomplissant « en deçà du seuil, de ce côté-ci » ; c'est donc une limite indéfinie qui est franchie, une limite qui s'avère intérieure, puisque le passage s'opère « en » nous ; le passage accompli est alors paradoxalement défini comme « la pensée » du passage : passer serait donc éprouver la possibilité du passage grâce aux signes qu'adresse la beauté du monde ; le feu de la carrière est dans l'être du monde ce qu'est la brèche du défilé dans la montagne ; et pas plus qu'il n'est nécessaire de s'engager dans le défilé, il n'y a à chercher au-delà du signe perçu, qui est, ici encore, question et « réponse » : tout le possible, toute la substance, tout l'être du monde sont donnés dans l'instant de l'appel entendu, et sans doute sommes-nous, à un niveau ici moins moral que métaphysique, la seule limite à un passage qui devient un franchissement sans dépassement d'aucun seuil, peut-être même sans au-delà du seuil.

Des textes non réflexifs contribuent à mieux brouiller ces notions. À la suite de l'enfant, Jaccottet, dans les vers éponymes de *Pensées sous les nuages* (p. 20), s'abandonne à une rêverie sur l'« autre côté » :

L'enfant rêve d'aller de l'autre côté des montagnes,
le voyageur le fait parfois, et son haleine là-haut,
devient visible, comme on dit que l'âme des morts...
On se demande quelle image il voit passer
dans le miroir des neiges, luire quelle flamme,
et s'il trouve une porte entrouverte derrière.
On imagine que dans ces lointains, cela se peut :
une bougie brûlant dans un miroir, une main
de femme proche, une embrasure...

²⁶⁴ *Beauregard*, pp. 70-71.

De l'autre côté de la montagne, dans ce qui devrait être un au-delà du seuil, passent des *images* ; ce que, peut-être, trouve le voyageur, c'est un autre seuil, une porte elle-même seulement entrouverte sur une embrasure, images aussi sans doute ; et ce qu'il voit dans le miroir des neiges, est non pas une flamme mais, dans un autre miroir, le reflet d'une flamme : le seuil insituable est-il mental ? a-t-il jamais été passé ? S'il l'a été, tout y ramène à un monde quotidien, à l'en deçà : bougie, main de femme, miroir ou fenêtre, évoquant un Georges de La tour ; pourtant « là-haut », le souffle devient visible, se confond avec l'âme des morts ; inconnu et connu, lointain et proche s'y joignent : le passage serait ainsi, une nouvelle fois, dans le passage même.

« Beauté grande comme un orage... / Beauté plus haute que les astres... », dit une note d'*Observations et autres notes anciennes* (p. 105). « Par exemple les nuits de lune », reprend la suivante, qui de l'évocation du paysage nocturne glisse à cette rêverie :

Un poème sans images et sans adjectifs, ou presque. Quelques mots brillant sur une trame grise, un mouvement vers le haut, une fumée de fraîcheur, l'haleine, le rêve d'une endormie ; des fantômes de la lumière.

Ou alors, le murmure du passeur des morts ; poussez cette porte aux gonds brillants, ouvrez cette vitre embuée sur un air à jamais léger.

Un conseil de la lune : d'une main heureuse et qui tremble, ouvrez cette fenêtre sur l'espace des sources.

Conseil de la lune au poète qui le transmet au lecteur, conseil qui garde en lui toute l'énigmatique richesse du passage poétique. Car, « à la fin des fins » dirait Jaccottet, sur quoi « donne » la fenêtre ? Cette nuit limpide, liquide semble être, au deuxième alinéa, le lieu du passage dans un au-delà, la traversée d'un Styx, l'accès à une éternité puisqu'elle ouvre sur *l'espace des sources*, l'Origine, et *sur un air à jamais léger*. La figure du « passeur des morts », son « murmure » par lequel le conseil de la lune devient le sien, l'allitération *passeur / pousser* qui fait de lui le guide de la traversée, enfin l'intense ferveur des impératifs pourraient autoriser, de cet instant et de sa traduction poétique, une lecture sinon religieuse du moins mystique. Mais cette nuit est aussi la porte à pousser, que le lecteur, que le poète peut-être même, n'a pas encore ouverte ; elle est promesse d'un passage, elle en est le seuil ; et, par, non plus la porte, mais la vitre ou la fenêtre de la nuit, se révèle un autre espace, dont elle n'est pas l'entrée. De l'autre côté de la fenêtre est donc *l'espace des sources* ; toutefois la nuit, qui est cette fenêtre, a d'abord été évoquée comme *sources* et *points d'eau* : à la fois limite et espace au-delà de la limite, elle ouvre sur elle-même. Ou plutôt elle ouvre sur la nuit telle qu'en elle-même la poésie la change, sur la nuit devenue ce poème que rêve et crée le premier alinéa et dont la trame grise, porteuse de quelques bijoux, se confond avec le ciel où brillent les astres. Cette nuit devient, par la poésie, son propre au-delà. La question n'est réponse que transformée en chant : ces lignes poétiques corroborent la réflexion de « Poursuite »²⁶⁵ :

Le monde ne dit pas à celui qui le questionne ainsi, cherchant la clef de sa vie, la voie juste : voici la clef, voici la voie, et maintenant ne questionnez plus (cette clef pouvant être le système qu'on voudra, naturisme, spiritualisme, marxisme). Non, le monde seulement apparaît avec la beauté des choses du monde qui n'est pas une beauté sans

²⁶⁵ *Éléments d'un songe*, p. 154.

tache, et sa réponse est ce chant où la question continue d'être posée, mais où elle est comme portée par un souffle, allégée ; sa réponse est seulement sa présence chantante, mesurée, et c'est elle que le poème traduit ou simplement répète.

Qu'il soit difficile, impossible peut-être, de cerner l'essence du passage poétique, qu'il soit même vain sans doute de le tenter, n'est-ce pas la marque de sa nature ontologique et transcendante ? Frontière infranchissable ouvrant sur un au-delà pressenti ou dépassement sans frontière et sans au-delà, le passage poétique est, dans la relation paysagère comme dans l'écriture, « la présence chantante » du monde qui se révèle lorsque « la terre a l'air de dire : "Passe." Rien d'autre. Rien de plus »²⁶⁶.

²⁶⁶ « Travaux au lieu dit l'Etang », *Paysages avec figures absentes*, p. 69.

4

Le leurre du passage ?

Le doute et la réaffirmation**« un monde de fumées »**

Dans un rêve des *Carnets* (p. 128), Jaccottet se voit, en compagnie d'Yves Bonnefoy, devant « monter dans une barque » pour rejoindre un roi :

C'est une embarcation noire à deux pointes, comme un croissant de lune couché ; au moment d'y monter, je fais observer à B. que cette barque, étant « d'époque », risque fort d'être vermoulue, et nous de sombrer avec elle dans le canal dont l'eau coule avec une certaine impétuosité.

La barque poétique, qui semblait permettre le passage, un passage, risque-t-elle de couler ? Mène-t-elle le voyageur au naufrage ? Cette inquiétude, sans cesse, effleure, assaille et parfois abat Jaccottet. Ses plus intenses expériences, à peine les a-t-il vécues et dites que le poète les révoque en doute, tantôt avec une tristesse qui peut confiner à la désespérance, tantôt avec la violence de qui rejette ce qu'il a adoré ou une ironie d'autant plus sarcastique qu'était grand l'espoir. Ainsi en va-t-il dans « Le Cerisier », « Vue sur le lac », « Au col de Larche », ou encore dans le poème d'*À la lumière d'hiver* qui vient immédiatement censurer celui d'« Aide-moi, maintenant... »¹. « Le point de départ » de *La Promenade sous les arbres* était déjà, explique Jaccottet dans « La vision et la vue » (pp. 15-16) « de savoir, simplement, si je ne me trompais pas » :

J'allais confier en effet beaucoup de choses, et même le sort d'une ou deux personnes, à de vagues entrevues, à des impressions sans doute très intenses, très profondes et d'une nature tout à fait distincte, mais tout de même fort incertaines et difficiles à évaluer.

« "Est-ce un leurre ?" La question reste tout le temps posée derrière les pages de ces livres »² : la remarque concerne l'œuvre de Pierre-Albert Jourdan, mais vaut assurément pour celle de qui la formule et relève chez d'autres sa propre inquiétude. À preuve, dans les *Carnets* (p. 122), cette citation de Jacques Borel à propos de l'assertion de Rilke « Chanter, c'est être » : « S'est-il assez longtemps attardé en moi, ce long, ce tremblant espoir – ou, dès l'enfance, son inane pari, sa vanité ? », que Jaccottet commente ainsi :

¹ Cf. l'analyse que propose de ces vers Catherine Mayaux dans « L'expérience du sacré chez Philippe Jaccottet », pp. 199-202 de *Jaccottet / Dumas, op. cit.*

² « "Messager qui efface les murailles" (Pierre-Albert Jourdan) », *Une Transaction secrète* : p. 281.

C'est la question centrale : la poésie ainsi entendue, mais aussi bien la peinture et la musique [...] peuvent-elles être encore pour nous un « tremblant espoir » (l'espoir qu'il y ait un lien profond, sinon une identité, entre le « chant » et l'« être », c'est-à-dire que les œuvres parlent d'un sens, de quelque façon qu'on le comprenne ; ou, dit autrement, que la plénitude dont elles nous comblent ne soit pas un leurre) ; ou ne constituent-elles qu'un « inane pari » – et la dureté du mot « inane » trahirait bien, alors, l'amertume d'une violente passion déçue.

« Tremblant espoir » ou « inane pari », signe d'un sens ou leurre, telle est l'alternative à laquelle est confronté le poète ; et ce n'est pas seulement l'œuvre qui est ainsi en cause, mais la poésie toute entière, puisque émotion et écriture se confondent dans la rencontre de l'être et du chant. Cette « question centrale », lancinante, Jaccottet la reformule au fil des années. Dans *À la lumière d'hiver* (p. 92) :

Tout cela qui me revient encore – peu souvent –
N'est-il que rêve, ou dans le rêve
y a-t-il un reflet qu'il faille préserver
comme on garde la flamme d'être par le vent ruinée,
ou qu'on puisse répandre en libation dans le sol ?

Dans *Une transaction secrète* (p. 333) :

Que devrais-je arriver à dire, à la suite de ces poèmes ? Qu'ils se sont une fois de plus envolés trop vite, élevés trop haut au-dessus des limites des jours, faisant ainsi miroiter ailleurs un mirage qui détournerait des tâches plus urgentes, ou plus fécondes, ou plus justes ? Ou au contraire, qu'ayant saisi une fois de plus un ensemble de signes, je devrais enfin en tirer des conséquences plus nettes, une foi plus ferme ?

Mais pourquoi ce doute ?

Un poème dans « Le mot joie »³ dit d'abord, en douze vers au présent, le moment d'une ouverture heureuse où « de grandes formes marchent dans le ciel », où « la lumière se fortifie, l'espace s'accroît », où « les montagnes ressemblent de moins en moins à des murs », « rayonnent », « s'accroissent elles aussi », où « les grands portiers circulent au-dessus de nous ». Mais suit immédiatement, au passé, une double interrogation, teintée déjà de défiance : « Qu'avons-nous franchi là ? Une vision pareille à un labour bleu ? » Or, au-delà de la « vue », la « vision » peut être révélation du réel⁴ mais aussi bien leurre, mirage, telles les « fantasmagories illusoires » dans lesquelles un A. E. s'égarait loin du réel. Quant aux deux derniers vers, ils anticipent, au futur, la perte de force de ce qui ne sera plus, n'est plus déjà qu'un souvenir : « Garderons-nous l'empreinte, à l'épaule, plus d'un instant, / de cette main ? » L'expérience poétique devient « le souvenir presque déjà définitivement perdu d'une parole ardente »⁵. La trouée est si éphémère, en effet, qu'on pense l'avoir rêvée dès qu'elle se referme : « Chose brève, le temps de quelques pas dehors » : et aussitôt « "l'étrange" qui avait permis [l']instant d'absolu, devient étranger »⁶, telle la « grande femme de soie noire », cette « étrangère », « de la maison des rêves sans doute sortie », que le poète déjà suit

³ *Pensées sous les nuages*, p. 39.

⁴ On a vu Jaccottet (cf. p. 301) conférer à ce terme une connotation positive dans le premier paragraphe de « Hameau » (*Après beaucoup d'années*, p. 55).

⁵ « Une couronne », *Après beaucoup d'années*, p. 48.

⁶ Catherine Mayaux, « L'expérience du sacré chez Philippe Jaccottet » dans *Jaccottet / Dumas, op. cit.*, p. 194.

« comme on poursuit un souvenir »⁷ ; au thème du songe se mêle celui du théâtre : cette nuit que cachait le jour, qui s'était dévoilée, est maintenant un « beau masque de dentelle », séduisant et trompeur comme ceux des bals vénitiens et la « porte peinte » qui « avait tourné sur ses gonds invisibles », ouvrant sur l'illimité, se referme, le spectacle fini, sur le modeste espace d'une loge. Ainsi la merveille est dénoncée comme une illusion dont le poète aurait été le jouet. Son souvenir « est si peu de chose, et si fuyant, qu'il nous semble parfois en avoir seulement entendu parler : la lumière n'est plus guère que la légende de la lumière » ; ses « feux » sont « pareils à des rêves » advenus « dans un monde de fumée vite dispersé »⁸.

Que l'expérience atteigne un au-delà, « on serait près de le croire, en passant... », c'est-à-dire sur l'instant, quand, passant par le verger de « Hameau », il invite à passer et faire passer, mais ensuite ? Il se pourrait même ici que l'expression, si chère à Jaccottet, se charge de quelque ironie : on serait près de le croire, à la condition de ne pas s'appesantir, de laisser de côté les scrupules latents, de ne pas permettre à la réflexion d'intervenir. L'ouverture poétique étant en effet une aisthesis, « le corps [...] demeure le seul indicateur fiable d'une sensation en prise sur l'illimité »⁹. La conviction de l'esprit dépend de l'atteinte du corps ; dès qu'il n'est plus concerné, l'évidence cesse. Parce qu'il est d'ordre ontologique, le passage, hors de l'instant où il est vécu, perd sa réalité.

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 de rêves.¹⁰

Ou encore :

En relisant ce que j'ai écrit à propos du col de Larche, je me dis : tout cela n'est qu'une bulle de savon faite de mots ; tant qu'on est à l'intérieur, on la croit vraie et durable. Est-ce un peu plus qu'une bulle irisée ?¹¹

On le voit, après coup, Jaccottet ne peut plus considérer la valeur de son expérience, qu'à travers des tournures, des images qui la déprécient : il maintient ici le mot « bulle », comme il se demandait si, « dans le rêve », quelque chose était à préserver, comme encore il ne songeait à opposer au miroitement du « mirage » qu'une « foi plus ferme ». Des brèves entrevues ne restent que les mots qui ont « essayé de les retenir » et dont, la plénitude perdue, on doute pareillement s'ils ne sont pas vides de toute substance. Les poèmes disent en effet « quelque chose de plus en plus lointain ; quelque chose qui finira par ressembler à une langue étrangère que l'on aurait cru comprendre et

⁷ *À la lumière d'hiver*, pp. 85 et 88.

⁸ *Observations et autres notes anciennes*, p. 114. On pourrait même hésiter s'il s'agit d'une vision réelle ou rêvée, à la lecture de cette note des *Carnets* (p. 10), tant est forte l'ambiguïté de ses derniers mots : « Ce paysage de montagne où, du milieu d'une crête sombre, s'élevait un pic aussi lumineux que s'il eût été une pointe de lance taillée dans le diamant : lumière surnaturelle comme on n'en voit qu'en rêve ; et c'en était un. »

⁹ Jean-Luc Steinmetz, « Les fêtes du passage », dans *R.S.H.* n° 255, *op. cit.*, p. 49.

¹⁰ « Parler », *Chants d'en bas*, p. 49.

¹¹ *La Seconde semaison*, pp. 182-183.

même osé parler, et qui vous deviendrait peu à peu inintelligible »¹². Ainsi, « "les paroles ailées", ou qu'on a rêvées telles depuis toujours, tombent à terre en un piteux désordre » ; « un peu comme ces palombes » que Jaccottet se rappelle avoir vu chasser, adolescent, doutant « s'il y en avait eu, de ces palombes, quelques-unes qui, surplombant l'épervier de bois lancé vers elles, eussent passé indemnes le col »¹³. Vol d'oiseaux, col à passer : les mêmes métaphores sont alors modulées en tonalité mineure. « Tout cela n'est-il encore une fois que des mots dont on s'enchantent ? »¹⁴ ou, plus crûment, ne se « paierait-on » pas de mots ?¹⁵

À la « brève et pure échappée, [aux] vellétités d'ascension », succède donc « la plus longue rechute dans les cailloux, la plus longue reculade »¹⁶. Car les *lucida intervalla*, les moments lumineux qu'évoque Hölderlin dans sa correspondance¹⁷, ne sont pas brefs seulement mais aussi « rares » ; or le monde dans lequel retombe le poète est celui, à nouveau, de la discontinuité, de la séparation, de la discordance, de la fermeture ; un monde qui « refuse qu'on le croie transparent », qui « devient "épais" comme dit Albert Camus dans son mythe de Sisyphe. Et la poésie n'est plus possible dans ce désert »¹⁸. Le même terme se retrouve dans *Éléments d'un songe* (p. 36) : « La poésie flamboie un instant, puis un autre instant, et entre ces deux instants il semble qu'il n'y ait pas de liens, rien qu'un désert. » La porte entrouverte s'est refermée. Comme Hölderlin, Jaccottet vit donc « l'alternance entre de rares moments de jubilation où le but est tout proche, telle une lumière envahissante, et de longues périodes de fatigue, de rechute dans l'ombre ou le silence »¹⁹. Et pour peu que durent ces périodes, il advient « 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 même dont chacun dirait qu'elles sont bien là, toutes proches. [...] L'âme est distante de tout »²⁰. L'« accueil » alors devient impossible et le doute radical :

Mais a-t-on encore le temps d'attendre, la patience d'attendre ? Et puis, s'agit-il vraiment d'attendre ?
S'est-il rien passé ?

Ce déni de l'événement poétique effacerait l'apparition du cerisier...²¹

Jaccottet ne pense plus alors avoir rêvé ce qu'il aurait pu vivre mais cru vivre ce qui ne peut advenir ou avoir accordé prix à ce qui n'en a pas : la métamorphose du monde, le passage ontologique sont mis en cause en eux-mêmes. « On aura vu cela, mais qu'aura-t-on vu ? », se demande le poète dans le dernier mouvement de *Beauregard* (p. 73) : le pronom indéfini reprend son ordinaire pauvreté ; il ne désigne plus

¹² « Feuilletés joints », *Truinas*, p. 48.

¹³ *Ibid.*, p. 46.

¹⁴ *La Seconde saison*, p. 28.

¹⁵ Cf. *Paysages avec figures absentes*, p. 32 et *Notes du ravin*, p. 15.

¹⁶ *Notes du ravin*, p. 60.

¹⁷ Cf. *Une Transaction secrète*, p. 60 et Hölderlin, *Lettres* (n° 47, à Neuffer, 28 nov. 1791) in *Œuvres*, op. cit., p. 76.

¹⁸ *Correspondance avec Gustave Roud*, p. 107.

¹⁹ « La seconde naissance de Hölderlin », *Une Transaction secrète*, p. 66.

²⁰ *Observations et autres notes anciennes*, p. 40.

²¹ « Le cerisier », *Cahier de verdure*, p. 16.

l'indéfinissable mais le vague, l'incertain ; l'évidence immédiate qui ne nécessitait aucune preuve devient ce qu'il faudrait, que l'on voudrait et ne peut prouver ; l'indicible, l'invisible ne sont plus « le réel » et, leur présence évanouie, ils se dissolvent dans l'absence de preuves. L'incomplétude de la révélation pèse alors comme une négation de l'expérience poétique ; la privant de réponse, elle la réduit à une émotion esthétique sans profondeur métaphysique : « Du fait même que [le chant] enveloppe la question sans l'abolir, il demeure lui-même, toujours, en quelque temps que ce soit, ouvert au doute, exposé à l'altération »²². Comment tabler sur « une expérience dont quelques-uns des aspects essentiels [sont] la fragilité et l'obscurité, le manque d'appuis, la solitude, une ombre d'effroi sur le bonheur »²³ ? « Comment ne pas être hésitant lorsqu'on a conscience, avec acuité, de l'incertitude extrême, de la ridicule fragilité des seules choses que l'on ait à dire ? »²⁴.

Se fier « à des lueurs peu sûres, des voix sourdes et intermittentes, presque à l'invisible... »²⁵ est encore plus problématique lorsque, à la différence du surréalisme et de la mystique, on a choisi « une voie médiane », celle de l'au-delà dans l'ici, dans les choses visibles et non dans un autre monde ou dans l'imaginaire :

Il m'arrive maintenant de réentendre avec plus de force, ou de nostalgie, les visionnaires pour qui la lumière est éblouissement indubitable et non pas presque un leurre. Sur la voie d'en bas, le risque est de perdre toute clarté. Au fond, peut-être est-elle encore plus difficile ?

Si l'on n'a plus pour tout guide que l'infime reflet d'une rose à l'ourlet déchiré d'une aile d'ange, en quoi cela aide-t-il ? Quand il faudrait l'embrasement pour franchir le mur.²⁶

Le doute est d'autant plus fort que sont tenus les éléments du monde qui suscitent l'expérience poétique. « Elle avait beau être toujours liée aux moments de vie ressentis comme les plus pleins, les plus réels, n'était-il pas inquiétant de la voir s'appuyer avec dilection sur des objets évanescents ? Pouvait-on faire fond sur le miroitement du ruisseau, les confidences de l'arbre ? » écrit Pierre Leyris²⁷, se faisant l'écho des inquiétudes tôt ressenties par Jaccottet. Violettes, pivoines ou roses trémières, herbes des champs ne sont pas moins fragiles. Mais, pire encore, l'expérience poétique repose souvent sur ce qui est, cette fois au premier degré, « une espèce de mirage, évidemment »²⁸ : l'expression qualifie les couleurs au Val des Nymphes que la lueur vespérale rend, « là-bas », transparentes comme du verre ; mais elle vaut aussi pour la montagne que le poète, par un « printemps venteux », dans l'éclat d'un soleil de midi, « a vu » « comme un pan d'air à peine plus sombre, comme une espèce de rideau », « quand [il] sai[t] bien, quand [il a] toujours su que cette métamorphose n'avait rien de "réel", que ce n'était qu'un jeu ou, si on veut, un mensonge de la lumière »²⁹. Et il en va

²² « Poursuite », *Éléments d'un songe*, p. 155.

²³ « Poursuite », *ibid.*, p. 143.

²⁴ « Remerciement pour le prix Rambert », *Une transaction secrète*, p. 287.

²⁵ « La vision et la vue », *La Promenade sous les arbres*, p. 25.

²⁶ *La Seconde saison*, p. 28.

²⁷ « Un serviteur du visible », pp. 149-152 dans *Philippe Jaccottet / Vidal, op. cit.*

²⁸ « Couleurs, là-bas », *Et, néanmoins*, pp. 65-66.

²⁹ *À travers un verger*, p. 24.

de même pour « la muraille » des montagnes de Savoie que la brume, cette fois, allège, « enlève au ciel » ou plutôt « escamote » en magicienne. Jaccottet se raille alors de ce que lui montrent ses yeux, de la confiance qu'il accorde à cette « vue » :

Essayez donc de traverser, belle âme ! Essayez de tenir cette montagne dans la main, un seul instant, rien qu'un très petit morceau de granit qui s'en détacherait : il y aurait quelques rires dans l'arène, à coup sûr !³⁰

Et, à la fin du paragraphe suivant :

Mais, derechef, ne nous emballons pas. Tenons la bride un peu plus haute à ce Phaéon de louage.

Des parenthèses enferment cette ironie acerbe mais elles s'insinuent, en le brisant, dans l'enthousiasme lyrique de l'évocation et lorsqu'on sait le poids des parenthèses chez Jaccottet on peut juger de la souffrance que le doute instille sans cesse dans le bonheur du passage poétique. Car enfin, comment, conscient de ces tours de passe-passe naturels, de la duperie que, par les sens, ils provoquent dans le cœur et l'esprit, parler encore de transfiguration, d'ascension ? Comment reconnaître une portée métaphysique à l'intuition quand elle dépend d'une vue, non pas imaginaire, mais illusoire ? Le mirage pour l'œil peut-il n'être pas mirage pour l'âme ?

Que penser alors d'intuitions de passage dont le support n'est plus même une vue mais une pure métaphore ? « Enveloppé » dans le « tourbillon de neige » des amandiers, Jaccottet se sentait « aborder à une Terre promise » : c'est là « une rêverie très intérieure, émergeant à propos d'une chose qui vous a frappé aussi profondément, quoique rapidement, mais sans que le rapport soit nécessairement fondé »³¹. Comme la rêverie vient ici combler un désir, comment ne pas conclure que le désir a suscité l'image, légitimé son rapport au paysage pour en inférer la possibilité d'un passage ontologique ? La même réflexion s'exprime dans *La Promenade sous les arbres* (p. 66) à propos de l'effet de lumière sur les montagnes de Grignan :

Si je pense avoir touché juste en disant que ce qui m'émouvait si fort en elles, c'était de voir la pesanteur changée en souffle, si je retrouvais donc autour de moi l'image de ce rêve de légèreté et d'altitude qui me hante de plus en plus souvent aujourd'hui, ne dois-je pas m'effrayer d'accorder tant de prix à des mirages ?

Ce qui effraie Jaccottet n'est pas tant d'avoir projeté son désir sur le paysage, puisque c'est au contraire le paysage qui révèle au poète son désir, ni d'avoir cru – cela va sans dire – à un mirage offert aux yeux, mais de s'être appuyé sur la vue de « masses pesantes devenues pareilles à des fumées » pour concevoir la pensée que d'autres masses pesantes puissent, de quelque manière, être changées en « fumées de bivouac », qu'un paysage lumineux puisse être signe d'une lumière autre, la beauté d'une fleur ouvrir plus loin qu'elle-même. Là est l'illusion ou ce que Jaccottet dénonce comme tel parce que l'intuition est sans preuves. Au reste, une preuve se présenterait-elle pour valider les entrevisions poétiques, qu'elle serait nécessairement suspecte :

³⁰ « Vue sur le lac », *Après beaucoup d'années*, p. 12.

³¹ *À travers un verger*, p. 18.

Je le savais, le doute ne pourrait à aucun moment être écarté ; chaque fois en effet que je penserais avoir trouvé une espèce de preuve, une voix me dirait que je l'avais trop désirée, cette preuve, pour ne pas la trouver un jour ; que je ne pouvais en aucun cas être un juge impartial ; que j'allais être simplement l'avocat d'une passion plus ou moins coupable. C'est bien ainsi, en effet, que les choses se passèrent.³²

Contre sa rêverie, le poète réagit parfois en renégat : « J'hésite plus qu'autrefois à m'y laisser aller, il m'arrive même de souhaiter la briser comme on déchire une page, rageusement »³³. Le désenchantement est plus souvent nostalgique : « je ne m'imagine plus qu'au moyen de telles clefs, comme dans les contes, je vais voir s'ouvrir tour à tour toutes les portes – pour aboutir, indemne, au jardin dont on voit luire les allées au fond de l'obscur corridor »³⁴.

Evaluer ainsi la poésie, c'est en revenir à « l'histoire de la balance » :

J'ai toujours eu dans l'esprit, sans bien m'en rendre compte, une sorte de balance. Sur un plateau il y avait la douleur, la mort, de l'autre la beauté de la vie. Le premier portait toujours un poids beaucoup plus lourd, le second presque rien que d'impondérable. Mais il m'arrivait de croire que l'impondérable pût l'emporter, par moments.³⁵

« Par moments »..., mais si l'impondérable de la poésie devient objet de doute dès que ne brille plus sa lumière, a fortiori ne peut-il contrebalancer « l'insoutenable », « l'innommable » quand, présent, il acquiert à son tour la force de l'évidence. « Il n'y a pas de magie qui tienne quand le corps est attaqué »³⁶, que ce soit celui de l'amie proche, celui du « maître » aimé et respecté, ou celui de l'autre, inconnu. Quand, sur un oreiller d'hôpital, grandit inexorablement une tache de sang, même la beauté des vers de Jean de la Croix est fragile ; elle n'empêche pas d'imaginer la piètre vie du petit homme, ni de penser à la violence déchaînée de par le monde : « À ce fouet qui frappait, n'aurais-je à opposer jamais d'autre défense que des souffles, des parfums ? »³⁷. Le même contraste entre la fragilité de la beauté et la force brutale de la mort s'exprime par la cassure d'une asyndète dans *Leçons* (p. 12) :

Raisins et figues
cuvés au loin par les montagnes
sous les lents nuages
et la fraîcheur :
sans doute, sans doute...

Vient un moment où l'aîné se couche
presque sans force.

³² « La vision et la vue », *La Promenade sous les arbres*, p. 16.

³³ *À travers un verger*, p. 18.

³⁴ *Ibid.*, pp. 24-25.

³⁵ *Ibid.*, p. 19.

³⁶ *Ibid.*, p. 23. Jaccottet revient souvent sur l'impuissance de la magie poétique face à la mort ; par exemple dans *La Semaïson*, p. 104 : « La pourriture attaque ses paroles [...] Nulle magie n'aide plus » ; ou p. 88 : à une note où s'exprime l'idée que « la poésie pourrait être mêlée à la possibilité d'affronter l'insoutenable », semble répondre toute la suivante dont voici le début : « La magicienne est maintenant sans pouvoir. Les portes ne s'ouvrent plus. »

³⁷ « Devant l'ombre maltraitée », *Éléments d'un songe*, p. 119.

Et si l'on ne sait « quelle voix ou quelles voix s'élèvent [...] dans [l]e silence » de la poésie, on ne peut que se demander « en quoi elles vaudraient mieux que celles qui dominant le bruit et n'attendent pas qu'on les écoute pour nous envahir », « et pourquoi le secret serait plus précieux que l'évidence »³⁸. « On voudrait que la réponse ait autant d'éclat, si l'on ose dire, que les catastrophes qui ont conduit à la poser. [...] Malheureusement, je n'ai pas de réponse pareille à vous apporter », reconnaît Jaccottet dans son « Remerciement pour le prix Rambert »³⁹. Une incoercible lassitude l'envahit alors : « Redresser avec de l'invisible chaque jour, qui le pourrait encore, qui l'a pu ? »⁴⁰. Par la mort présente, regard et parole sont empêchés :

Je ne peux plus chanter, dit le chanteur,
on a tranché les racines de ma langue.
Je ne vois pas plus loin que ces ombres qui avancent,
on a tranché les racines de mes yeux.⁴¹

Jean-Claude Mathieu relève que, dans *Chants d'en bas*⁴², « la comparaison [...] du mourant recroquevillé avec un papier qui se tord au contact d'une flamme dit en même temps, dans sa familiarité poignante, cette destruction de la page à écrire consumée par la mort. » Et quand « le dieu à gueule de chien noir » n'est plus Anubis, mais « un chien de ce monde, prêt à mordre », image de toute souffrance, de toute destruction,

Autant rayer, parvenu ici, les beaux titres,
autant laisser, peut-être, inachevé le livre
ou l'interrompre
au milieu de la page écrite seulement de larmes,
désarmées.

Là où le plus beau livre
n'est qu'un peu durable abri.⁴³

Tel est le pire sans doute : non pas que l'abri soit vain, mais que, face à la mort, la poésie apparaisse comme un abri. Car toute parole ne serait alors que « poudre aux yeux ; s'agirait-il de la poudre dorée de l'aube. Pour faire écran, pour masquer, pallier l'insoutenable »⁴⁴. Si la poésie est un moyen « pour [n]ous mettre à l'abri des coups, [n]ous guérir des blessures », elle n'est plus rien qu'« une tromperie », préférée « parfois à la droiture », « quelque habileté, quelque tricherie » qui nous préserverait de « la folie » à laquelle conduirait « fatalement » « la considération simplement honnête et attentive du réel ». Elle ne serait plus le passage ouvert sur la lumière, mais l'écran obstruant la vérité, celle du néant :

³⁸ *Observations et autres notes anciennes*, p. 76.

³⁹ *Une transaction secrète*, p. 291.

⁴⁰ « Autres chants », *Chants d'en bas*, p. 58.

⁴¹ « Plaintes sur un compagnon mort », *Pensées sous les nuages*, p. 56 ; cf. aussi cette parenthèse, premiers vers d'un autre poème du même ensemble : « (Je parle d'encore plus bas, là où la peur me gagne / au point que, pour un peu, je me tairais.) »

⁴² *À la lumière d'hiver*, pp. 43-44 et Jean-Claude Mathieu, « Un petit roseau m'a suffi... », *Philippe Jaccottet, op. cit.*, p. 108.

⁴³ *Et, néanmoins*, p. 11.

⁴⁴ « La loggia vide », *Après beaucoup d'années*, p. 73.

Tout de même, qu'en est-il de ces phrases sans boiterie, sans fractures, sans bégaiement, sans asthme ? Elles ont l'air de se tisser toutes seules pour m'empêcher de voir autre chose, ou comme une rumeur assez continue pour couvrir d'autres bruits.⁴⁵

Ce soupçon qui entache le bonheur des moments privilégiés et de leur écriture provoque alors dégoût, voire haine : « Le baume inutile des arbres. / (Il m'arrive de le haïr, et tout le baume poétique, par moments [...]) »⁴⁶.

« *Et, néanmoins...* »

Peu de cohérence dans tout cela. On est comme un marcheur harassé devant une paroi abrupte. Je n'en suis pas quitte pourtant avec la force des rêveries. Je ne comprends pas qu'elles puissent naître et je n'ai pas tout à fait perdu le goût d'y céder.⁴⁷

Si les doutes ébranlent profondément la confiance dans le passage poétique, jamais ils ne parviennent à l'étouffer définitivement. Le fléau de la balance ne cesse d'osciller.

Souvent Jaccottet tente d'opposer au doute l'argumentation rationnelle. Ainsi montre-t-il que, même si elle était une illusion, l'expérience poétique n'en perdrait ni sa valeur ni son sens. Que la montagne, en effet, ne soit qu'en apparence devenue fumée, que la lumière n'émane du cœur des choses que pour les yeux, que l'allègement du monde dans la clarté lunaire ne soit qu'une impression, n'empêche pas ces vues d'exister, d'avoir une objectivité, donc d'appartenir au réel. À peine évoqués les rires que provoquerait la tentative d'un passage effectif à travers la muraille qui semble « flotter, suspendue dans les airs », il se reprend :

N'empêche : elle est montagne et n'est plus montagne, comme, peut-être, la mort, pour peu que s'en mêle une certaine lumière : ascension, transfiguration, voilà vers quoi ce leurre éphémère nous conduit.⁴⁸

Cette métamorphose, née d'un effet de lumière et donc illusoire, a l'objectivité du mirage ; ce que voient les yeux est, certes, « une simple image, un nuage de roche et de neige ; mais pas n'importe quelle image, ou quel leurre » ; c'est pourquoi le poète « doit de tenir compte » d'elle et donc également de ce qu'elle dit ou suggère ; il lui faut être attentif à son « message ». Or, si Jaccottet accorde à de telles vues une place privilégiée, c'est que toute expérience poétique, quelle que soit la beauté qui la fait naître, leur est comparable. Ce parallèle se dégage avec netteté d'une note de *La Semaïson* (p. 22) : éprouver que s'entrouvre l'être du monde est, en tant qu'expérience, « un *fait*

⁴⁵ « Parenthèse », *Et, néanmoins*, p. 46.

⁴⁶ *La Semaïson*, p. 177. Cf. aussi « Parler », *Chants d'en bas*, p. 41 : « Aussi arrive-t-il qu'on prenne ce jeu en horreur, / qu'on ne comprenne plus ce qu'on a voulu faire / en y jouant, [...] // Cela, / c'est quand on ne peut plus se dérober à la douleur, [...] » Il est notable que, dans *Notes du ravin* (p. 16), un de ces moments de désespérance récuse conjointement art et religion pour ne garder qu'une « obole » morale, n'assurant plus aucun passage : « j'ai pensé de nouveau que probablement, la plus haute musique, la plus fervente prière, arrivés là, dans la lumière glacée de la condamnation sans appel, nous rejoindraient moins sûrement que le mouvement presque silencieux du cœur, de ce qu'on appelle le cœur ; que ce serait la meilleure, humble et presque invisible, la presque seule obole ; même si elle ne nous ferait plus passer nulle part, puisque là cesserait toute direction. »

⁴⁷ *À travers un verger*, pp. 27-28. La phrase, dans le texte, est entre parenthèses...

⁴⁸ « Vue sur le lac », *Après beaucoup d'années*, p. 12.

indubitable (que l'on peut tenir pour menteur, mais qui ne s'en produit pas moins) [...]. On peut objecter que cette expérience est un *mirage* : mais comment ce mirage est-il possible, et comment n'aurait-il pas, même en tant que mirage, un sens ? » Et toute la suite de la note appelle la citation :

Ce mirage, ou cette intuition, révélation ou rêve, oppose un ordre au désordre, une plénitude au vide, et au dégoût l'émerveillement, l'espoir, l'enthousiasme. Est-il possible de croire que l'obsession humaine de l'ordre, dans les domaines les plus divers, soit totalement privée de sens ? Et n'avons-nous pas le devoir, ou au moins le droit, d'écouter en nous cette très profonde, irrésistible nostalgie, comme si vraiment elle disait quelque chose d'important et de vrai ? N'est-ce pas le fait d'un esprit borné que refuser de croire à l'énigme qui nous attire et nous éclaire ? Est-il plus juste de ne croire qu'à l'ossement, à la ruine ? Si nous nous assouplissons, n'y aurait-il pas en nous, en effet, un afflux de vie ?

Ainsi, mirage ou révélation, non seulement l'expérience poétique est réelle puisqu'elle « se produit », « est un fait », mais, de plus, porteuse d'émerveillement, d'enthousiasme. Elle seule, face à l'épreuve de la souffrance et de la mort, nous empêche de sombrer dans le nihilisme : elle « redresse l'échine ». Que nous la désirions, en ayons la nostalgie et qu'elle réponde, sans que nous ayons influé sur elle, à nos plus profondes aspirations, loin de la déprécier, est, pour Jaccottet, le signe qu'elle dit vrai et nous fait un devoir de l'accueillir. Ce que confirment ces lignes de « Nouveaux conseils de la lune »⁴⁹, non sans relever toutefois ce que pourraient avoir de « facile » les « insinuations » de cette nuit :

Faire disparaître nos difficultés dans cette lumière d'illusion, faire s'évaporer notre lourdeur, changer nos larmes en scintillations, quoi de plus facile ? Pourtant, cette illusion faisait partie, à sa manière, du monde réel, et je devais en tenir compte.

Cependant, au plus profond de lui, le poète ne peut admettre que son expérience, même signifiante, même salvatrice, soit pur mirage. De la poésie, de l'effacement de la finitude qu'elle donne à vivre, dont « à tout moment, on se dit que c'est une illusion », Jaccottet, dans son entretien avec Mathilde Vischer, réaffirmant que « même si c'est une illusion, elle aura été nourrissante », en tire cette conclusion : « Et elle est peut-être tellement nourrissante qu'elle ne peut pas être tout à fait une illusion. » De même, après des passages alternés de montée vers le sacré et de dérision légère ou de négation désabusée, et à la suite immédiate de ces lignes d'émouvante tristesse : « Mais qui vous a jamais rien promis ? Du moins plus que ces leurres si beaux qu'ils vous enlèvent le sommeil ? », le texte consacré au cerisier se termine sur ce *da capo* : « Trop beaux pourtant, continue-t-il presque maniaquement à penser, pour n'être que des leurres »⁵⁰. Mais subvertir l'adage du pessimisme ordinaire ne le rend pas plus rigoureux : l'irrationnel l'emporte ici. Ce glissement se fait parfois plus subreptice, et d'autant plus révélateur. Par exemple, dans cette note de *La Seconde saison* (pp. 207-208) :

Écouté hier les *Motets* de Bach, admirables, puis le *Quintette* pour piano et vents de Mozart, non moins admirable, autrement. Toutes ces « preuves » auxquelles je pense à cause d'un nouvel entretien à préparer à propos de mon dernier livre ; ces choses qui sont aussi du réel et qui interdisent le désespoir ; qu'il faut absolument redire, donc, comme il

⁴⁹ *La Promenade sous les arbres*, p. 79.

⁵⁰ « Le cerisier », *Cahier de verdure*, p. 16.

faut dire ce que l'on a pu toucher et voir dans la montagne : l'aile de l'eau. [...] Et les vers de Mallarmé :

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

Après ces vers, il y a dans le poème de Mallarmé une chute, pareille à celle d'Icare ; le châtement de quiconque a voulu monter trop haut. Mais, s'il est vrai qu'on ne peut toujours demeurer dans l'exaltation, la chute pourrait n'être pas mortelle ; elle ne signifie pas que l'ascension, l'exaltation ait été une erreur, ou une faute. Ou alors, ce serait comme si l'alpiniste, ayant gravi une cime et se retrouvant dans la plaine, niait que la cime continuât d'en être une.

La force de la note ne va pas sans ambiguïté : s'agit-il de vérité (*l'exaltation* n'a pas été *une erreur*) ou de réalité (*ces choses qui sont aussi du réel*) ? Et de quelle réalité ou de quelles choses ? Les œuvres de Bach, de Mozart, l'eau dans la montagne ont une réalité objective, c'est-à-dire, dans ce cas, extérieure et perceptible par tous ; mais leur rayonnement, leur effet sur le corps et l'esprit, est chose intérieure, mentale, « réelle » pour certains, inexistante pour d'autres. L'ouïe suffit pour entendre la musique, les mains, les yeux pour toucher et voir l'eau ; mais qui touchera et verra « l'aile de l'eau », l'invisible, sinon le poète ? L'objectivité est alors du même ordre que celle du mirage ou de l'illusion. Et que l'éphémère de l'exaltation n'implique pas qu'elle soit une faute ou une erreur n'est pas la preuve qu'elle ne soit pas par elle-même une erreur ; si, dans cette exaltation, je pense retrouver l'harmonie du monde, percevoir l'ouverture de l'être, si j'en conçois l'idée d'une résorption de la mort, rien ne me garantit la vérité de cette impression ou de cette idée « réelles ». Or, l'usage du mot « chose » confond dans une même réalité l'œuvre musicale et son effet, l'eau et l'aile de l'eau ; comme l'exaltation devient vérité de ce que sa fugacité n'en fait pas une erreur. La comparaison enfin ne contribue-t-elle pas à inscrire implicitement l'expérience poétique dans le réel le plus objectif⁵¹ ? Les arguments du poète ne sont « preuves » qu'entre guillemets.

Mais ce n'est pas à la raison que Jaccottet adosse sa confiance en la poésie et sa position pourrait être rapprochée de celle de Pascal :

⁵¹ Un passage de « Blason vert et blanc » (*ibid.*, p. 29) porte semblable ambiguïté : la floraison des cognassiers ayant conduit le poète vers la rêverie de l'Âge d'or, Jaccottet en vient à méditer sur « l'enchantement » auquel succède la « désillusion », « œuvre du regard mûr, lucide, objectif ». « Néanmoins, reprend-il, l'enchantement existe, il se produit encore, même dans ce qui peut sembler la période la plus implacable de notre histoire ; nous en avons été les bénéficiaires (les victimes, si l'on veut), on ne peut pas encore en écarter du monde le rêve, ou le souvenir. Le triomphe de Flore est-il moins réel que sa déroute, ou seulement plus bref ? C'est un char orné de chants et de rires, et que l'on ne peut empêcher de disparaître à l'angle du bois ; on y est monté soi-même, tel déjà lointain jour d'été. Parce qu'il ne s'arrête pas, parce que la fête prend fin, parce que musiciens et danseurs, tôt ou tard, cessent de jouer et de danser, faut-il en refuser les dons, en bafouer la grâce ? » Si est ainsi réaffirmé que, malgré le poids de l'Histoire au XX^{ème} siècle, la magie poétique « se produit encore », qu'elle est donc bien, fût-ce en tant qu'illusion, « aussi du réel », elle acquiert, devenue triomphe de Flore, la même réalité objective que l'éclosion d'un printemps. L'ambivalence de la notion de réalité s'efface au moins derrière le lien établi entre la brièveté et la magie de l'instant. Certes, la fugacité de l'expérience poétique n'autorise nullement à contester son existence : elle peut expliquer une impression d'irréalité a posteriori mais non pas permettre de conclure à cette irréalité : Jaccottet s'insurge là contre une extrapolation dictée par la dureté et la longueur des temps de « rechute » ; mais réel et vrai ne sont pas synonymes et l'argument n'exclut pas que l'expérience poétique soit illusion, mensonge.

Nous connaissons la vérité, non seulement par la raison mais par le cœur ; c'est de cette dernière sorte que nous connaissons les premiers principes, et c'est en vain que le raisonnement, qui n'y a point de part, essaie de les combattre. [...] Nous savons que nous ne rêvons point ; quelque impuissance où nous soyons de le prouver par raison, cette impuissance ne conclut autre chose que la faiblesse de notre raison, mais non pas l'incertitude de toutes nos connaissances.⁵²

C'est le *cœur*, en effet, – que Pascal définit dans le même fragment comme « l'instinct, le sentiment » – qui fonde la certitude, au moins ponctuelle, du poète ; lorsque la voix du cœur est entendue, la poésie n'est plus un rêve. Les termes *sentir*, *sensible*, *sentiment* réapparaissent dès qu'est affirmée la valeur de la poésie. Par exemple, dans l'introduction au remerciement pour le prix Rambert :

Quels que soient les doutes que je puis avoir sur le sens et l'efficacité de ma recherche, sur la valeur de ces impressions à la fois confuses et profondes, fortes et fuyantes, qui me guident, il va de soi que s'il ne m'arrivait pas de croire à cette recherche, que si je n'avais pas quelquefois le sentiment qu'elle vaut la peine d'être poursuivie, que si enfin je n'espérais pas qu'elle eût une valeur générale, je n'aurais pas le front d'en parler publiquement [...].⁵³

Ou encore, dans « À propos d'une suite de poèmes », où Jaccottet se dit ramené « à la constatation réconfortante, signifiante, d'une vérité sensible, éprouvable en dehors des preuves de la réflexion, par l'épreuve, justement, de la vie »⁵⁴. La vérité poétique ne se prouve pas, elle s'éprouve ; elle est de l'ordre de la croyance. Sa force repose sur *l'intensité* des instants qui la révèlent : certes, elle a toujours été liée à des « impressions fugaces, par la plupart des hommes jugées frivoles et sans valeur, [mais] auxquelles l'intensité de l'expérience vécue exigeait pourtant que l'on accordât *plus de prix* qu'aux événements les plus visibles et les plus massifs de la vie quotidienne ou de l'histoire »⁵⁵. Elle « s'impose avec la puissance du feu »⁵⁶, elle « emporte » dans son « souffle » irrépressible⁵⁷ : « Par elle », écrit Jaccottet modulant la formule de Hopkins sur la jacinthe, « je suis entraîné, comme par des sirènes non captieuses, dans un espace qui pourrait être de plus en plus ouvert ; comme il arrive qu'une main vous capture, vous entraîne, en silence, hors des plus sombres labyrinthes »⁵⁸. Le charme, la magie saisissante de la beauté ne trompe pas. C'est en effet son caractère fondamental d'immédiateté qui, en dernier ressort, entraîne et justifie l'adhésion à la vérité poétique :

Je crois que c'était le meilleur de moi qui entendait cet appel, et j'ai fini par ne plus me fier qu'à lui, négligeant l'une après l'autre toutes les voix qui auraient pu m'en détourner et sur lesquelles je ne m'attarde pas ici, leurs objections me paraissant vaines, en dépit de ce qu'elles peuvent avoir de persuasif ou d'autoritaire, contre l'immédiateté et la persistance de cette parole lointaine.

⁵² *Pensées*, fragment 282, éd. Brunschvicg, *op. cit.*, p. 458.

⁵³ *Une transaction secrète*, p. 287.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 334.

⁵⁵ « La vision et la vue », *La Promenade sous les arbres*, p. 25. Les italiques sont de Jaccottet.

⁵⁶ « Collines à San Donnino », *R.S.H.* n° 255, *op. cit.*, p. 10 : « Il arrive donc que, même aujourd'hui, même dans ce monde dénaturé, dégradé, cela se présente, cela s'impose avec la puissance qui est encore, malgré tout celle du feu. »

⁵⁷ « L'habitant de Grignan », *La Promenade sous les arbres*, p. 48 : « Je suis un marcheur voûté par ses doutes. Mais il arrive que des souffles bienheureux m'emportent. »

⁵⁸ « Autre parenthèse », *Et, néanmoins*, p. 53.

L'immédiat : c'est à cela décidément que je m'en tiens, comme à la seule leçon qui ait réussi, dans ma vie, à résister au doute, car ce qui me fut ainsi donné tout de suite n'a pas cessé de me revenir plus tard, non pas comme une répétition superflue, mais comme une insistance toujours aussi vive et décisive, comme une découverte chaque fois surprenante.⁵⁹

L'immédiat balaie le doute ; dans l'instant où elle est vécue, l'expérience poétique se passe de « preuves », ou plutôt, elle est à elle-même sa preuve :

[J]e souris d'avoir retrouvé dans le monde une force qui se moque de la pensée, rendant grâce à la saison dont j'ai reconnu la loi de nouveau, après des heures de doute. Est-ce que cette lumière m'aveugle, est-ce qu'elle m'ouvre les yeux ? Je n'ai plus besoin de le demander, et c'est bien pourquoi elle brille.⁶⁰

Mieux vaut donc se fier à l'immédiat dont l'évidence rayonne, en qui s'affirme la vérité de la révélation poétique et qui en garantit l'authenticité ; l'élan qui porte vers elle, non plus que l'élan d'amour, ne peut être « une méthode pour donner un sens à ce qui n'en aurait décidément aucun », car « l'"amour", pas plus que la "poésie", ne peut être feint ; s'il est feint, il cesse d'être, comme la poésie »⁶¹. Et parce que cette « vérité [est] toujours prête à abandonner la poésie comme le sang est prompt à quitter le corps », il y a là « une redoutable, presque effrayante impossibilité de tricher qui serait en même temps la glorieuse pierre de touche de la parole juste ». L'expérience poétique, en tant que relation au monde, à l'être, ne saurait être mensongère et il « n'est pas absurde » de penser qu'elle dit vrai.

Mais les doutes de Jaccottet sur la vérité du passage ontologique avaient peut-être une cause plus souterraine : ne parlait-il pas, à propos de l'exaltation poétique d'*erreur* ou de *faute* ? et n'est-ce pas le bonheur du sommet qui fait de l'ascension une *faute* dont on se punirait en niant la cime ? Après quelques pas hors de la finitude, c'est un sentiment de culpabilité qui, latent mais inscrit dans les verbes *devoir* et *permettre*, entraîne Jaccottet à rejeter la nuit du poème « Aide-moi » : « Je n'aurais pas dû la laisser / apparaître dans mon cœur ; mais n'est-il pas permis / de lui faire un peu de place... ? » ; puis, s'adressant plus à lui qu'à nous : « Laissez-moi la laisser passer, l'avoir vue encore une fois ». *Nefas* : l'interdit qui entoure le sacré pousse à en nier l'atteinte. Jaccottet se rappelle alors au devoir d'accueillir les dons qui nous sont faits : « Peut-être faut-il [...] leur prêter au moins toute l'attention dont on est capable ». « Je devais en tenir compte ». La morale toutefois reste sans poids sur la vérité.

Le poète peut donc témoigner de son expérience ; il ne peut – on ne peut – rien « prouver » ni contre ni pour elle. Qu'elle se répète en lui, que d'autres l'aient vécue, la vivent encore, sans constituer des preuves certaines de sa validité, est donc d'un grand réconfort pour Jaccottet : si les intuitions qu'elle ouvre « sont tout à fait vaines », pourquoi « resurgissent-elles, elles aussi, comme les fleurs ? » Les feux qu'elle allume, « pareils à des rêves, cachent le même abîme de merveilles qu'ils ont toujours caché ; devant eux, si frêles soient-ils, j'éprouve toujours le même saisissement et, quoique tout

⁵⁹ *Paysages avec figures absentes*, p. 21.

⁶⁰ « En chemin », *Observations et autres notes anciennes*, p. 128.

⁶¹ « À propos d'une suite de poèmes », *Une transaction secrète*, p. 334.

cela se passe, comment dire ? dans un monde de fumées vite dispersé par des vents d'une terrible violence, le mystère subsiste, et dans le mystère l'entrevison du salut, de la victoire toujours possible »⁶². Récurrente, « persistante », Jaccottet éprouve « toujours » cette expérience comme l'énigmatique issue de la finitude, l'ouverture d'un passage ontologique ; et il en est de même pour tous ceux à qui elle est donnée :

Quelqu'un dit, à peu près : « J'eus alors l'impression que m'était dévoilé l'ordre du monde », ou encore : « Je compris le langage des oiseaux », ou : « Le voile qui nous sépare d'ordinaire du réel se déchira. » [...] Cette expérience prend des formes diverses, mais le résultat est toujours le même. Elle s'est produite depuis qu'il y a des hommes, et l'on en trouverait dans les textes mystiques, philosophiques ou purement littéraires des centaines d'exemples.⁶³

Jaccottet ne manque pas de les relever lorsqu'il les rencontre. Ainsi, chez Pierre-Albert Jourdan, ce « messenger qui efface les murailles », dont – on imagine avec quel bonheur ! – Jaccottet cite ces lignes : « L'amandier ce matin est tout murmurant d'abeilles. C'est le calme, l'expression la plus profonde du calme. Cela s'enfonce très loin à travers les murs. Il n'y a plus de séparations. Les barrières à ce point si merveilleusement fragiles, il nous semble que les blessures s'effacent. C'est ce que nous pourrions appeler le miel de la mort légère... »⁶⁴. Ou encore, chez Marcel Arland, l'un des « Trois proches » d'*Une transaction secrète*, lui qui retient comme « l'essentiel » de sa vie des instants que l'on pourrait dire « perdus » : « rien, un coin de campagne, un bruit d'eau ou de vent, un silence, l'éclair d'un accord... » (p. 203) ; preuve du prix de ce témoignage pour Jaccottet, c'est à la même phrase qu'est consacré tout le billet de la *Feuille d'avis de la Béroche* repris dans *Tout n'est pas dit* (pp. 83-85) ; et le commentaire qui la suit est presque identique dans les deux cas, plus intérieur et fervent dans *Une transaction* (p. 204), d'un étonnement plus émerveillé dans *Tout n'est pas dit* :

Il semble que l'expérience la plus profonde de beaucoup [...] ait été celle-là, si frêle, et pourtant plus certaine que toutes les autres : des instants, inespérés, qui disent que [...] la beauté n'est pas un leurre, qu'il doit y avoir un ordre, une plénitude à saisir.

Il faut prêter attention à ces paroles [...] : quoi ! voici des hommes d'une intelligence, d'un savoir nettement supérieur à la moyenne [...] ; des hommes, je parle d'Arland, que je connais, absolument dignes de foi : et la seule chose sûre qu'il leur reste, le meilleur, le plus pur de leur vie, disent-ils, est cette chose impalpable, pas sérieuse du tout comparée à un carnet de chèques, à un coup de canon, à la gloire : un instant de vie où un accord particulier, inouï, une lumière mystérieuse furent entrevus ? Vingt cinq siècles de culture, de réflexion, de recherches aboutissent chez quelques-uns des meilleurs esprits à une certitude plus fragile qu'une graine, moins saisissable qu'un reflet ?

⁶² *Observations et autres notes anciennes*, pp. 114-115.

⁶³ *La Semaïson*, p. 22. La même idée s'exprime, notamment dans « La vision et la vue » (*La Promenade sous les arbres*, p. 27), à partir de l'intuition d'un au-delà chez Russell : « En fait, je pense qu'on pourrait retrouver des allusions plus ou moins explicites à des expériences analogues dans les écrits de beaucoup de poètes, et même chez des philosophes ou des romanciers : la chose est si évidente que je ne crois pas utile de me remémorer ici quels passages pourraient être rapprochés de celui-là ».

⁶⁴ *Une Transaction secrète*, p. 280. La citation est extraite de *L'Angle mort*, in *Les sandales de paille*, op. cit., p. 191. L'expression que Jaccottet choisit pour titre de son article, désignant ainsi Pierre-Albert Jourdan, est extraite des *Fragments (1961-1976)*, *ibid.*, p. 100 ; elle désigne, sous la plume de son auteur, le « tremblement du matin, ce souffle si léger de l'air ».

Une parenthèse sur Rûmî, dans *La Seconde semaison* (pp. 182-183), venant éloigner la pensée que l'émotion ressentie au col de Larche puisse n'être que « bulle de savon », montre la profondeur du soutien que Jaccottet puise dans de tels exemples :

(Mais quand Rûmî écrivait : « La vie éternelle rayonne sur les feuilles du jardin », il n'y avait sans doute pas moins d'insoutenable autour de lui, qui notait cela, qu'aujourd'hui autour de n'importe quel poète conduit à douter de la réalité de la lumière et de la légitimité de la parole, au point de rougir d'être qualifié de poète.)

Et si, reprenant la définition que donne Malraux de la poésie dans les œuvres d'art, Jaccottet se pose, « une fois de plus, cette question : est-ce là, cette expérience de la "consonance", une pure illusion, ou non ? », la réponse fuse aussitôt : « En tenant compte du fait qu'alors, tout ce que l'art a produit de plus beau et de plus grand devrait être reconnu comme le produit d'une illusion – ce qui heurte jusqu'au simple bon sens... »⁶⁵. Parce qu'il retrouve son expérience chez Hopkins (« ces traces de l'Éden, l'intensité du chant de la grive, comme je viens de noter celui de la fauvette dans le tilleul »), Jaccottet note alors : « Le sentiment me vient d'une course de relais, de poète à poète [...] » ; « mais aussi, ajoute-t-il, d'un piétinement »⁶⁶.

Malgré ces témoignages, qui ne conféreront jamais à la vérité entraperçue dans l'expérience poétique qu'un plus haut degré de probabilité, « rien n'a jamais vraiment changé » ; le poète ne peut leur demander qu'un allègement de ses doutes, non leur dissipation.

Et si, comme c'est à prévoir, il n'apprend jamais le fin mot de l'histoire, qu'aura-t-il fait de sa vie, qu'aura-t-il été ici ? Une dupe, et par conséquent un dupeur ?⁶⁷

Question sans réponse qui laisse Jaccottet prisonnier d'une aporie : « La conscience de mon piétinement sur ces questions devient de plus en plus paralysante – parce que je suis d'année en année renvoyé à la même contradiction, sans le moindre progrès », écrit-il dans *La Seconde semaison* (p. 24), et, de même, vingt ans après, dans *Et, Néanmoins* (p. 46) : « Ma vieille rengaine. Et pas le moindre progrès ? Ici se dessine une limite pour l'esprit incapable de penser vraiment, ballotté d'émerveillements en dégoûts, incapable de leur trouver un ordre qui les fonde. »

Une éthique de la fidélité et de la mesure : « Il faut rester ouvert à l'obscurité impénétrable »

La seule issue à l'impasse intellectuelle est le parti pris d'une posture existentielle, d'une éthique. Aux doutes qui envahissent la seconde partie d'*À travers un verger*, Jaccottet met un terme par cette interrogation (p. 34), qui ordonne plus qu'elle ne suggère :

⁶⁵ *Carnets*, p. 62. Aussi Jaccottet écrit-il de Morandi, dans *Le bol du pèlerin* (p. 39) : « s'il s'obstine sans faiblir, c'est qu'il doit bien penser que ces variations inlassables sur trois ou quatre thèmes, pour infimes qu'elles soient, ne sont pas vaines, même sous la menace du "Vésuve" ».

⁶⁶ *La Seconde semaison*, p. 31.

⁶⁷ *À travers un verger*, p. 34.

Ou s'il renonçait à cette question, enfin ? Brisant le cercle, supposé qu'il y ait mieux à faire qu'à y finir étouffé en le resserrant toujours plus autour de soi ?

Jaccottet opte, envers et contre tout, pour la fidélité à l'expérience poétique, à l'insaisissable du passage qu'elle ouvre sur l'illimité, et ce choix implique, paradoxalement, l'acceptation des limites inhérentes à notre finitude. L'éthique de la fidélité ne peut être qu'une éthique de la mesure.

« Restons fidèles à notre expérience immédiate plutôt que de vouloir tout écouter de ce qui la contredit de l'extérieur »⁶⁸ : puisqu'à l'écoute de Bach, à l'écoute du monde « s'effacent tous les doutes », on doit s'efforcer d'écarter de ces instants « fragiles » les pensées qui les menacent et les dire tant que rayonne encore leur brève évidence. Touché par les violettes, « flèches à la tendre pointe, incapables de poison », le poète, dans les infinitifs d'une parenthèse immédiate, s'exhorte à « effacer toutes les erreurs, tous les détours, toutes les espèces de destructions ; pour ne garder que ces légères, ces fragiles flèches-là, décochées d'un coin d'ombre en fin d'hiver »⁶⁹. Et il ne faut pas perdre de temps :

Ecris vite ce livre, achève vite aujourd'hui ce poème
avant que le doute de toi ne te rattrape,
la nuée des questions qui t'égarer et te fait broncher,
ou pire que cela... Cours au bout de la ligne,
comble ta page avant que ne fasse trembler
tes mains la peur – de t'égarer, d'avoir mal, d'avoir peur,
avant que l'air ne cède à quoi tu es adossé
pour quelque temps encore, le beau mur bleu. [...]
vite, franchis encore cette distance avec la main,
relie, tisse en hâte, encore, [...]
couvre-nous d'un dernier pan doré de jour
comme le soleil fait aux peupliers et aux montagnes.⁷⁰

La multiplication des impératifs, la reprise de l'adverbe *vite*, de la conjonction *avant que* soulignent l'urgence, la tension de cette course contre le temps pour dire ce qui échappe au temps. Le « rai de lumière sous la porte cloutée » qu'offrent les eaux du col de Larche a beau être évoqué dès la première ligne au conditionnel, Jaccottet affirme, au futur : « je ne perdrai pas un instant à l'obturer de tout ce qui, maintenant et depuis toujours, le met en doute, je ne perdrai pas un instant à louvoyer »⁷¹. « Je sais, écrit-il dans « La perte perpétuelle », que demain les doutes reprendront, mais ceci aura été dit tout de même, et ce sol refranchi »⁷². Pour cela, il faut empêcher la mort à venir d'empiéter sur la lumière du présent, comme il faudra l'empêcher, présente, de ternir la lumière passée : « la drôle de parole involontaire » lue sur « la tache rouge » de « l'oiseau piéton », « c'est [...] aujourd'hui, sans attendre », écrit Jaccottet dans *Et, néanmoins* (p. 59), « qu'il me faut [la] noter », « bien décidé d'avance à rompre, si

⁶⁸ *La Semaïson*, p. 22.

⁶⁹ « Violettes », *Et, néanmoins*, p. 23.

⁷⁰ « Autres chants », *Chants d'en bas*, p. 64.

⁷¹ « Au col de Larche », *Après beaucoup d'années*, p. 81.

⁷² *Éléments d'un songe*, p. 184.

possible, avec le loqueteux qu'on finira par devenir, à lui retirer d'avance la parole, lui refusant tout droit à obscurcir de ses hoquets ce qu'il m'aura été donné de faire rayonner avant sa misérable entrée en scène » ; « et, poursuit-il, qu'aucune ombre de cette sorte-là, venant de moi, réduit après tous les autres à la débâcle, ne vienne rétrospectivement altérer la limpidité du monde tel que je l'aurai vu tant de fois »⁷³. Tel est le sens de l'apologue de Attar dans *Le livre de l'épreuve*, où une vieille femme, après avoir consacré son temps à broder une marque sur son vêtement à chaque mort, finit par demander « que lui soit procuré, comme à la sphère céleste, le tournoiement éperdu » ; à cette « danse sacrée », correspond pour le poète « la poursuite de l'écoute du monde et de sa traduction sur le tissu de la page, en laquelle nul ne songerait plus alors à voir un linceul »⁷⁴.

Il y a là un *devoir* qu'exprimaient déjà, dans les références précédentes, les impératifs ou l'emploi du verbe falloir et que soulignent, par exemple, ces lignes de « La perte perpétuelle » (*Éléments d'un songe*, p. 182) :

Nous ne devrions pas nous taire, et tout laisser ainsi filer comme choses perdues, vaines, mortes : nous nous décourageons trop vite. Qu'importe que nul n'écoute ces propos ? Si nous aimons le monde, nous nous devons de l'honorer sans autre souci [...]. Pourquoi nous lassons-nous ? Nous sommes vraiment par trop faibles [...].

Répétition du verbe devoir, dénonciation d'un manque de courage, de force : la pensée de Jaccottet ressortit bien à la morale, mais une morale d'amour. Elle a une dimension altruiste ; ainsi dans cette note de *La Seconde semaison* (p. 223) où le poète s'exhorte à non seulement « garder » mais aussi « montrer » la lumière :

Que la nausée nous prenne de plus en plus souvent au spectacle du monde pourrait nous enlever le peu de conviction qui nous reste pour écrire ; ou, au contraire, nous donner une raison de plus de garder, de montrer cette vallée de l'autre jour qui s'ouvrait, s'épanouissait pour accueillir dans sa conque la lumière de l'après-midi.

C'est toutefois d'abord envers « le monde », qui donne le bonheur du passage, que le poète se sent redevable. C'est la beauté, « exposée, abandonnée, livrée », que Jaccottet se doit de ne pas « renier », ni « bafouer »⁷⁵ ; c'est son Dieu qu'il ne veut pas trahir :

À cela du moins je me raccroche, disant ce presque rien, ou disant seulement que je vais le dire, ce qui est encore un mouvement positif, meilleur que l'immobilité ou le mouvement de recul, de refus, de reniement. Le feu, le coq, l'aube : saint Pierre. De cela je me souviens. À la fin de la nuit, quand le feu brûle encore dans la chambre, et dehors

⁷³ Au renoncement qu'exprime cette phrase de Jacques Borel : « C'était la mer jadis qui emportait les châteaux de sable – et pour qui à présent, pour quoi, plus friables encore, les rebâtir ? », Jaccottet, se référant au dernier poème de *L'Effraie*, répond, dans *Carnets* (pp. 122-123) : « Sans doute, sans doute... mais je me souviens d'avoir écrit il y a très longtemps dans un poème où il était question des *chatons du saule* : *Peu importe qu'ils tombent en poudre s'ils brillent*, s'ils ont brillé quelques jours, au mois de mars ; refusant ainsi que l'ombre de la mort s'étende sur ce qui la précède. » Même pensée dans *À travers un verger* (p. 26) : « Mais faut-il que l'horreur de la mort contamine toute l'étendue de la vie, triomphe en ne laissant rien debout autour d'elle ? »

⁷⁴ *La Seconde semaison*, pp. 231-232.

⁷⁵ « À la source, une incertitude... (Remerciement pour le prix Montaigne) », *Une transaction secrète*, p. 308 : « Quelques assauts qu'elle [la beauté] subisse tous les jours, je n'ai pas encore consenti à la renier, ni à la bafouer. »

se lève le jour et le coq chante, comme le chant même du feu s'arrachant à la nuit. « Et il pleura amèrement. » Feu et larmes, aube et larmes.⁷⁶

Toujours « accueillir », « recevoir »⁷⁷, ne jamais renoncer à dire la lumière, malgré les doutes, la souffrance ou la mort, telle est la ligne de conduite que se fixe Jaccottet : « Bonheur désespéré des mots, défense désespérée de l'impossible, de ce que tout contredit, nie, mine ou foudroie »⁷⁸.

Mais il ne faudrait pas, pour préserver l'ouverture sur l'illimité, en faire une issue irréaliste, coupée du monde proche qui est celui de notre finitude. C'est déjà l'erreur dans laquelle sombre la jeune fille svelte et brune, princesse de bourg à la silhouette égyptienne, que Jaccottet évoque avec un talent de romancier dans le second ensemble d'« À partir du rêve de Musil » : enfermée dans un monde étriqué et miséreux mais sachant d'instinct « qu'il y a *autre chose* », elle « cherche cet *autre chose* hors du monde, dans l'irréel »⁷⁹, c'est-à-dire, pour elle, dans des hebdomadaires ou des films « offrant des extases faciles », un idéal frelaté, « monde spectral d'où l'on s'est contenté de gommer la détresse, le sang, la misère, le mal. Ainsi s'est produite pour la foule une déchirure, une scission entre le monde réel ressenti comme presque invivable et de grossiers rêves, dépourvus de toute vérité, auxquels on ne croit peut-être même pas, mais que l'on avale comme une drogue »⁸⁰. La foule ici n'est pas seule concernée : très éloignés, certes, de ces rêves triviaux, les poètes qui connaissent l'expérience de l'illimité n'en sont pas moins menacés d'une erreur quelque peu semblable. Ces pages ne viennent-elles pas après l'évocation « du prodigieux et pur élan de cette utopie » que Musil incarne en Ulrich recherchant la permanence de *l'autre état* ?

J'ai toujours nourri de la méfiance à l'égard d'une idée de la vie qui supposerait la tension, l'extase, le feu perpétuels, ou ne fût-ce qu'une succession de bonds passionnés, hors des limites ; parce que cela ressemblerait trop à une ivresse plus ou moins artificielle, entretenue bientôt fatalement à coups de drogue (ou alors il faut passer *vite*, comme Rimbaud).⁸¹

« Hors des limites ». C'est ce grief que Jaccottet retient, au moins deux fois et à plus de dix ans d'intervalle, contre Michel Leiris, qu'il ne laisse pas d'« admirer » cependant. En 1966 dans *La Semaïson* (p. 114) :

Fibrilles, de Michel Leiris : En bon disciple de Breton, dont il a gardé nombre d'inflexions, il situe la poésie dans la zone *off limits*, c'est-à-dire, d'une certaine manière, *hors la loi*. Mais est-ce exactement sa place ?

⁷⁶ *La Semaïson*, p. 57. Cette longue note est intégralement retenue dans *Des histoires de passage* (pp. 93-94).

⁷⁷ Cf. ces vers de *La Semaïson*, p. 197 :

Reçois ces images, reçois ces ombres, reçois ces fumées ou ce rien.
Tu regardes avec effroi tes mains changer,
tu es pris de vertige parce que bientôt manquera la grâce, ou la force,
recueille donc...

⁷⁸ *La Semaïson*, p. 51.

⁷⁹ *Éléments d'un songe*, p. 40.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 41.

⁸¹ « À propos d'une suite de poèmes », *Une transaction secrète* p. 335.

Et en 1980 dans *Une transaction secrète* (pp. 310-311), à propos de *Frêles bruits* où Leiris sépare comme incompatibles son côté politique et son côté poétique, ce dernier « compris par lui comme une fascination du sacré, du mystère, de l'inconnu, de la passion, tout cet espace intérieur qu'il compare à une zone off limits, interdite en quelque sorte, où se produisent ces flamboiements, ces éclairs, ces convulsions et ces excès auxquels le surréalisme a lié une fois pour toutes sa conception de la poésie, et de la vie. » Jaccottet reprend alors :

Eh bien ! voici ce qu'il m'est arrivé à ce propos de penser, ou d'éprouver plutôt : que c'était peut-être une erreur de vouloir situer à tout prix la poésie, et du même coup, la vraie vie, hors des limites, dans le délire, l'excès, la révolte et la rupture à tout prix.

Faire de la poésie un absolu, la couper du réel, est une erreur en laquelle Jaccottet verrait volontiers un manque de maturité. Il conclut ainsi l'« analyse de l'adolescence » que propose une page d'*Observations et autres notes anciennes* (p. 91) intitulée « Petits écrits sur la lumière » :

La pure et simple vibration dans l'illimité reste stérile ; l'acceptation de certaines limites, bien conduite, peut faire de cette vibration quelque chose de fécond (dans tous les domaines). Là est la voie à suivre pour se rapprocher encore davantage du réel.

Dans *La Seconde semaison* (p. 143), Jaccottet cite Goethe critiquant les âmes exaltées qui refusent leurs frontières : « Qu'elles se mettent alors à en parler ou en écrire, cela donne le plus souvent des inepties qui nous rappellent les étroites limites du monde humain et nous les font regretter [...]. » À ce jugement, Jaccottet oppose, dans la note suivante (p. 144), celui de Chestov qui se dresse « contre Nietzsche et Kierkegaard eux-mêmes, suspects [...] de n'être pas allés jusqu'au bout de la non-résignation » : il y a là « le heurt de deux positions inconciliables, entre l'acceptation et le refus des limites. » Il va de soi que Jaccottet est trop sensible au refus d'un Rimbaud, d'un Musil, d'un Leiris..., pour faire sien un terme comme celui d'*ineptie*, mais, raisonnablement, il se range plutôt aux côtés de Goethe, « soucieux d'épuiser tout le champ du possible, selon le vieux conseil de Pindare ». « Au fond », précise-t-il dans le « Remerciement pour le prix Montaigne », « je crois que ce que j'ai essayé de faire, ou ce que ma nature profonde a essayé de faire en moi, ç'a été que la poésie trouvât place, plus naturellement et plus discrètement, à l'intérieur des limites de la vie »⁸².

Mais Jaccottet ne pense pas davantage, s'il l'a cru un temps, que la poésie, pour être inséparable du proche, puisse s'insérer dans la continuité du quotidien :

Le quotidien : allumer le feu (et il ne prend pas du premier coup, parce que le bois est humide, il aurait fallu l'entasser dehors, cela aurait pris du temps), penser aux devoirs des enfants, à telle facture en retard, à un malade à visiter, etc. Comment la poésie s'insère-t-elle dans tout cela ? Ou elle est ornement, ou elle devrait être intérieure à chacun de ces gestes ou actes : c'est ainsi que Simone Weil entendait la religion, que Michel Deguy entend la poésie, que j'ai voulu l'entendre. Reste le danger de l'artifice, d'une sacralisation « appliquée », laborieuse.⁸³

⁸² « À la source, une incertitude... », *ibid.*, p. 311.

⁸³ *La Semaison*, p. 121.

Vouloir habiter la poésie à tout instant est une posture que menace « le sérieux du sectaire, la tentation de porter la bure du poète, de s'isoler, en "oraison" (ce qui gêne quelquefois chez Rilke) »⁸⁴. Sans se crispier dans une attitude artificielle qui, hors ou à l'intérieur des limites, fausserait l'éclat de la lumière, Jaccottet s'en tient donc « à une position plus modeste, intermédiaire ».

Le poète doit entreprendre de donner aux images poétiques « leur juste place dans le cours de sa vie (donc dans la trame de son texte) et de les garder là, lointaines, menacées, précaires, à l'intérieur d'un ensemble plus rude et plus opaque »⁸⁵. Très forte et belle maxime de vie poétique qui implique un tissage vigilant et constant entre limite et illimité, horizontalité des jours et verticalité de l'intemporel.

Donner à la poésie sa juste place, c'est d'abord « consentir à lui laisser ce caractère d'*exception* qui lui est naturel. » Entre deux, poursuit Jaccottet, faire ce qu'on peut, tant bien que mal. » Parce que cette « position intermédiaire » n'a pas la grandeur visible d'une contention monacale, Jaccottet la dit « modeste », en parle même comme de l'acceptation d'une « faiblesse »⁸⁶ ; mais elle est au contraire une sagesse, qui demande de reconnaître que l'on n'est pas maître de la poésie, qu'elle est « ce chant que l'on ne saisit pas, cet espace où l'on ne peut demeurer, cette clef qu'il faut toujours reperdre », qui demande un « lâcher prise », une disponibilité proche de celle à laquelle tend la démarche zen⁸⁷ ; toutefois, la référence première de Jaccottet est encore ici Hölderlin qui, « loin de persister dans une ivresse forcée, mais également loin de sombrer dans le désespoir devant les ténèbres du temps et sa propre obscurité, comprendra peu à peu qu'il est le poète de la transition, de l'attente, de la maintenance »⁸⁸ :

Si l'on ne peut pas constamment être dans l'enthousiasme, porter un dieu en soi, brûler de sa proximité, on peut s'imposer les gestes que sa proximité inspire et règle – ainsi qu'on garde la chambre de l'absent en état de l'accueillir s'il revient, si par miracle il revenait.⁸⁹

De nouveau, on serait tenté de penser à Pascal conseillant à qui espère l'embrassement de la foi d'adopter les gestes du croyant ; le mot *prière* n'est-il pas « enfoui » dans celui de *précarité*, comme le rappelle Gérard Farasse dans sa « lettre de château »⁹⁰ à Jaccottet ? Concrètement, pour Jaccottet, il n'est pas question de s'agenouiller, mais de se tenir prêt, et, pour cela, de préserver toujours, dans l'entredeux des ouvertures du monde, un lien avec la poésie, de lui garder sa place dans le cours de « la vie humble aux travaux ennuyeux et faciles » – pour reprendre le vers de Verlaine par lequel Jean-Claude Mathieu souligne la « sagesse » de cette « acceptation de la

⁸⁴ *Ibid.*, lignes suivantes. Cette note se retrouve intégralement dans *Des histoires de passage*, pp. 103-104.

⁸⁵ *À travers un verger*, p. 26.

⁸⁶ Cf. la dernière ligne de la note concernant Simone Weil, Michel Deguy et Rilke (*La Semaïson*, p. 121) : « Pour moi du moins, je dois accepter plus de faiblesse. »

⁸⁷ Cf. II, pp. 193 sqq.

⁸⁸ « La seconde naissance de Hölderlin », *Une Transaction secrète*, pp. 64-65.

⁸⁹ « À propos d'une suite de poèmes », *ibid.*, p. 335.

⁹⁰ Gérard Farasse, « Navette (Jaccottet) », *Lettres de château*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, "Objet", 2008, 196 p., pp. 161-175. Ici, p. 162. Même rappel étymologique dans Jérôme Thélot, *La Poésie précaire*, P.U.F., 1997.

limite »⁹¹ ; c'est pourquoi Jaccottet a choisi de « gagner » sa vie par la traduction : « il me semblait que la poésie aurait ainsi plus de chances de n'être pas, dans ma vie, un à-côté, le don d'un loisir, ou un élément de rupture »⁹². L'éloignement des périodes créatrices en serait moins douloureux et surtout, jaillissant sous son propre ciel, la poésie serait plus immédiatement accueillie. « Il s'agit là », comme il est dit d'Ulrich dans *Éléments d'un songe* (p. 38), « d'une acceptation en quelque sorte provisoire des limites, le regard n'en demeurant pas moins aux aguets de l'illimité. » Lorsque durent les temps de sécheresse, le poète doit s'imposer une patience plus active, c'est-à-dire continuer à parler, quand même sa « rumeur » ressemblerait au ruisseau de janvier, car ce filet d'eau « avance » encore⁹³. De la difficile période qui suivit la composition de *La Promenade sous les arbres*, Jaccottet précise dans la « Note III » (p. 143) : « Tout ce que j'ai écrit durant ces quatre années ne fut que pour éviter la perte d'un chemin, l'oubli d'une clarté ». Et c'est la même discipline qu'il s'impose encore dans *À la lumière d'hiver* (p. 77), avant que ne se révèle à lui la lumière nocturne du poème « Aide-moi... » :

Et néanmoins je dis encore,
non plus porté par la course du sang, non plus ailé,
hors de tout enchantement,
trahi par tous les magiciens et tous les dieux,
depuis longtemps fui par les nymphes
même au bord des rivières transparentes
et même à l'aube,
mais en me forçant à parler, plus têtue
que l'enfant quand il grave avec peine son nom
sur la table d'école,

j'insiste, quoique je ne sache plus les mots,
quoique ce ne soit pas ainsi la juste voie
– qui est droite comme la course de l'amour
vers la cible, [...].

Entre les vers qui disent la parole, la syntaxe accumule les obstacles : là encore, faite de la voie droite, il faut en passer par des détours. Rappel lapidaire de la règle pour temps arides, cette note intégrale de *La Semaïson* (p. 50) : « Parler d'un pouvoir qui se perd, poursuivre la poésie enfuie. Fidélité et défi. » Confronté à l'éphémère d'un autre feu, c'est à une même sagesse, faite de patience et de mesure, d'acceptation des limites que se résout, dans *Éléments d'un songe*, le couple d'« À la longue plainte de la mer... ». La question initiale, inquiète, voire angoissée, est posée par « elle » (p. 71) : « Avons-nous vraiment perdu ce feu ? [...] Est-ce qu'il ne peut flamber qu'à condition d'être bref, et, en ce cas, comment ferons-nous ? » À quoi « lui » répond (pp. 87-88) qu'il est vain de « tisonner un feu éteint en ressassant de vieilles formules », qu'il faut alors « chercher une autre voie : le chemin de qui se refuse à trahir la plénitude même

⁹¹ Cf. Paul Verlaine, *Sagesse, Œuvres poétiques complètes, op. cit.*, p. 152 et Jean-Claude Mathieu, *Philippe Jaccottet, op. cit.*, p. 80.

⁹² « À la source, une incertitude... (Remerciement pour le prix Montaigne) », *Une transaction secrète*, p. 309.

⁹³ « Le poète tardif », *Pensées sous les nuages*, p. 74 : « Il parle encore, néanmoins, / et sa rumeur avance comme le ruisseau en janvier. »

quand celle-ci paraît infiniment éloignée et douteuse, même quand on ne sait plus où la chercher, même quand tout la bafoue. Ce qu'un poète a nommé, justement, la *fidélité*. » Cette vertu est l'arme du désarmé, de l'amant, du poète comme de celui qui s'est consacré à Dieu et qui « a perdu le tonnerre, le feu, la tempête » (p. 88) ; elle sauvegarde cet amour « qui même à une infinie distance de la source suffit à établir ce silence où le bruit de la source demeure perceptible » (p. 90) ; elle accepte l'humble avancée horizontale qui préserve la possibilité de l'échappée verticale. Et à celle qui s'est endormie dans les larmes, son compagnon dit encore (p. 91) :

Si la lumière du commencement ne nous éclaire plus que par intermittences ou de très loin, [...] qu'elle demeure donc simplement tel un astre dans la distance, telle cette lampe que je vois brûler dans le miroir de la mer, et que sa distance aussi soit acceptée, en même temps que le chagrin inséparable de l'éloignement et du mouvement.

Jaccottet n'ignore pas le risque alors encouru « d'entrer dans la grisaille d'une attente indéfinie, dans la médiocrité, si proche de la mesure qu'on les confond souvent », mais considère qu'« ici [...] reprendrait tous ses droits une certaine poésie, et avec elle un art de vivre »⁹⁴, susceptible d'apporter une « autre espèce de plénitude » qui, sans la puissance de celle qui « absorbait les distances, les limites, les obstacles », permet du moins de ne plus leur « attacher qu'une importance secondaire », « de les rendre transparents et légers » (pp. 92-93) et qui, « accept[ant] le temps et les lois du temps » (p. 91), s'inscrit dans la durée.

Trouver à la poésie sa juste place, c'est aussi, quand leur voix est plus forte qu'aucune autre, que s'impose leur obscurité, laisser la souffrance et la mort envahir la trame du texte. D'une page à l'autre, les *Semaisons* passent de l'éblouissement des pêcheurs à la stupeur atterrée devant la « cage des os, branlante, où il n'y a presque plus de feu ; le feu soufflé dans la lanterne d'os »⁹⁵ ; dans le cours même d'*À travers un verger*, derrière l'émerveillement des amandiers, « c'est peu à peu plein d'ombres qui cherchent leur chemin » ; une seule année de publication réunit la lumière de *Et, néanmoins* au sombre poids des *Notes du ravin*. Et quand la mort est là, sous le regard, s'écrivent *Leçons* et *Chants d'en bas*, pages déchirées, déchirantes dont il est possible, quelle qu'en soit la beauté, de dire qu'elles ne sont pas pour Jaccottet la vraie poésie, parce que la réalité qui les dicte n'est pas « la vraie vie ». Mais on ne peut ni ne doit nier le ravin parce qu'existe la cime. Ce pan du diptyque que forme l'œuvre de Jaccottet est l'ensemble « plus rugueux et plus opaque » à l'intérieur duquel brillent les instants de plénitude dont Jaccottet pense même qu'il garantit l'authenticité, l'enracinement dans notre monde. La lumière ne va pas sans l'ombre, cristal et fumée ne sauraient être disjoints. « Préférer le proche où le mal est inséparable du bien, aux lointains où règne une clarté pure, mais peut-être fausse ou morte »⁹⁶ : c'est là une autre règle de conciliation entre la limite et l'illimité qu'expriment déjà les « Vœux » d'*Airs* ; le second (p. 80), à travers le souhait que le chant puisse « habiter encore la maison / à la manière d'un oiseau / qui nicherait même en la cendre / et qui vole à travers les

⁹⁴ « À partir du rêve de Musil », *Éléments d'un songe*, p. 39.

⁹⁵ *La Semaison*, pp. 175 et 178.

⁹⁶ *À travers un verger*, p. 30. Dans les lignes suivantes, Jaccottet exprime à nouveau sa défiance à l'égard des « hommes qui ne jurent que par la perfection d'un Absolu et qui sont souvent dangereux ».

larmes ! » ; le premier (p. 79), dans la très marquante parenthèse qui le clôt, après que la poète a demandé aux « heures pleines de poussière » de le guider et pensé qu'« en mêlant peu à peu / la peine avec la lumière », peut-être il avancera d'un pas :

(À l'école ignorée
apprendre le chemin qui passe
par le plus long et le pire)

Le poète se détourne alors de l'Origine pour mieux trouver la lumière dans la finitude de notre monde blessé :

Peu m'importe le commencement du monde

Maintenant ses feuilles bougent
maintenant c'est un arbre immense
dont je touche le bois navré

et la lumière à travers lui
brille de larmes⁹⁷

Trouver à la poésie sa juste place, c'est encore, puisque sa lumière ne nous parvient plus désormais que par éclats, renoncer à bâtir un édifice imposant, traversé d'un souffle ample et continu, comme put l'être l'œuvre de Dante. C'est consentir au fragment, tantôt dans la forme versifiée qui reste pour Jaccottet l'idéal auquel on atteint lorsqu'en est accordée la grâce ; tantôt dans celle de la prose poétique, souvent conçue comme la voie d'accès au « poème proprement poème », mais que le lecteur se gardera le droit d'aimer et d'admirer comme de valeur au moins égale. Ces oscillations ont amené Jaccottet à modifier quelque peu sa conception de la création. Si, « au début », expliquait-il dans les pages intitulées « Cette folie de se livrer nuit et jour à une œuvre... »⁹⁸, il se livrait à l'écriture « presque sans y penser » et « sans multiplier les ratures », s'il n'a jamais cessé de « faire l'expérience de l'*inspiration* », il a, de plus en plus, reconnu l'importance d'un certain travail et du respect de règles⁹⁹ ; c'est là une nouvelle divergence qui l'écarte des surréalistes : s'il aime à retrouver chez Breton le souci « d'une autre espèce d'*au-delà* », hors de la religion, le désir « d'apercevoir la lumière » de « l'illimité », dont « l'oubli est une mort », il lui reproche, en revanche, « de proclamer son mépris du poète "artisan", du poème en tant qu'œuvre » :

Aurait-il pu concevoir que cette lumière éclairât non seulement l'inspiré, mais aussi l'homme de métier ; qu'il pût y avoir une règle, une mesure lumineuse ? Qu'aurait-il dit de l'obsession de la mesure chez Hölderlin (en qui on a trop vite fait d'inventer, parce qu'il est mort fou, un ancêtre des surréalistes) ?

Et si Jaccottet reconnaît à la « démesure » de Breton son caractère « fécond », ce n'est pas sans avoir remarqué qu'« il paraît plus nécessaire aujourd'hui de dessiner de

⁹⁷ *Airs*, p. 66.

⁹⁸ *Une transaction secrète*, p. 319.

⁹⁹ Jaccottet précise cette évolution, *ibid.*, p. 321 : « Plus tard, il est vrai, les choses ont un peu changé, et je suis devenu presque pareil aux écrivains qui travaillent (mais toujours pas à ceux dont le travail est un combat ou une extase). C'est que l'ouvrage de la réflexion, les interrogations de la pensée étaient devenus plus pressants dans mon esprit. Alors, entre deux séries de poèmes obéissant toujours aux mêmes lois de formation, venaient s'insérer des textes de prose où, sans doute fier de « travailler » enfin [...], j'allais jusqu'à exposer les états de ce travail. »

nouvelles limites plutôt que de s'épuiser à en rompre sans cesse d'autres »¹⁰⁰. Mais il faut « la rencontre de la démesure pour nous ouvrir à la mesure particulière de la poésie et des autres arts » :

La mesure de l'art nous est révélée en même temps que l'essentiel de toute vie nous apparaît sans mesure ; et quelque chose nous suggère, plus ou moins confusément, plus ou moins fortement, que la mesure de l'art répond, correspond d'une certaine manière au sans-mesure de la vie.¹⁰¹

Ainsi Jaccottet maintient-il la sage recherche d'une conciliation entre limite et illimité ; et il est notable qu'il associe la « mesure » poétique, pas divin, au travail de « l'artisan ». Il constate que, comme l'amour, la poésie n'est pas toujours « donné[e] de l'extérieur, sans qu'on ait à [la] solliciter, à [la] poursuivre d'aucune manière »¹⁰² :

Une patience illimitée... Le travail presque absurde, chaque matin repris, si possible, de changer le mal en bien, ou en moindre mal ; de réparer la demeure, comme les insectes leurs forteresses démantelées par la pluie ; de remettre de l'ordre ; de guérir. Tout poème qui ne serait pas donné de l'extérieur doit-il être considéré comme « faux », et condamné de ce fait ? Ou n'y aurait-il pas, là aussi, un accord à trouver entre le dedans et le dehors, la grâce et le travail, plutôt que de s'acharner, de s'épuiser à les opposer ?¹⁰³

L'écriture du passage implique de toute manière une soumission aux « lois du temps » ; elle ne peut, même si l'expérience poétique est, dès l'origine, liée aux mots, avoir l'immédiateté de l'émotion qui la suscite ; dire l'échappée temporelle s'inscrit dans le temps :

C'est encore une marque de l'âge : le travail n'est plus imposé, ou donné, par l'émotion intense qui le déclenche, il aide à rejoindre une émotion plus ou moins lointaine et qui menace de s'effacer.¹⁰⁴

Jaccottet, sans doute, est de plus en plus sensible à ce décalage qui s'accroît peut-être mais est inévitable, indépendant de « l'âge » : nombre de ses textes, même antérieurs à ces lignes, en portent la marque dans leur rédaction au passé : « En cette nuit de lune dont je veux parler, le silence semblait... » ; ou encore : « il s'agissait d'un cerisier... », « c'était le soir... » ; des amandiers : « C'était comme si... » ; des cognassiers : « Cette floraison différait... ». Même au présent, la diction de la lumière est toujours, peu ou prou, rétrospective et peut-être est-ce ce qui confère aux pages les plus heureuses de Jaccottet cette tonalité subtilement nostalgique, cette coloration souvent en demi-teintes qui leur est propre.

La fidélité à l'ouverture de la poésie ne demande pas seulement cette soumission à la finitude temporelle : elle a pour fondement l'acceptation du « non-savoir ». Pour recueillir la lumière du passage, il faut rester « l'ignorant » que Jaccottet se disait et se voulait être dès le recueil qui porte ce titre. Passé l'instant de la rencontre du monde, il

¹⁰⁰ « André Breton : Un discours à crête de flamme », *L'Entretien des Muses*, pp. 79-80.

¹⁰¹ « À la source, une incertitude... (Remerciement pour le prix Montaigne) », *Une transaction secrète*, p. 306.

¹⁰² « À propos d'une suite de poèmes », *ibid.*, p. 334.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 335.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 329.

doit – ultime paradoxe – se fier délibérément à des apparences, comme le fait Gustave Roud :

Si tel visage, tel angle de forêt, telle pente des prés a paru ouvrir une perspective sur l'ordre secret du monde, sur un ordre au moins possible, il faut bien sûr y revenir, les scruter inlassablement, ne pas les laisser échapper au souvenir. Des perspectives seulement, mais plus précieuses qu'aucun bien.¹⁰⁵

Jaccottet revient sur ce thème, à la première personne cette fois, avec insistance, dans *Israël, cahier bleu* (p. 65) :

J'ai aperçu, entrevu ceci ou cela ; j'ai lu ou cru lire des signes qui m'ont été faits de façon immédiate, quelquefois comme à la dérobée, dans et à travers mon ignorance. [...]

Cela, si peu de chose que cela paraisse, je ne dois pas l'oublier, le taire. Toute la philosophie du monde ne m'en détournera pas – si la violence du monde peut le détruire.

La philosophie, ici conçue comme démarche purement rationnelle, réflexive et discursive, liée à l'esprit de doute, doit être affrontée et tenue à distance, pour que les paroles que le poète a *cru* lire, les signes qu'il a *aperçus* demeurent « comme autant de cimes que la lumière du soir enflamme ou porte à l'incandescence de la neige. » Ce n'est qu'à *travers* l'ignorance, une ignorance assumée, non pas naïveté ni même alors en deçà mais au-delà du savoir, que ce que murmure la beauté garde valeur. L'ouverture du monde ne peut être sauvegardée que si le poète accorde confiance à ce qui n'est peut-être, en effet, qu'illusion, à ce qui, même, doit être poursuivi, consciemment, en tant que tel : « Je continuerai la poursuite, la recherche des illusions merveilleuses », affirme la première phrase de « La nuit des agneaux »¹⁰⁶. On ne peut aller vers l'issue qu'*aveuglement*, en reconnaissant qu'il est impossible de *comprendre*, en accueillant ce qui semble non-sens à la raison. Parce qu'il a éprouvé les cascades du col de Larche comme « une ouverture », « quand même cela paraîtrait ne rien vouloir dire », Jaccottet décide de « se raccrocher » « à ce nouveau non-sens, faute de plus probantes raisons »¹⁰⁷. De même, ou la lumineuse neige des amandiers est définitivement perdue ou, tenant compte des limites de la pensée, « aveuglement alors, car si l'on n'a trouvé aucune réponse, aucune issue, on ne peut en sortir qu'aveuglement, en renonçant au sens, en tout cas au sens commun », le poète « dira simplement » « ce qu'[il a] vu tel jour d'avril »¹⁰⁸. Rêvant au Jardin dans la combe de « Prose au serpent », Jaccottet en vient à dire que le « passage » entre « le lieu sans tache » et notre monde fini est « la borne qui doit marquer la limite de la compréhension, l'obstacle qu'il est ridicule de prétendre lever ou sauter, à moins de sortir de notre nature »¹⁰⁹ :

Ou nous refusons cette limite, et nous refusons tout (par quelque forme que ce soit de délire, d'excès), ou nous l'acceptons, et nous vivons avec elle. Mais comment, si la croyance en une résolution des contraires avant ou après la mort ne nous est pas donnée ? Faut-il briser, chaque fois qu'il se reforme, tout élan vers le Jardin, chasser le plus faible de ses reflets ? Plutôt, ceux-ci, les saisir en leur rapide passage, sous toutes leurs formes

¹⁰⁵ « Au voyageur d'hiver (Gustave Roud) », *ibid.*, p. 237.

¹⁰⁶ *Éléments d'un songe*, p. 99.

¹⁰⁷ « Au col de Larche », *Après beaucoup d'années*, p. 81.

¹⁰⁸ *À travers un verger*, p. 35.

¹⁰⁹ *Paysages avec figures absentes*, p. 96.

(variables selon les temps, les lieux, les natures), les maintenir tant bien que mal, aveuglément, n'importe quelle lueur au mur d'une prison étant bienfait...¹¹⁰

La résolution des contraires, dans notre monde, aujourd'hui, seule la poésie l'accorde ; encore faut-il *croire* en elle. Il s'agit bien là d'un acte de foi, mais hors du champ religieux. Jaccottet dit expressément que, pour lui, « l'incertitude la moins éloignée d'un commencement de foi » est « celle que [lui] a donnée l'expérience poétique »¹¹¹. Et cet acquiescement hors de la compréhension est ce qui donne sens à notre condition ; accepter la limite cognitive rend poreuse la limite ontologique, permet l'entrebâillement de la porte. Jaccottet se sent là proche d'un Bonnefoy reprenant à son compte l'injonction de Rimbaud : « Tenons, si je puis dire, le pas gagné »¹¹². Et s'il ne nomme guère Pascal qu'à propos de Morandi dont il était un des deux « auteurs de chevet », c'est alors, dans *Le Bol du pèlerin* (p. 26), pour ouvrir un paragraphe sur la phrase : « On sait par quel ardent pari Pascal tranche le nœud de la misère humaine ». La confiance vouée à la poésie par Jaccottet se situe néanmoins, comme celle de Bonnefoy d'ailleurs, en marge d'un calcul de gain ou de perte. À propos de Jacques Borel, un « proche », chez qui « la négativité » est « plus envahissante et, presque à tout moment, plus près de l'emporter », Jaccottet « pens[e] ces mots, plutôt inattendus », dit-il, « dans mon esprit : "Hommes de peu de foi." » L'auteur de *L'Effacement* s'en prend en effet, au début du livre, à ceux qui veulent « gagner à n'importe quel prix » et « leur oppos[e] la figure de Kleist » qu'il érige en « modèle » pour son suicide même ; or, poursuit Jaccottet, « il ne s'agissait pas, pour nous, en fin de compte, de vouloir perdre ou de vouloir gagner, mais de choisir une règle étrangère à ces catégories-là. Sachant qu'aujourd'hui encore, en écoutant Bach ou Mozart [...] tous mes doutes se dissipent ; sans que je puisse pour autant les transformer en certitudes claires. »

Cette fidélité est donc vécue dans l'intranquillité permanente ; les doutes un instant dissipés n'apportant pas la certitude, la « règle choisie » laisse le poète « sans espoir de conquête, sans but assuré », écrit Jean Starobinski : « subsiste donc une grande pauvreté, un parfait dénuement, un risque immense, et nulle promesse pour les apaiser, ne fût-ce qu'en image »¹¹³. Être poète c'est donc vouer ses forces, sa vie à un « travail » qui restera « sans preuves décisives »¹¹⁴ :

Parler donc est difficile, si c'est chercher... chercher quoi ?
Une fidélité aux seuls moments, aux seules choses
qui descendent en nous assez bas, qui se dérobent,

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 97.

¹¹¹ « Eclaircies », *ibid.*, p. 179. Le terme de « foi » revient dans *Israël, cahier bleu* (p. 72), écarté dans son acception traditionnellement religieuse, mais rapproché de ce que la poésie donne à vivre. Des instants où il a cru voir les choses éclairées par la lumière venue du foyer de l'être, Jaccottet écrit, en effet : « À la longue, rien ne m'a paru valoir la peine d'être écrit que cela : non plus par l'effet d'une foi qui soulèverait les montagnes et vous ferait accepter le martyr pour l'affirmer, mais soutenu tout de même par quelque chose comme de « l'honnêteté » [...] – ce terme d' "honnêteté" supposant donc que l'on pense pouvoir être plus ou moins près, tout de même, d'une "vérité"... »

¹¹² « Une lumière plus mûre (Yves Bonnefoy) », *Une transaction secrète*, p. 264. « Point de cantiques : tenir le pas gagné », écrit Rimbaud dans l'« Adieu » d'*Une saison en enfer* (*Œuvres complètes, op. cit.*, p. 230).

¹¹³ Jean Starobinski, Préface à *Poésie, 1946-1967, op. cit.*, pp. 20 puis 19.

¹¹⁴ *À travers un verger*, p. 19.

si c'est tresser un vague abri pour une proie insaisissable... ¹¹⁵

Conscient de la difficulté de cette posture, Jaccottet l'affronte en la louant :

Le monde où nous avons choisi de vivre n'est pas un monde tout fait, ni davantage un monde à faire selon telle ou telle certitude ; mais le monde du tâtonnement obstiné, du risque intérieur, de l'incertitude merveilleuse. ¹¹⁶

De l'ignorance, de cette faiblesse inhérente à notre condition mais rarement assumée dans un monde et un temps où la certitude, scientifique, politique ou religieuse, est volontiers de mise, Jaccottet fait une vertu. C'est à ce manque, à ce vide que le poète s'adosse en effet pour repartir sans cesse, rejetant notre besoin de sécurité. « À partir du rien. Là est ma loi. Tout le reste : fumée lointaine » ¹¹⁷ : Nouvelle formule lapidaire, que Jaccottet reprend dans *Des histoires de passage* (p. 93), comme s'y retrouvent aussi (p. 40) ces lignes extraites d'une autre note de *La Semaïson* (p. 23) :

À partir de l'incertitude avancer tout de même. Rien d'acquis, car tout acquis ne serait-il pas paralysie ? L'incertitude est le moteur, l'ombre est la source. Je marche faute de lieu, je parle faute de savoir, preuve que je ne suis pas encore mort. [...] Si je respire, c'est que je ne sais toujours rien. [...]

Comment recommencer pourtant ? Tout est là. Par quel chemin détourné, indirect ? Par quelle absence de chemins ? À partir du dénuement, de la faiblesse, du doute.

Avancée et certitude ne peuvent aller de pair et ce n'est pas *en dépit de* mais *grâce à* l'incertitude que l'avancée est possible :

Perpétuellement perdant, perpétuellement je repars ; retenu à chaque pas, à chaque pas je me dégage. Ah ! ce vieux rêve de sécurité, de sommeil : autant souhaiter la mort, ou de bâiller enfant, de bâiller homme, de bâiller vieillard ! L'aile du non-savoir m'emporte. ¹¹⁸

Mais si l'on comprend que la certitude puisse paralyser et l'ignorance être un aiguillon vers la connaissance, comment un « non-savoir » qu'aucun savoir ne comblera jamais permet-il l'envol ? À la condition, répond Jaccottet, de n'être pas vécu comme un renoncement facile, oublieux de ce qui ne peut être atteint, une acceptation qui cesserait d'être, de manière intrinsèque, un questionnement, bref, comme une limite qui enferme. Ne plus se demander, sachant qu'il n'y aura pas de réponse : « Pourquoi donc y a-t-il des fleurs ? », c'est s'interdire à jamais l'illimité, refaire du monde une prison. Il faut, au contraire, « rester de quelque façon ouvert à l'obscurité impénétrable du

¹¹⁵ « Parler », *Chants d'en bas*, p. 50.

¹¹⁶ « La vision et la vue », *La Promenade sous les arbres*, p. 36.

¹¹⁷ *La Semaïson*, p. 56. Cette note brève est en quelque sorte la conclusion de celle qui précède ; la même exhortation y est adressée au poète par un « je » qui peut être son double ou la voix de la fidélité parlant du fond de l'ignorance, ou encore celle de la beauté et de la poésie mêmes :

« ... Je lui indique le chemin puisqu'il n'est pas un dieu. [...], je lui dis d'aller au-delà, je ne lui dis même pas d'aller mais de détruire, même pas de voir mais de fermer les yeux comme le plongeur si le gagne l'effroi,

« ni monter, ni descendre, seulement détruire, seulement chercher le plus difficile, seulement chercher l'intenable, l'impossible : dernière chance, et non pas promise, rien moins que sûre, ou seulement probable. Qu'il reparte seulement, qu'il ne se tienne point là comme un mendiant, un voleur, un être faible et dont j'ai honte sans le dire... »

¹¹⁸ « Congé », *Éléments d'un songe*, p. 188.

monde », ce qui est « reconnaître à la fois une impuissance et une souveraineté »¹¹⁹ : phrase superbe qui répond au paradoxe du passage poétique en traçant un chemin de vie dont Jaccottet a su ne pas s'écarter. Selon l'analyse de Jean-Claude Pinson, la poésie de Jaccottet, comme celle de Bonnefoy, serait donc, face à l'au-delà de la limite, comme la philosophie kantienne face à l'en-soi qui, s'il « ne peut être connu, peut toutefois être pensé »¹²⁰ ; « dans l'entre-deux où s'arc-boutent la lucidité critique et l'élan maintenu vers "ce que nous voudrions encore appeler le Plus haut" », elle est « la scène du deuil assumé mais cependant interminablement rejoué de la transcendance »¹²¹. Ne se sentant ni la « fermeté » de ceux qui « habitent un monde solide », ni la hardiesse inconsciente de ceux qu'il nomme « les aventuriers », Jaccottet s'interroge sur une voie possible « entre les hommes du proche et ceux du lointain » :

Il faudrait alors que la vie d'un homme, comme en défi à la destruction, atteignît la plus grande plénitude à sa portée, selon le conseil de Pindare d'« épuiser le champ du possible », sans qu'il se crût autorisé à dédaigner, à nier pour autant l'impossible, l'inconnu. Il admettrait des limites sans s'y enfermer à jamais, des limites provisoires, ou poreuses, ou changeantes imprévisiblement. Il ne se vanterait pas d'avoir renversé les dieux ; il aurait un lointain espoir de les retrouver, autres, impensables toujours, une fois le labour du possible achevé – comme on reçoit la lumière du soir.¹²²

Armé de cette vivante ignorance, de cette « merveilleuse incertitude », le poète avance en prenant pour modèle les premiers pas de l'enfant :

Il fait un pas dans le soleil de fin d'hiver
puis reprend son souffle, risque encore un pas...

Il n'a jamais été vraiment attelé à nos jours
ni libre comme qui s'ébroue dans les prairies de l'air¹²³

Son poème – et, « à chaque instant c'est comme la première et la dernière parole, le premier et le dernier poème, embarrassé, grave, sans vraisemblance et sans force, fragilité têtue, fontaine persévérante » – s'épanouit alors « à deux doigts au-dessus de la terre »¹²⁴, dit Jaccottet, « entre terre et ciel », dirons-nous plutôt, comme fleurissent la rose trémière ou les ombelles « liées » au sol « mais prêtes à l'envol », comme vole la tourterelle ou l'engoulevent¹²⁵ ; il devient en lui-même la floraison printanière de « Hameau », « rumeur un peu au-dessus du sol, un peu plus haut que [nos] tête[s] ». Un rapprochement discret et inattendu, dans *La Seconde semaison* (p. 217), rappelle que le poète, comme l'araignée, tisse sa toile à la limite entre un dedans et un dehors, là où se capte la lumière :

« Les toiles d'araignées aussi brillent dans l'embrasure de la fenêtre, fragiles et tenaces – exemplaires, en cela. »

¹¹⁹ « Petits écrits sur la lumière », *Observations et autres notes anciennes*, p. 90. Ce texte est daté d'octobre 1953.

¹²⁰ Jean-Claude Pinson, *Habiter en poète*, op. cit., p. 180.

¹²¹ *Ibid.*, pp. 180 et 171.

¹²² *À travers un verger*, p. 32.

¹²³ « Le mot joie », *Pensées sous les nuages*, p. 27.

¹²⁴ *La Semaison*, p. 47.

¹²⁵ Cf. I, pp. 123 sqq. *La semaison*, p. 132 ; « Daucus, ou carotte sauvage », *Et, néanmoins*, p. 29 ; *Paysages avec figures absentes*, p. 54 ; *La seconde semaison*, p. 25.

CONCLUSION

Dans plusieurs des entretiens qu'il a donnés, Jaccottet dit le peu de place occupée par l'enfance dans ses souvenirs et ses préoccupations :

Contrairement à beaucoup d'autres, je ne me suis pas souvent retourné vers mon enfance ; il me semblait que j'avais autre chose à faire, cela ne m'intéressait pas. Pour ce qui est du travail poétique, j'ai l'impression que cela n'a pas eu une importance considérable. Au fond, je pense que mes yeux se sont vraiment ouverts quand je suis arrivé ici et qu'auparavant, les lieux étaient moins déterminants.¹

Ou encore :

Je ne suis pas quelqu'un qui ait beaucoup de souvenirs d'enfance, qui ait jamais été tellement tourné vers son enfance. [...] J'étais plutôt un enfant renfermé qui lisait beaucoup et qui sortait peu. Je n'ai pas le sentiment que cette enfance m'ait touché profondément.²

Jaccottet n'exclut pas cependant une empreinte inconsciente pour laquelle, continue-t-il, « il faudrait peut-être faire intervenir des analyses plus extérieures à moi. » Or, et sans qu'il ait été nécessaire de s'aventurer sur un terrain psychanalytique, les textes de Jaccottet ont maintes fois révélé cette empreinte, qui est très profonde ; ils la disent souvent comme à l'insu de leur auteur, dans un pan d'énumération, au détour d'une circonstancielle, à l'abri d'une parenthèse ; mais dans les plus récents, il arrive à Jaccottet, avec une sorte d'étonnement, de reconnaître la marque en lui des premières années passées à Moudon. C'est là que prend source son extrême sensibilité au passage. Si l'aveu : « de toutes manières les passages nous touchent »³, suit l'évocation d'« un troupeau de transhumants » sous les murs de Grignan, n'est-ce pas que ce passage en recouvre d'autres, dans les montagnes suisses, qui ressurgissent, ailleurs, à titre de métaphores ? Les instants d'éternité accordés au poète par la « dévalée » des eaux au col de Larche, qui six fois appellent le mot « torrent », ou celle du Lez grossi par la fonte des neiges ne doivent-ils pas beaucoup aussi aux « torrents » qu'« [il a] toujours aimés »⁴, ceux de son pays natal, auxquels « [il a] bu avec [ses] mains d'enfant devant la bouche », « [qu'il a] franchis d'un court élan de [ses] pieds d'enfant »⁵ ? C'est « l'enfant » encore qui « rêve d'aller de l'autre côté des montagnes »⁶, c'est en lui que s'est gravée l'image fondatrice du « col dans un tourbillon de neige » par laquelle s'éclaircit l'attention et l'émotion profondes de Jaccottet à la brèche de Beauregard ou

¹ *Entretien avec Philippe Jaccottet* par Mathilde Vischer, *op. cit.*

² "Interview avec Philippe Jaccottet", propos recueillis par Mel B. Yoken, *op. cit.*

³ « L'approche des montagnes », *La Promenade sous les arbres*, p. 62.

⁴ « Sur les pas de la lune », *ibid.*, p. 71.

⁵ *La seconde semaison*, p. 135.

⁶ « Pensées sous les nuages », *Pensées sous les nuages*, p. 20.

au col de Larche, par laquelle se comprend la métamorphose d'une floraison – celle de *Hameau* ou d'*À travers un verger* – en un « col » dont le passage devient le thème d'une méditation aux variations multiples. Et si la sensibilité de Jaccottet au passage vient de l'enfance, poésie et passage sont trop intimement liés dans son esprit, pour que, comme lui, l'on croie son œuvre exempte de cette influence : avant de s'ouvrir « vraiment » sur les paysages de la Drôme, ses yeux avaient reçu d'autres images, indélébiles.

Ainsi donc, la sensibilité de Jaccottet résonne à tous les passages visibles qu'offre le monde naturel : cours des eaux vives, vols d'oiseaux, traversant le ciel comme flèches ou glissant dans un froissement du silence nocturne, souffle du vent qui « froisse » un champ de blé, « herse l'herbe », « fouette les astres »⁷ ... Lui est aussi fête du cœur ce qui est ouvert au passage et que traverse le regard : torrent « limpide », air « transparent », nuit « diaphane » sous la lune ; ou encore l'automne, « où les forêts s'allègent, s'ajourent », et le « bâti clair » de février... Cet attrait a des causes profondes : la notion de passage est liée, pour Jaccottet, à la vie même, et la mobilité, la transitivité qu'elle implique rendent possible une unité à laquelle il aspire ; elle répond aussi à un désir de légèreté, d'élévation, de pureté : Jaccottet perçoit en elle une dimension spirituelle.

Tout obstacle au regard, aux pas, lui fait horreur au contraire et suscite même une angoisse qu'avouent les rêves : frondaisons épaisses, ciels bas, nuits opaques sont pour lui prison sans issue, et le « mur » d'une montagne trop élevée ou trop proche, image de mort, de cette mort à laquelle on se heurte, contre laquelle, plutôt, on est « projeté » « comme un fragile objet » qu'elle pulvérise⁸. Jaccottet se prend alors à rêver, souvent au sens propre, d'une « traversée aisée » de l'obstacle ou, mieux encore de son « effacement magique »⁹ dont lui est image émerveillante la montagne « résorbée » dans la lumière en « toile », « nuage », « fumée », « buée ». Passer sans peine un seuil », abolir la limite : fantasme irrépressible pour Jaccottet qui aimerait « être emporté dans la mort comme par une magicienne », c'est-à-dire aborder « à une Terre promise »¹⁰.

Mais, entre passage et obstacle, la relation n'est pas toujours de simple opposition. Une immensité sans limites laisse Jaccottet désespéré, désorienté, comme en danger. Il aime les paysages de Grignan parce que les bordent des « limites rassurantes »¹¹ qui « définissent » l'espace « mais n'emprisonnent pas »¹². Aussi trouve-t-il dans « la cage » ou le « pavillon » de l'arbre, dans l'enclos des vergers, sous le « toit poreux » de la forêt le bonheur d'une maison à la fois ouverte et protectrice, « tout habitée d'air, animée de vent », où la lumière « passe, entre et sort »¹³. La limite heureuse s'avère aussi nécessaire : relais, jalon ponctuant l'espace, elle permet d'« arpenter » les

⁷ *Cahier de verdure*, p. 14, p. 42, p. 48.

⁸ *À travers un verger*, p. 25.

⁹ *À travers un verger*, p. 24.

¹⁰ *Ibid.*, p. 18.

¹¹ Cf. *La Semaison*, p. 231.

¹² « L'approche des montagnes », *La Promenade sous les arbres*, p. 63.

¹³ *La Semaison*, pp. 235 puis 117.

distances ; médiatrice, elle est indispensable à l'appréhension de l'invisible : rivières scintillantes, branches nues des arbres révèlent la lumière ; herbe ou feuillage frémissants, surface ridée de l'eau montrent le vent : ils apprivoisent l'infini, en sont les « miroirs » qui nous en accordent les « reflets », les « éclats » multipliés, les « filtres » qui le tamisent. L'obstacle alors « se trouve sur un passage pour intervenir, pour transformer »¹⁴ ; il rend perceptible ce qui dépasse notre mesure.

Le lien dialectique qui unit passage et obstacle s'avère plus complexe encore quand l'obstacle, loin d'aider au passage, barre l'accès à ce qui, au-delà de lui, « derrière le mur », est autre, d'autant plus désiré, mais aussi, de ce fait même, interdit peut-être. La traversée devient alors transgression devant laquelle hésite Jaccottet. L'orée d'un bois d'yeuses que l'on « a envie » de franchir, qu'il « faut » franchir, ne sera cependant pas franchie, le trouble faisant peut-être de l'abstention un plus subtil plaisir. Car ce qui s'offre nu au regard n'a pas l'attrait du caché ni le charme de l'entraîner. Jaccottet éprouve la séduction des « choses voilées », de ce qui « vaguement se devine » Il est sensible à la magie du mystère.

La claire dichotomie initiale s'estompe ainsi derrière la fascination plus profonde de Jaccottet pour le point de passage en lui-même. Se tenir « sur le seuil »¹⁵, c'est vivre la merveille du et/et, réunir le dedans et le dehors, l'en deçà et l'au-delà ; telle est, par exemple, la magie du balcon, « mélange d'intimité et d'infini »¹⁶. Se tenir « sur le seuil », c'est, mieux encore, connaître l'enchantement du ni/ni, de l'entre-deux, du suspens. L'attention de Jaccottet se porte ainsi à la pointe de l'instant, crête extrême et fragile de la durée où s'opère la transformation, l'inversion des choses, seuil-genèse d'où peut jaillir le passage à un autre niveau.

De « cours donnés sur Rilke, puis sur cinq poètes de Suisse française », Jaccottet tire cette « leçon » : « une convergence dans mes approbations ou mes réserves qui m'étonne le tout premier, comme si j'avais peine à croire que je sois vraiment *une* personne avec ses choix, ses refus, son orientation »¹⁷. On s'étonne de cet étonnement, plusieurs fois exprimé par Jaccottet qui, dans *L'Entretien des Muses* (p. 299), alors qu'« il se] soupçonnai[t] d'éclectisme », est finalement, au contraire, « frappé et même vraiment surpris (rassuré du même coup) », par la « ressemblance » des œuvres auxquelles il s'attache, « ou en tout cas [...] la cohérence de [s]es rapports avec elles. » Et c'est encore ce même terme qu'il retrouve lorsqu'il s'agit de ses propres œuvres : « L'enchaînement de mes travaux récents (1967-1975) me frappe tout à coup : l'un engendrant l'autre comme une succession de recherches plus ou moins approximatives, mais cohérentes (répétitives peut-être aussi) »¹⁸. Cette cohérence s'est imposée, en effet, tout au long de la recherche : chacune des modalités du passage révélée par l'étude thématique dans la sensibilité de Jaccottet, se retrouve, transposée, sublimée, au niveau de sa poétique et de la pensée ontologique qui la sous-tend. Et, parce qu'« il y a

¹⁴ *Paysages avec figures absentes (Même lieu, autre moment)*, p. 111.

¹⁵ Ainsi s'intitule, comme l'on sait, un des textes de *Paysages avec figures absentes* (pp. 35-40).

¹⁶ *Ibid.*, p. 120.

¹⁷ *Ibid.*, p. 153.

¹⁸ *Ibid.*, p. 233.

[...] à toutes les époques des réseaux d'esprits très proches les uns des autres »¹⁹, c'est toute une « constellation »²⁰ poétique qui s'éclaire à travers lui.

La transitivité est, pour Jaccottet, l'essence de la poésie : elle abolit les barrières, libère les passages.

Les « instants privilégiés » qui suscitent l'émotion poétique sont d'abord ceux d'une rencontre entre le moi et le monde, et la relation est d'une si profonde intensité que Jaccottet l'assimile à l'échange amoureux. Un filet d'eau, une fleur suffisent pour que s'allume ce feu, se tisse ce dialogue étrange, éphémère et fragile. Parce que les choses parlent sans voix, le rôle du poète est de leur « donner la parole », selon l'expression de Ponge, mais également, comme le traducteur donne accès à des œuvres dont le lecteur ne connaît pas la langue originelle, d'ouvrir le monde aux autres. Cette double exigence de transparence pousse Jaccottet à la recherche d'une langue à la fois « poreuse » au monde, idéalement équivalente à la chose dite, et limpide pour le lecteur, afin que la joie soit partagée. Une telle clarté, qu'il ne faudrait pas croire facile, ni même simple, exclut tout hermétisme comme tout effet gratuit ; elle éloigne Jaccottet de Mallarmé chez qui la poésie court le risque d'être à elle-même sa propre fin, et des surréalistes plus attachés à l'inconscient qu'au monde. L'esthétique de la transparence se double nécessairement d'une éthique de la transparence. « S'oublier », « s'effacer » pour mieux « accueillir » et « transmettre », en luttant sans cesse contre l'encombrante présence d'un moi lesté de ses préoccupations et de ses souffrances, de ses schèmes mentaux aussi et de sa culture, ou encore de ses ambitions, voire – et ce n'est pas la moindre entrave – d'un désir de maîtrise dans la relation au monde et aux mots. Cette poésie transitive permet l'épanouissement d'un lyrisme qui refuse de faire du monde le miroir du moi : du moi, comme d'une chrysalide, elle fait surgir ce « je » qui est un autre, le sujet lyrique.

Le monde qui se révèle au poète dans leur rencontre est lui-même ouvert et sans barrières. Le regard poétique, en effet, « l'autre regard », traverse les apparences. Il peut voir dans un étang une « fenêtre à même le sol », dans l'églantier « une porte entrouverte », dans les iris de « légères clefs bleues » : autant de sésames qui ouvrent dans l'espace plus que l'espace. Des « trouées » temporelles se creusent aussi, qui ne sont pas ressouvenirs mais résurgences du passé dans le présent, moments ressuscités d'un passé individuel mais aussi de temps anciens, voire d'un immémorial. Entre les choses, le poète perçoit des liens qui doivent moins peut-être aux synesthésies baudelairiennes qu'aux rapprochements opérés dans le haïku : une commune intermittence, par exemple, unit la scintillation des étoiles et les cris du petit duc. Sous l'autre regard, les contraires mêmes trouvent accord dans une relation qui, sans l'abolir, sublime leur opposition. L'harmonie peut atteindre l'osmose, aller jusqu'à la transmutation : par une sorte de mimétisme, les saules prennent la couleur, l'éclat, le mouvement de la rivière qu'ils bordent ; et quand – vision qui fascine véritablement

¹⁹ *La Seconde saison*, p. 224.

²⁰ Rappelons ici le titre de l'anthologie des « poètes d'expression française du XX^{ème} siècle » réalisée par Jaccottet : *Une constellation tout près* et cette phrase de *La Seconde saison* (p. 224) : « Il y a probablement à toutes les époques des réseaux d'esprits très proches les uns des autres, même s'ils s'ignorent le plus souvent : constellations merveilleuses qu'on aime à redécouvrir dans son propre ciel. »

Jaccottet – les choses semblent « rayonner de l'intérieur », c'est la matière même qui devient lumière.

Cette métamorphose du monde vécue dans l'expérience poétique, il revient à l'écriture de la dire, de la continuer, de la parfaire. Or, pour cela, quel meilleur outil que la métaphore ? Son nom même – elle est transfert, translation – la désigne comme la figure du passage. Mais Jaccottet donne à ce mouvement une tout autre dimension : il ne veut pas qu'il se borne à l'équivalence d'une paralysante analogie ; entre ses mains, la métaphore devient la clef d'une ouverture dans la profondeur de l'objet et l'espace du monde ; ainsi foncièrement renouvelée, elle peut être regardée comme la signature stylistique de Jaccottet. Certes le poète « se méfie des images », à proportion sans doute du plaisir qu'il y trouve, mais c'est toujours à travers elles, jaillissant en feux d'artifice, qu'il célèbre les fêtes de ses plus intenses expériences de passage.

L'image, sous sa plume, n'unit plus seulement comparé et comparant, elle devient, par le comparant, un trait d'union entre l'objet comparé et un autre élément du paysage dont il fait partie. Pour relier les opposés, elle creuse jusqu'à l'élémentaire ou joue sur l'allitération, la paronymie qui scellent l'union dans les mots. Multipliées, subtilement imbriquées, prolongées dans des directions insoupçonnées et toujours éclairantes, les images permettent alors une circulation aisée entre tous les éléments d'un monde harmonieux : elles sont la « monnaie d'or » d'un échange continu ; révélateur, au sens photographique, de l'invisible saisi par le regard poétique, elles en préservent les chemins. Bien plus, capable de subversion entre haut et bas, de transsubstantiation même, la métaphore de Jaccottet offre un monde transfiguré dans lequel, par la permutation toujours réversible du comparant et du comparé, s'estompe aussi la limite entre les mots et les choses. Vaste, ordonné, c'est le monde même qui devient, pour qui l'habite poétiquement, cette maison ouverte qu'est l'arbre pour l'oiseau ou même le temple aux colonnes aérées qui alimentait la rêverie.

Se pose alors, et pour Jaccottet même, qui double son expérience poétique d'une réflexion critique, la question de la nature du passage ainsi ouvert, de la portée d'une telle métamorphose. Une culture immense, nous l'avons vu, y compris religieuse – et son champ ne s'arrête pas au christianisme –, y compris philosophique, nourrit l'ontologie qui sous-tend sa poétique, ou plutôt Jaccottet y puise, comme autant de preuves qui les confortent, ce qui correspond à ses intuitions propres et antérieures. Mais c'est en poète, bien évidemment, qu'il répond à la question de « l'autre monde », en poète pour qui la réponse est dans la fleur même qui fait se lever la question ou, si l'on préfère, dans l'absence de réponse du poème, dans la question devenue chant. On comprend donc sa méfiance à l'égard de ceux qui commettent, comme c'est ici le cas, des analyses dont la formulation, dans la logique du langage courant, ne peut que dénaturer la pensée poétique. Mais, passer outre n'a peut-être pas été vain.

Attiré par l'ailleurs, épris d'absolu, Jaccottet semble tenté de voir en la beauté la promesse ou l'espoir d'un passage dans un au-delà de ce monde. Il se dit et s'avère agnostique, mais non sans nostalgie, et la métamorphose du monde est évoquée parfois dans une perspective étonnamment spiritualiste, révoquée en doute dans le temps même où elle s'exprime. Il reconnaît quelque chose de son expérience dans les instants de rencontre fusionnelle avec le divin dont parlent les mystiques, mais ne confond pas

divin et divinité et préfère à ces termes celui de « sacré ». La beauté des choses de ce monde lui apparaît souvent comme « le reflet d'une autre », mais il se refuse à lui conférer, comme le fait logiquement la pensée platonicienne ou plotinienne, un statut d'infériorité au regard d'un absolu. Il récuse ainsi toute notion de transcendance renvoyant à une autre lumière que celle d'Ici. Se tourner vers Heidegger et, plutôt, la pensée extrême-orientale a permis une approche plus éclairante, semble-t-il. Rien n'est garanti au-delà de l'instant du passage qui révèle la présence comblante de l'être des choses plutôt que de l'Être. Et la plénitude alors éprouvée est d'une telle intensité qu'elle ouvre, ou paraît ouvrir, une échappée hors des limites spatio-temporelles de la finitude et donc abolir la mort ou lui faire contrepoids : le poème est « obole pour le passeur ». Or ce passage, déjà dans l'émotion poétique, est clairement, pour Jaccottet, inséparable du langage qui est passage du Souffle, perception du « profond pas » dont le rythme ordonne le monde : il est entrée dans le poème.

Mais, pour être immanente, une transcendance n'en est pas moins, par définition, par essence, inaccessible, et le passage poétique reste inachevé. Toute la complexité du rapport entre passage et obstacle soulignée dans le concret par l'analyse thématique se retrouve alors au niveau ontologique. La limite ne peut ni ne doit être franchie ; elle est la « porte à la fois, inexplicablement, entrouverte et verrouillée » par laquelle se révèle un inconnu que rend immarcescible le mystère préservé ; elle est encore l'horizon qui s'éloigne devant le marcheur ou même le seuil en mouvement sous ses pas, barrière ouvrant le chemin, le sens, au fur et à mesure de l'avancée : le passage est donc dans le passage même. L'écriture inscrit en elle cette dialectique de la limite et de l'illimité ; dans ses détours, passant et repassant sans cesse de l'image à la nomination, à l'évocation descriptive, elle dit alors à la fois le dépit de ne pouvoir atteindre la cible et la volonté de désigner et respecter l'inaccessible en tant que tel ; la métaphore, notamment, par une constante épanorthose et le surlignement de son insuffisance prétendue, se fait cheminement sans fin vers ce qui est toujours au-delà ; ou bien, au visible, elle mêle l'invisible dont elle rend sensible et la présence et l'éloignement infini.

Comment ne pas douter d'un passage pressenti, non accompli, qui laisse entrevoir une lumière intermittente et éphémère, *insaisie* ? N'est-ce pas *leurre*, *illusion*, voire *tricherie*, l'écran finalement qui loin d'abolir l'inévitable ne servirait qu'à en masquer la vue ? De lui, que reste-t-il hors de l'instant où il est vécu ? « Et, néanmoins », qu'une fleur, une cascade s'entrouvre à nouveau, et l'immédiat, avec la force de l'évidence, réaffirme et « la réalité de la lumière et la légitimité de la parole ». Le poète se doit donc d'être fidèle à la lumière du passage, de lui garder sa *foi* : autre pan d'une « poétique » qui impose alors l'attente patiente²¹, l'ignorance consentie, le respect de la mesure afin que soient évités le maintien factice de l'exaltation hors des limites comme l'engloutissement dans la morosité quotidienne ou le désespoir. Elle est poétique du seuil.

²¹ Patience de Philippe Jaccottet », tel est le titre des pages d'un des chapitres que Jean-Michel Maulpoix consacre à « Trois poèmes tardifs » dans *Le poète perplexe*.

Ainsi, quel que soit le niveau considéré, celui de la sensibilité native, de la poétique, de la pensée métaphysique, l'aspiration profonde de Jaccottet au passage s'accorde en lui, par une pondération innée, une sagesse cultivée, à l'acceptation de la limite ; de la frontière ontologique, le poète fait une chance pour l'illimité qui n'est jamais appréhendé que dans la mesure où il n'est pas atteint. Les « histoires de passage » telles que les vit Jaccottet sont aussi bien histoires de seuil. Et cette étude pourrait autoriser la conclusion qu'au fondement de la pensée et de l'œuvre de Jaccottet, plus que celle de *passage*, il y a la notion de *seuil*, non comme limite immobile qu'il faut franchir, mais comme limite en mouvement, sans cesse repoussée, qui, infranchie, ouvre un passage.

Entre fini et infini, la porte entrebâillée laisse passer non pas « une lumière égale, constante, universelle », mais des « fragments » de lumière²² qui, pourtant, éclairent, et rendent à « la vraie vie ». Et, parce qu'il partage avec Hölderlin le « désir d'être un porteur de lumière, celui qui répand la contagion du feu spirituel »²³, Jaccottet fait entendre le chant de l'oiseau « disant [...] qu'il y a un autre monde à l'intérieur du nôtre, le disant lumineusement »²⁴, « montre » la « fleur apparue entre des dalles disjointes »²⁵, la fleur qui « éclaire plus loin qu'elle-même »²⁶, au travers, dit modestement Jaccottet, de « quelques phrases seulement, aussi tranquilles et fermes qu'un regard où la peur n'entre pas. Lumineuses comme des passerelles »²⁷. « Défi à l'imminence du Pire »²⁸, cette « obole pour le passeur qu'il n'y a plus » est le don précieux du poète au lecteur, « viatique » sur la route d'ici.

²² « Si les fleurs n'étaient que belles... », *Paysages avec figures absentes*, p. 130.

²³ « La seconde naissance de Hölderlin », *Une Transaction secrète*, p. 53.

²⁴ *Carnets*, pp. 14-15.

²⁵ *Éléments d'un songe*, p. 173.

²⁶ *Et, néanmoins*, pp. 52-53.

²⁷ *Éléments d'un songe*, p. 173.

²⁸ *Ibid.*, même page.

BIBLIOGRAPHIE

L'œuvre de Philippe Jaccottet a d'ores et déjà suscité une très abondante et riche production critique, allant des articles de quelques pages aux ouvrages de grande ampleur. La bibliographie qui suit ne prétend donc nullement à l'exhaustivité.

Pour l'œuvre même, elle tient compte des dernières parutions en volumes, traductions comprises, et mentionne en note les republications au format de poche. Mais elle ne comporte pas le relevé des chroniques, articles, poèmes ou proses poétiques parus en périodiques, la plupart ayant été repris en volumes. On ne peut que renvoyer pour cela à la bibliographie de référence établie par Jean-Pierre Vidal dans :

Philippe Jaccottet, pages retrouvées, inédits, entretiens, dossier critique, bibliographie / textes réunis et présentés par Jean-Pierre Vidal, Lausanne, Payot, "Études et documents littéraires", 1989, 343 p.
pp. 265-327.

S'arrêtant en 1989, cette bibliographie a été complétée jusqu'en 2000, et pour les seules œuvres de Jaccottet, à l'exclusion des traductions, par Jérôme Reybaud dans :

Philippe Jaccottet / sous la direction de Patrick Née et Jérôme Thélot ; ill. de Gérard de Palézieux, Anne-Marie Jaccottet, Nasser Assar ; fotogr. de Lorand Gaspar, Cognac, Le temps qu'il fait, 2001, 328 p, [30] p. de pl. en noir et en coul, (Cahier ; 14).
pp. 309-322.

Les sections I et II concernent les œuvres de Philippe Jaccottet, classées par ordre chronologique, et ses traductions, regroupées selon la langue originelle. Il nous a paru intéressant de rassembler dans une troisième section les œuvres ayant trait à la notion de passage auxquelles Jaccottet se réfère dans ses carnets (*Observations et autres notes anciennes, La Semaison, La Seconde Semaison, Carnets*) : elles sont nombreuses et Jaccottet en propose des analyses, certes fragmentaires, mais souvent précises, dont tient compte notre étude. Les deux dernières sections sont consacrées respectivement à la production critique sur l'œuvre de Jaccottet et à une bibliographie générale. L'ordre chronologique n'y a été gardé que pour la rubrique réservée aux numéros spéciaux de revues, actes de congrès et ouvrages collectifs ; dans cet ensemble, nous avons mentionné en note, avec auteur, titre et pagination, les études plus particulièrement citées. Chacune des deux dernières sections comporte des rubriques réunissant des ouvrages et articles touchant plus particulièrement à la notion de passage, selon quelques axes abordés dans cette recherche : "passage et paysage", "passage et au-delà", "passage et langage", dans la quatrième section, "poésie, paysage et rapport au monde", "poésie et spiritualité" dans la cinquième.

Le lieu d'édition n'est pas indiqué lorsqu'il s'agit de Paris.

Quand un ouvrage s'est révélé disponible sur Internet, l'adresse électronique en a été reportée.

I - ŒUVRES DE PHILIPPE JACCOTTET

1 - Œuvres publiées en volumes :

- 1945 *Trois poèmes aux Démons*, Porrentruy, Aux portes de France, 1945, 52 p.
- 1947 *Requiem*, Lausanne, Mermod, 1947, 38 p.
Rééd. : *Requiem (1946)* suivi de *Remarques (1990)*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 1991, 51 p.
- 1953 *L'Effraie et autres poésies*, Gallimard, "Métamorphoses", 1953, 64 p.
Repris dans *Poésie 1946-1967, op.cit.*, 1971.
- 1957 *La Promenade sous les arbres, proses*, dessins d'Anne-Marie Haesler, Lausanne, Mermod, 1957, 124 p.
Rééd. augmentée de la Note III, Lausanne, Mermod, "Collection du Bouquet", 1961, 154 p.
Rééd. sous cette forme, Lausanne, La Bibliothèque des arts, 1988 et 2009, 153 p.
- 1958 *L'Ignorant, poèmes 1952-1956*, Gallimard, 1958, 88 p.
Repris dans *Poésie 1946-1967, op.cit.*, 1971.
- 1961 *Éléments d'un songe*, Gallimard, 1961, 192 p.
- 1961 *L'Obscurité, récit*, Gallimard, 1961, 173 p.
- 1963 *La Semaison, carnets 1954-1962*, Lausanne, Payot, "Petite collection poétique d'écrivains romands", 1963, 64 p.
Repris dans *La Semaison, carnets 1954-1967, op. cit.*, 1971.
- 1964 *Paysages de Grignan*, 12 eaux-fortes de Gérard de Palézieux, Lausanne, La Bibliothèque des Arts, 1964, n.p.
Repris dans *Paysages avec figures absentes, op. cit.*, 1970.
- 1966 *Autriche*, ill. d'Henriette Grindat, Lausanne, Rencontre, "Atlas des voyages", 1966, 192 p.
Rééd. en format de poche : Lausanne, L'Âge d'Homme, "Poche Suisse", 1994, 123 p.
- 1967 *Airs, poèmes 1961-1964*, Gallimard, 1967, 94 p.
Repris dans *Poésie 1946-1967, op.cit.*, 1971.
- 1968 *Gustave Roud*, Pierre Seghers, "Poètes d'aujourd'hui", 1968, 192-[8] p.
Rééd. 2002.
- 1968 *L'Entretien des Muses, chroniques de poésie*, Gallimard, 1968, 315 p.

Reprend, avec ajout de quelques inédits, des chroniques publiées en revue ou en journal entre 1955 et 1966 (la plupart à *La Nouvelle Revue Française* et à la *Gazette de Lausanne*).

- 1969 *Leçons, poèmes*, Lausanne, Payot, "Collection poétique d'écrivains romands", 1969, 42 p.
Repris dans *Poésie 1946-1967, op.cit.*, 1971.
Repris en version remaniée dans *À la lumière d'hiver*, précédé de *Leçons* et de *Chants d'en bas, op. cit.*, 1977.
Repris dans *À la lumière d'hiver*, précédé de *Leçons* et de *Chants d'en bas* et suivi de *Pensées sous les nuages*, Gallimard, "Poésie", 1994, 170 p.
- 1970 *Rilke par lui-même*, Seuil, "Écrivains de toujours", 1970, 192 p., ill.
- 1970 *Paysages avec figures absentes*, Gallimard, 1970, 184 p.
Reprend comme 1^{er} texte *Paysages de Grignan* sous le titre « Paysages avec figures absentes ».
Rééd. : Gallimard, "Poésie", 1994, 170 p.
- 1971 *Poésie 1946-1967*, préf. de Jean Starobinski, Gallimard, "Poésie", 1971, 192 p.
- 1971 *La Semaison, carnets 1954-1967*, Gallimard, 1971, 148 p.
Comprend *La Semaison, carnets 1954-1967*.
Repris dans *La Semaison, carnets 1954-1979, op. cit.*, 1984.
- 1974 *Chants d'en bas*, Lausanne, Payot, "Collection poétique Payot Lausanne", 1974, 37 p.
Repris en version remaniée dans *À la lumière d'hiver*, précédé de *Leçons* et de *Chants d'en bas, op. cit.*, 1977.
Repris dans *À la lumière d'hiver*, précédé de *Leçons* et de *Chants d'en bas* et suivi de *Pensées sous les nuages, op. cit.* (1969 *Leçons*)
- 1975 *À travers un verger*, eaux-fortes de Pierre Tal Coat, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 1975, 53 p.
Repris dans *À Travers un verger* suivi de *Les Cormorans* et de *Beauregard*, Gallimard, 1984, 112 p.
- 1976 *Paysages avec figures absentes*, nouvelle éd. revue et augmentée, Gallimard, 1976, 189 p.
Republié en format de poche : Gallimard, "Poésie", 1997, 181 p.
- 1977 *À la lumière d'hiver*, précédé de *Leçons* et de *Chants d'en bas*, Gallimard, 1977, 104 p.
Leçons et *Chants d'en bas* sont dans une version remaniée.
Repris dans *À la lumière d'hiver*, précédé de *Leçons* et de *Chants d'en bas* et suivi de *Pensées sous les nuages, op. cit.* (1969 *Leçons*).
- 1977 *Journées, carnets 1968-1975*, Lausanne, Payot, "Collection poétique Payot Lausanne", 1977, 104 p.
Repris dans *La Semaison, carnets 1954-1979, op. cit.*, 1984.
- 1980 *Les Cormorans, prose*, 2 gravures de Denise Esteban, Marseille, Editions Idumée, 1980, 32 p.

- Repris dans *À Travers un verger* suivi de *Les Cormorans* et de *Beauregard*, Gallimard, 1984, 112 p.
- 1981 *Beauregard*, 5 gravures de Zao Wu-Ki, Maeght, "Argile", 1981, 60 p.
Republié en format de poche avec une postface d'Adrien Pasquali, Carouge-Genève, Zoé, "Mini", 1997, 42 p.
Repris dans *À Travers un verger* suivi de *Les Cormorans* et de *Beauregard*, Gallimard, 1984, 112 p.
- 1983 *Des Histoires de passage, prose 1948-1978*, Lausanne, Editions du Verseau, Roth et Sauter, 1983, 184 p.
Reprend avec quelques inédits des extraits de diverses œuvres en prose antérieures à 1979.
- 1983 *Pensées sous les nuages, poèmes*, Gallimard, 1983, 80 p.
Repris dans *À la lumière d'hiver*, précédé de *Leçons* et de *Chants d'en bas* et suivi de *Pensées sous les nuages*, 1994, *op. cit.* (1969 *Leçons*)
- 1984 *La Semaison, carnets 1954-1979*, Gallimard, 1984, 283 p.
Reprend *La Semaison, carnets 1954-1967*, 1971, *op. cit.* et *Journées*, 1977, *op. cit.* ; comprend les Carnets 1976-1979 en 1ère éd.
- 1984 *À Travers un verger* suivi de *Les Cormorans* et de *Beauregard*, Gallimard, 1984, 112 p.
Reprend ces textes déjà publiés séparément.
- 1986 *Le Cerisier*, aquarelle d'Anne-Marie Jaccottet, Le Pontet, Marchant Ducel, 1986, 24 p.
- 1987 *Autres journées*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 1987, 93 p.
Ces carnets de 1980-1984 sont repris dans *La Seconde semaison*, *op. cit.*, 1996.
- 1987 *Une transaction secrète, lectures de poésie*, Gallimard, 1987, 345 p.
Réunit des articles de journaux, des chroniques de revues, des préfaces, des textes d'hommages et des discours parus entre 1954 et 1986. L'origine et la date de chacun des textes sont précisées (pp. 337-339) dans les références bibliographiques établies par Jean-Pierre Vidal.
- 1990 *Cahier de verdure*, Gallimard, 1990, 85 p.
Reprend *Le Cerisier* en début de volume.
Repris dans : *Cahier de verdure* suivi de *Après beaucoup d'années*, Gallimard, "Poésie", 2003, 197 p.
- 1990 *Libretto*, Genève, La Dogana, 1990, 79 p.
- 1991 *Requiem, 1946*, suivi de *Remarques, 1990*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 1991, 51 p.
- 1993 *Cristal et fumée*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 1993, 85 p.
- 1994 *Après beaucoup d'années*, Gallimard, 1994, 105 p.
Repris dans : *Cahier de verdure* suivi de *Après beaucoup d'années*, *op. cit.* (1990 *Cahier de verdure*).

- 1994 *Tout n'est pas dit. Billets pour la Béroche 1956-1964*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1994, 141 p.
- 1994 *Écrits pour papier journal, chroniques 1951-1970*, textes réunis et présentés par Jean-Pierre Vidal, Gallimard, "Les Cahiers de la nrf", 1994, 300 p.
Présente un choix d'articles publiés dans la *Nouvelle Revue de Lausanne* et la *Gazette de Lausanne* ; l'origine et la date de chaque article sont précisées dans une note au début de chacun d'eux.
- 1996 *La Seconde semaison, carnets 1980-1994*, Gallimard, 1996, 235 p.
Intègre *Autres journées*.
- 1998 *Observations et autres notes anciennes, 1947-1962*, Gallimard, 1998, 136 p.
- 1998 *Chemins*, ill. de Bernadette Delrieu, B. Delrieu, 1998, 33 p.
- 2001 *Et, néanmoins, proses et poésies*, Gallimard, 2001, 96 p.
- 2001 *Carnets 1995-1998 (La Semaison, III)*, Gallimard, 2001, 153 p.
- 2001 *Notes du ravin*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 2001, 64 p.
- 2001 *Le Bol du pèlerin (Morandi)*, Genève, La Dogana, "Images", 2001, 93 p.
- 2002 *Nuages*, ill. d'Alexandre Hollan, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 2002, 31 p.
- 2002 JACCOTTET Philippe, ROUD Gustave, *Correspondance 1942-1976*, édition établie, annotée et présentée par José-Flore Tappy, Gallimard, "Les cahiers de la nrf", 2002, 559 p.
- 2002 *À partir du mot Russie*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 2002, 63 p.
- 2002 *Une constellation, tout près, poètes d'expression française du XX^e siècle*, Genève, La Dogana, 2002, 423 p.
Anthologie réalisée et préfacée par Philippe Jaccottet (pp. 7-9).
- 2003 *Le Tournesol*, gravure de Gérard de Palézieux, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 2003, 16 p.
Reprend un texte dactylographié joint à la lettre à Gustave Roud du 14 novembre 1952 et publié par Jean-Pierre Vidal en annexe de *Jaccottet / Roud : correspondance 1942-1976, op. cit.* (2002), pp. 541-544.
- 2004 *Israël, cahier bleu*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 2004, 85 p.
- 2004 *Truinas, le 21 avril 2001*, Genève, La Dogana, "Poésie", 2004, 56 p.
- 2005 *Remarques sur Palézieux*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 2005, 64 p.

- 2005 *D'autres astres, plus loin, épars, poètes européens du XX^{ème} siècle*, Genève, La Dogana, 2005.
Anthologie réalisée et préfacée par Philippe Jaccottet.
- 2006 *Pour Maurice Chappaz*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 2006, 72 p.
- 2006 *Rilke*, Seuil, "Points, poésie", 2006, 184 p.
- 2007 *Un calme feu*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 2007, 95 p.
- 2007 *Très peu de bruits*, gravures de Gérard de Palézieux, Meaux, Éditions de la revue Conférence, 2007, 32 p.
- 2008 *Ce peu de bruit*, Gallimard, 2008, 128 p.
Comprend *Notes du ravin* (pp. 19 à 68) et *Très peu de bruits* sous le titre « Ce peu de bruits » (pp. 69 à 102).
- 2008 *Le cours de la Broye, suite moudonnoise*, Chavannes-près-Renens, Editions Empreintes, 2008 [1949].
Reprend "Le Cours de la Broye" de 1949, publié dans *Ecriture*, Lausanne, n°44, août 1994 ainsi que des commentaires de fragments de textes évoquant Moudon.
- 2008 JACCOTTET Philippe. UNGARETTI Giuseppe, *Jaccottet traducteur d'Ungaretti, correspondance, 1946-1970*, édition établie, annotée et présentée par José-Flore Tappy, Gallimard, "Les Cahiers de la nrf", 2008, 256 p.
- 2008 *Avec André Dhôtel*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 2008, 112 p.
- 2009 *Couleur de terre*, dessins inédits d'Anne-Marie Jaccottet, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 2009, 32 p.

2 – Entretiens, films, CD audio

"Philippe Jaccottet, entre l'ombre et la lumière", entretien avec Monique Petillon, *Le Monde*, 16 déc. 1983.

"Interview avec Philippe Jaccottet", propos recueillis par Mel B. Yoken, *The French Review*, Champaign, Illinois, vol. LIX, n° 4, mars 1986, pp. 596-599.

Entretien avec Reynald André Chalard, réalisé à Grignan le 22 février 1988, publié dans *Le Nouveau Recueil*, 62, mars-mai 2002, pp. 152-176.

Republié dans *Philippe Jaccottet. De la poésie. Entretien avec Reynald André Chalard*, préf. de Reynald André Chalard (« D'un cœur plus nu », pp. 7-18), Arléa, 2005, 67 p.

"Entre l'enfer et les fleurs", entretien avec Monique Petillon, *Le Monde*, 28 déc. 1990.

"Philippe Jaccottet, la traversée de l'ombre", propos recueillis par Jean Roudaut, *Magazine littéraire*, n° 289, juin 1991, pp. 110-118.

"Philippe Jaccottet", entretien avec Jacques Laurans des 28-30 juin 1991, film réalisé par François Barat dans la série "Les Hommes-livres", Bry-sur-Marne, Institut national de l'audiovisuel, "Voir & lire", 1993, durée 54 mn.
vidéocassette : 1/2 pouce VHS ; couleurs SECAM.

"Entretiens sur l'autre et l'ailleurs avec Philippe Jaccottet et Jacqueline de Romilly, suivis de Réflexions avec Claude Lévi-Strauss", recueillis par Geneviève Dewulf, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1993, 81 p., pp. 11-35.

"Les paysages de Philippe Jaccottet", entretien avec Monique Petillon, *Le Monde*, 15 juil. 1994.

Entretien avec Olivier Germain-Thomas dans *For intérieur*, émission de France-Culture, 21 avr. 1996.

"Philippe Jaccottet, entretiens à Grignan : mars-nov. 1994", propos recueillis par Michelle Nota. *Franco-Italica*, n° 10, 1996, pp. 183-206.

"Les transactions secrètes de Philippe Jaccottet", entretien avec Monique Petillon, *Le Monde*, 21 mars 1997.

Les entretiens de Philippe Jaccottet avec Monique Petillon ont été repris dans :
PETILLON Monique, *À mi-voix. Entretiens et portraits, 1976-2006*, avant-propos de Silvia Baron Supervielle, Tours, Farrago, 2006, 316 p.

"Grignan, une fenêtre ouverte sur le monde", propos recueillis par Pierre-André Stauffer et Antoine Duplan, *L'Hebdo*, n° 52, 24 déc. 1997 (titre du n° : *Où est passée la poésie ?*), pp. 42-44.

« Entretien avec Philippe Jaccottet » par Mathilde Vischer, Grignan, le 27 septembre 2000, consultable sur Internet,
url : <http://www.culturactif.ch/entretiens/jaccottet.htm>

Philippe Jaccottet, poèmes et proses, dit par Philippe Jaccottet, 1 CD audio, Thélème, "Poésie contemporaine", 2003.

Jaccottet, voix : Alain Lefebvre, piano : Dominique Lofficial, 1 CD audio (45'45), cddp Maine-et-Loire, 2006.

Poèmes extraits de *À la lumière d'hiver, Paysages avec figures absentes, Tout n'est pas dit, Poésie 1946-1967, L'Ignorant, Cahier de verdure*.

II - TRADUCTIONS PAR PHILIPPE JACCOTTET publiées en volumes

1 - Traductions du grec ancien :

HOMERE, *L'Odyssée*, notes et postf. de Philippe Jaccottet, suivi de "Des lieux et des hommes" par François Hartog, La Découverte, 1992, 434 p.

Traduit de "Ὀδυσσεΐα".

PLATON, *Le Banquet*, préface et notes de Philippe Jaccottet, Lausanne, Rencontre, 1951, 111 p.

Traduit de *Συμπόσιον*.

2 - Traductions de l'allemand :

BACHMANN Ingeborg, *Malina*, Seuil, 1988, 285 p.

Traduit de *Malina*.

BENJAMIN Walter, *Rastelli raconte... Et autres récits*, suivi de *Le Narrateur*, préf. de Philippe Ivernel, Seuil, "Fiction & Cie", 1977, 177 p.

Traduits de *Geschichten und Novellistisches* et *Der Erzähler*.

Autre traducteur : Maurice de Gandillac.

HÄRTLING Peter, *Hölderlin*, Seuil, 1988, 479 p.

Traduit de *Hölderlin*.

HOHL Ludwig, *Chemin de nuit*, Lausanne, L'Âge d'homme, "Poche Suisse", 1994, 157 p.

Traduit de *Nächtlicher Weg*.

HÖLDERLIN Friedrich, *Hypérion ou L'Ermite de Grèce*, Gallimard / Mercure de France, 1965, 207 p.

Traduit de *Hyperion oder der Ermit im Griechenland*.

HÖLDERLIN Friedrich, *Œuvres*, éd. publ. sous la dir. de Philippe Jaccottet, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1989, XXVI, 1267 p.

Réunit : *Hypérion*, *Empédocle*, *Élégies*, *Odes*, *Poèmes isolés*, *Hymnes*, *Hymnes en esquisse*, *Plans et ébauches*, *En bleu adorable*, *Poèmes*, *Lettres*, *Essais*.

Autres traducteurs : Robert Rovini, François Fédier, Gustave Roud, Michel Deguy, Jean Tardieu, André du Bouchet et Denise Naville.

MANN Thomas, *Études. Goethe, Nietzsche, Joseph et ses frères*, Lausanne, Mermod, "La Grenade", 1949, 155 p.

Traduction de 3 chapitres de *Neun Studien*.

- MANN Thomas, *La Mort à Venise*, ill. de Gérard de Palézieux, Lausanne, la Bibliothèque des arts, "Pergamine", 1994, 187 p.
Traduit de *Der Tod in Venedig*.
- MEYER Franz, *Marc Chagall*, Flammarion, 1995, 352-[152] p.
Traduit de *Marc Chagall*.
- MUSCHG Adolf, *Histoires d'amour*, Gallimard, "Du monde entier", 1977, 181 p.
Traduit de *Liebesgeschichten*.
- MUSIL Robert, *De la bêtise*, Allia, 2000, 53 p.
Traduit de *Über die Dummheit*.
- MUSIL Robert, *Les Désarrois de l'élève Törless, roman*, Seuil, "Points, roman", 1995, 236 p.
Traduit de *Die Verwirrungen des Zöglings Törless*.
- MUSIL Robert, *Essais. Conférences, critiques, aphorismes, réflexions*, textes choisis et présentés par Philippe Jaccottet d'après l'éd. allemande d'Adolf Frisé, Seuil, 1984, 655 p.
Choix de textes extraits des tomes 7, 8 et 9 de *Gesammelte Werke*, traduits de *Prosa und Stücke, Kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches, Essays und Reden, Kritik*.
- MUSIL Robert, *L'Homme sans qualités*, Seuil, "Points, roman", 1982, 2 vol., 800+1042 p.
Traduit de *Der Mann ohne Eigenschaften*.
Egalement Seuil, "Le Livre de poche", 1969, 3 vol.
- MUSIL Robert, *Journaux*, présenté par Philippe Jaccottet d'après l'éd. allemande d'Adolf Frisé, Seuil, 1981, 2 vol., 701+735 p.
Traduit de *Tagebücher*.
- MUSIL Robert, *Lettres*, choisies et présentées par Philippe Jaccottet d'après l'éd. d'Adolf Frisé, Seuil, "Le don des langues", 1987, 528 p.
Traduit de *Briefe 1901-1942*.
- MUSIL Robert, *Œuvres pré-posthumes*, Seuil, 1965, 189 p.
Traduit de *Nachlass zu Lebzeiten*.
- MUSIL Robert, *Proses éparses*, textes choisis et présentés par Philippe Jaccottet d'après l'éd. d'Adolf Frisé, Seuil, "Le don des langues", 1989, 256 p.
- MUSIL Robert, *Théâtre*, présenté par Philippe Jaccottet, Seuil, "Le don des langues", 1985, 350 p.
Réunit *Les Exaltés, Vincent et l'amie des personnalités, Prélude au mélodrame "Le Zodiaque"*.
Traduits de *Die Schwärmer, Vinzenz und die Freunden bedeutender Männer, Vorspiel zu dem Melodrama "Der Tierkreis"*.

MUSIL Robert, *Trois femmes*, suivi de *Noces. Nouvelles*, Seuil, "Le don des langues", 1991, 246 p.

Traduits de "Drei Frauen" et "Vereinigungen" dans le volume *Prosa, Dramen, Späte Briefe*.

RILKE Rainer Maria, ANDREAS-SALOMÉ Lou, *Correspondance 1897-1926*, texte ét. par Ernst Pfeiffer, Gallimard, "Du monde entier", 1989, 559 p.

RILKE Rainer Maria, PASTERNAK Boris, TSVETAÏEVA Marina, *Correspondance à trois. Été 1926*, coord. du texte français par Lily Denis, Gallimard, "Du monde entier", 1993, 329-24 p.

Autres traducteurs : Lily Denis pour les textes russes et Ève Malleret pour les poèmes de M. Tsvetaïeva.

RILKE Rainer Maria, *Correspondance, Œuvres III*, éd. établie par Philippe Jaccottet, Seuil, "Le don des langues", 1987, 640 p.

Autres traducteurs : Blaise Briod et Pierre Klossowski.

RILKE Rainer Maria, *Journaux de jeunesse*, Seuil, "Points, roman", 1991, 319 p.

Traduit de *Tagebücher aus der Frühzeit*.

RILKE Rainer Maria, *Lettres sur Cézanne*, présentées par Philippe Jaccottet, Seuil, "Le Don des langues", 1992, 96-[16] p.

Traduit de *Briefe über Cézanne*.

RILKE Rainer Maria, *Poésie, Œuvres II*, éd. établie et présentée par Paul de Man, Seuil, "Le don des langues", 1992, 543 p.

("Poèmes épars : 1907-1926", pp. 411-464).

RILKE Rainer Maria, *Le Testament*, éd. établie par Ernst Zinn, Seuil, 1983, 88 p.

Traduit de *Das Testament*.

RILKE Rainer Maria, *Elégies de Duino = Duineser Elegien*, traduction et postface de Philippe Jaccottet, Genève, La Dogana, "Poésie", 2008, 120 p.

TRAVEN Bruno, *Le Vaisseau des morts*, prés. d'Olivier Barrot, Union générale d'éditions, "10-18", 1987, 272 p.

Traduit de *Das Totenschiff*.

3 - Traductions de l'italien :

BIGONGIARI Piero, *Les Remparts de Pistoia = Le mura di Pistoia. Poèmes*, La Différence, "Littérature", 1994, 154 p.

Autre traducteur : André Ughetto.

CASSOLA Carlo, *Anna de Volterra, roman*, Seuil, 1973, 319 p.

Traduit de *Paura e tristezza*.

- CASSOLA Carlo, *L'Antagoniste, roman*, Seuil, 1978, 494 p.
Traduit de *L'Antagonista*.
- CASSOLA Carlo, *Le Chasseur, roman*, Seuil, "Points, roman", 1989, 194 p.
Traduit de *Il Cacciatore*.
- CASSOLA Carlo, *Un Cœur aride*, Seuil, "Folio", 1974, 383 p.
Traduit de *Un Cuore arido*.
- CASSOLA Carlo, *La Coupe de bois, récits*, Seuil, 1987, 264 p.
Traduit de *Il taglio del bosco*.
- CASSOLA Carlo, *Fausto et Anna*, préf. de Franco Fortini, Seuil, 1961, 304 p.
Traduit de *Fausto e Anna*.
- CASSOLA Carlo, *Fiorella*, suivi de *Jours mémorables*, Seuil, 1969, 192 p.
Traduits de *La Maestra* et *Tempi memorabili*.
- CASSOLA Carlo, *Une Liaison, roman*, Seuil, 1971, 157 p.
Traduit de *Una Relazione*.
- CASSOLA Carlo, *Mario, roman*, Seuil, 1975, 158 p.
Traduit de *Monte Mario*.
- CASSOLA Carlo, *La Ragazza, roman*, Seuil, 1987, 253 p.
Traduit de *La Ragazza di Bube*.
- COCCIOLI Carlo, *Le Jeu, roman*, Plon, "Feux croisés, âmes et terres étrangères", 1952, 253 p.
Traduit de *Il Giuoco*.
- FRUTTERO Carlo, LUCENTINI Franco, *La Femme du dimanche, roman*, Seuil, 1973, 416 p.
Traduit de *La Donna della domenica*.
- LEOPARDI Giacomo, *Canti*, avec un choix des *Œuvres morales*, présentation de Jean-Michel Gardair, Gallimard, "Poésie", 1982, 256 p.
Traduits de *Canti* et *Operette morali*.
Autres traducteurs : F.A. Aulard, Juliette Bertrand et Georges Nicole.
- LUCENTINI Franco, FRUTTERO Carlo, *La Couleur du destin*, Seuil, 1990, 187 p.
Réunit : *Ruines avec figures* de Franco Lucentini, *Je te trouve un peu pâle* de Carlo Fruttero et *La Couleur du destin* de Franco Lucentini et Carlo Fruttero.
Traduits de *Il Colore del destino* pour le récit éponyme.
Autres traducteurs : Simone Benne-Darses et Gérard Hug.
- MONTALE Eugenio, *Les Occasions = Le Occasioni. Poésies II (1928-1939)*, Gallimard, "Du monde entier", 1966, 181 p.
Traducteur principal : Patrice Angelini ; autres traducteurs : Louise Herlin et Georges Brazzola.

PUSTERLA Fabio, *Deux rives*, trad. de l'italien par Béatrice de Jurquet et Philippe Jaccottet, Le Chambon-sur-Lignon, Cheyne, "D'une voix l'autre", 2002, 114 p.
Traduit de *Due rive*.

RABONI Giovanni, *Au livre de l'esprit*, Genève, La Dogana, "Poésie", 2005, 41 p.
Traduit de *Nel libro della mente*.

UNGARETTI Giuseppe, *À partir du désert. Journal de voyage*, Seuil, "Tel quel", 1965, 288 p.
Traduit de *Il deserto e dopo*.

UNGARETTI Giuseppe, *Carnet égyptien*, dessins d'Anna Boguighian, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 1998, 111 p., ill.
Traduit de *Quaderno egiziano*.

UNGARETTI Giuseppe, *Innocence et mémoire*, Gallimard, "Les essais", 1969, 383 p.
Choix de textes encore inédits en vol. en Italie.

UNGARETTI Giuseppe, *Vermeer*, Caen, L'Échoppe, "Envois", 1990, 36 p.
Traduit de *Vermeer*.

UNGARETTI Giuseppe, *Vie d'un homme. Poésie 1914-1970*, préf. de Philippe Jaccottet, Éd. de Minuit, Gallimard, "Poésie", 1981, 351 p.
Traduit de *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*.
Autres traducteurs : Pierre Jean Jouve, Jean Lescure, André Pieyre de Mandiargues, Francis Ponge et Armand Robin.

UNGARETTI Giuseppe, *Carnets italiens*, dessins de Gérard de Palézieux, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 2004, 160 p.

4 - Traductions de l'espagnol :

GÓNGORA Y ARGOTE Luis de, *Les Solitudes = Las Soledades*, Genève, La Dogana, 1984, 180 p.

GÓNGORA Y ARGOTE Luis de, *Treize Sonnets et un fragment = Sonetos*, Genève, La Dogana, 1985, 46 p.

5 - Traductions du russe :

MANDELSTAM Osip Emilievitch, *Simple promesse. Choix de poèmes, 1908-1937*, postf. de Florian Rodari, Genève, La Dogana, 1994, 175 p.
Traduit de *Sobranie sochinei*.
Autres traducteurs : Louis Martinez et Jean-Claude Schneider.

6 - Transcriptions du japonais :

Haïku, présentés et transcrits par Philippe Jaccottet, dessins d'Anne-Marie Jaccottet, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, "Les Immémoriaux", 1996, 87 p.

Ph. Jaccottet a utilisé, à 2 exceptions près, la version anglaise de *Haïku* de R. H. Blyth, *op. cit. infra* (p. 469).

Cité dans les notes sous l'appellation : "*Haïku* / Jaccottet".

III - LA NOTION DE PASSAGE DANS LES RÉFÉRENCES LITTÉRAIRES DES *CARNETS* DE PHILIPPE JACCOTTET

1 - Poésie :

antique :

HÉSIODE, *Théogonie* = *Θεογονία*, suivi de *Les Travaux et les jours* = *Ἔργα και ἡμέραι*, et de *Le Bouclier* = *Ἄσπις*, texte établi et trad. du grec ancien par Paul Mazon, Les Belles Lettres, "Collection des universités de France", 1996, XXX-158 p.

Pagination double pour les pp. 32 à 68, 86 à 116 et 132 à 150.
(Les Travaux et les jours, pp. 70-116).

OVIDE (Publius Ovidius Naso), *Les Métamorphoses* = *Μεταμορφώσεις*, texte établi et trad. du latin par Georges Lafaye, 6^e tirage rév. et corr. par H. Le Bonniec, Les Belles Lettres, "Collection des universités de France", 1985 et 1989, 2 vol., XXXIV-148 p. + 171 p.

Pagination double pour les pp. 1-147 du vol. 1 et pp. 1 à 26, 29 à 58, 61 à 90, 93 à 119, 122 à 146 du vol. 2.

VIRGILE (Publius Vergilius Maro), *L'Énéide* = *Aeneidos*, traduit du latin par André Bellessort, Les Belles Lettres, "Collection des universités de France", 1959, 2 vol., XXXII-198 + 257 p.

Pagination double pour les pp. 1-197 du vol.1 et 10-231 du vol.2.
Texte établi par Henri Goelzer pour le vol. I, par René Durand pour le vol. II.
(Les livres III et VI, pp. 66-96 et pp. 162-197 du vol. 1).

de langue française :

BAUDELAIRE Charles, *Œuvres complètes*, texte établi et annoté par Y.G. Le Dantec, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1954, 1576 p.

("Le Balcon", p. 110, "Le Cygne", p. 157, dans *Les Fleurs du mal*).

BONNEFOY Yves, *L'Arrière-Pays*, augmenté d'une postface, Gallimard, "Poésie", 2005, 189 p.

BONNEFOY Yves, *Dans le leurre du seuil*, Mercure de France, 1975, 127 p.

BONNEFOY Yves, *Rue Traversière, et autres récits en rêves*, postf. de John E. Jackson, Gallimard, "Poésie", 238 p.

CLAUDEL Paul, *Œuvre poétique*, intr. de Stanislas Fumet, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1957, XXVIII-994 p.

(*Connaissance de l'est*, pp.21-120, notamment « La source », pp.96-97 ; *Cinq grandes odes*, pp. 219-292 ; *La Cantate à trois voix*, pp. 319-364).

- FOLLAIN Jean, *Exister*, suivi de *Territoires*, préf. d'Henry Thomas, Gallimard, "Poésie", 1969, 191 p.
- FRANK Jean-Michel, *Dieu protège les roses !*, Gallimard, 1977, 94 p.
- GUÉRIN Maurice de, *Poésie*, éd. présentée, établie et annotée par Marc Fumaroli, Gallimard, "Poésie", 1984, 278 p.
Réunit "Le cahier vert", "Pages sans titre", "Poèmes", "Cinq lettres à Barbey d'Aurevilly".
- HUGO Victor, *Choses vues, 1849-1885. Souvenirs, journaux, cahiers*, texte présenté, établi et annoté par Hubert Juin, Gallimard, 1997, 1014 p.
- HUGO Victor, *La Légende des siècles*, suivi de *La Fin de Satan*, et de *Dieu*, éd. établie et annotée par Jacques Truchet, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1988, XVIII-1325 p.
(*La Fin de Satan*, pp. 765-942).
- MALLARMÉ Stéphane, *Œuvres complètes*, texte établi et annoté par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1956, XIV-1660 p.
("Le Nénuphar blanc", p. 283, dans *Poèmes en prose* ; "Petit air, II", p. 66, dans *Chansons bas*).
- MICHAUX Henri, *Les Grandes épreuves de l'esprit et les innombrables petites*, Gallimard, "Le Point du jour", 1966, 215 p.
("Le Dépouillement par l'espace", pp. 113-127).
- MICHAUX Henri, *Poteaux d'angle*, Gallimard, 1981, 89 p.
- NERVAL, Gérard de, *Le rêve et la vie*, introd. de Jean-Louis Vaudoyer, Hachette, "collection du Flambeau", 1955, 289 p.,
- PONGE Francis, *Œuvres complètes I*, éd. publ. sous la dir. de Bernard Beugnot, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1999, C-1210 p.
- RIMBAUD Arthur, *Œuvres complètes*, texte établi et annoté par Rolland de Renéville et Jules Mouquet, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1951, XXVIII-826 p.
("Les Illuminations", pp. 167-202 ; "Une Saison en enfer", pp. 205-235).
- ROUD Gustave, *Écrits*, publié sous la direction de Philippe Jaccottet, Lausanne, Bibliothèque des arts, 1978, 3 vol., 283+292+208 p.
Le 1er vol. contient : *Adieu, Feuilletts, Petit traité de la marche en plaine, Essai pour un paradis* ;
le 2ème : *Scène, Pour un moissonneur, Air de la solitude, Le Repos du cavalier* ;
le 3ème : *L'Aveuglement, Requiem, Campagne perdue*.
(*Petit traité de la marche en plaine*, vol. 1, pp. 97-135 ; *Essai pour un paradis*, vol. 1, pp. 209-279 ; *Pour un moissonneur*, vol. 2, pp. 35-37).
- ROUSSEAU Jean-Jacques, *Les rêveries du promeneur solitaire*, chronol. et préf. de Jacques Voisine, Flammarion, "GF", 1994, 174 p.

SAINT-JOHN PERSE, *Anabase*, éd. critique, transcription d'états manuscrits, études par Albert Henry, Gallimard, "Publications de la Fondation Saint-John Perse", 1983, 323 p.

SAINT-JOHN PERSE, *Vents*, suivi de *Chronique*, Gallimard, "Poésie", 1977, 159 p.

THOMAS Henri, *Le Monde absent. Poèmes*, Gallimard, 1947, 115 p.

occidentale, autre que française :

de langue allemande :

BENN Gottfried, *Poèmes*, trad. et préf. par Pierre Garnier, Gallimard, "Du monde entier", 1988, 395 p.

CELAN Paul, *Entretien dans la montagne*, trad. par John E. Jackson et André du Bouchet, ill. de Pierre Tal Coat, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 1996, 25 p., ill.

Traduit de *Das Gespräch im Gebirg*.

GOETHE Johann Wolfgang von, *Œuvres I : Poésies diverses, Pensées, Divan oriental-occidental*, traduction nouvelle par Jacques Porchat, Hachette, 1861, XII-755 p

("Alexis et Dora" pp. 115-119 ; consultable sur le site

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k68521g.image.f132> à 136

et dans sa langue originale sur http://de.wikisource.org/wiki/Alexis_und_Dora)

("Sur le lac", p. 31, consultable sur le site

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k68521g.image.f048>

est traduit de "Auf dem See" (tiré de *Dichtung und Wahrheit*) consultable en allemand sur

http://de.wikisource.org/wiki/Auf_dem_See)

(*Divan oriental-occidental*, pp. 531-744, consultable sur

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k68521g.image.f548> à 744

est traduit de *West-östlicher Divan* consultable en allemand sur

<http://www.fullbooks.com/West-stlicher-Divan.html>)

HÖLDERLIN Friedrich, *Œuvres*, éd. publ. sous la dir. de Philippe Jaccottet, "Bibliothèque de la Pléiade", *op. cit.* (p. 457).

("Les Miens", p. 5 ; "Aux Parques", p. 109 ; "Adieu", pp. 775-776 ; "Fête de Paix", pp. 858-862 ; la correspondance, pp. 15-101, pp. 289-451, pp. 671-767, pp. 975-1016, pp. 1039-1064).

NOVALIS Friedrich, *Œuvres complètes*, éd. établie, trad. et présentée par Armel Guerne, Gallimard, "Du monde entier", 1975, 2 vol., 400+464 p.

RILKE Rainer Maria, *Elégies de Duino*, traduction et postface de Philippe Jaccottet, *op. cit.* (p. 459).

SILESIUS Angelus, *L'Errant chérubinique*, trad. et présenté par Roger Munier, Arfuyen, 1993, 247 p.

Traduit de *Der Cherubinischer Wandersmann*.

de langue anglaise :

BRONTË Emily, *Poèmes. 1836-1846*, choisis et trad. d'après la leçon des manuscrits par Pierre Leyris, Gallimard, "Poésie", 1994, 148 p.

DICKINSON Emily, *Poèmes = Poems*, trad. et préf. par Claire Malroux, Belin, "L'Extrême contemporain", 1989, 320 p.

HOPKINS, Gerard Manley, *Grandeur de Dieu*, poèmes choisis et trad. par Jean Mambrino, Arfuyen, « Neige », 1980, 121 p.

("Lever de lune", pp. 10-11)

("La Lanterne hors les murs", pp. 26-27)

("Les peupliers de Binsey", pp. 46-47)

KEATS John, *Les odes*, suivi de *La Belle Dame sans merci*, trad. et présent. de Alain Suied, Arfuyen, "Textes anglais, Cahier", 1994, 85 p.

Traduit de *The Odes*.

RAINE Kathleen, *Sur un rivage désert. Poème*, trad. par Marie-Béatrice Mesnet et Jean Mambrino, Granit, Diffusion Nouveau quartier latin, "Collection du Miroir, suite anglaise", 1978, 145 p.

Traduit de *On a deserted shore*.

Texte anglais et traduction française à la suite.

RUSSELL George William, *Le Flambeau de la Vision*, trad. par Léon Gabriel Gros, présentation par Jacques Masui, *Cahiers du Sud*, 1952, XIV-163 p.

Traduit de *The Candle of vision*.

de langue espagnole :

BORGES Jorge Luis, *Les Conjurés*, précédé de *Le Chiffre*, trad. par Claude Esteban, Gallimard, "Du Monde entier", 1988, 147 p.

Traduit de *Los Conjurados* et de *La Cifra*.

BORGES Jorge Luis, *Treize poèmes*, trad. par Roger Caillois, ill. par Pierre Alechinsky, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, "Dioscures", 1983, 47 p.

Poèmes choisis dans : *Obra poética*.

Texte espagnol et traduction française en regard.

JEAN DE LA CROIX (Saint), *Nuit obscure* et *Cantique spirituel = Noche oscura, Cántico espiritual*, préf. de José Àngel Valente, trad. nouvelle et présentation de Jacques Ancet, Gallimard, "Poésie", 1997, 229 p.

italienne :

ARZO Silvio d', *Casa d'altri. E altri racconti*, Torino, G. Einaudi, "Nuovi coralli", 1995, 93 p.

DANTE ALIGHIERI, *La Divine Comédie = La Divina Commedia*, trad., introd. et notes de Jacqueline Risset, Flammarion, 1991-1992, 3 vol., 357+343+369 p.

DANTE ALIGHIERI, *Vita nuova = Vie nouvelle*, trad. de l'italien, préf. et annoté par Gérard Luciani, Gallimard, "Folio bilingue", 1999, 258-[16] p.

DANTE ALIGHIERI, *Rime. A cura di Gianfranco Contini*, Torino, Giulio Einaudi, "Nuova universale Einaudi", 1946, XXVI-349 p.
(Rime 9 à Guido Cavalcanti, pp. 34-36).

LEOPARDI Giacomo, *Chants = Canti*, trad. et présenté par Michel Orcel, Aubier, "Domaine italien bilingue", 1995, 333 p.
(Chant 13 : "Le soir du jour de fête", traduit de "La sera del di di festa", p. 104).
(Chant 22 : "Les souvenirs", traduit de "Le Ricordanze", p. 158).
(Chant 33 : "Le coucher de la lune", traduit de « Il Tramonto della luna », p. 237).

LEOPARDI Giacomo, *Du "Zibaldone"*, 133 fragments choisis, présentés et trad. par Michel Orcel, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1987, 110 p.
Traduit de *Zibaldone*.

MONTALE Eugenio, *Os de seiche = Ossi di seppia*, trad. et préf. par Patrice Angelini avec le concours de Louise Herlin et Georges Brazzola, Gallimard, "Du monde entier", 1992, 224 p.

MONTALE Eugenio, *Les Occasions = Le Occasioni, op. cit.* (p. 460).
(*"Dora Markus"*, pp. 42-43 ; *"Tempi di Bellosguardo"*, pp. 101-102)

russe :

MANDELSTAM Osip Emilievitch, *Poèmes = Стихотворения*, préf. d'Anna Akhmatova, trad. par H. Henry, M. Regnaut, H. Abril et al, Librairie du globe, "Collection bilingue", 1992, 199 p.
(*"Le Siècle"* = *"Бек"* pp. 88-91).

MANDELSTAM Osip Emilievitch, *Simple promesse. Choix de poèmes, 1908-1937*, trad. par Philippe Jaccottet et al., *op. cit.* (p. 461).
(*"Ode au crayon d'ardoise"*, trad. par Louis Martinez, pp. 58-61).

Poésie et autres œuvres orientales et extrême-orientales :

‘ATTÂR Farīd al-Dīn, *Le Livre de l'épreuve. Musībatnāma*, trad. du persan par Isabelle de Gastines, introduction par Annemarie Schimmel, Fayard, "L'Espace intérieur", 1981, 359 p.

Bardo Thodol : le livre des morts tibétains ou les expériences d'après la mort dans le plan du Bardo, suivant la version anglaise du lama Kazi Dawa Samdup, trad. franç. de M. La Fuente, Librairie d'Amérique et d'Orient, "Classiques d'Amérique et d'Orient", 1987, VIII-245 p.

Traduit de *The Tibetan book of the dead*.

Suivi de : *Commentaire psychologique du Bardo Thödol* de Carl-Gustav Jung.

BASHÔ, *L'Ermitage d'illusion*, trad. du japonais par Jacques Bussy, front. de Gérard Barthélémy, La Délirante, 1988, 60 p., ill.

Autre titre : "La Sente du bout du monde".

BLYTH Reginald Horace, *Haiku*, Tokyo, The Hokuseido Press, 1949-1952, 4 vol., 422-[26]+382-[9]+443-[13]+XLII-396-[19] p.

Les sous-titres des 4 vol. sont : "Eastern culture", "Spring", "Summer-autumn", "Autumn-winter".

Les Dix-neuf poèmes anciens, texte et trad. du chinois, suivi de commentaires par Jean-Pierre Diény, PUF, "Bulletin de la Maison franco-japonaise", 1963, 195 p.

DJALÂL AL-DÎN RÛMÎ, *Le Livre du dedans. Fihi-mâ-fîhi*, présenté et trad. du persan par Eva de Vitray-Meyerovitch, A. Michel, "Spiritualités vivantes", 1997, 368 p.

Traduit de *Fihi-mâ-fîhi*.

DJALÂL AL-DÎN RÛMÎ, *Les odes mystiques*, trad. du persan et notes par Eva de Vitray-Meyerovitch et Mohammad Mokri, Klincksieck, "Collection Unesco d'œuvres représentatives, série persane", 1984, 326 p.

Traduit de *Dvn-e ams-e Tabrz*.

L'Épopée de Gilgamesh, intr., trad. des textes cunéiformes et notes de Raymond Jacques Tournay, O.P., et Aaron Shaffer, Éd. du Cerf, "Littératures anciennes du Proche-Orient", 1994, X-321 p.

LI QUINGZHAO, *Les Fleurs du cannelier*, trad. du chinois par Zheng Su, interprété et présenté par Ferdinand Stoces, La Différence, "Orphée", 1990, 127 p.

Texte chinois et trad. française en regard pp. 32-119.

Les Mille et une nuits, trad. de l'arabe par le Dr J. C. Mardrus, Robert Laffont, "Bouquins", 1993, 2 vol., VII-1029 + 1018 p.

SOHRAVARDÎ Yahyâ ibn Habaš Šihâb al-Dîn al-, *L'Archange empourpré. Quinze traités et récits mystiques*, trad. du persan et de l'arabe, présentés et annotés par Henry Corbin, Fayard, "Documents spirituels", 1976, XXIV-549 p.

TOUKÂRÂM (TOUKÂRĀMA), *Psaumes du Pèlerin*, trad. du mahratte, intro. et comm. de G.A. Deleury, Gallimard, "Poésie", 1973, 213 p.

Traduction Œcuménique de la Bible, comprenant l'Ancien et le Nouveau Testament, trad. sur les textes originaux en hébreu et grec, avec introd., notes et glossaire,

Nouv. éd. revue en 1996, le Livre de poche, "La Pochothèque, classiques modernes", 1997, 1887-[8] p.

ZEAMI et autres, *La Lande des mortifications. Vingt-cinq pièces de nô*, trad. du japonais, présenté et annot. par Armen Godel et Koichi Kano, Gallimard, "Connaissance de l'Orient, série japonaise", 1994, 618-[16] p.

2 - Récits, romans, nouvelles :

CERVANTES SAAVEDRA Miguel de, *L'Ingénieux hidalgo Don Quichotte de la Manche*, trad. de l'espagnol par Louis Viardot, avec préf. et notes par Maurice Bardon, éd. augm. d'une chronologie, Bordas, "Classiques Garnier", 1992, XXXII-1091-[8] p.

Titre de couv. : "Don Quichotte de la Manche".

Traduit de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*.

DOSTOÏEVSKY Fedor Mikhaïlovitch, *L'Idiot*, suivi de *Les Carnets de l'Idiot*, et de *Humiliés et offensés*, trad. du russe par A. Mousset (*L'Idiot*), par B. de Schloezer (*Les Carnets*) et par S. Luneau (*Humiliés*), Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1957, XXII-1365 p.

Traduits de *Idiot*, de *Zapisnye tetradi* et de *Unizhennye i oskorblennye*.

GOETHE Johann Wolfgang von, *Les Affinités électives*, trad. de l'allemand, introd. et notes de J. F. Angelloz, Flammarion, "GF", 1992, 383 p.

Traduit de *Die Wahlverwandtschaften*.

MÖRIKE Eduard, *Le Voyage de Mozart à Prague = Mozart auf der Reise nach Prag*, trad. de l'allemand par M. L. Lanoix, Payot, "Collection des deux textes", 1931, 206 p.

MUSIL Robert, *L'Homme sans qualités, op. cit.* (p. 458).

NOVALIS Friedrich, *Henri d'Ofterdingen = Heinrich von Ofterdingen*, trad. et préf. par Marcel Camus, Aubier, "Collection bilingue", 1988, 449 p.

POUCHKINE Aleksandr Sergueïevitch, *Eugène Onéguine*, texte présenté, trad. du russe et annoté par Jean-Louis Backès, Gallimard, "Folio classique", 1996, 336 p.

Traduit de *Evgeniy Onegin*.

PROUST Marcel, *Jean Santeuil*, précédé de *Les plaisirs et les jours*, éd. établie par Pierre Clarac, avec la collab. d'Yves Sandre, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1987, X-1123 p.

PROUST Marcel, *La Recherche du temps perdu*, éd. établie et annotée par Pierre Clarac et André Ferré, préf. d'André Maurois, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1982, 3 vol., XLII-1009 +1225+1329 p.

SCHELLING Friedrich Wilhelm Joseph von, *Clara. Ou du lien de la nature au monde des esprits*, trad. de l'allemand par Elisabeth Kessler, avant-propos de Jean-François Marquet, L'Herne, "Bibliothèque de philosophie et d'esthétique", 1984, 167 p.

Traduit de *Clara oder über den Zusammenhang der Natur mit der Geisterwelt* : Ein Gespräch.

SENAUCOUR Etienne Pivert de, *Oberman*, éd. établie, présentée, commentée et annotée par Béatrice Didier, Librairie générale française, "Le Livre de poche", 1984, 506 p.

STIFTER Adalbert, *L'Arrière-saison*, trad. de l'allemand par Martine Keyser, Gallimard, "Hors série, littérature", 2000, 656 p.

Traduit de *Nachsommer*.

STIFTER Adalbert, *L'Homme sans postérité*, trad. de l'allemand et présenté par Georges-Arthur Goldschmidt, Seuil, "Points, roman", 1995, 202 p.

Traduit de *Der Hagestolz*.

TCHEKHOV Anton, *Œuvres I*, introd. et chronol. par Claude Frioux, textes trad. du russe par Lily Denis, Madeleine Durand, Edouard Parayre, André Radiguet, Elsa Triolet, annotés par Claude Frioux et Elsa Triolet, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1992, 1507 p.

("La Nuit de Pâques", pp. 1152-1163).

VERNE Jules, *Michel Strogoff. Moscou, Irkoutsk*, suivi de *Un Drame au Mexique*, dessins de J. Férat, gravés par Ch. Barbant, J. Hetzel, "Bibliothèque d'éducation et de récréation, Les Voyages extraordinaires", 1905, 368 p., fig., cartes, portrait, fig. au titre, frontisp.

WOOLF Virginia, *Orlando*, trad. de l'anglais et préf. par Charles Mauron, Delamain et Boutelleau, 1957, XIV-263 p.

Traduit de *Orlando, biography*.

3 - Essais :

BAILLY Jean-Christophe, *L'apostrophe muette. Essai sur les portraits du Fayoum*, Hazan, 1997, 174 p., ill. en noir et en coul.

BAILLY Jean-Christophe, *Le propre du langage. Voyages au pays des noms communs*, Seuil, "La librairie du XXe siècle", 1997, 236 p.

BATAILLE Georges, *L'Érotisme*, Éditions de Minuit, "Arguments", 1985, 306-[20] p.

BOREL Jacques, *L'Effacement*, Gallimard, 1998, 136 p.

- BORGES Jorge Luis, *Discussion*, trad. de l'espagnol par Claire Paillet-Staub, Gallimard, "Du Monde entier", 1986, 187 p.
Traduit de *Discusión*.
("L'Éthique superstitieuse du lecteur", pp. 51-56).
- BORGES Jorge Luis, *Enquêtes*, trad. de l'espagnol par Paul et Sylvia Bénichou, suivi de "Entretiens avec Jorge Luis Borges" de Georges Charbonnier, Gallimard, "Folio essais", 1992, 351 p.
Traduit de *Otras inquisiciones*.
("La Muraille et les livres", pp. 15-19).
- BUFFON Georges Louis Leclerc comte de, *Histoire naturelle*, textes choisis et présentés par Jean Varloot, Gallimard, "Folio", 1992, 343 p.
Contient des extraits du *Voyage à Montbard* de Hérault de Séchelles.
- CASTANEDA Carlos, *L'Herbe du diable et la petite fumée. Une voie yaqui de la connaissance*, trad. de l'anglais par Marcel Kahn, Le Soleil noir, "Série Club", 1972, 331 p.
Traduit de *The Teachings of Don Juan, a yaqui way of knowledge*.
- CASTANEDA Carlos, *Voir. Les enseignements d'un sorcier yaqui*, trad. de l'anglais par Marcel Kahn, postface de Jean Monod, Gallimard, "Témoins", 1973, 264 p.
Traduit de *A Separate reality, further conversations with don Juan*.
- CHESTOV Léon, *Athènes et Jérusalem. Un essai de philosophie religieuse*, trad. du russe par Boris de Schloezer, préface de Yves Bonnefoy : "L'Obstination de Chestov", Flammarion, 1967, 350 p.
Œuvres : tome 3.
Traduit de *Afiny I Ierussalim*.
- CHESTOV Léon, *Le Pouvoir des clefs. (Potestas clavium)*, trad. du russe par Boris de Schloezer, préf. de Benjamin Fondane : "Rencontres avec Léon Chestov", Flammarion, 1967, 341 p.
Œuvres : tome 2.
Traduit de *Vlast' kliuhei*.
- CLAUDEL Paul, *Œuvres complètes*, tome XXII, Commentaires et exégèses, IV, *Le Cantique des Cantiques*, édition de Pierre Claudel et Jacques Petit, Gallimard, 1963, 504-[2] p.
- CLAUDEL Paul, *Œuvres en prose*, préf. de Gaëtan Picon, textes établis et annotés par Jacques Petit et Charles Galpérine, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1965, XLVIII-1629 p.
"L'oiseau noir dans le soleil levant".
- COLERIDGE Samuel Taylor, *Carnets. Choix portant sur les années 1794-1808*, texte établi par Kathleen Coburn, trad. de l'anglais par Pierre Leyris, préf. de Pierre Pachet, Belin, "Littérature et politique", 1987, 203 p.

Traduit de *The Note-books*.

Confessions extatiques, textes réunis et préfacés par Martin Buber, trad. de l'allemand par Jean Malaplate, Grasset, "Les écritures sacrées", 1995, 192 p.

Traduit de *Exstatische Konfessionen*.

Bibliogr. pp. 189-192.

CORBIN Henry, *L'Imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn'Arabî*, Flammarion, "Idées et recherches", 1976, 328-[5] p.

DHÔTEL André, *Rhétorique fabuleuse*, Cognac, le Temps qu'il fait, 1990, 146 p.

ECKHART Johann, dit Maître, *Œuvres de Maître Eckhart, sermons, traités*, trad. de l'allemand par Paul Petit, Gallimard, "Les Classiques allemands", 1942, 317 p.

ELIADE Mircea, *Aspects du mythe*, Gallimard, 1963, 255 p.

GRANET Marcel, *La Pensée chinoise*, Albin Michel, "L'Évolution de l'humanité", 1974, 568 p.

GRIAULE, Marcel, *Dieu d'eau*, Fayard, 1975 [1948], 221 p., [8] p. de pl.

HADOT Pierre, *Plotin ou la simplicité du regard*, Gallimard, "Folio essais", 1997, 227 p.

HOFMANNSTHAL Hugo von, *Lettre de Lord Chandos* [à Francis Bacon], *et autres textes sur la poésie*, préf. de Jean-Claude Schneider, trad. de l'allemand par Jean-Claude Schneider et Albert Kahn, Gallimard, "Poésie", 1992, 238 p.

Traduit de *Brief des Lords Chandos*.

HOPKINS Gerard Manley, *Carnets-Journal-Lettres*, trad. de l'anglais et présentés par Hélène Bokanowski et Louis-René des Forêts, Union générale d'éditions, "10-18", 1976, 304 p.

JOUBERT Joseph, *Carnets*, textes recueillis sur les manuscrits autographes par André Beaunier, avant-propos de Jean-Paul Corsetti, préf. de Mme André Beaunier et de André Bellessort, Gallimard, 1994, 2 vol., 664 + 639 p.

KASSNER Rudolf, *Die Geburt Christi. Eine Trilogie der Deutung*, Erlenbach-Zürich, Eugen Rentsch, 1951, 225 p.

LEIRIS Michel, *À cor et à cri*, Gallimard, 1988, 185 p.

LEIRIS Michel, *Fibrilles*, Gallimard, 1990 [1966], 292 p.

Tome 3 de *La Règle du jeu*.

- MASUI Jacques, *Cheminevements*, avant-propos, textes rassemblés et annotés par Pierre-Albert Jourdan, postface de Henri Michaux, Fayard, "Documents spirituels", 1978, 173 p.
- NIETZSCHE Friedrich, *Humain, trop humain*, trad. de l'allemand par A.-M. Desrousseaux et H. Albert, introd. et notes par Angèle Kremer-Marietti, Librairie générale française, Le Livre de poche, "Classiques de la philosophie", 1995, 768 p.
Traduit de *Menschliches, allzumenschliches*.
(Notamment "Le Voyageur et son ombre", pp. 521-688 et plus précisément "Et in Arcadia ego" (n° 295) pp. 669-670).
- PAULHAN Jean, *Le Clair et l'obscur*, préf. de Philippe Jaccottet, Cognac, le Temps qu'il fait, "Multigraphies", 1983, 123 p.
- PLATON, *Phédon* = *Φαίδων*, notice de Léon Robin, texte établi et trad. du grec ancien par Paul Vicaire, Les Belles Lettres, "Collection des universités de France", 1983, XCVIII-123 p.
Œuvres complètes, tome IV, 1ère partie.
Pagination double pour les pp. 1-110.
- PLATON, *La République* = *Πολιτεία*, livres IV-VII, texte établi et trad. du grec ancien par Émile Chambry, Les Belles Lettres, "Collection des universités de France", 1946, 187 p.
Œuvres complètes, tome VII, 1ère partie.
Pagination double pour les pp. 5-186.
(Livre VII, pp. 144-186).
- PLOTIN, *Ennéades* = *Ἐννεάδες*, I, texte établi et trad. du grec ancien par Emile Bréhier, Les Belles Lettres, "Collection des universités de France", 1989, XLVII-135 p.
Pagination double pour les pp. 1-133.
("Du Bonheur", pp. 69-85).
- PLOTIN, *Ennéades* = *Ἐννεάδες*, III, texte établi et trad. du grec ancien par Emile Bréhier, Les Belles Lettres, "Collection des universités de France", 1989, 178 p.
Pagination double pour les pp. 6-176.
("De la Providence", pp. 17-59 et "De l'amour", pp. 74-87).
- PLOTIN, *Ennéades* = *Ἐννεάδες*, V, texte établi et trad. du grec ancien par Emile Bréhier, Les Belles Lettres, "Collection des universités de France", 1989, 174 p.
Pagination double pour les pp. 15-173.
("Des hypostases qui connaissent et du principe qui est au-delà de l'Être", pp. 49-73 et "Que les intelligibles ne sont pas hors de l'intelligence", pp. 91-107).
- POE Edgar Allan, *Contes, Essais, Poèmes*, trad. de l'anglais par Charles Baudelaire et par Stéphane Mallarmé, complété de nouvelles trad. par Jean-Marie Maguin et Claude Richard, éd. établie par Claude Richard, Robert Laffont, "Bouquins", 1990, 1617-[16] p.

("Le Principe poétique", Traduit de *Poetic principle*, pp. 1017-1035).

PONGE Francis, *Pour un Malherbe*, Gallimard, 1965, 339 p.

PROUST Marcel, *Pastiches et mélanges*, Gallimard, "L'Imaginaire", 1992, 286 p.

RILKE Rainer Maria, *Correspondance. Œuvres III, op. cit.* (p. 459).

TAKEMOTO Tadeo, *André Malraux et la cascade de Nachi. La confiance de l'univers*, Julliard, "Conférences, essais et leçons du Collège de France", 1989, 175-16 p.

THOMAS Henri, *Le Migrateur*, Gallimard, "Le Chemin", 1983, 265 p.

THOMAS Henri, *La Joie de cette vie*, Gallimard, "Le Chemin", 1991, 99 p.

Trois présocratiques : Héraclite, Parménide, Empédocle / trad. du grec ancien, rév. et corr. par Yves Battistini, précédé de "Héraclite d'Ephèse" de René Char, Gallimard, "Tel", 1988, 190 p.

VALENTE José Ángel, *La Pierre et le centre*, trad. de l'espagnol par Jacques Ancet, José Corti, "En lisant en écrivant", 1991, 159 p.
Traduit de *La Piedra y el centro*.

WEIL Simone, *Attente de Dieu*, La Colombe, 1951, 192 p.

IV - ÉTUDES SUR L'ŒUVRE DE PHILIPPE JACCOTTET

1 - Numéros spéciaux de revues et ouvrages collectifs :

Numéros spéciaux de revues :

La Revue de Belles-Lettres, n° spécial : *À Philippe Jaccottet*, n° 3-4, 1975, 183 p.

Réunit des poèmes, des proses et les deux études suivantes : "Remarques dans la marge" de Jean Starobinski, pp. 135-137 et "L'Écho sans fin" de Jacques Borel, pp. 139-145.

Sud Marseille, n° spécial : *Jaccottet*, n° 32-33, 1980, 224 p.

Réunit des poèmes, des proses et des approches critiques de Lorand Gaspar, Léon-Gabriel Gros, Jean Tortel, René Daillie, Piero Bigongiari, Christian Gabrielle Guez Ricord, Jacques Borel, Jean Starobinski, Claude Esteban, Anne-Marie Hammer, André Ughetto, Pierre Chapuis, Mark Treharne, Alain Paire, Jean Fusier, Pierre-Alain Tâche, François-Xavier Jaujard.

Cité sous l'appellation "*Sud* 1980".

(Georges Poulet, "Philippe Jaccottet et l'immédiateté", pp. 98-108).

Sud Marseille, n° spécial : *Alentour de Philippe Jaccottet*, préparé par André Ughetto et Jean-Pierre Vidal, n° 80-81, 1989, 391 p.

Reprend en large partie le n° 32-33 de 1980, augmenté de poèmes, de proses et de textes critiques de Gil Jouanard, Daniel Leuwers, Pierre Dhainaut, Pierre Dubrunquez, Jean Onimus, Pierre Pachet, Jean-Luc Steinmetz, Jean-Pierre Vidal.

Cité ensuite sous l'appellation "*Sud* 1989".

(Anne-Marie HAMMER, "La "Religion" de Jaccottet", pp. 223-230).

Écriture, n° spécial : *Philippe Jaccottet*, dessins d'Anne-Marie Jaccottet, n° 40, automne 1992, 317-16 p.

Contient des textes de Philippe Jaccottet et des articles de Michel Collot, Jean-Claude Mathieu, Claire Jaquier, André Wyss, Jean-Luc Seylaz, Denis Girardet, Frédéric Wandelère, Jean Molino, Fabio Pusterla, James L. Foy.

Cité sous l'appellation "*Écriture* 40".

(Michel Collot, "Expérience et écriture du paysage", pp. 41-51).

(André Wyss, "Réseaux d'images : du paysage au poème", pp. 129-138).

(Jean-Luc Seylaz, "L'Obole et la barque", pp. 143-154).

(Denis Girardet, "Remarques sur quelques métaphores religieuses", pp. 160-170).

Revue des Sciences Humaines, n° spécial : *Jaccottet en filigrane*, textes réunis par Gérard Farasse, n° 255, juil.-sept. 1999, 231 p.

Cité sous l'appellation "*R.S.H.* n° 255".

Contient notamment :

Jean-Claude Mathieu, "La note", pp. 11-44. (Repris dans *Philippe Jaccottet, l'évidence du simple et l'éclat de l'obscur*, op. cit. infra (p. 479) sous le titre de "La note des carnets" pp. 343-377).

Jean-Luc Steinmetz, "Les Fêtes du passage", pp. 45-62.

Dominique VIART, "La parole effacée", pp. 63-81.

Alain Clerval, "Philippe Jaccottet ou de la contemplation poétique au paysage intérieur", pp. 83-91.

Gérard Farasse, "Étude avec motifs d'oiseaux", pp. 111-129.

Aline Bergé, "Un Pavillon entre terre et ciel", pp. 137-167.

Tra-jectoires, n° spécial : *Philippe Jaccottet*, éd. Amaury Nauroy, 2 aquarelles d'Anne-Marie Jaccottet, n°1, nov. 2003, 144 p.

Contient des articles de Jean Onimus, Walter Helmut Fritz, Christine Dupouy, Olivier Barbarant, Philippe Delaveau, Jean-Louis Backès et Amaury Nauroy.

Europe, n° spécial : *Philippe Jaccottet. Giuseppe Ungaretti*, n° 955-956, novembre-décembre 2008, 384 p.

Cité sous l'appellation "*Europe* n° 955-956".

Contient, dans la partie consacrée à Philippe Jaccottet (pp. 3-208), des textes de Ph. Jaccottet et des études de Mathilde Vischer, Jean-Luc Steinmetz, Jiang Dandan, Pierre Carrique...

(Nathalie J. Ferrand : « Philippe Jaccottet et Plotin », pp. 128-143).

(Chantal Coulomb-Guillaume : Philippe Jaccottet et Heidegger », pp. 144-157).

Ouvrages collectifs :

Philippe Jaccottet poète et traducteur, actes du colloque du Centre de recherches sur la poésie contemporaine de l'Université de Pau du 2 juin 1984, Pau, Université de Pau et des pays de l'Adour, "Cahiers de l'université", 1985, 87 p.

Contient des articles de Catherine Mayaux, Jean-Luc Steinmetz, Denise Gellini, Yves-Alain Favre, Christine Andreucci, André Laxague, Patrick Guyon.

La Poésie de Philippe Jaccottet, sous la direction de Marie-Claire Dumas avec le concours d'André Lacaux, Pierre Pachet, Jean-Yves Pouilloux et Michel Sandras, Champion, "Unichamp", 1986, 223 p.

Cité dans les notes sous l'appellation "*Jaccottet / Dumas*".

Les textes ont leur origine dans un colloque organisé par l'Université de Paris 7 les 27-28 janvier 1985.

Contient des articles de Jacques Legrand, Jean-Charles Vegliante, André Lacaux, Pierre Pachet, Marie-Claire Dumas, Jean-Claude Mathieu, Jean-Yves Pouilloux, Michel Sandras, Andrea Cady, Michael Sheringham, Jean-Yves Debreuille, Hédi Kaddour, Yves-Alain Favre, Catherine Mayaux, Jean-Marc Sourdillon.

Bibliogr. pp. 217-222.

(Marie-Claire Dumas, "Ne te retourne pas", pp. 73-82).

(Jean-Yves Pouilloux, « Le paysage », pp. 101-110).

(Catherine Mayaux, "L'Expérience du sacré chez Philippe Jaccottet", pp. 193-203).

Philippe Jaccottet. Pages retrouvées, inédits, entretiens, dossier critique, bibliographie, textes réunis et présentés par Jean-Pierre Vidal, Lausanne, Payot, "Études et documents littéraires", 1989, 343 p.

Bibliographie exhaustive jusqu'en 1988 pp. 265-327.

Cité ensuite sous l'appellation "*Jaccottet / Vidal*".

(Georges Anex, « La Promenade sous les arbres », pp. 147-149).

(Pierre Leyris, « Un Serviteur du visible », pp. 149-152).

(Jacques Masui, « L'Expérience poétique de Philippe Jaccottet », pp. 153-157).

Philippe Jaccottet, sous la direction de Patrick Née et Jérôme Thélot ; ill. de Gérard de Palézieux, Anne-Marie Jaccottet, Nasser Assar ; fotogr. de Lorand Gaspar, Cognac, Le temps qu'il fait, 2001, 328 p., 30 p. de pl. en noir et en coul., « Cahier, 14 ».

Contient notamment des hommages de André du Bouchet, Jacques Dupin, Anne Perrier et des études de Jean-Claude Mathieu, Judith Chavanne, Jean-Michel Maulpoix, Patrick Née, Jérôme Thélot.

Bibliographie des œuvres de Philippe Jaccottet de 1990 à 2000 par Jérôme Reybaud en continuation de celle de Jean-Pierre Vidal.

Cité sous l'appellation *Jaccottet* / Cahier 14.

Philippe Jaccottet, la mémoire et la faille, actes du colloque organisé à l'Université Paul-Valéry, Montpellier III, 3-4 mai 2001, textes réunis et présentés par Renée Ventresque, Montpellier, Presses Universitaires de La Méditerranée, 2002, 287 p.

Contient des articles de Christine van Rogger-Andreucci, Aline Bergé-Joonekindt, Béatrice Bonhomme, Jean-Yves Debreuille, Christian Ferré, Jean-Pierre Jossua, Jean-Claude Mathieu, Patrick Née, Paule Plouvier, Catherine Soulier, Jean-Luc Steinmetz, Renée Ventresque.

On peut aussi consulter le site :

<http://www.fabula.org/actualites/article3675.php>

Lectures de Philippe Jaccottet : "Qui chante là quand toute voix se tait ?", sous la direction de B. Blanckeman, Presses Universitaires de Rennes, "Didact Français", 2003, 288 p.

Contient des articles de Bruno Blanckeman, Dominique Viart, Jean-Yves Debreuille, Aline Bergé-Joonekindt, Laure Himy-Piéri, Hélène Samson, Fabien Vasseur, Marguerite Perdriault, Aline Bergé-Joonekindt, Michèle Monte, Michel Sandras, Olivier Gallet, André Wyss, Martine Créac'h, Gérard Farasse, Dominique Rabaté, Suzanne Allaire, Marie-Claire Dumas.

On peut aussi consulter le site :

<http://www.fabula.org/actualites/article7048.php>

Éventail pour Philippe Jaccottet, actes de la journée d'études organisée par le Centre de recherches sur la lecture littéraire, Reims, 19 novembre 2003, textes réunis et présentés par Anne-Élisabeth Halpern, l'Improviste, 2004, 157 p.

Présence de Jaccottet, actes du colloque tenu les 4 et 5 mars 2004 à l'Université Stendhal-Grenoble 3, textes réunis par Pierre Jourde, Catherine Langle, Dominique Massonnaud, Kimé, "Défauts littéraires", 2007, 266 p.

contient des articles de Pierre Brunel, Françoise Rouffiat (« De la poésie comme prière »), Bruno Blanckeman ("Liminaires, lapidaires"), Jean-Claude Mathieu (« Écriture et inscription »), Patrick Née ("Réparer", pp. 81-106), Marie-Annick Gervais-Zaninger, Nicholas Manning, Françoise Chenet ("Les leçons du verger"), Fabien Vasseur ("Chouettes et hiboux"), Michèle Monte ("La métaphore chez Philippe Jaccottet"), Dominique Kuntz ("L'image-mobile. Poétiques de l'analogie chez Philippe Jaccottet, de *Requiem* aux recueils tardifs", pp. 225-248), Christine Lombez.

2 - Ouvrages entièrement consacrés à Philippe Jaccottet :

BÉNÉVENT Christine, *"Poésie" et "À la lumière d'hiver" de Philippe Jaccottet*, Gallimard, "Foliothèque", 2006, 278 p.

BERGÉ Aline, *Philippe Jaccottet, Trajectoires et constellations : lieux, livres, paysages*, Lausanne, Payot, "Études et documents littéraires", 2004, 473 p.

Texte remanié de *Les Rapports du sujet et du paysage dans l'œuvre poétique et critique de Philippe Jaccottet (1944-1997)*, thèse de doctorat, littérature française, Paris VIII, 1997.
Bibliographie, pp. 416-452.

BRUNEL Pierre, *Philippe Jaccottet, cinq recueils : L'effraie, L'ignorant, Leçons, Chants d'en bas, À la lumière d'hiver*, Nantes, Éd. du Temps, "Lectures d'une œuvre", 2003, 191 p.

CADY Andrea, *Measuring the visible, the verse and prose of Philippe Jaccottet*, Amsterdam, Rodopi, "Faux titres", 1992, 171 p.
Comporte des éléments bibliographiques pp. 161-168.

CADY Andrea, *A Poetics of the visible world, a study of the verse and prose writing of Philippe Jaccottet, 1953-1983*, publié dans *Dissertation Abstracts International* (Ann Arbor, E. U.), XLIX, 1988/1989, 487 p.
Thèse de doctorat, Reading University (G. B.), 1987.

CHAUVIN Danièle, *Viatiques, essai sur l'imaginaire de Philippe Jaccottet*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, "Bibliothèque de l'imaginaire", 2003, 152 p.

CHAVANNE Judith, *Philippe Jaccottet, une poétique de l'ouverture*, Seli Arslan, "Mots et lettres", 2003, 253 p.
Texte remanié de *L'ouverture dans l'œuvre poétique (poèmes et proses) de Philippe Jaccottet*, thèse de doctorat, littérature française, Paris 10, 2001.

CLERVAL Alain, *Philippe Jaccottet*, Seghers, "Poètes d'aujourd'hui", 1976, 176-[8] p.

COMPANY Xavier, *Métamorphoses du regard. Traces d'éphémère. Carnets de Philippe Jaccottet (1954-1979)*, s.l., s.n., 1988, 2 vol., 555 f.
Thèse de doctorat (nouveau régime), littérature française, Montpellier 3, 1988.

DORAIS Amélie, *D'une Semaison à l'autre. Contribution à une lecture des carnets de Philippe Jaccottet*, Montréal, Université de Montréal (Faculté des arts et des sciences), 2010, 112 p.

Mémoire de thèse consultable sur Internet :
https://papyrus.bib.umontreal.ca:8443/jspui/bitstream/1866/3452/2/Dorais_Am%C3%A9lie_2009_m%C3%A9moire.pdf

FERRAGE Hervé, *Philippe Jaccottet, le pari de l'inactuel*, PUF, "Littératures modernes", 2000, 399 p.

Texte remanié de *Philippe Jaccottet et la modernité : le pari de l'inactuel*, thèse de doctorat (nouveau régime), littérature française, Paris 10, 1996.
Bibliographie pp. 391-398.

GIUSTO Jean-Pierre, *Philippe Jaccottet ou le désir d'inscription*, Lille, Presses de l'université de Lille, "Objet", 1994, 93 p.

GRAMAGLIA-PEGLION Sabine, *L'Imaginaire du végétal dans l'œuvre de P. Jaccottet*, s.l., s.n., 1986.

Thèse de 3e cycle, littérature française, Paris 4, 1986.

HAMMER Anne-Marie, *Philippe Jaccottet ou l'approche de l'insaisissable*, préf. de Marcel Raymond, Genève, E. Vernay, "Mémoires vives", 1982, 55 p., 1 portr.

JOSSUA Jean-Pierre, *Figures présentes, figures absentes. Pour lire Philippe Jaccottet*, L'Harmattan, 2002, 192 p.

LABBÉ Denis, *Philippe Jaccottet. Une transaction intime (l'image de la femme au service de l'esthétisme poétique)*, s.l., s.n., 1997, 3 vol., 456 f. dactylogr.
Thèse de doctorat, littérature française, Valenciennes, 1997.

LEBRAT Isabelle, *Philippe Jaccottet, tous feux éteints, pour une éthique de la voix*, Bibliophane, 2002, 281 p.

LOMBEZ Christine, *Philippe Jaccottet poète et traducteur*, s.l., s.n., 1998, 561 f. dactylogr.
Thèse de doctorat, littérature française, Rouen, 1998.

MATHIEU Jean-Claude, *Philippe Jaccottet. L'évidence du simple et l'éclat de l'obscur*, José Corti, "Les essais", 2003, 552 p.
Contient, avec des variantes et des titres parfois modifiés, des articles précédemment parus dans diverses revues, publications d'actes de colloques et ouvrages collectifs ; notamment, "La diction du deuil" ("Jaccottet / Cahier 14", *op. cit.* (p. 476), pp. 127-141), "Pêchers" ("Jaccottet / Dumas", *op. cit.* (p. 476), pp. 85-100), "La note" (*R.S.H.* n° 255, *op. cit.* (p. 475), pp. 11-44), "Paroles dans l'air" (*Espace et poésie, op. cit.* (p. 490), pp. 35-48).
Cité dans le corps de la thèse sous l'appellation, "Jean-Claude Mathieu, *Philippe Jaccottet*".

MONTE Michèle, *Mesures et passages. Une approche énonciative de l'œuvre de Philippe Jaccottet*, Champion, "Babeliana", 2002, 451 p.
Texte remanié de *L'Énonciation dans l'œuvre poétique de Philippe Jaccottet*, thèse de doctorat, littérature française, Paris 4, 1999.

NÉE Patrick, *Philippe Jaccottet. À la lumière d'ici*, Hermann, "Savoirs lettres", 2008, 420 p.

ONIMUS Jean, *Philippe Jaccottet. Une poétique de l'insaisissable*, nouvelle éd. revue et augmentée, Seyssel, Champ Vallon, "Champ poétique", 1993, 176 p.
Contient, à la fin de chaque chapitre, un choix de textes de Ph. Jaccottet.

PERDRIault-LAMBERT Marguerite, *La Magie lente de l'écriture chez Philippe Jaccottet. Travail de deuil, fabrique du sujet et figuration de l'absence*, s.l., s.n., 1995, 317 f. dactylogr.
Thèse de doctorat, Science des textes et documentation, Paris 7, 1995.
S'appuie sur l'analyse de *Les Cormorans, À travers un verger*, « Le Cerisier » in *Cahier de verdure*.

REYBAUD Jérôme, *L'Aire des carnets, La Semaïson de Philippe Jaccottet*, s.l., s.n., 1999, 2 vol., 691 f. dactylogr.
Thèse de doctorat, littérature française, Paris 3, 1999.

SAMSON Hélène, *Le "tissu poétique" de Philippe Jaccottet*, Sprimont (Belgique), Mardaga, "Philosophie et langage", 2004, 245 p.
Thèse de doctorat, littérature française, Caen, 1998.

SEYLAZ Jean-Luc, *Philippe Jaccottet. Une poésie et ses enjeux*, Lausanne,  d. de l'Aire, "Lettres romandes", 1982, 73 p.

SOURDILLON Jean-Marc, *Un lien radieux. Essai sur Philippe Jaccottet et les poètes qu'il a traduits*, l'Harmattan, "Critiques littéraires", 2004, 311 p.
Texte remanié de thèse de doctorat, littérature compar e, Paris IV, 1993.

STEINMETZ Jean-Luc, *Philippe Jaccottet*, Seghers, "Poètes d'aujourd'hui", 2003, 238 p.

VISCHER Mathilde, *Philippe Jaccottet traducteur et poète. Une esthétique de l'effacement*, Lausanne, Centre de traduction littéraire, 2003, 135 p.

3 - Ouvrages partiellement consacrés à Philippe Jaccottet :

ALLAIRE Suzanne, *La Parole de poésie. Lorand Gaspar, Jean Grosjean, Eugène Guillevic, Philippe Jaccottet*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, "Interférences", 2005, 202 p.

BOREL Jacques, *Commémorations*, Cognac, Le temps qu'il fait, 1990, 189 p.
("En hommage à Philippe Jaccottet", pp. 17-40.)

BOREL Jacques, *Poésie et nostalgie*, Berger-Levrault, "Des lettres", 1979, 164 p.
("Philippe Jaccottet, poète de l'insaisissable", pp. 125-136 ; "*La Semaison* de Philippe Jaccottet", pp. 137-141 ; "*Airs* de Philippe Jaccottet", pp. 143-146 et "Une voix donn e à la mort", pp. 147-164.)

CHAMPEAU Serge, *Ontologie et poésie, trois études sur les limites du langage*, Vrin, "Essais d'art et de philosophie", 1995, 280 p.
("« Paysage,  me, poème (Philippe Jaccottet) », pp. 182-269).

COLLOT Michel, *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*, 1 ill. de Nicolas de Staël, José Corti, "Les essais", 2005, 447 p.
("Dans la proximité de l'inaccessible (Philippe Jaccottet)", pp. 333-354).

CREACH Martine, *Poussin pour mémoire, Bonnefoy, Du Bouchet, Char, Jaccottet, Simon*, Presses universitaires de Vincennes, "Essais et savoirs", 2004, 171 p.

FARASSE Gérard, *Lettres de château*, ill. Philippe Lemaire, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, "Objet", 2008, 196 p.
("Navette (Jaccottet)", pp. 161-175).

FAVRIAUD Michel, *La Ponctuation. La phrase dans la poésie contemporaine à partir des œuvres de du Bouchet, Jaccottet, Stéfan*, s.l., s.n., 2000, 794 f. dactylogr.
Thèse de doctorat, littérature française, Paris VIII, 2000.

GALLET Olivier, *Autres poétiques. L'innovation dans la poésie du XX^e siècle à travers la naissance de trois formes singulières et personnelles : Les Ardoises du toit de Pierre Reverdy, Misérable miracle d'Henri Michaux, La Promenade sous les arbres de Philippe Jaccottet*, s.l., s.n., 1999, 2 vol., 768 f. dactylogr.
Thèse de doctorat, littérature française, Paris 7, 1998.
Thèse microfichée en 1999 par l'Atelier national de reproduction des thèses de Lille.

LLOZE Evelyne, *Poésie et humilité. Approches de Reverdy, Bonnefoy, Jaccottet et Dupin*, s.l., s.n., 1991.
Thèse de doctorat (nouveau régime), littérature française, Lille 3, 1991.

MARUKAWA Seiji, *La Saisie de la matière dans la poésie d'André du Bouchet, Jacques Dupin et Philippe Jaccottet*, s.l., s.n., 1997, 521 f. dactylogr.
Thèse de doctorat, littérature française, Paris VIII, 1997.

PACHET Pierre, *La Force de dormir*, Gallimard, "NRF essais", 1988, 202 p.
("Jaccottet à la lumière du rêve", pp. 143-155).

POULET Gaston, *La Pensée indéterminée III. De Bergson à nos jours*, PUF, "Écriture", 1990, 291 p.
("Philippe Jaccottet", pp. 251-261).

RICHARD Jean-Pierre, *Onze études sur la poésie moderne*, Seuil, "Points, littérature", 1981, 362 p.
("Philippe Jaccottet", pp. 257-276).

ROCHAT Denise, *Jeux de voix, jeux d'écriture. L'énonciation et son sujet dans des textes de Gustave Roud, René Char et Philippe Jaccottet*, s.l., s.n., 1983, 151 f.
Thèse, Brown University, 1983.

STEINMETZ Jean-Luc, *La Poésie et ses raisons : Rimbaud, Mallarmé, Breton, Artaud, Char, Bataille, Michaux, Ponge, Tortel, Jaccottet, José Corti*, 1990, 290 p.
("Le point d'appui des apparences", pp. 257-265 ; "La réduction à l'admirable", pp. 267-277 et "Le retour aux saisons", pp. 279-287).

STEINMETZ Jean-Luc, *Signets, essais critiques sur la poésie du XVIII^e au XX^e siècle*, José Corti, 1995, 328 p.
("Viatique", pp. 317-323).

4 - Articles :

Sur des œuvres particulières :

- BAUDRY Jean-Louis, «L'Obscurité, Les *Éléments d'un songe* de Philippe Jaccottet », *Tel Quel*, n° 9, 1962, pp. 57-58.
- CADY Andrea, "Philippe Jaccottet : « J'ai dit une fois le pré de mai... », the may meadow revisited, Iterative process in the prose of *Beauregard*", *The Modern Language Review*, vol. 85, n° 4, octobre 1990, pp. 833-841.
- CADY Andrea, "The mode of the poetic journal in the writings of Philippe Jaccottet : « journal intime », « carnet de croquis », « degré zéro de la poésie » ?", *Romance Studies*, vol. 16, été 1990, pp. 51-58.
- DUPOUY Christine, "Une lecture de *Beauregard* de Philippe Jaccottet", *Textuel*, n° 28, avril 1994, pp. 81-91.
- FARASSE Gérard, "A Philippe Jaccottet (à propos de *Cristal et fumée*)", *La Nouvelle Revue Française*, n° 493, février 1994, pp. 109-116.
- ROCHAT Denise, "*Cahier de verdure* ou « les méandres de la rêverie » : Remarques sur les proses de Philippe Jaccottet", *Studi francesi*, 118, Anno XL, fasc. I, gennaio-aprile 1996, pp. 29-37.
- TREHARNE Mark, "Reinscription in Jaccottet's carnets, reading *La Semaison*", *French Studies*, A Quaterly Review, vol. 46, n° 2, avril 1992, pp. 174-187.
- WYSS André, "Semaisons dans *La Semaison* ou l'atelier du poète", *Écriture*, Lausanne, n° 30, mars 1988, pp. 75-89.

Ayant trait à la notion de passage :

Passage et paysage :

- BERGÉ Aline, "Cryptes et vergers : l'Italie de Jaccottet", *Franco-Italica*, n° 2, 1992, pp. 91-107.
- BERGÉ Aline, "Philippe Jaccottet et la peinture de paysage", pp. 139-151 dans *Horizons de la poésie moderne*, sous la dir. de Michel Collot et de Rino Cortiana, Nanterre, Université Paris X, "RITM", 1997, 166 p.
- BERGÉ Aline, "L'Arche du paysage : cadre et poésie chez Philippe Jaccottet", pp. 79-87 dans *Mises en cadre dans la littérature et dans les arts*, sous la dir. de Andrée Mansau, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, "Cribles, essais de littérature", 1999, 299-12 p.
- CADY Andrea, "Philippe Jaccottet : «... je n'ai fait que passer, accueillir »", *Swiss-French Studies / Études romandes*, vol. 3, n° 1, mai 1982, pp. 32-47.

- COLLOT Michel, "La « Langue-peinture » : du Bouchet, Jaccottet, Bonnefoy", *Esprit*, n° 213, juillet 1995, pp. 138-141.
- COMPANY Xavier, "Paysage et regard écrit à travers l'œuvre littéraire de Philippe Jaccottet", *Courrier du Centre international d'études poétiques*, n° 188, nov.-déc. 1990, pp. 19-28.
- JACQUIER Claire, "Retournements et traversées : le regard chez Hugo et chez Philippe Jaccottet", *Versants*, n° 12, oct. 1987, pp. 45-62.
- JURY Sandrine, "L'Imagination des éléments dans la poésie de Philippe Jaccottet", *Recherches sur l'imaginaire*, XVIII, 1988, pp. 109-127.
- LEFAURE-MEUNIER Elodie, "La peinture, médiatrice du regard et de la parole poétique de Philippe Jaccottet", *Courrier du Centre international d'études poétiques*, n° 209-210, 1996, pp. 33-46.
- QUINSAT Gilles, "Paysages avec figures absentes", *La Nouvelle Revue française*, n° 364, mai 1983, pp. 123-125.
- SEYLAZ Jean-Luc, "Le Désir de l'amour dans l'œuvre de Philippe Jaccottet", *Versants*, n° 11, avril 1987, pp. 29-38.
Le n° de cette revue, partiellement consacré à Philippe Jaccottet, contient 4 articles sur lui.
- Passage et "au-delà" :*
- ACKE Daniel, "Philippe Jaccottet, les ambiguïtés du religieux", *Courrier du Centre international d'études poétiques*, n° 209-210, 1996, pp. 5-32.
- BERGÉ Aline, "Philippe Jaccottet : l'aire du tombeau", *La Licorne*, n° 29, 1994, pp. 331-345.
- BROOME Peter, "Philippe Jaccottet's *Negative Theology*", *Australian Journal of French Studies*, Melbourne, n° 1, janv.-avril 1968, pp. 121-132.
- LOW Peter, "Jaccottet and German Literature : the influence of Rilke, Musil and Hölderlin", *Swiss-French Studies / Études romandes*, vol. 4, n° 1, mai 1983, pp. 52-65.
- RÉDA Jacques, *La Sauvette*, Lagrasse, Verdier, 1995, 155 p.
(*L'Impalpable : Philippe Jaccottet*, pp. 72-74).
- ROCHAT Denise, "Transfigurations et défigurations : la poétique de la mort chez Philippe Jaccottet", *Modern Language Studies*, vol. 16, n° 4, automne 1986, pp. 39-53.

SOURDILLON Jean-Marc, "Philippe Jaccottet, une écriture de l'événement : le passage", *Littérature*, n° 104, 1996, pp. 32-46.

SPONY Olivier, "Philippe Jaccottet et les mystiques", *Vives Lettres*, n° 3, 1997, pp. 137-158.

STAROBINSKI Jean, "Philippe Jaccottet à la recherche de l'insaisissable", *Forum des écrivains*, Zurich, 1989, pp. 37-43.

STEINMETZ Jean-Luc, "Entre proche et lointain : l'"autre chose" de Philippe Jaccottet", pp. 13-24 dans *Poésie et altérité*, actes du colloque "Rencontres sur la poésie moderne" 04, juin 1988, textes recueillis et présentés par Michel Collot et Jean-Claude Mathieu, Presses de l'École normale supérieure, "Littérature", 1990, 155 p.

VOGEL Christina, "Une Lecture de *Leçons* de Philippe Jaccottet", *Versants*, n° 11, avril 1987, pp. 39-50.

Passage et langage :

BLIN Jean-Pierre, « Les langages du clair et de l'obscur dans les poèmes de Philippe Jaccottet », *Le Langage et l'homme*, vol. 29, n° 2, 1994, pp. 183-195.

CABELGUENNE-CAZAUX Fabienne, "Philippe Jaccottet ou la voix du silence", *Littératures*, Toulouse, n° 23, automne 1990, pp. 203-208.

CHALARD Reynald-André, « Philippe Jaccottet, la transparence, l'image et l'amour de l'insaisissable », *Études françaises*, 2005, 41 n° 3, Presses de l'Université de Montréal, pp. 129-151.

DUBRUNQUEZ Pierre, « Mort du mythe et fécondité de sa fonction dans la poésie contemporaine. Deux exemples : Philippe Jaccottet, Yves Bonnefoy », dans *Mort et fécondité dans les mythologies*, actes d'un colloque du Centre de recherches mythologiques de l'Université de Paris X, Poitiers, 13-14 mai 1983, publiés par François Jouan, Les Belles Lettres, "Travaux et mémoires" 1986, 177 p., pp. 163-172.

KUNZ-WESTERHOFF Dominique, "Profondeur de l'image : *Paysages avec figures absentes* de Philippe Jaccottet", *Littératures*, n° 40, printemps 1999, pp. 183-194.

LEUWERS Daniel, "Philippe Jaccottet, de la simplicité à l'effacement", *La Nouvelle Revue française*, n° 356, septembre 1982, pp. 70-79.

LOW Peter, "Jaccottet and the masters of Haiku", *Australian journal of French Studies*, vol. 15, n° 3-4, 1978, pp. 214-223.

MIÑANO Evelio, "Nécessité et refus de l'image dans la poésie de Philippe Jaccottet", *Littératures*, n° 17, automne 1987, pp. 161-171.

PARÉ François, "Simplicité et ascèse chez Philippe Jaccottet", *Etudes françaises*, vol. 33, n° 2, automne 1997, pp. 47-61.

ROUDAUT Jean, "De l'image à l'icône (Philippe Jaccottet)", *La Nouvelle Revue française*, n° 459, avril 1991, pp. 74-80.

STAROBINSKI Jean, "Parler avec la voix du jour", préface à : Philippe Jaccottet, *Poésie 1946-1967, op. cit.* (p. 452).

V - BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

1 - Poésie et poétique françaises modernes et contemporaines :

Panorama de la poésie française contemporaine :

BANCQUART Marie-Claire, *La Poésie en France du Surréalisme à nos jours*, Ellipses, "Thèmes & études", 1996, 120 p.

BERNARD Suzanne, *Le Poème en prose de Baudelaire à nos jours*, Nizet, 1988, 814 p.

BISHOP Michael, *The Contemporary poetry of France, Eight studies*, *op. cit.*

BRIOLET Daniel, *Lire la poésie française du XX^e siècle*, Dunod, "Lire", 1995, 272 p.
Bibliogr. pp. 257-262.

DARRAS Jacques, *Arpentage de la poésie contemporaine*, Amiens, Éditions In'hui/Trois Cailloux, 1987, 233 p.

Quatorze portraits-entretiens avec Robert Marteau, Philippe Sollers, Denis Roche, Yves Bonnefoy, Marcellin Pleyne, Michel Deguy, Claude Royet-Journoud, Anne-Marie Albiach, John Ashbery, Allen Ginsberg, Jacques Roubaud, Pierre Oster, David Antin, etc.,

De la poésie aujourd'hui, n° spécial de *Littérature*, n° 110, 1998, 128 p.

États généraux de la poésie, actes du colloque organisé par le Centre international de la poésie de Marseille les 12-14 juin 1992, Marseille, Centre international de la poésie, "Archives", 1993, 351 p., ill.

Europe, n° spécial : *Littérature suisse*, n° 793, mai 1995, 221 p.

Figures du poète moderne, sous la direction de Jean-Michel Maulpoix, *Cahiers RITM* (Université Paris X-Nanterre), n° 21, 2000, 238 p.

FOURCAUT Laurent, *Lectures de la poésie française moderne et contemporaine*, Nathan, "128, lettres", 1997, 127 p.

FRANCILLON Roger, JAQUIER Claire, PASQUALI Adrien, *Filiations et filatures. Littérature et critique en Suisse romande*, Genève, Zoé, 1991, 261 p.

GRÉGOIRE Bruno, *Poésie d'aujourd'hui*, Seghers, 1990, 326 p.

Le Haïku et la forme brève en poésie française : actes du colloque du 2 décembre 1989, École d'art d'Aix-en-Provence, sous la dir. d'André Delteil, Publications de l'Université de Provence, 1991, 100 p.

Histoire de la littérature en Suisse romande, publ. sous la dir. de Roger Francillon, Lausanne, Payot, "Territoires", 1996-1999, 4 vol.

I : Du Moyen-âge à 1815 ; II : De Töpffer à Ramuz ; III : De la seconde guerre mondiale aux années 1970 ; IV : La littérature romande aujourd'hui.

Dans III : Michel Collot : "Philippe Jaccottet", pp. 141-152.

Horizons de la poésie moderne, sous la direction de Michel Collot et Rino Cortiana, *op. cit.* (p. 482).

LEUWERS Daniel, *Introduction à la poésie moderne et contemporaine*, avec la collab. de Jean-Louis Backès, Dunod, "Lettres supérieures", 1994, VIII-192 p.

La Poésie contemporaine en question, entretiens rassemblés sous la direction de L. Destremau, *Revue Prétexste*, Carnet n° 9 Hors Série, juin 1998, 120 p.

Entretiens avec Julien Blaine, Michel Deguy, Yves Di Manno, Jean-Marie Gleize, Emmanuel Hocquard, Jean-Michel Maulpoix, Henri Meschonnic, Jean-Claude Pinson, Christian Prigent, Jacques Roubaud.

La Poésie française au tournant des années 80, actes du colloque de ce nom, Londres, décembre 1986, textes réunis et présentés par Philippe Delaveau, José Corti, 1988, 234 p.

Comprend des textes de Charles-Arthur Hackett, Pierre Oster Soussouev, Michael Sheringham, Jean-Pierre Lemaire, Peter Broome, Marie-Claire Bancquart, Michael J. Worton, Margaret Davies, Yves-Alain Favre, Lorand Gaspar, Michel Collot, Jacques Roubaud, Michel Deguy, James Sacré, Jean-Claude Renard.

MAGNY Olivier de, *Écrivains d'aujourd'hui, 1940-1960*, dictionnaire anthologique et critique, sous la direction de Bernard Pingaud, Grasset, 1962, 542-[20] p.

"Philippe Jaccottet", pp. 295-299.

SABATIER Robert, *La Poésie du XX^e siècle III. Métamorphoses et modernité*, Albin Michel, 1988, 797 p.

Les pp. 528-530 concernent Philippe Jaccottet .

Divers aspects de la poétique française moderne et contemporaine :

BONNEFOY Yves, *Entretiens sur la poésie, 1972-1990*, Mercure de France, 1992, 383 p.

BONNEFOY Yves, *Lieux et destins de l'image, un cours de poétique au Collège de France, 1981-1993*, Seuil, "La librairie du XX^e siècle", 1999, 277 p.

BRETON André, *Manifestes du Surréalisme (1929)*, Gallimard, "Folio essais", 1994, 173 p.

BRETON Stanislas, *Poétique du sensible*, Éd. du Cerf, "La Nuit surveillée", 1988, 168 p.

- CAILLOIS Roger, *Approches de la poésie*, Gallimard, "Bibliothèque des sciences humaines", 1978, 271 p.
- CLAUDEL Paul, *Œuvres en prose, op. cit.* (p. 471).
("Positions et propositions", pp. 3-166 et notamment "Réflexions et propositions sur le vers français" pp. 3-45).
- DEGUY Michel, *Choses de la poésie et affaire culturelle*, Hachette, 1986, 220 p.
- DEGUY, Michel, *L'Énergie du désespoir ou D'une poétique continuée par tous les moyens*, PUF, « Les essais du Collège international de philosophie », 1998, 119 p.
- DEGUY Michel, *La Poésie n'est pas seule. Court traité de poétique*, Seuil, "Fiction & Cie", 1988, 191 p.
- DEGUY Michel, *La Raison poétique*, Galilée, "La philosophie en effet", 2000, 221 p.
- D'un lyrisme critique*, textes rassemblés par Jean-Michel Maulpoix, *Le Nouveau Recueil*, n° 52, sept-nov. 1999, pp. 37-146.
Textes de Paul-Louis Rossi, Alain Duault, James Sacré, Michel Deguy, Marcelin Pleynet, Yasmine Getz, Antoine Emaz, Jean-Michel Maulpoix, Jean-Claude Pinson, Christian Hubin, Olivier Barbarant, Claire Malroux, Gérard Macé, Corinne Bayle, Michèle Finck, Bernard Noël, Henri Meschonnic, Jacques Darras, Christian Fumeron.
- GLEIZE Jean-Marie, *À noir. Poésie et littéralité, essai*, Seuil, "Fiction et Cie", 1992, 239 p.
- GLEIZE Jean-Marie, *Poésie et figuration*, Seuil, "Pierres vives", 1983, 318 p.
- GUILLEVIC Eugène, *Vivre en poésie, entretien avec Lucie Albertini et Alain Vircondelet*, Stock, 1980, 257 p.
- LAURENT Jenny, *La Parole singulière*, Belin, "L'Extrême contemporain", 1990, 182 p.
- MALLARMÉ Stéphane, *Igitur*, suivi de *Divagations*, et de *Un Coup de dés*, préf. d'Yves Bonnefoy, Gallimard, "Poésie", 1976, 455 p.
- MAULPOIX Jean-Michel, *La Poésie malgré tout, essai*, Mercure de France, 1995, 223 p.
("Une langue de verre", pp. 186-188 : pages sur *Cahier de verdure*).
- MAULPOIX Jean-Michel, *Du lyrisme*, José Corti, "En lisant, en écrivant", 2000, 442 p.
- MAULPOIX Jean-Michel, *Le poète perplexe*, José Corti, "En lisant, en écrivant", 2002, 383 p.
("Patience de Philippe Jaccottet », pp. 287- 304, dans le chapitre « Trois poètes tardifs »).

- MAULPOIX Jean-Michel, *Pour un lyrisme critique*, José Corti, « En lisant, en écrivant », 2009, 256 p.
- MESCHONNIC Henri, *Les États de la poésie*, PUF, "Écriture", 1985, 285 p.
- PAULHAN Jean, *Clef de la poésie. Qui permet de distinguer le vrai du faux en toute observation ou doctrine touchant la rime, le rythme, le vers, le poète et la poésie*, Gallimard, 1989, 94 p.
- PINSON Jean-Claude, *Habiter en poète*, Seyssel, Champ Vallon, 1995, 286 p.
(Philippe Jaccottet et l'énigme de la beauté", pp. 168-184).
- PONGE Francis, *La Rage de l'expression*, Gallimard, "Poésie", 1989, 221 p.
- PRIGENT Christian, *À quoi bon encore des poètes ?*, Valence, Ecole régionale des beaux arts, "Collection 222", 1994, 71 p.
- PRIGENT Christian, *Une erreur de la nature*, POL, 1996, 224 p.
- RÉDA Jacques, *Celle qui vient à pas légers*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 1985, 95 p.
- REVERDY Pierre, *Le Gant de crin, notes*, Flammarion, 1968, 215 p.
- ROCHE Denis, *La Poésie est inadmissible, œuvres poétiques complètes*, Seuil, "Fiction et Cie", 1995, 605 p.
- ROUBAUD Jacques, *Poésie, etcetera. Ménage*, Stock, "Versus", 1995, 287 p.

2 - Ouvrages en rapport avec la notion de passage :

Poésie, paysage et rapport au monde :

- BARIDON Michel, *Les Jardins, Paysagistes, jardiniers, poètes*, R. Laffont, 1998, "Bouquins", 1239 p., ill.
- BÉGUIN François, *Le Paysage, un exposé pour comprendre, un essai pour réfléchir*, Flammarion, "Dominos", 1995, 127 p.
- BERQUE Augustin, *La pensée paysagère*, Archibooks, Sautereau éd., "Crossborders", 2008, 111 p., ill.
- BERQUE Augustin, *Le Sauvage et l'Artifice. Les Japonais devant la nature*, Gallimard, "Bibliothèque des sciences humaines", 1986, 314 p., [16] p. de pl.

- BONNEFOY Yves, préface à *Haïku*, avant-propos et texte français de Roger Munier, Fayard, "Documents spirituels", 1995, XXXVI-209 p.
 Republié en livre de poche : *Haïkus*, anthologie, texte français et avant-propos de Roger Munier, Préface d'Yves Bonnefoy, Fayard, "Points, poésie", 2006, 235 p.
- CHENET Françoise, "A l'enseigne du paysage", *Esprit*, n° 213, juillet 1995, pp. 111-129.
- CHENET Françoise, COLLOT Michel, SAINT-GIRONS Baldine dir, *Le Paysage, état des lieux*, Bruxelles, Ousia, "Recueil", 2001, 541 p.
- CHENG François, "Ciel-terre-homme : Les images dans la poésie chinoise", *Le Nouveau Recueil*, n° 36, sept.-nov. 1995, pp. 97-107.
- COLLOT Michel, *L'Horizon fabuleux. II, XX^e siècle*, 1 ill. de Nicolas de Staël, José Corti, 1988, 224 p.
- COLLOT Michel, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, PUF, "Écriture", 1989, 264 p.
 (« L'expérience poétique (l'appel) », pp. 156-161 : ces pages concernent plus spécifiquement Jaccottet).
- COLLOT Michel, *La Matière-émotion*, PUF, "Écriture", 1997, 341 p.
- DUPOUY Christine, *La Question du lieu en poésie, du surréalisme à nos jours*, Amsterdam, Rodopi, "Faux titre", 2006, 306 p.
 Thèse de doctorat, lettres, Paris IV, 1995.
- Les Enjeux du paysage*, Augustin Berque, Jean-Marc Besse, Guy Burgel et al., sous la direction de Michel Collot, Bruxelles, Ousia, "Recueil", 1997, 368 p.
- Espace et poésie*, actes du colloque "Rencontres sur la poésie moderne" (02, 1984, Paris) 13-15 juin 1984, textes recueillis et présentés par Michel Collot et Jean-Claude Mathieu, Presses de l'École normale supérieure, "Littérature", 1987, 175 p.
- Figures du sujet lyrique*, sous la dir. de Dominique Rabaté, PUF, "Perspectives littéraires", 1996, 167 p.
- GLISSANT Edouard, *Poétique de la relation*, Gallimard, 1990, 245 p.
- GLISSANT Edouard, *Traité du Tout-Monde : Poétique IV*, Gallimard, 1997, 265 p.
- JACKSON John Edwin, *La Poésie et son autre, essai sur la modernité*, José Corti, "En lisant en écrivant", 1998, 189 p.
- Jardins et paysages*, n° spécial de *Critique*, n° 613-614, juin-juillet 1998, 129 p.

MALDINEY Henri, *Regard parole espace*, Lausanne, L'Âge d'homme, "Amers", 1973, X-323 p.

Recueil de textes extraits pour la plupart de diverses revues et publications, 1953-1971.

MAULPOIX Jean-Michel, *La Poésie comme l'amour, essai sur la relation lyrique*, Mercure de France, 1998, 171 p.

MAULPOIX Jean-Michel, *La Voix d'Orphée, essai sur le lyrisme*, José Corti, "En lisant en écrivant", 1989, 228 p.

Le Paysage et ses grilles, actes du colloque "Paysages ? paysage ?", Cerisy-la-Salle, 7-14 septembre 1992, organisé par Françoise Chenet et Jean-Claude Wieber, textes réunis et présentés par Françoise Chenet, L'Harmattan, "Esthétiques", 1996, 254 p.

PLESSEN Jacques, *Promenade et poésie. L'expérience de la marche et du mouvement dans l'œuvre de Rimbaud*, La Haye, Mouton et Cie, "Publications de l'Institut d'études françaises et occitanes de l'Université d'Utrecht", 1967, 348 p.

RICHARD Jean-Pierre, *Pages Paysages : Microlectures II*, Seuil, "Poétique", 1984, 258 p.

Sentiment Paysage, n° spécial de *Le Nouveau Recueil*, n° 36, sept.-nov. 1995, pp. 51-144.

Textes et études rassemblés par Michel Collot, de Philippe Jaccottet, Christian Doumet, Daniel Blanchard, Yves Charnet, Romain Verger, Michel Collot, Silvia Baron Supervielle, Claude Douguin, de François Cheng, Françoise Chenet, Benoît Conort, Patrick Née.

TISON-BRAUN Micheline, *Poétique du paysage, essai sur le genre descriptif*, Librairie A.G. Nizet, 1980, 204 p.

Poésie et spiritualité :

BLANCHOT Maurice, *L'Espace littéraire*, Gallimard, "Idées littérature", 1973, 383 p.
(« L'œuvre et l'espace de la mort » et « L'inspiration », pp. 99-250).

BÉAGUE Annick, BOULOGNE Jacques, DEREMETZ Alain et al., *Les Visages d'Orphée*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, "Savoir mieux, Histoire des religions", 1998.

BONNAFÉ Annie, *Poésie, nature et sacré : I, Homère, Hésiode et le sentiment grec de la nature et II, L'âge archaïque*, Lyon, Maison de l'Orient, "Collection de la Maison de l'Orient méditerranéen, série littéraire et philosophique", 1984 et 1987, 272 et 158 p.

COLLOT Michel, « L'Autre dans le Même », pp. 25-32 dans *Poésie et altérité* : actes du colloque "Rencontres sur la poésie moderne", 4, *op. cit.* (p. 484).

DEGUY Michel, *Actes*, essai, Gallimard, "Le Chemin", 1966, 300 p.

HEIMONET Jean-Michel, *Politiques de l'écriture, Bataille - Derrida. Le sens du sacré dans la pensée française du surréalisme à nos jours*, J. M. Place, "Surfaces", 1990, 230 p.

MALDINEY Henri, *L'art, l'éclair de l'être. Traversées*, Chambéry, Comp'act, "La polygraphe", 2003, 293 p.

MONNEROT Jules, *La Poésie moderne et le sacré*, Gallimard, "Les essais", 1949, 208 p.

Le Mythe d'Orphée au XIX^e et au XX^e siècles, actes d'un colloque de la Sorbonne, oct. 1998, publiés par Pierre Brunel dans la *Revue de littérature comparée*, 292, 73^e année, n° 4, oct.-déc. 1999, pp. 446-664.

NÉE Patrick, *L'Ailleurs en question. Essais sur la Littérature française des XIX^e et XX^e siècles*, Hermann, "Savoir lettres", 2009, 303 p.

La Poesia e il sacro alla fine del secondo millennio, actes du colloque du même nom, Borgomanero, 17 juin 1995, publiés sous la direction de Flavio Degasperis et Marco Merlin, Milano, San Paolo, 1996, 154 p.

WATTS Alan W., *Le Bouddhisme zen*, trad. de l'anglais (États-Unis) par p. Berlot, Payot, "Petite bibliothèque Payot", 1996, 263 p.
Traduit de *The Way of Zen*.

WEIL Simone, *La Pesanteur et la grâce*, Presses Pocket, "Agora", 1991, 209 p.

3 - Théorie et critique littéraires :

Approche thématique :

BACHELARD Gaston, *La Psychanalyse du feu*, Gallimard, "Folio essais", 1998 [1938], 192 p.

BACHELARD Gaston, *L'Eau et les rêves*, José Corti, "Le Livre de Poche, biblio essais", 1998 [1942], 226 p.

BACHELARD Gaston, *L'Air et les songes, essai sur l'imagination du mouvement*, José Corti, "Le Livre de Poche, biblio essais", 1998 [1943], 352 p.

BACHELARD Gaston, *La Poétique de l'espace*, PUF, "Quadrige", 1992 [1957], 220 p.

- BACHELARD Gaston, *La Poétique de la rêverie*, PUF, "Quadrige", 1984 [1961], 183 p.
- BACHELARD Gaston, *Le Droit de rêver*, PUF, "A la pensée", 1988 [1939-1962], 250 p.
- BÉGUIN Albert, *L'Âme romantique et le rêve, essai sur le romantisme allemand et la poésie française*, José Corti, 1991, 417 p.
- DURAND Gilbert, *L'Âme tigrée. Les pluriels de psyché*, Denoël, 1981, 210 p.
- DURAND Gilbert, *Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*, Dunod, 1992, X-363 p.
- DURAND Gilbert, *L'Imagination symbolique*, PUF, "Quadrige", 1993, 136 p.
- DURAND Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, introduction à l'archétypologie générale*, Dunod, 1992, XVII-536 p.
- POULET Georges, *Études sur le temps humain I*, Éd. du Rocher, 1989, 446 p.
- POULET Georges, *La Distance intérieure, études sur le temps humain II*, Presses pocket, "Agora", 1989, 375 p.
- POULET Georges, *Le Point de départ, études sur le temps humain III*, Presses pocket, "Agora", 1989, 249 p.
- POULET Georges, *Mesure de l'instant, études sur le temps humain IV*, Presses pocket, "Agora", 1990, 381 p.
- POULET Georges, *Les Métamorphoses du cercle*, Plon, 1961, 527 p.
- RICHARD Jean-Pierre, *Essais de critique buissonnière*, Gallimard, 1999, 219 p.
- RICHARD Jean-Pierre, *L'État des choses, études sur huit écrivains d'aujourd'hui*, Gallimard, "NRF Essais", 1990, 205 p.
Les huit écrivains étudiés sont Jacques Réda, Pascal Quignard, Gérard Macé, Pierre Michon, Pierre Bergounioux, Philippe Djian, Jean-Loup Trassard et Michel Chaillou.
- RICHARD Jean-Pierre, *Littérature et sensation*, Seuil, 1954, 286 p.
- RICHARD Jean-Pierre, *Microlectures*, Seuil, "Poétique", 1979, 288 p.
- RICHARD Jean-Pierre, *Poésie et profondeur, essais*, Seuil, "Points, littérature", 1976, 250 p.
- RICHARD Jean-Pierre, *Terrains de lecture*, Gallimard, 1996, 185 p.

RICHARD Jean-Pierre, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Seuil, "Pierres vives", 1961, 656 p.

Approche linguistique et stylistique :

AGAMBEN Giorgio, *Idée de la prose*, trad. de l'italien par Gérard Macé, Christian Bourgois, 1988, 128 p.
Traduit de *Idea della prosa*.

BONNEFOY Yves, *Lieux et destins de l'image. Un cours de poétique au collège de France*, 1981-1993, Seuil, "La Librairie du XXe siècle", 1999, 277 p.

CAMINADE Pierre, *Image et métaphore, un problème de poétique contemporaine*, Bordas, "Études supérieures, série rouge", 1970, 160 p.

DECAUNES Luc, *Le Poème en prose*, Seghers, 1984, 303 p.

DEGUY Michel, *Figurations, poèmes, propositions, études*, Gallimard, "Le Chemin", 1969, 268 p.

BARTHES Roland, *Le Bruissement de la langue*, Seuil, 1984, 412 p.

BARTHES Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, suivi de *Éléments de sémiologie*, Gonthier, "Bibliothèque médiations", 1965, 183 p.

BENVENISTE Émile, *Problèmes de linguistique générale I*, Gallimard, "Tel", 1991, 356 p.

BENVENISTE Émile, *Problèmes de linguistique générale II*, Gallimard, "Tel", 1992, 286 p.

CARDONNE-ARLYCK Elisabeth, *La métaphore raconte. La pratique de Julien Gracq*, Klincksieck, "Bibliothèque du XXe siècle", 1984, 259 p.

CHISS Jean-Louis, FILLIOLET Jacques, MAINGUENEAU Dominique, *Linguistique française 2. Communication, syntaxe, poétique*, Hachette supérieur, "Langue, linguistique, communication", 1992, 175 p.

DELAS Daniel, FILLIOLET Jacques, *Linguistique et poétique*, Larousse, "Langue et langage", 1973, 206 p.

GENETTE Gérard, *Mimologiques. Voyage en Cratylie*, Seuil, "Poétique", 1984, 427 p.

GENETTE Gérard, *Figures I*, Seuil, "Tel quel", 1996, 264 p.

GENETTE Gérard, *Figures II*, Seuil, "Tel quel", 1995, 293 p.

MARTINET André, *Éléments de linguistique générale*, A. Colin, "U prisme, langages", 1991, 221 p.

MESCHONNIC Henri, *Pour la poétique III. Une Parole écriture*, Gallimard, "Le Chemin", 1973, 352 p.

MESCHONNIC Henri, *Pour la poétique V. Poésie sans réponse*, Gallimard, "Le Chemin", 1978, 448 p.

MESCHONNIC Henri, *Pour la poétique I, essai*, Gallimard, "Le Chemin", 1989, 183 p.

MESCHONNIC Henri, *La Rime et la vie*, Lagrasse, Verdier, 1990, 368 p.

MESCHONNIC Henri, *Le Langage Heidegger*, Presses universitaires de France, "Écriture", 1990, 398 p.

MOREAU François, *L'Image littéraire, position du problème, quelques définitions*, Société d'édition d'enseignement supérieur, "Littérature", 1983, 128 p.

Prose des poètes, n° spécial de *Littérature*, octobre 1993, n° 91 pp. 3-81.

Contient 9 articles de Nathalie Vincent-Munnia, Christian Doumet, Elisabeth Cardonne-Arlyck et al.

RICŒUR Paul, *La Métaphore vive*, Seuil, "L'Ordre philosophique", 1994, 420 p.

ROUBAUD Jacques, *La Vieillesse d'Alexandre, essai sur quelques états récents du vers français*, F. Maspero, "Action poétique", 1978, 215 p.

TODOROV Tzvetan, *Poétique de la prose*, Seuil, "Poétique", 1992, 257 p.

4 - Philosophie et psychanalyse :

Psychanalyse :

FREUD Sigmund, *Cinq leçons sur la psychanalyse*, suivi de *Contribution à l'histoire du mouvement psychanalytique*, trad. de l'allemand par Yves Le Lay (*Cinq leçons...*) et Serge Jankélévitch (*Contribution...*), Payot, "Petite bibliothèque Payot", 1993, 148 p.

Traduit de *Über Psychoanalyse, fünf Vorlesungen* et de *Zur Geschichte der psychoanalytischen Bewegung*.

FREUD Sigmund, *Essais de psychanalyse*, trad. de l'allemand sous la responsabilité d'André Bourguignon, Payot, "Petite bibliothèque Payot", 1993, 277 p.

FREUD Sigmund, *L'Interprétation des rêves*, trad. de l'allemand par Ignace Meyerson, Nouvelle éd. augmentée et entièrement révisée par Denise Berger, PUF, 1987, 573 p.

Traduit de *Die Traumdeutung*.

HAAG Geneviève, KRISTEVA Julia, MANNONI Octave et al., *Travail de la métaphore, identification, interprétation*, présentation de Maud Mannoni, Denoël, "L'Espace analytique", 1984, 219 p.

KLEIN Mélanie, *Essais de psychanalyse : 1921-1945*, introduction de Ernest Jones, trad. de l'anglais par Marguerite Derrida, introduction à l'éd. française par Nicolas Abraham et Maria Torok, Payot, "Science de l'homme Payot", 1996, 452 p.

Traduit de *Contributions to psycho-analysis*.

LACAN Jacques, *Écrits*, Seuil, "Le Champ freudien", 1995, 923 p.

Recueil de textes extrait de diverses revues et publications.

WINNICOTT Donald W., *Jeu et réalité. L'espace potentiel*, trad. de l'anglais par Claude Monod et J.-B. Pontalis, préf. de J.-B. Pontalis, Gallimard, "Connaissance de l'inconscient", 1997, XV-212 p.

Traduit de *Playing and reality*.

Philosophie :

ARISTOTE, *Poétique* = *Περὶ Ποητικῆς*, texte établi et trad. du grec ancien par J. Hardy, Les Belles Lettres, "Collection des universités de France", 1990, 99 p.

Pagination double pour les pages 29-75.

ELIADE Mircea, *Le sacré et le profane*, Gallimard, « Folio essais », 1987, 185 p.

GRASSI Ernesto, *La Métaphore inouïe*, trad. de l'italien par Marilène Raïola, avant-propos d'Alain Pons, Quai Voltaire, "La République des lettres", 1991, 252 p.

Traduit de *La Metafora inaudita*.

HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, *Esthétique*, textes choisis par Claude Khodoss, PUF, "Les Grands textes, bibliothèque classique de philosophie", 1992, 230 p.

HEIDEGGER Martin, *Approche de Hölderlin*, trad. de l'allemand par Henry Corbin, Michel Deguy, François Fédier et Jean Launay, Gallimard, "Tel", 1996, 254 p.

Traduit de *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*.

HEIDEGGER Martin, *Chemins qui ne mènent nulle part*, trad. de l'allemand par Wolfgang Brokmeier, Gallimard, "Tel", 1992, 461 p.

Traduit de *Holzwege*.

- HEIDEGGER Martin, *Être et temps*, trad. de l'allemand par Emmanuel Martineau, Authentica, 1985, 323 p.
Traduit de *Sein und Zeit*.
- HEIDEGGER Martin, *Lettre sur l'humanisme*, texte allemand traduit et présenté par Roger Munier, Aubier Montaigne, "Philosophie de l'esprit", 1989, 188 p.
Traduit de *Über den Humanismus*.
- HEIDEGGER Martin, *Qu'est-ce que la métaphysique ?*, traduit de l'allemand par Henry Corbin, Roger Munier, Alphonse de Waelhens, Walter Biemel..., Gallimard, 1968, 315 p.
Traduit de *Was ist Metaphysik ?*
- HUSSERL Edmund, *Idées directrices pour une phénoménologie*, trad. de l'allemand par Paul Ricoeur, Gallimard, "Tel", 1985, 567 p.
Traduit de *Ideen zu einer reinen Phaenomenologie und phaenomenologischen Philosophie*.
- JULLIEN François, *Le détour et l'accès. Stratégies du sens en Chine, en Grèce*, Grasset, "Le collège de philosophie", 1995, 462 p.
- LEVINAS Emmanuel, *Totalité et infini, essai sur l'extériorité*, Librairie générale française, "Le Livre de poche, Biblio essais" 1990, 347 p.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *L'Œil et l'esprit*, Gallimard, "Folio essais", 1993, VII-92 p.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, "Tel", 1976, XVI-531 p.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *Signes*, Gallimard, 1993, 438 p.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *Le Visible et l'invisible*, suivi de *notes de travail*, texte établi par Claude Lefort, Gallimard, "Tel", 1993 [1964], 360 p.
- NIETZSCHE Friedrich, *La Naissance de la tragédie*, trad. nouvelle de l'allemand et présentation de Cornélius Heim, Denoël, "Médiations", 1994, 183 p.
Traduit de *Die Geburt der Tragödie*.
- PLATON, *Cratyle* = *Κρατύλος*, texte établi et trad. du grec ancien par Louis Méridier, Les Belles Lettres, "Collection des universités de France", 1961, 138 p.
Tome V, 2e partie des *Œuvres complètes*.
Pagination double pour les pp. 50-138.
- PLATON, *Phèdre*, trad. du grec ancien, introd. et notes par Luc Brisson, suivi de *La Pharmacie de Platon* de Jacques Derrida, Flammarion, "GF", 1989, 406 p.

PLATON, *La République livres IV-VII = Πολιτεία Δ-Z*, texte établi et trad. du grec ancien par Émile Chambry, Les Belles Lettres, "Collection des universités de France", 1946, 187 p.

Tome VII, 1^{ère} partie des *Œuvres complètes*.
Pagination double pour les pp. 5-186.

INDEX

A

AMIEL, Henri-Frédéric, 12, 127, 163, 259, 287
 ANAXAGORE, 37
 APOLLINAIRE, Guillaume, 26
 ARISTOTE, 300
 AUGÉ, Marc, 76
 AUGUSTIN, (Saint), 280, 361

B

BACH, Johann Sebastian, 45, 87, 133, 247, 268, 352,
 391, 410, 424, 425, 430, 440
 BACHELARD, Gaston, 13, 15, 105
 BAILLY, Jean-Christophe, 124, 155, 306, 335, 339
 BAQUEY, Stéphane, 358
 BARAT, François, 255
 BARTHES, Roland, 47
 BASHÔ, 29, 31, 127, 150, 174, 193, 215, 219, 279,
 310
 BAUDELAIRE, Charles, 25, 46, 49, 54, 56, 65, 125,
 157, 166, 171, 177, 186, 187, 203, 207, 218, 220,
 226, 254, 258, 298, 324, 347, 352, 366, 392, 407
 BECKETT, Samuel, 12
 BELLAY, Joachim du, 76, 189, 292, 363
 BERGÉ, Aline, 7, 174, 323
 BERNARD, Suzanne, 106
 BERQUE, Augustin, 160
 Bible, 32, 111, 212, 265, 395, 397, 399
 BINGEN, Hildegard von, 279, 280
 BLANCHOT, Maurice, 12
 BLYTH, Reginald Horace, 37, 44, 126, 127, 165,
 174, 195, 219, 225, 310
 BONNEFOY, Yves, 9, 62, 65, 103, 104, 107, 113,
 178, 180, 294, 301, 310, 361, 377, 382, 388, 415,
 440, 442
 BOREL, Jacques, 415, 431, 440
 BORGES, Jorge Luis, 366
 BOTTICELLI, Sandro, 246, 289, 393

BOUCHET, André du, 8, 9, 46, 56, 57, 61, 108, 147,
 163, 200, 216, 223, 231, 259, 278, 304, 347, 351,
 353

BRETON, André, 128, 432, 437, 438

BUFFON, Georges Louis Leclerc comte de, 119, 178

BUSON, 225, 279, 283

C

CADOU, René Guy, 136

CADY, Andrea, 272

CARDONNE-ARLYCK, Elisabeth, 193

CARISSIMI, Giacomo, 45

CASTANEDA, Carlos, 104

CELAN, Paul, 104

CÈSAIRE, Aimé, 128

CÈZANNE, Paul, 211, 279, 384, 406

CHAGALL, Marc, 88, 394, 400

CHALAMOV, Varlam, 61, 68

CHALARD, Reynald André, 181, 185, 280, 300

CHAR, René, 19, 171, 188, 369

CHATEAUBRIAND, François-René, 190, 269

CHAVANNE, Judith, 8, 56, 73, 204, 324

CHENG, Francois, 311

CHESTOV, Léon, 69, 433

CHUANG-TZU, 194

CLAUDEL, Paul, 19, 80, 177, 188, 207, 216, 257,
 267, 284, 294, 295, 306, 358, 370, 378

COLLOT, Michel, 1, 9, 14, 163, 170, 257, 258, 297,
 300, 322, 323, 356, 360, 367, 369, 379, 380, 384,
 391, 402, 405

COLOMB-GUILLAUME, Chantal, 308, 309, 347

COOPER, Fenimore, 126

CORBIN, Henry, 308

COWPER POWYS, John, 291

D

DANTE ALIGHIERI, 17, 31, 46, 61, 64, 68, 165,
 172, 174, 186, 187, 246, 250, 268, 278, 294, 333,
 334, 335, 342, 358, 363, 377, 393, 399, 437

DEBUSSY, Claude, 45
 DEGUY, Michel, 88, 209, 248, 356, 358, 384, 400,
 433, 434
 DHÔTEL, André, 147, 214, 283, 291, 292, 397
 DICKINSON, Émily, 180, 202, 353
 DOSTOÏEVSKI, Fedor Mikhaïlovitch, 21, 41, 60, 69,
 255
 DUMAS, Marie-Claire, 13, 158, 159, 176, 186, 187,
 189, 192, 197, 227, 331, 415, 416
 DUPIN, Jacques, 57, 61, 189
 DUPOUY, Christine, 89

E

ECKHART, Johann, dit Maître Eckhart, 279, 284
 ELIADE, Mircea, 205
 ÉTIEMBLE, René, 127

F

FARASSE, Gérard, 57, 434
 FÉDIER, François, 31
 FERRAGE, Hervé, 170
 FERRAND, Nathalie, 14, 280
 FOLLAIN, Jean, 310
 FUMET, Stanislas, 80, 267

G

GALLET, Olivier, 89, 316
 GARCILASO DE LA VEGA, 219
 GAUTIER, Théophile, 173
 GIACOMETTI, Alberto, 255
 GIOTTO, 272
 GLISSANT, Edouard, 210
 GOETHE, Johann Wolfgang von, 31, 116, 321, 433
 GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de, 29, 113, 171, 173,
 189, 231, 253, 377, 378, 393
 GRANET, Marcel, 37, 220, 221
 GREEN, Julien, 267
 GROS, Léon-Gabriel, 153
 GUÉRIN, Maurice de, 73, 190, 356
 GUERNE, Armel, 213
 GUILLEVIC, Eugène, 369

H

HADOT, Pierre, 292, 293, 297, 325, 371
 HALS, Frans, 59, 65, 75, 108, 180, 191

HAYDN, Joseph, 232
 HEGEL, Georg Wilhelm, 221
 HEIDEGGER, Martin, 14, 23, 200, 253, 308, 309,
 310
 HÉRACLITE, 37
 HÉSIODE, Théogonie, 65, 111
 HOFMANNSTHAL, Hugo von, 299
 HÖLDERLIN, Friedrich, 8, 12, 15, 19, 25, 31, 35,
 36, 42, 46, 58, 65, 88, 99, 105, 106, 148, 155, 157,
 171, 172, 174, 187, 188, 192, 196, 200, 216, 217,
 253, 254, 260, 261, 268, 280, 293, 297, 298, 304,
 306, 307, 308, 309, 310, 312, 313, 314, 319, 320,
 327, 342, 347, 349, 356, 358, 368, 369, 372,
 377, 383, 386, 393, 396, 405, 418, 434, 437, 449
 HOMERE, 47
 HOPKINS, Gerard Manley, 82, 83, 160, 190, 267,
 275, 278, 293, 294, 316, 385, 396, 426, 429
 HUGO, Victor, 233, 271, 379

I

ISSA, 174, 193, 279, 339, 340

J

JACCOTTET, Anne-Marie, 29
 JACKSON, John Edwin, 104
 JEAN DE LA CROIX, (Saint), 46, 127, 165, 267,
 279, 294, 295, 342, 350, 387, 392, 406, 407, 421
 JOUBERT, Joseph, 12, 51, 127, 163, 214, 259, 287
 JOURDAN, Pierre Albert, 2, 155, 163, 180, 188, 199,
 273, 375, 387, 415, 428
 JOUVE, Pierre Jean, 369

K

KAFKA, Franz, 12
 KEATS, John, 330
 KLEIST, Heinrich von, 148, 440
 KRIEGER, Johann Philipp, 265, 270
 KYORAI, 409

L

LACAU, André, 13, 158, 159
 LAMARTINE, Alphonse de, 26, 171
 LAURANS, Jacques, 255
 LAWRENCE, D.H., 104
 LE CARAVAGE, 290

LEIRIS, Michel, 128, 256, 432, 433
 LEOPARDI, Giacomo, 12, 46, 82, 93, 125, 166, 172,
 174, 187, 258, 298, 347, 349, 358, 377, 383
 LEYRIS, Pierre, 419
 LISZT, Franz, 45
 LORRAIN, Claude, 40, 85, 130

M

MAGRITTE, René, 88, 120, 394, 400
 MALDINEY, Henri, 258, 338
 MALLARMÉ, Stéphane, 13, 40, 139, 151, 163, 170,
 171, 173, 177, 186, 196, 251, 253, 281, 298, 306,
 360, 361, 425
 MALROUX, Claire, 180
 MANDELSTAM, Osip Emilievitch, 46, 184, 305,
 314, 392, 393
 MASUI, Jacques, 153, 158, 162, 191, 192, 240, 310
 MATHIEU, Jean-Claude, 7, 11, 14, 18, 21, 36, 37,
 44, 47, 59, 65, 80, 84, 85, 89, 91, 92, 124, 127,
 135, 136, 137, 138, 144, 156, 159, 163, 166, 176,
 177, 186, 187, 189, 192, 193, 197, 212, 217, 290,
 297, 306, 307, 317, 332, 335, 342, 346, 358, 367,
 384, 387, 394, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 406,
 407, 422, 434, 435
 MAULPOIX, Jean-Michel, 9, 163, 377
 MAYAUX, Catherine, 227, 331, 415, 416
 MERLEAU-PONTY, Maurice, 258, 310
 MICHAUX, Henri, 172, 369
 MIYAZAWA, Kenzi, 187
 MONDRIAN, Piet, 295
 MONTAIGNE, Michel de, 2
 MONTALE, Eugenio, 125, 126, 350
 MONTEVERDI, Claudio, 202, 246, 393
 MORANDI, Giorgio, 12, 120, 121, 135, 188, 276,
 293, 295, 296, 348, 349, 351, 354, 355, 367, 372,
 376, 384, 407, 410, 429, 440
 MOZART, Wolfgang Amadeus, 45, 202, 348, 350,
 355, 424, 425, 440
 MUNIER, Roger, 178
 MUSIL, Robert, 20, 23, 63, 90, 183, 279, 322, 323,
 328, 339, 343, 349, 369, 388, 432, 433, 436

N

NÉE, Patrick, 7, 14, 32, 147, 212, 266, 275, 276, 280,
 284, 290, 298, 300, 324, 329, 334, 351

NERVAL, Gérard de, 97, 171
 NIETZSCHE, Friedrich, 433
 NOVALIS, Friedrich, 46, 49, 213, 260, 271, 298,
 301, 302, 332, 335, 336, 337, 368, 387

O

ONIMUS, Jean, 77

P

PACHET, Pierre, 99
 PARMÉNIDE, 37
 PASCAL, Blaise, 63, 90, 121, 411, 425, 426, 434,
 440
 PATENIER, Joachim, 88
 PAULHAN, Jean, 176, 188, 189, 258, 261, 281, 291,
 292, 349
 PERRIER, Anne, 183, 199
 PIERO DELLA FRANCESCA, 87, 139, 289, 391
 PINSON, Jean-Claude, 14, 200, 289, 291, 297, 310,
 367, 370, 442
 PLATON, 45, 97, 99, 100, 185, 218, 232, 253, 256,
 280, 284, 287, 289, 290, 291, 292, 295, 296, 448
 PLOTIN, 14, 156, 194, 253, 280, 284, 290, 292, 293,
 297, 325, 371, 448
 POE, Edgar Allan, 171, 298, 352, 366
 PONGE, Francis, 92, 128, 158, 161, 163, 168, 177,
 178, 186, 188, 189, 212, 295, 300, 356, 403
 POUSSIN, Nicolas, 88, 394, 396
 PROUST, Marcel, 104, 184, 202, 206, 208, 355
 PURCELL, Henry, 45, 97, 348, 350, 351, 352

R

RAVEL, Maurice, 45
 REMBRANDT, 201, 203, 270, 393
 RENARD, Jean-Claude, 25
 REVERDY, Pierre, 164, 171
 RICHARD, Jean- Pierre, 7, 13, 15, 75, 77, 80, 81, 99,
 101, 123, 125, 131, 134, 137, 175, 197, 212, 221,
 226, 245, 299, 300, 338
 RILKE, Rainer Maria, 36, 61, 91, 125, 128, 148, 169,
 171, 179, 187, 215, 309, 323, 324, 326, 349, 352,
 370, 384, 398, 415, 434, 445
 RIMBAUD, Arthur, 180, 181, 214, 265, 298, 330,
 347, 432, 433, 440
 RONSARD, Pierre de, 26, 29, 189, 395

ROTHKO, Marc, 295

ROUD, Gustave, 8, 31, 65, 85, 106, 136, 152, 153,
194, 198, 212, 257, 258, 259, 260, 261, 267, 291,
300, 301, 308, 320, 335, 336, 348, 369, 378, 418,
439

ROUSSEAU, Jean-Jacques, 190, 259, 321

RŪMÎ, Djalâl al-dîn, 279, 283, 386, 429

RUSSELL, Georges William (dit A. E.), 25, 34, 153,
169, 259, 260, 279, 285, 291, 293, 298, 299, 301,
302, 410, 416, 428

S

SACRÉ, James, 399

SAINT-JOHN PERSE, 150, 172, 188

SAMSON, Hélène, 89

SCHELLING, Friedrich Wilhelm von, 173, 195, 335,
336, 367

SCHUBERT, Franz, 31, 58, 96, 349, 355, 366, 367

SEGALEN, Victor, 188

SENANCOUR, Etienne Pivert de, 12, 58, 127, 153,
163, 195, 259, 260, 287, 292, 336

SEYLAZ, Jean-Luc, 353

SHIKI, 279

SILESUS, Angelus, 279, 283, 306

SOCRATE, 261, 287

SOHRAVARDÎ, Yahyâ ibn Habaš Šihâb al-Dîn al,
279, 283

SOURDILLON, Jean-Marc, 253

STAROBINSKI, Jean, 9, 146, 163, 170, 172, 173,
175, 186, 190, 193, 199, 293, 294, 440

STEINMETZ, Jean-Luc, 14, 57, 231, 232, 257, 314,
330, 345, 346, 358, 394, 395, 417

STIFTER, Adalbert, 148

SUPERVIELLE, Jules, 369

T

TAKEMOTO, Tadeo, 323, 357

THÉLOT, Jérôme, 147, 434

THOMAS, Henri, 44, 168, 310, 348, 356

TORTEL, Jean, 13, 126, 151, 184, 386

TOUKÂRÂM, (TOUKÂRÂMA), 379

U

UNGARETTI, Giuseppe, 14, 75, 76, 77, 130, 138,
171, 212, 387

V

VALENTE, José Ángel, 165

VENTRESQUE, Renée, 14

VIDAL, Jean-Pierre, 65, 130, 158, 162, 191, 212,
294, 310, 320, 419

VIRGILE, 24, 48, 250, 347

VISCHER, Mathilde, 63, 163, 308, 322, 406, 424,
443

W

WATTS, Alan W., 175, 189, 193, 194

WEIL, Simone, 195, 433, 434

WINNICOTT, Donald W., 160

WOOLF, Virginia, 161

Y

YOKEN, Mel B., 8, 169, 443

Z

ZURBARÁN, Francisco de, 88, 302, 394, 398, 400

La notion de passage dans l'œuvre de Philippe Jaccottet

Des Histoires de passage : en regroupant sous ce titre des extraits de ses diverses proses, Philippe Jaccottet, poète de Suisse romande, né en 1925, souligne lui-même l'importance essentielle que revêt dans son œuvre la notion de passage. Cette recherche se propose de montrer qu'elle porte une thématique, définit une poétique, ouvre sur une ontologie.

Dépassant l'opposition entre l'attrait pour les passages libres visibles dans le paysage et l'aversion face à l'obstacle - muraille de la montagne ou de la mort, notamment, qui suscite le vœu d'une magique abolition - la sensibilité de Jaccottet met en œuvre une relation complexe entre ces contraires et révèle une profonde fascination pour le point de passage en soi : le seuil.

L'expérience poétique comble ces aspirations puisque qu'en certains « instants privilégiés », elle révèle à « l'autre regard » un monde ouvert et unifié, sans barrières ni hiatus. Elle trouve son accomplissement dans un usage particulier de la métaphore, figure même du passage, qui permet entre les choses une circulation continue.

Métamorphose du monde, la poésie s'avère alors liée au sacré : elle « donne sur » « autre chose », est passage ou pressentiment d'un passage vers un au-delà dont la nature ne peut être dite ni philosophique, ni religieuse, ni même à proprement parler mystique. Entraperçu dans l'ici, il reste un inaccessible, un indicible que l'écriture désigne comme tel, ouvrant vers lui une perspective à l'infini. Le passage serait donc dans le passage même, cette ontologie induisant alors une dialectique de la limite et de l'illimité.

Mots clés : Poésie - paysage - passage - limite - métaphore - ontologie.

The notion of passage in the works of Philippe Jaccottet

By gathering together extracts from his prose writings under the title *Des Histoires de passage* (*Stories of passage*), the Swiss-French poet Philippe Jaccottet, born in 1925, highlights the vital importance of the notion of passage in his work. This research proposes to demonstrate that this notion expresses a set of themes, defines a poetic theory and offers an ontological analysis.

Reaching beyond the contrast between an attraction to visible passageways in a landscape and an aversion to obstacles (such as a steep mountainside or death, which inspire hope for a "magical" eradication), Jaccottet's sensibility develops a complex interplay between these conflicting concepts and reveals a profound fascination for the point of passage itself : the threshold.

Poetic experience gratifies such aspirations, since at certain "privileged" moments it reveals to the poet's "other vision" a world that is open and unified, without barriers or hiatuses. This is achieved here through a particular use of metaphor, itself an active participant in the passage, which allows for a continuous circulation between elements.

As a metamorphosis of the world, poetry reveals its connection to the sacred : it "gives onto" "something else" ; it is a pathway, or envisioned pathway, towards a "beyond" which cannot be defined as philosophical, religious, or even, strictly speaking, mystical. Glimpsed in the here and now, the beyond remains inaccessible and indescribable, identified as such through writing, which opens up towards it an infinite vista. The passage is thus within the passage itself, constituting an ontology that leads to a dialectic of limits and the unlimited.

Keywords : Poetry - landscape - passage - limit - metaphor - ontology