

Philippe Jaccottet ou *les abeilles de l'invisible*

Olivier BIRMANN

« . . . notre tâche est de nous empreindre si profondément, si douloureusement et si passionnément de cette terre provisoire et fragile, que son essence ressuscite invisiblement en nous. *Nous sommes les abeilles de l'invisible. Nous butinons éperdument le miel du visible, pour l'accumuler dans la grande ruche d'or de l'Invisible.* »

(Rilke, *Lettre de Muzot*)⁽¹⁾

Cette pensée de Rilke, mise ici en exergue, définit également le programme de la réflexion que nous allons tenter. Partant du *sentir*, de la *sensation* qu'a suscitée quelque chose – une voix, une coloration – de *cette terre provisoire et fragile*, nous allons essayer de ressaisir comment, dans la parole, et avec *le risque* qu'elle comprend, la sensation vécue s'élève à ce que nous appellerons une perception, ou perception prolongée⁽²⁾, qui fait ressusciter « l'objet vécu dans l'intimité du cœur et dans la profondeur signifiante du verbe ». ⁽³⁾

La sensation – *le miel* de l'immédiat – dont il sera plus particulièrement question est une sensation sonore qu'a suscitée *la voix* d'un oiseau – le rossignol, le *ruy-señor espagnol* – tel que Jaccottet s'est risqué à la *dire* dans *Notes du ravin* (2001), *Et Néanmoins* (2001) et *Ce Peu de Bruits* (2008)⁽⁴⁾.

Des repères éblouissants⁽⁵⁾

Quand on lit un auteur, il est parfois des lignes dans lesquelles, d'un

seul coup, se donne une double révélation : celle de ce qui s'est révélé à lui et dont il nous parle et, avec elle, l'intuition d'avoir touché quelque chose d'essentiel de celui-là même qui en a fait l'épreuve, l'intuition d'avoir eu un accès fulgurant à la sphère intime du *cœur*, au sens non pas sentimental mais spirituel du terme⁽⁶⁾. Je citerai en exemple deux textes de Jaccottet qui sont, en l'occurrence, deux révélations de lecture, l'une qui se rapporte à Hölderlin, l'autre à Leopardi, auteurs dont on sait l'importance qu'ils représentent pour le grand traducteur – et lecteur – qu'il est aussi, tout en essayant de dégager et de mettre en place des éléments dont nous aurons besoin pour développer notre réflexion.

Dans *Paysages avec figures absentes* (1970)⁽⁷⁾, Jaccottet consacre un texte à la poésie de Hölderlin, intitulé «Si simples sont les images, si saintes . . .», texte éclairant, dans lequel l'auteur développe une réflexion sur l'évolution du rapport de Hölderlin aux dieux grecs, au Christ et au monde en tant qu'*assaut* puis en tant que *reflux*. Et c'est dans le passage où les choses prennent l'intensité d'une vision, où elles deviennent comme *un assault* contre la sensibilité («et c'est dans ces fragments que Hölderlin est le plus près de nous», note son lecteur) que se trouvent les lignes du premier texte en question. Il s'agit d'une *note ajoutée* au sujet de l'ébauche d'un hymne à Colomb, qui comprend cette *image mystérieuse* :

car
pour peu de choses
était désaccordée, comme par la neige
la cloche dont
on sonne
pour le repas du soir

Et Jaccottet commente : «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.»

Note ajoutée qui sera reprise dans *Truinas* (2004), ouvrage qui met en forme l'ébauche d'un texte lu à l'enterrement d'André du Bouchet, le 21 avril 2001. Citation donc d'un de ses propres textes que justifie, certes, le fait que Du Bouchet a lui-même pris ces vers de Hölderlin comme point de départ d'une méditation. Méditation qui verra le jour avec la parution d'un texte⁽⁸⁾, en 1989, des années donc après la parution de *Paysages avec figures absentes*, dans lequel l'auteur s'avance dans des régions que lui, Jaccottet, dit qu'il aurait été *bien incapable d'aborder jamais*. Mais la reprise de sa *note ajoutée*, dans les mêmes termes justement, montre bien que, formulée telle quelle, cette note dit, même si c'est *parasseusement*, quelque chose auquel il tient. Ce quelque chose est effectivement *énigme*, énigme d'une perception auditive – *était désaccordée, comme par la neige / la cloche . . .* – qui suppose à la fois une absence et une merveilleuse attention au monde, et *qui trouve* ses mots ou plutôt *que trouvent* les quelques mots qui s'agencent dans le poème : son le plus quotidien ou le plus simple qui soit – *la cloche dont / on sonne / pour le repas du soir* – et qui, en captant en lui quelque chose comme le silence et la lumière ou, aussi bien, l'obscurité de la neige, se déforme insensiblement. Et c'est dans ce peu de mots, dans ce *presque rien* que Jaccottet dit trouver, et on sait combien ce poète *pèse* ses mots, *l'ouverture infinie* qui le *fait vivre*⁽⁹⁾. C'est donc cela, ce *presque rien*, qui se donne comme un *passage*⁽¹⁰⁾ et qui fait pour lui tout le prix de la vie, que nous allons tenter d'approcher, en abordant quelques-uns de ses textes.

Le deuxième texte, qui nous semble agir comme cette double révélation dont nous avons parlé, se trouve dans *Le bol du pèlerin* (Morandi) (2001)⁽¹¹⁾. Il y est question, après Pascal, de Leopardi, l'autre auteur de chevet, l'autre maître en pessimisme, du peintre.

Dans l'ébauche, admirable, que sont restés les *Souvenirs d'enfance et d'adolescence*, ce fragment « . . . 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 . . .* ». Comme les autres notations de ce texte, qui sont autant de notes de musique, ces notes qui disent à la fois une clarté et une distance, les rares fois où Leopardi a connu la rémission nécessaire pour en composer, en élaborer lentement un chant, ce fut comme s'il tissait ensemble souvenirs, rêves, désirs et pensées ; formes, couleurs, échos, parfums ; choses proches ou lointaines, claires ou sombres, mais jamais assez proches ni assez claires pour la violence de son désir. Après coup, Leopardi devait penser que, en ces trop rares moments, c'était l'illusion qui l'avait emporté en lui ; alors que dans les autres, quand, ne laissant plus parler que sa pensée, il affirmait que « tout est mal » et déplorait d'être né, il ne doutait pas d'avoir condensé en quelques mots sa vérité ultime.

Quant à moi, je suis 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, isolée ou intégrée et transformée dans la trame d'un poème, en est plus proche qu'aucune formule, affirmative ou négative, si persuasive qu'elle puisse être dans sa non-complexité.

Vérité ultime que Jaccottet dit retrouver⁽¹²⁾ dans ce fragment miraculeux des *Ricordanze* : «*In questa sale antiche, / al chiarror delle nevi*» . . . Perception cette fois encore du *presque rien*, (dans la traduction française de Michel Orcel⁽¹³⁾ et pour avancer de quelques mots dans le texte : *Dans ces salles antiques, / A la lueur des neiges, et le vent / Sifflant là, dans ces vastes fenêtres, . . .*) qui se donne comme autant de *notes de musique*, avec ces vers qui résonnent à l'oreille «comme une sonorité d'argent»⁽¹⁴⁾, et cela sur le fond du pessimisme le plus extrême et dans les mots les plus simples, *sans images, sans métaphores* . . . Or, dans de telles lignes il nous semble que c'est tout aussi bien Jaccottet lui-même qui se révèle à nous, dans sa *pesée (pensée)* des contraires : sens le plus aigu qui soit de la finitude et croyance, *néanmoins* ou *justement* ou *avant tout*⁽¹⁵⁾, en la possibilité de l'*épiphanie*, du souffle et de la respiration qui se donnent avec elle.

La sensation dans laquelle le *je devient* quelque chose du monde et ce quelque chose du monde *advient* dans le cœur de l'homme, dans ce que Rilke nomme *l'invisible*, la sensation et donc l'effacement de soi comme seule chance, et le *risque de la parole* pour la faire rayonner, en lui faisant creuser l'Inconnu : en posant ainsi le cadre de notre réflexion, nous sommes conscient de ne faire que rejouer à notre manière une partition déjà trop (?) connue, mais tout amateur de poésie ne peut qu'être amené à la rejouer en ses termes et, pour ajouter une justification supplémentaire, les textes de Jaccottet que nous proposons de lire n'ont pas encore, à notre connaissance, fait l'objet d'une analyse.

une perception prolongée ou le risque de la parole

«Tout le visible adhère à l'invisible, tout ce qui peut s'entendre à ce qui ne peut pas s'entendre, tout le sensible à l'insensible. Peut-être tout ce qui peut se penser à ce qui ne peut pas se penser», écrit Novalis. *L'entreprise*⁽¹⁶⁾, au sens que Rimbaud donne à ce terme, consistera à partir d'une sensation vécue au contact du corps du monde, d'un *presque rien*, donc. Mais «Comment est-il possible qu'une émotion aussi forte naisse à propos de presque rien?», demande, au cours d'un entretien, Jaccottet. Et, commentant ce *presque rien*, Jean-Claude Mathieu⁽¹⁷⁾, précise que ce terme «désigne, à partir des années 1970 ce qui, minime et éphémère, suscite l'écriture»: «Somme toute presque rien: lueurs, vols d'oiseaux, regards, paroles égarées dans l'air», écrit le poète dans *Une transaction secrète*. Mais ce presque rien est l'essentiel, Jaccottet le répète obstinément⁽¹⁸⁾. Il est la chance unique, la seule chose de sûre, à la différence de ce qu'on appelle un concept, une idée ou de ce qui relève du *moi*. Mais il comporte, du fait d'être cette chance unique, le plus grand risque: celui de voir ce *presque* disparaître, si on ne le met pas à l'épreuve du langage, ou si cette mise à l'épreuve est mal menée.

La sensation, et l'émotion qui l'accompagne, que nous voulons interroger ici est celle que Jaccottet a connue en *entendant* des oiseaux et plus particulièrement *la voix* d'un rossignol. Citons le début de ces pages de *Ce peu de bruits*⁽¹⁹⁾, qui ont retenu toute notre attention.

Ce que j'ai pensé cet été après avoir lu *l'Ode à un rossignol* de Keats dans la belle traduction de Bonnefoy: que le chant du rossignol

était encore tellement *autre chose*.

«*Dryade d'aile claire de ces arbres*» . . .

Keats rêve de s'élever à la hauteur de l'ivresse de l'oiseau chanteur. Présents : la nuit d'été, ses parfums, un profond désir de mourir. «*Enfuie est la musique . . .*»

Oui, c'est un poème parmi les plus beaux ; mais auquel échappe tout de même la spécificité de la voix du rossignol, l'essence de sa magie. Celle que j'ai tenté de saisir une première fois dans une *Notes du ravin*.

S'en tenir donc résolument au monde sensible et se mettre *dans* cette voix, laisser, dans l'oubli de soi et dans l'accueil de la fraîcheur, sa sensation s'installer en elle, s'installer donc dans une matière, une *substance* sonore, et rien de plus, pour la laisser faire écho dans l'espace intime du cœur, de *ce qui unit l'esprit au sang*⁽²⁰⁾. Opération de transmutation qui s'accomplit dans la langue, dans les mots. Ecouter, ou plutôt *entendre* un rossignol chanter, c'est donc déjà *entendre* le mot *rossignol* et d'autres mots avec lui, même si nous ne les énonçons pas : *voix, chant, cri, arbres, feuillage, joie, etc.* Là est le risque dont nous parlions, qui est *risque intérieur* de mettre toute sa vie dans de tel *passage* et *risque de la langue*⁽²¹⁾. Car dire ainsi, s'en tenir là, avec en sous-entendu l'énoncé : *cette voix, ce chant sont merveilleux, il faut me croire sur parole*, ne donnera pas encore accès à la spécificité de sa voix, à l'essence de sa magie. Il faut donc risquer d'autres mots. Par *risque* nous entendons le trop ou le trop peu, la métaphore qui ne touche pas juste, l'image arbitraire, la préciosité, l'obscurité ou l'abstraction, ou encore le

stéréotype⁽²²⁾. Or quels mots, quel agencement de mots se forment dans la perception de Jaccottet, qui conjugue tension et rêverie, agir et pouvoir d'être affecté, pour tenter de saisir quelque chose de cette spécificité, de cette différence⁽²³⁾, de cet *autre chose* qu'est la voix ou le chant d'un rossignol?

Reportons-nous donc aux *Notes du ravin*, à ce fond noir, à ces *pages enténébrées* que précède un *obituaire*, fond sur lequel ou contre lequel le poète, entre *abandon* et *envolée*⁽²⁴⁾, a tenté *une première fois* (et il nous faudra revenir sur ce *première fois*) de saisir l'essence de cette magie.

À cinq heures et demie du matin, sorti dans la brume d'avant le jour, j'entends le rossignol, le ruy-señor espagnol, l'oiseau dont le chant est un ruisseau.

C'est comme si, après quelques pas hésitants, la voix montait en douce vrille d'eau dans l'ouïe et dans le ciel.

A côté du mot *rossignol*, se donnent donc, dans la sensation qu'a suscitée son chant et dans l'effort rêveur qui se fait afin d'en cerner l'essence, les mots *ruisseau*, *monter*, *douce vrille d'eau*. Substance sonore qui se définit ainsi par l'élément liquide et un mouvement ascensionnel. Ce à quoi viennent s'ajouter d'autres mots encore, qui forment un réseau, une *toile*, et captent un paysage : *brume d'avant le jour*, *ciel*, et un *je*, réduit à son *ouïe*, qui *entend*, *perçoit* et est lui-même traversé par sa perception : *l'eau de ce chant*. Sans oublier un autre réseau, métalinguistique celui-là, avec la convocation du *ruy-señor espagnol* et, en creux, avec ce *d'avant le jour*, le *nightingale* et la nuit. Il nous semble que

cette évocation – et donc une proximité et une distance – de l'élément liquide et du mouvement vers le haut de cette *village d'eau*, touche *juste*⁽²⁵⁾ et par là est d'une grande beauté, et qu'elle nous rappelle aussi que le plus simple – *ce chant est de l'eau* – est aussi le plus difficile à saisir, et cela, en premier lieu, car *percevoir* demande que cesse *le bourdonnement des pensées*, ce qui ne se peut qu'en s'engageant dans un agir⁽²⁶⁾ : l'écriture du poème.

Nul savoir n'est requis finalement pour saluer les rivières ; pour cueillir la sauge ; pour aimer le jour. Mais sans doute une patience infinie . . .

Quand s'interrompt le bourdonnement des pensées, le chant s'élève . . .

Justesse des mots qui prolongent la perception en faisant ressusciter dans le cœur, selon ce nouveau mode d'être que Rilke appelle *l'invisible*, une *minute du monde*⁽²⁷⁾, qui est aussi justesse du chant qui les relie, comme autant de notes de musique : *rossignol, ruisseau, ruy-señor espagnol*, qui, nous le verrons, en appellerons d'autres encore.

Après ce retour aux *Notes du ravin*, revenons aux pages de *Ce peu de bruits* qui tentent de creuser plus profondément la sensation et de comprendre – de dire – cette parole de l'oiseau. Jaccottet évoque à nouveau l'*Ode à un rossignol* de Keats, mais pour la renvoyer, puisque dans cette ode le chant du rossignol reste «la projection hors de soi, ou le réveil en dedans de soi, d'une grande mélancolie» et manque de ce fait l'énigme qu'il est et qui nous fait signe. Mais cette énigme, un autre *phare* nous

permettra de l'approcher : la *Huitième élégie de Duino*, ainsi qu'une lettre à Lou Salomé du 20 février 1914, lettre que Jaccottet cite : . . . ce chant, écrit Rilke, peut «transformer pour nous, un instant, le monde tout entier en espace intérieur, parce que nous sentons que l'oiseau ne distingue pas entre son cœur et celui du monde.» Autre manière de dire l'*Ouvert*, effectivement, même si le poète ne cite ici directement aucun passage de la *Huitième élégie*. Ce qui ne nous empêche pas de l'entendre derrière le texte, avec notamment ce mouvement du chant qui va *vers le haut*, qui peut aussi se dire comme allant *au-devant de dieu* et *dans l'éternité, comme vont les fontaines* – avec ce mot *fontaine*, sur lequel nous reviendrons quand nous aborderons le poème, *Rossignol*, qui clôt le recueil de 2001, *Et Néanmoins* : «*Tendre fusée qui s'élève / en tournant dans l'obscur, / de toutes les eaux la plus vive, / fontaine dans les feuillages.*»⁽²⁸⁾

Mais cela ne suffit pas encore. Dérobé au monde objectif et à lui-même, le poète dans ce *sentir* qui se fait dans les mots, ou plutôt qui fait passer les mots en lui, tout à l'écoute qu'il est d'une *minute du monde*⁽²⁹⁾, d'une minute qui passe et qu'il *devient* lui-même, le poète donc poursuit son attentive rêverie et ses délicates pesées afin de *dire* ce qu'est le chant du rossignol. Nous retrouvons ici ce que Jaccottet écrivait déjà en 1970, dans *Oiseaux invisibles* : «. . . Je sais que je voudrais, à ce propos [des chants d'oiseaux] faire entendre quelque chose (ce qu'il incombe à la poésie de faire entendre, même aujourd'hui), et que cela ne va pas sans mal.»⁽³⁰⁾ Et plus loin dans le texte : «Il ne s'agit pas d'un exercice de poésie. Je voudrais comprendre cette espèce de parole.» Inflexion du texte qui de la poésie (l'ordre esthétique) se réoriente vers la compréhension (l'ordre éthique), compréhension d'une minute du monde, d'une certaine qualité ou coloration du monde, *dans laquelle*, au sens propre, s'effectue et

se maintient la sensation, mais qui est tout aussi bien compréhension de soi, car c'est notre propre *dedans* qui se découvre dans le sensible, en découvrant ses *formes*, ses *poids*, ses *couleurs* – en, pourrait-on dire, *se matérialisant* ou *s'incarnant*⁽³¹⁾. Mais quels sont ces mots avec lesquels, dans lesquels la sensation se prolonge et se fait perception?

Une voix qui ne s'adresse pas à nous, qui nous ignore, et c'est pourquoi elle paraît si pure, montant comme une flamme liquide, une fusée liquide – un jet d'eau.

S' élevant en spirales comme certaines merveilleuses phrases musicales, en vrille ; dans le velours de la nuit d'été. Cela ruisselle vers le haut.⁽³²⁾

La ligne rêveuse et savante qui, à partir d'un *sentir*, d'un immédiat, se dit dans les mots et se développe pour rayonner dans *l'invisible*, *l'inaudible*, *l'impensable*, auxquels, comme le suggère Novalis, *le sensible adhère*, y gagne, on le voit, en nouvelles déterminations concrètes : pas seulement l'élément *liquide*, mais aussi la *flamme*, la *fusée*, le *jet d'eau* ; et pas seulement le mouvement de *vrille vers le haut*, mais aussi, en inversant le mouvement, le *ruissellement*, qui reprend la demi-consonne de *ruisseau*, *ruy-señor* et *nuit* («C'est lié au son même du mot «nuit», . . .») pour en faire autant de notes de musique et pour faire redécouvrir à l'âme ses propres matières et ses propres formes. Et le texte ne se suspend pas là, il tente, de paragraphe en paragraphe, dans une *forme ouverte*⁽³³⁾, d'autres percées, d'autres coups de sonde :

C'est lié à la nuit, bien qu'ils chantent beaucoup le jour ; au son même du mot «nuit» ; et cela monte de l'abri des arbres, des fourrés,

comme la voix même des arbres.

Cela s'essaie, aussi ; ne fuse pas du premier coup, mais prend son élan. On oublie, à force de jamais le voir, que c'est un oiseau qui parle ainsi.

Cela éclaire la nuit comme une tendre fusée ; et s'allie tout naturellement à la lune : monte tout naturellement vers elle.⁽³⁴⁾

L'espace du dedans se creuse. Le réseau s'enrichit. Captant davantage du réel : voix de l'oiseau qui se donne comme la voix des arbres, avec donc un espace, des distances, une respiration ; invisibilité de l'oiseau, dont le chant *prend élan* et *fuse*, ici ou là, de façon aléatoire. Tandis que le paysage s'élargit et se stabilise avec sa ligne verticale comme *un mât* qui vient tenir *la tente de l'air* qu'évoque «Oiseaux invisibles» : de l'oiseau à la lune et montant.

Et pour suspendre son poème, qui fait preuve de tant de justesse, de cohérence, de force de conviction, le poète a l'élégance de finir en deux temps. Le premier : un sorte de concetti, à la limite du précieux, comme pour indiquer, mais à peine, le *trop* au-delà duquel il ne faut pas aller.

Cela pourrait être encore comme un collier pour l'ouïe.⁽³⁵⁾

Le deuxième : deux notes qui déplacent le poème en le mettant dans la perspective du Temps, avec, d'une part, le temps immémorial des *chemins romains ou gallo-romains* du paysage et avec lui la *figure absente* du rossignol, de sa voix, de son chant et de leur éternel retour et, d'autre

part, le futur dans lequel s'inscrit la *figure absente* du poète et avec elle le rappel du fond noir, de la mort que nous accompagnons perpétuellement, du *morir viviendo*⁽³⁶⁾ et de *la pluie froide comme du fer*⁽³⁷⁾ :

Le reflet des lampes sur la vitre. Poèmes, comme un reflet qui ne s'éteindrait pas fatalement avec nous.⁽³⁸⁾

Arrivé au terme de ces pages de *Ce peu de bruits*, dans lesquels Jaccottet tente de dire *cela* – ce *autre chose* qu'est la voix du rossignol, autre donc que ce que dit Keats ou que ce que disent d'autres poètes ou, a fortiori, que ce que nous en disons ou pouvons en dire, qui se ramène généralement à la *doxa*, il nous reste à revenir sur deux points. L'un concerne le mode d'apparition des oiseaux et de leur chant dans l'oeuvre du poète, car s'il écrit qu'il a tenté déjà *une première fois de saisir la spécificité de la voix du rossignol, l'essence de sa magie*, dans les *Notes du ravin*, qui sont en amont du texte que nous avons commenté, et qui, de fait, remontent à plusieurs années, il n'en reste pas moins que ce n'est qu'une façon de dire, car des textes antérieurs en approchent déjà l'essence. L'autre point concerne, lui, la question de la forme : le rossignol se disant aussi bien en prose que dans un poème, ce passage d'une forme à l'autre ne peut que retenir l'attention et interroger le lecteur.

en s'éloignant de la poétique pongienne
et de son attitude préphénoménologique⁽³⁹⁾

Les oiseaux, leur vol, leur voix sont présents dans de nombreux textes de Jaccottet, et nous en avons déjà évoqué un : «Oiseaux invisibles» des *Paysages avec figures absentes* (1970). Notre lecture ne se veut pas

thématique, et nous ne nous arrêterons pas davantage sur cette question. Ce qui nous intéresse plutôt, c'est le rapport entre la sensation et la parole qui se risque à la creuser, or sur ce point et rien qu'en s'en tenant à ces quatre textes, qui datent donc respectivement de 1970, 2001 et 2008, nous remarquons des différences. «Oiseaux invisibles» avait en effet déjà convoqué en lui l'élément liquide pour dire le chant des oiseaux – *un groupe de jets d'eau* et, plus loin : *Il y a de l'eau qui sourd là, et là, et là!* Entendre des *voix*, ou des *chants* ou des *cris* d'oiseaux, c'était donc déjà installer la sensation dans une matière sonore qui est *de l'eau*, de l'eau pour l'ouïe. Ou plutôt, comme nous l'a appris à le penser la phénoménologie, la sensation se fait *dans* cette matière, *dans* cette eau. Ce qui revient à dire qu'entendre des voix d'oiseau, c'est également entendre le mot *oiseau*, le mot *voix*, le mot *eau*. C'est aussi entendre la musique de ces mots qui chantent comme autant de notes. Mais dans ce texte, qui ne concerne pas un oiseau particulier, Jaccottet développe une méditation plus générale que dans celle du texte que nous avons analysé, qui, lui, s'en tient à une sensation suscitée par une voix qui est particulière, puisqu'il s'agit de la voix d'un rossignol entendue dans la lumière d'un *ici* et d'un *maintenant* – qui s'en tient à ce que nous avons appelé le *passage* d'une minute du monde, pour saisir en elle sa substance, sa coloration, pour se mettre résolument en elle jusqu'à devenir cette substance même. Si donc l'élément liquide est acquis et si plus tard, dans le poème de *Et Néanmoins* et dans les deux textes du recueil, *Ce peu de bruits*, Jaccottet prolongera sa perception (*jet d'eau, fontaine dans les feuillages, ruisseau, ruissellement vers le haut*), il ne le retient ici pas davantage. Son souci nous semble encore assez proche de Ponge⁽⁴⁰⁾. Il s'agit en effet de dégager des *qualités différentielles* en multipliant les attaques pour les saisir : *invisibilité* de l'oiseau, suspens que cache la

lumière, étendue et distance qu'il fait sentir, *tente de l'air* que chaque vol d'oiseau soulève un peu à sa pointe, . . . *petits ouvriers emplumés qui arpentent, immobiles, l'immense, . . . constellation en plein jour, . . . eau qui sourd, . . . joie d'être*⁽⁴¹⁾ . . . Tout cela donc obéissant au *parti pris des choses*, au désir d'en déployer la richesse, d'en réinventer la fraîcheur. Et pour ce qui est de l'autre versant de la poétique pongienne – le *compte tenu des mots* : réflexion sur les mots *voix, chant, cri* ou encore sur le mot *ange*, sans oublier un mouvement réflexif du texte sur lui-même, puisqu' il incombe à la poésie de *faire entendre tout ceci*, nuancé, comme nous l'avons dit, par l'énoncé qui vient plus tard : *il ne s'agit pas d'un exercice de poésie*. Le *Je voudrais comprendre cette espèce de parole*, disant, lui, *la rage de l'expression*. Tout ceci comme une variation imaginaire autour d'une chose et donc plutôt pongien, même si c'est en privilégiant la sensation et en gardant ses goûts particuliers⁽⁴²⁾, comme celui pour *la lumière, l'air, la tente de l'air (massif de légères montagnes)* que les vols d'oiseaux dressent avec *les grêles mâts* que dessinent leurs vols. Même si c'est en gardant aussi et le fond noir – *le fer dans les yeux, l'os carié. Le siècle que l'on ne peut regarder en face* – et ce qui le contredit – la grâce, l'élan vers le lumineux que constitue ce *rappel des oiseaux*⁽⁴³⁾. Si beau, si réussi soit ce texte des «Oiseaux invisibles», il nous semble que les pages de *Ce peu de bruits* ont gagné en profondeur, en *simplicité* et accèdent davantage au *réel*, car le poète y est davantage dérobé au monde objectif et à lui même et se perd dans un pur sentir.

Le poème de *Et Néanmoins* (2001), contemporain, du moins quand à la parution, des *Notes du ravin*, représente une avancée dans ce dire sur (ou plutôt *de*) l'oiseau que, selon nous, *Ce peu de bruits* porte à la perfection. Ce qui soulève deux questions : qu'est-ce que cette avancée et

que penser de sa forme – *un poème?* Citons-le en entier :

Oiseau toujours caché,
voix qui toujours nous ignore
comme elle ignore la plainte,
voix sans mélancolie.

Voix unie à la nuit
voix liée à la lune
comme à sa cible candide
ou au bol qui la désaltère.

*(Comme on l'aura poursuivie,
celle qui ne fuit que la nuit!)*

Tendre fusée qui s'élève
en tournant dans l'obscur,
de toutes les eaux la plus vive,
fontaine dans les feuillages.

*(Comme on l'aura regardée,
celle que ne vêt que la nuit!)*

Ruisseau caché dans la nuit.⁽⁴⁴⁾

Nous trouvons déjà dans ce poème quelque chose qui est différent d'une variation imaginaire faite par un sujet autour d'un objet. S'y effectue un resserrement sur le pur sentir qui permet ce plus de simplicité

dont nous parlions. Mais la forme, disons traditionnelle, d'un poème nous semble gêner ce mouvement ou le détourner vers autre chose : une réussite textuelle – *poétique* – certes, mais qui empêche le devenir et maintient une conscience d'un côté – douée d'un formidable pouvoir de perception, il est vrai – et, de l'autre, un objet auquel elle fait face : un oiseau et sa voix ou encore la lune des parenthèses, qui en est le contrepoint. Or, par rapport à ce poème, l'écriture dans les pages de *Ce peu de bruits* nous paraît constituer une avancée plus importante, car elle ne se soucie pas de la forme et, se développant selon sa nécessité propre, parvient à l'envolée, à ce que Rimbaud appelait *le dégagement rêvé*. Elles commencent sur un mouvement réflexif, qui se fait, il est important de le remarquer, dans la mémoire de la poésie, et qui dit une admiration mais aussi quelque chose de tranchant. En évoquant le poème de Keats, Jaccottet évoque sa beauté, mais aussi sa limite, en disant qu'il se tient dans la sphère de la mélancolie et donc de l'humain. Or la voix du rossignol est *autre chose*. Puis le travail de la mémoire convoque Rilke et avec lui la perception de l'Ouvert et de l'au-delà de l'homme, pour ensuite, comme on l'a vu, revenir à la chose même – *une voix qui. . . , c'est. . . , cela. . . , cela. . . , cela. . . , cela. . .*, dans des mots et une syntaxe qui ressuscitent *l'objet vécu dans l'intimité du cœur et dans la profondeur signifiante du verbe*⁽⁴⁵⁾ – et se clôt dans une prose réflexive qui prend en considération le Temps : passé immémorial et futur au-delà de l'homme.

Notes

- (1) Cité par Heidegger, dans «Pourquoi des poètes?», *Chemins qui ne mènent nulle part*, 1949, Gallimard «Tel», 1962 (pour la traduction française), p.371. Une note précise que le texte de Rilke est en français à partir de : *Nous butinons . . .*
- (2) Nous évitons ici le mot *percept* : voir à ce sujet la note (29).

- (3) Nous reprenons ici l'expression de Klossowski, au sujet de Rilke justement, dans «Rainer Maria Rilke et les *Élégies de Duino*», In. *Tableaux vivants*, Le Promeneur, 2001, p.61.
- (4) *Et Néanmoins*, Gallimard, 2001 et *Ce Peu de Bruits*, Gallimard, 2008, qui comprend aussi les *Notes du ravin* de 2001.
- (5) Expression de Char, que l'on trouve dans sa lettre de 1941, à Francis Curel. Si différent soit le contexte, notre réflexion devrait justifier sa reprise ici, puisqu'il s'agit bien de *ce qui nous fait vivre*. Cette lettre est citée et commentée dans *L'Engagement extatique – sur René Char –*, de Eric Marty, Le Marteau sans maître, Editions Manucius, p.15.
- (6) Sur ce sens du mot *cœur*, voir Klossowski, op.cit., p.63 : «Rilke, dit Guardini, vient s'insérer dans la tradition des philosophes du *cœur* qui de Saint Augustin mène par saint François d'Assise et le Dante à Pascal. Si l'entendement et la raison forment le domaine de la hauteur et de la lointaine étendue, le cœur est le domaine spirituel du milieu ; *au sein de la profondeur*, il unit l'esprit et le sang : là toute séparation cesse, et la diversité des formes, sans rien perdre de leur structure, connaît enfin l'humble unité.»
- (7) *Paysages avec figures absentes*, Poésie / Gallimard, 1970, p.143–161.
- (8) . . . *Désaccordée comme par la neige et Tübingen, le 22 mai 1986*, Mercure de France, 1989.
- (9) Ce captage du silence dans les sons, dans les notes, et ce sentiment d'ouverture infinie rappelle la dernière sonate de Schubert et ce que Jaccottet en dit : «. . . «Voilà.» Voilà ce qui mérite, définitivement d'être aimé . . . » In. *Ce peu de bruits*, op.cit., p.31. Et pour notre part, nous pensons en particulier au deuxième mouvement, l'*andante sostenuto* de cette sonate pour piano 21 (D 960).
- (10) Au sujet de ce terme, voir la citation à la fin de la note (21).
- (11) *Le bol du pèlerin* (Morandi), La Dogana, 2001, p.23–29.
- (12) Ibid., p.67.
- (13) Leopardi, *Chants / Canti*, Traduction et présentation par Michel Orcel, GF Flammarion, 1995 (pour la traduction française). Premières publication du texte original (mais incomplète) dans les années 1831, 1835.
- (14) Patrick Née, dans *Philippe Jaccottet, à la lumière d'ici*, Hermann Lettres, 2008, p.225–226, citant Jaccottet, évoque ici, avec cette «sonorité d'argent», «la clochette de l'Élévation», et également la fête de la Pentecôte ou encore le

mystère de la Nativité.

- (15) Voir la note (24), pour cette variation dans les évaluations des contraires.
- (16) Dans «Aube» (*Les Illuminations*): «La première entreprise fut, dans le sentier déjà empli de frais et blêmes éclats, une fleur qui me dit son nom.»
- (17) *Philippe Jaccottet, l'évidence du simple et l'éclat de l'obscur*, José Corti, 2003, p.259.
- (18) Dans *La promenade sous les arbres*, par exemple. Le poète étant cet homme «qui dirait : je crois plutôt à cette lueur que j'ai vue passer entre les 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 écerelé?» In *La promenade sous les arbres*, La Bibliothèque des Arts, (1957) 2009, p.77.
- (19) Op.cit., p.73–75.
- (20) Voir la note (6).
- (21) Nous retrouvons ici Heidegger, op.cit., p.373, sur ce *chemin qui ne mène nulle part* : «Parce que la langue est la demeure de l'être, nous n'accédons à l'étant qu'en passant constamment par cette demeure. Quand nous allons à la fontaine, quand nous traversons la forêt, nous traversons toujours déjà le nom «fontaine», le nom «forêt», même si nous n'énonçons pas ces mots, même si nous ne pensons pas à la langue. Pensant à partir du temple de l'être, nous pouvons présumer ce que risquent ceux qui parfois risquent plus que l'être de l'étant. Ils risquent l'enceinte de l'être. Ils risquent la langue. Tout étant, les hommes qui s'imposent aussi bien que ceux qui risquent, tous les êtres sont, chacun selon leur guise, en tant qu'étants dans l'enceinte de la langue. C'est pourquoi le retournement hors de la région des objets et de leur représentation vers le plus intime de l'espace du cœur n'est accomplissable, s'il l'est, que dans cette enceinte.» Jaccottet lui même, dans «Aux liserons des champs», *Et Néanmoins*, op.cit., p.69–83, écrit : «Les liserons des champs : autant de discrètes nouvelles de l'aube éparées à nos pieds.» Dire ces fleurs convoque l'image d'une lumière : l'aube qui semble se lever de la terre. Et le poète enchaîne sur la phrase suivante : «Autant de bouches d'enfant disant «aube» à ras de terre.» Avec les liserons sont donc appelées une lumière, une aube ou plutôt elles *disent* elles-mêmes ces mots. Voir aussi dans la suite de notre texte, au sujet du rossignol : «C'est lié au son même du mot «nuit». Quant au *risque* rappelons ici ces lignes essentielles de *La promenade sous les arbres*, op.cit., p.29 : «. . . 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. Le problème, pour notre esprit, serait moins d'entasser des rochers, de bâtir des temples, que d'ouvrir des passages dans les murs.»

(22) Dans *La promenade sous les arbres*, op.cit., p.49, Jaccottet écrit : «C'est encore une énigme à l'horizon paisiblement campée, une merveille qui nous accompagne tous les jours et semble souhaiter d'être comprise. Mais les mots traînent après eux des représentations machinales qu'il me faut d'abord écarter.»

(23) Les linguistes rejoignent le discours de la philosophie : «Le complément de *sentir* doit nécessairement être interprétable comme différence, comme altérité. De fait, il correspond à des termes qui marquent des discontinuités, des reliefs : bosse, trou, rugosité, aspérité, etc.» Différence qui est donc inséparable d'une opération langagière.

Cf. J.-J. Franckel et D. Lebaud, «Les échappées du verbe sentir», *Langues et langage*, puf, 1995.

(24) Toute la poésie de Jaccottet vit de cette tension entre ces contraires : «l'amour d'une vie rendue éblouissante par la mort, l'horreur d'une mort rendue inacceptable par la vie», *La promenade sous les arbres*, La bibliothèque des arts (1957) 2009, p.30. Mais nous remarquerons ici que cette tension est sans cesse soumise à des variations, notamment quant à la pensée de la finitude, avec la mort, acceptée ici, reconnue comme ce qui rend la vie éblouissante, ou, là, perçue comme ce qui reste impensable ou encore comme ce qui doit être réduit *au peu qu'elle est* : «S'acheminer vers son cadavre n'est pas gai ; il faut le plus souvent franchir là des étapes presque, ou même tout à fait infernales. Mais le vivant à d'abord été vivant, . . . » In. «Le rouge-gorge», *Et Néanmoins*, op.cit., p.59. Au sujet de cette tension des contraires chez Jaccottet, voir aussi le livre de Serge Champeau, *Ontologie et poésie*, Vrin, 1995.

(25) Nous écrivons ces lignes d'un pays, le Japon, où l'on entend souvent des chants de rossignol, et nous avons nous-même éprouvé cette *émotion, aussi forte* qu'énigmatique, qu'interroge le poète, à partir de ce presque rien qu'est la voix d'un oiseau. Nous avons par ailleurs cherché des haïku inspirés par le chant de cet oiseau, mais nous n'avons, pour l'instant du moins, jamais rencontré cette image si *juste*, de l'élément liquide : *eau, ruisseau, jet d'eau*,

etc. Notons en passant que le caractère chinois qui désigne le rossignol comprend *le feu*, que nous retrouvons chez Jaccottet : *une voix . . . montant comme une flamme liquide.*

- (26) «Le retour aux choses mêmes, en effet, n'est pas séparable de la reconnaissance de la priorité donnée à l'agir sur le connaître.» Voir à ce sujet Serge Champeau, *op.cit.*, p.219, et sa réflexion sur le rapport du *salut* et de l'action.
- (27) Voir la note (29).
- (28) *Et Néanmoins*, *op.cit.*, p.87.
- (29) *Conversations avec Cézanne*, Joachim Gasquet, encre marine, (1921) 2002, cité aussi par Gilles Deleuze, *Qu'est-ce que la philosophie?*, p.156. Le chapitre *percept, affect et concept* accompagne notre réflexion, mais nous restons dans une attitude phénoménologique dont il tente justement de sortir. Voir également à ce sujet : Didier Franck, *Chair et corps, sur la phénoménologie de Husserl*, Les éditions de minuit, 1981, ainsi que Alain Beaulieu, *Gilles Deleuze et la phénoménologie*, Sils Maria, 2004.
- (30) *Paysages avec figures absentes*, *op.cit.*, p.73–79.
- (31) Voir la note 18 : Champeau, *op.cit.*, p.197. Nous retrouvons ici aussi (Cf. note 24) une variation dans les évaluations : la sensation nous donne accès à l'au-delà de l'homme. Mais elle donne aussi accès mieux que tout à nous-mêmes en ressuscitant les objets vécus qui constituent notre fond : eau, fontaine, feuillage, nuit, aube, etc.
- (32) *Ce peu de bruits*, *op.cit.*, p.74.
- (33) Pour la proximité avec Ponge – le parti pris des choses, le compte tenu des mots, le désir de définir la spécificité, *la qualité différentielle* d'une chose, la rage d'expression qui l'anime, la forme ouverte, etc. – et surtout pour ce qui sépare les deux poètes, voir plus loin dans notre texte, la partie intitulée : *en s'éloignant de la poésie pongienne et de son attitude préphénoménologique.*
- (34) *Ce peu de bruits*, *op.cit.*, p.74, 75.
- (35) *Ibid.* p.75.
- (36) Cf. le texte de Quevedo, cité par Jean Rousset, dans *la littérature de l'âge baroque en France Circé et le paon*, José Corti, 1995, p.116–117. Texte à rapprocher de Pascal et de Léopardi, cités plus haut.
- (37) *Notes du ravin*, *op.cit.*, p.30.
- (38) *Ce peu de bruits*, *op.cit.*, p.75.
- (39) Nous reprenons ici l'expression de Éric Marty, que ce dernier utilise, mais en

- confrontant l'attitude de Ponge à celle de René Char. In. *René Char*, éditions du Seuil, 1990, p.95.
- (40) Voir notre article «L'araignée *Grand Siècle* de Ponge vs la *Zygiella notata* de Michaux» dans *jinbun ronkyu* (Université Kwansei Gakuin), 58–3, 2008. Mais Ponge peut aussi être, comme l'écrit Jean-Luc Steimetz, le poète du passage. Voir à ce sujet : *La poésie et ses raisons*, José Corti, 1990, p.270.
- (41) Rappelons ici l'*Éloge* des oiseaux de Leopardi : « . . ils [les oiseaux] sont sensibles à la joie, à l'allégresse plus que tout autre animal. [. . .] il est certain que ç'a été une disposition importante de la nature que d'assigner à un même genre d'animaux le chant et le vol, de sorte que ceux qui auraient à reconforter de leur voix les autres êtres vivants se trouvaient généralement dans un lieu haut, d'où cette voix pût se répandre davantage alentour, et parvenir à un nombre plus grand d'auditeurs. . . ». In. *Canti* avec un choix des *Œuvres morales*, Poésie / Gallimard, 1964, 1982.
- (42) Afin de confronter *les goûts* de Jaccottet avec ceux de Ponge, on se reportera aux «Notes prises pour un oiseau», dans *La Rage de l'expression*, (1952). In. Francis Ponge, *Œuvres Complètes*, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», tome I., 1999, p.346–355.
- (43) Pour reprendre le beau titre d'une pièce pour clavecin de Rameau. Mais nous pensons aussi à Mozart ou encore au *loriot* du *Catalogue d'oiseaux* de Messiaen, avec ses notes graves, qui disent le fond – air, feuillage – sur lequel se détachent, en nous donnant toute l'étendue, les notes aigues, mouillées, aléatoires qui dessinent le vol de l'oiseau dont la voix fuse – *il y a de l'eau qui sourd là, et là, et là! – fontaine dans les feuillages.*
- (44) *Et Néanmoins*, op.cit., p.87, 88.
- (45) Ce qui nous semble correspondre à une véritable attitude phénoménologique. Voir la note (3) pour la citation en italiques.