

Article

« Simplicité et ascèse chez Philippe Jaccottet »

François Paré

Études françaises, vol. 33, n° 2, 1997, p. 47-61.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/036067ar>

DOI: 10.7202/036067ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

Simplicité et ascèse chez Philippe Jaccottet

FRANÇOIS PARÉ

La poésie, disait Giuseppe Ungaretti, est voisine de la géométrie ; et l'imaginaire ne s'exprime que dans les formes appartenant à la logique¹. Voilà sans doute pourquoi, comme Ungaretti, dont il a traduit en français de très nombreux textes, Philippe Jaccottet accompagne son œuvre proprement poétique d'une prose plus théorique, plus linéaire, qui lui sert à la fois d'explication et de prolongement. Ce commentaire, sous forme d'observations variées sur les poètes contemporains et ceux du passé, sous forme également de fragments d'arts poétiques, suit fidèlement les textes en vers qu'il anticipe et qu'il explique.

D'où vient donc la nécessité de ce discours second ? C'est que la poésie, celle qui veut s'exprimer dans le silence interstitiel du poème, est ardue, continuellement menacée d'inintelligibilité. Inintelligible, ne l'est-elle pas encore bien davantage lorsque, dans son grand désir de spiritualité, elle porte attention aux objets familiers qui nous entourent et que le quotidien a soustrait à notre regard ? Comme la peinture, la poésie a donc un urgent besoin qu'on explique son propos. Et pourtant,

1. Voir Giuseppe Ungaretti, *Vita d'un uomo : Saggi e interventi*, a cura di Mario Diacono e Luciano Rebay, Milan, Mondadori, 1974, p. 137-138. La logique, pour Ungaretti, est liée à la surprésence des objets. Ainsi écrit-il en français en 1926 dans *La Nouvelle Revue française* : « En réalité, notre vie n'était rien de plus qu'objective. Le premier objet venu. Cette concentration dans l'instant d'un objet était démesurée. [...] L'objet s'élevait aux proportions d'une figure divine » (p. 138).

Philippe Jaccottet en a une conscience aiguë, plus qu'à toute autre époque de l'histoire, cette même poésie cherche la transparence ; ne se veut-elle pas seuil entre l'obscurité et la lumière ? Approche de la simplicité, la poésie n'est ici pourtant pas simple. Au contraire, c'est par la complexité du regard qu'elle construit toute représentation du simple, du clair, du transparent. Elle est ainsi nourrie de paradoxes méthodologiques tels que se lient en elle l'un et le multiple, l'ordinaire et l'extraordinaire. C'est pourquoi la poésie exige sans doute que soient désamorçées, au sein d'une sorte d'altérité générique, ses zones les plus obscures. C'est pourquoi elle en appelle toujours au commentaire.

Telle n'a pas toujours été, cependant, l'exigence de la poésie. En effet, ce sont là, peut-on croire, les voies délibérées de la « modernité », écrivait-il y a déjà plusieurs années Pierre Nepveu. Dans la « modernité » ainsi définie, « l'effondrement des structures conscientes est une invitation à la voix étrangère, impersonnelle, qui énonce des liens objectifs entre les choses et les divers niveaux de réalité² ». Quels sont ces « liens objectifs » qui, au jour le jour, unissent les choses dans un langage qui nous est étranger ? Quelle est la nature de notre commentaire sur cette collusion extraordinaire des objets les plus banals, des paysages les plus routiniers ? Or, chose certaine, Philippe Jaccottet s'oppose depuis le début à ce qu'il appelle la « poésie décorative » d'un certain XIX^e siècle : poésie sans objet, fioriture. La tâche de la modernité, telle qu'elle est vécue au sortir des deux grandes guerres, devra porter, au contraire, sur la réalité objectale, celle qui peuple le quotidien, les rêves, les conflits, les gestes coutumiers, les aliénations. Mais le poète, lui, par l'acte de représentation du quotidien dans lequel il est profondément engagé, ne sera jamais dupe de sa propre complexité.

SUR LES TRACES EFFACÉES DE PLUME

C'est ainsi qu'on trouve, chez Philippe Jaccottet, en marge de l'œuvre poétique proprement dite (encore qu'il soit difficile ici de définir la nature du poétique), tout un discours sur le poétique dans des œuvres comme *Entretien des Muses* (1968³), *Paysages avec figures absentes* (1970⁴), *Cahier de verdure* (1990⁵), ou encore les deux recueils d'écrits journaliers intitulés *La*

2. Pierre Nepveu, *Les Mots à l'écoute. Poésie et silence chez Fernand Ouellette, Gaston Miron et Paul-Marie Lapointe*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1979, p. 7-8.

3. Paris, Gallimard, 1968.

4. Paris, Gallimard, 1970.

5. Paris, Gallimard, 1990.

Semaison I et II (1971 et 1996⁶), un discours second qui ne rend plus guère possible la lecture isolée des poèmes eux-mêmes et qui finit par occuper une place considérable dans l'œuvre tout entière. Le modèle s'en trouve sans doute dans la tradition poétique européenne issue de la Renaissance : chez Hölderlin, que Jaccottet a traduit et souvent commenté, et surtout chez Ungaretti, pour qui le « mystère » qui entoure le geste d'écrire ne découle pas vraiment du texte poétique, réticent et pudique, hanté par le mutisme, mais de la pure affirmation de ce mystère. Ainsi, le rapport direct avec le réel objectif passe, tant chez Ungaretti que chez Jaccottet, par la prolifération d'une textualité seconde : convergente, paradoxale, et, sans doute comme le concevait lui aussi à une certaine époque Henri Michaux, entièrement libre : « Grâce à cette discipline, j'ai maintenant des chances de plus en plus grandes de ne jamais coïncider avec quelqu'esprit que ce soit et de pouvoir circuler librement en ce monde⁷ ». Philippe Jaccottet fait siennes sans nul doute les craintes de Plume dans sa chute vers le monde d'en bas ; mais cette approche des « choses immédiates » qui fascine Plume constitue encore ici, au détour de chaque promenade, dans la délinéation de chaque paysage observé, le cœur du travail poétique.

Entre la complexité du regard et la simplicité de la chose, entre le poème et son commentaire, il y a un donc un seuil à franchir, une véritable transfiguration de l'espace discursif. Une telle transfiguration est toujours supposée ou plutôt proposée dans un espace liminaire, lui-même visant un ancrage de plus en plus prononcé dans le réel et suffisant presque à assurer son existence. Presque, mais jamais tout à fait, de sorte que le rapport entre la poésie et son commentaire devient vite, chez Jaccottet, le lieu d'un insistant désir. Car le commentaire ne doit pas se substituer à son objet, ni s'imposer dans sa seule intelligibilité. En effet, n'y a-t-il pas le danger insidieux que le commentaire suffise et que l'accès au réel, coupé du « mystère », ne se résume qu'à une parole secondaire et inessentielle ? Or, c'est dans l'articulation des deux discours, l'un portant sur l'autre et en assurant l'intelligibilité, que doit se poser la question de l'accès au réel. Ce réel n'est représentable que par le truchement d'un discours interprétatif, semblable à celui que nous menons dans la suite des jours, nourrissant l'espoir de saisir ce regard que nous portons sur les choses. Ce regard ne voit pas. Il parle. La « lumière » issue de la poésie est relative. Le rôle de

6. *La Semaison. Carnets 1954-1967*, Paris, Gallimard, 1971, et *La Seconde Semaison. Carnets 1980-1994*, Paris, Gallimard, 1996.

7. Henri Michaux, « Magie », *Plume*, Paris, Gallimard, coll. Poésie, 1963, p. 13-14.

la poésie est bien de relayer, de désigner une présence mémoriale du réel au-delà d'elle-même. De la même façon n'est-il pas vrai que la simplicité de l'objet observé soit toujours fonction du paysage tout entier ?

Ainsi, dans l'œuvre de Philippe Jaccottet, la poésie est toujours un peu par définition voisine de l'étrangeté ; le commentaire s'impose par une nécessité formelle, bien qu'il s'inscrive lui-même dans une quotidienneté rassurante : paysages unifiés et intelligibles, endroits destinés à la promenade, vergers, jardins et autres lieux aménagés. Le poète aspire sans cesse à s'interpréter, à interpeller sa conscience des « liens objectifs » qui motive son regard sur le monde physique. Dans ses promenades longuement commentées, les paysages s'offrent dans leur calme spécificité ; c'est leur étrangeté générique — ils sont d'un autre « genre » que nous — qui nous renvoie à nous-mêmes. Philippe Jaccottet est fasciné par l'altérité tranquille des scènes campagnardes qu'il décrit dans les moindres détails. Dans ces paysages interprétés s'annonce une révélation. Jaccottet y voit la source de l'œuvre, toujours commentée au second degré, toujours « retracée » dans une espèce de mémoire des formes logiques qu'il associe discrètement à la présence du divin dans le monde. Comme l'humain pose son regard sur le monde en un incessant commentaire, ainsi se pose à son tour l'écriture dans l'écart du commentaire incessant sur elle-même qui est son plus grand besoin.

À LA TABLE DE L'AUBE

C'est pourquoi la question de l'ordinaire chez Philippe Jaccottet ne va pas de soi, car elle semble faire appel à une mémoire de la trace, à un discours poétique marqué et remarqué par la trace des objets en lui. Si les images de l'enfance ne sont pas aussi abondantes chez Jaccottet que chez d'autres poètes de cette période (Jean Follain ou André Pierre de Mandiargues, par exemple), elles renvoient néanmoins à une puissante nostalgie de l'origine. La venue du quotidien en langage est profondément ritualisée depuis l'enfance. Le poème, bien souvent, en atteste sans relâche les circonstances sacralisées. Mais à l'enfance se substituent d'autres images obsédantes du commencement : celle de l'aurore, notamment, la plus souvent évoquée. L'aube, en effet, traverse l'œuvre entière de Jaccottet depuis les premiers poèmes jusqu'aux derniers textes du second tome des *Semaisons*. L'ordinaire s'annonce comme l'émergence d'un long sommeil où il était recelé : c'est l'« aube », la table est mise, la lumière frappe directement les objets disposés dans la logique impérieuse du premier repas qui attend.

Un instant la mort paraît vaine
 le désir même est oublié
 pour ce qui plie et déplie
 devant la bouche de l'aube

(*Airs, Poésie 1946-1967*, p. 127)

Dans toute l'œuvre de Philippe Jaccottet, il n'y a pas d'instant plus privilégié que celui du moment où l'ordinaire des objets nous assaille de sa logique implacable. Plus tard, l'ordre de la journée impose la recherche d'une lumière matinale déjà perdue dès ses premiers moments : ces « illuminations » surviennent au hasard des promenades, dans ces espaces aménagés qui sont les lieux de la quotidienneté. Ainsi naît, dès les premiers instants de chaque jour, la nostalgie nourricière pour la simplicité primordiale :

Dans les chambres des vergers
 ce sont des globes suspendus
 que la course du temps colore
 des lampes que le temps allume
 et dont la lumière est parfum

(*Airs, Poésie 1946-1967*, p. 119).

Ainsi, dans les premiers textes d'*Airs*, Jaccottet semblait vouloir renverser le paradoxe de la nuit et du jour, si cher à la tradition pétrarquiste, par exemple, non pas vers la béatification des hautes sphères du sacré, mais vers la « porte » ouverte du réel quotidien :

Que cette nuit s'approche et dévoile donc nos visages.
 Une porte a peut-être été poussée en ces parages,
 une étendue offerte en silence à notre séjour

(*L'Effraie, Poésie 1946-1967*, p. 82).

Il n'est pas dit que cette « étendue offerte », fruit du paradoxe qui constitue le regard nié, soit privée du divin. Car, dans la lumière naissante de l'aurore, les objets sont garants de la Présence. « Peut-être même était-ce parce qu'il n'y avait plus en eux de marques évidentes du Divin que celui-ci y parlait encore avec tant de persévérance et de pureté [...] mais sans bruit, sans éclat, sans preuves, comme épars » (*Paysages avec figures absentes*, p. 31). Il aura donc fallu que quelque chose soit réfuté, qu'il y ait une substitution. La littérature est la plupart du temps l'espace de cette réfutation essentielle (car elle mène à l'essence) ; c'est en elle que s'annonce la substitution : celle de la lumière dans le champ de la nuit.

Or, c'est, en effet, la lumière qui constitue l'essence de ce rapport, la seule constante entre le lieu du sujet et celui de l'objet. Déjà dans les premières proses, Jaccottet s'était attaché à décrire par l'accès progressif à la lumière la naissance de la quotidienneté dans la poésie :

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 à peine redoué de vie ; pourtant il y a une joie profondément cachée dans cette aube pauvre, dans ce commencement du 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 (p. 177-178⁸) ?

Mais cet éveil ritualisé, autour de la table où sont déposés les objets élémentaires de la quotidienneté, ne peut être vraiment formulé que sous forme de question, laissée sans réponse. C'est cette interrogation du sujet en éveil qui autorise le commentaire, comme une réponse à l'angoisse ritualisée qui entoure tous nos rapports journaliers avec le réel des objets.

LE REFUS STRATÉGIQUE

En quête de contact ininterrompu avec le monde, le poète, pour Jaccottet, n'arrive souvent qu'à répéter indéfiniment le refus, sans jamais s'abandonner totalement à l'espèce de transparence rêvée avec les choses. Refus de quoi ? Avant tout, du regard lui-même en tant que producteur d'images, en tant que complexité. Ainsi, comme c'est le cas dans *Cahier de verdure* et de nombreux autres textes en prose, chaque lieu d'observation (ici l'approche de l'arbre, du cerisier) se laisse d'abord saisir par une réflexion sur le regard dans son désir de transparence, de disponibilité absolue⁹. Ainsi surviennent de nombreuses métaphores qui visent indirectement à décrire ce regard, capable de réflexion sur lui-même, mais incapable pourtant de s'inscrire dans la pleine lumière ; épris de ce qui est simple, le regard, inséparable du langage, ne peut que le représenter dans l'univers du complexe. Dans *Cahier de verdure*, par exemple, le cerisier ou la fleur, lieux d'observation souvent répétés chez Philippe Jaccottet, apparaissent avant tout dans un discours liminaire, un commentaire second, qui expriment l'impossibilité de dire l'ordinaire : « qu'est-ce que j'ai voulu dire là, et que j'ai dit si mal ? Encore une fameuse extravagance ; une chose à peu près impossible à penser et à dire » (p. 69). La première face

8. *Des histoires de passage. Prose 1948-1978*, Lausanne, À l'enseigne du Verseau, 1983.

9. « Ce texte exemplaire (celui du cerisier) reconduit une démarche récurrente dans la poésie de Philippe Jaccottet : le refus de posséder, d'assiéger le monde pour le voir, le souci de dire le réel qui se dérobe, le recours aux images comme à des voies d'accès paradoxales au monde » : Claire Jaquier, « Après ces leurres, une chose vraie : détours et humour chez Jaccottet », *Écriture*, 40, 1992, p. 114.

du rapport au réel le plus banal, c'est donc l'impossibilité fondamentale à le révéler dans le langage. Mais cette impossibilité, faut-il le répéter, est la garantie du réel contre le langage, comme la montagne, métaphore si chère à Philippe Jaccottet, reste une sorte d'objet géant, dont la masse seule entrave le regard et le force à se surpasser, à se substituer.

D'un côté, toute l'œuvre de Jaccottet pose que le langage masque les choses et détourne vers lui l'enjeu de la substitution destinée à révéler le réel. En cela, il est clair que cette œuvre s'inscrit dans la logique d'une méfiance très contemporaine à l'égard du langage lui-même. Mais, plus que masque, le langage est surtout une distraction. Observant le paysage, le poète est « diverti » dans son regard. Il ne regarde plus, il ne peut plus tenir à son regard, car il s'est mis éperdument à parler. Comme Jaccottet le faisait observer à Gustave Roud dans une lettre de 1945 où il commentait une exposition de peintres suisses au Musée des beaux-arts de Lausanne, tout le paradoxe de l'observation du réel est dans le piège posé sur le tracé du regard vers l'objet¹⁰. Pourtant, Jaccottet suppose que, advenant une certaine clé du langage, celle que veut désigner justement le commentaire, le « préliminaire », les mots permettront un accès occasionnel à l'essence, à la « géométrie » du réel¹¹.

De l'autre côté, le commentaire, lui, ne laisse pas de supposer la transparence du réel. « L'enjeu, écrit Jean Starobinski dans la préface à l'édition des *Poèmes 1946-1967*, n'est pas seulement pour le poète de mettre à l'épreuve sa vie personnelle : il s'agit plutôt d'offrir au lecteur l'exemple contagieux d'une parole capable d'établir un rapport juste avec ce qu'elle désigne¹² ». Ainsi, dans *Paysages avec figures absentes*, Jaccottet réaffirme sa foi en une poésie qui « dit les choses » : « Depuis longtemps je le savais (et ce savoir ne me sert apparemment à rien) : il faut absolument dire les choses, seulement les situer, seulement les laisser paraître » (p. 68-69). Une telle rhétorique du langage direct et de la transparence traverse l'ensemble de l'œuvre et ne fait que s'accroître au cours des années. Mais l'inquiétude continue néanmoins de régner sur le langage, car il sert d'écran ; dans son désir de « laisser paraître » les choses, le poète ne fait que les recouvrir d'un voile.

10. « Lettres de jeunesse à Gustave Roud », *Écriture*, 40, 1990, p. 25.

11. Voir, en effet, le texte liminaire d'Ungaretti, intitulé « Ragioni d'una poesia » : ensemble de notes et de remarques diverses sur la poésie rassemblées et commentées au second degré par Ungaretti lui-même : « ... un momento della realtà, l'arte l'ottiene principalmente per la sua forza geometrica », *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, Milan, Mondadori, 1977, p. LXX.

12. Jean Starobinski, « Parler avec la voix du jour » dans *Poèmes 1946-1967*, Paris, Gallimard, coll. Poésie, 1995, p. 9.

LA CONSCIENCE DU MALHEUR

Nombreux sont ceux qui l'ont noté dans cette œuvre : le langage engendre le soupçon. Ce ne sont pas tant les mots eux-mêmes, dans leur existence linguistique, qui font problème ; c'est plutôt le langage en tant que discours porté par des images qui tend toujours à se substituer au réel objectal et à en obscurcir la vue. Autant le regard doit être détourné, autant le langage doit être à son tour destitué de son imaginaire. Or, cette entreprise serait simple, s'il fallait seulement en affirmer la nécessité, si dire la négativité suffisait à l'engendrer. Mais les mots entretiennent avec le réel une relation profondément obscure. Là sans doute s'inscrit toute la réflexion centrale sur le langage dans *À la lumière d'hiver* (ces textes s'intitulent simplement « Parler »), paru en 1977.

Y aurait-il des choses qui habitent les mots
plus volontiers, et qui s'accordent avec eux
— 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
(p. 47¹³)

En fait, les métaphores du brouillard et de la lumière rappellent à la fois dans le poème et ultérieurement dans le commentaire le paradoxe qui frappe le langage dans son rapport avec le réel.

Beaucoup plus tard, dans des textes plus réflexifs sur le travail poétique, par exemple dans *Après beaucoup d'années*, paru en 1994¹⁴, Philippe Jaccottet souligne la part de rituel qui nourrit toute représentation de la quotidienneté : « le rituel qui jamais ne change, même si ce sont d'autres visages qui s'inclinent » (p. 34). Si le rituel est nécessaire, c'est que l'inquiétude gagne de plus en plus l'écriture. Les premiers textes de l'après-guerre restent marqués, chez Philippe Jaccottet, par la confiance de pouvoir se rendre enfin disponible aux choses, et baignent dans une sorte de joie pétrarquiste du paradoxe ; à l'inverse, les écrits plus récents décrivent la naissance au réel comme « une espèce d'exil, de captivité dans la lumière » (*Après beaucoup d'années*, p. 73). En effet, le langage avait-il raison de nous distraire du réel ?

[...] Comme si toute parole ne pouvait être, ou ne risquait d'être, là devant, que poudre aux yeux ; s'agirait-il de la poudre dorée de l'aube. Pour faire écran, pour masquer, pallier l'insoutenable (*idem*, p. 73).

13. *À la lumière d'hiver*, suivi de *Pensées sous les nuages*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1994.

14. Paris, Gallimard, 1994.

En effet, l'ordinaire serait d'une importance toute relative si ne subsistait pas le doute de l'« insoutenable ». C'est pourquoi la poésie de Philippe Jaccottet n'est jamais longtemps euphorique. Elle n'est pas un jeu gratuit. À la « nature morte » il faudrait redonner toute sa part d'angoisse, car ces objets disposés dans une élégance géométrique représentent l'« en-bas » dont le chant ne nous atteint que dans la mémoire. Ces lieux infernaux, quoiqu'ils n'aient pas les caractéristiques des mondes chtoniens, sont insinués par le langage : ils sont marqués dans le texte par la parenthèse, comme dans ces « plaintes » sur la mort si abondantes dans les derniers textes : « (Je parle d'encore plus bas, là où la peur me gagne au point que, pour un peu, je me tairais.) » (*Pensées sous les nuages*, p. 155).

L'euphorie se laisse pressentir, bien entendu, au moment où le regard désigne ce qui l'annule, ce qui l'abolit dans le paysage. Il y a chez Philippe Jaccottet de grandes joies à observer le plus simple aménagement du réel ; et l'arbre et la montagne, dans leur attachante verticalité, forcent d'emblée le regard à s'abolir, à se répercuter au-delà de lui-même. Dans ces moments du paradoxe, il semble que le texte du poème et son commentaire se confondent. Alors, comme dans certains textes d'*Après beaucoup d'années*, par exemple, l'effort de dire le réel s'articule plutôt sur une stratégie de la retenue, de la modestie, assez souvent notée par les lecteurs de Jaccottet. Car, au fond, ne faut-il pas voir dans l'exercice du langage un divertissement pascalien, une diversion devant le malheur, la solitude, l'errance ? À l'inverse, la conscience du malheur ne désavoue-t-elle pas « les voyeurs bénins abandonnés à leur mélancolique obsession » ?

C'est dans les nombreux souvenirs de voyage qui nourrissent depuis le début l'œuvre de Jaccottet que transparait le plus clairement sans doute le lien étroit qui unit poésie et conscience du malheur. Si dans certains textes contemplatifs la présence du réel se confirme explicitement à l'extérieur du langage, dans une relation de résistance, la plupart du temps, néanmoins, les « choses » nous parviennent dans la distance des voyages déjà accomplis. C'est ce qu'Albert Cook appelait le « mythe » : dans la littérature, écrivait-il, la référence au réel et son évocation sont de tout temps inséparables¹⁵.

On serait tenté de voir dans cette poésie de la transparence une certaine culture de la naïveté, une méconnaissance du langage. Mais le commentaire, qui accompagne l'œuvre versifiée, lieu de naissance du mythe, ne permet pas aux lecteurs de se méprendre. S'il y a une intense nostalgie chez Jaccottet, elle s'accompagne toujours d'une exigence de négativité : « À

15. Cf. Albert Cook, *Myth and Language*, Bloomington, Indiana University Press, 1980, p. 275-276.

partir du rien. Là est ma loi. Tout le reste : fumée lointaine » (*La Semaison I*, p. 57). Il est vrai que, laissé à l'expérience du langage poétique, le réel familier se cache derrière le brouillard que lui imprime le temps. Nombreuses sont, chez Philippe Jaccottet, les métaphores du voile, de la brume, de la fumée, de l'écran. C'est pourquoi toute poésie fait appel à la lumière, à des conditions d'éblouissement, qui forcent le regard à se porter sur la présence objectale, sans être distrait par l'image. Pour Jaccottet, la lumière — l'une des références les plus insistantes de toute l'œuvre — unit ultimement le commentaire et le texte poétique. Elle s'exprime par une distanciation radicale par rapport à la réalité quotidienne, qu'elle fait voir pourtant hors de tout doute. L'humanité entretient depuis toujours le rêve de la proximité ; mais cette proximité ne s'exprime que dans un état second, motivé par la séparation et la distance : « dirai-je seulement de cette clarté qu'elle est lointaine et que rien ne la rapproche, qu'elle est la lointaine et qu'il faut la garder dans son éloignement » (*Paysages avec figures absentes*, p. 39). Une telle distanciation n'est pensable que dans une pratique paradoxale du refus. En voulant accueillir le réel au jour le jour, le poète se fait absent : voilà donc pourquoi il s'acharne à dire ce qu'est la poésie, toujours plus proche d'elle à mesure qu'il s'en éloigne. Il ne veut plus être l'auteur des lignes que nous lisons et qui lui sont indéniablement attribuées. Il se veut foncièrement modeste :

Détrompez-vous :

ce n'est pas moi qui ai tracé toutes ces lignes
 mais, tel jour, une aigrette ou une plume,
 tel autre, un tremble,
 pour peu qu'une ombre aimée les éclairât.

Le pire, ici, c'est qu'il n'y a personne,
 près ou loin

(*Paysages avec figures absentes*, p. 61)

Le très grand défi, bien entendu, c'est de parvenir à dire — au-delà de l'évocation — cette absence stratégique de l'auteur. Ainsi, le poète doit intervenir dans sa subjectivité préfacielle, alors qu'il désigne l'approche du réel objectal comme l'absence calculée du sujet. « Ce n'est pas moi qui l'ai pensé ni qui l'ai dit » (*Paysages avec figures absentes*, p. 62). Dans l'œuvre de Jaccottet, le sujet n'est jamais du côté de la lumière. Ténébreux, il renvoie plutôt aux forces du non-savoir et de l'obscurité. C'est pourquoi il faut une stratégie de l'absence, qui devient par le fait même l'objectif premier de la poésie. Qui donc parle dans la lumière ? Pour que cette parole appartienne au monde, dans sa transparence et sa simplicité, il faudra que cette question repose sur une abstraction. La poésie est la représentation de la géométrie ;

elle est une rencontre de lignes, de convergences, de traces. Tout le reste est attribuable aux voilements opérés par le langage.

On le voit, derrière la tentation d'évoquer le réel quotidien se profile une véritable remise en cause du sujet et de sa domination sur le langage. Dans tout le commentaire préfaciel, qui agrémenté l'œuvre versifiée, il s'agit de départir le langage de la présence du sujet dominant, hiérarchisant, en faisant comme si celui-ci n'était que le reflet de ce langage, directement issu des choses. Dans *À la lumière d'hiver*, là où cette exigence se fait explicite, Jaccottet distingue entre deux sortes de langage :

Toutefois, on dirait
que cette espèce-là de parole, brève ou prolixe,
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 cherché.
Les mots devraient-ils donc faire sentir
ce qu'ils n'atteignent pas, ou leur échappe,
dont ils ne sont pas maîtres, leur envers

(*À la lumière d'hiver*, p. 81-82)

Il faut dire que ce recueil, l'un des plus marqués par la mort, pose en réalité les questions les plus importantes sur les rapports entretenus par la poésie avec le réel. Or, si, dans ces pages, Jaccottet semble souvent sombrer dans une sorte de pratique de la tristesse, c'est que l'exercice porte sur la pauvreté du langage lui-même. Il est possible que, dans des textes antérieurs, plus optimistes, Jaccottet ait cru en cette capacité singulière du langage de retracer son « envers » nostalgique. Mais, dans ce recueil ultérieur, une inquiétude fondamentale envahit le travail de l'écrivain. Le langage est-il si pauvre ? Ne peut-il ultimement que s'engendrer sans fin, dans un éloignement qui est tout le contraire de la lumière distanciatrice ? Bien plus, la tâche d'évoquer la transparence des choses repose entièrement sur le langage. Abondent ailleurs, dans *Pensées sous les nuages*, par exemple, les métaphores du mensonge (la « main tachée », « l'homme s'il n'était qu'un nœud d'air ») et de l'accablement (« comme une montagne sur nous écroulée », « vous n'aurez plus la force de boire dans ces flûtes de cristal »). Les œuvres postérieures à 1980 environ sont toutes empreintes de défaitisme, car, toujours sensible aux signes de la naissance (l'aube, le printemps), Jaccottet ne les exprime plus que sous forme de sous-jacences nostalgiques. Le texte du poème versifié est désormais entrecoupé du commentaire. La voix est « troublée ». C'est l'obsession de la mort qui a éventuellement rendu vaine toute tentative de représenter le réel. Pourquoi le sujet devrait-il jouer à s'absenter, lui qui est hanté par sa disparition prochaine ?

En voici un de plus qui entre dans le défilé
à peu de pas, peut-être, devant nous.
D'effroi ravalé, sa peau tressaille près de l'œil.
Les paroles si pures dont il se vêtail
tombent en loques.

(*Pensées sous les nuages*, p. 151)

Si l'œil « tressaille », c'est que le regard même est atteint dans son désir de percer le voile du langage.

Mais l'espoir de la transparence n'a jamais de cesse. Toujours la « chose montrée » resurgit, dans l'intense nostalgie qu'elle évoque pour nous. En 1994, dans *Après beaucoup d'années*, recueil complexe à mi-chemin entre le poème et le commentaire, Jaccottet s'interroge encore une fois sur la vie ritualisée qui semble être au cœur de nos rapports avec la quotidienneté. Il croit alors déceler dans certains tableaux de Magritte la présence figée du geste coutumier, « surpris » dans son mystère. Mais le tableau de Magritte est « trop voulu », trop délibérément onirique (p. 9). Il faut, au contraire, arriver à produire un langage de la non-résistance. Or, ce langage est extrêmement difficile, car, abandonné à lui-même, n'équivaudrait-il pas simplement à la transcription de la parole quotidienne, dérive imprécise de l'image qui ne saurait se substituer à l'exigence de la poésie ? En effet, la poésie est tout le contraire de cet abandon. Car elle vise le spirituel par une transformation de la matière. Jaccottet imagine ici, à travers le musée imaginaire d'œuvres comme celles de Zurbarán, Chagall et Magritte, la poussée de la matière vers le spirituel.

Cette quête spirituelle était bien présente depuis les tout premiers moments de l'écriture. En fait, la passion pour le réel quotidien ne se justifiait en fin de compte que par une ascèse. Déné, le regard était ascendant, car il était frappé vers le haut par les objets illuminés, devenus lampes et miroirs. Toujours, surtout dans les textes de la première période (avant *Paysages avec figures absentes* en 1970, qui marquait une rupture, une intrusion du commentaire), Jaccottet évoquait un idéalisme fort rapproché d'Hölderlin et de Nerval, qui semblait s'opposer à toute notion de l'ordinaire. Même plus tard, dans les quelques textes offerts à Henry Purcell, l'évocation de la musique transportait le lecteur jusque dans le monde céleste, en dépit pourtant de la pauvreté du regard : « comment se peut-il que notre voix troublée se mêle ainsi aux étoiles » (*Pensées sous les nuages*, p. 63¹⁶) ? Mais en même temps, l'accès à l'ordinaire, au réel objectif, ne se posait, pour Jaccottet, qu'au terme d'une ascèse

toute spirituelle qui permettait ultimement d'« accueillir » le monde, de lui faire place au milieu de la dénégation du regard (mais jamais de celui qui regarde). Et l'idéalisme initial, celui d'une négativité réparatrice, était devenu la condition de sa propre défaite devant l'évidence quotidienne du réel : l'arbre, le fruit, la montagne, la maison, la table de la cuisine, la lumière de l'aube.

Si, dans les textes écrits au sortir de la Seconde Guerre mondiale, la recherche de la spiritualité correspondait surtout à un marquage métaphorique du réel, elle prend certes dans les dernières œuvres une allure plus intense, plus explicite. Il faut dire qu'ici la poésie se tourne vers la nuit : images à nouveau de la table de l'aube, annonçant cette fois le regard retourné sur lui-même.

Je me souviens aussi d'une table au crépuscule
et de beaux yeux ouverts à l'autre bout,
puis détournés...

(Après beaucoup d'années, p. 35)

L'obscurité n'est plus voilée. Elle n'est pas « une mise en avant du mystère » (p. 9) comme chez les peintres. Elle ne veut pas parler à la place du mystère, le rendant aussi transparent que mensonger. Les choses sont pour nous à la fois énigmatiques et extrêmement familières. Elles nous ressemblent en cela. « C'est pourquoi on est dans un espace immense comme dans une maison qui vous accueille sans vous enfermer » (p. 23). Dans ces textes très importants se trouve donc réaffirmé le désir de laisser parler les choses. Mais ce désir, dans l'œuvre récente comme dans les textes antérieurs, reste inquiet, car il dépend entièrement du caractère de réversibilité du langage.

LE SEUIL

Dans les *Premiers paysages avec figures absentes*, Philippe Jaccottet avait posé la question du rapport entre le regard du sujet, exigeant et insatiable, et le don de soi, la générosité sans limite qui caractérisent les objets de la quotidienneté. C'est là qu'était apparue la nécessité d'un renversement hiérarchique. Il n'était guère sûr que le langage, si centré sur la domination du sujet, soit à la fin le véhicule privilégié du renversement essentiel, devant mener à une nouvelle lecture de la matière première, une nouvelle spiritualité du matériel.

Dans *Après beaucoup d'années* se confirme alors la notion de « seuil ». Si le langage est le lieu d'accès privilégié auquel se confie le poète, c'est qu'il est très exactement ce seuil, une ligne à franchir, un transfert. Il est donc pur intermédiaire, parfois lumière, parfois obscurité, parfois voile, parfois dévoilement,

parfois sujet arrogant, parfois objet familier et inaperçu. Car l'ordinaire tant cherché, tant respecté, n'est peut-être — comme chez Marcel Proust, peut-être — qu'une petite phrase dite et redite depuis l'enfance, un geste d'aube répété sans cesse, hors de tout mystère. Le langage ne conduit plus tout à fait à un délestement ou à une ascèse. Il n'est pas simple ; il n'aurait jamais pu l'être. Il est au contraire le « vase étrusque » sur lequel tout est peint : toute l'histoire humaine, tous les gestes les uns après les autres, dans la répétition banale et hiératique qui est leur caractéristique.

On aurait plutôt pressenti, en fin de compte, non pas un abandon, comme d'un bagage ou d'un vêtement superflu, de tout ce que le corps, le cœur, la pensée, reçoivent de ce monde-ci afin d'accéder à on ne sait trop quoi qui aurait toute chance d'apparaître diaphane, spectral, glacé, mais 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, extrêmement présent, présent d'une manière que l'on ne peut qu'espérer, que rêver ou, à peine, entrevoir » (*Après beaucoup d'années*, p. 60).

Refont surface ici des métaphores importantes, comme celle de la montagne, où s'explique pour Jaccottet le jeu du regard. Mais le commentaire attire l'attention maintenant sur le col, le seuil, avec son en deçà et son au-delà, images de l'intermédiaire auquel Jaccottet associe toute l'histoire humaine depuis Gilgamesh, tout geste répété comme il y en a des milliers depuis l'enfance de chacun. Parti d'Ungaretti, l'écrivain en arrive donc au « rideau blanc » du tombeau de Giotto. La grotte est vide désormais ; en fait, elle l'a toujours été. Il reste la bannière, le rideau, le drap : ce qui divise le langage de part et d'autre.

LE RÊVE DE ROLAND BARTHES

En parlant d'Alain Robbe-Grillet, Roland Barthes s'était mis à rêver, dans ses *Essais critiques*, d'une « littérature objective » dont il voyait alors l'exemple dans *Les Gommès*. Il songeait à une œuvre qui ne serait fondée que dans l'apparence de l'objet décrit : « parce que l'objet n'a d'autre résistance que celle de ses surfaces, et que celles-ci parcourues, le langage doit se retirer d'un investissement qui ne pourrait être qu'étranger à l'objet, de l'ordre de la poésie ou de l'éloquence¹⁷ ». Voilà que Barthes reconnaissait une tout autre forme de modernité, en effet, chez l'écrivain des *Gommès*. Ce qui frappe, pourtant, dans

17. Roland Barthes, « Littérature objective », dans *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 31.

ce bref commentaire, c'est son extraordinaire lucidité quant à la double nature du regard sur le quotidien. Car Barthes entrevoit le seuil, avec son en deçà « objectif » (celui de Robbe-Grillet) et son au-delà « poétique ». Il n'y a aucun doute que la poésie, se prêtant volontiers à l'étrangeté du langage, marquée par la conscience profonde du malheur que cette étrangeté entraîne, nous éloignant pour toujours de la simplicité des choses, s'oppose à la transparence supposée du roman de Robbe-Grillet. Mais Barthes l'avait bien vu : il y a le regard intact et pur issu du personnage traqué des *Gommes* (celui que Barthes préfère, certes) et il y a le regard de la poésie, à peine esquissé, toujours manqué, symbole, comme chez Philippe Jaccottet, de la dégradation nécessaire — car en elle nous ne pouvons être que modestes — de nos rapports avec le quotidien.