UNIVERSITE DE PAU ET DES PAYS DE L'ADOUR

Arts / Langage – Transitions et Relations

Thèse de doctorat en littérature et langue française

Le Poète tardif, mélancolie, vieillesse et poétique du déclin dans l'œuvre de Philippe Jaccottet

préparée sous la direction de
Mme Isabelle Chol

par
Ludivine Moulière

Soutenance le 6 décembre 2019

Rapporteurs :

M. Patrick Née, professeur à l'Université de Poitiers
M. Dominique Rabaté, professeur à l'Université Paris 7 Denis Diderot

Membres du Jury :

M. Michel Braud, professeur à l'Université de Pau et des Pays de l'Adour
Mme Isabelle Chol, professeur à l'Université de Pau et des Pays de l'Adour
Mme Christine Dupouy, professeur à l'Université François Rabelais, Tours
M. Patrick Née, professeur à l'Université de Poitiers
M. Dominique Rabaté, professeur à l'Université Paris 7 Denis Diderot

En mémoire de D. L-M., dans son ombre.
À Élodie et à mon fils Marius, dans leur lumière.
L.M.-D.

Remerciements

Je remercie d'abord Isabelle Chol, ma directrice, sans le soutien et la confiance de laquelle ce travail n'aurait pas pu être mené.

Je remercie mes professeurs : Jean-Patrice Courtois pour ses paroles encourageantes et ses conseils avisés ; Jean-Michel Maulpoix pour m'avoir aidée dans le choix de mon sujet ; Roselyne Sendim de Ribas pour avoir, la première, placé en moi sa confiance.

Je remercie aussi Monika Weber pour m'avoir permis d'accéder au beau livre de Jeanne Hersch, *Temps et musique*, et Andreea Bugiac pour avoir accepté de me transmettre sa thèse, inaccessible en France.

Merci à toutes celles et tous ceux qui m'ont aidée et soutenue tout au long de ce parcours : mes tantes, Christine et Marie-Pierre, ; mes belles-tantes Françoise et Marie-France ; mes amis, Victor, Maria, Alex, Sébastien, Lisa, Raphaëlle et Flora, en particulier ; mes beaux-parents, Martine, Pierre, Henri et Leïla ; mes collègues, Gwénaëlle et Isabelle ; mes sœurs, Agathe et Solange ; ma belle-mère, Nathalie ; et mon père.

Enfin, il n'y a pas de mots pour dire ma reconnaissance à Élodie, sans qui je n'aurais eu ni le courage d'entreprendre ce travail, ni l'endurance de le poursuivre, ni la joie de le mener à bout.

LISTE DES ABRÉVIATIONS

A = Airs

AAD = Avec André Dhôtel

ABA = Après beaucoup d'années

APMR = À partir du mot Russie

App. = Appendices

ATV = À travers un verger

Au = Autriche

B = Beauregard

BP = Le Bol du pèlerin

C = Les Cormorans

CB = Chants d'en bas

CdB = Le Cours de la Broye

CeF = Cristal et Fumée

CF = Un Calme Feu

CU = Correspondance avec Ungaretti

CGR = Correspondance avec Gustave Roud

CPB = Ce peu de bruits

CT = Couleur de terre

CV = Cahier de verdure

E = L'Effraie

ECJ = Écrits pour papier journal

EM = L'Entretien des muses

EN = Et, néanmoins

ES = Éléments d'un songe

GR = Gustave Roud

H = Haïku

I = L'Ignorant

ICB = Israël cahier bleu

L = Leçons

LH = À la Lumière d'hiver

Li = Libretto

N = Nuages

O = Observations

Ob = L'Obscurité

PE = Proses éparses

PFA = Paysages avec figures absentes

PMC = Pour Maurice Chappaz

PO = Le Pépiement des ombres

PPP = Ponge pâturages prairies

PSA = La Promenade sous les arbres

PSN = Pensées sous les nuages

R = Requiem

Re = Remarques

Ri = Rilke

RP = Remarques sur Palézieux

S = La Semaison

T = Truinas, le 21 avril 2001

TD = Tout n'est pas dit

TS = Une Transaction secrète

TSO = Taches de soleil ou d'ombre

Le premier cheveu gris nous découronne et nous révèle que la mort était en nous.
L'Obscurité, p.199.

J'écoute des hommes vieux
qui se sont accordés aux jours,
j'apprends à leurs pieds la patience :
ils n'ont pas de pire écolier.
Leçons, p.452.

INTRODUCTION

Un léger changement de point de vue suffit parfois à faire redécouvrir ce que l'habitude avait terni, ou voilé.
Après beaucoup d'années, p.813.

Philippe Jaccottet, écrivain franco-suisse, né en 1925, est l'un des poètes de langue française les plus importants de la deuxième moitié du XXe siècle et du début du XXIe. Il est aussi l'un de ceux qui ont été le plus commentés. Cependant, ses écrits sont encore en cours de publication. La majeure partie de son œuvre poétique a été republiée en 2014 par les éditions Gallimard dans la collection « Bibliothèque de la Pléiade ». Ce volume contient des textes dont la première publication date de la première décennie du XXIe siècle comme les recueils de proses *Les Cormorans* et *Beauregard*, publiés en 2000, les *Notes du ravin* ou *Et, néanmoins*, publiés en 2001, *Après beaucoup d'années*, publié en 2003, *Truinas, le 21 avril 2001*, paru en 2004, *Ce peu de bruits*, édité en 2008 et enfin *Couleur de terre*, daté de 2009. En dehors des textes réunis dans la collection Pléiade, le début du siècle a vu la publication de journaux de voyage, comme *Israël cahier bleu* en 2004 et *Un calme feu* en 2007, et même d'un livre de souvenirs intitulé *Le Cours de la Broye : suite moudonnoise* en 2008. Dans la décennie suivante, des notes inédites ont paru aux éditions Le Bruit du temps en 2013 et en avril 2015. Encore tout récemment, en 2018, les éditions Fata Morgana ont publié la correspondance du poète avec Henri Thomas et un choix de ses traductions des poèmes de Rainer Maria Rilke est paru sous le titre *Exposé sur les montagnes du cœur*. De la sorte, sans même évoquer « le privilège qu'ont les grandes œuvres de disposer d'une *réserve* toujours disponible pour l'approfondissement ou l'élargissement de leur interprétation »[1], ni même la manière dont tout regard rétrospectif éclaire d'une perspective nouvelle l'événement sur lequel il se penche en fonction de l'éclairage dans lequel il est lui-même pris, comme nous l'apprend l'Ange de l'Histoire décrit par Walter Benjamin[2], il apparaît fort improbable que les études critiques, si nombreuses et talentueuses soient-elles, aient épuisé en moins de vingt ans le sens d'une œuvre qui a mis elle-même plus d'un demi-siècle à se construire. Les œuvres les plus tardives, par exemple, n'ont encore été que peu étudiées.

[1] P. Née, *Philippe Jaccottet. À la lumière d'ici*, Paris, Hermann, « Savoir Lettres », 2008, p.9.
[2] W. Benjamin, *Sur le concept d'histoire*, Paris, Payot & Rivages, trad. O. Mannoni, 2013, 2017, p.65.

Or leur importance est d'autant plus grande que l'auteur se qualifie lui-même dans un poème des *Pensées sous les nuages* de « poète tardif » (*PSN*, 740) et que la vieillesse et le vieillir sont des thèmes récurrents et constants dans sa poésie. Dès les premiers poèmes de *L'Effraie* (1953), qu'il publie à l'âge de vingt-huit ans, l'on relève au moins dix allusions à la question du vieillissement. Par exemple, dans un vers, le poète, qui « voi[t] [s]a santé se réduire » (*E*, 5), déclare : « d'un mot à l'autre tu es plus vieux » (*E*, 6). Il identifie de la sorte la métrique poétique et la mesure du temps vécu. De même, dans le « Livre des morts » (*I*, 170-174), le poète met en scène le « cheminement de l'homme vieillissant dans l'obscurité »[3]. Sur le plan de l'histoire littéraire, le vieillir, au « fondement d'un tragique moderne » selon Marianne Bury[4], permet aussi de faire la jonction entre la poésie jaccottéenne, qualifiée d'« intempestiv[e] » (*ABA*, 856), d'inactuelle[5] ou encore d' « à contre-courant […] de la modernité »[6], et le « ressassement »[7] ou « l'épuisement »[8] qui caractérisent les œuvres littéraires de ses contemporains. Aussi, bien que Philippe Jaccottet fustige « le parti-pris du néant » (*S*, 944) qui caractérise d'après lui l'œuvre de Samuel Beckett, dans cette note des *Observations* (1998), on peut par exemple entendre des accents beckettiens :

> […] ce qui m'obsède le plus chez les autres, c'est le vide sous la coquille ou la ride, la boursouflure, l'affaissement. Des vieillards tournant en rond autour d'une idée fixe ; des hommes vieillissants qui fonctionnent comme des mécaniques, par prudence. (*O*, 49)

Mais si la question de la vieillesse n'a pas échappé à la critique et si elle est aussi fréquemment qu'allusivement évoquée, à propos de Philippe Jaccottet, comme l'un des thèmes permettant d'inscrire sa poésie dans la tradition lyrique, elle n'a encore jamais fait l'objet d'un traitement spécifique qui permettrait non seulement d'en dépasser l'aspect strictement thématique mais aussi de relier les représentations de la vieillesse, nombreuses et explicites dans l'œuvre à la question, plus implicite, de la mélancolie.

En effet, autant le thème du vieillissement y est apparent et revendiqué, autant la mélancolie y fait l'objet de plusieurs dénégations et dénigrements. Cela explique que l'on ait surtout retenu de l'œuvre jaccottéenne son application à explorer la profondeur du

[3] A. Bergé, *Philippe Jaccottet, trajectoires et constellations*, *lieux, livres, paysages*, Lausanne, Payot, 2004, p.217.
[4] M. Bury, « Le vieillir comme fondement d'un tragique moderne chez Guy de Maupassant », *in* A. Montandon [dir.], *Écrire le vieillir*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2005, pp.117-132.
[5] H. Ferrage, *Philippe Jaccottet et la modernité, le pari de l'inactuel*, Paris, Presses Universitaires de France, « Littératures Modernes », 2000.
[6] J.-C. Pinson, *Habiter en poète. Essai sur la poésie contemporaine*, Seyssel, Champ Vallon, « Recueil », 1995, p.173.
[7] É. Benoit, M. Braud, J.-P. Moussaron [et al.], *Écritures du ressassement*, Talence, Presses Universitaires de Bordeaux, « Modernités », n°15, 2001.
[8] D. Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, José Corti, 1991.

« mot “joie” » (*PSN*, 721) ou encore son refus d’une poésie qui se complairait dans l’exercice cynique de « montrer [à l’homme] sa misère » (*PFA*, 463). Le poète déclare en effet à plusieurs reprises que, dans ses paysages, « il n’y [a] pas de place pour la mélancolie » (*PFA*, 499 ; *CV*, 753), et même qu’au contraire du poète romantique anglais John Keats il n’entend « pas de plainte dans [le] chant » du rossignol (*CPB*, 1246). Cependant, à y regarder de plus près, il semble bien que ces assertions prennent dans l’œuvre la valeur d’un contrepoint où s’exprimerait le contraste entre la tranquillité du monde naturel et l’inquiétude sous-jacente à toute jubilation proprement humaine. Philippe Jaccottet écrit par exemple : « Les bêtes habitent avec tranquillité le temps » (*PFA*, 497). Or n’est-ce pas du constat de ce contraste que naît cette « humeur plus sombre ou plus ambitieuse » dont il avoue « rest[er] l’esclave » (*C*, 687) dans une des proses des *Cormorans* ? Ainsi, la mélancolie du poète fait-elle d’un bout à l’autre de l’œuvre l’objet d’aveux aussi discrets que circonstanciés, où la poésie apparaît comme un effort de résistance à la force d’attraction ou d’engloutissement de cette humeur. Par exemple, dans une note de septembre 1998, il se rappelle un vers écrit en 1943 sous l’influence d’« un état de mélancolie amoureuse » (*S*, 1081). Dans *Ce peu de bruits*, bouclant la boucle, il évoque la mélancolie de voir, lors de leurs derniers voyages en Italie, ses amis « de plus en plus vulnérables, fatigables, déçus que la lumière d’autrefois ne fût plus de leur côté » (*CPB*, 1221). L’Italie avait en effet été décrite dans *Les Cormorans* comme ce « pays où les premières fois [il] n’[avait] fait que traîner sottement [s]a mélancolie, sans voir grand-chose » (C, 686). L’Italie est donc ce pays dans lequel le poète fait l’une des premières fois l’expérience de l’état mélancolique, caractérisé selon Sigmund Freud par « sa tendance à se renverser dans l’état dont les symptômes sont opposés, la manie »[9]. Dans une note de *La Semaison*, en effet, Philippe Jaccottet écrivait :

> 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, on éprouve un émerveillement qui tourne vite à la mélancolie. (*S*, 634)

Ainsi la mélancolie, qui empêche de « voir grand-chose » et que l’on « traîn[e] sottement », quand elle n’est pas tout simplement déniée, se trouve dénigrée. Si le poète consent à se souvenir des « premiers jours » de son amour, de sa vie, ou de sa civilisation, il ne faut pas que ce soit « pour [se] tourner avec mélancolie en arrière, comme les débiles pleureurs du romantisme » (*ES*, 291). Pourtant comment ne pas se tourner

[9] S. Freud, « Deuil et mélancolie » (1915), *Métapsychologie*, Paris, Gallimard, « Idées », trad. J. Laplanche et J.-B. Pontalis, 1940, p.165.

mélancoliquement en arrière, quand l'époque tout entière est décrite par le désordre et par un mouvement de dégradation générale ?

> Derrière les grands moments des civilisations, cet ordre général transparaît. Or la vie, la création deviennent d'autant plus difficiles que cet ordre s'affaiblit davantage. Quand le centre s'éparpille, se dérobe ou s'efface, une tension se produit chez les meilleurs, et les plus grandes œuvres, jetées dans le tumulte, ou le vide, prennent quelque chose d'excessif. Les monstres surgissent aux confins, jamais au centre. D'abord se manifestent la nostalgie, la mélancolie, le rêve ; puis viennent le désespoir, le délire, la révolte ; à la fin, ne serait-ce pas l'indifférence et le mutisme ? (*PFA*, 509)

La pratique de la poésie, dans son effort de résistance à la mélancolie de l'époque, risque de se muer en l'« activité maniaque et sourcilleuse » (*S*, 639) d'un déni du négatif qui affirmerait péremptoirement ou présomptueusement l'identité entre « *beau*, *bon* et *vrai* » (*O*, 63). Ainsi dans une prose du *Cahier de verdure* à propos de cerisiers rencontrés lors d'une promenade, le poète dit continuer à penser « presque maniaquement » qu'ils sont « trop beaux […] pour n'être que des leurres » (*CV*, 750). Dans un récit de rêve du poète, où celui-ci « [s']attarde un peu maniaquement à nettoyer [une] soucoupe du peu de terre qui la salit » (*S*, 1047-1048), le même terme est répété, identifiant la poésie à une activité qui à la fois résiste à la salissure ou au mal et qui en même temps éloigne du réel (la terre). C'est pourquoi le poète s'interroge sur le sens de cette « manie poétique persistant à travers tout » (*ATV*, 560).

D'autres fois, pourtant, les évocations de la mélancolie sont connotées de manière méliorative. C'est le cas par exemple quand elles sont associées à la figure de Franz Schubert, dont les sonates posthumes font voir au poète « une veine de mélancolie dans l'air le plus limpide » (*S*, 672). De même, « la mélancolie [des derniers poèmes de Borges dans *Les Conjurés*] est si limpide qu'elle vous donnerait presque des ailes » (*S*, 921). De la sorte, la mélancolie est non seulement, selon une phrase de Paul Claudel citée dans une note de novembre 1996, « la part faite à l'irrémédiable, à l'inconsolable […] le reproche sans fond au-dessous de tous les accomplissements » (*S*, 1040), mais aussi « la mystérieuse métamorphose de la perte » (*S*, 1042). C'est donc cette ambivalence à la fois de la mélancolie et de la vieillesse, dans les rapports qu'elles entretiennent à l'expérience individuelle du monde, à l'histoire ou à l'art, qu'il nous reste à élucider.

En effet, l'œuvre de Philippe Jaccottet a été explorée sous l'angle de sa relation aux éléments[10] sans que celle-ci soit mise en regard avec la théorie humorale qui propose une combinatoire des quatre éléments, des quatre âges de la vie et des quatre

[10] D. Chauvin, *Viatiques. Essai sur l'imaginaire de Philippe Jaccottet*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2003.

tempéraments[11]. La relation de cette œuvre à la mort, au deuil et au mourir[12], invitant le poète à se tourner vers une forme paradoxale de spiritualité[13], a fait l'objet de plusieurs études, sans qu'il y soit question des évolutions qui accompagnent de livre en livre cette découverte de la finitude et sans que soient examinés en particulier les nombreux processus d'identification qui s'accomplissent dans l'œuvre et qui caractérisent aussi bien le travail du deuil que la mélancolie[14]. L'analyse de la simplicité[15] et du processus d'effacement[16] n'a pas été abordée en relation avec le vieillissement, ce à quoi invitaient pourtant de nombreuses déclarations du poète telles que celle-ci : « Plus je vieillis et plus je croîs en ignorance, / plus j'ai vécu, moins je possède et moins je règne » (*I*, 154). Il en va de même des articles portant sur l'image poétique chez Philippe Jaccottet[17], qui ont bien démontré l'ambivalence présidant à son traitement, mais qui ne se sont pas intéressés à la question des images mnésiques. Pareillement, la relation au corps qui s'exprime dans l'œuvre a été abordée dans les rapports qu'elle met en jeu entre *eros* et *thanatos*, sans que le processus du vieillir y soit mis en lien avec l'humeur mélancolique. Si Marie-Annick Gervais-Zaninger remarque par exemple la « posture courbée » du poète jaccottéen et si elle définit à la suite de Jean-Claude Mathieu la poésie de Philippe Jaccottet comme le geste de « mettre à distance une posture mélancolique obsédée par la perspective de la mort », son propos n'est pas de mettre en lien cette posture corporelle avec la figure penchée caractéristique de la mélancolie[18]. De même, si Jean-Claude Mathieu a analysé la séparation comme le geste inaugural de l'écriture[19], il n'a pas déroulé toutes les implications de ce rapprochement entre l'alternance des pôles du proche et du lointain

[11] R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturne et la mélancolie*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque illustrée des Histoires », trad. F. Durand-Bogaert et L. Evrard, 1989.
[12] É. Dazzan, *Poétiques de la finitude : Yves Bonnefoy, Philippe Jaccottet, Jean Malrieu, Gaston Puel*, Université Paris 10 Nanterre, thèse de doctorat dirigée par J.-M. Maulpoix, soutenue en 2004 ; D. Rochat, « Transfigurations et défigurations : La poétique de la mort chez Philippe Jaccottet », *Modern Language Studies*, Kington, R.I. (U.S.), vol. 16, n°4, automne 1986, pp.39-53 ; M. Perdriault-Lambert, *La magie lente de l'écriture chez Philippe Jaccottet : travail de deuil, fabrique du sujet et figuration de l'absence*, Université Paris 7 Denis Diderot, thèse de doctorat dirigée par M.-C. Dumas, soutenue en 1995.
[13] N. Ferrand, *Exigence poétique, exigence spirituelle : Gustave Roud, Philippe Jaccottet*, Université Paris 10 Nanterre, thèse de doctorat dirigée par Colette Astier, soutenue en 2006.
[14] S. Freud, « Deuil et mélancolie », *op. cit.*, p.158.
[15] J.-C. Mathieu, *Philippe Jaccottet, l'évidence du simple et l'éclat de l'obscur*, Paris, Librairie José Corti, 2003 ; J. Onimus, « La poésie des choses simples », *in* A. Ughetto, J.-P. Vidal [dir.], *Alentours de Philippe Jaccottet*, Marseille, *Sud*, n°80-81, 1989, pp.197-209.
[16] M. Vischer, *Philippe Jaccottet, traducteur et poète. Une esthétique de l'effacement*, Lausanne, Centre de traduction littéraire de Lausanne, « Théorie/CTL », 2003 ; É. Lloze, *Poésie et humilité : approches de Reverdy, Bonnefoy, Jaccottet et Dupin*, Université Lille 3, thèse de doctorat dirigée par Bernard Alluin, soutenue en 1991.
[17] E. Miñano, « Nécessité et refus de l'image dans la poésie de Philippe Jaccottet », *Littératures*, Toulouse, n°17, automne 1987, pp.161-171 ; D. Kunz Westerhoff, « Profondeur de l'image : *Paysages avec figures absentes* de Philippe Jaccottet », *Littératures*, Toulouse, n°40, 1999, pp.183-194 ; J. Roudaut, « De l'image à l'icône (Philippe Jaccottet) », *La Nouvelle Revue Française*, Paris, n° 459, avril 1991, pp.74-80.
[18] M.-A. Gervais-Zaninger, « Corps et poésie dans l'œuvre de Philippe Jaccottet », *in* P. Jourde, C. Langle, D. Massonaud [dir.], *Présence de Jaccottet*, Paris, Kimé, 2007, pp.107-148, p.134 et 143.
[19] J.-C. Mathieu, *op. cit.*, p.182.

qui détermine le rapport au monde du sujet poétique avec l'alternance des positions dépressive et maniaque qui caractérise la mélancolie selon Mélanie Klein[20]. Jean-Luc Steinmetz[21], Michael Sheringham[22] ou Carrie Noland[23] analysent les allégories dans l'œuvre jaccottéenne et remarquent l'ambivalence qui existe dans les représentations du temps, sans associer explicitement celle-ci à l'ambivalence de la figure saturnienne, et sans faire le lien de cette figure du « grave vieillard falcifère »[24] avec l'iconologie mélancolique. Le rapport au temps, observé par le prisme de la notion de « passage »[25] ou à travers la présence des allégories, n'a ainsi été étudié qu'à travers la question de la spatialité, rejoignant la définition traditionnelle du changement sous la forme du mouvement, qui participe, selon François Jullien, de « cette incapacité de la philosophie à penser la transition »[26]. Aussi la représentation de la temporalité vécue du poète qui décrit la mémoire comme « stimulant[e] ou retardatric[e] selon les cas » (*S*, 400) et qui affirme que « rien n'est plus difficile que de ne pas prévenir sa mort » (*S*, 395) n'a pas pu être reliée à la définition binswangérienne de la mélancolie comme « altération de la structure de l'objectivité temporelle »[27]. Pourtant cela aurait pu permettre de mettre en dialogue les approches psychanalytiques de l'œuvre avec les analyses plus phénoménologiques et stylistiques. Les représentations de la modernité, de l'histoire et de l'urbain, explorées par Hervé Ferrage et par Andreea Bugiac[28], n'ont pas été mises en relation avec la notion de déclin, qui agit pourtant l'ensemble des conceptions de l'histoire exprimées dans l'œuvre et qui permet non seulement de relier le destin des individus avec celui des sociétés, mais aussi de montrer ce que doit la poésie de Philippe Jaccottet aux poétiques baudelairienne et nervalienne. Enfin, si l'influence des philosophies platonicienne et plotinienne sur la poésie de Philippe Jaccottet a fait l'objet d'une importante étude de Patrick Née, qui a mis au jour la tendance mystique et la forme initiatique de cette œuvre, l'apport de ces philosophies à la conception des âges et le

[20] M. Klein, *Deuil et dépression*, Paris, Payot & Rivages, « Petite Bibliothèque Payot », trad. M. Derrida, 2004.
[21] J.-L. Steinmetz, « Jeunesse du temps », *in* R. Ventresque [dir.], *Philippe Jaccottet, la mémoire et la faille*, Montpellier, Université Paul-Valéry, 2002, pp.249-264.
[22] M. Sheringham, « Allégorie et temporalité dans deux poèmes de Philippe Jaccottet », *in* M.-C. Dumas [dir.], *La Poésie de Philippe Jaccottet*, Paris, Champion, « Unichamp », 1986, pp.137-154.
[23] C. Noland, « Allegories of Temporality : Philippe Jaccottet and the Poetics of the Notebook », *SubStance*, *s.l.*, University of Wiscontin Press, vol. 23, n°1, 1994, pp.79-94.
[24] J.-L. Steinmetz, *art. cit.*, p.249.
[25] F. Simille, *La Notion de passage dans l'œuvre de Philippe Jaccottet*, Université Paris 3 Sorbonne nouvelle, thèse dirigée par M. Collot, soutenue en 2010.
[26] F. Jullien, « Vieillesse et longévité : comment penser le procès de la vie ? », *in* M. Godelier [et al.], *Le Grand Âge de la vie*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005, pp.69-105, p.85.
[27] L. Binswanger, *Mélancolie et manie*, Paris, Presses Universitaires de France, « Psychiatre ouverte », trad. J.-M. Azorin et Y. Totoyan, 1987, p.31.
[28] A. Bugiac, *Les Ombres de l'Histoire*. *Philippe Jaccottet et la sensibilité historique d'un projet littéraire*. Cluj-Napoca (Roumanie), Casa Cartii de Stiinta, « Helvetica », 2014.

rapport mélancolique qu'elles engagent entre les sphères du réel et de l'idéal reste à expliciter.

Dans tous ces travaux, qui ont choisi d'autres perspectives fécondes pour aborder l'œuvre, on trouve ainsi les morceaux épars de ce « portrait de l'artiste en vieillard »[29], évoqué par Michael Sheringham dans un article à propos des poèmes « Sois tranquille… » (*E*, 6) et « Paroles dans l'air » (*I*, 158). Mais la question de la mélancolie dans son rapport à l'expérience du vieillir, qu'aurait pu mettre au jour l'articulation de la représentation des éléments et des âges, reste impensée. Cela est d'autant plus étonnant que Danièle Chauvin, qui a par exemple consacré un essai à l'imagination des éléments chez Philippe Jaccottet, a aussi par ailleurs dirigé un ouvrage collectif sur l'imaginaire des âges, ouvrage qui ne s'intéresse pas à l'œuvre jaccottéenne mais auquel elle a donné comme exergue cette citation de *La Promenade sous les arbres* :

> De toutes manières, les passages nous touchent, et ce qui emporte notre esprit dans un mouvement donné ; il se peut qu'un de nos souhaits les plus tenaces soit, assez curieusement, de voir la vie prendre la forme d'une cérémonie réglée, non pas sur des lois arbitraires, mais selon les nécessités intérieures…[30]

De même, Jean Starobinski, éminent spécialiste de la mélancolie s'il en est, a consacré plusieurs articles à l'œuvre poétique de Philippe Jaccottet, sans en faire mention. Or, Philippe Jaccottet reprend dans son œuvre nombre des métaphores traditionnellement associées à l'iconologie de la mélancolie et analysées par ailleurs par le théoricien de la littérature et psychiatre suisse. Pour ne citer qu'un exemple, alors que Philippe Jaccottet donne pour titre à une anthologie de ses poèmes, parue en 2011, *L'Encre serait de l'ombre*, Jean Starobinski intitule le recueil de ses études sur la mélancolie dans la littérature, édité en 2012, *L'Encre de la mélancolie*.

La mélancolie apparaît de la sorte comme le ressort central, matriciel, de l'écriture. Or, c'est aussi la clé de voûte qui permet d'organiser dans l'œuvre l'imaginaire des éléments, l'antinomie organisant la perception en couple d'antagonistes (la lumière et l'obscurité, la transparence et l'opacité, le proche et le lointain), la conception des âges de l'homme et des âges de l'humanité, ou encore, à travers l'allusion à la figure du théologien catholique Romano « Guardini » (*EPJ*, 33), le rapport au religieux et plus largement à la question de la connaissance. Pour Romano Guardini, dont Philippe Jaccottet cite l'ouvrage consacré à la mélancolie, cette humeur est liée à la fois à

[29] M. Sheringham, *art. cit.*, p.145.
[30] D. Chauvin [dir.], *L'Imaginaire des âges de la vie*, Grenoble, Ellug, 1996, p.7.

« l'insatisfaction spécialement vive causée par le fini »[31] et à « l'inquiétude que provoque chez l'homme la proximité de l'éternel »[32]. Cette idée rejoint d'ailleurs « un passage […] essentiel [pour Philippe Jaccottet] du *Poetic Principle* de Poe », cité dans les *Observations*, selon lequel

> […] les larmes [que la poésie ou la musique] amèn[ent] au bord des yeux […] sont […] le témoignage d'une mélancolie irritée […] d'une nature exilée dans l'imparfait et qui voudrait s'emparer immédiatement, sur cette terre même, d'un paradis révélé (*O*, 53).

De cette manière, la lecture de l'œuvre jaccottéenne à la lumière de la mélancolie permet une reprise de l'antinomie entre limite et illimité, explorée par Jean-Claude Pinson sous l'angle de la philosophie kantienne[33]. C'est pourquoi la mélancolie dans l'œuvre de Philippe Jaccottet nécessite une étude spécifique et de dimensions suffisamment larges pour que soit traitée la manière dont elle articule l'individuel et le collectif, la psychologie et l'histoire, le temps et l'espace, le fond et la forme. Ainsi que l'écrit Jackie Pigeaud, « il faut toujours revenir à l'unité de la mélancolie, qui permet de saisir qu'elle est à la fois individuelle et générale, et qu'elle est un moyen de réfléchir à la connaissance de soi-même et des autres »[34].

En effet, la lecture de la poésie de Philippe Jaccottet à la lumière de la théorie humorale, telle qu'elle est exposée par Raymond Klibansky, Erwin Panofsky et Fritz Saxl dans *Saturne et la mélancolie* permet de mettre en lien l'imaginaire des éléments avec celui des saisons et avec celui des âges. La préférence pour la saison hivernale exprimée par l'auteur, en particulier dans les *Paysages avec figures absentes* (« j'aime en ces contrées l'hiver qui les dépouille et les purifie » *PFA*, 464), ainsi que son portrait sous la forme d'« un vieillard sans voix » « enfermé dans [un] glacial décembre » (*I*, 153) procèdent alors d'une « auto-allégorisation »[35] saturnienne ou mélancolique du poète. De même que le vieillissement des individus, l'Histoire, pour laquelle il dit n'avoir jamais eu « aucun goût » (*PSA*, 94), est décrite par Philippe Jaccottet comme le progrès de la mélancolie. Il compare par exemple les poèmes en prose de Maurice de Guérin aux tableaux de Nicolas Poussin et il écrit qu'« étant plus vieux de deux siècles », ils en diffèrent seulement par « plus de mélancolie » (*S*, 1036). Ainsi, la mélancolie ne constitue pas seulement chez Philippe Jaccottet une condition individuelle et ontologique liée à

[31] R. Guardini, *De la Mélancolie*, Paris, Seuil, trad. J. Ancelet-Hustache, 1953, p.70.
[32] *Ibid.*, p.82.
[33] J.-C. Pinson, *op. cit.*, p.99-111.
[34] J. Pigeaud, *Melancholia, le malaise de l'individu*, Paris, Payot & Rivages, 2008, p.22.
[35] D. Combe, « La référence dédoublée. Le sujet lyrique entre fiction et autobiographie », *in* D. Rabaté [dir.], *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses Universitaires de France, « Perspectives littéraires », 1996, pp.39-63.

l'inscription du sujet dans l'ordre de la temporalité, il s'agit aussi d'une condition historique et collective, déterminant la destinée des européens. En ce sens, la notion de mélancolie appliquée à l'Histoire, convoque les notions proches de nostalgie et de nihilisme, selon des rapports que nous nous emploierons à déterminer, et révèle la manière dont l'historiographie jaccottéenne hérite des *épistémè* romantiques (hégélienne et schillérienne) qui, prédisant la mort de l'art, conçoivent la poésie comme un art à la fois naïf et tardif.

L'objectif de cette thèse est ainsi d'examiner la figure du « poète tardif » (*PSN*, 740) dans la poésie de Philippe Jaccottet à travers trois angles d'approche : la représentation de la *vieillesse* qui s'y fait jour comme âge mélancolique ; la perspective du *déclin* conduisant son rapport à l'histoire ; et le *vieillissement* comme rapport au temps et au langage. De quelle manière le thème du vieillissement omniprésent dans l'œuvre rend-il compte d'un rapport privilégié entre le temps, comme durée et comme historicité, et la poésie ? Comment la poésie de Philippe Jaccottet constitue-t-elle une écriture du vieillir ? Et comment le vieillissement infléchit-il l'écriture ? Pour répondre à ces questions, cette étude s'intéressera plus particulièrement aux trente dernières années de la bibliographie du poète depuis *Pensées sous les nuages* (1983) jusqu'à *Taches de soleil ou d'ombre* (2013), sans négliger pour autant les œuvres antérieures qui permettront de mettre en évidence les lignes de force qui dominent l'écriture et son évolution. Il s'agira non seulement de rendre compte de l'infléchissement de l'œuvre mais aussi de proposer, à travers les différentes implications de la notion de mélancolie, un modèle interprétatif permettant d'expliquer – provisoirement, partiellement – cet infléchissement. De la sorte, il serait possible de relier le thème du vieillir avec la *prosaïsation* graduelle de l'écriture poétique de Philippe Jaccottet, remarquée notamment par Isabelle Lebrat[36], par Michèle Monte[37], ou par Gérald Purnelle[38]. De la même manière, la part grandissante accordée aux récits de rêve, la multiplication des citations, constatée par Christine Dupouy[39], la présence accrue de la musique dans les différentes livraisons de *La Semaison*, ou encore la porosité de plus en plus importante entre discours lyrique et discours critique relèveraient d'un même infléchissement de l'écriture par l'expérience

[36] I. Lebrat, *Philippe Jaccottet. Tous feux éteints*, Paris, Bibliophane – Daniel Radford, 2002, p.104.
[37] M. Monte, *Mesures et passage. Une approche énonciative de l'œuvre poétique de Philippe Jaccottet*, Paris, Champion, 2002.
[38] G. Purnelle, « Évolution d'une forme : métrique et versification chez Jaccottet », *in* A.-E. Halpern [dir.], *Éventail pour Philippe Jaccottet*, *s.l.*, L'Improviste, 2004, pp.59-76.
[39] C. Dupouy, « La venue de l'autre dans l'écriture : une lecture de la première *Semaison* », *in* M. Finck, P. Werly [dir.], *Philippe Jaccottet : poésie et altérité*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2018, pp.263-274.

du vieillir. En dépit du vœu formulé par le poète, « L'effacement soit ma façon de resplendir » (*I*, 161), et de son insistant « refus du narcissisme »[40], prenant à rebours son itinéraire poétique, nous tenterons de mettre au jour la présence du sujet dans son langage.

Pour cela nous prendrons appui sur cette déclaration d'Odile Bombarde qui perçoit « un mouvement de dénégation […] central dans la conscience poétique et éthique de Jaccottet »[41], et scrutant l'œuvre par l'ajour de ses refus, nous tenterons d'en dissiper les ombres (l'image, l'opacité de l'attachement à soi, l'horreur de l'histoire, la nostalgie, la ville, le nihilisme, l'éloquence rhétorique) pour découvrir l'Ombre, qui préside à leur projection, celle de l' « objet tomb[é] sur le moi »[42]. Ainsi, nous montrerons que « les coteaux, en apparence modérés, de Jaccottet, ce qu'il nomme sa "voie médiane", [ne] s'élèvent [pas seulement], comme Gide ou Ponge l'affirmaient du classicisme, sur un baroque, un romantisme, un rimbaldisme domptés » mais aussi sur une mélancolie apprivoisée ou domestiquée.

En-dehors de son apport aux études jaccottéennes, ce travail, redevable de la théorie littéraire comme des sciences humaines, espère contribuer à éclaircir les différentes implications d'un thème majeur du lyrisme, mais aussi d'un fait anthropologique, la vieillesse, à une époque où le vieillissement constaté de la population mondiale nous invite à une conversion du regard porté sur cet âge de la vie.

[40] M.-A. Gervais-Zaninger, S. Thonnerieux, *Jaccottet*, *Poésie 1946-1967, À la lumière d'hiver, Pensées sous les nuages*, Neuilly, Atlande, « Clefs concours Lettres », 2003, p.58.
[41] O. Bombarde, « L'échelle du rêve », *in* P. Née, J. Thélot [dir.], *Philippe Jaccottet*, Cahier quatorze, Cognac, Le Temps qu'il fait, 2001, pp.283-297, p.284.
[42] S. Freud, *art. cit.*, p.158.

PREMIERE PARTIE — Imaginaire et disposition du sujet lyrique : le vieillir et la mélancolie.

INTRODUCTION

Y a-t-il un paysage sans figure humaine qui ne soit tout plein de celui qui l'a contemplé ?
Remarques sur Palézieux, p.52.

Dans *Ponge, pâturage, prairie*, publié en 2015, Philippe Jaccottet écrit : « on voit bien […] qu'il y a (en simplifiant beaucoup) des poètes du printemps et d'autres de l'été, des poètes de l'eau et d'autres du feu, des poètes de l'aube et d'autres de la nuit » (*PPP*, 36). Bien que ce soit « en simplifiant beaucoup », – peut-être parce que de telles catégorisations restent aveugles à l'infléchissement qu'imprime la temporalité sur le geste créateur – cette phrase montre combien l'œuvre jaccottéenne demande à être analysée sous l'angle de l'imagination matérielle qui s'y fait jour. Or, cette analyse ne nous a pas attendue et Sandrine Jury[43], en 1988, Danièle Chauvin, en 2003, et plus récemment Ning Yuan[44], en 2017, se sont appliquées à décrire l'imaginaire ou « l'imagination des éléments dans la poésie de Philippe Jaccottet », au point d'en faire le portrait en « poète cosmique ». Pourquoi donc reprendre cette étude si d'autres s'y sont déjà employées avec succès ? Est-ce parce que *tout est dit* et qu'il n'y a plus qu'à répéter si l'on veut s'attacher obstinément à cette œuvre qui a déjà fait tant gloser ? Ou est-ce plutôt que les analyses précédemment menées du rapport de l'œuvre à l'imagination matérielle dans sa synchronie nous ouvrent la voie vers une analyse diachronique et généalogique de celle-ci ? Car « cette fascination du brut, du primitif, de l'élémentaire » (*EM*, 302) n'est pas propre à Philippe Jaccottet, comme il le déclare lui-même et comme l'a montré Christine Dupouy[45], mais constitue une disposition partagée par toute une génération de poètes, parmi lesquels « Char, […], Guillevic, […] Ponge même ; et aussi bien […] Grosjean, […] Bonnefoy, […] Dupin, du Bouchet, le dernier Oster, le premier Deguy ». N'est-ce donc pas que « [c]es poètes ennemis de toute idéologies, étrangers à tout dogme »

[43] S. Jury, « L'imagination des éléments dans la poésie de Philippe Jaccottet », G. Cesbron [dir.], « Dix-huit études d'anthropologie littéraire », *Recherches sur l'imaginaire*, Cahier XVIII, Université d'Angers, 1988, pp.109-127.
[44] N. Yuan, *La notion de « cosmos » dans l'œuvre de Philippe Jaccottet*, Université de Poitiers, thèse de doctorat sous la direction de C. Dupouy, soutenue en 2017.
[45] C. Dupouy, *La Question du lieu en poésie du surréalisme à nos jours*, Amsterdam – New-York, Rodopi, « Faux titre », 2006, p.74 : « Les successeurs du surréalisme ont généralement fui la ville, car celle-ci, artificielle et limitée par son origine humaine, leur paraissait coupée de la vie fondamentale. Le lieu peut se métamorphoser et grandir aux dimensions du monde parce qu'il comporte les éléments essentiels, terre et eau, ciel encore, à partir desquels l'univers pourra se recomposer ».

(*EM*, 302) puisent à une source commune qui participe des « structures anthropologiques de l'imaginaire »[46] européen ?

Étonnamment, un in-plano du milieu du XVe siècle, conservé à la *Zentralbibliothek* de Zürich et intitulé *Les Quatre Tempéraments*, pourrait peut-être nous venir en aide. Celui-ci consiste en un polyptyque qui représente quatre hommes. Le premier, associé à l'air, est identifié comme « sanguin ». Il tient une fleur à la main et semble se trouver dans un pré fleuri qui représente probablement le printemps, saison chaude et humide. Le deuxième, associé au feu et à la chaleur sèche de la saison estivale, représente le tempérament « colérique ». Il tient un sabre dans la main droite, un instrument probablement de torture à la main gauche et porte un sabre à sa ceinture. Le troisième, associé à l'eau, est penché sur un chapelet qu'il tient dans ses mains et se trouve debout sur une flaque d'eau qui permet d'illustrer le caractère froid et humide de la saison automnale. Enfin, le quatrième homme, associé à la terre et identifié au tempérament mélancolique, fait reposer son visage penché dans sa main droite tandis qu'il porte la main gauche à une bourse qu'il garde à sa ceinture. L'objet sur lequel il s'appuie pourrait être une sorte de garde-manger où l'on a entreposé les vivres pour l'hiver, saison froide et sèche.

Cet in-plano constitue ainsi le chaînon permettant de compléter au moyen des quatre éléments la combinatoire de la médecine humorale qui apparaît dès l'Antiquité grecque, et plus particulièrement dans le traité *De la nature de l'homme* dont l'attribution hésite entre Hippocrate et Galien (entre le Ve siècle avant J.-C. et le IIe siècle après J.-C.). Dans l'Antiquité, chacune des quatre humeurs du corps avait été associée à une saison particulière, en fonction de ses qualités supposées d'humidité, de sécheresse, de froideur ou de chaleur : au sang, réputé chaud et humide avait été relié le printemps, à la bile (du grec *chole*) dite chaude et sèche avait été associé l'été, à la bile noire (*melan chole* en grec), réputée froide et sèche avait été associé l'automne, et au flegme, enfin, dit froid et humide avait été associé l'hiver. Par la suite, à partir de l'époque pythagoricienne, les quatre saisons, et en conséquence les quatre humeurs, sont couplées avec les quatre âges de l'homme : l'enfance, la jeunesse, la maturité et la vieillesse. De la sorte, l'enfance est dite ou flegmatique ou sanguine, la jeunesse sanguine, flegmatique ou colérique, la maturité colérique ou mélancolique, la vieillesse mélancolique ou flegmatique[47].

[46] G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992.
[47] R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *op. cit.*, p.39-40.

Dans cette combinatoire, qui prépare une conception homéostatique de la médecine et qui attribue respectivement santé et maladie à l'équilibre ou au déséquilibre des quatre humeurs, on retrouve non seulement la fascination de l'élémentaire qui anime la poésie jaccottéenne, mais on entend aussi un écho à certaines déclarations du poète qui considère que « toute orientation essentielle peut être négative ou positive ; [que] c'est une question de proportion » (*TS*, 84). Il écrit en ce sens dans un article sur Francis Ponge : « la supériorité, dans [le] domaine [littéraire], ne tient pas toujours au même dosage » (*EM*, 126). On verra qu'en effet la connotation axiologique attribuée aux éléments évolue dans le temps en fonction des saisons de l'existence, c'est-à-dire des âges du poète qui déterminent sa « *disposibilité* »[48] et qui engagent le sujet lyrique, non plus seulement comme un sujet face à un objet, mais comme un « être-au-monde » [49]. Identifiant dans l'imaginaire de l'œuvre jaccottéenne l'influence de la théorie humorale qui a donné lieu à l'iconologie de la mélancolie, il s'agira de réaliser le programme bachelardien de « s'évertuer à trouver derrière les images qui se montrent, les images qui se cachent, [et d']aller à la racine même de la force imaginante »[50]. La racine ici peut s'entendre comme racine inconsciente, qui nous ramènera vers la psychanalyse freudienne, ou comme racine historique, qui nous renverra vers l'étude généalogique de l'iconologie mélancolique menée par Raymond Klibansky, Erwin Panofsky et Fritz Saxl.

La figure du « poète cosmique », dégagée par Ning Yuan dans sa thèse, renverrait alors, c'est ce que nous tacherons de montrer, à l'imaginaire mélancolique produit par la théorie humorale, et qui, en dépit du vœu d'effacement du poète, participerait d'une figuration de soi dans le discours. Comme l'écrit Philippe Jaccottet : « Une *figure* se crée dans ces lieux, expression d'une ordonnance » (*PFA*, 509). Or, notre hypothèse est de dire que cette figuration de soi, produite par « un sujet en quête de son identité »[51] comme Karlheinz Stierle définit le sujet lyrique et qui s'origine dans la contemplation du monde naturel, s'organise à travers les âges. De la sorte, le narcissisme du sujet lyrique engagerait effectivement, comme pour le poète romantique, un narcissisme cosmique[52],

[48] M. Heidegger, *Être et temps*, Paris, Gallimard, « Nrf », trad. F. Vezin, 1986, p.178.
[49] *Ibid.*, p.178 : « Ce que nous dénotons *ontologiquement* sous le terme technique de disposibilité est du point de vue *ontique* on ne peut plus connu et on ne peut plus quotidien : la disposition, l'état d'humeur ». « La disposition assaille. Elle ne vient ni du dehors ni du dedans, mais en tant qu'elle en est une manière d'être, elle s'élève à partir de l'être-au-monde » (p.181). Et plus loin : « La disposibilité ne découvre pas seulement le Dasein dans son être-jeté et son être-relié au monde chaque fois découvert avec son être, elle est elle-même le genre d'être existential dans lequel le Dasein se livre constamment "au monde" » (p.184).
[50] G. Bachelard, *L'Eau et les rêves*, Paris, José Corti, Librairie Générale Française, « Le Livre de poche / Biblio essais », 1942, p.8.
[51] K. Stierle, « Identité du discours et transgression lyrique », *Poétique*, n°32, nov. 1977, pp.422-441.
[52] Y. Vadé, « L'émergence du sujet lyrique à l'époque romantique », D. Rabaté [dir.], *op. cit.*, pp.11-37.

mais celui-ci demanderait à être étudié dans son évolution temporelle. Quelles sont les différentes « auto-allégorisations »[53] que le sujet lyrique projette sur son poème et comment celles-ci se distribuent-elles dans l'expérience du vieillir ? Comment mettent-elles en scène le travail de l'écriture ? Quelles figures idéales et réelles du poète projettent-elles ? Sigmund Freud déclare que, dans la mélancolie, le choix d'objet s'est effectué sur une base narcissique et la définit comme l'alternance de phases maniaques et de phases mélancoliques. Plus encore qu'un imaginaire, la mélancolie constitue un principe d'organisation de l'expérience. Si comme l'écrit Käte Hamburger, « le discours lyrique […] exprime non "l'objet de l'expérience, mais l'expérience de l'objet" »[54], on peut se demander comment la « *disposibilité* » du sujet lyrique informe en retour l'expérience du monde.

Dans cette partie, il s'agira de montrer les liens qui existent entre une complexion mélancolique, la question du vieillir, et le portrait du « poète tardif » (*PSN*, 740). C'est ainsi la subjectivité à l'œuvre dans le poème qui nous intéressera et qui déterminera une analyse en deux temps : le premier temps consacré à l'identification de l'imaginaire mélancolique et le deuxième temps à la reconnaissance d'une *disposibilité* mélancolique[55].

[53] D. Combe, *art. cit.*, p.57.
[54] M. Collot, *La Matière-émotion*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p.38-39. Il cite K. Hamburger, *Logique des genres littéraires*.
[55] Dans cette partie, je développe des analyses dont on trouvera les prémices dans un article paru en 2017 dans la revue *Alkemie* : L. Moulière, « Iconologie mélancolique et écriture du vieillir dans la poésie de Philippe Jaccottet », *in* M.-G. Stanisor, C. Zaharia [dir.], *Alkemie*, n°19, « La mélancolie », Paris, Classiques Garnier, 1 / 2017, pp.127-144.

CHAPITRE 1 — FIGURATIONS DU POÈTE À TRAVERS LES ÂGES : IMAGINATION MATÉRIELLE ET ICONOLOGIE DE LA MELANCOLIE

Introduction

[…] la vie de l'homme continue avec les changements du jour.
La Promenade sous les arbres, p.131.

Marc Augé, dans son essai, *Une Ethnologie de soi, le temps sans âge*, propose de faire de l'interrogation de l'âge ou sur l'âge, « lieu de rencontre entre soi et les autres commun à toutes les cultures », l'occasion d'une « ethnologie de sa propre vie ». L'âge est selon lui une « catégorie de pensée »[56] contenant des représentations paradoxales, où la vieillesse, notamment, se trouve tour à tour dévalorisée comme situation de dépendance ou valorisée en tant qu'apport de connaissance[57]. L'expérience de l'âge est universelle mais son contenu est sociologiquement et ethnologiquement déterminé. Dans l'œuvre de Philippe Jaccottet, les âges de la vie donnent lieu à des représentations ambivalentes. Dans *Les Éléments d'un songe*, le poète écrit :

> Pas plus qu'il n'est convenable à un homme mûr de faire l'enfant (car il caricature ainsi et l'enfance et la maturité), il ne serait décent que nous jouions, pour les prolonger à tout prix, les extases de l'adolescence. Si nous acceptons le temps et les lois du temps, quand bien même ce serait à chaque instant difficile, il me semble que ces lois en deviennent moins sévères, et les limites de toutes sortes moins opaques. Il suffit que nos regards s'accordent. (*ES*, 291-292)

Si ces phrases expriment une conception des âges où la vie humaine suit un cours linéaire, jalonné de seuils, qu'il est impossible d'emprunter en sens inverse, d'autres déclarations de l'auteur manifestent l'opiniâtreté du désir ou de l'espoir de « *remonter le temps* » (*S*, 672). Ainsi en est-il par exemple de cet extrait d'une lettre de Friedrich Hölderlin à sa sœur que Philippe Jaccottet cite dans *Paysages avec figures absentes* : « quand je serai un enfant aux cheveux gris, je voudrais que le printemps, l'aurore et le crépuscule me rajeunissent chaque jour un peu davantage » (*PFA*, 522). De la sorte, une contradiction apparaît dans l'œuvre entre, d'une part, une représentation normative des âges de la vie dans leur consécution ne permettant aucun retour en arrière et, d'autre part, l'association de l'enfance et de la vieillesse, où le vieillard est représenté devant la mort, sous les traits de Friedrich Hölderlin, comme « un enfant aux cheveux gris », sous ceux de Louis

[56] M. Augé, *Une Ethnologie de soi. Le Temps sans âge*, Paris, Seuil, « Librairie du XXIe siècle », 2014, p.19.
[57] *Ibid*., p.25.

Haesler, le beau-père du poète, comme un « faible enfançon » (*L*, 452), ou encore sous ceux d'André du Bouchet, comme « un enfant étonné de découvrir la douleur ou un mystère vraiment noir » (*TSO*, 158). Dans la citation de Friedrich Hölderlin, on le voit, l'enfance est associée au printemps, de sorte qu'il est possible de se demander quel rôle joue cette association de l'âge et des saisons dans l'existence de ces deux conceptions *a priori* contradictoires de l'âge. Ce qui est une autre manière de mesurer l'apport de la théorie des humeurs dans la représentation des âges de la vie dans l'œuvre de Philippe Jaccottet.

L'évocation des saisons revêt en effet une importance capitale, comme le suggèrent de concert l'organisation chronologique de l'œuvre à la demande de l'auteur[58] dans l'édition Pléiade, l'attention apportée à la datation dans les différentes livraisons de *La Semaison*, l'organisation par saison des chapitres du recueil *Airs* et surtout les nombreuses mentions qui les concernent dans les poèmes et l'œuvre en prose. L'attention au temps est une donnée essentielle de la poésie de Philippe Jaccottet, que ce soit sous la forme du vieillissement constaté sur le corps propre, à travers les variations de la pensée liées à l'âge, ou bien, dans le monde naturel, sous la forme des saisons. Ces deux formes que revêt la temporalité révèlent une conception du temps partagée entre linéarité et cyclicité. La question des éléments, examinée par Danièle Chauvin dans *Viatiques*, est essentielle et demande à être articulée à celle des saisons et des âges. « Me rangerai-je au culte des quatre éléments ? » (*S*, 413) s'interroge par exemple Philippe Jaccottet dans *La Semaison*, ce qui montre bien le caractère crucial que le thème élémentaire revêt dans cette œuvre. Or, la combinatoire mélancolique de la théorie humorale apparaît comme la clef de voûte permettant l'articulation de cette représentation des éléments avec celle des saisons et des moments du jour, d'où émerge une figuration du poète à travers les âges qui détermine les pôles de l'expérience. À chaque élément comme à chaque âge correspond ainsi une *saillance* qui donne corps à « l'imagination matérielle »[59], et en constitue une incarnation provisoire. Ces saillances de l'imagination matérielle prennent souvent une forme animale, mais la théorie des humeurs donnant également lieu à une classification des arts et métiers, elles s'incarnent également parfois dans des figures qui se définissent à travers l'exercice d'une profession. Puisque, comme l'écrit Philippe Jaccottet « les bêtes […] signifient elles aussi » (*O*, 31), le bestiaire de l'œuvre sera donc

[58] P. Jaccottet, « Note sur la présente édition », *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2014, p.LXXIX : « Conformément au souhait de l'auteur, nous avons réordonné l'œuvre selon sa chronologie d'origine ».
[59] G. Bachelard, *op. cit.*, p.7.

à interroger dans sa dimension axiologique en tant qu'il « polarise l'imagination »[60] mélancolique partagée entre pôle idéal et pôle spleenétique. La succession des figures identificatoires dans l'œuvre marque alors les étapes du cheminement du poète dans l'ordre des valeurs[61]. De la sorte, la poésie de Philippe Jaccottet, bien qu'elle s'y « efforce », n'est pas « sans image »[62], mais chaque image qu'elle met en œuvre se produit comme « un arrêt du souffle, provisoire, un repos d'un instant » (*S*, 356), comme « un nœud dans le tissu du temps » (*APMR*, 1177) ou encore comme « une chose suspendue […] qui rend sensible une distance, qui jalonne l'étendue » (*PFA*, 489). Les *saillances* de l'imagination matérielle ou les images poétiques (métaphores, comparaisons, personnifications) permettent de figurer « une rencontre dans le mouvant et le fluide » (*PSA*, 114). Or, ainsi que Philippe Jaccottet l'écrit à propos de Friedrich Hölderlin, « tout naît toujours d'une rencontre » (*PFA*, 516). C'est donc de la confrontation avec ces figures que jaillit l'impulsion poétique.

La rencontre de ces figures identificatoires, ou de ces « *modèles d'être* » (*Ri*, 66) comme les nomme Philippe Jaccottet dans son étude sur Rainer Maria Rilke, participe d'un processus axiologique dont il hérite, notamment, selon Aline Bergé, de sa lecture de *La Divine Comédie* de Dante où la traversée de différents univers élémentaires « traduit les étapes [d'une] ascension spirituelle »[63]. Ce processus, qui n'est pas linéaire au contraire du cheminement des pèlerins de *La Divine Comédie*, oscille entre recherche active et dessaisissement ou « *accueillement* » (*O*, 58). L'on retrouve ici l'opposition bachelardienne dans les poétiques de la terre entre celles qui appartiennent aux « rêveries de la volonté »[64], placées « sous le signe de la préposition *contre* »[65], et celles qui, au contraire, sont tributaires des « rêveries du repos », situées sous le signe de la préposition *dans*. À travers ces associations entre les âges, les saisons et les éléments, la théorie des humeurs procède à une hiérarchisation des tempéraments et des âges comme *éthos* ou *être-au-monde*, dont on verra qu'elle n'est pas étrangère à la dimension « poéthique »[66] de la poésie de Philippe Jaccottet. La tripartition éthique des figures du poète aux différents âges de sa vie incarne également les différentes options organisant le paysage

[60] J. Onimus, *Philippe Jaccottet, une poétique de l'insaisissable*, Seyssel, Champ Vallon, « Champ poétique », 1993, p.46.
[61] G. Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti, 1948, p.51 : « toute image matérielle adoptée sincèrement est immédiatement une valeur ».
[62] J. Onimus, *op. cit.*, p.46.
[63] A. Bergé, *op. cit.*, p.197.
[64] G. Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris, José Corti, 2004.
[65] G. Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, *op. cit.*, p.8.
[66] J.-C. Pinson, *op. cit.*, p.168.

poétique contemporain de l'écriture. Philippe Jaccottet tente alors de se représenter à la fois l'idéal vers lequel il doit tendre, les tentations qu'il doit fuir, et entre ces deux pôles, la « voie médiane » (*S*, 872), le possible, qu'il doit atteindre, afin de se concilier « les lois du temps » (*ES*, 292). Quelle conception de la vie humaine et du vécu temporel ces représentations révèlent-elles ? Quelle place la vieillesse occupe-t-elle à l'intérieur de cette classification des âges et des *manières d'être au monde* que conditionnent les tempéraments ?

La représentation des âges dans son articulation avec la théorie humorale permettra de mettre en dialogue l'analyse de l'imaginaire des éléments avec l'étude de la représentation des saisons et avec l'analyse de la chronologie de l'écriture. La figure du « poète cosmique » ressort en effet de la mise en œuvre d'une correspondance entre microcosme et macrocosme qui puise sa source dans la théorie des humeurs, elle-même prenant sa racine dans le *Problemata* XXX, 1 d'Aristote et s'élaborant tout au long du Moyen-Âge puis de la Renaissance. La longue élaboration de cette théorie donne lieu à une iconologie foisonnante qu'ont exposée Raymond Klibansky, Erwin Panofsky et Fritz Saxl. En complétant cette approche iconologique de la mélancolie par une approche anthropologique de l'imaginaire, inspirée des travaux de Gaston Bachelard et de Gilbert Durand, on montrera dans ce chapitre comment les représentations de l'enfance, de la maturité et de la vieillesse relèvent de la tradition de la médecine humorale, et rendent compte de la *bipolarité* constitutive et structurelle de l'œuvre. De la sorte, on situera la vieillesse à l'intérieur de la dynamique générale des âges et on verra quelles affinités particulières elle entretient avec la mélancolie.

I — L'ENFANCE ET LES IMAGES DE L'INCHOATIF

Quand grandirai-je enfin ?
Airs, *p.444.*

Philippe Jaccottet affirme ne pas aimer « certains livres de souvenirs qui élèvent l'enfance à l'état de paradis » (*ES*, 289). La raison en est qu'il y voit une « sotte nostalgie » dont le principe est un déni du caractère irréversible de la flèche du temps. Pourtant régulièrement dans son œuvre « l'enfance revient » sous la forme, par exemple, de « l'avant-printemps » (*S*, 646), du « petit jour » (*I*, 151), d'une « corbeille de fruits »

(*S*, 1053)[67], de la « neige […] [q]ui rend l'enfance » (*S*, 593), de « l'étendue […] verte et rose » (*PFA*, 502) ou encore d'un « oiseau proche » (*EN*, 1110), et chaque fois cette apparition suscite chez lui étonnement et émerveillement. La « prolongation du plaisir » est comparée aux « jeux d'enfants, […] qui ne veulent jamais finir » (*PFA*, 508), ce qui manifeste la connotation essentiellement méliorative associée à ce moment de la vie, à propos duquel Philippe Jaccottet se demande « pourquoi [nous] devrions […] [lui] attribuer nécessairement toute vertu » (*ES*, 325). Dans *Après beaucoup d'années*, le poète s'interroge : « Est-il si prodigieux, après tout, et si important, de rejoindre son enfance, comme si l'on retrouvait le fil du labyrinthe que l'on aura été ? » (*ABA*, 850). Sous cette forme modalisée à la fois par la forme interrogative de la phrase et par la présence de l'adverbe de comparaison, l'enfance est présentée comme la clef de l'identité du poète, mais cette identité même est problématique puisqu'en même temps qu'elle apparaît placée sous le sceau de l'insignifiance ou de la vanité, elle est valorisée comme objet d'une « quête »[68]. Ce questionnement lancinant sur le sens existentiel de l'enfance interroge la valeur qui lui est attribuée dans une société de tradition chrétienne, ayant donné à son dieu la figure d'un nourrisson dans une étable. Cette valorisation de l'enfance témoignerait en effet d'une rupture anthropologique du monde chrétien au monde antique :

> *Évangile*. Cela commence comme une histoire magique, avec ces rois d'Orient […] ; avec ces anges […] qui chantent aux quatre coins du ciel ; avec la nuit et cette odeur d'étable […] et tout ce trouble autour d'un *enfant* (l'enfant que les Grecs ont comme ignoré). (*S*, 592)

Mais au-delà ou en deçà d'un questionnement anthropologique, existentiel ou culturel, si le génie est « *l'enfance retrouvée à volonté* », comme l'écrit Charles Baudelaire dans *Le Peintre de la vie moderne*[69], la représentation des âges de la vie, et en particulier de l'enfance, intéresse la conception du génie poétique qui anime l'œuvre jaccottéenne. Le fait que « les enfants […] inventent, à un certain âge, [des images] tous les jours » (*PSA*, 123) implique-t-il que l'ingéniosité poétique se réduise à l'esprit d'enfance ? Et dans quelle mesure cette prolificité de l'imaginaire, par laquelle Philippe Jaccottet caractérise à la fois l'enfance et le surréalisme, sert-elle ou dessert-elle une écriture qui se rêve « aussi cristallin[e], aussi vivant[e] qu'une œuvre musicale » (*S*, 339), une poésie

[67] Ou encore (*CV*, 747) : « des fruits dans un berceau »
[68] K. Stierle, *art. cit.*, p.436.
[69] C. Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, *Œuvres complètes*, t.2, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p.690.

qui se voudrait « sans images » (*PSA*, 137) ? Philippe Jaccottet exprime lui-même ces questions d'une manière tout à fait explicite :

> Faudrait-il, dès lors, confondre poésie, amour et jeunesse, parce que c'est le temps où l'une et l'autre vous sont donnés de l'extérieur, sans qu'on ait à les solliciter, à les poursuivre d'aucune manière ? Pour l'une et l'autre, tout se réduirait-il à un don gratuit, où la volonté n'aurait aucune part ? Que deviendrait alors la vie de l'homme quand il ne serait plus en proie à une passion plus forte que sa volonté ou sa raison ? (*App*., 1323)

Avant de pouvoir répondre à ces questions, il faut s'interroger sur ce que représente l'enfance dans l'œuvre de Philippe Jaccottet. Dans ce sens, les pages suivantes tenteront de répertorier dans l'œuvre les visages de la naissance, du commencement ou du surgissement, dont on verra, à la suite de Frédéric Lacoste dans sa thèse[70], que l'oiseau est la figure privilégiée. D'abord « idéal du poème »[71], son association avec la lumière et le feu le révèlera ensuite signe d'*hubris*, de « hâte » à laquelle « il faut résister » (*O*, 27), où la pureté et la transparence ouraniennes, dégradées en refus et en révolte contre le réel au moment de l'adolescence, sont soupçonnées de n'être qu'« une fuite trop facile vers le haut et le rare » (*App.*, 1326), une nouvelle version de l'« anywhere out of the world »[72] baudelairien.

1. Visages de l'inchoatif

Dans *La Promenade sous les arbres*, Philippe Jaccottet explique que le poème ne résulte pas d'une maîtrise, d'une méthode ou d'un savoir-faire « acquis » (*PSA*, 136) une fois pour toutes, mais que la poésie est au contraire « cette clef qu'il faut toujours reperdre » (*PSA*, 139). Le poème jaccottéen est défini comme le lieu d'un éternel commencement ou recommencement, ce en quoi il rejoint une certaine tendance de la poésie contemporaine à se faire « écriture de l'inchoatif »[73], telle qu'elle a été identifiée par Jean-Claude Pinson dans son essai, *Habiter en poète*. Cette écriture caractérisée soit par la stase « sur la matérialité du mot » privilégiant la nomination et la parataxe, soit par une « écriture de la vitesse » dans laquelle « nulle représentation n'a le temps de se stabiliser » produit un « énoncé poétique tendant à se réduire à quelques plans fixes sur des mots cernés de blanc […] où le sens demeure en suspens »[74]. En grammaire, l'adjectif

[70] F. Lacoste, *L'Oiseau dans la poésie de Saint-John Perse, Kenneth White et Philippe Jaccottet*, Université de Bordeaux Montaigne, thèse de doctorat sous la direction de G. Peylet, soutenue en 2006.
[71] D. Chauvin, *op. cit.*, p.119.
[72] C. Baudelaire, « Anywhere out of the world », *Le Spleen de Paris*, *Œuvres complètes*, t.1, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p.356.
[73] J.-C. Pinson, *op. cit.*, p.253.
[74] *Ibid.*, p.253.

« inchoatif » renvoie à l'ensemble des éléments linguistiques qui indiquent le déclenchement ou le développement graduel d'une action. En phénoménologie, la notion renvoie à l'idée de commencement et d'inachèvement. Dans la poésie de Philippe Jaccottet, la dimension de l'inchoatif recouvre donc deux types de phénomènes. Elle renvoie d'une part à l'ensemble des procédés stylistiques qui, soit maintiennent le poème à l'état de note poétique, soit donnent le privilège au signifiant sur le signifié, soit encore représentent des processus à leurs stades initiaux. D'autre part, l'inchoativité de la poésie de Philippe Jaccottet ressort de l'isotopie de l'enfance qui donne sa cohérence sémantique à ces procédés et qui met en œuvre une série de motifs où l'on voit se dessiner plusieurs figurations possibles du poète et de la poésie. L'inchoativité de la poésie jaccottéenne reconduit notamment la tension de l'œuvre entre iconophilie et iconoclastie. De la sorte, l'étude de la dimension de l'inchoatif permet l'articulation des plans existentiels et poétiques, éthiques et esthétiques de l'œuvre.

a. L'aube et le sang

En référence à *L'Allegria* de Giuseppe Ungaretti, Philippe Jaccottet parle d'une « difficulté intéressante dans l'opposition entre le poème-instant » qui tend, selon lui, à opérer la « confusion du poème et de son objet », et qui renverrait de la sorte à l'écriture de l'inchoatif en ce qu'elle prend la forme de la nomination, et le « poème-discours qui a toujours été le [s]ien, tel un bref récit légèrement solennel » (*S*, 359). La « note poétique » correspondrait quant à elle à un stade préliminaire au poème, marqué à la fois par l'idée de jaillissement et d'inachèvement. Appuyée « sur du vide », la note serait ainsi la forme principale, sinon majeure, de cette écriture de l'inchoatif réduite à « quelques plans fixes sur des mots cernés de blanc » et se tenant dans un « équilibre fragile » (*S*, 359). À mi-chemin entre le chant et le silence, elle rendrait compte de l'affleurement de la voix, de sa naissance « à partir du rien » (*S*, 365). Ce n'est donc pas un hasard si, comme dans les « Notes pour le petit jour » dans *L'Ignorant*, l'enfance est abordée dans le cadre de poèmes identifiés à des notes, sans doute plus aptes à porter l'expression d'un jaillissement, et comparée à « […] l'huile qui dort dans la lampe et bientôt / tout entière se change en lueur et respire » (*I*, 151). Dans ce poème comme dans le suivant, le « petit jour » est le destinataire de l'énonciation, comme l'indiquent d'ailleurs la préposition « pour » à valeur de but dans le titre et l'usage de l'apostrophe dans le corps du poème. Cette position de destinataire, la présence du déterminant possessif « mon » dans la seconde occurrence du mot et celle de l'adjectif « petit » à valeur hypocoristique

personnifient le jour. De cette manière, l'expression parait désigner un enfant, peut-être le fils aîné de Philippe Jaccottet qui naît en 1954, au moment de l'écriture de *L'Ignorant,* publié en 1957 : « Je te parle, mon petit jour » (*I*, 151). Dans le recueil suivant, *Airs*, publié en 1967, et composé de courts poèmes que l'on pourrait assimiler à la catégorie des « poèmes-instants », l'enfance rencontre également sa correspondance dans le point du jour et plus généralement dans tout ce qui point. L'aube apparaît alors comme une sorte d'accouchement ouranien :

> 1
>
> Au lever du jour
> est mêlé du sang
>
> La plus douce blancheur
> m'est apparue la troublée
>
> La source de l'aube
> est un lait plein de trouble
>
> 2
>
> Le tout commencement
> est dans l'eau pure
> une flamme qui monte
>
> Sous la peau de l'air endormi
> un rêve qui prend feu (« Lever du jour », *A*, 441)

Dans ces deux poèmes, qui appartiennent à la section « Lever du jour », l'enfance est évoquée métaphoriquement à travers les mentions de l'air, du lait, de la source et de l'aube. La présence du sang qui s'épand dans la blancheur laiteuse fait apparaître l'avènement du jour comme une métaphore de la naissance. L'évocation du trouble est mimée dans le premier poème à travers la versification privilégiant les vers impairs, en même temps que les sonorités sont assourdies par l'assonance en [u], alternativement suivie ou précédée dans la majorité de ses occurrences par le son consonantique [r]. Cet effet d'assourdissement ou d'atténuation est d'ailleurs repris sous une forme thématique dans le deuxième poème à travers l'évocation de « la peau de l'air endormi » qui voile, modère ou retient sporadiquement la « flamme qui monte ». L'enfance, associée à l'aube, à une flamme ou à un feu qui couve et qui se voit bientôt avivé par l'intervention opportune d'un souffle d'air, se caractérise alors à la fois par ses caractères ascensionnel et dilatoire. On trouve aussi cette association de l'enfance à l'aube dans une note des *Taches de soleil ou d'ombre*, où le petit matin est comparé à l'« Enfance du jour » et le temps à « un enfant qui joue » (*TSO*, 70).

b. La graine, l'air et le printemps

Une autre image, récurrente dans l'œuvre, évoque, elle aussi, l'expérience de la naissance et du commencement. Il s'agit de l'image de la graine. En effet, Philippe Jaccottet intitule les différentes livraisons de ses carnets, *La Semaison*, et il les introduit chaque fois par l'exergue, extraite du Littré : « Dispersion naturelle des graines d'une plante » (*S*, 333). Les graines sont aussi associées à l'élément aérien et constituent, au même titre que l'enfant et l'aube, l'une des figures de l'inchoatif, pris sous la forme du germinatif : « Cet air qu'on ne voit pas / porte un oiseau lointain / et les graines sans poids / dont germera demain / la lisière des bois » (*E*, 17). La graine est alors le modèle de ces « poèmes fragiles comme des graines » (*O*, 59) que sont les notes poétiques comme concentrés de virtualités que l'écriture aurait à déplier. À ce titre l'un des poèmes de *L'Effraie*, écrit à l'occasion d'une promenade au bord de la Seine le 14 mars 1947, est particulièrement significatif :

> Le fleuve craquelé se trouble. Les eaux montent
> et lavent les pavés des berges. Car le vent
> comme une barque sombre et haute est descendu
> de l'Océan, chargé d'un fret de graines jaunes.
> Il flotte une odeur d'eau, lointaine et fade… On tremble […] (*E*, 17)

Dans ces vers, la présence de la conjonction de coordination « car » à valeur causale désigne le vent comme la cause à la fois du trouble et de la montée des eaux. Or, la crue du fleuve, faisant « flott[er] une odeur d'eau, lointaine et fade » (*E*, 17), est associée à l'activité de la mémoire qui « trouble » la perception et qui submerge le sujet : « On tremble ». L'élément aérien, en tant que véhicule des graines, déclenche la réminiscence et l'écriture du récit elliptique et lacunaire mais tout de même réalisé d'un « Souvenir de l'enfance » (*E*, 18). La mémoire de l'enfance apparaît alors comme le réservoir de l'écriture poétique qui approfondit et menace la perception présente par le filigrane d'un souvenir. À cet égard, l'on remarque qu'il s'agit du seul poème qui fait l'objet d'une indication de lieu et de temps, comme si le rappel des circonstances de l'énonciation visait à sauvegarder le sujet de la submersion mnésique mais aussi à circonscrire l'événement. La graine, l'aube et l'enfance renvoient alors au point, à ce qui point, aux deux sens du verbe : ce qui apparaît et ce qui émeut. Or, le lieu de cette apparition n'est pas seulement le ciel ou l'air, mais c'est aussi la terre couverte au printemps de « ce vert sombre et comme maternel » (*S*, 1037) des « Chambres de l'herbe où sont réfugiés les enfants » (*O*, 72). Par la grâce de « l'aube [qui] est dans l'herbe humide » (*E*, 16) se répondent la constellation céleste et « le zodiaque terrestre » (*S*, 352), de sorte que l'enfance est à

l'homme ce que l'aube est au ciel et ce que la verdure printanière est à la terre. L'image de la graine, qui renvoie à la dimension germinale de l'enfance, l'associe à la saison printanière, selon l'identification topique de l'enfance au printemps de l'existence que l'on retrouve par exemple dans cette métaphore *in absentia* : « Ô premiers jours de printemps / jouant dans la cour d'école / entre deux classes de vent ! » (*E*, 16). Dans ces vers, l'enfance est évoquée à travers le champ lexical de l'école et du jeu, et elle est mise en rapport avec le printemps et avec l'air mais aussi avec le jour, à travers la paronymie qui rapproche le substantif « jours » et le participe présent « jouant ». Par l'association de l'enfance au matin de la vie, chaque journée qui s'écoule semble reproduire en modèle réduit l'aventure humaine de la naissance jusqu'à la mort. Comme si chaque jour, mais aussi chaque année, dans la traversée de leurs âges successifs (matin, midi, soir, nuit / printemps, été, automne, hiver) tentaient d'accoutumer l'homme à sa funeste destinée : « À l'école ignorée / apprendre le chemin qui passe / par le plus long et le pire » (« Vœux », *A*, 444).

c. Les « lilas pressés de vivre » (*E*, 18) : fleurs et enfance

L'existence est la « longue patience »[75] de cet apprentissage, et le poète garde de l'enfance cette interminable condition d'apprenant, ce qui explique l'évocation récurrente de l'école : « J'écoute des hommes vieux / qui se sont accordés aux jours, / j'apprends à leurs pieds la patience : / ils n'ont pas de pire écolier » (*L*, 452). Alors que les « hommes vieux » sont ceux qui ont accepté la loi de succession qui régit le temps humain, où chaque jour doit se tenir dans ses bornes, l'enfant est celui qui perpétuellement anticipe l'avenir. Or, le poète, même parvenu à l'âge mûr et bien qu'il s'efforce de « s'accorde[r] » et d' « accept[er] le temps et les lois du temps » (*ES*, 292), demeure le « pire écolier ». En effet, en même temps qu'elle est caractérisée par l'idée de commencement et celle de légèreté, l'enfance apparaît marquée par l'impatience : « Je m'impatiente et je suis soucieux : / qui sait les plaies et qui sait les trésors / qu'apporte une autre vie ? Un printemps peut / jaillir en joie ou souffler vers la mort » (*E*, 16). On retrouve la même idée de hâte quelques pages plus loin, lorsque Philippe Jaccottet écrit : « [...] les lilas pressés de vivre / et les enfants qui égaraient leurs balles dans / les parcs » (*E*, 18). Dans ces vers, en effet, l'enfance, associée aux lilas à travers l'usage de l'hyperbate et de l'hypallage, est définie, comme la fleur, par son caractère éphémère et marcescible rappelant le *topos* poétique que l'on trouve notamment chez Pierre de Ronsard ou chez

[75] P. Jaccottet, « Chronologie », *Œuvres*, *op. cit.*, p.XLVI.

François de Malherbe[76]. L'enfance s'offre au soin d'autrui en toute confiance, c'est pourquoi l'enfant « peut être » une sorte « de fleur ouverte, grande ouverte, à partir du cœur » (*CPB*, 1233). Mais elle est aussi tout entière tendue dans l'effort de son épanouissement dans « une autre vie » (*E*, 16), dans la pensée de son devenir, de sorte qu'elle oublie parfois de rendre hommage au présent et aux proches : « Pour qui n'aime plus personne / La vie est toujours plus loin » (*E*, 16). Pareille à la rose d'Angelus Silesius[77], l'enfance est sans regard pour le regard d'autrui car elle est sans regard pour elle-même. Deux éléments biographiques permettent de confirmer cette association de l'idée d'enfance et de celle de fleurissement. D'une part, le prénom du fils aîné de Philippe Jaccottet, Antoine, provient du grec « anthos » (« ανθος ») qui signifie « fleur ». D'autre part, le poète se reproche à plusieurs reprises dans son œuvre de « se rappel[er] mieux une pivoine humide effleurée alors du genoux / que le visage de sa mère jeune » (*PSN*, 723). Alors qu'elle était sans regard pour elle-même, l'enfance, pour celui qui la quitte, devient un objet de nostalgie : « Souvenir de l'enfance. Les eaux jamais les mêmes, / ni les jours : celui qui prendrait l'eau dans ses mains… » (*E*, 18). De fait, dans le langage courant la « fleur » est une catachrèse qui désigne la meilleure partie d'un tout, de sorte que l'enfance métaphorisée par l'image de la fleur apparaît comme la meilleure partie de l'existence. Alors que le poète n'a que vingt-deux ans lorsqu'il écrit ces lignes, déjà la sortie de l'enfance le confronte à la fuite du temps : « Les jours s'en vont devant, / ce qui me reste, en peu de temps je le dénombre » (*E*, 17). L'enfance ne prend de valeur qu'au passé. À l'exemple de Janus, le dieu romain des passages et des commencements, le poète possède deux visages : l'un juvénile tourné vers la maturité future, l'autre mâture, tourné vers l'enfance passée.

*

« Moment où l'on dirait / que la source même prend feu » (*A*, 431), l'enfance est, à travers l'image de la flamme et du feu, soutenue par la légèreté aérienne, associée à l'idée d'une verticalité ascendante. Elle est essentiellement définie dans l'œuvre comme un feu qui couve, une « clarté grandissante » (*I*, 150) comparable à « l'huile qui dort dans la lampe et bientôt / tout entière se change en lueur et respire » (*I*, 151). À travers

[76] F. de Malherbe, « Consolation à M. Du Périer sur la mort de sa fille », *Poésies*, Paris, Gallimard, « Poésie / Gallimard », 1971, p.69 : « Et rose elle a vécu ce que vivent les roses / L'espace d'un matin ».
[77] A. Silesius, *Le Voyageur chérubinique*, Paris, Payot & Rivages, « Rivages Poche / Petite Bibliothèque », trad. M. Renouard, 2004 : « La rose est sans pourquoi, elle fleurit parce qu'elle fleurit, / N'a pour elle-même aucun soin, – ne demande pas : suis-je regardée ? »

l'évocation de l'huile, le paradoxe est résolu qui opposait les termes « source » et « feu », l'élément liquide et l'élément gazeux. Cette association rejoint la représentation médiévale de la *Jouans*, pour laquelle Philippe de Novarre, dans les *Quatre Ages de l'Homme* (1265) « présente une étymologie, sans doute fausse, mais très révélatrice de sa représentation de la jeunesse. Il nous dit *Mout est a droit nomez Jouanz, car trop i a de joie et de vent* »[78]. Dans l'œuvre de Philippe Jaccottet, l'homme est également à plusieurs reprises défini comme un « nœud d'air » (*L*, 456) ou un « hasard aérien » (*L*, 458) et sa « vie est du vent tissé » selon la citation de Joseph Joubert que le poète place en exergue d'*Airs*. Si cette phrase prend, sous la plume du moraliste du XVIIIe siècle, le sens d'une critique de la vanité de l'existence, sous la plume de Philippe Jaccottet s'adjoint à ce sens premier un sens second par où la condamnation de futilité est convertie en valeur de légèreté, en tant que qualité essentielle de ce qui s'élève. L'air, sous la forme du « souffle » (*L*, 458), est aussi bien respiration que parole ou encore chant, comme le suggère la polysémie du titre « *Airs* ». La parole, qualifiée de « ce qui pourrait vaincre notre détresse », est étroitement liée à l'air, elle est même un « air plus léger que l'air » (*I*, 167). Majoritairement associé à l'enfance, l'élément aérien fait alors de cet âge, à l'instar de l'affirmation baudelairienne rappelée plus haut, l'inspiration et le moment privilégiés du génie poétique. Un paradigme majoritaire tend donc à représenter l'enfance en association avec l'humeur sanguine, la saison printanière, le matin, et l'élément aérien, de sorte qu'est bien reproduite ici l'une des complexions typiques de la théorie humorale : la complexion sanguine au principe d'un tempérament harmonieux.

2. Des « premiers oiseaux » (*A*, 426) aux « corps mourants » (*S*, 660)

Or, ce tempérament harmonieux se trouve lui-même inscrit à l'intérieur d'un monde en équilibre et comme suspendu. Souvent, en effet, dans l'œuvre jaccottéenne, l'espace se représente sous la forme d'« un réseau dans lequel on se réjouirait d'être pris » (*PFA*, 489) et qui irait « de l'arbre à l'oiseau, de l'oiseau aux astres lointains » (*I*, 166). La concaténation permet de montrer ici le caractère à la fois gradué et continu de cet univers ordonné en *cosmos*, dont le sujet semble enveloppé, comme il le serait d'un « berceau » (*S*, 397) ou d'un « nid » (*I*, 147)[79]. Les figures ouraniennes, que sont les

[78] P. Ménard, « "Je sui encore bacheler de jovent" (*Aimeri de Narbonne*, v. 766) : Les représentations de la jeunesse dans la littérature française aux XIIe et XIIIe siècles », H. Dubois, M. Zink [dir.], *Les Âges de la vie au Moyen Âge*, Paris, Presses de l'Université de Paris Sorbonne, 1992, pp.171-186, p.183.
[79] P. Née, *op. cit.*, p.153.

astres et les oiseaux, représentent les nœuds de ce tissu constellé du ciel dont les figures chtoniennes des fleurs et des graines sont les correspondances terrestres. Mais alors que les astres et les fleurs demeurent attachés aux voutes céleste et terrestre auxquelles ils appartiennent, la graine et l'oiseau, qui peuvent se détacher de leur séjour pour « monte[r] et descend[re] les degrés du monde » (*PFA*, 482), se définissent par le caractère amphibie, à la fois chtonien et ouranien, que leur confère leur association avec l'élément aérien. Cette analogie de l'oiseau et de la graine se trouve d'ailleurs confirmée dans un poème des « Notes pour le petit jour », qui évoque un « paysage léger / où des oiseaux jamais visibles nous appellent, / des voix, déracinées comme des graines » (*E*, 18). Ainsi les graines qui appartiennent au règne terrestre circulent-elles dans les hauteurs de l'air. Ainsi arrive-t-il que les oiseaux, dont l'air est le « séjour » (*I*, 160) habituel, soient rencontrés sur la terre, comme « le rouge-gorge » (*EN*, 1110) qui tient compagnie au poète lors de ses travaux au jardin et que celui-ci qualifie d'« oiseau piéton » avant de le comparer à « l'âme réincarnée d'un enfant » (*EN*, 1110-1111). La graine et l'oiseau accomplissent le trajet qui va de la terre au ciel et du ciel à la terre. S'ils sont mobiles, au point de sembler déracinés, c'est qu'en réalité le monde entier leur est racine. De cette manière, ils rendent sensible le caractère cyclique de la temporalité, et, en particulier, au sein de ce cycle, les premiers instants *surrectionnels* et résurrectionnels. À plusieurs reprises, à travers l'évocation de son chant matinal, l'oiseau apparaît en effet comme le premier signe du lever du jour et se trouve associé à l'aube : « le soleil ne semble pouvoir se lever qu'entouré du vacarme et de l'agitation de milliers d'oiseaux » (*O*, 50). Alors que le chant des oiseaux est la conséquence du lever du jour, le poème suggère qu'il en est la cause, ce qu'explicite un autre vers désignant les oiseaux par la périphrase « beaux ouvriers de l'aurore » (*I*, 150)[80]. À travers l'assimilation du contenu (l'oiseau) et du contenant (l'air), de la conséquence (le chant des oiseaux) à la cause (l'aube), la figure de l'oiseau révèle l'un des ressorts privilégiés de la poétique de Philippe Jaccottet, la métonymie : « il n'y a pas beaucoup de différence entre le bleu du ciel et les oiseaux qui en sont les habitants » (*ABA*, 844), ou ailleurs : « L'oiseau […] n'était plus qu'une forme plus visible du vent » (*CV*, 776). En effet, dans la poésie jaccottéenne cette figure concurrence la métaphore qui, depuis la fin de la l'identification de la poésie à l'écriture versifiée, lui servait de critère définitoire. Or, c'est précisément la métonymie qui, dans l'œuvre, permet

[80] Une note de juin 1998 associe encore le chant des oiseaux au lever du jour et témoigne de la persistance de ce motif à travers le temps : « Il est 4 heures et demie du matin ; un croissant de lune très brillant émerge des arbres noirs et on entend les tout premiers oiseaux. Je les écoute longtemps, attentivement […] On dirait […] un orchestre quand il s'accorde, ses musiciens restant invisibles. C'est, de toute manière, un commencement » (*S*, 1079).

d'inverser la valeur axiologique d'un terme. De la sorte, si les oiseaux diurnes renvoient à la condition bienheureuse de l'enfance, les oiseaux nocturnes, quant à eux, signalent le danger qui la guette.

a. L'air et l'oiseau : le chant de l'invisible

Quand il n'est pas essentiellement défini par sa qualité d'intercesseur entre les règnes terrestre et céleste, l'air est confondu avec le ciel, séjour idéal caractérisé par la dimension de la hauteur, qui symbolise également une vertu morale. L'air, « habitat des oiseaux » (*PSA*, 100), est l'élément fondamental, le premier séjour : « L'air si clair dit : "Je fus un temps votre maison" » (« Paroles dans l'air », *I*, 158). De ce séjour, cependant, l'homme est destiné à être chassé. Ce premier milieu fait de l'enfant un être céleste dont l'oiseau, « pure image spirituelle qui ne trouve sa vie que dans l'imagination aérienne comme centre des métaphores de l'air »[81], apparaît comme l'une des incarnations. Ainsi, « si "l'on grandit, [écrit Philippe Jaccottet], c'est du côté du ciel" » (*PSA*, 100). La plupart du temps, reconnu grâce à son chant, l'oiseau est lui-même invisible : « des oiseaux jamais visibles nous appellent » (*E*, 18). Dans le bestiaire de l'œuvre, l'oiseau, « simple accessoire de l'aile »[82] défini de même que l'enfance par son caractère « ascensionnel »[83], représente le motif majoritaire où se lit l'idée du passage et l'aspiration à un séjour aérien : « le passage irrésistible des oiseaux » (*I*, 172). C'est aussi l'une des principales figures identificatoires du poète, le « moi idéal » sur lequel « vient maintenant se porter l'amour de soi-même dont le moi réel jouissait dans son enfance »[84]. Tout en cherchant à « regagner »[85] la perfection de son enfance à travers la transparence aérienne de l'oiseau, il reconnaît ne jamais réellement parvenir à l'atteindre : « Ce n'est pas encore aujourd'hui que tu dissiperas l'obscurité qui t'entoure, que tu deviendras le compagnon des oiseaux » (*O*, 62). Devenir « le compagnon des oiseaux », c'est accéder, par « *transfiguration* » (*PSA*, 467), au principe d'effacement auquel en appelait l'œuvre depuis *L'Ignorant* et dont *Airs* approche la réalisation : « L'effacement soit ma façon de resplendir » (*I*, 161). Cette aspiration incarne donc l'idée d'une poésie défaite de l'opacité que constitue « le triste souci de [s]a peau » (*PSA*, 139), c'est-à-dire la peur de la mort individuelle. La

[81] G. Bachelard, *L'Air et les songes*, cité par G. Durand, *op. cit.*, p.145.
[82] G. Durand, *op. cit.*, p.144.
[83] *Ibid.*, p.144.
[84] S. Freud, *Pour introduire au narcissisme*, Paris, In Press, « Freud à la lettre », trad. H. Francoual, 2013, p.95.
[85] *Ibid.*, p.94.

poésie tend alors à la « disparition élocutoire du poète »[86] qui la vouerait entièrement à la célébration et à la louange. Mais si chez Stéphane Mallarmé « la disparition élocutoire du poète » permet de céder « l'initiative aux mots », dans la poésie jaccottéenne l'énonciateur n'est pas le langage, mais le monde lui-même, dont le chant de l'oiseau invisible est la voix : « Que les oiseaux vous parlent désormais de notre vie » (*I*, 157). De même, dans *Cahier de verdure*, Philippe Jaccottet pastiche le motif du « tombeau » mallarméen et écrit : « Détrompez-vous : / ce n'est pas moi qui ai tracé toutes ces lignes / mais, tel jour, une aigrette ou une pluie » (*CV*, 768). De cette manière, la disparition élocutoire du poète n'aboutit pas chez Philippe Jaccottet à l'obscurité et à l'hermétisme de la poésie mallarméenne, dont la lecture prolonge une stase méditative sur le signifiant, au contraire, l'effacement du sujet lyrique participe d'une poétique de la « transparence » (*I*, 157) où le signe s'abolit dans la désignation de son référent : « […] Écoutez-nous parler / avec la voix du jour, et laissez seulement / briller le jour » (*I*, 157). L'oiseau, indiquant par son chant, la direction du ciel, semble se dissoudre entièrement dans l'élément aérien, il est le « Bienheureux vêtu de sa lumière natale », le voyageur dans sa propre « patrie », pour qui « quoi qu['il] fass[e], c'est comme si rien ne manquait » (*PFA*, 482). L'oiseau figure un « être-au-monde »[87], semblable à celui de l'enfance, qui est à tel point assimilé à son milieu que semblent infondées les craintes relatives à la fuite du temps et au pressentiment de la mort :

> […] 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 illusoires murs que le vent pousse,
> vous n'entendrez plus que le bruit de la rivière (*I*, 157)

Le sujet s'y trouve si bien confondu avec le temps et l'espace à l'intérieur desquels il circule que son trajet lui semble un « voyage immobile où les heures ne sonnent plus, où l'âge ne pèse plus »[88].

b. L'oiseau et le feu : le phénix

Cet oiseau invisible « qui eut nom "ange" » (*PFA*, 491) est non seulement le « pur symbole de l'Éros sublimé »[89] dont « la cause finale […] est l'angélisme »[90], mais aussi

[86] S. Mallarmé, « Crise de vers », *Divagations*, *Œuvres complètes*, t.2, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p.211.
[87] M. Heidegger, *op. cit.*, p.86.
[88] G. Bachelard, *L'Air et les songes*, cité par S. Jury, *art. cit.*, p.114.
[89] G. Durand, *op. cit.*, p.146.
[90] *Ibid*., p.146.

le symbole de l'idéal d'une poésie qui serait pure transparence[91], et qui, se dissolvant et se résolvant dans la désignation du monde, se ferait indice. En ce sens, l'oiseau invisible est à la fois une image et une valeur, contrairement à ce qu'affirme Sandrine Jury pour qui il n'est qu'une valeur[92]. Sa connotation axiologique tend en effet à corriger son caractère d'image. Et inversement, l'investissement imaginaire et métaphorique de l'oiseau contrecarre, en même temps qu'il le revendique, le projet axiologique de cette poésie. Ainsi, d'autres fois, des « rouges-queues fulgurent » (*E*, 19) et se laissent entrapercevoir le temps d'un embrasement sporadique de l'air, comme signalant le ressort érotique dont l'oiseau invisible, défait de toute opacité et de toute corporéité, apparaît comme la sublimation. La rapidité du vol des « oiseaux aperçus au printemps » les rend semblables à des « flèches », flèches d'Éros, qui « s'enflamment rien qu'à les frotter contre l'air » (*App.*, 1310). L'embrasement de l'air est à la fois associé à l'échec du désir de transparence poétique et à sa transfiguration résurrectionnelle. Par exemple, dans « Le livre des morts », « les paroles ailées, / tout ce qui […] a semblé voler comme une flèche […] / vers un but plus limpide à mesure et plus haut » sont « maintenant écroul[ées], en flammes, consum[ées] » (*I*, 172). Mais l'association de l'oiseau au feu évoque aussi l'idée de naissance, comme dans ce vers de *L'Ignorant* où le poète semble s'adresser à son fils nouveau-né : « Tu es le feu naissant sur les froides rivières, / l'alouette jaillie du champ… » (*I*, 151). Cette naissance semble cependant gagnée sur une planéité ou une froideur qui peuvent renvoyer à l'idée d'inertie et de mort. De la sorte, un autre poème d'*Airs*, intitulé « Oiseaux », commence par ce vers : « Flammes sans cesse changeant d'aire » (*A*, 435). Faisant résonner dans le titre un nouvel homonyme, ce vers met en relation l'élément igné avec une idée de mobilité, voire de versatilité, qui combiné avec l'élément aérien semble annoncer une sorte de transmutation alchimique. À travers cette association de l'oiseau et du feu apparaît en filigrane la figure du phénix, « aboutissement transcendant du Grand-Œuvre »[93], dont la présence est particulièrement notable dans *Airs* et qui, comme l'aube et comme la graine, est liée à l'espoir résurrectionnel : « L'émotion du petit jour tout naturellement lié à l'espoir absurde de la résurrection » (*S*, 650). C'est aussi, sur le mode mineur, tous les oiseaux rouges ou tachés de rouge qui parcourent le ciel de l'œuvre, comme le « martin-pêcheur », dont le poète écrit qu'il « flamboie » pareil à « un petit vitrail » ou au « Christ » (*EN*, 1100) ou encore comme le « rouge-gorge »

[91] (*PFA*, 510) : « Tout livre digne de ce nom s'ouvre comme une porte, ou une fenêtre ».
[92] S. Jury, *art. cit.*, p.114 : « l'oiseau n'est pas une image, il est une valeur ».
[93] *Ibid.*, p.147.

(*EN*, 1110), qualifié d'« oiseau piéton […] en qui l'on verrait volontiers l'âme réincarnée d'un enfant » (*EN*, 1110-1111). Un autre oiseau, la « fauvette », dont le nom indique le rapport en quelque sorte euphémique qu'il entretient avec l'élément igné, est comparé à « Orphée » qui « passe sans peine d'un royaume à l'autre » (*S*, 678). Ces oiseaux, qui font le lien entre l'air, le feu et l'eau ou entre l'air, le feu et la terre, ou entre la vie et la mort, semblent mettre l'espoir résurrectionnel et la louange à portée de main comme de voix. C'est pourquoi, ils surgissent « "dans l'imminence de [la] mort" à la fois de Roud et de du Bouchet »[94]. Versions mineures du phénix, ils illustrent une exacerbation de la tendance diurne de l'air qui, tout en « parl[ant] d'une intensité de présence » (*TSO*, 148), menace d'en inverser le signe, les flammes fauves de la résurrection risquent en effet à tout moment de se renverser en ces *Flammes noires*, que Philippe Jaccottet avait voulu donner pour titre à son premier recueil publié, et renié par la suite :

> Flamboiement, comme avant la nuit le soleil : avant la neige, la terre flamboie, affiche sa richesse. Même chose des feuilles d'automne : leur apparat, et la mort.
>
> Effraie trouvée morte sur le rebord de ma fenêtre, un matin d'octobre. (*TSO*, 30)

c. Les oiseaux nocturnes

Le rougeoiement de l'oiseau et du ciel sonne le rappel du crépuscule au sein même de l'aube, le souci de « la pourriture » qui trouble déjà, sous la forme de ces « ombres qui tournoient », la clarté du « petit jour » (*E*, 3). De même que l'enfance ne prémunit pas contre l'effroi, l'oiseau n'est pas l'apanage du jour. Aussi, sous l'influence de ces « ombres […] ne cessant de murmurer d'une petite voix pressante et monotone » (*App.*, 1304), l'aube peut-elle se transformer en « heure douteuse » (*App.*, 1302) où « [d]epuis tout enfant » le poète entend des « menaces bredouillées », des « murmures de fantômes » (*App.*, 1304). De la sorte, le premier recueil retenu pour l'édition Pléiade porte par exemple le nom d'un oiseau nocturne, l'effraie, qui « incarne la voix de la finitude et de la mort »[95] comme venue du fond des lointaines terreurs nocturnes de « l'enfant effrayé » devant le « coq rouge et méchant » par qui « l'école est tenue » (*S*, 624) dans les souvenirs d'enfance. Il est vrai que les recueils suivants auront davantage tendance à évoquer des oiseaux diurnes, souvent de la famille des colombiformes ou des passereaux :

[94] V. Zuchuat, « Musique du deuil. Les rêves de *La Semaison* », *in* N. Ferrand, F. Kemp, A. Anedda [et al.], *Europe* n°955-956, Paris, « Philippe Jaccottet / Giuseppe Ungaretti », novembre-décembre 2008, pp.117-127.
[95] M. Finck, « Philippe Jaccottet : obstination d'un ton tendu vers l'autre », *in* M. Finck, P. Werly [dir.], *op. cit.*, pp.17-46, p.18.

rossignol (*I*, 157), ramiers (*A*, 434), tourterelles (*A*, 431), martinets (*A*, 428), aigrettes (*A*, 427), alouettes (*I*, 151). Néanmoins, les oiseaux noirs font régulièrement retour dans l'œuvre. Par exemple, dans l'une des proses ultérieures de Philippe Jaccottet, intitulée *Les Cormorans*, sont entrevus deux oiseaux « entièrement noirs » et « à peu près immobiles » (*C*, 690), dont le « nom […] sonne comme corps mourants » et qui sont associés à la « mère malade » (*S*, 660) du poète. Ils semblent le point focal, tache d'aveugle obscurité, qui organise à la fois l'espace et l'écriture[96]. Sous une forme plus équivoque, le merle fait régulièrement son apparition dans l'œuvre. Son chant clair et son bec jaune contrastent avec son plumage sombre et inscrivent en son cœur une luminosité paradoxale qui le rend semblable à une lueur vacillante et près de s'éteindre : « 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 » (*I*, 147). Enveloppé du « nid des branches », ou du « berceau d'air » (*S*, 397), l'oiseau, comme l'enfant, est celui qui n'a pas encore « désappr[is] d'habiter la terre » (*TSO*, 29), il est alternativement partie et tout, au point que le tout, qui le baigne, le borde et le berce, menace de l'engloutir. Dans le poème intitulé « Portovenere », la figure de la chauve-souris apparaît comme une exacerbation de la tendance nocturne du motif aviaire, où l'élément aérien ne lui est plus « berceau » mais prison : « [...] Une chauve-souris / cogne aux barreaux de l'air d'un vol comme surpris, / tous ces jours sont perdus, déchirés par ses ailes / noires, [...] / Qu'ils sombrent, ces "beaux jours" ! » (*E*, 7). Le vol noir de la chauve-souris qui, tâchant d'échapper à l'emprise de l'air, déchire l'espace en même temps que l'unité syntaxique, révèle l'inquiétude sous-jacente aux « beaux jours » de l'enfance heureuse. On trouve là une réécriture du poème « Spleen » de Charles Baudelaire, où l'Espérance, allégorisée sous la forme d'une chauve-souris, tente d'échapper au « vaste cachot »[97] du monde[98]. La mélancolie, dont la chauve-souris est « l'animal symbolique »[99], habite alors au cœur même de l'enfance, dont l'univers devient peu à peu trop restreint pour l'abriter de sorte

[96] J.-P. Giusto, *Philippe Jaccottet ou le désir d'inscription*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1994, p.85.
[97] P. Jaccottet, « Recherche d'une poétique », *in* J.-P. Vidal, *Philippe Jaccottet. Pages retrouvées. Inédits. Entretiens. Dossier critique. Bibliographie*, Payot Lausanne, « Études et documents littéraires », 1989, p.10.
[98] C. Baudelaire, « Spleen », *Les Fleurs du mal*, *Œuvres complètes*, t.1, *op. cit.*, p.75 : « Quand la terre est changée en un cachot humide, / Où l'Espérance, comme une chauve-souris, / S'en va battant les murs de son aile timide / Et se cognant la tête à des plafonds pourris ».
[99] R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *op. cit.*, p.500. Voir aussi la notice de Philippe Colmar à l'aquarelle « Chauve-souris » attribuée à Albrecht Dürer, *in* J. Clair [dir.], *La Mélancolie : génie et folie en Occident*, Paris, Gallimard, « Livre d'art », 2005, p.185 : « La chauve-souris ou vespertilion, de *vesper* "soir" […] refléterait, d'un côté la volonté de s'élever, de dépasser la condition humaine […]. De l'autre, l'impossibilité d'y parvenir ou l'inanité de cette prétention ».

que son berceau semble se transformer en piège et qu'il est partagé entre la menace de l'engloutissement et la tristesse du départ.

*

L'emploi du verbe « sombrer », dont Christine Bénévent rappelle la nature de « discrète syllepse »[100], indique alors dans la terminologie du poète à la fois l'ombre et la chute : l'assombrissement est compris comme un mouvement vers le bas consécutif au mouvement ascensionnel de l'oiseau ou de l'enfant. Dans une note de mai 1994, Philippe Jaccottet cite ces quatre vers du poème « Petit air » de Stéphane Mallarmé :

> *Voix étrangère au bosquet*
> *Ou par nul écho suivie,*
> *L'oiseau qu'on n'ouït jamais*
> *Une autre fois en la vie…*

Bien qu'il cite le quatrain en entier, Philippe Jaccottet précise dans une note antérieure que ce sont les « deux derniers vers [qui] [lui] reviennent souvent à l'esprit » (*S*, 892), ce qui montre qu'ici ce n'est pas le caractère étranger de la voix au bosquet environnant qui l'interpelle, mais l'aspect semelfactif de l'oiseau que, comme l'enfance, « on n'ouït jamais / une autre fois dans la vie ». Il ajoute que ces vers sont suivis d'« une chute, pareille à celle d'Icare », chute dans laquelle on peut voir « le châtiment de quiconque a voulu monter trop haut » (*S*, 988). L'identification du poète à la figure idéale de l'oiseau détermine dans un second temps l'échec de cette identification sous la forme de la chute, empruntant à tout un fonds mythologique à travers les figures d'Icare, de Phaéton[101], d'Adam et de Satan[102], ou bien sous la forme de la dégradation de cette figure idéale (phénix) en figure spleenétique (chauve-souris). C'est ainsi par orgueil ou présomption que les héros des traditions gréco-romaine et juive prétendent s'élever jusqu'à la demeure des dieux (le ciel et l'Olympe). Dans ce paradigme de l'élévation et de la chute, l'on retrouve, d'une part, la présomption du jeune poète qui, avec « grandiloquence » (*Re*, 1289), prétend « guider mourants et morts » (*L*, 451) et « s'élancer tout de suite, impatiemment, au plus haut » (*Re*, 1289) et, d'autre part, la désillusion qui s'ensuit au moment de la maturité lorsqu'il s'agit d'apprendre « la sagesse de ne parler qu'au plus près de ce que l'on a vécu, senti et compris » (*Re*, 1290).

[100] C. Bénévent, *Poésie et À la lumière d'hivers de Philippe Jaccottet*, Paris, Gallimard, 2006, p.70.
[101] La figure de Phaéton est évoquée notamment aux pages 815 et 995 de l'édition Pléiade.
[102] G. Durand, *op. cit.*, p.125 : ce « thème de la chute apparaît comme le signe de la punition ».

3. Adolescence et jeunesse

À travers ce thème de la chute, c'est donc la valeur même de légèreté, caractéristique de la jeunesse, qui est remise en cause et dégradée sous la forme de l'exaltation : « la légèreté exaltée propre à cet âge » (*Re*, 1291). La poésie, qui en résulte, consiste alors à « jongler » (*S*, 597) « avec le poids des choses une fois changées en mots » (*LH*, 573) et se caractérise soit par l'outrance[103], soit par la virtuosité, qui sont en quelque sorte les moyens « pour arracher au néant la merveille » (*S*, 885). Or, la « virtuosité apparaît avec le vide » (*S*, 599), écrit Philippe Jaccottet, c'est-à-dire avec l'éloignement de l'expérience vécue. L'oiseau et l'enfance, du fait de leur commune affiliation à l'élément aérien, incarnent le désir d'une poésie dont le signe oscille « entre la "transparence", dès qu'il s'efface devant [non seulement] la chose signifiée [mais aussi le référent] et l'"opacité" qui l'envahit lorsqu'il renvoie réflexivement à lui-même »[104]. L'enfance est ainsi ce moment où l'« on […] vit […] comme les oiseaux / dans l'évidence du ciel », mais il ne dure « pas longtemps […] / et retombé à terre / on ne voit plus en eux précisément que des images ou des rêves » (*CB*, 543). L'« aération extrême » (*TSO*, 26) à laquelle rêve le poète aboutit au vide ou encore à la cristallisation de l'air en miroir. De la sorte, le motif de l'oiseau, qui semblait à première vue inscrire au sein de l'œuvre la figure d'une exaltation bienheureuse, se révèle marqué d'une profonde ambivalence, reconduisant la divergence du diurne et du nocturne, du clair et de l'obscur : « un vol de pigeons tournoie, montrant tantôt un côté, tantôt l'autre de ses ailes : tantôt d'un blanc éblouissant, tantôt presque invisible ; tantôt ombre, tantôt miroir (aveuglant) » (*S*, 590). Cette contradiction interne à l'enfance, à la fois dépourvue de regard pour elle-même, transparente, et tout entière absorbée dans la contemplation de ses charmes et de ses défauts, pourrait alors trouver sa résolution dans une périodisation où l'adolescence en apparaîtrait à la fois comme l'exacerbation et le renversement axiologique.

[103] Dans les notes de février 1982, Philippe Jaccottet, qui relit Stéphane Mallarmé, témoigne à la fois de son admiration et de sa réserve vis-à-vis de cette œuvre (*S*, 884-887). Sa fascination pour le poète tient à « la noblesse de son âme, à la tension sans complaisance de son esprit », à sa capacité à donner à une scène de genre (« un spectacle forain ») les dimensions d'« une fête cosmique », à la « perfection de la formulation qui stupéfie ». Mais il lui semble en même temps que l'éloignement de cette poésie de la vie et de l'expérience, « du naturel [et] de la nature », confine à l'« outrance » et au « théâtre », de sorte qu'il « éprouve là comme un manque d'air » et s'y sent « enferm[é] ».

[104] F. Armengaud, « La Transparence et l'énonciation », *Revue de métaphysique et de morale*, 85e année, n°4, octobre-décembre 1980, pp.529-533, p.529.

a. « Flambée d'inspiration adolescente » (*CPB*, 1218)

La « légèreté exaltée » (*Re*, 1291) et l'aspiration à « s'élancer […] au plus haut » (*Re*, 1289) correspondraient alors à l'exacerbation adolescente des valeurs aériennes de l'enfance. En-dehors de l'« analyse » (*O*, 64-65), que nous en fournit Philippe Jaccottet dans quelques pages des *Observations*, l'adolescence, en tant que telle, n'est que rarement évoquée dans l'œuvre, et désigne, quand elle l'est, une expérience spécifique du monde, caractérisée par le refus : « un refus adolescent de ce monde » (*S,* 932). Ailleurs, l'adolescence renvoie à plusieurs figures de poètes et d'artistes. Friedrich Hölderlin, par exemple, « adolescent [,] paraît n'être tout entier qu'une vibration, une ferveur sans objet défini » (*O*, 38). Stéphane Mallarmé, encore, est cité pour sa description du personnage d'Hamlet comme « *l'adolescent évanoui de nous aux commencements de la vie* » (*S*, 886). La figure de Jean Eicher, enfin, est évoquée pour sa « flambée d'inspiration adolescente » (*CPB*, 1218). Dans ces quelques mentions de l'adolescence, qui prennent une importance particulière du fait de leur rareté même, cet âge est, de même que l'enfance, associé à l'air et au feu. Mais alors que les éléments aérien et igné s'équilibraient dans l'enfance pour donner lieu à un flamboiement timide et contenu, dans l'adolescence le feu semble prendre le pas sur l'air de sorte que le flamboiement s'exacerbe en une « flambée » qui désigne un embrasement violent et de courte durée. Dans une lettre à Gustave Roud, datée du 5 mars 1947, Philippe Jaccottet explicite le lien qui existe entre adolescence et inspiration : « […] je ne suis plus dans ce moment de l'adolescence où la passion contenue, ou l'angoisse, sont assez aveugles, assez neuves aussi, pour rendre nécessaire absolument, quasi comme une réaction physiologique, la création » (*CGR*, 131-132). Tout adolescent est susceptible de faire l'expérience de l'inspiration, cet embrasement intense et éphémère de la faculté créatrice. C'est à l'adolescence que jaillit l'étincelle qui allume la conscience de lui-même dans l'enfant oublieux, et que se découvre la plupart du temps la vocation poétique qui est, pour le poète, comme « une seconde naissance » (*TS*, 305). Ainsi, Philippe Jaccottet fait-il remonter sa vocation à son adolescence, lorsqu'âgé de seize ans il assiste à une lecture des poèmes de Gustave Roud par lui-même[105]. Mais le « vrai poète » (*PSA*, 139) serait celui qui, au-delà de l'adolescence, survivant à la flambée, parvient à garder un peu de ce feu intérieur sous la forme des braises, ou du « maigre feu » (*I*, 156). Le génie créateur

[105] J.-C. Mathieu, *op. cit.*, p.10.

serait en quelque sorte une rémanence de l'adolescence, ou une fidélité à la révélation qui s'y est faite jour, au sein de la maturité :

> Toutefois, avec ce qui peut vous rester de l'autre regard, on voit, on aura vu inopinément, à la dérobée, autre chose. On a commencé à le voir, adolescent ; si, après tant d'années […] on le voit encore, est-ce pour n'avoir pas assez mûri, ou au contraire parce qu'on aurait tout de suite vu juste […] ? (*ABA*, 855)

De la sorte, la poésie est une économie, au sens étymologique, où « l'entretien des muses », d'après le titre donné par Philippe Jaccottet à l'un des recueils de ses chroniques, correspond à un autre genre d'entretien du foyer.

b. Disposibilité adolescente : « pureté » (*E*, 15) et « refus » (*S*, 933)

L'adolescence, qui est elle-même décrite comme une « flambée » de « l'autre regard », offre une vue sur le monde où celui-ci prend également la forme du « dérob[é] », du sporadique, d'« autre chose ». Plus qu'à un âge objectif, clairement circonscrit ou périodisé dans le cours d'une vie humaine, l'adolescence et avec elle l'ensemble des âges correspondent à une « disposibilité »[106], ou un mode d'ouverture au monde qui peut certes prendre la forme chronicisée d'un tempérament (sanguin, flegmatique, colérique et mélancolique) mais aussi varier au gré des conjonctures sous la forme des humeurs. L'adolescence, en tant qu'âge, est alors refus de l'enfance et du monde de l'enfance, c'est-à-dire des « paysages alpestres » (*S*, 933) qui ont servi de toile de fond à l'enfance helvétique. Mais ce refus adolescent ne se cantonne pas à « ce monde », c'est plus généralement un refus du monde dans son ensemble où « les choses, les apparences » sont « [l]ointaines, pour ne pas dire absentes » (*PFA*, 519). C'est pourquoi l'adolescence, qui, à l'instar d'Arthur Rimbaud, « *voi[t] au ciel des plages sans fin couvertes de blanches nations en joie* »[107], est dite « hagarde » (*ABA*, 835) et semble pousser « un cri absolument pur », pareil à celui des personnages de Dostoïevski qui « crient un peu comme des enfants ou des adolescents » (*APMR*, 1179). « La pureté un peu confuse, un peu vide, un peu extérieure de l'adolescence » le porte aux « grands mots » et à l'« emphase » (*TS*, 46) qui traduisent un refus du monde où « l'altitude, la blancheur, la pureté […] tournent à la mort » (*EM*, 91). Or, ce refus peut parfois restreindre le champ perceptif au spéculaire qui se traduit sur le plan esthétique par la prédominance de la

[106] M. Heidegger*, op. cit.*, p.178 : « Ce que nous dénotons *ontologiquement* sous le terme technique de disposibilité est du point de vue *ontique* on ne peut plus connu et on ne peut plus quotidien : la disposition, l'état d'humeur ».
[107] A. Rimbaud, « Adieu », *Une Saison en enfer*, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p.279.

fonction métapoétique. L'association de Stéphane Mallarmé au personnage d'Hamlet, qualifié d'« *adolescent évanoui de nous aux commencements de la vie* » (*S*, 886), fait de lui le modèle du « poète "*lisant au livre de lui-même*" ». L'adolescence apparaît comme l'âge de référence du poète de l'abstraction qu'est le poète mallarméen, comme s'il était resté à cette étape de l'itinéraire hölderlinien où « [t]oute l'ode est d'ordre abstrait » (*O*, 42) et le regard « perdu dans le vague » (*O*, 43). Elle est essentiellement caractérisée de manière négative par la vanité et l'inaction (« *une pointe vaine d'épée* »), le reflet et la théâtralisation (« il se reflète », « *un livre dans notre main [...] supplée à tous les théâtres* »), la mélancolie (« *mélancoliquement* ») et l'enfermement (« Foudre et ciel, chez Mallarmé, ont peut-être souffert d'être enfermés rue de Rome »). L'enfermement mallarméen rejoue l'adolescence qui est, selon Philippe Jaccottet, « cette période de la vie où les poètes sont particulièrement enfermés en eux-mêmes »[108]. Cependant, Philippe Jaccottet concède à Stéphane Mallarmé en même temps qu'à l'adolescence, deux aspects positifs : la hauteur ou l'intensité (« hauteur de vue », « foudre et ciel ») et la pureté (« *le plus pur de nous-mêmes* »). Cette image d'un poète penché sur « le livre de lui-même » renvoie ainsi à Narcisse, dont le nom est cité à la page suivante (*S*, 887), qui désigne les épigones mallarméens, dans leur pratique d'une poésie métapoétique, comme des « Narcisses exsangues » (*S*, 887). Aussi, la flambée adolescente, transformée en exsanguination, semble-t-elle s'être éteinte et noyée dans le miroir d'eau aux reflets de ciel. L'humeur sanguine de la prime enfance, associée à l'air et au feu, s'est vu succédée par une humeur flegmatique ou lymphatique, associée à l'eau. Au sang de l'aube s'est substituée « une sorte de lymphe coulant par toutes les ouvertures » de l'« heure douteuse » (*App.*, 1304).

c. Deux états de l'adolescence

Défini par le narcissisme, l'adolescent, au moment de la puberté, est engagé à transformer cette *libido du moi,* que constituent ses tendances autoérotiques (ou métapoétiques), en *libido d'objet* où ces tendances trouvent à s'investir dans le monde extérieur (à travers la fonction référentielle)[109]. Or, la manière dont s'opère cette transformation de la libido est à son tour subdivisée dans l'« analyse de l'adolescence » proposée par Philippe Jaccottet dans les *Observations*. Pour celui-ci, l'adolescence se sépare en deux états : un état préalable caractérisé par « l'exaltation », stérile « vibration

[108] P. Jaccottet, « Entretien avec Jean-Pierre Vidal, Grignan, les 4 et 5 avril 1989 », *in* J.-P Vidal, *op. cit.*, p.129.
[109] S. Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle* (1905), Paris, Gallimard, « Folio essais », trad. P. Koeppel, 1987, p.143.

dans l'illimité », où l'adolescent doit être « détourn[é] de lui-même » (*O*, 65) et un état postérieur, défini comme « le chemin de la véritable maturité », où « cette vibration » est convertie « en quelque chose de fécond » et où le sujet est invité à « préférer le proche, où le mal est inséparable du bien, aux lointains où règne une clarté pure, mais peut-être fausse, ou morte » (*ATV*, 564). Préférer le proche, c'est ainsi renoncer au royaume des cieux, qui figure l'idéal, pour la terre, qui est à l'homme condition et destin. Comme l'écrit Jean-Claude Mathieu, le « poète-oiseau d'*Airs* après sa chute icarienne se résout à poursuivre la quête romantique des signes »[110]. L'action opère cette conversion de la *libido du moi* en *libido d'objet* et permet à l'adolescent de rencontrer la réalité dans « son irréductibilité essentielle » où « l'acceptation de certaines limites » est rendue nécessaire. La forme authentique de la maturité est donc le résultat du processus qui s'engage dans l'adolescence et qui consiste à « se rapprocher [...] du réel » tandis que sa forme inauthentique serait l'aboutissement d'un processus de conversion des choses du monde en valeurs abstraites, dont « l'épicier » (*O*, 64), pour lequel la réalité est aisément saisissable et échangeable sous sa forme monétaire, apparaît comme la figure identificatoire. À travers la métaphore monétaire, la poésie est envisagée comme une conversion des éléments du monde matériel en abstractions exsangues, « sans poids » (*S,* 590), prises dans une « brume […] pareille à ce qui n'est pas encore né » (*S*, 591), à laquelle aboutirait l'adolescent poète cherchant à prolonger l'enfance au-delà du terme[111]. Or, comme on le voit dans à travers la figure-identificatoire de l'oiseau, la tentation de prolonger l'enfance et l'adolescence est particulièrement vive chez Philippe Jaccottet qui qualifie lui-même de « tardive » sa « sortie de l'adolescence », dans l'entretien qu'il accorde à Jean-Pierre Vidal[112]. Il situe en effet son entrée dans la maturité à l'âge de « vingt-huit ans », au moment de son installation à Grignan qui lui permettra de se rapprocher des choses simples du monde réel et de redéfinir sa poésie comme « une porte ouverte, ou entrouverte, […] sur *plus de réalité* » (*EM*, 7). Aussi, voit-on que le rapport du poète avec la question de l'âge est complexe, puisqu'il semble toujours soit en avance, soit en retard sur celui-ci.

[110] J.-C. Mathieu, *op. cit.*, p.94.
[111] Un autre passage néanmoins suggère une connotation axiologique inverse de la métaphore monétaire, comme c'est souvent le cas chez Philippe Jaccottet, mais elle est cette fois mise sous le signe de l'enfance par l'évocation immédiatement antécédente de « la cour de l'école » : « 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. […] il faut la faire circuler coûte que coûte. Le poème naît de cette obligation » (*O*, 54).
[112] J.-P. Vidal, *op. cit.*, p.129.

*

Il faut cependant distinguer dans l'œuvre, l'adolescence, dont la mention est plutôt rare, de la jeunesse qui fait, quant à elle, l'objet de nombreuses évocations. L'adolescence apparaît comme une stase décisive où le sujet doit échapper à la fascination mortifère de son reflet ; au contraire, la jeunesse est caractérisée par le mouvement : « [...] La leur et ma jeunesse / s'usent comme un roseau, à la même vitesse, / pour nous tous mars approche… » (*E*, 10). Dans ces vers de *L'Effraie*, la rime mettant en rapport « jeunesse » et « vitesse » accentue le sentiment de la fuite des jours qu'accusait déjà le verbe « user ». À l'adolescence se jouent les rapports du moi et du monde ; dans la jeunesse, l'enjeu principal est d'emblée celui du rapport au temps et au vieillissement : « Jeunesse, je te consume ! » (*A*, 423). Cette conception de la jeunesse se trouve confirmée dans une note d'avril 1984 où « la grâce, la clarté juvénile » est comparée à une « barque » dans laquelle « on ne pourra pas remonter » (*S*, 901). Cette métaphore, renvoyant au fleuve héraclitéen comme image du temps, fait de la « jeunesse / portant son propre deuil » (*App.*, 1316) un objet nostalgique, essentiellement défini par son opposition à la vieillesse. Mais si la jeunesse vécue se caractérise par la mobilité et la fuite, qu'illustre en particulier l'allégorie érotisée d'une nymphe poursuivie dans *Paysages avec figures absentes*, la jeunesse vue se donne le plus souvent à travers l'évocation des jeunes morts. Matrice de l'imaginaire poétique, l'image des jeunes morts est en effet à la racine de l'œuvre puisque c'est la vision de photographies de cadavres de jeunes maquisards qui incite le jeune poète à la rédaction de *Requiem*, en 1945. Des années plus tard, en mars 1994, le récit d'un rêve, lors duquel Philippe Jaccottet voit « un jeune proche étendu sur son lit de mort », montre combien ce motif, qui reprend un thème cher à Rainer Maria Rilke[113], est vivace au sein de l'imaginaire de l'œuvre. La représentation de la jeunesse rejoue de la sorte la constitution paradoxale de l'adolescence comme stase mortifère et comme mouvement, mais sa signification morale est inversée. Dans l'adolescence, la stase était le fait du narcissisme alors que le mouvement était, comme mouvement vers l'autre, possibilité d'altruisme ; dans la jeunesse, c'est au contraire la stase, mort réelle de soi consentie au profit d'une cause supérieure, qui est porteuse d'altruisme alors que le mouvement, assimilé à la fuite des jours, renvoie à la figure égocentrée d'un personnage tout occupé

[113] R. M. Rilke, *Les Élégies de Duino*, Genève, La Dogana, trad. P. Jaccottet, 2008, p.13.

à en faire le décompte : « Les jours s'en vont devant, / ce qui me reste, en peu de temps je le dénombre » (*E*, 17).

**

Il faut passer, ainsi que le répète le poète du « Livre des morts » (*I*, 171-172). La jeunesse doit apprendre qu'elle n'est qu'un passage et qu'on ne peut toujours grandir « du côté du ciel » (*PSA*, 100). « Mais, s'il est vrai qu'on ne peut toujours demeurer dans l'exaltation », ajoute Philippe Jaccottet, « la chute pourrait n'être pas mortelle ; elle ne signifie pas que l'ascension, l'exaltation ait été une erreur ou une faute » (*S*, 988). Le poète peut continuer à admirer « l'oiseau du petit jour » (*I*, 156) et à vouloir chanter « avec la voix du rossignol » (*I*, 157). Il lui faut seulement reconnaître que sa fascination pour l'oiseau, dont le « *nid est presque un corps maternel extérieur* » et qui, « *chant[ant] au sein du monde comme s'il chantait en lui-même* », « *ne distingue pas entre son cœur et celui du monde* » (*CPB*, 1245)[114], est en lui uniquement pour produire une « tension » (*PSA*, 132) et non pas pour assigner un but. De cette manière, tandis que l'« âge regarde la neige / s'éloigner sur les montagnes » (*A*, 421), la tension vers l'enfance est d'autant plus forte que le poète s'en distancie : « La neige d'ici, qui vole et ne se pose pas, qui semblerait plutôt monter. Qui rend l'enfance. Heureuse » (*S*, 593). La neige apparaît comme son rappel ou sa métaphore au cœur de l'hiver, une enfance métaphorique où le flocon rejoint la graine ou le pétale, l'hiver le printemps, imitant en cela le poème de Friedrich Hölderlin, très significativement intitulé « Mnémosyne » et si souvent cité dans l'œuvre de Philippe Jaccottet : « Et la neige comme des muguets de mai qui signifie / Noblesse d'âme » (*T*, 1195). La neige est une mémoire de l'enfance, poignante consolation de l'âge, ainsi que le montre une note de juillet 1989 où le poète retourne en rêve sur les lieux de son enfance, par-dessus l'adolescence et la maturité, et revoit les paysages alpestres et le « beau dôme blanc » du « Mont-Blanc de Cheilon, en Valais » (*S*, 932).

[114] Philippe Jaccottet cite ici une lettre de Rainer Maria Rilke à Lou Andréa Salomé décrivant « la situation fascinante de l'oiseau sur ce chemin vers le dedans » qui donnera lieu à sa réflexion sur ce qu'il appelle le « *Weltinnenraum* ». On reviendra dans les chapitres suivants sur les rapports entre le *Weltinnenraum* rilkéen, l'« autre état » musilien, le « sentiment océanique » freudien et l'« état dionysiaque » nietzschéen qui sont, on le verra, les parangons de l'état poétique ou lyrique chez Philippe Jaccottet.

II — LA MATURITE : L'HEURE CANICULAIRE ET LA MOITIÉ DE LA VIE

[…] les plats fument dans l'aube et jusqu'à midi ; puis la boisson coule à terre, les convives s'abrutissent, un silence s'établit.
La Promenade sous les arbres, p.101.

À la question de savoir s'il faut « confondre poésie, amour et jeunesse, parce que c'est le temps où l'une et l'autre vous sont donnés de l'extérieur, sans qu'on ait à les solliciter, à les poursuivre d'aucune manière » (*App.*, 1323), Philippe Jaccottet répond par une reformulation de cette pensée de Friedrich Schiller : « Le poète […] ou bien est nature, ou bien il cherche la nature »[115]. D'une manière similaire, chez Philippe Jaccottet, si l'enfance est un milieu où le poème s'épanouit naturellement, au point de n'avoir presque pas besoin d'être écrit, puisque la vie y est d'ores et déjà poésie ou chant, l'âge adulte, c'est-à-dire « la vie de l'homme quand il n'est plus en proie à une passion plus forte que sa volonté ou sa raison » (*App.*, 1323), se caractérise par la poursuite et la sauvegarde de ses reflets. L'opacité noire de l'encre mélancolique[116] est ainsi l'ombre du chant transparent de l'oiseau. Voilà tout au moins ce qui expliquerait le titre choisi par l'auteur à une anthologie de ses poèmes dans la collection « Poésie / Gallimard » : *L'Encre serait de l'ombre*. Cette analogie fait de la maturité le véritable âge poétique, ou tout au moins l'âge d'une confirmation de la vocation poétique, contrairement à ce qu'on aurait pu d'abord penser. En effet, au premier abord, une lecture distraite de l'œuvre peut laisser croire que la part des figures de la maturité y est marginale comparée aux pléthoriques mentions de l'enfance et de la vieillesse. En réalité, la question de « *l'âge d'homme* » qui « *procède d'une évolution […] du caractère, laquelle […] ferait perdre […] la vivacité de jadis* » (*O*, 46)[117] s'y avère cruciale. Si la « saison [de cette poésie] n'est pas l'été » et si « son heure, de même, n'est pas le grand jour de midi »[118], l'épreuve de la maturité, « l'avènement de la saison mûre et chaude » (*EM*, 237), anime néanmoins toute l'écriture de *L'Obscurité*, livre qui se signale dans la bibliographie du poète par sa spécificité générique, puisqu'il s'agit du seul récit. Le plus souvent représentée comme le milieu ou encore le midi de la vie, la maturité est à la fois une apothéose et une défaite.

[115] F. Schiller, *Poésie naïve et sentimentale*, Paris, Aubier, « Bilingue Classiques étrangers », trad. R. Leroux, 1947, p.127.
[116] Sur ce rapport de l'encre et de la mélancolie voir J. Starobinski, « "Un éclat sans fin pour mon amour" », *L'Encre de la mélancolie*, Paris, Seuil, « La Librairie du XXIe siècle », 2012, pp.621-622 : « Par l'alchimie de la mélancolie, l'eau d'espoir, en perdant sa translucidité, est devenue "ancre d'estudie". L'analogie sera formulée plus d'une fois. Sans parler de l'encrier qui figure parmi les instruments dispersés de la *Melencholia I* de Dürer. […] L'eau sombre se mue en matériau d'écriture […] ».
[117] Philippe Jaccottet cite ici une lettre de Friedrich Hölderlin à sa sœur.
[118] J. Borel, « Philippe Jaccottet, poète de l'insaisissable », *Poésie et nostalgie*, Paris, Berger-Levrault, 1979, p.125.

Quels motifs permettent de représenter cette construction duelle de la maturité dans l'œuvre ? Quels tempéraments sont attribués de manière privilégiée à l'homme mûr ? À travers l'analyse de la métaphore méridionale, menée dans le prolongement des travaux de Roger Caillois sur *Les Démons de midi* et de Jean-Jacques Wunenburger sur *L'Imaginaire des âges de la vie*, la représentation de la maturité dans l'œuvre jaccottéenne se dévoilera marquée du sceau de l'acédie, définie par Yves Hersant dans le catalogue de l'exposition *Mélancolie, génie et folie en Occident*, comme difficulté à « demeurer en repos dans une chambre », « épreuve d'un temps interminable, stagnant, sans ouverture vers l'avenir […], d'un espace paradoxal, dont l'étroitesse est perçue comme immensité désertique »[119]. Enfin, examinant les différents visages de la maturité et les liens qu'ils entretiennent aux éléments terrestres et aquatiques, ceux-ci seront distribués en figures idéales et figures spleenétiques, de sorte que le bestiaire de l'œuvre sera complété de plusieurs animaux chtoniens.

1. Le midi de la vie, l'acédie et le vain labeur

Entre la vieillesse occupée à se remémorer la jeunesse passée, et la jeunesse employée à dénombrer le « reste » (*E*, 17) des jours, la maturité apparaît à plusieurs reprises comme le « moment orageux du jour » ou comme le « moment hagard de la vie » (*A*, 428) où l'homme est arrivé à son acmé et ne peut plus que redescendre car « [v]ers midi, la dernière crête elle-même s'avance avec agressivité » (*PSA*, 98). En effet, en ce moment estival de sa vie, la « foudre d'août » le menace (*A*, 430). Cette association de la maturité à la fois à l'« heure immobile »[120] de midi caractérisée dans l'antiquité par « l'absence de vent »[121], et à la fin de la saison estivale se changeant en automne est confirmée, dans *La Semaison*, par cette citation du poème de Friedrich Hölderlin intitulé « Moitié de la vie » qui se termine par l'évocation de l'hiver comme métaphore de la vieillesse[122]. : « *Avec des poires jaunes / Et tout fleuri de roses sauvages / Se suspend / Le paysage dans le lac* » (*S*, 924). Cette moitié de la vie est le moment d'« une crise psychologique qui rend [...] attentif au franchissement d'une étape, au passage d'un âge à l'autre »[123], et dont *L'Obscurité*, que Philippe Jaccottet publie à l'âge de 36 ans (1961),

[119] Y. Hersant, « L'Acédie et ses enfants », *in* J. Clair [dir.], *op. cit.*, p.55.
[120] R. Caillois, *Les Démons de midi*, Fontfroide-le-haut, Fata Morgana, 1991, p.60.
[121] *Ibid.*, p.49.
[122] F. Hölderlin, « Moitié de la vie », *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », trad. G. Roud, A. du Bouchet, P. Jaccottet [et al.], 1967, p.833.
[123] J.-J. Wunenburger, « Le midi de la vie, l'imaginaire d'une crise », D. Chauvin [dir.], *op. cit.*, p.211.

est à interpréter comme le récit. Dans *L'Obscurité*, le personnage du maître, qui dans sa jeunesse vouait la poésie à la célébration, fait l'épreuve de la « maturité » (*Ob*, 250) et sombre dans le nihilisme qui caractérise la littérature de son époque : « Tout homme mûr a longé ce gouffre au moins une fois les yeux ouverts. Il y a un temps où l'on peut parler de la mort comme d'une menace épouvantable ; puis vient le temps où elle est vécue [...] comme ce qui dès maintenant détruit la vie » (*Ob*, 200). La mort vécue, à travers le deuil des êtres chers et de la jeunesse, produit au sein du poète une crise telle qu'il en vient, miné par le doute de lui-même, à suspendre ses travaux et à s'atteler à la tâche ardue d'une refonte totale du système de ses valeurs.

a. Le dédoublement critique

La dimension fortement autobiographique de *L'Obscurité* fait apparaître le personnage du maître comme un double fictionnel de son auteur, de même que le narrateur apparaît comme le double du maître décalé dans le temps. Ce récit est donc le fruit d'un double dédoublement entre réalité et fiction (plan modal) d'une part et entre jeunesse et maturité (plan chronologique) d'autre part. Récit d'une crise, *L'Obscurité* montre un personnage divisé entre deux moments de sa vie, qu'il ne parvient pas à réconcilier : « Sans doute aurais-je pu reprendre la lutte, recommencer à chercher, dans un autre sens éventuellement, défier le vide ; j'aurais dû le faire, pensez-vous. C'est que vous n'avez pas encore vécu ce moment » (*Ob*, 201). Or, l'idée de ce dédoublement est contenue dans l'étymologie même du mot « crise », du grec « krisis » qui signifie « séparer, distinguer » lui-même construit à partir de la racine indo-européenne « krei » au sens de juger, distinguer. La maturité apparaît comme en proie au « démon critique » (*CGR*, 132) ou à « ce diable d'esprit critique qui, au lieu d'agir après, agit maintenant *en même temps* que la création : démon destructeur, raillant chaque mot à peine écrit ! » (*CGR*, 140). L'esprit critique, qui s'empare du sujet une fois sorti du « moment de l'adolescence » (*CGR*, 131), infléchit l'écriture dans le sens de la prose plus apte à porter la réflexion. Or, cette période est justement celle de l'écriture de *La Promenade sous les arbres*, des *Éléments d'un songe* et de *L'Obscurité*, trois livres de proses qui se penchent de manière critique et même ironique sur les valeurs aériennes et solaires de l'enfance revendiquées dans *L'Ignorant*, par exemple dans le distique final du poème « Le Secret » (*I*, 152) : « Ce qui change même la mort en ligne blanche / au petit jour, l'oiseau le dit à qui l'écoute ». Ainsi, dans *L'Obscurité*, Philippe Jaccottet examine-t-il la crise de l'âge mûr sous les traits du narrateur, menant l'enquête sur l'origine de la chute de son maître

et écrit : « On nous leurre comme des oiseaux » (*Ob*, 197). La valeur axiologique du motif des oiseaux, qui dans *L'Ignorant* figuraient l'idéal et dont le pépiement annonciateur du jour semblait soulever la toile de la nuit, est inversée dans *L'Obscurité* de sorte qu'ils apparaissent comme le parangon de l'illusion et que leur chant devient semblable à « un chuchotis de voix fantomales, menaçantes, moqueuses » (*Ob*, 213) au point que ce murmure possède « le pouvoir d'ensevelir […] ce vaste ciel en lequel [le narrateur avait] vu longtemps la légère image de l'avenir » (*Ob*, 213). Si l'oiseau est bien un des sèmes de l'enfance, pour comprendre les raisons de la chute du maître, il faut donc s'éloigner de la « jeunesse […] facilement dupée […] parce qu'elle a quelques traits de cette harmonie dont nous rêvons » (*Ob*, 199). L'âge seul, transformant peu à peu l'enquêteur en coupable, lui permet de s''expliquer l'échec de son aîné : « Je n'avais guère fait que répéter le parcours de mon maître, à peine modifié » (*Ob*, 250). Néanmoins, les hypothèses que le narrateur hasarde tout au long de son récit sont éclairantes. En effet, à travers celles-ci on perçoit le reproche que le poète s'adresse à lui-même d'avoir voulu conjurer la perte, « la disparition de tant de jours dans le néant » (*Ob*, 222), de s'être « détourn[é] presque machinalement de tout ce qui pouvait menacer sa sécurité » (*Ob*, 224). Le « parti de la clarté » (*Ob*, 214), pris par le maître et son disciple, s'avère la preuve d'un manque de « courage devant la souffrance » (*Ob*, 224), d'un déni du mouvement du temps qui charrie dans son sillage la vieillesse et la mort.

b. Le milieu de la vie et l'acédie

Il s'agit alors de reconnaître que « c'est la mort qui éclaire nos journées quand nous nous arrachons à notre condition de fantômes » (*PSA*, 118), et d'apprendre à « mêl[er] peu à peu / la peine avec la lumière » (*A*, 444). La gravité leste les mots d'une gangue matérielle, et leur permet de ne pas se perdre dans le ciel des Idées platoniciennes. L'élément aérien, comme « éternelle invitation au voyage », oriente le regard du poète vers « un univers supérieur, vers la sur-nature, qualifiée par Jaccottet d'"exsangue" »[124], à l'instar de la poésie de l'irlandais George Russell qu'il interroge dans la section « La Vision et la vue » de *La Promenade sous les arbres*. En revanche, l'élément terrestre le rend au sol et lui révèle la véritable vocation du poème qui est d'« enfoncement du regard dans l'épaisseur de l'incompréhensible et contradictoire réel » (*PSA*, 91). Ainsi, la chute du maître tient-elle à la déception de sa croyance en une vie dont la trajectoire consisterait

[124] I. Chol, « Philippe Jaccottet, *La Promenade sous les arbres*. À la limite fécondante de la poésie », *in* A. Montandon [dir.], *Promenades et écriture*, Clermont-Ferrand, Université Blaise Pascal, Centre de recherches sur les littératures modernes et contemporaines, 1996, pp.243-255, p.247.

en un « accroissement encore de lumière » (*Ob*, 215), une vie qui serait à mesure plus haute, plus aérienne ou plus lumineuse, susceptible d'« échapp[er] au déclin » (*Ob*, 214) de l'âge. Le narrateur déclare : « si vive avait été l'espérance, si brusque la déception » (*Ob*, 215). La crise de la maturité, où l'homme est pris d'un soudain dégoût de celle-ci, n'est de la sorte pas sans rappeler cette forme de mélancolie religieuse qu'est l'acédie, « mal intellectuel et spirituel »[125], qui au Moyen-Âge était réputé atteindre les moines dans leurs cellules et les soumettre à toutes sortes de tentations destinées à les détourner de leurs travaux. C'est, en effet, de ce mal, venant « du démon méridien [...] qui vers le milieu du jour tourmente les solitaires »[126] et les interrompt dans leurs tâches, que l'on perçoit l'écho, par exemple, dans cette image de *La Semaison* qui représente « [u]n homme penché sur le manche humide du râteau oublié sous la pluie » (*S*, 618) ou encore dans cette note de janvier 1981 : « Entre deux pages de travail, au milieu de l'après-midi, je sors » (*S*, 868). L'acédie résonne encore dans les multiples évocations de « ce moment » (*PSA*, 79) où le narrateur « parvenu au milieu de [s]a vie » (*Ob*, 252) dit « prend[re] conscience [...] d'un choix possible et peut-être nécessaire » (*PSA*, 79), « moment particulièrement obscure de la vie où l'on sent s'éloigner la jeunesse » (*TS*, 312) et « où, se heurtant à l'impossible, l'esprit voit sombrer presque d'un seul coup tout ce qui a précédé » (*Ob*, 211). Grand lecteur de Dante, Philippe Jaccottet ne peut pas ignorer la forte résonance de la formule « parvenu au milieu de ma vie » et du titre *L'Obscurité*, avec les vers d'incipit de *La Divine Comédie* : « Nel mezzo del cammin di nostra vita / Mi ritrovai per una selva oscura »[127]. Ce moment de crise apparaît dans l'œuvre de Jaccottet, comme un moment d'hésitation qui peut aussi bien se résoudre dans un abattement destructeur que dans un tâtonnement créateur, et où les certitudes sur lesquelles l'existence s'était échafaudée jusque-là font l'objet d'une « nécessaire mise à l'épreuve »[128]. À ce midi de l'existence (ou des différents âges de l'existence), le sujet éprouve le « dégoût [...] d'une vie que la mort a déjà saisi »[129] et doit se renouveler s'il veut accéder à un âge ou à un « degré supérieur »[130].

[125] Y. Hersant, *art. cit.*, p.54.
[126] *Ibid*., p.54.
[127] A. Dante, *La Divine Comédie : L'Enfer*, Paris, Flammarion, « GF-Flammarion », trad. J. Risset, 1985, p.24.
[128] Y. Hersant, *art. cit.*, p.58.
[129] *Ibid*., p.57.
[130] *Ibid.*, p.58.

c. Réflexion et autocritique : l'exemple des *Méditations*

Ce moment critique participe d'une scission de l'existence entre un avant et un après, de même que l'heure méridienne procède à un partage du jour « en deux parties [qui chez les Grecs étaient] respectivement consacrées aux divinités ouraniennes et chtoniennes »[131]. Au début de *La Promenade sous les arbres*, Philippe Jaccottet tente, à l'instar de René Descartes[132] dans la première des *Méditations Métaphysiques*, de « trouver un critère qui [le] guidât » (*PSA,* 79) dans cette refondation de son existence. Comme le philosophe, il a attendu d'avoir un certain âge[133] pour réaliser ce projet dont il diffère lui aussi l'exécution depuis « plusieurs années » (*PSA*, 79). La formule d'incipit de *La Promenade sous les arbres* : « Il y a plusieurs années que… » frappe d'ailleurs par sa ressemblance avec les premiers mots des *Méditations métaphysiques* : « Il y a déjà quelque temps que… »[134], de sorte que l'incipit du recueil de proses de Jaccottet apparaît dès l'abord comme une réécriture du texte de Descartes. Néanmoins, alors que le philosophe choisit la raison pour le guider dans cette entreprise, le poète, qui cherche également en lui-même le critère capable de l'orienter dans sa démarche, décide, quant à lui, de suivre son « sentiment » (*PSA*, 80). Contrairement à Descartes, Jaccottet renonce d'emblée à l'ambition d'écarter « le doute » (*PSA*, 80) et se résout à composer avec lui. Alors que le philosophe emprunte la *diritta via* de la raison, le chemin que prend le poète est celui du « tâtonnement » (*PSA*, 81) et de l'hésitation, car les « conditions du temps [...] exigent, aujourd'hui, que nous nous égarions » (*PSA*, 82). Comme pour Dante dans *L'Enfer*, pour Jaccottet, « la juste voie – qui est droite comme la course de l'amour » (*LH*, 573) est perdue. La précaire vérité sur laquelle le poète accepte de fonder toutes les autres est celle des sens, qu'avait rejetés le philosophe, et par lesquels l'individu est mis en contact avec le « réel » (*PSA*, 82). Si pour René Descartes l'*ego* fondé par le *cogito* est premier, pour Philippe Jaccottet, c'est le monde extérieur qui assure le sujet de son existence : « je fus saisi, plus violemment et plus continûment surtout qu'autrefois, par le monde extérieur » (*PSA*, 82). Moment de la « *curiositas*, soif insatiable de voir pour voir qui se perd en possibilités toujours renouvelées »[135] (« Une curiosité s'était emparée de moi » *PSA*, 82), le midi de la vie est le moment de la théorie, spéculation, mais aussi

[131] R. Caillois, *op. cit.*, p.22.
[132] J.-C. Mathieu, *op. cit.*, p.48.
[133] R. Descartes, *Méditations métaphysiques*, Paris, Flammarion, « GF-Flammarion », trad. M.-F. Pellegrin, 1992, p.59 : « j'ai attendu que j'eusse atteint un âge qui fût si mur, que je n'en pusse espérer d'autre après lui, auquel je fus plus propre à l'exécuter ».
[134] *Ibid*., p.58 : « Animadverti jam ante aliquot annos quam… ».
[135] Y. Hersant, *art. cit.*, p.55.

contemplation. S'il en est ainsi, « [c]'est que l'ouvrage de la réflexion, les interrogations de la pensée [deviennent] plus pressants dans [l'] esprit [du poète] » (*TS*, 321). En ce sens, la maturité « figure une épreuve ontologique et psychologique où l'être risque de perdre son âme, d'être possédé par l'ombre, c'est-à-dire par le psychisme refoulé »[136]. Néanmoins, quand, opérant la « conversion des forces de midi », cette épreuve est surmontée, elle permet d'aboutir à une recomposition et de « développer d'autres valeurs personnelles »[137]. À la fin de son parcours, le narrateur de *L'Obscurité*, ayant accompli la conversion des valeurs ouraniennes en valeurs chtoniennes, écrit en ce sens : « Ma maturité à moi, désormais, ce serait d'être moins timide, moins hésitant » (*Ob*, 250). À l'issue de cette épreuve, exception faite d'*Airs*, les recueils suivants empruntent en effet leurs motifs à un imaginaire mélancolique où l'encre de l'ombre sur la terre se substitue au chant de l'oiseau invisible dans les cieux, où le terrien prévaut sur l'aérien.

*

L'un de ces motifs est celui de l'araignée, dont le travail minutieux de tissage de sa toile semble le reflet inversé de la spontanéité du chant de l'oiseau, et qui procède d'abord d'une subversion du rapport au monde environnant. En effet, l'image de la toile de l'araignée constitue en premier lieu un piège qui reconfigure sur un mode mélancolique et terrestre la constitution idéale du *cosmos* en un réseau aérien et constellé « dans lequel on se réjouirait d'être pris ». L'apparition de ce motif, dès *L'Effraie*, annonce la précarité des valeurs de l'enfance et leur inversion possible en une illusion mortifère : « Il y a juste, au pied du lit, cette araignée / (à cause du jardin), je ne l'ai pas assez / piétinée, on dirait qu'elle travaille encore / au piège qui attend mon fragile fantôme » (*E*, 8). En effet « l'araignée menaçante au centre de la toile est […] un excellent symbole de l'introversion et du narcissisme, cette absorption de l'être par son propre centre » en même temps qu'elle « représente le symbole de la mère revêche qui a réussi à emprisonner l'enfant dans les mailles de son réseau »[138]. Mais l'évolution, à mesure de l'œuvre, de la connotation axiologique de l'image de l'araignée, caractéristique du spleen baudelairien[139] comme de la représentation de la mélancolie dans la poésie baroque allemande[140], témoigne du lien privilégié qu'elle entretient avec la crise de la maturité.

[136] J.-J. Wunenburger, *art. cit.*, p.215.
[137] G. Durand, *op. cit.*, p.220.
[138] *Ibid*., p.116.
[139] C. Baudelaire, « Spleen », *op. cit.*, p.75: « Et qu'un peuple muet d'infâmes araignées / Vient tendre ses filets au fond de nos cerveaux »
[140] R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *op. cit.*, p.646.

Dans *L'Effraie*, l'araignée apparaît déjà comme un présage funeste, signalant la présence sournoise de la mort et la précarité de la condition humaine[141]. Dans *L'Ignorant*, la métaphore de « la pluie à la patience d'araignée » (*I*, 144) introduit de l'ambivalence à l'intérieur de la radicale négativité de ce motif, en associant l'insecte à une qualité valorisée sur le plan psychologique, et en inaugurant la représentation, encore péjorative, du travail, valeur essentielle d'une maturité lancée à la recherche de la nature perdue[142]. Dans *Chants d'en bas*, enfin, l'association de l'insecte au travail poétique trouve à s'expliciter, le poète comparant le fait de « tracer des mots sur la page » à « un ouvrage de dentellière, calfeutré, / paisible » (*CB*, 539). Cette association correspond alors au point culminant de l'identification du travail poétique à un « vain labeur » [143], dont l'araignée est l'emblème dans l'imaginaire de la Renaissance, et qui signale dans l'œuvre la crise d'acédie dont le poète est atteint au moment de la mort de sa mère. Cependant, en parallèle, une valorisation positive du travail de l'araignée commence à se faire jour, à travers l'association du texte au tissu et du travail de l'écriture au tissage dans *Leçons*. Les images poétiques y sont par exemple qualifiées de « navettes » qui « réparent l'espace » (*L*, 458). De même, plus tardivement dans l'œuvre, le travail poétique est associé à l'action de « reprendre / le filet déchiré, maille après maille », de « recoudre astre à astre, la nuit » (*PSN*, 725). Cette analogie méliorative entre le texte et le tissu, entre le poète et le « tisserand » (*PSN*, 739), assimilant l'écriture à un travail de ravaudage et de réparation, finit par rejaillir sur la connotation axiologique des « toiles d'araignées [qui] brillent dans l'embrasure de la fenêtre, fragiles et tenaces – exemplaires, en cela » (*S*, 994). Après avoir reconnu cette exemplarité de l'araignée, Philippe Jaccottet ajoute : « Pas moyen de feindre la "joie parfaite" » (*S*, 994). Enfin, dans *Et, néanmoins*, on assiste à la conversion axiologique radicale du motif, qui en vient à révéler un ordre cosmique sans cela imperceptible : « 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 » (*EN*, 1099). Aussi, l'araignée est-elle la version thériomorphe de la Parque antique qui file les destinées aussi bien qu'elle les rompt, et détruit autant qu'elle répare. Si la fileuse est négativement déterminée en ce qu'elle attache et emprisonne, la tisseuse

[141] Dans « Les Eaux et les forêts », l'image de la toile d'araignée sert à Philippe Jaccottet de comparant pour qualifier la précarité du « réseau de [s]es nerfs » (*E*, 20).
[142] À cet égard, certains propos de l'entretien réalisé en octobre 1989 avec Carrie Noland sont significatifs : « je travaille… Là [*in Pensées*], j'avais des manuscrits plus abondants, j'ai supprimé beaucoup. Je ne trouve pas que pour moi cela soit un très bon signe, de travailler davantage. C'est la preuve plutôt d'une espèce d'incertitude » *in art. cit.*, p.83.
[143] R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *op. cit.*, p.647.

jouit, quant à elle, de la valorisation « bénéfique du tissu […] liaison rassurante […] surdéterminé[e] dans l'inconscient collectif par la technique "circulaire" de sa production »[144]. L'araignée est ainsi un motif particulièrement propre non seulement à illustrer le processus de bipolarisation à l'œuvre dans la représentation de la maturité, qui consiste « à mêl[er] peu à peu la peine / avec la lumière » (*A*, 444), mais aussi à montrer comment la crise de la maturité, l'acédie, est l'opérateur d'une conversion axiologique des valeurs de l'enfance.

2. Le berger de l'être : assurance mortelle

Cette conversion axiologique reconfigure les pôles de l'idéal et du spleen en les inscrivant à l'intérieur de la vocation chtonienne reconnue à la poésie dans la maturité. En plus de l'araignée, le poète, renonçant à « devenir le compagnon des oiseaux » (*O*, 62) ou à égaler « le vol rapide des génies autour du monde » (*TS*, 51)[145], se propose de nouvelles figures identificatoires qui toutes ont partie liée à l'élément terrestre comme à une « masse en travail » (*EM*, 11). L'une d'elles, que nous allons examiner à présent, est celle du berger, qui apparaît comme une forme atténuée, minorée, de la figuration de l'idéal, comme son incarnation non plus céleste mais terrestre : « ces bergers et leurs troupeaux nous semblent liés quasi magiquement à la terre » (*PSA*, 101). Cette figure chtonienne, profondément imprégnée de la pensée philosophique de Martin Heidegger sur la poésie, participe alors d'une redéfinition du « travail du poète » qui consisterait à « veiller comme un berger et [à] appeler / tout ce qui risque de se perdre s'il s'endort » (*I*, 155). Vestige de l'églogue, l'image du poète berger, le plus souvent représenté « au bord d'un cours d'eau »[146] comme dans le *Phèdre* de Platon, rencontre son homologue féminin ou sa parèdre : la nymphe ou la baigneuse, qui le fait bientôt apparaître sous le visage soit du satyre soit encore de l'amant. De la sorte, au sein de cette figuration nouvelle de l'idéal, se reproduit l'ambivalence constitutive de la construction axiologique de l'œuvre. Une fois que Philippe Jaccottet a pris ses distances avec la philosophie heideggérienne, l'idéal d'un poète qui serait « le berger de l'Être » est requalifié d'« assurance mortelle » (*EM*, 308). La dévalorisation de cette figure initialement

[144] *Ibid*., p.371.
[145] Philippe Jaccottet cite là une image d'un poème de jeunesse de Friedrich Hölderlin, intitulé « Mon Dessein », qui lui paraît propre à traduire sous la forme d' « un aigle, un oiseau qui parcourt le monde » son « ambition d'atteindre à la plus haute plénitude », tout en signalant la déception consécutive à l'échec de l'idéal : « inséparable de l'élan, voici la rechute, ce sentiment, cette crainte de l'impuissance dont le jeune homme de dix-sept ans est déjà envahi par instants » (*TS*, 51).
[146] R. Caillois, *op. cit.*, p.57.

méliorative se manifeste et s'exacerbe à travers la représentation de son équivalent thériomorphe, le chien, qui appartient, comme le berger, à l'heure caniculaire de midi, tout en laissant présager l'ombre qui le menace.

a. Les nymphes : démons de midi

Parce qu'il est voué à « rassembler [le] maigre feu » de l'être (*I*, 155), promis à la dissipation, le poète-berger est jeté à la poursuite de ce qui se perd, l'instant présent et la présence, n'en finissant pas de se muer en images du passé et en absence :

> dans la tranquillité du jour je vous regarde,
> vous qui vous éloignez toujours plus, qui fuyez,
> je vous appelle, qui brillez dans l'herbe obscure
> comme autrefois dans le jardin, voix ou lueurs
> (nul ne le sait) liant les défunts à l'enfance…
> (« Le travail du poète », *I*, 155)

Le mouvement de la saisie et de la fuite est ici illustré par les différentes occurrences du pronom relatif « qui » dont la répétition illustre la difficulté du sujet de l'énonciation à déterminer l'objet fuyant et donc à le ressaisir par le langage. La fuite de l'objet est également rendue sensible par la progression des verbes d'action qui, passant de « regarder » à « appeler », souligne le mouvement d'éloignement. La figure du berger s'apparie alors à celle du chasseur lancé à la poursuite d'une nymphe fugace, telle Aréthuse poursuivie par Alphée[147], « s'en all[ant] comme les eaux s'effacent » (*E*,10). Aussi, les évocations des nymphes, ces démons de midi qui expriment le caractère d' « heure sexuelle »[148] de ce moment du jour, sont-elles nombreuses dans l'œuvre, que ce soit dans *L'Effraie*, *L'Ignorant*, *Paysages avec figures absentes* ou encore dans *L'Obscurité* dont l'un des intertextes majeurs est le récit ovidien du mythe d'Actéon « surprenant à midi […] Artémis [ou Diane] entourée de ses nymphes »[149], ce pour quoi il est transformé en cerf et dévoré par la meute des chiens de la déesse. Le nom de celle-ci l'associe dès l'antiquité à l'heure de midi, du fait de « l'homophonie *Diana*, *Meridiana* »[150]. Ainsi, « ces divinités, Pan et les Nymphes, apparaissent à midi »[151], et le « soleil paraît s'arrêter […] au milieu de sa course »[152] comme si l'extase érotique était susceptible de suspendre le cours du temps. L'amour n'est que le temps d'un suspens, qui se donne comme le séjour d'une « demeure d'eau » (*I*, 158). Il fait entrevoir, à travers la

[147] Ovide, *Les Métamorphoses*, V, v.568-647, Paris, Gallimard, « Folio Classique », trad. G. Lafaye, 1992, pp.185-187.
[148] R. Caillois, *op. cit.*, p.75.
[149] *Ibid*., p.59.
[150] *Ibid.*, p.87.
[151] *Ibid*., p.57.
[152] *Ibid*., p.58.

séparation, la fin prochaine : « Nous avançons entre l'herbe et les eaux, / de ce lavoir où nos baisers scintillent / à cet espace où foudroiera la faux » (*E*, 4). À travers « le motif érotique de la figure au bain »[153], le poème se met en scène comme « immersion dans la sensation »[154] de l'élémentaire. La figure de la baigneuse apparaît fréquemment comme une forme dissoute de l'érotisme au sein de paysages associant l'herbe et l'eau, comme celui de la « forêt marine » (*I*, 150) et dont la jouissance s'exprime parfois par l'embrasement paradoxal d'une flamme dans l'humidité bienheureuse des « merveilleux bras de l'herbe » (*I*, 147) : « la flamme, du bois mouillé / tirant rougeur et soupirs » (*I*, 147). L'« étincelant amour / [qui] n'est bientôt plus que l'appel / que se lancent les séparés » (*I*, 150) peut s'interpréter comme une tentative de rapatriement de l'idéal. Dans *Cahier de verdure* par exemple, après qu'il a écarté le rapprochement du végétal avec l'image de Daphné « changée en arbre […] pour échapper à l'avidité d'un dieu », Philippe Jaccottet compare cet arbre « parce qu'il est issu du monde obscur, de sous la terre » à « un ange plus rustique […] que les autres, plus berger » (*CV*, 758). C'est donc précisément à l'acmé de cette libre jouissance du corps, offerte dans l'amour et par la maturité, que le poète s'engage dans la phase déclinante de son existence et découvre à la fois l'union intime d'éros et de thanatos et l'ambivalence profonde de l'heure méridienne : « Cris de femme, feux de l'amour dans le lit sombre, ainsi / nous commençons à dévaler l'autre versant d'ici » (*I*, 162).

b. Réversibilité de l'idéal terrestre

Univers moite où le poète s'enfonce, la « forêt marine » (*I*, 150) apparaît comme le comparant hyperbolique de « la femme nocturne » à la « beauté pluvieuse et chaude » (*I*, 149). Ainsi le comparant (la forêt marine) et le comparé (la femme nocturne) sont-ils réunis, non seulement par l'allitération en [f], mais surtout par l'évocation érotique de la nuit amoureuse, qualifiée ailleurs de « brûlante obscurité » (*E*, 6). Midi, moitié du jour, est le double diurne de minuit, moitié de la nuit[155]. Mais « tout ce vert ne s'amasse pas » (*E*, 18) et la jouissance de l'herbe, de courte durée, se dérobe sous la forme d'une verte liquidité, bien représentée par le mythe de Daphné et d'Apollon, dès qu'on cherche à s'en assurer la prise. L'univers des eaux, quand il rencontre la terre et favorise la végétalité, est le milieu d'une exaspération du désir, d'un bénéfique apprentissage de l'insaisissable

[153] A. Bergé, *op. cit.*, p.124.
[154] *Ibid.*, p.124.
[155] Dans *Taches de soleil ou d'ombre*, Philippe Jaccottet explicite les rapports d'opposition et d'équivalence qui relient midi à minuit : « Midi et minuit ont quelque chose de fixe, d'absolu : le comble du jour et le comble de la nuit » (*TSO*, 182).

qui promeut au rang de principe la dimension de la fluidité, de l'effacement, du dessaisissement, et dont le revers maléfique se donne dans l'image des « mille épines de la pluie » (*E*, 10) où l'*éros*, représenté comme supplice par *sagittation*, dévoile le rapport de la tentation érotique à l'acédie soumettant le sujet à « des curiosités dérisoires jointes à la dispersion intellectuelle sous toutes ses formes »[156]. La menace de la dispersion est de la sorte figurée par l'évocation des figures mythologiques d'Orion et d'Actéon, deux chasseurs dont Diane-Artémis, déesse malfaisante de l'heure méridienne fréquemment associée à Hécate, déesse de minuit, accomplit la dispersion par catastérisation ou par démembrement en punition soit de leur curiosité érotique soit de leur présomption. Lié, chez Philippe Jaccottet, au « geste de l'enfoncement » érotique[157] aussi bien que de l'enterrement morbide, le végétal, dont Gaston Bachelard nous dit qu' « une [de ses] fonctions […] est de produire de l'ombre »[158], apparaît comme un opérateur de conversion. Il représente une modalité ambivalente, à la fois bienheureuse et malheureuse du terrestre, correspondant à la réversibilité de la putréfaction en germination et de la germination en putréfaction, de la mort en vie et de la vie en mort qu'illustrera le motif de la fleur, auquel nous reviendrons. Mais la figure ambivalente, on l'a vu, du berger ou du veilleur, comme celle de l'oiseau, précisément parce qu'elle définit la poésie comme une quête de l'idéal et donc de l'impossible, rencontre sa polarisation exclusivement négative sous la forme de l'avare, qui s'abîme dans la tentative désespérée de contenir la fuite du temps « comme un homme à genoux qu'on verrait s'efforcer contre le vent de rassembler son maigre feu » (*I*, 156). Aussi est-ce par cette inversion de l'idéal terrestre du berger que s'engage la série spleenétique des figures chtoniennes, caractérisées par leur rapport à l'effort et au travail, et qui tendent à répondre à la question de l'existence du mal à travers une confrontation plus directe à la violence et à la mort.

c. L'assurance mortelle de la poésie

L'association de la figure du poète à celle du berger emprunte à la pensée de Martin Heidegger dans sa *Lettre sur l'humanisme* qui a profondément influencé les poètes français de la deuxième moitié du XXe siècle. Dans ce texte, en effet, le philosophe redéfinit l'homme comme « le berger de l'Être »[159], parce qu'il est doué de langage et que le langage est en lui comme la voix donnée par l'Être à l'Être lui-même. De la sorte,

[156] R. Caillois, *op. cit.*, p.92.
[157] J.-P. Richard, « Jaccottet », *Onze études sur la poésie moderne*, Paris, Seuil, 1964, p.262.
[158] G. Bachelard, *L'Eau et les rêves, op. cit.*, p.67.
[159] M. Heidegger, « Lettre sur l'humanisme », *Questions III et IV*, Paris, Gallimard, « Tel », trad. J. Beaufret, F. Fédier, J. Hervier [et al.], 1976, p.88.

« la dévastation du langage » dans l'emploi qu'en fait la publicité est une menace pour l'essence de l'homme. Les poètes qui portent au langage un « soin attentif » peuvent seuls sortir le langage de sa décadence comme « instrument de domination de l'étant ». L'homme, et particulièrement le poète qui veille sur l'abri du langage[160], se distinguerait alors des autres étants du fait de sa vigilance, son intelligence du monde se situant toujours dans une certaine ouverture sur l'Être liée à la conscience de sa finitude. Ainsi, Philippe Jaccottet parle-t-il de « cet *être* dont la poésie moderne s'est découverte, avec quelque excès d'assurance, la gardienne » et il demande : « N'y aurait-il pas dans cette conscience du poète moderne d'être le "berger de l'être" qui le fait se retourner sur lui-même en "poète de la poésie", une assurance mortelle ? » (*EM*, 308). Être « le berger de l'Être » (*TS*, 301), pour le poète, cela serait « veille[r] sur ce qu'il y a de plus grand et de plus précieux pour chacun de nous » (*TS*, 301). Philippe Jaccottet demande alors : « 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 ? » (*TS*, 301-302). Philippe Jaccottet entend l'Être comme « le dieu » (*TS*, 302). L'assimilation de la poésie à cette tâche lui semble préparée par la perte de prestige, l'isolement de la littérature dans l'époque contemporaine où les poètes sont « dérisoirement inefficaces, inécoutés » (*TS*, 302). Ce qui est en question dans cette critique de la figure du poète-berger, c'est donc l'assimilation de la poésie à une nouvelle forme de religion avec, pour la servir, des poètes comme une « nouvelle espèce d'ermites » (*TS*, 302) et la menace d'« un langage […] clos » (*EM*, 306), c'est-à-dire sectaire, que cette religion de la poésie ferait courir à cette dernière. Cette présomption du poète à se vouloir le gardien de l'Être l'entraîne à le traquer dans sa poésie, à s'en faire le « chasseur avide » (*TS*, 265). Au contraire, pour Philippe Jaccottet, prenant en cela modèle sur Friedrich Hölderlin dans sa dernière période, la rencontre avec l'Être n'est possible qu'en s'en détournant, en cessant « de parler de poésie, de parler des dieux, de parler de l'Être » (*TS*, 303). Alors seulement dans l'oubli de l'Être, « dans l'application de toute notre personne à une tâche modeste, comme d'un artisan » (*TS*, 303), l'Être pourra être entrevu.

*

Double thériomorphe du berger, la figure du chien appartient au bestiaire mélancolique de l'œuvre. L'équivalence de ces deux figures, ou plutôt le retournement

[160] *Ibid.*, p.68.

parodique de la figure idéale du berger dans la figure spleenétique du chien, s'exprime exemplairement dans un quatrain du « Laveur de vaisselle », où le personnage éponyme déclare :

> Qu'ils dorment donc, le veilleur n'ira pas quitter sa niche
> qu'ils s'éveillent demain et jusqu'à la fin de ce monde
> pour tourner bruyamment dans leurs cités peintes d'affiches,
> ils ont trop épuisé leur chien de garde pour qu'il gronde. (*I*, 168)

Dans ces vers, la mission du berger ou du gardien de l'Être s'exprime sous la forme atténuée et dégradée du travail du chien de garde, n'obtenant qui plus est aucune reconnaissance de ses maîtres. Or le chien, dont le nom renvoie à l'heure caniculaire de midi, accompagne souvent les mélancoliques dans leurs représentations iconographiques, au point que Robert Burton parle de l'« Épagneul de [s]a mélancolie »[161]. Dans l'un des sonnets de *L'Effraie*, le poète se compare à un chien transformé « en poussière bien blanche », « pour trop avoir cherché ce qu['il] avai[t] perdu » (*E*, 6), de sorte que le travail poétique apparaît comme l'acte de creuser sa propre tombe, vain labeur, comme celui de l'araignée, où à force de s'opposer au passage du temps ou encore de chercher à découvrir la vérité dissimulée sous l'illusion, l'unité de l'Être sous la multiplicité des étants, le poète prépare son propre « piège » (*E*, 8). Le poème se donne alors comme la toile ou le tombeau du poète. Pareillement, dans *L'Obscurité*, à travers la diatribe qu'adresse le maître à son disciple, on assiste à la métamorphose du poète en chien, notamment lorsqu'il parle « du vide absolu qui est devenu [s]a demeure ou [s]a niche » (*Ob*, 187) ou encore lorsqu'évoquant sa voisine, il dit : « J'ai cru longtemps que cette femme parlait à un chien […] que j'imaginais attaché par une chaîne très courte dans l'angle qui correspond, chez elle, à celui où je me trouve en ce moment » (*Ob*, 193), associant de la sorte par superposition géographique, la position du chien imaginé à la sienne propre. Or, l'acte par lequel le chien se représente le plus souvent est le grattement, le creusement, de sorte qu'il entretient avec l'élément terrestre une affinité particulière. On le voit notamment dans cette très significative réflexion du narrateur de *L'Obscurité* :

> On aurait dit, avec la position qu'il avait, les yeux au plancher, position qui lui rendait la parole encore plus pénible, qu'il allait vraiment faire émerger de l'abîme noir et poussiéreux, je ne savais quelles ombres, qu'il épiait les ténèbres, qu'il les creusait, comme un chien gratte. (*Ob*, 196)

Par la peinture de ce portrait du poète en chien, Philippe Jaccottet tend à exorciser la tentation d'une poésie se réduisant à l'exercice cynique (adjectif dont on n'ignore pas

[161] R. Burton, *Anatomie de la mélancolie*, Paris, Gallimard, trad. G. Venet, 2005, p.236.

l'étymologie canine) de « montrer [à l'homme] sa misère » (*PFA*, 463), tout entière appliquée à la description du mal ou au retranchement de l'illusion. Le modèle de ce poète cynocéphale, qui « flair[e], exhum[e] » et dont la « noirceur minière » (*PFA*, 465-466) s'accorde à celle de la terre, pourrait ainsi être Giacomo Leopardi « pour qui un voile de plus en plus ténu d'illusions ne suffit plus à […] masquer » (*BP*, 1136) les ténèbres et « la conscience, très lucide et très douloureuse de la misère de l'homme […] de l'omniprésence du mal » (*BP*, 1136) ou encore celle de l'auteur du *Spleen de Paris*, en particulier dans le dernier poème du recueil. De fait, une dernière occurrence du mot « chien » à l'incipit d'une œuvre bien plus récente, *Et, néanmoins*, recueil publié en 2001, manifeste la profonde négativité de la figure du chien, associé à Anubis, le dieu égyptien protecteur des morts, et semble précipiter le poète directement de la lumière caniculaire et estivale de la maturité dans la profonde ténèbre de la nuit, de l'hiver et de la mort : « Devant le dieu à gueule de chien noir » (*EN*, 1093).

3. Le taureau : « rage de l'expression » (*BP*, 1133)

De cette manière, le motif du chien participe du renversement axiologique de la vocation terrestre du berger qui en se présentant comme une figuration possible de l'idéal, s'est à son tour rendu coupable de présomption ou d'*hubris*. En effet, c'est la tentation de l'*hubris* qui plane sur l'ensemble des figures de la maturité comme elle planait déjà sur l'âge juvénile. Mais alors que, dans la jeunesse, l'excès qui menaçait le poète était un excès de pureté, de hauteur, dans la maturité ce sont les excès du corps, de la passion, de la colère qui risquent de porter atteinte à l'intégrité du sujet. Cette démesure résulte du soupçon porté à l'égard du travail poétique de n'être qu'un vain labeur et du désir de remédier à ce soupçon en faisant du poème le lieu d'une confrontation avec le mal et avec la mort, confrontation que Philippe Jaccottet désigne sous le nom du « combat inégal » (*I*, 162) dans *L'Ignorant*. Or, une autre figure illustre dans l'œuvre cette propension colérique ou polémique de la maturité, il s'agit du motif « chtonien »[162] du taureau qui, au contraire de l'abondant motif aérien de l'oiseau, se manifeste par sa rareté. Il est en effet significatif d'observer qu'il ne donne lieu qu'à trois occurrences dans l'œuvre poétique, dont deux se concentrent sur le seul recueil liminaire *L'Effraie*, alors que la troisième apparaît dans *L'Ignorant*, le recueil suivant. D'autres occurrences de ce motif apparaissent de loin en loin dans l'œuvre en prose, notamment dans les *Paysages avec*

[162] *Ibid*., p.86.

figures absentes, et aussi dans l'œuvre critique. Comme un ensemble d'autres motifs, celui de la chauve-souris par exemple qui ne réapparaît qu'une seule fois (dans *Chants d'en bas*), l'image du taureau est abandonnée dans la suite de l'œuvre. Mais elle donnera lieu à d'autres images qui viendront la remplacer tout en la domestiquant ou en l'humanisant : celle du cheval, du bélier, du bœuf. Placées sous le signe de « la foudre d'août » (*A*, 430), du « tonnerre » (*I*, 162) et de « Jupiter » (*TS*, 82)[163], métamorphosé en taureau lors de l'enlèvement d'Europe, ces figures interrogent le rapport de la voix poétique à la « voix tonnante » (*O*, 71).

a. Le taureau comme intériorité adversative

À titre d'exemple, examinons d'abord les deux premières occurrences du motif du taureau. Dans la première, le taureau se trouve associé à l'humeur sanguine et à travers elle à la pulsion sexuelle : « avec sa force de taureau, le sang / fuyant qui nous emmêle et nous secoue » (*E*, 4). Ici, à travers ce que Jean-Pierre Richard nomme « l'obsession [du] sang qui se perd, qui souille, et dont l'épanchement opaque signifie le progrès d'une sorte de négation affreuse et absolue »[164], coïncident les thèmes de la mort et de l'amour, en indiquant la présence d'une puissance intérieure tendant à s'extérioriser, comme animée d'une volonté étrangère au sein du corps propre dont pourtant elle participe. Dans la seconde, le taureau luttant avec le torero est comparé au jour luttant avec l'ombre tandis que l'instance énonciative apparaît comme l'arène où se déroule ce combat : « Le jour se carre en moi comme un taureau » (*E*, 16). Cette seconde occurrence révèle ainsi tout à la fois le symbolisme « astral »[165] du taureau et, à travers l'évocation de la tauromachie, son appartenance à ce que Gilbert Durand nomme « le régime diurne de l'image »[166], structuré par l'antithèse. Différenciation progressive d'une composante essentielle du corps propre ou, au contraire, intrusion dans le domaine intérieur, le taureau est une figure de l'intériorité adversative. De fait, cette intériorité différenciée se donne toujours comme une trop grande intensité. Signe solaire de l'excès, le taureau figure l'exaltation maniaque qui s'oppose à la véritable joie en ce qu'elle contient une composante de cruauté par où le sujet prend le risque de la désintégration. Dans sa troisième occurrence, le taureau qui « ensanglante » (*I*, 163) se retourne contre le sang de l'homme en s'en dissociant, et se trouvant de cette façon extériorisé, il accomplit le poème comme « théâtre de la

[163] Philippe Jaccottet écrit : « l'Illimité est dans le fleuve comme Jupiter dans le taureau ou la pluie d'or » (*TS*, 82).
[164] *Ibid*., p.267.
[165] G. Durand, *op. cit.*, p.86.
[166] *Ibid.*, p.69.

cruauté »[167]. Le taureau est le symbole d'une « expansion vers rien, pour rien, non-sens »[168], d'une colère portée à l'intérieur de l'être et encline à l'expression morbide sous la forme de l'hémorragie. Aussi est-ce souhaitant se dédouaner de tout soupçon de futilité, s'affranchir du « vain labeur » que la fureur poétique s'accomplit réellement et ironiquement dans le poème comme expression de « la vanité » qui est, selon Philippe Jaccottet, « tressée dans la littérature » et qui « détruit » (*O*, 56). Son pôle inverse et son anagramme, « la naïveté », est au contraire associé au « bonheur », de sorte que la maturité et la vanité apparaissent liées et forment l'antithèse de l'enfance et de la naïveté.

b. Toujours la guerre

Malgré sa rareté, et surtout sa fugacité, l'image du taureau est donc une figure de la vanité de la littérature lorsqu'elle est conçue comme *expression* tout entière dévolue au souci de la force d'impact, colérique et destructive. Cette figure du taureau est essentielle à la compréhension de l'œuvre car elle constitue l'un des ressorts prototypiques d'une critique de la poésie. C'est l'incarnation d'une tentation du poème, comme scène du « combat inégal », et « répét[ant] "sang" du haut en bas / de la page » (*CB*, 539), de se faire « théâtre de la cruauté » par l'évocation de la corporéité dans ce qu'elle possède « de plus outrageusement fécal »[169], c'est-à-dire en ce qu'elle tient de la déjection. L'abandon de la figure du taureau, mais aussi l'exclusion des premiers recueils[170] de la bibliographie officielle, permet d'écarter cette tentation, tout en explicitant les différents héritages vis-à-vis desquels Philippe Jaccottet a à se situer pour devenir un « vrai poète » (*PSA*, 139). Adversaire intérieur ou extérieur, le taureau est toujours un symbole guerrier, l'expression du caractère conflictuel, polémique du poème, à propos duquel il faut citer Ossip Mandelstam (que Philippe Jaccottet a lu et traduit) : « Dans la poésie c'est toujours la guerre »[171]. Avec le motif du taureau, il s'agit de gonfler la voix pour tenter de « répondre au tonnerre croissant de ces années » (*ES*, 329) en empruntant à l'adversaire ses propres armes, au tonnerre, la « voix tonnante » (*O*, 71). Dans le combat inégal de la graine (la poésie) et du tonnerre (l'Histoire)[172], il s'agirait pour la graine de se faire aussi grosse que le bœuf. Comme l'écrit Gilbert Durand, les « symboles bovins apparaissent comme des

[167] Nous reprenons ici le titre d'un texte d'Antonin Artaud, « Le théâtre de la cruauté », *in Œuvres*, Paris, Gallimard, « Quarto », 2004, p.1655.
[168] J.-P. Richard, *op. cit.*, p.267.
[169] A. Artaud, *op. cit.*, p.1655.
[170] *Flammes noires*, *Trois poèmes aux démons* et *Requiem*.
[171] O. Mandelstam, « Remarques sur la poésie », cité par H. Meschonnic, *Critique du rythme*, Paris, Verdier, 1989, p.9.
[172] « L'opposition de la poésie et des grands évènements de notre temps, c'est peut-être le combat de la graine et du tonnerre » (*TD*, 22), écrit Philippe Jaccottet dans sa chronique « Comment lire la poésie ? » recueillie dans *Tout n'est pas dit* (1994).

doublets […] de l'image du cheval [et] jou[ent] le même rôle imaginaire »[173] que celui-ci. Or, dans l'imaginaire de l'œuvre jaccottéenne, le cheval est lié à deux figures : d'une part, la figure du chevalier, et en particulier celle de « Siegfried » et de son cheval « plus blanc que neige » (*CdB*, 30)[174] et, d'autre part, la figure paternelle, vétérinaire et amateur de chevaux comme le suggère Philippe Jaccottet expliquant le choix de son prénom (*CdB*, 39) par son étymologie : « celui qui aime les chevaux ». Pour le poète, en effet, « le mot et la chose cheval » sont associés à toutes les images « de belles aventures viriles et mêmes guerrières » (*CdB*, 38-39). Le cheval et le taureau représentent la maturité virile, placée sous le signe de « Jupiter » (*TS*, 82), l'un sous la forme sublimée et héroïque du père ou du chevalier, l'autre sous celle dégradée et inquiétante d'un usage débridé de la « force » (*E*,4) et de la violence.

c. La poésie comme tauromachie

Plus explicitement encore qu'à Antonin Artaud et à son « théâtre de la cruauté », la figure du taureau renvoie à Michel Leiris et à son idée d'une « littérature considérée comme une tauromachie ». Si, comme l'auteur de *L'Âge d'homme*, Philippe Jaccottet se refuse à concevoir la littérature comme « grâces vaines de ballerines »[175] ou « simple jeu de mots »[176], contrairement à celui-ci il ne croit pas que l'introduction dans l'œuvre d'une « corne de taureau »[177] puisse résider dans le danger que ferait peser sur son auteur l'exposition de l'intimité par le récit autobiographique. D'une part, « parler d'êtres proches » lui semble « une impudeur » (*S*, 597). Et d'autre part, la poésie n'a pas, selon lui, le pouvoir de faire couler le sang, car « [p]arler est facile, et tracer des mots sur la page, / en règle générale, est risquer peu de chose » (*CB*, 539). Il est inutile d'y introduire artificiellement une menace, puisque la menace réside pour le poème dans l'emploi qu'il fait du langage et non dans l'exhibition de l'intimité. S'il paraît, en effet, au poète que « la parole rejet[te] la mort, / ou plutôt, que la mort [fait] pourrir / même les mots » (*CB*, 542), il pose néanmoins l'hypothèse que « la plus grande beauté possible », résultant de « l'exaltation suprême de la contradiction vie / mort », « doi[ve] […] contenir la mort » (*O*, 73). Le poème est alors l'« ombre [que produit la peur de la mort] sur [l]es pas » (*CB*, 544) du poète et se doit d'être une réponse à la mort et au mal : « parole fille de la

[173] G. Durand, *op. cit.*, p.86.
[174] On peut aussi citer la figure du « *cornette Christophe Rilke* » (*CdB*, 39), ancêtre de Rainer Maria Rilke, auquel il a dédié un poème en prose, dans laquelle il en fait le porte-drapeau de l'amour courtois.
[175] M. Leiris, « De la littérature considérée comme une tauromachie », *L'Âge d'homme*, Paris, Gallimard, 1939, p.10.
[176] *Ibid.*, p.16.
[177] *Ibid*., p.10.

mort contre la mort, / engendrée et détruite ensemble par la mort » (*S*, 362). Plus généralement, à travers l'évocation de la figure de Michel Leiris, il en va des rapports de la poésie jaccottéenne avec le surréalisme qui « situe la poésie dans la zone *off limits* » (*S*, 403). Philippe Jaccottet, dans son discours de remerciement pour le prix Montaigne, à Tübingen, en 1972, qualifie d'« erreur » la définition surréaliste de la littérature par « le délire, l'excès, la révolte et la rupture » (*App.*, 1339). Le motif du taureau apparaît alors comme la figure critique de ce que Francis Ponge nomme « la rage de l'expression », où « l'objet de [l']étude » est sacrifié soit à l'expression d'une subjectivité, plainte ou révolte, soit « à la mise en valeur de quelque trouvaille verbale »[178], qui réduirait la poésie à un vain jeu. Philippe Jaccottet, s'il n'en retire pas exactement les mêmes conclusions, puisqu'il se refuse à une poésie qui soit essentiellement descriptive, partage cette critique. Le motif du taureau correspond alors, dans l'œuvre jaccottéenne, à la figure de « l'homme qui hausse la voix ou qui frappe du poing sur la table […] moins par conviction réelle que pour couvrir la rumeur de ses propres doutes » (*App.*, 1339).

*

Pourtant, il est remarquable d'observer que l'abandon de la figure du taureau, en partie sous l'influence de la critique pongienne de « la rage de l'expression », donne lieu à l'apparition d'un motif astral, la constellation du Taureau dont « l'œil […] devient rouge » (*CV*, 763), du motif chérubinique, celui des « taureaux ailés […] gardant l'entrée des palais assyriens » (*S*, 977) et de deux motifs thériomorphes qui lui sont explicitement associés : le bœuf et le bélier. Les deux premiers motifs apparaissent comme une mise à distance astrologique ou historique de la figure du taureau, et les deux derniers constituent des formes domestiquées, pacifiées de la figure taurine avec laquelle toutes deux partagent la même « *passion* de la matière » (*EM*, 115). La figure du bœuf est associée, dans *Pensées sous les nuages*, à celle des moines tibétains, dont les chants évoquent au poète « […] des bœufs ruminants leurs psaumes / attelés à plusieurs pour labourer sans relâche / le champ coriace de l'éternité » (*PSN*, 725). Elle renvoie de la sorte non seulement à une vision du sacré où le dualisme chrétien et platonicien du corps et de l'esprit n'est pas exprimé, mais aussi à l'isotopie de l'agriculture d'où proviendront dans l'œuvre de vieillesse la plupart des figures identificatoires du poète. En revanche, la figure du bélier est fortement reliée à la représentation de la maturité virile, en particulier à

[178] F. Ponge, *La Rage de l'expression*, *Œuvres complètes*, t.1, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p.337.

travers le truchement de la figure de Francis Ponge. En effet, Philippe Jaccottet, qui a entretenu une longue amitié avec le poète nîmois, évoque, dans *Ponge, pâturages, prairies*, « cette façon qu'[il] a eue […] de batailler toute sa vie, de se ramasser sur lui-même comme un bélier (au sens animal et au sens militaire du mot) et de foncer » (*PPP*, 16). Contrairement au taureau, livré à sa rage sanguinaire, le bélier pongien incarne pour Philippe Jaccottet, une « virilité » (*EM*, 122) parvenue à « un équilibre entre fougue et maîtrise » (*TS*, 243). La rage belliqueuse du taureau s'y atténue en « une atmosphère de combat souriant mais acharné avec les choses » (*EM*, 118). Enfin dans les « Remarques » qui suivent le recueil de chroniques de poésie réunies dans *L'Entretien des muses*, Philippe Jaccottet fait de la figure du bélier le modèle d'une poésie non plus idéaliste, mais « réaliste », en écrivant : « le regard du poète est le bélier qui renverse ces murs et nous rend, ne serait-ce qu'un instant, le réel » (*EM*, 301). À travers le motif du bélier, c'est donc la figure méridionale[179] de Francis Ponge qui s'impose à Philippe Jaccottet comme le modèle d'une poésie ayant trouvé la juste mesure non seulement entre attention et inattention (aux choses ou à l'Être) mais aussi entre fonction référentielle et fonction métapoétique grâce à « [c]e double mouvement […] d'attachement passionné et de détachement au dernier moment, se portant à la fois sur deux mondes : celui du langage et celui des choses » (*EM*, 119).

**

Alors que le berger est la figure d'un idéal du poète parvenu à la pleine maturité sexuelle et investi d'une mission sacrée consistant à rassembler « le maigre feu » (*I*, 155) de l'Être, par quoi seul le sujet ayant achevé sa phase ascensionnelle est susceptible de rester poète, les trois figures thériomorphes, que sont le taureau, l'araignée et le chien, incarnent les différentes voies que peut emprunter la mélancolie du poète une fois parvenu à ce carrefour de son existence qu'est la maturité. Revêtant dans l'œuvre une fonction de repoussoirs, ni la brutale virilité du taureau, dont le tonnerre apparaît dans la suite de l'écriture comme un avatar désincarné, ni le retrait minutieux de l'araignée bien qu'il soit quelquefois susceptible d'une valorisation méliorative, ni non plus la lucidité cynique du chien s'employant à gratter la fine couche de l'illusion, vers la vérité nue de la mort, ne sont en mesure d'apporter une réponse appropriée au poète recherchant en lui-même la

[179] Philippe Jaccottet appelle Francis Ponge le « Nimois » (*EM*, 116), il parle à plusieurs reprises de son poème « *Le Soleil* » (*EM*, 124), et il cite cette phrase de *Pour un Malherbe* : « Pour ceux qui sont nés non loin de la Méditerranée, pas de doute : la Beauté existe » (*EM*, 124).

base stable qui lui permette de continuer une existence entrainée sur sa pente déclinante. La maturité est donc un âge polémique où s'agitent des forces antagonistes, sans que le poète ne puisse réellement prendre part d'un côté ou de l'autre. C'est avec la vieillesse que cette tension trouvera à se résoudre et que les contraires, tout en se maintenant, parviendront à une forme de conciliation ou de réconciliation.

III — LE VIEILLARD, UN VOYAGEUR D'HIVER

Dans *Paysages avec figures absentes*, Philippe Jaccottet décrit l'hiver par la disparition de l'humeur sanguine, la reddition du tempérament colérique et l'abandon de la matière que traduit l'absentement des taureaux :

> Les couleurs solaires, le sang et l'or, colère et richesse, où est-ce passé ? Du monde, pour un temps, lions et taureaux s'absentent, sans qu'il en paraisse affaibli. Plus de conquêtes, sinon pour le seul regard ! Et le bleu n'est plus une matière, mais une distance et un songe. (*PFA*, 465)

À travers cette description, il apparaît clairement que la saison hiémale exprime l'idée d'une vieillesse qui consisterait en une pacification des valeurs chtoniennes et ignées de la maturité colérique. L'hiver, décrit comme la « saison sérieuse », prend les couleurs d'« un feu qui serait devenu de la terre, qui se serait calmé et prolongé en terre, qui aurait vieilli sous forme de terre » (*S*, 643). Plutôt que du sang, la couleur de l'hiver est celle « du fer » et de la « rouill[e] » (*S*, 643), d'un rouge qui bientôt vire « au pourpre » (*S*, 643) et même, on le verra, au violet, avant de disparaître tout à fait, dans le blason du « bois et [du] fer » (*S*, 644). Comme il l'écrit lui-même, « les couleurs comportent [pour Philippe Jaccottet] une signification particulière, plus ou moins vive et à peu près constante, ainsi que leurs différents accords » (*TS*, 325-326). Or, ces significations associées aux couleurs renvoient le plus souvent à leurs rapports avec les cycles naturels (cycle nycthéméral et cycle des saisons), avec les quatre éléments et avec les âges de la vie. En rassemblant, dans les pages qui suivent les éléments du « portrait de l'artiste en vieillard »[180], on verra comment la vieillesse s'inscrit dans l'économie des différents âges de la vie à travers son rapprochement avec l'élément terrestre, le crépuscule et la saison hivernale. Cet imaginaire de la vieillesse, qui prend son origine dans les représentations traditionnelles de la théorie des humeurs et qui l'associe fortement au tempérament mélancolique, donne lieu à différentes figures, non plus thériomorphes mais anthropomorphes, qui, entrelaçant

[180] M. Sheringham, *art. cit.*, p.145.

manière d'être au monde et travail, tendent à réguler la forme symbolique de la poésie jaccottéenne et qui font du vieillir l'horizon même de la poésie. Le rapport au travail, qui devient « quelque chose de moins naturel et quelquefois, du coup, d'amer, sinon de désespéré », apparaît en effet comme « une marque de l'âge » (*TS*, 329).

1. Le soir ou l'hiver de la vie

Si l'enfance est le matin de la vie et la maturité son midi, il est logique que la vieillesse en soit le soir. Le moment crépusculaire est en effet l'une des métaphores qui médiatise l'expérience du vieillissement dans l'imaginaire jaccottéen à travers notamment le motif de la violette qui revient si régulièrement sous la plume du poète. À cette identification de la vieillesse au soir de la vie dans le cadre du rythme circadien correspond son association à l'hiver dans le cadre du cycle annuel. Or, l'une et l'autre identification dessinent la courbe d'un mouvement descendant vers la terre, où l'on verra qu'il s'agit d'une substitution d'*ethos* qui entérine la conversion axiologique, entamée dans la maturité, de l'aérien en chtonien. Le déclin de l'homme vieillissant ne serait donc pas seulement funeste, il pourrait aussi s'avérer porteur de valeurs nouvelles, plus accordées à la vocation terrestre de celui dont l'ancêtre, comme nous le rappelle Hannah Arendt, « avait été créé pour veiller sur la terre (*adamah*), comme l'indique son nom, forme masculine du mot "terre" »[181]. Aussi, verra-t-on que le poète puise dans la mélancolique conscience de sa finitude la ressource et l'espoir de circonscrire à l'intérieur de l'hiver « sa propre saison » [182], pour reprendre la formule de Steven Jaron dans son article consacré à *Truinas, le 21 avril 2001*.

a. La violette et le crépuscule

Un des motifs récurrents de l'œuvre est fréquemment associé à la fois au vieillissement et au crépuscule. Il s'agit de la violette. Celle-ci désigne parfois la fleur, que le poète rencontre souvent au long de ses promenades et qui lui apparaît alors comme la concrétion du crépuscule, l'annonce du vieillissement à venir ou le miroir de sa condition présente : « les fleurs couleur de vieillesse, violette » (*PSN*, 717). D'autres fois, elle désigne la couleur, comme si la fleur crépusculaire avait atteint, par dilatation, une dimension cosmique : « Comme l'avant-dernière couleur entr'aperçue avant l'obscurité. Violette, accordée avec la vieillesse du jour. Violette, ou plus simplement, adieu »

[181] H. Arendt, *Condition de l'Homme moderne*, Paris, Calman-Lévy, « Pocket », trad. G. Fradier, 1961, 1983, p.154.
[182] S. Jaron, « Sa propre saison », *Libres cahiers pour la psychanalyse*, Paris, n°16, 2007/2, pp.91-103.

(*ABA*, 832). L'association de la vieillesse avec la violette est également suggérée par la paronymie des deux morphèmes dissyllabiques [vjɛjɛs] et [vjɔlɛt] que renforce la similitude des graphèmes qui les composent et le doublement de consonne à la deuxième syllabe. Cette association de la vieillesse, du soir et de la violette explique l'importance accordée au silence de la fin de la nuit, « mauvaise heure pour les vieillards » (*O*, 25), et l'effroi qui y est le plus souvent associé : « Le silence presque absolu qui se fait parfois au-dehors [...] à la fin de la nuit, ne m'est jamais apparu comme un bonheur, j'en étais effrayé plutôt » (*PSA*, 104). En effet, si le crépuscule inaugure la sénescence, les dernières heures de la nuit coïncident logiquement avec l'agonie et l'aube avec la mort. Or, la couleur violette est aussi, dans la symbolique des couleurs de l'œuvre comme dans l'imaginaire collectif, la couleur de la mélancolie[183]. Ainsi, comme exhortant sa mélancolie à se convertir en une puissance tutélaire, Philippe Jaccottet écrit-il :

> 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 (*S*, 364)

En filigrane de ce quintil, on retrouve le mythe de Proserpine-Perséphone, rapporté par Ovide dans *Les Métamorphoses*[184] et *Les Fastes*[185], que Philippe Jaccottet évoque à plusieurs reprises dans son œuvre, par exemple, sous une forme très explicite, dans *Cahier de verdure* : « Perséphone, fille de la Terre, cueillait des fleurs quand le sol s'ouvrit sous ses pas » (*CV*, 774). Les violettes ou les « [f]leurs couleur bleue » (*A*, 438) sont en effet souvent associées dans l'œuvre à la conscience de la finitude et à l'idée d'un passage entre le monde des vivants et celui des morts : « Vous pervenches / en foule / parlant d'absence au passant » (*A*, 438). Dans une note de *La Semaison*, le visage de Saturne-Cronos, le dieu du temps, apostrophé par l'épithète de « Destructeur », prend un « parfum de violettes » au moment d'apparaître au poète comme en miroir de son propre masque de chair : « Approche encore, Destructeur, / Que je regarde ta face et qu'elle me conseille en brisant. / Mais c'est moi qui m'avance et je crois le voir devant moi / Sous le masque au parfum de violettes de Carnaval » (*S*, 353).

[183] Jean Bélot, un occultiste du XVIIe siècle écrit par exemple, dans son *Instruction familière et très facile pour apprendre les sciences de chiromance*, que « [l]a couleur violette ou plombée signifie l'homme méchant et saturnien », [en ligne], URL, consulté le 7 août 2019 : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65296351/f59.image
[184] Ovide, *Les Métamorphoses*, V, v.362-437, *op. cit.*, pp.177-179.
[185] Ovide, *Les Fastes*, IV, v.417-494, Paris, Les Belles Lettres, « La roue à livres », trad. H. Le Bonniec, 1990.

b. L'hiver et la vieillesse comme dépouillement

Dans l'œuvre de Philippe Jaccottet qui ne suit pas ici l'ordre des saisons contrairement à son habitude, la violette fleurit à l'approche des « fêtes de Noël » (*PSA*, 138) ou naît « de la terre ameublie par les dernières neiges de l'hiver » (*EN*, 1096). Or, la saison hiémale est, chez Philippe Jaccottet, l'autre métaphore essentielle qui médiatise l'expérience du vieillissement. Pour Aristote, « la vieillesse [...] est refroidissement »[186], de sorte que sa désignation par le poète comme « intime hiver » (*O*, 69) ou comme « cœur qui froidit » (*O*, 46) rejoint la définition aristotélicienne. Mais ce refroidissement n'attend pas toujours le nombre des années et peut se produire à n'importe quel moment comme « une forme de froid qui atteint, au cœur du bel été, votre cœur » (*CPB*, 1230). Ce vieillissement avant l'heure, intempestif et réversible, c'est la mélancolie. Pourtant, au contraire d'Arthur Rimbaud qui déclare, dans le dernier poème d'*Une Saison en Enfer*, « je redoute l'hiver parce que c'est la saison du confort »[187], chez Philippe Jaccottet comme chez Stéphane Mallarmé, mais pour de tout autres raisons, l'hiver a la précellence : « Plus qu'aucune autre saison, j'aime en ces contrées l'hiver qui les dépouille et les purifie » (*PFA*, 464). Si pour Stéphane Mallarmé l'« hiver lucide » est la « saison de l'art serein »[188], favorable au « beau travail »[189], qui autorise à nier le monde et à « congédier le réel »[190], en quoi réside justement pour le poète symboliste le propre de la poésie, pour Philippe Jaccottet, l'hiver est au contraire l'occasion d'un surcroît d'attention au monde environnant. Comme la violette de carnaval qui trahit le masque de chair et enjoint à son dépouillement, la saison hiémale est la saison du dénuement où « le regard est libre de courir au loin, de mesurer l'espace et d'en rejoindre les éléments » (*PFA*, 464). L'hiver réduit le paysage à ses éléments fondamentaux, l'eau, le feu, l'air, et la terre, à ses « formes essentielles » (*S*, 339) (les points cardinaux, le haut et le bas), et à quelques couleurs : « Le blason de l'hiver est de sable, d'argent et de sinople ; d'hermine le jour, s'il neige, et la nuit de contre-hermine » (*PFA*, 466). À travers l'évocation de l'hermine et de la contre-hermine, qui désignent respectivement en héraldique un fond blanc piqueté de noir et un fond noir piqueté de blanc, la gamme chromatique tend à se

[186] Aristote, *L'Homme de génie et la Mélancolie*, Paris, Rivages, « Petite Bibliothèque », trad. J. Pigeaud, 1988, p.105.
[187] A. Rimbaud, « Adieu », *op. cit.*, p.279.
[188] S. Mallarmé, « Renouveau », *Poésies*, *Œuvres complètes*, t.1, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, p.11.
[189] S. Mallarmé, « La Pipe », *Divagations*, *op. cit.*, p.89.
[190] N. Robert, « Mallarmé : une ontologie du poétique », J.-P. Bertrand, B. Denis, S. Triaire [dir.], « Sociologie de la littérature : la question de l'illégitime », *Lieux littéraires / La Revue*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2002, pp.209-224, [en ligne], URL, consulté le 29/12/2016 : http://books.openedition.org/pulm/1074

réduire à ce contraste rudimentaire, soutenu d'une seule couleur franche, l'émail vert, désigné sous le nom de « sinople ». L'hiver, l'espace, comme se géométrisant, prend la forme d'un « damier » (*S*, 624) et le monde offre au désir du poète le spectacle des « chemins de la transparence » (*I*, 159). Ni la couleur ni la végétation ne font plus « obstacle » (*I*, 158) au regard. Or, c'est justement parce qu'à travers l'épreuve du vieillissement l'homme fait l'expérience de la dépossession que la vieillesse est associée au « paysage pauvre de l'hiver » (*CPB*, 1257) :

> Celui qui est entré dans les propriétés de l'âge
> il n'en cherchera plus les pavillons ni les jardins
> ni les livres, ni les canaux, ni les feuillages,
> ni la trace, aux miroirs, d'une plus brève et tendre main
> (« Le livre des morts », *I*, 170)

Le vieillir consiste en un détournement progressif du domaine de l'avoir sur l'être, qu'exprime ici l'énumération négative et graduelle des différents objets du renoncement allant du plus concret et monumental, « les pavillons », au plus abstrait et insignifiant, « la trace ».

c. Sa propre saison

D'une part, la vieillesse, qui lance le sujet dans la voie d'une errance infinie, est donc renoncement à la conquête de l'étendue et à toute la dimension de la spatialité. D'autre part, elle est aussi le lieu d'une initiation qui, « en allant plus loin dans le même sens », peut aboutir à un renversement en son « contraire » (*TS*, 302). À ce titre, il est significatif de remarquer que ce qui retient plus longuement l'attention du poète c'est la fin de l'hiver, le mois de mars, de sorte que celui-ci se dessine comme une saison dans la saison, « sa propre saison ». Ce qui interpelle Philippe Jaccottet dans l'hiver, plus encore que la dimension de la transparence, c'est le fait qu'il précède le printemps. On observe en effet une identification des neiges hivernales aux fleurs printanières par le truchement, notamment, de la citation du poème « Mnémosyne » de Friedrich Hölderlin : « Et la neige comme des muguets de mai qui signifie / Noblesse d'âme » (*T*, 1195). Au final, cette association est justifiée par le fantasme d'un temps humain totalement accordé au temps naturel, « loin des gens qui meurent sur les saisons » dit Arthur Rimbaud dans « Adieu »[191]. Par le passage initiatique de l'hiver, de la vieillesse et de la nuit, l'homme accomplirait son œuvre de résurrection, sa mort comme une « autre naissance » (*L*, 457). Dans cet ordre d'idées, l'herbe figure quelquefois la tombe : « Gardez-le, lierre et chaux,

[191] A. Rimbaud, *op. cit.*, p.279.

du vent de l'aube, / des nuits trop longues et de l'autre, éternelle » (*PSN*, 716). Mais elle renvoie aussi souvent au berceau, comme dans ce vers du poème « La Semaison » : « L'aube est dans l'herbe humide » (*E*, 16). Aussi, le beau-père mourant du poète est-il comparé, dans *Leçons*, à un « faible enfançon » (*L*, 452). Puis, lorsque la mort a fait son œuvre, le poète s'écrie dans une phrase interrogative, exprimant sa recherche d'une espérance en même temps que la profondeur de son désarroi : « Si c'était le "voile du Temps" qui se déchire, / la "cage du corps" qui se brise, / si c'était l'"autre naissance" ? » (*L*, 457). Mais la succession des guillemets qui jalonnent l'interrogation y imprime déjà l'accent du doute : la tentation de la croyance en l'au-delà, « remugle de vieux dieux » (*L*, 456), est écartée. La dépossession, qui fonde l'épreuve de la vieillesse, renvoie l'homme à sa condition première : l'*infans*, le petit d'homme non encore doté de langage, totalement démuni dans sa présence au monde et devant confier la sauvegarde de celle-ci à autrui. Dans ce processus de réconciliation des deux extrémités temporelles de l'existence humaine, la linéarité chronologique est recourbée jusqu'à former de nouveau une boucle où s'illustre la circularité du passage des saisons. Le mois de Mars (dieu de la guerre), « mois poignant » (*PSA*, 117) dont on trouve le plus grand nombre d'occurrences dans l'œuvre, est donc ce lieu du « combat inégal » (*I*, 162) entre deux exigences contradictoires : la poésie comme lieu d'un consentement donné au mourir et comme volonté d'abolir la séparation entre l'homme et le monde. C'est finalement l'incapacité à représenter la mort propre qui fonde le fantasme résurrectionnel illustré par le motif implicite du phénix, témoignant, selon Hervé Ferrage, de la capacité du mélancolique à renaître de ses cendres[192], ou par la figure de « Lazare » (*LH*, 580) ou d'Orphée (« Les nouvelles du soir », *E*, 8).

*

La vieillesse est ainsi comparée au franchissement d'un seuil : « Plus je vieillis et plus je croîs en ignorance / plus j'ai vécu, moins je possède et moins je règne. / Tout ce que j'ai, c'est un espace tour à tour / enneigé ou brillant, mais jamais habité » (« L'Ignorant », *I*, 154). Les « propriétés de l'âge » se confondent en dernier ressort avec « l'espace sans espace » (*I*, 172) où séjournent les « morts qui durent » (*I*, 167), la dimension de la temporalité se substitue à celle de la spatialité. La vieillesse est une traversée des illusions, renoncement notamment à l'illusion humaine fondamentale, celle

[192] H. Ferrage, *op. cit.*, p.209.

du progrès dans l'ordre de la connaissance : « j'attends qu'un à un les mensonges s'écartent » (*I*, 154). Elle renvoie l'homme à l'essentiel de sa condition : son « être vers la mort »[193]. Le vieillissement est l'activité d'un progressif « consenti[r] à son enterrement » (*O*, 60). L'hiver symbolise alors la force endurante, la résistance muette de la matière, opposée à la force fracassante, luxuriante, de l'été. Cette opposition de la saison hiémale à l'estivale recouvre au sein de l'imaginaire de l'œuvre une antithèse entre un pôle haut identifié au céleste, à l'aérien, et un pôle bas identifié au terrestre :

> La force qu'ici l'hiver célèbre, ce n'est donc pas celle qui triomphe par le fracas et la rapidité des armes, celle qui, survenue d'en haut, fauche et piétine [...] ; c'est la force qui dure et supporte, celle qui est en bas, patiente, immobile, recueillie, portant couleurs de bure et de buis, d'humilité et de silence ; c'est le passé épais, c'est le sombre, l'immémorial ; c'est comme un monument de pierre qui, au lieu de s'élever pour imposer, se réduirait à une immense et profonde assise qu'il faudrait se pencher pour honorer [...] (*PFA*, 465).

Ainsi, la vieillesse, identifiée à l'hiver et à la terre, correspond-elle à une modification de la stratégie guerrière adoptée par le poète face au rapprochement de l'adversité. La lenteur, l'endurance et la patience se substituent à la rapidité, à l'impatience et à la violence de la jeunesse et de la maturité. L'armure étincelante du soldat ou du chevalier, superbe et brutal, fait place à la robe de bure du moine, humble et recueilli. La révolte s'inverse en consentement et en soumission.

2. Le beau-père artisan

Cette valorisation de la « soumission » (*E*, 21) qui émerge dès *L'Effraie* engage alors une relecture de la dialectique hégélienne du maître et du serviteur[194], l'œuvre jaccottéenne contenant en effet de multiples évocations de ces deux figures par exemple dans le poème « Le laveur de vaisselle » qui clôt *L'Ignorant*. Dans ce poème, les maîtres, « victorieux » et « souverains » (*I*, 167), évoluent à l'intérieur du champ lexical de la chasse et de la guerre (« venaison », « batailles d'argenterie », « armure », « boucliers », « drapeau »), ce qui les associe à la figure du chasseur dans l'œuvre de Philippe Jaccottet, elle-même liée à celle du héros antique ou du chevalier féodal. Ayant « engag[é] [leur] propre vie »[195] dans le combat de la reconnaissance de leur autonomie, les maîtres s'élèvent de la sorte à la certitude d'eux-mêmes et au-dessus de leur serviteur par le déni de la souffrance et de la mort : « […] leur œil aveugle ou lâche a toujours fui, / la face

[193] M. Heidegger, *Être et temps, op. cit.*, p.321.
[194] G. W. F. Hegel, « La vérité de la certitude de soi-même », *La Phénoménologie de l'Esprit*, t.1, Paris, Gallimard, « Folio Essais », trad. G. Jarczyk et P.-J. Labarrière, 1993, pp.178-229.
[195] *Ibid*., p.193.

basse de la vie et la souillure, / la lumière blessée, l'ombre qui la poursuit » (*I*, 167). Comme l'oiseau « chantant la gloire de la terre pour ne plus voir » (*R*, 1288), les maîtres, « limpides, efficaces, légers » (*I*, 168), se consacrent à l'aérien et à la lumière en se déchargeant sur leur serviteur de la résistance de la matière et du corps en proie au mourir, en un mouvement ascensionnel, « isomorphe d'une purification »[196]. Les « maîtres étincelants » (*I*, 169) participent alors d'une « *présentation* de soi comme abstraction pure de l'autoconscience […] négation pure de son monde objectif »[197]. Ne craignant pas la mort, puisqu'ils nient « être lié[s] à aucun être-là déterminé, […] à la singularité universelle de l'être-là, [comme] à la vie » [198], les maîtres, qui ne se défont jamais de « leur assurance » (*I*, 168), peuvent « seuls […] ignor[er] les pendus aux poutres pourries, / […] travers[er] sans perdre leur sang les dangers » (*I*, 168). Au contraire, le laveur de vaisselle est celui qui « donn[e] la force de ses mains » (*I*, 168) aux plus basses besognes et aux plus petites taches. À l'inverse du berger, qui va à l'encontre du processus de dissipation du temps, le serviteur « accueille au long de l'interminable aujourd'hui / tout ce qui grève ou tache ces nappes trop pures » (*I*, 167), pour en opérer la purification alchimique ou le « rachat » (*I*, 168) si bien que « dans l'acte de servir [la conscience servante] […] accomplit *effectivement* [la dissolution] »[199] et, devenue « anonyme » et « amaigri[e] » (*I*, 169), dépasse l'instinct de conservation qui l'avait fait se soumettre, en s'épuisant dans le travail. Bien qu'il ne puisse pas en jouir, puisqu'il en réserve la jouissance à son maître (« j'aurai la graisse de leur satiété sur mes deux mains » *I*, 168), c'est bien le serviteur qui « transforme-la-chose-par-son-travail »[200], et s'en assure de la sorte la maîtrise. Les deux derniers quatrains du « Laveur de vaisselle », où le personnage éponyme s'exhorte à s'arracher à sa condition et à regarder « tout ce qui pouvait briller sans lui », terminent le poème sur un « reconnaître unilatéral et inégal »[201] aux accents de déploration qui l'associe aux figures du vain labeur. Néanmoins, cette figure prototypique du serviteur aura dans la suite de l'œuvre une postérité favorable notamment dans *Leçons*, livre de deuil écrit en hommage à Louis Haesler, le beau-père du poète.

[196] G. Durand, *op. cit*., p.148.
[197] G. W. F. Hegel, *op. cit.*, p.192.
[198] *Ibid*., p.192.
[199] *Ibid*., p.198.
[200] A. Kojève, *Introduction à la lecture de Hegel*, Paris, Gallimard, « Tel », 1947, p.29.
[201] G. W. F. Hegel, *op. cit.*, p.197.

a. Le serviteur comme maître artisan

En effet, si le beau-père de Philippe Jaccottet est désigné par le titre de « maître » de même que les maîtres du « Laveur de vaisselle » ou le maître de *L'Obscurité*, il correspond en fait à leur renversement axiologique. Contrairement au nom « maître » qui, dans *L'Obscurité* ou dans « Le Laveur de vaisselle », est employé comme synonyme du nom « seigneur » (*I*, 168 ; *Ob*, 226), dans les *Leçons*, le maître est ce serviteur qui, reconnaissant la mort pour son « maître absolu » [202] de manière à s'en prémunir, s'est assuré la maîtrise technique du monde ou du langage par son travail de la matière du livre : l'encre, le plomb, le papier. Le « bon maître » (*L*, 452) est le serviteur devenu maître artisan, qui s'oppose au mauvais maître, le seigneur, car il est capable de se mettre au service d'un donneur d'ordres, l'artiste par exemple, ou le concepteur, pour réaliser son dessein, en s'affrontant à la partie purement matérielle de la tâche. Ainsi, le livre de deuil commence-t-il par ce paragraphe placé en exergue de l'œuvre et inscrit en italique : « *Qu'il se tienne dans l'angle de la chambre. Qu'il mesure, comme il a fait jadis le plomb, les lignes que j'assemble en questionnant, me rappelant sa fin. Que sa droiture garde ma main d'errer ou dévier, si elle tremble* » (*L*, 449). Louis Haesler apparaît en « modèle de rectitude et de rigueur »[203] qui garde le poète de « toute grandiloquence pathétique »[204]. La strophe est en effet parcourue de notations géométriques (« angle », « mesure », « ligne », « droiture ») par l'intermédiaire desquelles le beau-père, artisan imprimeur, apparaît en garant ou en gardien (« garde ») de la mesure, comme un exemple de modération et de « droiture », vertu morale qui prend la forme d'une caractérisation géométrique et qui tend à « répondre au "coin" destructeur »[205] de la mort, à modérer « la muette angoisse de l'incommensurable »[206]. En contrepoint de cette figure de stabilité, le poète se représente comme marqué du sceau de l'hésitation, ce qu'expriment les trois verbes d'action prédiqués à sa main : « errer », « dévier », « trembler ». L'équilibre précaire dans lequel il se tient (ou se maintient) semble de la sorte à la limite du vacillement. L'imprimeur, qui travaille à même la matière, remplit alors pour son beau-fils une fonction comparable à celle du « menuisier Zimmer, chez qui [Friedrich Hölderlin] [a vécu] toute la seconde moitié de sa vie » (*PFA*, 521) et qui est caractérisé

[202] *Ibid.*, p.198.
[203] J.-C. Mathieu, « La diction du deuil », P. Alexandre-Bergues, D. Alexandre [dir.], *Le dramatique et le lyrique dans l'écriture poétique et théâtrale des XIXe et XXe siècles*, Besançon, Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2002, pp.87-103, p. 97.
[204] *Ibid.*, p.97.
[205] *Ibid.*, p.100.
[206] *Ibid.*, p.99.

par sa « grande sagesse d'artisan » (*PFA*, 523). Il s'agit en effet pour l'un comme pour l'autre de protéger le poète à la fois de lui-même et du monde extérieur, en circonscrivant sa sensibilité en l'intérieur d'« un cadre qui empêch[e] la dispersion du visible, en même temps que la vitre en arrêt[e] l'invasion » (*PFA*, 522). Or, cette figure de l'artisan prenant la mesure de « la dimension et [du] poids des choses »[207] renvoie à Saturne qui, au Moyen-Âge, « quand on se mit à répartir entre les sept planètes les Sept Arts libéraux […] se vit attribuer la géométrie »[208]. Elle rappelle aussi la célèbre gravure de Dürer *Melencholia I* où l'ange, assis au milieu de ses outils de mesure (globe, compas, carré magique, etc.), est associé à la figure du géomètre.

b. Plomb et surplomb

De la même manière, la mention du « plomb », matériau mélancolique par excellence[209] au point que l'on nomme « saturnisme » la maladie due à l'empoisonnement chronique au plomb, révèle la constitution profondément saturnienne[210] de la figure identificatoire du maître artisan, tout en faisant le lien entre mélancolie, pesanteur et droiture. Le plomb évoque par exemple le fil à plomb qui, indiquant la perpendiculaire, ordonne droiture, gravité et stabilité. Ce matériau apparaît également dans plusieurs expressions proverbiales telles qu'« avoir du plomb dans la tête » ou « dans l'aile » ou encore l'image de la « chape de plomb ». Le plomb articule donc le sentiment de la précarité ou d'une menace effective et concrète avec l'idée de raison et de calme et avec une humeur sombre ou grave. Mais alors que le « plomb », mesuré par l'artisan, exprime l'idée d'une pesanteur salutaire, symbole de l'équilibre entre tension ascendante et tension descendante qui peut se dire par le substantif « pondération », le « surplomb » manifeste la rupture de cet équilibre par le triomphe du bas sur le haut, du lourd sur le léger : « C'est sur nous maintenant / comme une montagne en surplomb » (*L*, 455). La montagne « en surplomb » (*L*, 455) est ici la métaphore de la douleur insurmontable, écrasante. De la sorte, le maître-artisan, tout en s'assurant une maîtrise précaire du monde par sa pondération, reste sans cesse dans la crainte du « maître absolu » ou dans l'ombre du surplomb de la mort, véritable épée de Damoclès au-dessus de sa tête qui le préserve de tout triomphalisme. C'est en quoi il diffère profondément du maître-seigneur qui dans

[207] R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *op. cit.*, p.526-527.
[208] *Ibid*., p.526-527.
[209] *Ibid*., p.221.
[210] Pour une explication plus développée des relations entre le plomb et la mélancolie voir J. Völlnagel, « Mélancolie et alchimie », *in* J. Clair [dir.], *op. cit.*, p.107 : « Saturne est pour l'alchimie le point de départ de la transmutation, il est donc lié au plomb, premier stade du processus de transmutation alchimique, qualifié également "d'état mélancolique de la matière". »

« le désir s'est ménagé le pur nier de l'ob-jet, et par là l'autosentiment sans mélange »[211]. À travers la description de l'agonie du beau-père, où « l'affirmation éthique de la mesure encadre, enserre les images de la dissolution »[212], le poète, qui connaît « l'angoisse […] pour son essence totale »[213], apprend à accorder les leçons à la fois du maître-artisan, le beau-père, et du « maître absolu », la mort. De la sorte, refaisant l'itinéraire de l'imprimeur, « invisible habitant l'invisible » (*L*, 460) ou « serviteur entr[ant] dans la chambre mettre un peu d'ordre » (*I*, 154)[214], le poète, contemplant le sans-mesure du mourir et éprouvant la crainte de la finitude, « frémi[t] en soi-même de part en part » à tel point que « tout ce qui est fixe […] trembl[e] en elle [la peur de la mort]»[215] et qu'il se constitue en « conscience servante »[216] dans cette épreuve.

c. Le maître et le mètre

En effet, dans l'épreuve du deuil, ce n'est plus seulement « son pas [qui est] moins assuré » (*L*, 451) mais « [l]a terre qui […] tremble » (*L*, 453). À travers la mort du beau-père, « le bon maître » (*L*, 452), homophone du bon « mètre » (*L*, 453), ce qui menace d'être perdu ce n'est pas seulement un homme, un proche aimé, un « modèle » (*L*, 460), mais la possibilité même de toute mesure, ce qu'illustrent les images de la « règle » (*L*, 454) et du « mètre » (*L*, 453) brisés. Le mourant a perdu son juste poids, « [i]l ne pèse presque plus » (*L*, 453). Le vœu de légèreté exprimé à travers la figure de l'oiseau se trouve de la sorte ironiquement réalisé et la démesure du désir du poète trouve son écho inversé dans la souffrance qui entraîne l'homme « hors des mesures » (*L*, 453) et qui rompt le « lien des mots » (*L*, 454). Les formes intensives (la « foudre », *L*, 458 et l'adverbe « si » *L*, 456) ne sont plus les attributs du poète mais ceux de l'adversaire, la mort elle-même, qui remet à leur place les prétentions aériennes du poète d'*Airs* et qui retourne contre lui sa violence : « L'homme, s'il n'était qu'un nœud d'air, / faudrait-il, pour le dénouer, fer si tranchant ? » (*L*, 456). La mort rend ainsi coup pour coup et le déni de la corporéité est vengé par l'horreur de la décomposition. Le corps devient « ordure » (*L*, 455), « pourriture » (*L*, 458). L'idéalisation est retournée en humiliation : « Qui se

[211] *Ibid.*, p.199.
[212] J.-C. Mathieu, *art. cit.* p.100.
[213] G. W. F. Hegel, *op. cit.*, p.198.
[214] Il faut en effet rapprocher la figure de l'ignorant de celle du maître des *Leçons* et de celles du serviteur et du silence. Comme l'artisan que le poète prie de se tenir « dans l'angle de la chambre » (*L*, 449), l'ignorant se « tien[t] dans sa chambre » quand « le silence entre en serviteur mettre un peu d'ordre » (*I*, 154). Chaque fois, il s'agit de pondérer les prétentions de la conscience désirante du poète, prétention au savoir pondérée par la figure de l'ignorance, prétention à l'expression pondérée par le rappel de la matérialité du langage et par l'imposition du silence, prétention à la maîtrise pondérée par la figure du serviteur.
[215] G. W. F. Hegel, *op. cit.*, p.198.
[216] *Ibid.*, p.198.

venge et de quoi, par ce crachat ? » (*L*, 458). Le laveur de vaisselle faisait cette supplique : « Que je sorte, que je m'arrache à cet abaissement » (*I*, 169). La mort du « bon maître » (*L*, 452), que l'« on […] déchire », que l' « on […] arrache » (*L*, 457), lui montre à quoi engage réellement son vœu et qu'il n'y a de sortie que dans la mort. Sous la forme de ces hyperboles, il semble que la mort retourne la voix tonnante ou la foudre de la maturité taurine contre le poète lui-même pour lui apprendre à se soumettre à son être mesurable et fini. La menace de la perte de la mesure lui en enseigne la valeur. Cette valeur de la mesure prend notamment la forme d'une reconnaissance d'une mesure nécessaire à la peine qui, à travers le travail du mètre (c'est-à-dire du vers), renoue le lien des mots et réhabilite l'enfance et ses valeurs aériennes sous la forme consolante de la métaphore, mise sur un pied d'égalité avec le jouet déposé dans le cercueil par un enfant, et qualifiée par le poète d'« invention tendre » (*L*, 459) :

> J'ai relevé les yeux.
> Derrière la fenêtre,
> au fond du jour,
> des images quand même passent.
>
> Navettes ou anges de l'être,
> elles réparent l'espace. (*L*, 458)

Voilà donc l'ultime « leçon » qu'a à enseigner le « bon maître » à son « pire écolier » (*L*, 452), leçon de « désir réfréné » et de « disparaître retenu »[217] par la patience, l'endurance, la soumission du travail qui est renoncement à la maîtrise factice et « vaniteu[se] »[218] du seigneur.

*

Le beau-père incarne de la sorte ce « rapproche[ment] du réel » (*O*, 65), engagé dans l'adolescence, et qui culmine dans la vieillesse, en fournissant au poète le modèle d'une poésie de la justesse, et les figures identificatoires qui en découlent. Entre la série des figures idéales du poète, l'oiseau et le berger, et la série des figures spleenétiques, le taureau, l'araignée, le chien, dont on a vu combien elles étaient marquées du sceau de l'ambivalence et de la réversibilité, s'ajoute une troisième série, dans laquelle s'inscrit la figure de l'artisan, et qui représente la « voie médiane » ou la « juste voie » (*LH*, 573). Or, on remarque que non seulement cette figure est liée à la vieillesse, puisqu'elle prend pour modèle un homme de la génération précédente, mais aussi qu'il s'agit de la première

[217] *Ibid*., p.199.
[218] *Ibid*., p.200.

figure identificatoire anthropomorphe qui n'est pas susceptible de métamorphose animale. Cela semble paradoxal. En effet, on aurait pu s'attendre à ce que la figure liée au travail de la matière soit représentée par un symbole animal et qu'au contraire les figures de l'idéal adoptent une forme humaine. Mais c'est l'inverse qui se produit. Cela montre combien les figures de l'idéal, qui représentent en quelque sorte la conscience souveraine et désirante de l'homme jeune ou dans la force de l'âge, aboutissent au résultat inverse de celui désiré en niant la matière. C'est pourquoi elles ne peuvent s'exprimer qu'à travers des formes impropres à « représenter parfaitement »[219] l'ambition de transparence ou d'immédiateté dont elles témoignent. Ces figures prennent donc une forme symbolique, au sens où Hegel définit le symbole dans son *Esthétique* comme un signe dans lequel, « *l'expression* » matérielle, le signifiant, est en quelque sorte en excès sur « *le sens* »[220] ou la signification spirituelle, le signifié. En revanche, la figure de l'artisan, qui représente la conscience servante de l'homme vieillissant, en s'adonnant « au perfectionnement de la matière » et en consentant par là même à sa nature corporelle, accomplit « la purification de l'âme de son adepte »[221] et effectue la transmutation alchimique du matériel en spirituel. De cette manière, exprimé sous une forme humaine et pris dans le mouvement du vieillir, le support matériel de son expression se désagrège peu à peu et il est transfiguré comme « invisible habitant l'invisible », « graine dans la loge de nos cœurs » et enfin « modèle de patience et de sourire » (*L*, 460).

3. Portrait du poète en paysan : la figure penchée

Le « laveur de vaisselle » et le maître artisan partagent ainsi, au contraire de l'oiseau, du taureau et, dans une moindre mesure, du berger, qui sont des figures de « héros de la lutte pour la verticalité »[222], l'attitude de se tenir « penché[s] sur une besogne modeste, et [de se rappeler] soudain […] la profondeur de l'espace et du temps » (*S*, 341) dans une forme d'épiphanie du quotidien. Le poète s'incarne alors sous la forme du « serviteur » (*I*, 154), du « serviteur du Visible » (*PSA*, 132) ou du « valet presque invisible » (*ABA*, 818) dans lequel « des métiers manuels, ou même des activités très humbles » favorisent cet « état d'"accueillement" » (*O*, 58) qui rend seul possible la *vraie poésie* « par une apparente diminution, par une limitation et une soumission » (*O*, 59).

[219] G. W. F. Hegel, *L'Esthétique*, t.1, Paris, Librairie Générale Française, « Les Classiques de la philosophie », trad. C. Bénard, 1997, p.405.
[220] *Ibid.*, p.404.
[221] J. Völlnagel, *art. cit.*, p.109.
[222] G. Durand, *op. cit.*, p.124.

Pour « mettre un peu d'ordre » (*I*, 154) « dans le proche » (*A*, 445) en quoi consiste le véritable travail poétique, il faut que le poète comme le « domestique » (*O*, 58) accepte de recevoir le désordre préalable et de se plier à la volonté du maître et de ployer sous la tâche qui lui incombe. Ces motifs appartiennent de la sorte à la série des figures penchées qui désignent à la fois une orientation du regard vers la terre et un caractère « déprimé »[223]. En effet, la figure penchée, caractéristique du mouvement d'« entêtement vers le bas » (*E*, 17) qui s'exprime dans l'œuvre depuis *L'Effraie*, concurremment à un mouvement ascensionnel dominant, apparaît déjà dans *L'Ignorant*, en particulier dans les poèmes « Sur les pas de la lune » et « Blessure vue de loin ». Rappelant la posture qu'adopte volontiers le mélancolique dans la tradition littéraire et iconographique[224], cette figure, précoce dans l'œuvre bien qu'encore minoritaire, atteint de la sorte son plein déploiement dans la vieillesse, en s'assimilant enfin aux figures identificatoires liées aux travaux agricoles. Cette orientation vers le sol, ou cet « entêtement vers le bas » (*E*, 17), fait succéder au portrait du poète en chiffonnier, que dressait Walter Benjamin au sujet de Charles Baudelaire[225], un portrait du poète en glaneur qui se prolonge dans les figures proprement saturniennes du paysan et du laboureur. En effet, la représentation médiévale du dieu Saturne, qui résulte du syncrétisme du dieu grec du temps, Cronos, et du dieu romain des moissons, Saturne, l'associe à l'agriculture et lui donne pour attribut la faucille[226]. L'identification du poète à la figure penchée de l'ouvrier agricole offre alors le modèle d'une poésie du vieillir où le « [d]os qui se voûte » (*L*, 454) du vieillard des *Leçons* rejoint « le dos […] voût[é] » (*PSN*, 718) du glaneur des *Pensées sous les nuages*.

a. Le paysan : Gustave Roud pour modèle d'une poésie du vieillir

Dans les *Leçons*, la mention finale de la graine, qui renvoie au début du recueil où le beau-père était renommé « semence » dans le cadre d'une apposition (« que soit ainsi jeté bas / le maître, la semence » *L*, 452), nous permet d'évoquer le deuxième avatar de la série des figures réalistes du poète, après les figures de serviteurs : le poète paysan, dont les deux hypostases sont le poète semeur et le poète glaneur. Cette figure était annoncée dès 1967 dans *Airs* à travers l'évocation du « soc » : « Il faut que le soc me traverse / Miroir de l'hiver, de l'âge / Il faut que le temps m'ensemence » (*A*, 435). Mais, c'est surtout dans *Pensées sous les nuages*, publié en 1983, qu'elle apparaît comme le

[223] R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *op. cit.*, p.101.
[224] *Ibid.*, p.450.
[225] W. Benjamin, *Baudelaire*, Paris, La Fabrique, trad. P. Charbonneau, 2013, p.49.
[226] J. Völlnagel, *art. cit.*, p.107-108.

modèle dominant : « […] On ne voit plus / que les labours massifs et les traces de la charrue / à travers notre tombe patiente » (*PSN*, 719). Or, dans ce recueil, que Philippe Jaccottet publie à l'âge de cinquante-huit ans, le thème de la vieillesse est partout présent. Il y est question d'« une tête chenue de vieil homme [qui] se penche » (*PSN*, 716), des « [c]heveux bientôt couleur de cendre » (*PSN*, 716) de la femme aimée, de « la main [qui] tremble » (*PSN*, 717), des « fleurs couleur de vieillesse, violette » (*PSN*, 717), de la « lumière de fin d'été » (*PSN*, 717), de « pieds usés » (*PSN*, 719) et d'un vieillard « qui n'y voit plus très bien » et qui est mené par une « enfant / pareille à l'églantier » (*PSN*, 722), où l'on peut reconnaître le couple formé par le vieil Œdipe aveugle et sa fille, Antigone. Le portrait du poète paysan, associé à l'idée d'une poésie du vieillir, est très étroitement lié à la personne de Gustave Roud, poète romand ayant rempli un rôle de mentor vis-à-vis de Philippe Jaccottet pendant ses jeunes années. Or, non seulement les dernières années de Gustave Roud sont marquées par une baisse importante de l'acuité visuelle, comme Œdipe, et son œuvre s'emploie à décrire la vie « de quelques-uns de ses amis paysans », vie qui constitue pour Roud, comme pour Jaccottet, « une des figures privilégiées de l'harmonie profonde »[227]. Cette œuvre atteint enfin, selon Jaccottet, son « centre » une fois « débarrassé[e] de [sa] mythologie » (*S*, 595) paysanne. L'expression « mythologie paysanne » désigne la manière dont les éléments particuliers de l'existence (existence en l'occurrence rurale) sont transformés en symboles généraux et perdent de la sorte l'éclat du particulier. Enfin, selon Fabio Pusterla, rédacteur de la préface de l'édition Pléiade, ce sont « les "Vues sur Rimbaud" de Roud [qui] rendent sensible [Jaccottet] au côté "paysan" de l'œuvre de ce poète si souvent célébré pour sa seule "modernité" » (Préface, XXV). Le portrait du poète en paysan recouvre le portrait du poète en « vieillard dépossédé »[228], qui est « rendu au sol avec un devoir à chercher et la réalité rugueuse à étreindre »[229].

b. Labourer et écrire

Le poète laboureur est représenté « penché sur le sol » (*PFA*, 464), en lien non plus avec l'air et le pôle haut comme le poète oiseau ou le poète chanteur (rappelons l'homonymie entre l'élément aérien et l'air de musique), mais avec « la terre sombre, lourde, muette comme une sorte de sphinx affleurant » (*PFA*, 465) et le pôle bas. S'il lui

[227] P. Jaccottet, « Préface », *in* G. Roud, *Air de la solitude et autres écrits*, Paris, Gallimard, « Gallimard/Poésie », 2002, p.12.
[228] *Ibid.*, p.17.
[229] A. Rimbaud, « Adieu », *op. cit.*, p.279.

arrive de chanter, son chant n'est plus de célébration mais de déploration, c'est un « chant d'en bas », ou alors – mais à cela même il apparaît douteux qu'il atteigne – une rumination de « psaumes » qui le rend pareil à des « bœufs […] attelés à plusieurs pour labourer sans relâche / le champ coriace de l'éternité » (*PSN*, 725). Contrairement à l'oiseau essentiellement caractérisé par la « hâte légère » (*PSA*, 127) ou la « légèreté hâtive » (*PSA*, 122), le laboureur se définit par « la patience qui est la vertu la plus nécessaire au poète » (*EM*, 217) : « le laboureur avec patience ayant conduit ce soc » (*LH*, 578). L'évocation du « soc » ou du « sillon » renvoie d'ailleurs à une conception de la poésie liée à l'écriture et donc à « l'ombre » comme une « encre », où le soc, « outil de la souffrance […] qui creuse un peu profond » (*PSN*, 735), est associé au stylo et la terre à la page, « comme si le rêve était [désormais] que la plume fût soc, la page terre » (*EM*, 302). Sur le plan étymologique, on se souvient d'ailleurs que le mot « vers » provient du latin « *versus* », participe passé de « *vertere* » qui désigne « le fait de tourner la charrue au bout du sillon »[230]. L'orientation vers le bas du poète laboureur désigne donc l'horizon de la poésie quand elle s'inscrit dans le cadre de la phase déclinante de l'existence. La poésie doit en effet relater l'expérience de la vieillesse où la mort apparaît comme l'ultime possible : « On vous voit mieux dans les crevasses des labours, / suant une sueur de mort, plutôt sombrés / qu'emportés vers ces derniers cygnes fiers… » (*PSN*, 719). Penché « comme si un homme très voûté lisait un livre à même le sol » (*EN*, 1120), le poète paysan ramasse ce qui reste de la moisson, il n'est plus même moissonneur, comme se rêvait Roud dans l'une de ses proses[231], mais glaneur (*PSN*, 717).

c. Le poète semeur ne meure pas

De cette façon, peu à peu, dans l'œuvre, comme dans le tableau de Breughel, *Paysage avec chute d'Icare*, qu'évoque Philippe Jaccottet dans *Paysages avec figures absentes*, à mesure que le poète vieillit « le laboureur [devient plus] proche, et le héros presque indiscernable » (*PFA*, 475) de sorte que la figure du poète paysan remplace, comme prolongement et inversion, celle du berger idyllique qui représentait encore une modalité bienheureuse d'habitation du monde, caractérisée par le désir. La figure du « laboureur » (*LH*, 578) parmi « les labours massifs et les traces de la charrue » (*PSN*, 720) est au contraire une allégorie de la dureté de l'existence, qui illustre une existence aux prises avec la réalité de la matière et de la mort. C'est ainsi l'image de la

[230] CNRTL [en ligne], « vers », URL, consulté le 28/08/2016 : http://cnrtl.fr/definition/vers
[231] G. Roud, « Pour un moissonneur », *Air de la solitude et autres écrits*, *op. cit.*, p.29-50.

lutte contre les éléments et contre l'œuvre de destruction de la temporalité, lutte dans laquelle le poète laboureur risque de se muer en « squelette laboureur », comme allégorie de la mort, ou du temps, rappelant le motif baudelairien développé dans le poème du même nom dans *Les Fleurs du mal*. Mais, cette identification ambivalente peut aussi bien ouvrir, au contraire, sur « une nouvelle ère du regard, où nos travaux quotidiens et nos rêves les plus hardis ne seraient plus, sur l'écran du monde, que vagues de labours, chute d'une larme lumineuse et sillons dans les eaux tombales » (*PFA*, 475). Car le labour précède la semaison et donc l'espoir de voir « […] croître en mars, à ras de terre / une herbe autre que l'herbe » (*LH*, 578). C'est ainsi par l'identification de la poésie aux « travaux [les plus] quotidiens » : « [t]raire, nourrir / [n]ettoyer l'auge » (*A*, 445), que le poète peut espérer voir fleurir les graines de la résurrection qu'il a semées, même si ce n'est que sous la forme de la remembrance et non de la régénération : « Ces feux brûlent encore dans ma mémoire, il me semble, en ce moment même, que je passe près d'eux. On dirait que quelqu'un les a semés au hasard dans la campagne et qu'ils se mettent à fleurir tous à la fois, avec l'hiver » (*CV*, 747-748).

*

L'identification du travail poétique à ces travaux agricoles permet d'exprimer l'accomplissement du processus d'accordement du poète vieillissant (et de ce fait moins prompt à la dispersion) avec les rythmes naturels, reconnu nécessaire et entamé dans les *Leçons* : « J'écoute des hommes vieux / qui se sont accordés aux jours, / j'apprends à leurs pieds la patience » (*L*, 452). Il s'agit de la sorte de trouver dans les rythmes circadiens et dans le cycle des saisons le principe d'une organisation de l'existence, comme dans le poème d'Hésiode, précisément intitulé *Les Travaux et les jours*, dont Philippe Jaccottet cite quelques lignes dans *Les Observations* : « *Au lever des Pléiades, filles d'Atlas, commencez la moisson, les semailles à leur coucher […] Enfin, quand auront plongé les Pléiades, les Hyades et la Force d'Orion, souviens-toi des semailles, dont voici la saison* » (*O*, 30). Remontant à un état pré-chrétien et pré-platonicien de la pensée, ce texte, qui définit le travail comme le lot de l'humanité, permet de faire coïncider travaux quotidiens et ritualisme religieux. La figure du paysan, de même que celle du serviteur, est donc la figure d'une obéissance et d'une soumission aux lois naturelles, mais aussi divines et sociales. Elle est liée dans l'esprit de Philippe Jaccottet à l'Antiquité, par le truchement de la référence à Hésiode, mais aussi à l'Extrême-Orient

ou encore à certains des contemporains du poète qui restent fidèles à la vertu grecque de tempérance, comme le romancier André Dhôtel :

> 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 se refléter l'éclat pur d'un jardin. (*CPB*, 1223)

Cet état d'esprit caractérisé par l'humilité et par la *poésie du quotidien* est donc rattaché au refus des excès de la mystique, associés à l'élément igné, qui est aussi refus du dualisme entre bas et haut, entre corps et âme, entre substance et essence. L'Extrême-Orient représente un état de la pensée sur lequel ni le christianisme ni le platonisme n'ont posés leurs marques, et qui indique un horizon, un salut, aux difficultés de notre temps. De la sorte, les personnages d'André Dhôtel, « choisissant une forme de soumission aussi éloignée de la résignation que de la lâcheté : soumission apparente, telle peut-être que l'ont enseignée certains Chinois » (*AAD*, 31-32), apparaissent comme de possibles hérauts ou héros de cette « nouvelle ère du regard » (*PFA*, 475). C'est ainsi que dans le discours de remerciement pour le prix Rambert, Philippe Jaccottet propose une nouvelle représentation du poète : « ce n'est plus le Soleil qu'il fut peut-être au commencement ; ni un Fils du Soleil ; ni même un Porte-flambeau ou un Phare ; tout juste une espèce de vieux chinois anonyme, peignant dans une cave à la lumière d'une bougie » (*TS*, 296).

**

À travers la représentation des âges, ce sont donc en réalité les structures élémentaires et universelles de l'expérience qui sont interrogées et, en particulier, l'opposition manichéenne du haut et du bas, dont la poésie de Philippe Jaccottet, en proie au vieillir, propose une reconfiguration à travers les figures identificatoires du poète paysan, du poète artisan, du serviteur ou encore du vieux chinois :

> D'où provient le sens bénéfique de tout temps accordé à l'ascension, la vénération du "haut", le mépris du "bas" ? Ces notions sont tellement enracinées en nous que la question semble puérile. Et faut-il vraiment que l'homme monte, c'est-à-dire se détache de la terre ? 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 les formes. (*O*, 60)

Le vieillard qui ploie sous le poids des années, le poète laboureur qui bêche, sème et glane, le serviteur qui s'abaisse devant son maître pour le servir, ou encore le vieux chinois dans sa cave, ont en effet pour point commun cet « entêtement vers le bas »

(*E*, 17), où le sens étymologique de l'adjectif « humble » du latin *humilis* « bas, près du sol » est retrouvé. La vieillesse apparaît donc comme l'apprentissage nécessaire de l'humilité, le modèle même d'une poésie « ici pour dire : maison, / pont, fontaine, portail, cruche, verger, fenêtre » (*Élégies de Duino* de Rilke cité *in BP*, 1130).

Conclusion

À travers cette exploration préliminaire de la représentation des âges de la vie en relation avec les moments du jour et les saisons, il apparaît que la poésie de Philippe Jaccottet, dans sa conception de la vie humaine, met en jeu des archétypes fondés sur la tradition de la médecine humorale où la vieillesse est étroitement liée à la fois à l'hiver, au crépuscule et à la mélancolie, l'enfance au printemps, au matin et à la joie, tandis que l'adolescence et l'âge adulte, tous deux caractérisés par l'idée de crise, de transition et d'apothéose, apparaissent sous les traits du midi, et hésitent, quant aux saisons, entre l'été et l'automne, le tempérament colérique ou lymphatique. Ces tempéraments, se constituant comme *complexes élémentaires*, donnent lieu à diverses figures identificatoires du poète, qui sont fonction de la prévalence d'un ou de deux éléments sur les autres. Alors que la mise à mort du taureau (*I*, 163) réalise puis rejette l'idée du poème comme « théâtre de la cruauté » et que demeurent dans l'œuvre les motifs canin et arachnéen, au moyen desquels le poète se représente comme son propre fossoyeur, l'image de l'oiseau incarne la figure idéale de l'invisibilité chantante, « parole ailée » (*I*, 153) donnée au bonheur humain, et parfois même à l'extase amoureuse (*E*, 9). Si l'oiseau peut se retourner en signe de mort, il est le plus souvent figuration de l'idéal, du mouvement ascendant qui réunit en lui les propriétés de l'aérien, de l'enfance, et de la lumière. Il incarne le désir d'une poésie qui se refuserait à ne faire que « montrer [à l'homme] sa misère » (*PFA*, 463) pour se faire « voix du jour » (*I*, 157). Associé, quant à lui, à l'âge adulte, le *poète berger* incarne la tentative d'un rapatriement terrestre de l'idéal ou plutôt la tentative de conserver, malgré l'engagement du poète dans la phase déclinante de son existence, un peu de ce feu du ciel qui constitue l'inspiration. Entre ces deux pôles contradictoires, négatif et positif, mais eux-mêmes ambivalents, s'étagent des figures intermédiaires : entre le terrible et l'idéal, le réel s'installe dans l'« intervalle » (*A*, 438) que constituent les figures, toutes également marquées par l'âge, du beau-père artisan, du poète paysan, du serviteur ou encore du vieux chinois, « comme si le principe de réalité l'emportait sur

le principe de plaisir »[232], écrit Jean-Claude Mathieu. Ainsi, l'association de ces figures *réalistes* du poète à la combinatoire mélancolique de la théorie humorale fait de la poésie un exercice de *lucidité*.

Le *poète-rageur* (dont l'emblème est le taureau) et le *poète-virtuose*, qui jongle avec le poids des choses, constituent des figures de poètes soumis au « principe de plaisir » et abandonnés à leur seule satisfaction pulsionnelle, faillant en quelque sorte par « excès de lumière » (*PSN*, 720). Et tout excès, toute fête, dans la poétique mélancolique de Jaccottet « a sa rançon » (*E*, 21), de sorte que l'œuvre évolue par autocorrections successives comme dans l'attente qu'à chaque excès supplée son propre châtiment. Cette « attente du châtiment »[233] est, selon Freud, une partie intégrante de la structuration mélancolique de la personnalité, renversant les reproches initialement destinés à un objet d'amour (la poésie ? le langage ?) sur le moi propre (l'œuvre)[234]. La structure mélancolique est définie comme une condition économique, à l'intérieur de laquelle chaque poids s'équilibre ou se déséquilibre d'un contrepoids : rançon ou compensation. En conséquence, si la joie, associée au vol de l'oiseau, passe dans le ciel du poème, elle constitue la plupart du temps une espérance, un horizon plutôt qu'un état : « *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* » (*PSN*, 721). Au contraire, la joie atteinte à travers l'écriture s'apparente à un mécanisme de compensation, instinct de survie qui « monte de vous comme une sorte de bonheur, / comme s'il le fallait, qu'il fallût dépenser / un excès de vigueur, et rendre largement à l'air / l'ivresse d'avoir bu au verre fragile de l'aube » (*CB*, 541). La poésie, ou la joie poétique, est donc conçue comme la « balance » (*I*, 159) où la *recette* ou *récolte* s'équilibre d'une *dépense*[235] correspondante. Si l'existence se divise en son midi en deux phases principales l'une ascendante et l'autre descendante, chacun des quatre âges de l'homme (en particulier les âges intermédiaires) est caractérisé par une phase négative, ou mélancolique, dont il s'agit de triompher et d'opérer la conversion. Aussi, est-ce toute la vie humaine qui emprunte pour se représenter la structure de la mélancolie, telle que décrite par Sigmund Freud comme une « alternance régulière de phases mélancoliques et maniaques »[236], où la « manie » apparaît comme « un triomphe » sur « la perte de

[232] J.-C. Mathieu, « Pêchers de Jaccottet », *in* M.-C. Dumas [dir.], *op. cit.*, pp.85-100, p.99.
[233] *Ibid*., p.149.
[234] *Ibid*., p.156.
[235] G. Bataille, « La notion de dépense », *La Part maudite* (1949), Paris, Minuit, « Critique », 1967.
[236] S. Freud, « Deuil et mélancolie », *op. cit.*, p.165.

l'objet […] ensuite de quoi toute la charge de contre-investissement que la peine douloureuse de la mélancolie avait tirée du moi vers elle […] est devenu disponible »[237]. Dans la dualité entre phase maniaque et phase mélancolique, on retrouve, intériorisée, la dialectique hégelienne du maître, triomphant, et de l'esclave, vaincu.

Cette représentation des âges situe la poésie de Jaccottet « dans un ancrage au cœur des antithèses » (Préface, XXXV), par où elle rejoint ce que Gilbert Durand nomme le *régime diurne de l'imaginaire*, « régime de l'antithèse »[238] auquel se superpose, le chemin du poète empruntant « l'autre versant d'ici » (*I*, 162), le *régime nocturne* de l'imaginaire, défini comme « régime plénier de l'euphémisme »[239], où l'antidote au temps n'est plus envisagé sous la forme guerrière du « combat inégal » (*I*, 162) mais sous celle d'un « processus d'euphémisation »[240] ou de réconciliation, où « c'est […] au sein de la nuit même que l'esprit cherche sa lumière »[241]. Ainsi, Jaccottet écrit-il : « amour, c'est le plus sombre de la nuit qui est clarté » (*I*, 165). Grâce à la superposition de ces deux régimes, l'association de la vieillesse à la saison hivernale, au soir et à la mélancolie et l'association de l'enfance au printemps, au matin et à la joie n'apparaissent plus que comme des représentations majoritaires et non plus exclusives. L'enfance est aussi étroitement liée à la neige et au mois de janvier, mois qui sous le patronage de Janus, le dieu des commencements, débute l'année civile, par exemple dans ce rêve de mars 1977 où Philippe Jaccottet revoit la maison de son enfance :

> Un rêve me ramène dans la vieille maison de Moudon (quittée voilà quarante-quatre ans) : de très hautes fenêtres, une cheminée et soudain la neige ; des plaques de glace fondent sur la tablette de bois de la cheminée, et l'émotion de dire, ou d'entendre dire : « Voici la neige… » (*S*, 661).

De ce fait, le temps calendaire fait l'objet dans l'œuvre de Jaccottet de plusieurs lectures contradictoires. Une première lecture, majoritaire, qui, selon le cycle des saisons, fait débuter l'existence humaine au printemps, accordant à l'enfance une valeur germinale, et la fait finir à la fin de l'hiver. Le mois d'août caractérise alors la jeunesse en tant qu'elle est marquée par la « foudre d'août » (*A*, 430), expression que l'on peut interpréter au sens de la crise d'adolescence. Une deuxième lecture, complémentaire de la première, postule un temps humain qui recommencerait de manière cyclique, sur le modèle des saisons. Le mois de « mars », dont on a constaté la place privilégiée dans

[237] *Ibid.*, p.167.
[238] G. Durand, *op. cit.*, p.69.
[239] *Ibid*., p.220.
[240] *Ibid.*, p.224.
[241] *Ibid*., p.224.

l'œuvre, serait alors à mettre en rapport avec la Pâques chrétienne qui fête à la fois le « réveil de la "nature" » et « la résurrection des morts » (*PFA*, 527), entre fin mars et début avril. La troisième lecture, contradictoire aux deux précédentes, prend pour base l'année civile, renvoyant à la dimension inaugurale du mois de janvier qui l'associe à l'enfance (par exemple à travers l'image de la neige). Cette lecture rend compte du double héritage chrétien et romain du calendrier grégorien puisque le mois de janvier fait suite à la Nativité dans le christianisme et qu'il tient son nom de Janus, le dieu romain des commencements : « On a changé d'année » (*E*, 10). C'est cette lecture qui permet d'expliquer les extraits de l'œuvre où ce sont les mois de janvier et de février qui apparaissent comme le moment de la résurrection : « Ce mois de février est celui où tu te redresses / très lentement comme un lutteur jeté à terre / et qui va l'emporter » (*PSN*, 724). Cette interprétation permet aussi d'expliquer ce vers qui fait du mois de mars, le seuil entre jeunesse et maturité : « […] La leur et ma jeunesse / s'usent comme un roseau, à la même vitesse, / pour nous tous mars approche… » (*E*, 10) ou encore ce vers où la « foudre d'août » (*A*, 430) est associée, non plus à l'adolescence comme précédemment, mais à la maturité et à la crise du milieu de la vie. Dans l'œuvre de Philippe Jaccottet, ces trois interprétations du temps calendaire, bien que contradictoires pour certaines, loin de s'exclure, coexistent et se superposent.

La poésie jaccottéenne, dans sa représentation des âges, procède donc d'un imaginaire mélancolique qui résulte de la topique déterminée par la théorie des humeurs. Mais la mélancolie de l'œuvre de Philippe Jaccottet ne se produit pas seulement sous la forme d'une imagerie, elle correspond aussi à un principe organisateur qui, à travers la figure de l'antithèse, introduit dans l'écriture une bipolarité fondamentale. C'est celle-ci que nous explorerons dans le chapitre suivant.

CHAPITRE 2 — LA POESIE COMME EXPÉRIENCE DU MONDE : LES COORDONNÉES SPATIALES DE L'EXPÉRIENCE

Introduction

Restons fidèles à notre expérience immédiate.
La Semaison, p.343.

Examinant l'espace comme « la forme de tous les phénomènes des sens externes, c'est-à-dire la condition subjective de la sensibilité »[242], ce chapitre s'intéressera à la manière dont la poésie de Philippe Jaccottet est, comme l'écrit Maurice Merleau-Ponty de la phénoménologie, « l'essai d'une description directe de l'expérience telle qu'elle est »[243]. En déclarant que « le réel » est la seule « chose dont [il se] soucie vraiment » (*PSA*, 115), le poète engage sa poésie dans un procès de connaissance et donc dans une démarche « herméneutique »[244], que Michel Collot oppose à l'hermétisme revendiqué d'une partie de la poésie moderne. L'idéal de transparence du poète est alors à mettre en lien avec une conception de la poésie comme moyen d'accès à « la vérité » (*PSA*, 103 ; PFA, 486), « c'est-à-dire [...] l'accord de notre connaissance avec des objets »[245]. Or, si l'on en croit la théorie de la connaissance qui est celle de la critique kantienne et de ses développements ultérieurs en particulier lacaniens, le réel[246] est précisément ce que l'expérience, comme forme finie, sensible, de notre présence au monde, nous interdit. Ainsi, à moins qu'avec Emmanuel Levinas, on conçoive l'expérience comme « relation avec l'absolument autre » qu'est « l'infini », « ce qui toujours déborde la pensée »[247], en tant qu'elle concerne un sujet et en tant qu'elle fait l'objet d'une description (c'est-à-dire en tant qu'elle est prise dans une sensibilité et dans un langage), l'expérience du réel ne saurait être « immédiate » ou « directe ». Serait-ce à la poésie de remédier à cet

[242] E. Kant, *Critique de la raison pure*, Paris, Flammarion, « GF-Flammarion », trad. A. Renaut, 2006, p.123.
[243] M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, cité par C. Jacquet, *Le Corps*, Paris, Presses Universitaires de France, « Philosopher », 2001, p.14.
[244] M. Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989, p.10.
[245] E. Kant, *op. cit.*, p.295.
[246] *Ibid.*, p.304-305 : « Si nous entendons par noumène une chose en tant qu'elle n'est pas l'objet de notre intuition sensible, où nous faisons abstraction de notre manière de l'intuitionner, c'est alors un noumène pris *dans le sens négatif*. Si en revanche nous entendons par là un *objet d'une intuition non sensible*, nous admettons un mode particulier d'intuition, à savoir l'intuition intellectuelle, laquelle toutefois n'est pas la nôtre, et dont nous ne pouvons même pas envisager la possibilité, et il s'agirait alors du noumène pris dans le sens *positif* […] il peut y avoir des êtres de l'entendement auxquels notre pouvoir sensible d'intuition ne se rapporte aucunement, mais nos concepts d'entendement, en tant que simples formes de la pensées destinées à notre intuition sensible, ne s'étendent pas le moins du monde jusqu'à eux ; ce qui, donc, s'appelle noumènes ne doit en tant que tel être entendu que dans une signification négative. »
[247] E. Levinas, *Totalité et infini*, La Hague (Pays-Bas), Martinus Nijhoff, « Phamenologica », 1961, p.XIII.

achoppement de l'expérience de notre finitude à l'infini du réel ? L'étymologie du terme d'expérience comme « *ex-periri* », « traversée des dangers »[248], pourrait en ce sens servir de définition à ce *faire* de la poésie que détermine la transgression d'un interdit[249].

À travers l'examen des catégories qui régissent l'expérience de la spatialité, ce chapitre reprend, à la suite de Philippe Jaccottet lui-même, la question que pose Rainer Maria Rilke à propos des peintres de Worpswede : « Y a-t-il un paysage sans figure humaine qui ne soit tout plein de celui qui l'a contemplé ? » (*RP*, 52). C'est en effet une question qui fait singulièrement écho au titre de l'un des recueils de prose de Philippe Jaccottet, *Paysages avec figures absentes*. L'expérience de l'espace ou du paysage est une « expérience émotionnelle »[250] en sorte que l'étendue se vêt des contenus affectifs qu'y projette l'humeur du sujet. Il faudra donc se demander dans quelle mesure la complexion mélancolique qui a été identifiée dans la représentation des âges est confirmée par l'examen de la représentation de la spatialité, mais aussi quel est le lien entre celle-ci et l'ambition herméneutique de la poésie jaccottéenne. La complexion mélancolique identifiée dans l'œuvre de Philippe Jaccottet pourrait alors correspondre à une mise en cause de la capacité de la poésie à constituer un « discours de vérité »[251] et à faire référence au réel. Est-ce le sens du surnom d'ignorant que le poète s'attribue ? À cet égard, le vieillir, qui se définit à plusieurs occasions comme une aggravation de l'ignorance du poète en ignarerie reproduit l'ambivalence mélancolique : « Je me sens devenir de plus en plus ignare / avec le temps / et finirai bientôt imbécile dans les ronciers » (*CV*, 764). En effet, d'une part, comme « initiation à la disparition »[252], il participe de l'idéal de transparence du poète ; d'autre part, comme « prolifération des images », « opacification », « obscurcissement de l'intellect »[253], il entrave l'accès à la vérité envisagé sous l'angle heideggérien de l'*aletheia*, du dévoilement[254]. Or, dès lors que « l'acte poétique consiste à percevoir, non à représenter »[255], cette dialectique du voilement et du dévoilement apparaît interne à la perception elle-même. Ce que la poésie *re-présente* ne serait-ce pas alors la structure même de la perception ? Cette question en subsume en réalité trois : celle des moyens que le poème met en œuvre pour représenter

[248] P. Lacoue-Labarthe, *La Poésie comme expérience*, Paris, Christian Bourgois, 1986, p.30.
[249] *Ibid*., p.40.
[250] P. Kaufmann, *L'Expérience émotionnelle de l'espace*, Paris, J. Vrin, « Problèmes et controverses », 1967.
[251] Platon, *Le Banquet*, Lausanne, Éditions de l'Aire, 1979, Paris, Librairie Générale Française, « Livre de Poche », trad. P. Jaccottet, 1991, p.13.
[252] J.-M. Maulpoix, *Le Poète perplexe*, Paris, José Corti, « En lisant en écrivant », 2002, p.304.
[253] R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *op. cit.*, p.532.
[254] M. Heidegger, *Être et temps, op. cit.*, p.271.
[255] P. Lacoue-Labarthe, *op. cit.*, p.99.

la perception ou pour « donner à voir »[256] d'une part, celle de la correspondance entre perception et réalité d'autre part, celle enfin de l'objet que vise la poésie comme démarche herméneutique (ce que recouvrent dans l'œuvre de Jaccottet les mots « réel » et « vérité »). La question des moyens de la poésie rejoint ainsi celle des moyens de la perception et interroge plus spécifiquement la nature sensible et corporelle du sujet lyrique.

L'ignorance dont se morigène le poète a-t-elle à voir avec la condamnation des sens comme facteurs d'erreur partagée par le platonisme, le christianisme et le classicisme ? Philippe Jaccottet, employant la formule de « puissance de l'erreur » (*S*, 345) et affirmant la nécessité des « détours » (*PFA*, 469) pour rejoindre la vérité[257] semble plutôt aller à l'encontre des distinctions platonicienne entre monde sensible et monde intelligible, chrétienne entre ici-bas et au-delà, ou encore classique entre raison et passion. Il continue pourtant à évoquer l'idée d'un autre monde, d'« arrière-mondes »[258], dont la constitution paraît à première vue hériter, ne serait-ce que partiellement, de ces trois modèles idéalistes. En ce sens, sa poétique se distingue quelque peu de l'anti-platonisme affirmé d'Yves Bonnefoy, conspuant « dans la tête de l'homme […] les parfaites Idées qui ne savent que déteindre sur sa bouche »[259]. Si, comme l'écrit Michel Collot, « la réalité à laquelle renvoie le poème n'est pas celle de l'univers objectif que s'efforcent de constituer les sciences, mais celle du monde perçu et vécu »[260], celle-ci, empruntant la structure de la perception, continue de se donner dans la dualité du visible et de l'invisible, de l'ici et de l'ailleurs. La question qui subsiste est celle du statut ontologique de cet invisible auquel s'ajointe le visible. Nous tenterons d'y répondre à partir de l'examen des catégories de l'expérience de la spatialité à la lumière de l'économie psychique propre à la bipolarité mélancolique. Ainsi, sera-t-on amenés à examiner les modalités de la présence du sujet dans son poème et en particulier cette médiation entre le monde et sa conscience qu'y établit son corps, en tant qu'il est pris dans le processus du vieillissement. Enfin, à travers la question de l'altérité, on interrogera

[256] P. Eluard, *Donner à voir*, *Œuvres complètes*, t.1, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1968.
[257] (*PFA*, 469) « Et l'on finit par penser que toutes les choses essentielles ne peuvent être abordées qu'avec des détours, ou obliquement, presque à la dérobée ».
[258] F. Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Gallimard, « Folio essais », trad. M. de Gandillac, 1971, p.44.
[259] Y. Bonnefoy, « L'Anti-Platon », *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, Paris, Mercure de France, Gallimard, « Poésie/ Gallimard », 1970, p.9.
[260] M. Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon, op. cit.*, p.7.

la structure sujet-objet qui, opérant dans l'espace la discrimination fondamentale du soi et du non-soi, règle le procès de la connaissance.

I — L'ÉTENDUE MÉLANCOLIQUE

« Le flux des perceptions […] est scandé selon des catégories nettement opposées », ainsi, pour les êtres humains, « la réalité […] n'est pas un *continuum*, mais un domaine réglé par des catégories discrètes et, en substance, antithétiques »[261], dont « aucune n'est aussi universelle que l'opposition haut/ bas »[262]. Précisément, comme on l'a vu au chapitre précédent, Philippe Jaccottet s'interroge concernant les catégories universelles de l'expérience du monde et en particulier concernant la bipolarité que détermine la double orientation, haute et basse, de l'axe vertical. Il demande : « D'où provient le sens bénéfique de tout temps accordé à l'ascension, la vénération du "haut", le mépris du "bas" ? » (*O*, 60). Pour l'historien Carlo Ginzburg, la valeur culturelle attribuée à ces catégories est à mettre en lien avec un facteur proprement humain, l'expérience des âges et surtout de l'enfance, qui maintient longtemps le sujet humain dans la dépendance d'un plus âgé, d'un plus grand. Ce facteur déterminerait l'identification du haut à la bonté et à la force dans la quasi-totalité des cultures. D'autres polarités, telles que le proche et le lointain, la transparence et l'opacité ou encore la limite et l'illimité, organisent l'expérience du monde matériel et l'associe à des affects eux-mêmes ambivalents qu'il s'agira de mettre en lumière. Cette bipolarisation de l'étendue ouvre la voie d'une esthétique existentielle entendue comme une science du beau (en tant que le beau est ici identifié au bien et attribue donc à l'existence une visée axiologique), englobée dans « une science de la connaissance sensible »[263], c'est-à-dire dans une étude plus générale de la sensibilité et des sens : « Questions naïves. Comment se fait-il que ceci soit beau et cela non ? Expérience immédiate, et dans le travail fréquente : ceci ment et cela ne ment pas » (*S*, 341).

[261] C. Ginzburg, « Le haut et le bas. Le thème de la connaissance interdite aux XVIe et XVIIe siècle », *Mythes emblèmes traces*, Paris, Flammarion, trad. M. Aymard, C. Paoloni, E. Bonan [et al.], 1989, réed. Verdier, 2010, p.165.
[262] *Ibid*., p.166.
[263] A. G. Baumgarten, *L'Esthétique*, Paris, L'Herne, « Bibliothèque de philosophie et d'esthétique », trad. J.-Y. Pranchère, 1988, p.121.

1. Le proche et le lointain

Le premier couple de catégories antithétiques organisant l'expérience de la spatialité est constitué des deux pôles de la proximité et de l'éloignement :

> Il arrive que non seulement le temps vous échappe, mais l'espace avec tout ce qui est dedans ; que non seulement ne soient plus là les choses absentes, mais celles même dont chacun dirait qu'elles sont bien là, toutes proches. […] L'âme est distante de tout, elle n'est plus que la conscience confuse, lasse, de n'être plus. (*O*, 36)

L'opposition du proche et du lointain est recouverte et remodelée à travers l'opposition du subjectif et de l'objectif, de l'actif et du passif. En effet, l'humeur du sujet, empreinte de lassitude ou de mélancolie, brouille davantage qu'elle ne médiatise son rapport au réel, en lui présentant les choses présentes comme absentes et le proche sous la forme du lointain. L'espace et la chose qu'il contient adoptent les caractéristiques du temps en se présentant comme insaisissables. La dimension du proche paraît de la sorte soustraite au sujet faisant l'expérience d'une spatialité marquée par la mélancolie et vis-à-vis de laquelle il apparaît plutôt patient qu'agent, comme en témoigne l'emploi du verbe impersonnel « il arrive », qui souligne le caractère accidentel et soudain de cette distance entre l'âme et le monde et l'inadéquation des sujets logiques et grammaticaux. De plus, la désignation synecdotique du sujet par l'âme contribue à renforcer l'expression d'une distance non seulement entre le sujet et le monde dans lequel il évolue mais aussi au sein du sujet lui-même qui apparaît « spectateur de l'altération de son humeur »[264]. Pourtant, considérant « l'*ordo melancholicus* du point de vue de ses *caractéristiques spatiales* », Hubertus Tellenbach écrit qu'il « est centré sur la proximité – proximité par rapport aux choses dans le sens d'un contact intensif avec ce qui est là », ce que nous allons examiner tout de suite, et « proximité par rapport au "prochain" »[265], que nous explorerons à la fin de ce chapitre, dans les pages consacrées aux rapports avec autrui.

a. La peur d'avoir peur : dilatation et resserrement de l'espace

Dans la poésie de Philippe Jaccottet, la vieillesse conjoint les deux situations contradictoires d'éloignement et de rapprochement. À plusieurs reprises, le vieillard apparaît toujours-déjà sur le départ. En « voyageur d'hiver » (*T*, 1205), il est celui qui « […] regarde la neige / s'éloigner sur les montagnes » (*A*, 421) et qui se tient dans la

[264] H. Tellenbach, *La Mélancolie*, Paris, Presses Universitaires de France, « Psychiatrie ouverte », trad. L. Claude, D. Macher, A, de Saint-Sauveur [et al.], 1979, p.50.
[265] *Ibid*., p.198-199.

distance vis-à-vis des objets et des proches, comme si ceux-ci n'étaient déjà plus tout à fait réels. L'éloignement paraît alors marqué par l'étrangeté qui accompagne une déréalisation du monde et une dépersonnalisation du sujet. Par contraste, le pôle de la proximité devrait logiquement prendre les teintes rassurantes du monde de la familiarité et du souci mutuel. Or, le rapport mélancolique à l'étendue, soutenu par la dimension de la temporalité qui en prend en charge la progression, s'accommode indifféremment de l'un ou l'autre de ces deux pôles. L'inquiétude de vieillir est « la croissante peur / d'avoir peur », qui se confond avec son objet et qui anticipe la vieillesse où « l'espace subit une succession de rétrécissements incontournables »[266]. En elle, coïncident « l'éloignement des défenseurs » et « le resserrement du temps » (*I*, 152). Ainsi, Philippe Jaccottet reprend-il le thème baudelairien du temps comme « [s]ombre ennemi qui nous comba[t] et nous resserr[e] » (*I*, 160), dont le lierre qui croît, illustrant à la fois la persistance obstinée du chant et la menace de l'étranglement, est l'une des métaphores : « je me retrouve au seuil d'un hiver irréel / où chante le bouvreuil obstiné, seul appel / qui ne cesse pas plus que le lierre » (*E*, 5)[267]. L'image du « lierre du Temps » (*CV*, 767) exprime une constriction spatiale qui à la fois « gard[e] » (*PSN*, 716)[268] le sujet de la mort et à la fois menace de l'étrangler, comme « le cœur du merle [qui] bat dans le lierre sombre ». Elle indique de la sorte la profonde ambivalence du mouvement de repli dans l'espace « intérieur » (*E*, 8), entendu comme psychisme ou maisonnée. La peur, en tant qu'elle est son propre objet, se soutient de « la venue d'un lointain » (*PFA*, 519) et, s'emparant soudain de la dimension du proche, se confond avec la douleur qui :

> […] ressemble à quelqu'un qui approche
> en déchirant les brumes dont on s'enveloppe,
> abattant un à un les obstacles, traversant
> la distance de plus en plus faible – si près soudain
> qu'on ne voit plus que son mufle plus large
> que le ciel. (*CB*, 539)

Le resserrement, opéré autour du mourant par « l'imminence de la mort »[269], est en ce sens un *rapprochement*. À l'image de « la feuille de papier près de la flamme [qui] se rétracte » (*CB*, 540), nombreuses sont les figures de ce « recroquevillement douloureux » (*PFA*, 522) devant la mort qui associe l'angoisse et la vieillesse dans la même « figure de

[266] J. Morval, « L'appropriation et la désappropriation de l'espace chez la personne âgée », *in* C. Attias-Donfut, P. Brunel [et al.], *Penser l'espace pour lire la vieillesse*, Paris, Presses Universitaires de France, 2006, pp.51-69, p.53.
[267] Sur cette question de l'obstination du chant voir M. Finck, *art. cit.,* pp.17-46.
[268] (*PSN*, 716) : « Le lierre sombre croît contre le mur. // Gardez-le, lierre et chaux, du vent de l'aube, / des nuits trop longues et de l'autre, éternelle ».
[269] A. Bergé, « L'Aire du tombeau », *La Licorne*, n°29, Université de Poitiers, 1994, pp.331-345, p.332.

la constriction »[270]. Dans l'agonie, la proximité est subvertie, elle n'est plus sollicitude bienveillante mais déclaration d'hostilité : « Seuls sont proches les ennemis » (*I*, 148). C'est l'araignée, la Parque tranquille, qui travaille « juste au pied du lit », dans la paisible intimité de la chambre du poète, « au piège qui attend [s]on fragile fantôme » (*E*, 8). C'est donc à travers l'affect de la peur que le sujet prend conscience, dans la mélancolie comme dans la vieillesse, de la dimension de la spatialité : « c'est seulement en ayant peur que la peur peut alors, par une expresse considération, se rendre compte de ce qu'il y a à redouter »[271].

b. L'angoisse : découverte et annulation de la spatialité

Mais la peur enferme car sa compréhension de l'espace est lacunaire, elle n'y voit que « la plus ou moins grande imminence d'un danger », sans comprendre que la distance mesure aussi « la plus ou moins prochaine échéance d'une promesse »[272] : « ainsi tout est promesse, et ces roseaux ne devraient-ils pas être nommés "ailleurs", ou "demain" ? » (*PFA*, 487). La peur anticipe, à travers le mouvement constrictif de l'étendue, le processus du vieillissement, où la baisse de l'acuité visuelle (*PSN*, 722) interdit la contemplation des lointains, tandis que la débilité du corps en empêche l'exploration. Le vieillard est « [ce]lui qui ne va plus même jusqu'au fond de son jardin » (*PSN*, 723). Or, cet empêchement du corps et du regard livre le sujet aux monstres de l'imaginaire de sorte que le lointain imaginé, venant à la place de son exploration réelle, se peuple de « fantômes cotonneux » (*PSA*, 104) qui finalement en découragent jusqu'au désir même. En revanche, dans l'angoisse, que Martin Heidegger décrit comme le prolongement de la peur, c'est toute la dimension de la spatialité qui est (re)découverte. Dans l'angoisse, « ce qui menace […] est déjà là – et n'est pourtant nulle part […] *le devant-quoi de l'angoisse est le monde en tant que tel* »[273], découvert dans son *insignifiance*, dans son *insecourabilité* fondamentale :

> Que T'avait-il donc fait, Commissaire aux astres ?
> Il Te cherchait.
> Tu lui as rompu les artères.
> Et la lumière ne s'est même pas voilée
> au-dessus du coffre sombré. (*PSN*, 736)

[270] *Ibid*., p.332.
[271] M. Heidegger, *Être et temps, op. cit.*, p.198.
[272] H. Bergson, *Matière et mémoire*, *Œuvres*, t.1, Paris, Librairie Générale Française, 2015, p.387.
[273] M. Heidegger, *Être et temps, op. cit.*, p.235-236.

Le monde entier se présente sous le jour de l'antagonisme et son indifférence à l'égard de la souffrance humaine est perçue comme une déclaration d'inimitié. Celle-ci fait le terreau d'une généralisation extrême du doute et impose à l'homme de prendre en charge, lui-même, à travers sa parole, la production d'un *sens*. La confrontation avec l'angoisse, dont le visage, « mufle plus large / que le ciel » (*CB*, 539), se donne à la manière d'une synecdoque comme la totalité du monde, obstrue toute possibilité d'illusion panoptique de sorte que le sujet est instamment requis de refonder le monde, qui se présentait auparavant comme une *donnée*, à partir du *point de vue*, nécessairement parcellaire, dont il dispose sur l'étendue disloquée, qui l'environne et lui fait face.

c. L'extensif et l'intensif

À travers l'épreuve de l'angoisse, qui crée le silence, qui « esseule »[274], le sujet redécouvre, après l'énonciation d'un violent réquisitoire (dont la section de *Chants d'en bas* intitulée « Parler » est l'exemple le plus significatif), la dimension – pourrait-on dire *nocturne* ? – de la spatialité comme un « subterfuge fait pour [lui] ouvrir les yeux » (*I*, 151) et la nécessité de la parole comme ultime expression ou recréation de l'espace : « ces cris épars, à la fois près et comme très loin […] ils mesurent l'espace… / Et moi qui passe au-dessous d'eux, / il me semble qu'ils ont parlé, non pas questionné, appelé / mais répondu » (*PSN*, 720). Ce « rétrécissement de l'espace » (*O*, 69) extérieur, constitutif aussi de l'hiver, de la vieillesse et de la mélancolie, sous la forme de « l'intime hiver » (*O*, 69), débouche dans un second temps « sur une dilation de l'espace intérieur »[275] où le sujet lyrique est rendu disponible à l'appel qui fait le fond de l'expérience poétique. Cette conversion de l'espace s'opère à la faveur d'une transformation du champ phénoménal de champ visible en chant audible. Rendant sa « consistance » (*PSA*, 116) au monde par le langage, le sujet redécouvre la possibilité de l'entente, au sein du monde, d'une *réponse*. Si « Jaccottet rejoint […] le paradoxe sous-jacent à l'œuvre de Hölderlin découvrant la proximité de la distance »[276], ce n'est donc pas tant parce que « le monde n'est pas ce que nous croyons qu'il est » (*PSA*, 115) que parce que la spatialité est d'abord *relation* du sujet au monde et que cette *relation* reçoit nécessairement les caractéristiques axiologiques (familiarité ou étrangeté) que la « *disposibilité* »[277] du sujet (humeur, âge, condition, etc.) y projette. La « proximité de la distance », dont Hélène Samson relève le

[274] *Ibid*., p.237.
[275] J. Morval, *art. cit.*, p.67.
[276] H. Samson, *Le « tissu poétique » de Philippe Jaccottet,* Sprimont, Mardaga, 2004*,* p.96.
[277] M. Heidegger, *Être et temps, op. cit.*, p.178.

motif, a pour corollaire *la distance de la proximité* et toutes deux expriment une relation à la spatialité marquée par la mélancolie, dont les deux moments, de peur et d'angoisse, se succèdent comme la phase maniaque de triomphe succède à la phase mélancolique pour l'annuler. Ainsi les choses du monde, « voilées par la mélancolie », peuvent-elles apparaître sur le mode de l'*extensif* comme « lointaines, pour ne pas dire absentes » (*PFA*, 519) ou encore livrer, sur le mode de l'*intensif*, un véritable « assaut […] contre la sensibilité » (*PFA*, 520) du sujet. La proximité est alors « ce lieu où il y a le plus de joie parce qu'il y a aussi le plus de menaces » (*PSA*, 131) car ce lointain qui vient s'incarne arbitrairement dans « un détail de paysage » (*O*, 43), le « mufle » de la mort (*CB*, 539) ou encore « le dieu » « tout proche / et difficile à saisir » (*PFA*, 519).

*

En ce sens, la contraction de l'espace est la métaphore du vieillir et de l'angoisse comme raccourcissement objectif ou subjectif du temps, d'une sensibilité exacerbée au monde extérieur, ou encore de l'intuition comme compréhension immédiate et intraduisible. Au contraire, l'éloignement ou la dilatation de l'étendue exprime l' « étrang[eté de l'homme] à l'espace » (*S*, 395), la séparation entre l'homme et le monde qui conditionne aussi bien « la montée de l'indifférence » (*O*, 46) que la possibilité de la nomination :

> […] 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, ou du moins la change en une autre espèce de séparation (*O*, 63)

Dans cette dialectique du proche et du lointain, il y a donc « une juste distance » (*PFA*, 519) qui place l'homme « à deux doigts au-dessus de la terre » (*S*, 359), c'est la « distance, qui jalonne l'étendue » et qui, opérant la conversion de « la mélancolie de la séparation » (*APMR*, 1175), « loin d'être cruelle, exalte et comble » (*PFA*, 489). Alors que la proximité en avait fait connaître l'urgence, l'éloignement dialectisé par la distance, conçue comme « cette autre espèce de séparation » (*O*, 63), ouvre l'homme au langage de sorte « qu'en s'éloignant ainsi, quelquefois, l'on se rapproche » (*PFA*, 487). Passé par l'épreuve de la séparation, le proche apparaît enfin, dans la dernière période de l'œuvre, sous la forme pacifiée d'« un assaut » mais qui, cette fois, n'a plus « rien d'effrayant, ni d'agressif » (*N*, 1126).

2. L’opacité et la transparence

Cette opposition de l’intensif et de l’extensif, dont on a vu qu’elle subsumait celle du proche et du lointain, se rejoue selon des modalités distinctes dans la deuxième antinomie qui règle l’expérience de la spatialité, celle de l’opacité et de la transparence. Il faut comprendre cette antinomie de deux manières. D’une part dans le rapport qu’elle articule entre le signe et son référent, qui sera plus spécifiquement traité dans la troisième section de ce chapitre. D’autre part, dans la relation qu’elle met en jeu entre le sujet et le monde, ce qui sera l’objet des pages suivantes. Il s’agit donc d’examiner l’œuvre sous l’angle de cette déclaration paradoxale de *L’Ignorant*, « L’effacement soit ma façon de resplendir » (*I*, 161), que l’on a peut-être trop vite interprétée dans le sens d’une « esthétique de l’effacement » alors que son prédicat ne l’affirme que comme le moyen d’une splendeur renouvelée. Ce vœu de « transparence » (*PSA*, 137), déjà formulé dans *La Promenade sous les arbres*, s’élabore en contrepoint d’un « attachement à soi » (*S*, 335) persistant et dont on omet trop souvent d’interroger les figures. À rebours d’une tradition critique faisant crédit au poète d’avoir « toujours pudiquement évité de se portraire »[278], nous verrons que si le poète « ne respire qu’oublieux de [s]oi », c’est que la poésie tout à la fois s’origine et s’objecte au « triste souci de [s]a peau » (*PSA*, 139), métaphorisé par l’« opacité » (*S*, 335), la « brume » (*PSN*, 729) ou le « fagot de nuages » (*PSN*, 718). Ces métaphores sont autant de *voiles de* « la mélancolie » (*PFA*, 519) qui dérèglent la juste appréciation de la distance et de la proximité. Or, de même que « le triste souci » chez Philippe Jaccottet, dans la tradition iconologique, la mélancolie est décrite comme un « obscurcissement de l’intellect »[279]. Quel « mode d’“être-dans-le-monde” », cette « coloration de l’humeur »[280] dégage-t-elle ? Dans une lettre qu’il adresse à Philippe Jaccottet, Maurice Chappaz, écrivant « la vieillesse est si tangiblement “une pensée sous les nuages” » puis « la tristesse d’ailleurs est une teinte qui se mêle à toutes les teintes des objets »[281], fait le lien entre le « portrait du poète en vieillard »[282] et la tonalité mélancolique de l’œuvre.

[278] J.-C. Mathieu, *L’Évidence du simple et l’éclat de l’obscur*, *op. cit.*, p.155.
[279] R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *op. cit.*, p.532.
[280] H. Tellenbach, *op. cit.*, p.81.
[281] M. Chappaz, « Lettre », *in* P. Née, J. Thélot [dir.], *op. cit.*, p.33 et p.35.
[282] M. Sheringham, *art. cit.*, p.145.

a. Le climat et l'humeur

Alors que « *l'atmosphère des hauteurs* » (*PSA*, 85) se caractérise selon George William Russell cité par Philippe Jaccottet dans *La Promenade sous les arbres*, par la limpidité de l'air et par l'accroissement de la perspective optique, le « vallon [est] souvent embué par les vapeurs de la rivière » (*Ob*, 224). La brume, la buée, le brouillard ou le nuage sont autant de figures d'une densification ou d'un alourdissement de l'air qui le rapproche de son élément antagoniste, la terre[283]. Ce rapprochement de l'élément ouranien avec l'élément chtonien en inverse le contenu axiologique par hybridation et par ptose de sorte que cette antinomie de l'opaque et du transparent s'articule à l'opposition du haut et du bas, du lourd et du léger, du clair et de l'obscur, du pur et de l'impur. Or, toutes ces antinomies *perceptives* ou *esthétiques* se trouvent recouvertes par l'antinomie *affective* de la joie et de la peine, puis par l'antinomie *existentielle* de la jeunesse et de la vieillesse. Ainsi, l'air dans sa relation au terrestre admet-il deux configurations affectives adverses : le « brouillard de l'indifférence quotidienne » (*Ob*, 225) et la « *Joie dans le ciel* » (*O*, 73). Cette mention du titre de Charles Ferdinand Ramuz permet à Philippe Jaccottet de marquer son scepticisme vis-à-vis de ses implications religieuses, tout en reprenant le motif élémentaire qui associe la joie à l'oiseau et à l'air, motif que l'on retrouve dans les *Pensées sous les nuages*, où le poète écrit que « le mot joie, comme traverse parfois le ciel un oiseau que l'on n'attendait pas […] [lui] est passé par l'esprit » (*PSN*, 721). De la sorte, la joie n'apparaît plus liée à l'éternité, mais à « l'exaltation suprême de la contradiction vie / mort » (*O*, 73), au point de tension maximal de la corde qui relie les deux pôles de l'expérience ou de l'existence[284], quand la mélancolie, identifiée au brouillard, correspond au contraire à son point de tension minimal. De même, la dialectique du haut et du bas apparaît comme la métaphore spatiale d'une cyclothymie dont le cycle des saisons était l'équivalent temporel et qui manifeste l'alternance des phases maniaques et dépressives à travers non seulement la succession des hauts et des bas, mais aussi celle d'une perspective optique tour à tour nette et floue, aiguisée ou émoussée. De cette manière, l'assaut pacifié du proche sur la sensibilité du poète lui semble comparable à la sensation que l'on doit ressentir « quand on sort d'une opération de la vue », où « tout pren[d] plus de relief » (*N*, 1126). Pour Philippe Jaccottet,

[283] R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *op. cit.*, p.402.
[284] On retrouve là la définition de « l'*intensité* » proposée par Michel Collot dans *La Matière-émotion* (*op. cit.*, p.328) : « le devenir de l'énergie et de la matière […] reposerait sur l'"équilibre antagoniste" de phénomènes en apparence opposés ».

« le terrain est inégal ; ce n'est ni un plateau, ni une vallée, mais une confusion de dépressions et de collines (*PSA*, 95). Sans pour autant céder à « l'aplatissement des âmes » (*S*, 343), le poète substitue aux hautes montagnes alpestres de l'enfance les « montagnes basses de la Drôme » (*PSA*, 100) choisie, comme cherchant à modérer, au sein du paysage intérieur de l'œuvre, une propension à une excessive polarisation de la vie psychique : « ces montagnes-ci ne sont pas des Alpes, et […] aucune suggestion de chaos ou de sublimité, nulle ambition excessive, nul rêve de victoire, nulle obsession de pureté ne s'en dégagent » (*PSA*, 99). Or, cette exhortation intérieure à la modération se trouve ironiquement complétée par la contrainte extérieure du vieillissement qui interdit l'excès plus efficacement que ne croyait le faire la volonté. La poésie jaccottéenne, décrivant la vieillesse comme le dévalement de « l'autre versant d'ici » (*I*, 162) et conditionnant l'amplitude optique du sujet sur l'axe des abscisses à son mouvement sur l'axe des ordonnées, implique la diminution progressive de l'espace du visible.

b. Figures de l'opacité et opacité de la figure

De la sorte, à mesure du vieillissement, la conscience se confond de plus en plus avec cet « obscurcissement de l'intellect »[285] ou avec cette « ombre de l'objet tomb[ée] sur le moi »[286] par lesquels Henri de Gand aussi bien que Sigmund Freud décrivent la mélancolie à plusieurs siècles d'intervalle. La subjectivité vient obscurcir et densifier, parfois même interdire, la perception du monde, caractérisée par la transparence. Un des titres de Jaccottet reprend cette antithèse fondamentale entre conscience et perception, opacité et transparence, c'est *Cristal et fumée*, publié en 1993. L'homme ne perçoit le « cristal » (*PSA*, 98) de l'Alpe qu'à travers « une fumée » qui y inscrit « quelque chose du trouble et de la grâce humaine » (*CF*, 22). Dans *L'Ignorant*, le poète, s'est « changé en cette ombre qui lui plaisait » (*I*, 159) ; l'« âme » d'un arbre, analogon de l'homme, se confond avec son « ombre » (*I*, 164) ; « nos vies » sont qualifiées de « vol ombreux » (*I*, 165) et le sujet n'est plus que le « voile » formé par la « buée » de ses « larmes » sur la vitre de la fenêtre :

> Que les oiseaux vous parlent désormais de notre vie.
> Un homme en ferait trop d'histoires
> et vous ne verriez plus à travers ses paroles
> qu'une chambre de voyageur, une fenêtre
> où la buée des larmes voile un bois brisé de pluie… (*I*, 157)

[285] R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *op. cit.*, p.532.
[286] S. Freud, « Deuil et mélancolie », *op. cit.*, p.158.

À l'intersection du dehors et du dedans, la buée sur la fenêtre, « brouillant nos yeux » (*I*, 160), manifeste cet état d'un sujet résiduel (buée ou trace) n'accédant à lui-même qu'à travers l'expérience du monde, par les écrans interposés de son émotion, de sa sensation, de sa perception et de sa mémoire et dont la survivance ne réside que dans la perpétuation et l'ajournement de ce rapport. Ces écrans s'accumulent au fur et à mesure de l'avancée en âge de sorte qu'une fois parvenu à la vieillesse « l'œil de l'homme […] est voilé » (*I*, 170). La conscience permet et brouille le rapport au monde tout en imposant que s'articulent les surfaces successives qui mesurent « la profondeur embrumée » (*I*, 161) de la durée. Le monde ne peut être saisi que par le truchement d'une conscience tout entière sujette à la temporalité, à la mobilité, au changement. Et cette conscience, se projetant dans le monde comme une ombre et lui imposant ses formes, dans le temps même où elle semble en ouvrir l'accès, nous le rend inconnaissable. Ainsi, le poète, en particulier dans ce recueil sur la vieillesse qu'est *Pensées sous les nuages*, est-il « quelqu'un qui creuse dans la brume / à la recherche de ce qui échappe à la brume » (*PSN*, 722).

c. La brume et la merveille

Le « brouillard d'hiver, effaçant, confondant ou déformant les belles apparences » (*O*, 33) exprime un brouillage parvenu à son point culminant, une *disposibilité* caractérisée par l'« engourdissement » (*O*, 49) ou l'indifférence aux sens psychologique et perceptif. Or, l'indifférence, qui correspond à « la suspension de l'intérêt pour le monde extérieur »[287], est, selon Sigmund Freud, l'un des symptômes de la mélancolie comme du deuil. Sur le plan auditif, cette indifférence, ou ce brouillage, qui résulte d'une homogénéisation et d'une uniformisation des éléments du monde extérieur, est relayée par « le bruit de nos soucis » (*I*, 157), les murmures des « hésitations de l'important », des « craintes du lâche », des « soucis du pauvre » ou des « sottises de l'ingénieux » (*I*, 161). En revanche, la « rencontre des fleurs » (*S*, 1088), l'une des manifestations de la merveille, *perce* « le brouillard de l'indifférence quotidienne » (*Ob*, 225). Pour des raisons différentes et sous des signes contraires, l'enfance et la vieillesse font donc la même expérience, celle de la proximité : « Plus proches quelquefois les fleurs, la haie de buis, un vieil objet changé en talisman » (*CdB*, 31). Dans cette phrase, où Philippe Jaccottet oppose proximité du monde matériel et hauteur lointaine des visages adultes, on voit que pour l'enfant le proche est le plus souvent rencontré sous la forme d'une présence tutélaire. En revanche, dans le vieillissement et dans la vieillesse, telle qu'elle est

[287] *Ibid.*, p.148-149.

imaginée depuis le point de vue du jeune poète, cette proximité bienveillante se retourne en menace et en hostilité, comme on l'a vu à travers l'image du lierre ou de l'araignée. Mais la vieillesse vécue du poète rejoindra l'émerveillement enfantin du proche : « Ce qu'on retrouve ainsi par mégarde et qui ne vous troublait plus guère. La ruche. On n'a pas d'âge devant cela. Ou on se l'imagine » (*S*, 1081). Alors que l'enfant incarne ce mode joyeux du sentir qui fait « tel ou tel détail du monde concret » « "venir en avant" et occuper tout l'espace spirituel, "en gros plan" » (*O*, 43), l'homme vieillissant, quant à lui, subit cette « insinuation de grisaille » (*Ob*, 203) qu'est « la montée de l'indifférence » (*O*, 46) et qui s'annonce par ce « premier cheveu gris [qui] nous découronne et nous révèle que la mort était en nous » (*Ob*, 199). C'est le « brouillard […] [qui] réduit [le sujet] à l'état de piètre fantôme » (*CPB*, 1263). Le gris, dont la « teinte […] se mêle à toutes les teintes des objets »[288], est donc la couleur de ce vieillissement avant l'heure qu'est la mélancolie. Susceptible d'émerger à n'importe quel âge de la vie, la mélancolie apparaît comme la révélation de la coïncidence absolue de l'élan vital et du vieillir, ou comme la visée intentionnelle de la conscience propre à la vieillesse. La brume serait en ce sens la projection dans l'espace, l'illustration, d'une temporalité définie par son caractère d'extensivité et s'écoulant uniformément qui rend les « [c]hoses […] lointaines et presque insaisissables […] presque des mirages » (*S*, 668). En revanche, l'image de la merveille, qu'elle se présente sous la forme végétale (fleur, arbre), sous la forme animale et musicale de l'oiseau ou encore sous celle d'un scintillement non identifié, correspondrait, quant à elle, à la forme sensible d'une temporalité qui se présente à nous sous l'angle de l'intensif et de l'hétérogène.

*

Fil « qui s'emmêle ou se rompt sans cesse » (*S*, 1055), l'espace est agi, dans l'œuvre jaccottéenne, par les catégories antithétiques de l'homogénéité et de l'hétérogénéité et apparaît en définitive comme le symbole du temps. À travers cette description de l'espace oscillant entre ascension et déclin, puis entre brume et merveille, plutôt que deux conceptions du temps, telles que les pense Henri Bergson comme « temps homogène »[289] et « vraie durée »[290], il s'agit pour Philippe Jaccottet de distinguer deux modalités de notre rapport au temps, s'articulant l'une à l'autre dans notre expérience

[288] M. Chappaz, *art. cit.*, p.33 et p.35.
[289] H. Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, *op. cit.*, p.227.
[290] *Ibid.*, p.214.

vivante. Le temps homogène est réintégré à l'intérieur de la durée, comprise comme « emboîtement des faits de conscience les uns dans les autres »[291]. La poésie de Philippe Jaccottet réconcilie donc dans le cadre de l'expérience ces deux conceptions de la temporalité, dont l'une se donne sous le versant malheureux de l'homogène, et l'autre, rafraîchissant toutes les sensations et les idées « comme une nouvelle enfance »[292], sous celui de l'hétérogène. Mais, puisque « [c]omme d'un brouillard, le monde resurgit de la rêverie » (*ES*, 326), la brume dans laquelle « creuse » (*PSN*, 722) le poète, loin d'en être la formule antithétique conditionne l'expérience de la merveille, qui est « affleurement de l'être » (*O*, 44), « chemin doré dans la forêt des apparences » (*O*, 45), et qui « rend l'enfance » (*S*, 593).

3. La limite et l'illimité

L'opposition bergsonienne du « temps homogène », temps de la science et de l'histoire, symbolisé par le décompte de l'horloge et du calendrier, et de la « vraie durée », qui est le temps vécu, réinterroge alors l'antinomie posée par Hervé Ferrage entre « un temps linéaire » qui, en tant qu'il est éloignement de l'origine, est « orienté vers une fin qui ne peut être que la mort » et un temps « cyclique » où se « retrouve la tranquille sérénité des rythmes saisonniers »[293] au sein desquels le poète peut espérer « redeven[ir] enfant » (*O*, 44). L'homme apparaît pris dans une temporalité qui lui interdit non seulement d'épouser parfaitement le mouvement du réel mais également d'y échapper. À travers cette question de l'opaque et du transparent – qui règle, on l'a vu, les rapports de l'humeur et de la perception –, la question qui est posée est celle du rapport entre temps objectif et temps subjectif, l'un et l'autre procédant à la fois du temps linéaire et du temps cyclique, et donc celle de la possibilité de la connaissance. Le souci de la « vérité », que l'on examinera plus précisément dans la seconde partie de cette étude, est de la sorte évoqué à maintes reprises comme le critère qui guide l'écriture : « Être fidèle cependant aussi à cela, qui est notre vérité » (*S*, 356). À travers l'exemple des limites de la perception visuelle, il s'agit donc en réalité d'interroger les limites de la raison, notamment lorsqu'elle est confrontée à ce fondement de toutes limites qu'est notre finitude. Articulant les trois antinomies de la perception visuelle (visible / invisible), de la raison (relative / absolue), et de l'existence (finie / infinie) autour de l'opposition entre limite et

[291] *Ibid.*, p.225.
[292] *Ibid.*, p.158.
[293] H. Ferrage, *op. cit.*, p.110.

illimité, la poésie jaccottéenne semble tendre l'effort de sa visée herméneutique aux deux pôles d'une injonction contradictoire. Il s'agit en effet d'une part de se faire « célébration » du « terrestre » (*PFA*, 525) et d'autre part de maintenir « cette question pour après la mort » (*S*, 979) qu'est la « question métaphysique » (*S*, 354). Ainsi, la survie de toute poésie nécessiterait-elle à la fois ce « vœu de transparence » qui préside « à tout effort de compréhension » et la résistance à cet effort d'« une "tache noire" » ou d'« une dernière opacité » (*S*, 611). Il s'agirait alors d'opposer une connaissance rationnelle s'emparant de l'ensemble du réel sans reste, et une irréductible part d'ignorance en laquelle se réfugierait la poésie, associée à une forme de pensée magique[294] :

> Reste magique pour moi la présence […] de la montagne basse sous le ciel presque blanc […] Jusqu'ici j'avais deviné un élément essentiel de cette magie : la légèreté. Ce matin, je crois en découvrir un autre. Difficile à définir. 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. (*S*, 411)

Le motif récurrent de la montagne, dont Jaccottet écrit qu'elle est une « énigme à l'horizon paisiblement campée » (*PSA*, 99) et qu'elle « ne [lui] plai[t] guère que vue de loin » (*Re*, 1294) est peut-être alors le paradigme originel de cette dernière résistance du réel aux assauts de notre raison.

a. Conversion du montagneux en nuageux et désir de l'illimité

À cet égard, la comparaison de la montagne avec un mur (*PSN*, 728 ; *L*, 453) est significative. Rendant compte de ce qui obstrue l'horizon, de ce contre quoi se heurte le front (*L*, 455), elle est ce qui fait rencontrer la *limite*. Pourtant, à la fin des *Leçons*, les montagnes sont converties en « [l]égère cendre / au pied du jour » (*L*, 460), dans *La*

[294] Sigmund Freud, dans *Totem et tabou* (Paris, Payot & Rivages, « Petite Bibliothèque Payot », trad. S. Jankélévitch, 2001), relie la pensée magique à l'animisme. Dans ce système, « le monde [apparaît] peuplé d'un grand nombre d'êtres spirituels, bienveillants ou malveillants à l'égard des hommes, […] [et] anim[ant] non seulement les animaux et les plantes, mais même les objets en apparence inanimés » (*ibid.*, p.110). L'animisme « con[çoit] tous les autres êtres comme semblables à l'homme » (*ibid.*, p.112). S'inscrivant dans ce cadre intellectuel, la pensée magique consiste à « prendre par erreur un rapport idéal pour un rapport réel » (*ibid.*, p.114) et à surestimer les idées au point de croire à leur « toute-puissance » (*ibid.*, p.123). La magie est ainsi une « technique animiste » qui sert à « soumettre les phénomènes de la nature à la volonté de l'homme », et à « protéger l'individu contre les ennemis et les dangers » (*ibid.*, p.114). La mention ci-dessus de la pensée magique écarte l'idée de « toute-puissance des idées », nécessaire à Sigmund Freud pour relier l'animisme à l'auto-érotisme enfantin. En effet, cette idée pose le système de l'animisme comme « le plus complet, celui qui explique l'essence du monde, sans rien laisser dans l'ombre » (*ibid.*, p.112). Au contraire, notre propos étant d'associer ignorance, poésie et magie, la magie y apparaît comme un moyen de se concilier des puissances qui demeurent mystérieusement opaques et inconnaissables sur le modèle de la définition phénoménologique d'Autrui comme en-soi/pour-soi, que l'on examinera plus loin dans ce chapitre. Il s'agit de la sorte de qualifier le sentiment d'une similitude entre la constitution du monde naturel et celle du monde humain, permettant à Philippe Jaccottet de croire à la « présence (amicale) » des montagnes. Dans ce sens, plus qu'à Sigmund Freud, la mention de « pensée magique » renvoie ici à Lucien Lévy-Bruhl et à son concept de « participation » défini dans ses *Carnets* : « Quand on parle de participation, il s'agit d'une consubstantialité, d'une communion, d'une identité même (identité-dualité) entre des êtres et des objets […] » (L. Lévy-Bruhl, *La Mentalité primitive*, Paris, Flammarion, 2010, p.15-16.)

Promenade sous les arbres, elles sont changées en « toiles transparentes » (*PSA*, 102) ou même « suspendues » (*PSA*, 97), « légères » comme une « buée des rochers » (*PSA*, 103). Nombreuses sont les figures de cette conversion du montagneux en nuageux qui s'opère de manière privilégiée dans les livres de deuil lorsque le sujet poétique est confronté à la mort d'autrui. Animée d'un mouvement ascensionnel semblable à une respiration, d'« écroulée » (*L*, 456) qu'elle était, la montagne s'allège jusqu'à ne plus peser sur les épaules du poète que comme « un fagot de nuages » (*PSN*, 718) ou comme une « fumé[e] » (*L*, 460). Ce motif s'anime donc de deux mouvements opposés, un mouvement descendant, qui se traduit souvent par « l'énorme avalanche » (*PSA*, 96), et un mouvement ascendant, qui donne lieu au nuage, à la fumée, à la buée, de sorte que la montagne apparaît comme le prototype de toutes les figures de l'opacité dont on a vu qu'elles étaient autant de métaphores de la subjectivité. Si l'écroulement de la montagne traduit une aggravation de la séparation entre le moi et le monde, sa vaporisation exprime au contraire le rétablissement d'une communication grâce à laquelle la séparation (le « mur ») est transposée en ses formes euphémiques que sont le « filtre », le « voile », le « brouillard » ou la « brume ». Ces deux modalités du rapport au monde, qu'exprime la réversibilité réciproque du chtonien et de l'ouranien, sont rendues sensibles par l'antinomie entre la pesanteur, « souvent mentionnée comme l'un des constituants du vécu mélancolique »[295], et la légèreté qui manifeste le phénomène de la *résilience*[296]. Or, cette résilience peut passer par le refoulement de la limite ou au contraire par son acceptation. Dans le premier cas, assemblant légèreté et transparence au sein d'un même désir de *diaphanéiser* le paysage, elle ouvre alors une perspective illimitée, infinie : « et les montagnes qui respirent dans l'éloignement / sont si minces que le regard errant passe au travers » (*I*, 160). Dans le second, sublimant la pesanteur et l'opacité, elle en inverse le contenu axiologique, et y prend appui.

b. La limite *heureuse* et la reconquête du centre

Paradoxalement, la clôture, représentée par l'image de la montagne, et qui symbolise le caractère limité du possible comme de l'existence (la mort), n'est donc pas uniquement une valeur négative. La limite, contre laquelle on bute, peut être retournée en

[295] J. Starobinski, *op. cit.*, p.448.
[296] L'étymologie latine du terme de *résilience*, signifiant « sauter en arrière », exprime parfaitement l'idée de rebond et de résistance aux lois de la pesanteur par laquelle Jaccottet traduit ce dépassement du deuil quand il emploie, pour le dire, les verbes « relever » (*L*, 459) ou « redresser » (*CB*, 550).

valeur positive et devenir, à cette occasion, la « *solennelle permanence* »[297] contre quoi l'on s'adosse (*L*, 459), ce que Philippe Jaccottet désigne sous le nom de « *limite* heureuse, […] celle qui n'enferme pas. / Montagne – maison » (*S*, 411). Cette limite heureuse correspond à cet ordre de l'« autre vie, […] l'intérieur de celle que mènent les hommes en général » où « [l]es choses […] nous tien[nent] lieu de rempart » (*Ob*, 230). Ainsi les montagnes, qui forment les « limites de la terre », sont-elles de « légers remparts » (*O*, 71) et les remparts, comme le lierre qui y grimpe, seuls remèdes contre l'effroi mêlé de fascination de l'étendue, disent à la fois enfermement et protection. Les montagnes définissent une « enceinte abritée », un « abri contre l'étendue » (*S*, 361) au sein duquel le sujet, qui se nomme lui-même l'« effrayé » (*L*, 451), espère se soustraire à la dispersion à laquelle le promettrait une existence vouée à l'illimité. Le « berceau », qui consiste en une « étendue à peine relevée sur ses bords » (*S*, 640), et qui impose à l'espace la mesure du sujet qui le contemple, donne sa forme euphémique à l'enclos que dessinent les lointaines montagnes. L'inquiétude jaccottéenne devant l'étendue correspond alors à la peur grecque de l'*hubris* ou de l'*ametria*, dont Tellenbach écrit qu'elle est le propre de la maladie[298]. Cadastrer l'espace, en prendre la mesure, c'est se prémunir contre l'excès de l'illimité. Il s'agit de retrouver le centre dont on a été « privé » (*ES*, 261), et qui organise la spatialité à partir de la position du sujet. Retrouver un centre c'est d'abord retrouver une circonscription, rendre sensibles les « bords » même « lointains » de l'étendue en les relevant (*S*, 640). C'est ainsi se prémunir contre les « monstres » de l'imaginaire, qui « surgissent aux confins, jamais au centre » (*PFA*, 509). L'image de la montagne, comparée à une « maison » (*S*, 411), exprime alors ce mode particulier du rapport du vivant à l'étendue qu'est l'habitation. On connaît la fortune philosophique et poétique de la formule hölderlinienne, « poétiquement toujours, / sur terre habite l'homme »[299]. Philippe Jaccottet s'inscrit dans cet héritage lorsqu'il se nomme « l'habitant de Grignan » (*PSA*, 94) ou encore quand il écrit : « Nous pouvons habiter diversement la terre » (*O*, 60).

c. La montagne-mémoire

La montagne est alors au champ visuel ce qu'est le mur du jardin à la maison, c'est-à-dire ce qui circonscrit un espace personnel dans l'étendue ou plutôt ce qui *intimise*

[297] Senancour cité par J.-L. Cabanès, « Mélancolie et sublime de terreur : les écritures négatives aux tournants des Lumières et du Romantisme », *in* J. Clair, R. Kopp [dir.], *De la Mélancolie*. *Les entretiens de la fondation de Treilles*, Paris, Gallimard, 2007, pp.131-160, p.144.
[298] H. Tellenbach, *op. cit.*, p.28 : « *La maladie* est toujours *ametria* ».
[299] F. Hölderlin, « En bleu adorable… », *op. cit.*, p.939.

l'extranéité de l'espace. Mais, cet espace intime déployé aux dimensions du champ perceptif tout entier produit aussi à l'inverse la réduction du monde aux dimensions de la conscience. En ce sens, la montagne, dont l'existence résulte de la sédimentation de la croute terrestre, est particulièrement propre à symboliser cette intériorisation du monde qu'opère la mémoire. En effet, les montagnes alpestres ont accompagné l'enfance du poète comme « une présence (amicale) » (*S*, 411), c'est pourquoi elles sont un élément omniprésent de son « paysage (mental) » (*S*, 988). Cette relation des montagnes à l'enfance s'exprime à de nombreuses occasions, que ce soit de manière implicite par exemple dans ce vers de *L'Effraie* où le poète évoque « […] les soirs froids de la montagne avec les [s]iens » (*E*, 14) ou de manière explicite quand il écrit qu'ayant redécouvert la montagne, « c'est comme [s'il] rejoignai[t] de la sorte en [lui] une région d'enfance » (*Re*, 1294). À travers l'image du « mur éclairé […] par [la] mémoire » (*I*, 155), le mur de la montagne révèle son statut d'écran. Cet adossement à la montagne est aussi paradoxalement un « retourn[ement] » (*S*, 411) vers l'enfance de sorte que le « souvenir de la montagne » s'inverse en montagne-mémoire : « Montagnes, tendres mouvements, / limites de la terre, / légers remparts. / Explosions apaisées, tranquilles souvenirs du feu » (*O*, 71)[300]. Par le travail de la métonymie, la montagne passe du statut de contenu psychique (le souvenir) à celui de contenant (la mémoire), mais aussi du statut de stimulus extérieur de la réminiscence (cause) à celui d'image mentale résultant de l'activation de la faculté mnésique (conséquence). Inversant les rapports entre contenu et contenant, cause et conséquence, partie et tout, passé et présent, la perception intériorise son objet sous la forme du souvenir. Mais la figure de cette intériorisation est elle-même double. D'un côté les « montagnes des images » (*I*, 162) mnésiques et oniriques, obstruant l'horizon, renvoient le poète à son propre imaginaire, lui interdisant la perception de l'étendue et donc l'accès au réel. De l'autre, constituant l'obstacle contre lequel s'interrompt et se répercute le trajet de la lumière (métaphore de la connaissance), les montagnes, qui symbolisent la limite du monde sensible, sont l'unique moyen de la *splendeur* que vise « l'effacement » (*I*, 161) revendiqué.

*

La limite qui partage le réel entre visible et invisible révèle au poète sa propre finitude. Ce faisant, elle restreint son domaine au visible (comme synecdoque restrictive

[300] Ou encore (*PSA*, 99): « Qu'êtes-vous donc en effet, mes montagnes ? Le souvenir (qui s'effacera bientôt) de grandes colères […] ».

du sensible), tout en lui suggérant une « destination supra-sensible »[301] dont l'existence se soutiendrait de celle de l'invisible. L'ambivalence affective à l'égard de cet impossible dépassement de l'horizon du visible, liée à l'ambivalence du « facteur de la limite »[302], qui protège en même temps qu'elle enferme, ainsi qu'à l'inscription du sujet dans le temps et l'espace, serait alors l'une des causes de la détermination mélancolique de l'étendue jaccottéenne. Car, écrit le poète, « s'il paraît plus nécessaire aujourd'hui de dessiner de nouvelles limites que de s'épuiser à en rompre sans cesse d'autres, [l]'oubli de l'Illimité est aussi une mort » (*EM*, 80). Comme l'a analysé Jean-Claude Pinson, l'antinomie entre limite et illimité doit donc être rapprochée de l'antinomie kantienne entre phénomènes et noumènes réservant le champ d'application de la raison au premier des deux termes. Tout en rejetant la question métaphysique hors des bornes de l'entendement conformément aux leçons de la critique kantienne, la poésie de Philippe Jaccottet maintient l'exigence de sa « visée » comme le but impossible auquel suspendre tout *poème*, tout *faire*, il appartient donc au régime « quasi spéculatif » de la poésie qui « témoigne de la persistance d'un théologème »[303]. Or, on le verra, ce régime détermine la « mélancolie du savoir »[304] qui affecte l'œuvre jaccottéenne.

**

À partir de la maxime « *Noli altum sapere, sed time* » (*Ép. Rom.* 12 :3) de la Vulgate de saint Jérôme, Carlo Ginzburg explique comment la « condamnation de l'orgueil moral prononcée par saint Paul devint un blâme contre la curiosité intellectuelle »[305]. Or, cette condamnation de « toute tentative pour franchir les limites de l'intellect humain »[306] reflète une hypothèse implicite, celle de « l'existence d'un domaine séparé […] définissable comme "élevé" et interdit à la connaissance »[307]. Le réel est partagé « entre les cieux incorruptibles et un monde sublunaire (c'est-à-dire terrestre) corruptible »[308], entre le haut et le bas. Si le poète se nomme humblement « l'ignorant » affirmant par là son appartenance au monde d'« en bas » d'où il tire ses « chants », il déclare aussi qu' « il n'est pas de poésie sans hauteur » (*S*, 343) et ses paroles tendent alors à rétablir « la communication entre la lourdeur et l'exaltation, la caducité et la

[301] J.-L. Cabanès, *art. cit.*, p.133.
[302] H. Tellenbach, *op. cit.*, p.198.
[303] J.-C. Pinson, *op. cit.*, p.47.
[304] J. Clair, « La mélancolie du savoir », J. Clair [dir.], *op. cit.*, p.202-209.
[305] C. Ginzburg, *op. cit.* p.161.
[306] *Ibid*., p.164.
[307] *Ibid*., p.167.
[308] *Ibid*., p.167.

durée » (*O*, 31) comme les lieux rétablissent « la communication entre les mondes, entre le haut et le bas » (*S*, 394). C'est donc « *dans le monde* ou à travers le monde » que le poète poursuit « ce Plus Haut » (*PFA*, 516). Mais cette affirmation de sa présence au monde et de son être sensible implique son incarnation dans un corps. N'est-ce pas là alors que réside sa limite ? Ce partage entre sensible et intelligible ne résulterait-il pas tout simplement d'une projection de sa double postulation : « spiritualité » et « animalité », « désir de monter » et « joie de descendre »[309] ? Le corps serait alors « cette tache noire par laquelle une folle lueur peut passer » (*S*, 611).

II — LE CORPS

> 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. ? […]
> 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 ? (*S*, 656-657)

Puisque « le corps n'est pas un objet transparent », puisqu' « il est une unité expressive qu'on ne peut apprendre à connaître qu'en l'assumant, cette structure va se communiquer au monde sensible »[310]. De moyen de l'expérience du monde, en contact avec l'étendue dont il participe, le corps devient peu à peu objet de l'expérience inscrivant le sujet dans le cours d'une temporalité qui est celle de « l'usure » (*I*, 152). C'est par son corps que le sujet occupe une partie mouvante de l'étendue tout en s'en différenciant comme circonscription d'une intériorité en rapport avec un environnement sur lequel s'exerce son pouvoir[311]. C'est donc d'abord par le corps, interface tour à tour plus transparente ou plus opaque, que « s'élabore la distribution de l'espace en zones : le proche et le lointain, le haut et le bas, le visible et l'invisible »[312], et que s'établissent tout à la fois la séparation et la communication entre intériorité et extériorité. « Point de vue »[313] à partir duquel le monde est appréhendé, réordonné, unifié, « *mon corps* est ce qui se dessine au centre de ces perceptions ; *ma personne* est l'être auquel il faut rapporter

[309] C. Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, (Feuillet 19), Paris, Gallimard, « Folio classique », 1986, p.96.
[310] M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, « Tel », 1945, p.249.
[311] H. Bergson, *Matière et mémoire*, *op. cit.*, p.378 : « La distinction de l'intérieur et de l'extérieur se ramènera ainsi à celle de la partie et du tout ».
[312] M.-A. Gervais-Zaninger, « Corps et poésie dans l'œuvre de Philippe Jaccottet », *op. cit.*, p.107.
[313] M. Merleau-Ponty, *op. cit.*, 1945, p.99.

ces actions »[314]. Le corps, comme substance étendue (matière) dotée d'une organisation (forme) et d'un dynamisme propre (croissance, conservation, reproduction et motricité), est ce par quoi le monde est visé. Mais la contrepartie de cette puissance du corps est l'impuissance du sujet à échapper à la finitude : « Nous ne souffrons peut-être que dans la mesure où nous sommes en conflit avec le temps et l'espace ; travaillés par nos limites » (*S*, 400). Ainsi, la poésie de Jaccottet fournit-elle « une méditation […] sur la situation intervallaire de l'homme, entre matière et pensée »[315]. L'homme, en tant qu'il est un être corporel, est condamné à se découvrir « […] sans pouvoir / contre la pourriture de la chair » (*S*, 363). Quel rôle le corps aux prises avec le vieillir joue-t-il alors dans cet obscurcissement de l'intellect par lequel nous avons défini la mélancolie ? L'usure du corps et des sens interroge l'hypothèse dualiste, qui rejoue l'ambivalence mélancolique à l'œuvre dans la poésie de Philippe Jaccottet. Face à cette désorganisation de sa corporéité, le sujet se projette dans les formes unifiées que sont les figures identificatoires répertoriées au chapitre précédent.

1. L'usure du corps

Si, dès *L'Effraie*, le poète voyait « [s]a santé se réduire » (*E*, 5) et déclarait le « corps moins réel / que le courant qui l'use » (*E*, 8), à mesure de l'avancée en âge, le corps fait l'objet de notations croissantes, en particulier dans les différentes livraisons de *La Semaison*. L'isotopie de « l'usure » (*I*, 152), constamment associée à celle du vieillir, participe d'une réification du sujet « bientôt bon[…] à jeter » (*LH*, 579). Le poète se décrit comme « un vieillard usé » (*ATV*, 561) et observe cette usure sur la peau de ses mains qui « tremblent » (*O*, 32) et se dirigent « à tâtons » (*CPB*, 1226) dans l'obscurité. Le vieillissement réalise la *percée de l'os* qu'avait entrevue le jeune poète écrivant : « déjà sous notre peau si chaude perce l'os » (*E*, 3). Ainsi, Philippe Jaccottet note-t-il en février 1970 : « Mes mains, pattes de grenouille. Même sentiment de la fragilité des os » (*S*, 594). En 1983, quand il publie *Pensées sous les nuages*, la percée semble s'être encore aggravée : « quelquefois c'est comme si l'on n'avait plus de peau, / seulement la pierre des os » (*PSN*, 729). La percée de l'os s'avère une pétrification par laquelle le corps débarrassé de sa vitalité et de sa sensibilité condamne l'âme, dont il est devenu la prison, au même sort de « voirie » (*O*, 32) que le sien propre. Aussi, l'âme, prise dans le

[314] H. Bergson, *Matière et mémoire*, *op. cit.*, p.379.
[315] J.-C. Mathieu, *L'Évidence du simple et l'éclat de l'obscur*, *op. cit.*, p.80.

mouvement de la décrépitude du corps, projette-t-elle sur « le monde » l'image de son déclin :

> Quand l'âme est bonne pour la voirie, mais qu'il lui reste encore juste assez de force pour le savoir, le monde se réduit pour elle à un fatras de vieilleries, à une immobile dégringolade de masques, d'ossements et de rognures. Elle-même croule. La tête tombe sur la table, le corps se recroqueville ou se démantibule. Les yeux se ternissent, les mains tremblent. Les objets avec lesquels ils sont encore en contact forcé, objets de tous les jours, perdant leur réalité, se confondent peu à peu avec ces fausses bouteilles, ces faux fruits qu'on expose dans les vitrines en temps de pénurie. (*O*, 31-32)

a. La percée de l'os : le crâne et le masque

Le vieillard dont « la peau s'use » (*O,* 76) est mis en rapport avec l'hiver par la *saillie de l'os*. Dans la saison hiémale, en effet, « [l]'os de la terre saille, couvert de cendre » (*PFA*, 499) et « [l]es arbres dressent dans la fumée leur fragile ossature » (*O*, 56). De même que « ces verdures […] avaient édifié pour les rêves ou le souvenir de trop sournois asiles », la peau, en tant qu'elle est « ce qui cache, enveloppe et captive » (*PFA*, 464), abrite l'illusion et se voit même comparée à un « masque » (*S*, 368). Si la vieillesse et l'hiver annoncent la fin (achèvement et finalité), ils constituent aussi l'épreuve d'une vérité conçue sous la forme heideggérienne de l'*aletheia*, du dévoilement : « Maintenant la terre s'est dévoilée » (*I*, 146). Comme la mélancolie, pour Sigmund Freud, la vieillesse, caractérisée par l'amenuisement de la peau ou le retranchement progressif de l'illusion[316], dote le sujet d'un accès privilégié à la « vérité »[317] qu'est notre « être-vers-la-mort »[318]. Ainsi, reprenant, dans un premier temps, l'*épistémè*[319] baroque telle qu'elle se manifeste en particulier dans les peintures de vanité[320], Philippe Jaccottet range le crâne et la mort du côté de la vérité, définie par la permanence, et la peau et la vie du côté de l'illusion, définie quant à elle par la précarité. Dans un deuxième temps, cette *épistémè* est remise en cause : « Mais pourquoi le crâne serait-il plus vrai que le masque ? Sinon parce qu'il dure un peu plus ». Puis il conclut : « Cette façon-là de durer ne signifie rien » (*S*, 368) et reconnaît la « nécessité du masque » (*S*, 626) qui peut être « plus vrai que [le] visage » (*CB*, 543). Le poète jouant sur l'étymologie latine du mot « tête », compare le crâne à « une cruche d'os / bientôt bonne

[316] Le caractère progressif et donc *temporel* de ce retranchement de l'illusion est indiqué notamment dans ce vers de « L'Ignorant » : « et j'attends qu'un à qu'un les mensonges s'écartent (*I*, 154).
[317] S. Freud*,* « Deuil et mélancolie », *op. cit.*, p.153.
[318] M. Heidegger, *Être et temps, op. cit.*, p.306.
[319] Michel Foucault, dans *Les Mots et les choses* (Paris, Gallimard, « Tel », 1990, p.13) définit l'*épistèmé* comme l'ensemble des « conditions de possibilités » des connaissances produites par une société donnée. L'*épistèmé* est, en particulier, ce qui préside à la distribution des connaissances et des objets en catégories.
[320] Voir L. Verdier, « L'expérience de la précarité : l'écriture des Vanités dans la poésie contemporaine », *Littératures classiques*, 2005/1, n°56, pp.307-327.

à jeter » (*LH*, 579) de sorte que le corps est ramené au rang d'objet obsolescent et que la permanence de l'ossement est relativisée. Le monde lui-même n'étant que « la forme provisoire du souffle » (*S*, 356), la valeur de vérité ne peut pas être jaugée à l'aune d'une illusion d'éternité ne reposant en réalité que sur la manière dont notre sensibilité appréhende l'écart entre deux durées, l'une qu'elle excède, l'autre par laquelle elle est excédée. La mort et la vie ne sont pas antinomiques mais complémentaires, l'éternité ne réside que dans le perpétuel mouvement qui va de l'une à l'autre. À la notion de « vérité » comme objet du parcours herméneutique, se substitue peu à peu celle de « nécessité » (*S*, 397).

b. Froid et pétrification

L'image de *la percée de l'os* décrit alors le même processus de pétrification ou de réification que celle de *l'avancée du froid* (*PSN*, 720). Friedrich Hölderlin écrit dans une lettre à Friedrich von Schiller que cite Philippe Jaccottet : « *Je gèle et m'engourdis, cerné par l'hiver. Je suis une pierre sous le fer du ciel* » (*O*, 46). Une fois le « souffle arraché » (*L*, 458), la mère morte n'est plus pour le poète que la « barque d'os qui [l']a porté » (*CB*, 542), le cadavre du beau-père est désigné par le pronom démonstratif « cela » (*CB*, 458) de sorte que « le neutre est le langage du corps devenu chose »[321]. De puissance sensible qu'il était, ce corps propre aux prises avec la mort et le vieillissement « froidit » (*O*, 46) et se pétrifie, devenant de plus en plus étranger à mesure de ce refroidissement en lequel Aristote voyait l'un des symptômes tant de la vieillesse que de la mélancolie[322] et qui apparaît synonyme d'insensibilité, puisque c'est par le « sentir » que le corps se constitue comme propre : « N'y aurait-il pas, en l'occurrence, un sentir constitutif du corps propre qui serait comme la pierre de touche ou le témoin de ce que ce corps-là est bien le sien ? »[323]. Ainsi à mesure que les sens s'affaiblissent, le corps se fait plus lourd. Plus il s'insensibilise, plus il se fait sentir et, entravant le dialogue de l'âme et du monde, se présente à la conscience comme une prison trop étroite : « cage de pierre avec au centre un foyer froid » (*PSN*, 729). Le corps propre se désappropriant tend à être considéré uniquement sous l'angle de la matière, et non plus sous celui de la sensibilité, « comme une portion d'étendue »[324] de plus en plus resserrée où « la gloire [est] soudain trop large pour le crâne étroit » (*I*, 173). Aussi, à l'instar de la mère morte qui est déjà comme « sa

[321] D. Rochat, *art. cit.*, p.46.
[322] Aristote, *op. cit.*, p.105.
[323] R. Descartes « Méditation sixième » des *Méditations philosophiques*, cité par É. Lévine, P. Touboul, *Le Corps*, Paris, Flammarion, « GF Corpus », 2002, p.21.
[324] *Ibid*., p.22.

propre pierre » tombale ou comme cette « femme changée en pierre » (*Ob*, 203) qui apparaît en rêve au narrateur de *L'Obscurité*, tout « corps mélancolique, frigidifié et pétrifié »[325], est-il à lui-même son propre « mausolée »[326]. Le sujet y est englouti comme l'ange de la *Melancholia I* d'Albrecht Dürer dont les « puissantes ailes [sont] condamnées à demeurer repliées »[327] par la pesante monumentalité de son corps.

c. Affaiblissement des sens et angoisse de la cécité

En effet, à mesure que le corps vieillit et se débilite, le bras et l'œil du vieillard deviennent « trop faible[s] », l'un « pour saisir, pour conquérir » (*I*, 170), l'autre « pour voir » (*LH*, 578). Parce qu'« à bout de forces » il « ne va plus même au fond de son jardin » (*PSN*, 729), le poète se contente de regarder la lumière qui y joue, mais il est bien contraint d'avouer que « baisse […] le jour de [s]es yeux » et que la mobilité vicariante du regard ne supplée plus à l'immobilité du corps : « D'année en année, c'est vrai, je la voyais moins bien » (*B*, 706). De medium permettant l'appréhension du monde extérieur, le corps devient avec la vieillesse l'écran opaque qui en ferme l'accès à la conscience. Ainsi se ferment peu à peu toutes ces fenêtres que constituaient les sens dans la prison du corps :

> Quand les yeux commencent à n'y plus voir, ou rien que des fantômes, rien que des ombres ou des souvenirs, il faut produire des sons qui la préservent [la lumière], radieuse, dans l'ouïe. Quand celle-ci défaille, il faut la transmettre par le bout des doigts comme une étincelle ou une chaleur. (*ABA*, 846)

La baisse de la vue est le premier symptôme de cet emmurement du sujet, soit qu'elle résulte d'une opacification du « cristal » ou du cristallin, comme dans la cataracte qu'André du Laurens, célèbre médecin d'Henry IV, qualifiait d'« ophtalmie […] mélancolique »[328], et dont la brume est l'hypallage privilégiée ; soit encore qu'elle se manifeste par une « marée noire » qui envahit peu à peu le champ visuel comme dans le récit de voyage en Hollande intitulé *Les Cormorans* où la multiplication du « noir » (*C*, 689) sous forme de taches annonce « l'envahissement de la scène par une nuit opaque et compacte […] une nuit comme de l'étoupe, une nuit immobile et quand même croissante, envahissante » (*C*, 692). La présence de taches noires dans le champ visuel rappelle l'un des symptômes de la Dégénérescence Maculaire Liée à l'Âge qui peut

[325] P.-L. Assoun, « Le deuil et sa complaisance somatique. Le corps et le deuil selon Freud », *Revue française de psychosomatique*, 2006/2 (n°30), pp.121-131, p.125.
[326] J. Vargioni, « La mélancolie corporelle », *Psychologie clinique et projective*, 2013/1, n°19, pp.135-149, p.137.
[327] *Ibid*., p.137.
[328] A. du Laurens, *Discours de la conservation de la veue : des maladies melancholiques, des catarrhes et de la vieillesse*, Rouen, Louys Loudet, 1630, p.50, orthographe modernisée par mes soins.

conduire à la cécité, souvent métaphorisée sous la forme de la nuit, refermant sur le sujet sa « dalle noire » (*CV*, 762). L'angoisse de la cécité s'exprime de plus en plus souvent au fil des années. À l'instar de Friedrich Hölderlin, Philippe Jaccottet s'« assimile à Œdipe », tel qu'il apparaît dans la deuxième tragédie éponyme de Sophocle, « "pauvre étranger en Grèce" » (*PFA*, 521) « n'étant plus digne d'entrer dans ce lieu / ou d'y rester, d'y vivre / puisqu['il est] si loin […] déjà / du côté des taupes aveugles » (*S*, 669). Pareil au vieux roi aveugle et exilé qui se laisse mener sur les chemins de Colone par sa fille Antigone, le poète « découronn[é] » (*Ob*, 199) « qui n'y voit plus très bien, […] se fie à l'enfant » (*PSN*, 722).

*

La cécité, qui est une nuit intériorisée, dépose alors sur le champ visuel du sujet vieillissant, dont « le visage [même] s'est assombri » (*PSN*, 729), son encre noire : « le vert des prairies et des forêts devient comme de l'encre ou presque, s'imprègne de nuit » (*B*, 698)[329]. Le poète, en vieux roi découronné, pareil à Œdipe ou à Lear, erre « au milieu des choses encrées par la nuit imminente » (*B*, 698). Il y a donc « *stymphalisation* »[330], non plus seulement de l'eau, comme chez Gaston Bachelard, mais du paysage tout entier, et en particulier du « paysage (mental) » (*S*, 988) de sorte que cet « obscurcissement », où le poète voit une prémonition de la cécité à venir, ressort bien d'une « imagination mélancolique »[331] qui associe noirceur, encre de la bile noire et écriture. Ainsi, la lumière écrit-elle « sur l'herbe avec une encre légère » (*I*, 146). La traversée de la vieillesse et de la nuit coïncide alors, renversant le prédicat de blancheur hiémale en prédicat de noirceur vespérale, à la traversée de la mélancolie, où, le poète espère qu'au terme de son parcours « dans l'obscurité de l'âge » (*Ob*, 253), « le plus sombre de la nuit [soit] clarté » (*I*, 165). De la sorte, selon le mot de Jean Starobinski, « l'obscurité la plus dense oppose[rait] à la lumière une surface d'où elle rejailli[rait] »[332].

[329] Voir aussi (*ES*, 286) : « l'obscurité hostile semble avoir envahi les jours, et comme l'encre de la seiche avoir teinté de noir toute la mer ». On retrouve ici presque mot pour mot une image employée par Gaston Bachelard dans *L'Eau et les rêves* : « une des fonctions du végétal est de produire de l'ombre comme la seiche produit l'encre. A chaque heure de sa vie la forêt doit aider à noircir le monde » (p.67).
[330] G. Bachelard, *L'Eau et les rêves, op. cit.*, p.118.
[331] *Ibid.*, p.118.
[332] J. Starobinski, *op. cit.*, p.623.

2. Dualisme et ambivalence mélancolique

Concernant son rapport au corps, la poésie de Philippe Jaccottet est tributaire d'un double mouvement. D'une part, évoquant à diverses reprises « le thème de la *purification* de l'âme » et se pensant comme « mouvement originel vers le haut », elle s'inscrit dans l'héritage de la tradition chrétienne et platonicienne qui condamne le corps et ses passions[333]. D'autre part, elle reconnaît la nécessité du corps, auquel elle associe la poésie, et tend à dépasser l'opposition entre sensible et intelligible qu'a développé la tradition philosophique en laquelle elle voit « le germe de la condamnation chrétienne du corps ». La question du corps est donc le terrain d'une rivalité entre poésie et philosophie puisque cette condamnation du corps par les philosophes semble leur réserver l'« Éternité » (*S*, 403). Or, pour Jackie Pigeaud, la mélancolie, comme « *fait* de culture »[334], est « maladie du rapport de l'âme et du corps », elle montre « la nécessité du dualisme, c'est-à-dire de déchirer cette unité qui fait souffrir » entre « une prise de conscience de soi » qui existe comme sortie hors de soi, jaillissement qui exige le miroir et « une connaissance de soi par la détente, par l'arrachement sans rupture véritable […] qui garde toujours avec elle la nostalgie d'un *continuum* antérieur »[335]. Une fois de plus, à travers la question du corps, c'est donc le thème du temps qui est interrogé. Or, on verra que la dualité entre le corps et l'esprit, se jouant selon des modalités différentes en fonction des âges de la vie, traduit l'ambivalence mélancolique à l'œuvre dans la poésie de Jaccottet.

a. La cage et l'oiseau

À propos d'un poème de Hölderlin, Jaccottet écrit : « cet esprit s'envole comme un oiseau, comme une flamme ; ainsi les Anciens peignirent-ils l'âme s'échappant du corps » (*O*, 42). Et dans la note inaugurale de la première livraison de *La Semaison*, datant de mai 1954, il déclare que l'oubli de soi, nécessaire à la poésie selon la conclusion de *La Promenade sous les arbres*, est la condition de la transparence, alors qu'au contraire « l'attachement à soi augmente l'opacité de la vie ». Il ajoute : « Ainsi l'âme est vraiment changée en oiseau » (*S*, 335). Si l'oiseau est l'image de l'âme à travers laquelle celle-ci manifeste sa participation à l'élément ouranien et sa qualité de transparence, alors l'opacité renvoie à la nature chtonienne du corps : « La graine de l'âme ? Nous, dans le corps maternel » (*S*, 880). La notion d'âme convoque l'isotopie du commencement ou de

[333] M.-A. Gervais-Zaninger, *art. cit.*, p.107.
[334] J. Pigeaud, *De la mélancolie. Fragments de poétique et d'histoire*, Paris, Dilecta, 2005, p.10.
[335] *Ibid.*, p.12.

l'enfance dont on a vu au chapitre précédent que les figures privilégiées étaient l'air, l'oiseau et la graine. Son évocation exprime le désir d'une vie délivrée du corps, lui-même identifié au souci de soi. L'association de l'âme à la graine est corrélative d'une association du corps à la terre qui s'autorise de la référence génésiaque, où Dieu façonne l'homme à sa ressemblance à partir du limon, tout en souscrivant à l'identification du symbole paternel (Dieu) à la loi qui donne forme et de l'élément maternel à la matière informe. La matière du corps humain, d'extraction basse, fangeuse, serait informée par l'image de Dieu, de sorte que l'homme procéderait d'une nature double, à la fois matérielle et spirituelle. Comme dans l'épitre de Paul, qui déclare « si vous vivez selon la chair, vous mourrez ; mais si vous faites mourir par l'esprit les œuvres de la chair, vous vivrez » (Rom., 8 : 13), le corps est le refuge du négatif, il est à l'origine de la douleur et de la mort : « L'homme, s'il n'était qu'un nœud d'air, / faudrait-il, pour le dénouer, fer si tranchant ? ». Par l'expérience de la souffrance, le corps inquiète l'espèce humaine dans son identité : « Qui sommes-nous, qu'il faille ce fer dans le sang ? » (*L*, 456). Mais alors que l'enfance se déploie dans l'« évidence silencieuse du corps », celui-ci « se voile d'opacité quand on veut l'approcher »[336] et « le moment de la vieillesse […] contraint à cette résignation attristée à l'égard d'un corps aux lignes défaites, aux caprices insondables »[337].

b. Le vieil homme et la chair

Dans l'œuvre jaccottéenne, le vieil homme est ainsi celui qui croule sous le « poids de sa viande » (*ATV*, 566) mais dont l'effondrement préfigure paradoxalement la délivrance. D'une manière contraire, dans les épîtres de Paul, la conversion qui, comme la maturité, partage en deux l'existence, consiste « à dépouiller le vieil homme selon lequel » a été vécue la première partie de l'existence dans « l'illusion [des] passions » et à se « revêtir de l'homme nouveau, qui est créé selon Dieu dans une justice et une sainteté véritable » (*Éph*., 4 : 22-24). La deuxième partie de la vie, dont les deux phases ne se distribuent plus selon le déroulement objectif des âges mais selon la rupture qu'établit entre elles la conversion, est alors l'occasion d'un renouvèlement de l'existence où « notre vieil homme a été crucifié » et où « le corps du péché [a été] détruit » (*Rom*., 6 : 6). En ce sens, c'est le jeune homme qui correspond à la définition paulinienne du vieil homme comme celui qui vit selon la loi de la chair et c'est le vieillard qui est

[336] É. Lévine, P. Touboul, *op. cit.*, p.11.
[337] *Ibid*., p.12.

l'homme nouveau, vivant selon l'esprit. Deux conceptions de la vieillesse se font de la sorte concurrence dans l'œuvre de Jaccottet : l'une qui accepte de ne « plus avoir de passions pour les certitudes du monde » et qui consent à ce « combat, [à cette] aventure à sa mesure » qu'est la dépossession, l'autre qui a « trop aimé la terre » et connaît au contraire « la révolte de Job » (*O*, 74-75). Or, cette double conception de la vieillesse est conditionnée par une hésitation quant à sa nature : est-elle l'ultime étape de l'existence ou l'antépénultième ? Le vieillard ne se convertit à la vie de l'esprit que croyant son âme susceptible de se conserver au-delà de la mort qui ne fait plus que dépouiller l'âme du corps comme d'un vêtement ou d'un instrument. Ainsi, l'imagine Plotin, cité par Philippe Jaccottet et écrivant du corps qu'il faut le supporter « *comme un musicien fait de sa lyre* » : une fois hors d'usage « *il la laisse par terre et la regarde avec mépris ; et il chante sans s'aider d'un instrument* » (*S*, 409). L'oiseau, décrit le plus souvent comme un chanteur invisible, est le héraut de cet idéal de transparence : « Le corps serait comme quelqu'un qui tient une lampe. Il ne faut pas que la lampe refuse de brûler parce que son porteur se fatigue, s'amenuise, s'effondre » (*ATV*, 562). Conformément à la conception cartésienne, l'unité du corps ne serait due qu'à l'âme qui lui est jointe »[338] et qui lui survivrait. Cependant les verbes, « être » et « refuser », au conditionnel et au subjonctif, impriment déjà à l'hypothèse de l'éternité de l'âme l'accent du doute et de l'irréel, tandis que les trois verbes à l'indicatif, « se fatiguer », « s'amenuiser », « s'effondrer » manifestent quant à eux la certitude du destin mortel du corps.

c. Nécessité et refus du dualisme

Seulement dans de rares moments de « bonheur » où le poète croit voir le « "royaume des morts" » semble se produire une décantation de la matière telle que « [l]es choses n'[ont] plus de corps ; ou du moins, ce qui s'attache pour nous à la pensée du corps, moiteur, fatigue, poids, caducité, corruption, elles en [sont] délivrées, véritables oiseaux » (*PSA*, 105). La conception dualiste n'apparaît plus que comme un « rêve » (*PSA*, 105) ou un vœu dont la réalisation semble de plus en plus compromise à mesure que le poète vieillit : « l'âge rend plus méfiant à l'égard de l'invisible ; parce qu'on commence à voir le travail de la mort de plus près, autour de soi, et en soi » (*ATV*, 558). Aussi, devant l'agonie de son beau-père, le poète écrit-il : « Moi je n'ai vu que cire qui perdait sa flamme, / et pas la place entre ces lèvres sèches / pour l'envol d'aucun oiseau » (*L*, 457). Après avoir « longtemps éloigné les plaies / avec des passages d'oiseaux »

[338] *Ibid.*, p.22.

(*S*, 396), il lui faut reconnaître son inéluctable destin de « pourriture » (*L*, 458). Pourtant le maintien de l'hypothèse dualiste qui imagine « échapper à l'âge par un affinement de l'âme » est « une des dernières façons de ne pas désespérer » (*S*, 656) et semble seule en mesure de justifier le vieillir. Car « [s]i nous ne sommes qu'un corps, où trouver aucune consolation, compensation à l'âge ? » (*S*, 657). Les deux conceptions du vieillir, comme dualisme spiritualiste qui conditionne le consentement à la dépossession et comme monisme matérialiste qui entraine au contraire la révolte, se distribuent dans le cours de l'expérience à mesure qu'est véritablement rejointe la vieillesse imaginée et préalablement consentie[339]. Cependant, si la première conception est majoritaire dans la première partie de l'œuvre, elle ne se voit pas pour autant abandonnée dans la seconde partie et le consentement continue d'y concurrencer et d'y compenser de manière cyclique la « révolte de Job » (*O*, 75). Il y a à la fois nécessité et « refus du dualisme »[340]. L'un et l'autre renvoient en effet à la nature même du « poème – cette hésitation prolongée entre le son et le sens »[341], qui, tout en prétendant faire signe vers l'Invisible, ne peut pas se couper du corps ou plutôt de la matérialité du message que Roman Jakobson appelle « fonction poétique »[342]. Cette ambivalence à l'égard du dualisme ressort en définitive de l'ambiguïté de la conception grecque du corps (*sôma*) comme *sêma*, à la fois « signe »[343] et « tombeau »[344]. Si, en tant qu'il est signe – visible –, le corps désigne transitivement l'âme – invisible –, comme le sensible désigne dans la philosophie platonicienne l'intelligible ; en tant qu'il est tombeau, le corps condamne intransitivement l'âme à son propre destin de finitude. En outre, l'on retrouve encore au sein même du signe cette dualité entre un *signifiant* et un *signifié*, de sorte qu'elle peut se constituer, accomplissant son destin de signe, comme transitivité conçue « sur le mode […] de l'indication », ou au contraire, sur celui de la « contradiction »[345], fermant l'accès au sens et s'en faisant le tombeau, comme intransitivité.

[339] D. Rochat, *art. cit.*, p.40: Avant *Leçons*, « la mort et la vieillesse ne sont […] que les instruments d'une désincarnation, une volonté d'effacement du sujet ».
[340] J. Pigeaud, *De la mélancolie. Fragments…, op. cit.*, p.15.
[341] P. Valéry, « Rhumbs », *Œuvres*, t.2, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1974, p.637.
[342] R. Jakobson, « Linguistique et poétique », *Essais de linguistique générale*, t.1, Paris, Minuit, 1963, pp.209-248.
[343] C. Jacquet, *op. cit.*, p.17.
[344] *Ibid.*, p.4.
[345] J. Pigeaud, *De la mélancolie. Fragments…, op. cit.*, p.43.

*

En tant qu'ils sont matière (composée de cellules, de phonèmes, ou de graphèmes) et donc en tant qu'ils sont de « nature durative »[346], le corps et le poème désignent l'illimité et l'invisible tout en limitant la possibilité de la connaissance à l'horizon de leur propre sensibilité. En ce sens, ils font eux-mêmes obstacle au mouvement de transitivité qu'ils initient. Relevant l'uniforme matérialité de la lettre, les rapprochements absurdes entre deux signifiés qu'induit la paronymie de leurs signifiants, ou encore l'altérité qui subsiste entre le signe et son référent, le poète, confronté à la mort de la mère, ouvre la section « Parler » des *Chants d'en bas* par une reprise le débat ancien depuis *Le Cratyle* sur la relation du langage au monde. La mort y constitue alors « une mise en question de la parole poétique »[347] et accuse l'oscillation du langage entre transparence et opacité, sens et insensé, motivation et convention :

> tous les mots sont écrits de la même encre,
> « fleur » et « peur » par exemple sont presque pareils,
> et j'aurai beau répéter "sang" du haut en bas
> de la page, elle n'en sera pas tachée,
> ni moi blessé. (*CB*, 539)

Or, cette altérité du signe et du référent s'appuie paradoxalement sur une complicité de leurs substances. En effet, si « la mort [fait] pourrir / même les mots » (*CB*, 542), c'est parce qu'ils sont comme les corps sensibles « à l'usure »[348], susceptibles à l'usage de devenir « cadavres » en se vidant de leur sens : « Ce ne sont pourtant que des mots. Un rien les rendrait à leur usage, à leur usure habituelle » (*O*, 54). Le signe linguistique, qui comporte une part matérielle, est ainsi comparé à plusieurs reprises au masque de chair, par exemple quand Philippe Jaccottet assimile l'acte de parler à celui de « porter un masque plus vrai que son visage » (*CB*, 543), ou encore quand il met en rapport la « nécessité des paroles » et la « nécessité du masque » (*S*, 626). Or c'est parce que le langage constitutif du poème partage cette propriété de corruptibilité avec le corps qu'il ne peut pas accompagner le mort dans cet « espace sans espace où toute souffrance s'efface » (*I*, 172) qu'est l'au-delà : « Lorsque le maître lui-même / si vite est emmené si loin, / je cherche ce qui peut le suivre : / ni la lanterne des fruits, / ni l'oiseau aventureux, / ni la plus pure des images » (*L*, 452).

[346] T. Todorov, *Théories du symbole*, Paris, Seuil, « Point Essais », 1977, 1985, p.22.
[347] J.-C. Mathieu, « La Diction du deuil », *op. cit.*, p.89.
[348] D. Rochat, *art. cit.*, p.49.

3. L'image spéculaire et l'*imago* du corps propre

Le signe est ainsi soumis au même destin de dissémination que le corps, ce qu'expriment le titre des différentes livraisons de *La Semaison* et la forme fragmentaire de leur écriture qui produit le corps du texte sur le modèle du morcèlement corporel : « Je ne peux plus parler qu'à travers ces fragments pareils / à des pierres qu'il faut soulever avec leur part d'ombre / et contre quoi l'on se heurte, / plus épars qu'elles » (*PSN*, 724). À ces « *imagos du corps morcelé* »[349] par le vieillissement mais aussi par les sensations dont le poète doit organiser la « convergence » (*PFA*, 507), le poète oppose le contrepoids des diverses *figures identificatoires* qui polarisent l'écriture et dont on a examiné quelques exemples dans le précédent chapitre consacré à la représentation des âges. En tant que l'apparition de ces figures – ou *Gestalts* – est le support d'une identification, qui s'organise sur le mode de l'« attraction » ou de l'« expulsion »[350], (ce qu'on a précédemment désigné par les adjectifs *idéal* et *spleenétique*), elle détermine dans l'œuvre l'institution d'une sorte de *stade du miroir* « qui pour le sujet […] machine les fantasmes qui se succèdent d'une image morcelée du corps à une forme […] orthopédique de sa totalité »[351]. Le miroitement et le miroir, qui non seulement produisent l'image du sujet poétique mais aussi donnent leur forme au monde comme « reflet dans les eaux d'un canal » (*O*, 69), apparaissent en effet comme un thème récurrent de l'œuvre. Aussi, expliquant l'ambivalence du motif de la fenêtre, toujours prompte à se transformer en miroir reflétant les images de l'intériorité, verrons-nous les diverses images spéculaires qu'il offre au regard et comment celles-ci marquent, pour reprendre les mots de Jacques Lacan, « le seuil du monde visible »[352] en articulant moi actuel, moi passé et moi idéal.

a. Le vieillard à la fenêtre et le dédoublement spéculaire

À l'instar de l'un des poèmes de *L'Ignorant*, intitulé « L'hiver », souvent dans l'œuvre de Jaccottet, le lecteur aperçoit un vieillard « derrière [une] fenêtre » (*PSN*, 729)[353] et environné par un paysage hiémal : « Suis-je donc enfermé dans ce glacial décembre / comme un vieillard sans voix, derrière la fenêtre / à chaque heure plus sombre,

[349] Terme sous lequel J. Lacan regroupe « les images de castration, d'éviration, de mutilation, de démembrement, de dislocation, d'éventrement, de dévoration, d'éclatement du corps » *in* « Le Stade du miroir comme formateur de la fonction du Je », *Écrits*, t.1, Paris, Seuil, « Essais », 1966, 1999, p.104.
[350] J. Hyppolite, « Commentaire parlé sur la *Verneinung* de Freud », *in* J. Lacan, *Écrits*, t.1, *op. cit.*, p.532.
[351] J. Lacan, « Le Stade du miroir… », *op. cit.*, p.97.
[352] *Ibid.*, p.94.
[353] (*S*, 377) : « Le hameau […] est comme une porcherie perdue, où n'habitent plus que des vieillards. On voit derrière les vitres, sur fond de suie, leurs visages stupides ou hagards. »

erre dans sa mémoire [...] » (*I*, 153). La mention de la fenêtre signe l'enfermement du sujet dans le cadre domestique. La « maison », ordinairement vécue comme abri ou refuge, est devenue « une prison » (*S*, 652). De même, lors d'un voyage dans sa Suisse natale, Jaccottet associe la fenêtre de son hôtel à « un cadre ». Il y projette les souvenirs de différents tableaux, qu'il compare au paysage entrevu, et écrit : « Ma tête se prend pour un musée » (*ABA*, 814). Ce n'est plus le tableau qui est, selon la formule albertienne, « une fenêtre ouverte », mais la fenêtre qui se transforme en tableau et cloître le sujet dans un univers de références. Ailleurs, cependant, la fenêtre est qualifiée de « trésor » (*PSA*, 96) et manifeste l'exigence d'ouverture du poète au monde extérieur. L'ambivalence de la fenêtre, qui de point perspectif se transforme en surface réfléchissante, est mise en rapport avec la tombée de la nuit grâce au groupe prépositionnel « à chaque heure plus sombre » que l'on peut interpréter soit comme se référant à la fenêtre, soit comme se référant au vieillard lui-même, et donc au double sens physique et psychologique. L'assombrissement physique du ciel reflète celui, psychologique, du sujet, et inversement, selon le procédé romantique du *paysage état d'âme*. « Le soir […] le ciel s'argente comme un miroir » (*S*, 653), écrit Philippe Jaccottet dans une note de juin 1976 et dans la *Promenade sous les arbres* la nuit est comparée à un « [s]ombre miroir » (*PSA*, 109). Dissimulant l'horizon, la nuit et ses formes intériorisées, que sont la myopie[354] et la « cécité » (*A*, 443), circonscrivent l'activité du poète vieillissant à la dimension du proche et limitent l'étendue de son exploration visuelle à l'introspection et à la rétrospection évoquées par le *leitmotiv* du « miroir » (*S*, 351). Alors que le jeune homme, dont l'ambition était de devenir « le compagnon des oiseaux », se caractérisait par l'aspiration au lointain, au céleste et à l'aérien, le vieil homme, lui, ne peut même plus aller « au fond de son jardin » (*PSN*, 723). À la faveur de cet enfermement dans l'espace intérieur, lié à l'obscurité nocturne qui transforme la fenêtre en miroir, le poète est enjoint à redéfinir son activité poétique par le fait de « mettre de l'ordre dans le proche » (*A*, 445) et le vieil homme assiste à la prolifération des images mnésiques et oniriques. Or ces images apparaissent comme autant d'*imagos du corps propre* où le sujet se dédouble et s'obsède de son reflet vieilli : « je le regarde qui regarde s'éloigner » (*I*, 170). Ainsi, *à travers un verger*, voit-il « l'image de ce que nous risquons d'être tous un jour […] cette ombre qui a toujours froid, même au soleil »

[354] (*ATV*, 557) : « Quand on vieillit, le regard intérieur se fait myope ».

(*ATV*, 563) et se sent-il « « Vieil homme plus frêle, plus tremblant que ces premières ombres de l'année » (*S*, 594).

b. Narcisse et le *Fort/Da* fluvial

Cette idée d'un sujet fasciné par son image spéculaire apparaît d'ailleurs dans *L'Effraie* à travers l'évocation d'une promenade au bord de la Seine qui fait écho dans la mémoire du poète à une promenade antérieure au bord d'un autre cours d'eau :

> Le fleuve craquelé se trouble. Les eaux montent […]
> Il flotte une odeur d'eau, lointaine et fade… On tremble,
> rien que d'avoir surpris des paupières qui s'ouvrent.
> (Il y avait un canal miroitant qu'on suivait,
> le canal de l'usine, on jetait une fleur
> à la source, pour la retrouver dans la ville…)
> Souvenir de l'enfance. Les eaux jamais les mêmes,
> ni les jours : celui qui prendrait l'eau dans ses mains… (*E*, 17-18).

Dans ce poème, le « trouble » du fleuve et la montée des eaux annoncent la réminiscence. Le présent et le passé se superposent. Se penchant sur le fleuve, comme Narcisse, le poète n'y voit pas son reflet actuel mais le reflet d'un autre fleuve et le souvenir d'un jeu de l'enfance consistant précisément à recréer « l'émotion de la chose perdue et retrouvée » (*CdB*, 26). Ce jeu apparaît donc comme une version nautique et florale du *Fort/Da* freudien[355]. Mais alors que le jeu prémédite la réapparition de l'objet perdu, la remémoration de cette promenade de l'enfance est involontaire. Sujet lyrique et sujet mélancolique partagent ici le fait d'être pourvus d'une mémoire efficiente tout en étant incapables d'en maîtriser les réminiscences. Pour Aristote, « la mémoire n'est que la survivance de "l'image" de la sensation, du *phantasmata* » tandis que « la réminiscence est une forme supérieure de mémoire en ce qu'elle suppose la délibération et le calcul ». Selon lui les mélancoliques « possèdent la première mais ne maîtrisent pas la seconde »[356]. Or, cette prévalence de la mémoire involontaire qui s'exprime dans la mélancolie est aussi fréquemment associée au vieillissement[357], en particulier dans l'œuvre de Philippe Jaccottet sous la figure du retour ou du retournement :

> 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

[355] P. Née, *op. cit.*, p.349.
[356] H. Prigent, « Mélancolie antique : une philosophie de l'image ? », J. Clair, R. Kopp [dir.], *op. cit.*, p.79.
[357] S. Chaudier, « Vieillir dans *À la recherche du temps perdu* », *Gérontologie et société*, 2005/3, n°114, p.15-30, p.16 : « l'illumination de la mémoire involontaire est liée à la mélancolie ». Sur le rapport entre âge et réminiscence voire aussi D. Mezred [et al.], « La réminiscence : concept, fonctions et mesures. Adaptation française de la Reminiscence Function Scale », *Les Cahiers Internationaux de Psychologie Sociale*, 3/2006, n°71, pp.3-14, p.19 : « Plus on avance en âge et plus on s'adonne à la réminiscence pour se préparer à sa propre mort ».

vers le passé, prêts à nous couronner de souvenirs. (*CB*, 546)

Ce que voit Jaccottet dans le miroir du fleuve, bien qu'il y surprenne « des paupières qui s'ouvrent », ce n'est « surtout pas [s]on visage » (*ABA*, 831) – phrase négative où l'on entend l'accent de quelque « dénégation »[358] –, mais à la fois son enfance et son destin : Narcisse noyé dans son propre reflet se transforme en fleur de narcisse[359]. « Le retour est ambivalent ; il est le symptôme du vieillissement d'un être qui regarde en arrière, ou la remontée heureuse de l'enfoui »[360]. À l'inverse du portrait de Dorian Gray, c'est ici le reflet dans le miroir de la mémoire qui a cessé de vieillir de sorte que « sur ce moi idéal […] vient maintenant se porter l'amour de soi-même dont le moi réel jouissait pendant l'enfance »[361]. À travers le travail de la mémoire, l'objet de la perte a été intériorisé, ce qui suppose que « le choix d'objet se soit produit sur une base narcissique »[362], celle-là même qui fait sentir « plus proches quelquefois les fleurs » que les visages (*S*, 624).

c. Le modèle végétal

À une corporéité humaine, liant tragiquement *érôs* à *thanatos* et réduisant le corps au rang d'objet (« poupée usée […] / bientôt bonne à jeter » *S*, 594), Philippe Jaccottet oppose l'idéal d'une corporéité végétale susceptible de faire retour sous la forme de la « "reverdie" » (*S*, 991) et dont le modèle floral est l'expression la plus aboutie. L'existence florale apparaît comme ce moi idéal où s'est réfugié l'amour de soi-même. Tout en permettant l'identification en ce qu'elle est soumise aux mêmes conditions de reproduction et de dégénérescence, la fleur en expulse la composante tragique, qui s'exprime dans la violence, la souffrance, le dégoût et la honte : « Une fleur ne se délabre pas, ne bafouille pas, ne pleure pas » (*CV*, 773). Ainsi l'existence végétale se déploie-t-elle comme un « mûrir » opposé à notre « vieillir » (*E*, 12). Ainsi les arbres perdent-ils leurs feuilles dans un « abandon sans violence » (*O*, 76) quand le corps humain est « ignoblement maltraité par les années » (*ATV*, 558). Ainsi les roseaux laissent-ils « échapper lentement un flot de graines […] dans le plus absolu *silence* » quand l' « accouchement humain » s'accompagne de « plaintes » et de « sang » (*S*, 336). « Ainsi même les blessures des arbres n'ont-elles pas l'aspect répugnant, effrayant des blessures

[358] J. Hyppolite, *in op. cit.*, p.529, définit la dénégation, terme par lequel il traduit la *Verneinung* de Freud, comme « un mode de présenter ce qu'on est sur le mode de ne l'être pas ».
[359] On retrouve le même type de dénégation dans cette phrase (*S*, 890) : « Le ruisseau qui coule sous une mince couche de glace : un miroir où l'on verrait autre chose que son visage. »
[360] J.-C. Mathieu, *L'Évidence du simple et l'éclat de l'obscur*, *op. cit.*, p.117.
[361] S. Freud, *Pour introduire au narcissisme, op. cit.*, p.94.
[362] S. Freud, « Deuil et mélancolie », *op. cit.*, p.158.

de bêtes ou d'hommes » (*S*, 349). Ainsi « la fleur figure[-t-elle] le rêve d'une sexualité brûlante et pure, allégée du poids des humeurs » (*S*, 413) quand l'acte amoureux des animaux supérieurs semble « honteux » (*S*, 393). Tout en affirmant avec Novalis l'« *éloignement infini du monde des fleurs* » (*S*, 349) et en déclarant « incertains » « les rapprochements entre le végétal et l'humain » (*S*, 349), le poète n'en cesse pas pour autant d'établir des analogies entre l'existence humaine et l'existence végétale. Comme l'homme, dans le poème de *L'Ignorant* intitulé « La Raison », dont l'existence se déploie « du pied mort à l'œil vif » (*I*, 159), les racines de l'arbre sont plongées dans la profonde matérialité de l'*humus*, et travaillent à y réintégrer une mobilité, un espacement, tandis que ses cimes côtoient les nuées. En particulier, le travail poétique est comparé, bien que sur le mode de la dénégation, au « travail intime » (*S*, 405) de *purification* du chtonien par l'ouranien qu'accomplit l'arbre « ajourant peu à peu la terre » (*A*, 436) :

> Qu'un poète soit un arbre couvert de paroles plus ou moins parfumées n'est pas une image très juste, puisque ses paroles changent et que nul ne peut les prévoir ; il est vrai cependant qu'un jour il semble s'écrouler comme l'arbre, et pourrir. Mais non sans avoir tout essayé pour que ce qui tombe alors ne soit plus qu'un vêtement superflu, l'uniforme de son office terrestre, et que tout ne se réduise pas à ce dépouillement. (*PSA*, 110)

Comme les « mûriers […] filtrent le vent ou le jour » et répandent un « chant » (*PFA*, 502-503), la parole du poète qui n'est qu'une respiration, « se nourrit » « par les yeux ouverts […] comme l'arbre / par ses feuilles » (*CB*, 541) : « pourquoi respirons-nous ces choses de tous nos yeux ? » (*ATV*, 555). Si l'arbre ne peut pas figurer de manière totalement adéquate la condition humaine, son pourrissement n'étant ni « effrayant », ni « répugnant » (*S*, 349) comme peut l'être la décomposition animale, la comparaison reste possible. En effet, le « travail intime », qu'il accomplit lors de la photosynthèse, est semblable au « travail poétique [qui] aboutit à la transformation d'une vie d'homme en paroles » (O, 37). L'élaboration du poème est donc comparable à une « semaison », et le sujet lyrique est, toutes proportions gardées, l'homologue de l'arbre. C'est pourquoi la rencontre de l'arbre (le cerisier du *Cahier de verdure* par exemple) est l'occasion pour le poème d'une reconnaissance de son horizon.

*

La tombée de la nuit associée à la vieillesse, en circonscrivant l'activité du poète à la dimension du proche, favorise la prolifération des images spéculaires et enclot le sujet vieillissant dans le « labyrinthe de miroirs » (*CB*, 548) de la mémoire. Ainsi le monde se réduit-il pour lui à « ce reflet dans les eaux d'un canal » (*O*, 69) où, guettant la

réapparition d'une fleur, il s'initie à sa propre disparition sous le masque du végétal, idéal en lequel s'est réfugié le moi mis à mal par le « corps […] laid » (*S*, 618) du vieillard. Cédant au morcèlement et l'équilibrant par « l'assomption jubilatoire de son image spéculaire »[363], dont l'œuvre est le geste chaque fois renouvelé et où la perception s'organise autour d'une *Gestalt*, le poète vieillissant renoue paradoxalement avec la corporéité morcelée de sa prime enfance, où le sujet, qui s'éprouve animé d'un dynamisme libidinal manifesté par des mouvement turbulents et incoordonnés, anticipe l'unité future dans l'identification à une image spéculaire. Comme l'écrit Philippe Jaccottet inspiré par la lecture d'une lettre de Rainer Maria Rilke, elle-même influencée par les découvertes freudiennes sur les pulsions autoérotiques de l'enfant : « Pour définir la situation singulière de notre sexualité, on pourrait donc dire : autrefois nous étions *partout* enfant, maintenant nous ne le sommes plus qu'en un endroit » (*PFA*, 525). Le modèle végétal, parangon d'une sexualité innocente, participe d'une dynamique qui réintègre la nécessité du mouvant et du temporel face aux formes plus stables de notre expérience sensible, qui contribuent quant à elles à l'illusion de la permanence. À travers le végétal, la vie et avec elle la temporalité sont réhabilitées comme critères de vérité face à une éternité illusoire, du côté de la minéralité et de la mort. Dans *La Promenade sous les arbres*, le poète critique le « rêve de joyaux » (*PSA*, 113) de Charles Baudelaire et de George Russell, hérité de l'ontologie chrétienne de l'*Apocalypse* johannique, et compare cette éternité artificielle à de « la lumière prisonnière […] dans une cage » de « cristal » ou de « rubis » dont « 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 » (*PSA*, 113). De cette façon, le désir du poète « d'être éternellement mortel » (*O*, 73) renvoie au mode d'être cyclique qui est celui du règne végétal.

**

Par un renversement caractéristique de l'œuvre jaccottéenne, la « cage » ne renvoie plus aux corps périssables mais aux essences éternelles et le vivant se voit réintégré dans le cadre de la nécessité temporelle. Peut-être est-ce la raison pour laquelle l'arbre marque un *seuil*, entre Orient et Occident à l'image de l'Arbre Sec de Marco Polo, avec ses « feuilles […] vertes d'un côté et blanches de l'autre »[364], ou entre monde visible

[363] J. Lacan, « Le Stade du miroir… », *op. cit.*, p.93.
[364] M. Polo, *Le Devisement du monde. Le livre des merveilles*, t.1, Paris, François Maspero, « FM/La Découverte », trad. L. Hambis, 1980, p.110.

et monde invisible. En effet, en tant qu'il est l'homologue de l'homme, l'arbre se donne dans la perception comme *Gestalt*, en sorte que la structure *merveille/brume* analysée précédemment se rapporte à la structure *figure/fond* identifiée par la théorie gestaltiste[365], mais telle que la forme visible se détache sur un fond d'invisibilité *et y renvoie*. Ainsi retrouve-t-on de nouveau cette construction qui oriente l'ensemble des représentations du corps, et plus largement des rapports de la conscience, de la perception et de l'imagination, comme transitivité intransitive, tel que le *moi*, pris comme il l'est dans « la nostalgie de la nuit » (*A*, 436) ou dans celle « d'un *continuum* antérieur »[366], se donne comme « *fonction de méconnaissance* »[367] ou de *reconnaissance*, tache aveugle où s'abîme une perception perpétuellement mêlée d'imagination : « Il y aura toujours dans mon œil cependant / une invisible rose de regret » (*A*, 437). Ainsi, dans la théorie des humeurs, le mélancolique est-il réputé particulièrement sensible aux « influences physiques et psychiques – en particulier [aux] images visuelles »[368], du fait de sa relation avec l'élément terrestre plus *impressionnable* que l'air ou le feu, ce qui expliquerait « la correspondance toute particulière entre la mélancolie et l'imagination »[369]. Or, si la fonction de méconnaissance du moi, ouvrant le champ de l'imaginaire, peut prendre ses racines dans l'invisibilité du corps propre, elle peut aussi renvoyer à la constitution primitive du moi comme projection dans le miroir d'autrui.

III — LE LOGOS ET L'ESPACE DE L'INTERSUBJECTIVITÉ

La figure d'autrui apparaît dans l'œuvre de Philippe Jaccottet sous une forme d'abord interrogative. « Quelle force franchit les distances de vie à vie ? » (*O*, 70) ou « Qu'est-ce qui passe ainsi d'un corps à l'autre ? » (*A*, 425), se demande par exemple Jaccottet à deux moments de son existence que sépare un intervalle de temps significatif. Dans les *Chants d'en bas*, le poète qualifie la femme d'« animale sœur qui se dérobe et se devine » (*CB*, 547) et la dit « […] cachée plus profond dans son propre corps / qu'il ne peut pénétrer » (*CB*, 548). À travers cette définition, l'Autre est représenté comme

[365] W. Köhler, *Psychologie de la forme*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », trad. S. Bricianer, 1964, 2000, p.207 : « Puisqu'une étendue devient solide quand elle a pris forme et qu'elle est, en ce sens, une figure, Rubin a proposé de donner à cette qualité solide le nom de "caractère de la figure". Il nomma également l'absence de consistance de l'environnement, le "caractère de fond". […] L'environnement sans forme est localisé plus en arrière de la figure et semble s'étendre en fait derrière elle comme un plan homogène sur lequel se trouve la figure. »
[366] *Ibid*., p.12.
[367] J. Lacan, « Le Stade du miroir… », *op. cit.*, p.98.
[368] R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *op. cit.*, p.83.
[369] *Ibid.*, p.531.

proprement inconnaissable, insaisissable. L'apparition d'autrui rompt le solipsisme du sujet, en l'affirmant non plus comme objet, « […] viande offerte à ces nouveaux étals de toile » (*CB*, 547), mais comme *alter ego*, à la fois *en soi* et *pour soi*, détenteur, lui aussi, d'un point de vue sur le monde dont l'accès lui est définitivement fermé. La figure d'autrui circonscrit dans l'espace une présence inédite, irréductible à celle des objets. Or, selon Jacques Lacan, « autrui resterait suspendu aux conditions mêmes, partiellement irréalisantes, qui sont […] celles de l'objectivité, s'il n'y avait le regard »[370]. Le regard d'autrui ouvre dans l'espace une dimension cachée, en même temps que mon regard sur autrui est déjà l'expression d'une prise de distance qui anticipe la perte. À ce titre, le regard creuse le visible et le langage vient approfondir et combler cette lacune, en instituant l'imaginaire et le symbolique au lieu du manque de la perception.

1. Le regard et la perte

La question du regard, par quoi Autrui est saisi (objet) mais aussi saisie (sujet), apparaît centrale dans l'œuvre comme on l'a vu à travers le thème de sa privation sous la forme de la cécité. À cet égard, il est significatif qu'à une conjonction de coordination près et à seulement trois ans d'écart, Philippe Jaccottet (en 1967) et Jacques Lacan (en 1964) posent la même question : « Qu'est-ce que le regard ? » (*A*, 427)[371]. Dès lors que Philippe Jaccottet définit le regard comme « Un dard plus aigu que la langue / la course d'un excès à l'autre / du plus profond au plus lointain / du plus sombre au plus pur / un rapace » (*A*, 427), la conjonction de l'image et du désir est patente. En même temps que les yeux sont trou puisqu'ils « boivent le monde » (*S*, 653), le regard est une trouée par où la *saillie* des « choses […] perc[e] le brouillard de l'indifférence quotidienne » (*Ob*, 225). Cette construction, où l'on a reconnu la structure de la *merveille*, s'inverse à son tour en « regards [qui] brillent encore […] / de tous [leurs] yeux peut-être éteints depuis longtemps » (*LH*, 576), adoptant la figure des constellations. Dans le poème, le visible revêt la forme du rapport du moi et d'Autrui comme montré/caché, donné/dérobé. Le visible se fait voyant ou « omnivoyeur »[372], comme dans l'*aura* benjaminienne, « un *pouvoir du regard* [est] prêté au regardé lui-même par le regardant »[373]. De cette façon, dans l'œuvre jaccottéenne, « le ciel » devient « regard » (*PFA*, 533), et les pôles de

[370] J. Lacan, « Du regard comme objet petit *a* », *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, « Point Essais », 1973, p.97.
[371] *Ibid.*, p.96.
[372] *Ibid.*, p.87.
[373] G. Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1992, p.104.

l'activité et de la passivité se trouvent inversés. Or, en tant que le regard se donne quand l'œil qui regarde lui-même est dérobé, le visible, dont le poète se dit le « serviteur » (*PFA*, 532), s'origine à un invisible qui est la « butée de notre expérience » et qui réfère au « manque constitutif de l'angoisse de la castration »[374]. Dans la pensée de Jacques Lacan, « l'objet *a* est quelque chose dont le sujet, pour se constituer, s'est séparé comme organe » et désigne l'objet du désir en tant qu'il vient au lieu de l'objet du manque[375]. C'est ainsi en ce qu'il « est déjà l'exposant d'une fonction, celle de l'index levé vers une absence »[376], un « objet non représentable et in-spécularisable »[377], que le regard peut être pensé comme objet *a*, abondance d'une source, « l'œil » (*A*, 427), qui se donne en même temps qu'elle se sépare perpétuellement d'elle-même, « perte perpétuelle » (*ES*, 327) qui s'écoule comme une eau impossible à prendre « dans [l]es mains » (*E*, 18).

a. Suzanne et les Vieillards : la mélancolique obsession

Mais, avant d'être perte, comme on le verra, le regard procède de la perte. Dépossédé du toucher par l'escamotage des proches et par la captation du « lointain », la figure du vieillard, « poupée usée […] déjà sans amour » (*S*, 594), se détache souvent sur le fond d'une « solitude irrémédiable » (*ABA*, 818) qui substitue à l'image du « voyageur » (*ATV*, 557) celle du « voyeur[…] bénin[…] abandonné[…] à [sa] mélancolique obsession » (*ABA*, 819). Ce portrait du poète en voyeur se répète en effet à plusieurs reprises dans l'œuvre, que ce soit dans *L'Obscurité*, où le narrateur compare son maître, poursuivant une jeune femme de ses avances, à Actéon, dans certaines pages de *Paysages avec figures absentes* qu'habitent les « nymphes » (*PFA*, 512) ou dans *Après beaucoup d'années*, où le poète s'interroge sur les rapports de la vieillesse au désir. En ce sens, réinterprétant le célèbre épisode biblique du « Livre de Daniel », le poète se représente en vieil homme « épiant Suzanne à travers quelque haie » (*ABA*, 818) et avoue à la fois la prévalence du sens de la vue sur les autres sens et « le tabou [qui, associant érotisme et pulsion scopique], circule dans les textes, sous [les] voiles mythologiques [de] Diane et [d']Actéon [ou de] Suzanne et les Vieillards »[378]. La « pulsion scopique »[379] est néanmoins entravée par la douloureuse impuissance qui atteint, après la motricité, le sens

[374] J. Lacan, « Du regard comme objet petit *a* », *op. cit.*, p.85.
[375] *Ibid.*, p.119 : « Ça vaut comme symbole du manque, c'est-à-dire du phallus, non pas en tant que tel, mais en tant qu'il fait manque. Il faut donc que ça soit un objet – premièrement, séparable – deuxièmement, ayant quelque rapport avec le manque. »
[376] J. Lacan, « Remarque sur le rapport de Daniel Lagache », *Écrits*, t.2, Seuil, « Points essais », 1999, p.159.
[377] P.-L. Assoun, *Lacan*, Paris, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », 2003, p.74.
[378] J.-C. Mathieu, *L'Évidence du simple et l'éclat de l'obscur*, *op. cit.*, p.99.
[379] J. Lacan, « Du regard comme objet petit *a* », *op. cit.*, p.91.

de la vue lui-même. À cette défaillance des sens, les images du désir viennent suppléer. Philippe Jaccottet écrit par exemple : « [l]'oiseau qui se dressait […] 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 » (*PFA*, 481). Le poète, cédant « à la rêverie des sens » (*PFA*, 486), est à la fois dessaisi de l'initiative du poème et de l'accès à la réalité. À travers l'expérience du vieillissement, le corps s'avère « puissance de l'erreur » (*S*, 345), et le défaut du corps s'inverse en fantasme de « corps sans défaut » : « La jeunesse bel et bien perdue, des corps sans défaut se glissent à la moindre occasion dans mes paysages » (*PFA*, 497). La visée intentionnelle de la conscience, par quoi le sujet vise le monde, est portée à l'extrême et subvertie par l'image qui n'est « ni une pensée confuse ni une sensation affaiblie »[380], mais un « rapport »[381]. Contrairement à la perception qui vise le monde par le truchement d'une présence, l'imagination, investie de cette manière d'une fonction vicariante, vise un objet posé comme un « *manque défini* »[382], « une absence qui va devenir, dans le fantasme, le support du désir »[383].

b. Les yeux qui boivent le monde (*S*, 653)

Dans *Paysages avec figures absentes*, le poète voit par exemple apparaître « Diane qui est comme du lait dans l'eau » (*PFA*, 478). Cette mise en rapport du sens de la vue et de la boisson originelle, le lait, sous la forme par exemple de « [l]a lumière […] laiteuse » (*CPB*, 1231) ou du « lait de l'ombre » (*CV*, 759), explicite l'image récurrente dans l'œuvre des « yeux qui boivent le monde » (*S*, 653). Cette métaphore de l'incorporation (« ce qu'il voit […], il se l'incorpore » *O*, 40), qui condense d'une part l'œil et la bouche et d'autre part le monde et le contenu liquide, en l'occurrence lacté, d'un « verre » (*LH*, 578) ou d'une « coupe » (*CV*, 757 ; *S*, 906), a pour effet de convertir la distance, que nécessite le sens de la vue, en proximité, condition de l'expérience gustative que promet toute ingurgitation. À travers cette image, *Fort/Da* sophistiqué où « la parole [est fondée] comme séparation, jeu du lointain et du proche, éloignement de la mère, qui revient saluée dans la langue »[384], le poème s'élabore à la fois à partir de la séparation que constitue le sevrage et contre elle. Aussi, le poète tend-il à reconstituer le monde extérieur, l'*Umwelt*, sous la forme d'un *Innenwelt* mimant le milieu amniotique : « De même qu'un enfant ne

[380] V. de Coorebyter, « De Husserl à Sartre. La structure intentionnelle de l'image dans *L'Imagination* et *L'Imaginaire* », *Methodos*, 12|2012, p.5 [en ligne], URL, consulté le 14/02/2017 : http://methodos.revues.org/2971
[381] J.-P. Sartre, *L'Imaginaire*, Paris, Gallimard, 2005, p.22.
[382] *Ibid.*, p.242.
[383] M. Collot, *La poésie moderne comme structure d'horizon, op. cit.*, p.12.
[384] J.-C. Mathieu, *L'Évidence du simple et l'éclat de l'obscur*, *op. cit.*, p.182.

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 » (*O*, 40). Dès les prémices de l'œuvre, dans les années 1950, cette construction comparative superpose, d'un côté, le visage maternel et le monde et, de l'autre côté, l'enfant et l'œil du poète. Trente ans plus tard, cette analogie de la mère et de l'*Umwelt* est reconduite par la métaphore de l'âme comme graine « dans le corps maternel » (*S*, 880) où le corps maternel s'amalgame à la terre comme s'il était, dans la gestation, le substitut du corps propre. L'analogie entre la terre et la mère s'autorise de ce qu'elles remplissent une même fonction exprimée dans les deux vers suivants par le verbe « porter » : « La terre qui nous portait tremble » (*L*, 453) et « Ainsi s'éloigne cette barque d'os qui t'a porté » (*CB*, 542). Le « corps maternel », comparé à une « barque d'os » qui rappelle celle de Charon, donne, au moment de la mise au monde (ou de la mise à bas), simultanément corps et mort. Aussi, est-elle marquée de la même ambivalence que le corps propre, à la fois *signe* et *tombeau*. Si la mort, comme l'« enterrement » du « grain » (*O*, 59-60), donne lieu à une « autre naissance » (*L*, 457), la naissance est, dans l'épreuve de la séparation, l'expérience d'une *première mort* :

> Il y a eu jadis, il y a encore, en quelque lieux, des chants, ou ne fût-ce qu'une sourde rumeur, pour envelopper les morts comme d'une tendresse amoureuse, maternelle. [...] Il me semble pratiquer, ce faisant, un travail de réparation, à tous les sens du mot. Comme si le chant pouvait recoudre, quand même le tissu ne cesserait de se redéchirer […] (*Re*, 1293-1294)

S'il conteste la pesante monumentalité du tombeau mallarméen, le poème jaccottéen se déplie pourtant tel un véritable linceul de mots dans lequel l'embaumement rituel du mort, conçu comme enveloppement maternel, est réalisé.

c. « La mal aimée » (*PE*, 1333)

Le poème est le tombeau « inscrit dans l'u-topie du langage »[385] au moyen duquel le poète refuse de défaire les liens qui l'attachent à l'objet perdu. Lui vouant « un véritable culte »[386], il poursuit son dialogue avec le défunt au-delà de la mort et le constitue comme objet nostalgique « pour pouvoir célébrer une fête longtemps perdue / avec les autres, qui sont morts, lointains ou endormis » (*CB*, 543). La mère, à travers une série de séparations qui sont autant de deuils successifs, passe ainsi de l'état de milieu primordial (gestation) à l'état d'objet du désir (allaitement), puis de l'état d'objet du désir (objet partiel) à l'état de « personne complète »[387] (sevrage), de l'état de personne complète (objet total) à l'état

[385] A. Bergé, *art. cit.*, p.334.
[386] P. Denis, « L'embaumement nostalgique, entre deuil et dépression », *Le Carnet PSY*, 2011/5 n° 154, pp. 34-37.
[387] M. Klein, « Contribution à l'étude de la psychogenèse des états maniaco-dépressifs », *op. cit.*, p.66-67.

de *chose* (cadavre), et enfin de l'état de *chose* à celui d'objet nostalgique intériorisé : « oh pierre mal aimée / profond dans l'aubier du cœur » (*CB*, 537)[388]. Inversant le rapport contenu-contenant, ce processus d'identification ou d'incorporation, caractéristique du deuil mélancolique[389] comme du « complexe du sevrage »[390], avoue là l'ambivalence affective (amour/haine) qui le constitue puisque si l'objet est introjecté pour être conservé, il est en même temps détruit : « l'introjection de l'objet total fai[t] naître inquiétude et douleur devant la destruction possible de cet objet »[391]. Dans un premier temps, cette agressivité cannibalique à l'égard de l'objet paraît se justifier par l'ambivalence de celui-ci. Le mélancolique, en proie au doute, ignore s'il s'agit d'un bon (*signe*) ou d'un mauvais (*tombeau*) objet. Dans une prose parue dans la revue *Europe*, en 2008, le poète fait par exemple le portrait de « Deux mères » dont l'une est pareille à « un tendre rocher […] dénuée de toute espèce d'égoïsme », rassurante, et dont l'autre, qu'il « appréhend[e] de […] voir », est une « anxieuse de naissance, […] mal aimée, […] trop vulnérable » (*PE*, 1333). Dans cette prose comme dans le poème de *Chant d'en bas*, l'expression « mal aimée », attribuée à la mère, fait retour, de sorte qu'en réalité, pour le poète comme pour le mélancolique, plus que sur l'objet lui-même, « le doute porte […] sur son propre amour, et "un homme qui doute de son propre amour peut […] douter de toute chose" »[392]. De là, peut-être, l'omniprésence du thème du doute, dont la métaphore privilégiée (« la terre qui nous portait tremble », *L*, 453) est liée, comme on l'a vu, à l'*imago* maternelle. Ainsi, la position du poète vis-à-vis du monde emprunte-t-elle sa structure à « la position dépressive infantile »[393] au moment où « le bébé éprouv[e] des sentiments dépressifs qui culmin[ent] juste avant, pendant et après le sevrage »[394].

*

Les positions maniaques et dépressives renvoient alors aux deux positions *Fort/Da* qui constituent la rythmicité singulière du jeu de la bobine, objet transitionnel[395]

[388] *Ibid.*, p.31 : « Fondée sur l'attachement libidinal au sein d'abord, puis à la personne tout entière, l'identification totale avec l'objet s'accompagne d'angoisse à son endroit (ou à l'endroit de sa désagrégation possible), de culpabilité et de remords, du sentiment d'être responsable de son intégrité contre les persécuteurs et le ça, et de tristesse dans l'attente de sa perte imminente ».
[389] S. Freud, « Deuil et mélancolie », *op. cit.*, p.158.
[390] J. Lacan, « Les complexes familiaux dans la formation de l'individu. Essai d'analyse d'une fonction en psychologie », *Autres écrits*, Paris, Seuil, « Champ freudien », 2001, pp.23-84, p.30.
[391] M. Klein, « Le deuil et ses rapports avec les états maniaco-dépressifs », *op. cit.*, p.84.
[392] M. Klein, « Contribution à l'étude de la psychogenèse des états maniaco-dépressifs », *op. cit.*, p.32.
[393] M. Klein, « Le deuil et ses rapports avec les états maniaco-dépressifs », *op. cit*, p.73.
[394] *Ibid.*, p.77-78.
[395] D. W. Winnicott, *Jeu et réalité*, Paris, Gallimard, « Folio essais », trad. C. Monod et J.-B. Pontalis, 1975. À travers l'objet transitionnel, substitut maternel défini par Donald Winnicott comme « une défense contre l'angoisse » (*ibid.*, p.34), le jeune enfant s'offre des expériences d'omnipotence qui lui permettent de passer de la « subjectivité pure à

par quoi l'enfant tend à s'établir dans une position de maîtrise vis-à-vis de l'objet maternel. Alors que la position dépressive est instaurée à partir de la perte et de l'éloignement (*Fort*), la position maniaque (*Da*) « est la fidèle répétition intra-psychique de l'expérience de cette fusion avec la mère qui se produit lorsque l'enfant est au sein »[396]. C'est de cette façon qu'elle promeut le *toucher* (tangible/intangible) au détriment du *voir* (*visible/invisible*) qui prévalait dans la position mélancolique. Dans la mélancolie, « le monde venant à la place du visage de la mère »[397], le pôle du *Fort* condense lointain et intériorité, perte et incorporation alors que dans la manie, le pôle du *Da* condense proximité et extériorité. Sur le plan de l'inconscient, l'absence est une incorporation de l'objet au même, et la présence est une expulsion de l'objet hors de soi, ce qui permet d'expliquer, dans l'œuvre de Philippe Jaccottet, les nombreuses images de l'intériorisation : des morts, du passé personnel, ou encore, on l'examinera dans la deuxième partie de ce travail, du passé historique et des dieux. Étant donné que le monde a récupéré les investissements libidinaux précédemment attribués à l'objet maternel, comme en témoignent par exemple l'apparition d'une « veine rose dans l'air » (*PSN*, 728) ou encore le visage aperçu à travers un verger (*ATV*, 558), le poème n'est alors que le substitut adulte du jeu au moyen duquel l'enfance, articulant proche et lointain, présence et absence, s'initiait à la disparition[398] ; et le poète, prenant congé du monde dans le mouvement du vieillir qui recouvre la forme entière de son existence, retrouve les sensations du nourrisson prenant congé de la mère.

2. L'instauration du symbolique

C'est de la sorte à partir de « l'alternative structurale où la présence et l'absence prennent l'une de l'autre leur appel »[399] que le sujet s'ouvre à l'espace du désir et que s'instaure le système d'opposition qui régit le langage[400]. Or, cette alternative ne peut se former que sur la base d'une séparation préliminaire qui modèle l'expérience à partir de la polarité entre bon et mauvais objet, préalable à la polarité entre moi et non-moi. Cette séparation préliminaire, dont on trouve trace chez Philippe Jaccottet à travers l'équivalence entre désir et déchirure, exprimée dans la mention d'un sujet « assez

l'objectivité » et de progresser à partir de « phénomène auto-érotiques » (*ibid.*, p.48) « vers l'expérience vécue » (*ibid.*, p.36).
[396] M. Klein, « Contribution à l'étude de la psychogenèse des états maniaco-dépressifs », *op. cit.*, p.67.
[397] M.-A. Gervais-Zaninger, *art. cit.*, p.117.
[398] J.-M. Maulpoix, *op. cit.*, p.304.
[399] J. Lacan, « Le Séminaire sur "La Lettre volée" », *Écrits*, t.1, *op. cit.*, p.46.
[400] F. de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot & Rivages, 2005.

déchiré, assez désirant » (*PFA*, 496), fonde ainsi une « *articulation* incertaine et indéterminée » distincte « d'une *disposition* qui relève déjà de la représentation et qui se prête à l'intuition phénoménologique spatiale pour donner lieu à une géométrie »[401]. La distinction que fait Julia Kristeva, entre l'articulation d'« un continuum »[402], opérée par la « *chora* sémiotique »[403], et disposition du symbolique est retrouvée chez Philippe Jaccottet dans l'opposition entre l'étendue, d'une part, et l'espace, de l'autre. Or, si l'étendue, comme *chora* sémiotique ou « sémiotique de l'espace »[404], se constitue à partir de la séparation qu'est la naissance, cette première séparation demande à être refondée d'abord par le sevrage qui pose la séparation moi et non-moi puis entérinée au moyen de l'interdit de l'inceste qui fonde l'ordre symbolique. Ainsi, « l'accès au Symbolisme » est-il un processus, où se « met en œuvre un pouvoir de discrimination qui se concrétise par l'établissement des diverses *limites* selon lesquelles s'organise l'espace perceptif »[405].

a. Le fil de l'épée : désir et déchirure

À la fenêtre qui séparait précédemment le sujet du « monde des objets »[406] et qui révélait le caractère prototypique de l'image spéculaire par sa métamorphose en miroir ou en reflet (auquel se réduisait le monde miroitant dans les eaux d'un canal), se substitue alors « la ligne [d'horizon] qui délimite et désigne de l'invisible, de l'inconnu » (*S*, 658). En tant qu'il sépare terre et ciel, air et eau, l'horizon, « comparé au "fil" d'une lame ou au tranchant d'une épée », profile « la menace d'une coupure castratrice »[407] :

> 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. De l'eau couchée montèrent des souffles, des fumées, une moiteur : ce n'était plus l'étendue, c'était d'une extrémité à l'autre un frisson, des soupirs ; et d'une extrémité à l'autre du ciel, les traits avides de la pluie, autant de flèches que de cibles, autant de dards que de lèvres entrouvertes. (*PFA*, 496)

Dans ces lignes, où Philippe Jaccottet évoque Tristan et Yseult allongés dans un même lit et séparés par une épée[408], c'est l'instauration d'un interdit qui fonde l'étendue,

---

[401] J. Kristeva, *La Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, « Point Essais », 1974, p.23.
[402] *Ibid.*, p.28.
[403] *Ibid.*, p.23 : La *chora*, terme que Julia Kristeva emprunte à Platon dans le *Timée*, est « une totalité non expressive constituée par [les] pulsions et leurs *stases* en une motilité aussi mouvementée que réglementée », c'est « une articulation toute provisoire, essentiellement mobile, constituée de mouvements et de leurs stases éphémères ».
[404] M. Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, *op. cit.*, p.140.
[405] *Ibid.*, p.140.
[406] J. Kristeva, *op. cit.*, p.44.
[407] M. Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon, op. cit.*, p.128.
[408] Béroul, « Tristan et Yseut », *Tristan et Yseut : les premières versions européennes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », trad. R. Boyer, D. Buschinger, A. Crépin [et al.], 1995, p.51 : « Yseut s'est couchée la première. Tristan se couche à son retour, il tire son épée, la dispose entre leurs deux corps ».

articulée à partir de l'ordonnancement des sympathies (flèches/cibles ; dards/lèvres) et des antipathies, en espace habitable disposé en analogies (pluie = flèches = dards ; cibles = lèvres) et en antinomies (flèches ≠ cibles ; dards ≠ lèvres). À ce titre, le couple que forment les deux personnages médiévaux rappelle celui d'Ulrich et d'Agathe, les jumeaux de *L'Homme sans qualité* de Robert Musil, à propos de l'amour incestueux desquels Philippe Jaccottet s'interroge : « Y a-t-il une morale pour les génies ? » (*S*, 585). Ainsi, le paysage vécu puis représenté est le miroir par lequel un sujet « assez déchiré, assez désirant » (*PFA*, 496) fait l'expérience de la séparation et du dédoublement de sa subjectivité en un *alter ego* plaçant hors du cadre de l'intériorité, dans le monde, la visée intentionnelle de la conscience. La « phase thétique »[409], par laquelle le sujet s'identifie à son image spéculaire et se pose sous la forme d'une unité organisée, est corrélative (« À peine y eût-il… ») de la découverte de la castration (« le fil de l'épée divisant… ») par laquelle il se voit séparé de ses objets (« l'une et l'autre) et s'ouvre à l'infini et à l'incomplétude du désir (« frémirent, se troublèrent, attendirent »). Cette corrélation entre identification et castration est parfaitement illustrée par l'image des papillons qui « sont comme des *choses détachées* d'un tout, des fragments » (*S*, 863) ou du « ramier […], morceau de silence détaché de l'espace » (*PFA*, 495). Ce texte des *Paysages avec figures absentes*, intitulé « Prose au serpent », où s'opèrent « les signes de divisions […] étranges » (*PFA*, 496), est une réflexion sur le péché originel : « Le serpent vint approfondir la blessure » (*PFA*, 496). Aussi, cette castration, pourtant assomption du sujet à lui-même, est-elle d'abord interprétée comme une « punition »[410], plaçant la libido sous le signe de la faute. Consistant à rendre les êtres humains « différent[s] des bêtes » (*PFA*, 497), « expulsé[s] de la sphère divine » (*PFA*, 497), cette punition, à la faveur « des distances naissantes » (*PFA*, 496), sépare le sujet « d'un écosystème avec lequel il fusionnait »[411]. On retrouve encore cette castration organisante, sous une modalité malheureuse, angoissée, dans le récit d'un rêve, dans une note de janvier 1985, où le poète, sur le point de rejoindre une jeune femme, « bute sur [son père], couché sur le dos en travers de [son] seuil » (*S*, 908). Dans *Poussin pour mémoire*, Martine Créac'h met cet épisode en regard de l'*ekphrasis* de « l'*Apollon et Daphné* de Poussin » (*S*, 615) par Philippe Jaccottet. Dans le mythe, en effet, c'est Pénée, le dieu fleuve, qui empêche

[409] J. Kristeva, *op. cit.*, p.45.
[410] J. Lacan, « La signification du phallus », *Écrits*, t.2, *op. cit.*, p.164 : « Quel est le lien du meurtre du père au pacte de la loi primordiale, s'il y est inclus que la castration soit la punition de l'inceste ? »
[411] J. Kristeva, *op. cit.*, p.51.

Apollon de violer Daphné par « la mystérieuse intervention du feuillage » qui la transforme en laurier[412].

b. Les lois du Temps et l'ordre symbolique

Or, la distance spatiale, la « déchirure » (*PFA*, 496), n'est en réalité que le symbole de « la douloureuse distance du Temps » (*PFA*, 474)[413] de sorte que le tabou qui règne sur le désir s'institue à partir de la nostalgie de la fusion initiale (avec le milieu ou avec la mère). Le poème, dont on a dit plus haut qu'il était nécessité et refus du dualisme, comme « amour réalisé du désir demeuré désir »[414], est aussi nécessité et refus de la séparation. En effet, l'élan qui entraîne le sujet à la fusion ne peut se maintenir qu'à la condition de la réitération à proportion égale du geste de séparation qui l'empêche de se réaliser. S'engendrant du désir de « *remonter le temps* » (*S*, 672) vers une émotion originelle (« ce qui vous a d'abord ému » *O*, 28), la poésie prend alors aisément à son compte la définition que donne Jackie Pigeaud de la pensée mélancolique comme « une forme de pensée qui refuse de s'arracher à son origine, et qui veut désigner cette origine comme affect »[415]. Ainsi, est-ce « en raison de cette séparation » d'avec son écosystème, que le sujet peut « le désigner »[416] et accéder à la dénotation. L'image du « lierre qui ne monte pas, qui reste attaché au sol » (*PFA*, 465) illustre combien cette pensée, plus que sur « l'expérience du *cogito* », repose sur « un *omphalos*, le nombril dont elle ne saurait se couper et auquel elle renvoie comme à son origine »[417]. En ce sens, la pensée poétique, qui exige de « décrire le lieu et le moment » de la trouvaille ou merveille donnant lieu au poème (produit de l'émerveillement du poète), se distingue de « la pensée conceptuelle qui […] oublie sa source »[418] et qui, comme « le savant[,] classe hors du temps vécu, à l'écart de la vie » (*S*, 586). C'est donc en ce que « le poème entretient une relation vitale avec la situation dont il est né »[419] et réfère à une origine qui est un *sentir*, inscrit dans le temps et l'espace, que la poésie, comme la pensée mélancolique que Jackie Pigeaud définit par la formule « *Je pense d'où je sens* », se distingue de la philosophie. Cette pensée, « ne [pouvant] se saisir que *via* l'histoire, le développement dans le temps de ses

[412] M. Créac'h, *Poussin pour mémoire. Bonnefoy, Du Bouchet, Char, Jaccottet, Simon*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, « Essais et savoirs », 2004, p.20.
[413] Selon la définition bergsonienne de l'espace comme « symbole du temps » dont les implications dans l'œuvre de Jaccottet seront interrogées dans le chapitre suivant.
[414] R. Char, « Partage formel », *Fureur et mystère*, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1983, p.162.
[415] J. Pigeaud, *De la mélancolie. Fragments…, op. cit.*, p.15.
[416] J. Kristeva, *op. cit.*, p.51.
[417] J. Pigeaud, *De la mélancolie. Fragments…, op. cit.*, p.43.
[418] *Ibid.*, p.43.
[419] M. Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon, op. cit.*, p.183.

contradictions »[420], est épreuve du temps comme éloignement remémoratif de l'origine et « distension de l'âme »[421]. Ainsi, subtilisant l'objet du désir, l'espace, comme forme *a priori* de la sensibilité, constitue-t-il le champ d'immanence de l'imaginaire ou du sémiotique où les pulsions s'articulent contradictoirement en bons et mauvais objets au contenu axiologique infiniment réversible, comme prototype du champ de transcendance du symbolique que parachève le consentement aux « lois du temps » (*ES*, 291) où la contradiction se résout en se disposant irréversiblement sur l'axe temporel sous la forme de l'indication du présent (l'étant) vers le passé (a été).

c. Immanence et transcendance de l'Amour

Ce vieillard esseulé qui regarde face à lui à travers la fenêtre, dont la surface signe la séparation en même temps qu'elle la détermine comme réversibilité entre l'image du moi et l'image du monde, se parachève dans le retournement de celui qui regarde en arrière et voit se dessiner l'Autre au lieu du soi : « Dans le miroir, le visage des ancêtres, dans la main la plume des ancêtres. De la mère, du père » (*S*, 617). Le changement de champ constitue ainsi un changement d'identification. Alors que l'identification imaginaire posait l'objet et le sujet dans le face-à-face d'une demande réitérée et sclérosante parce que toujours sans réponse idoine, l'identification symbolique, en consentant à la structure de perte de l'objet, paradoxalement le retrouve démultiplié sous le jour de sa perpétuelle inadéquation à lui-même. Le sujet intériorise cet agent de la séparation qu'est le « temps » personnifié : « […] Je traverse / la distance transparente, et c'est le temps / même qui marche ainsi dans ce jardin » (*LH*, 575). C'est le temps personnifié sous la forme du père, selon son antique identification à Cronos, qui vient ouvrir, dans le champ d'immanence de l'imaginaire, le champ de transcendance du symbolique : « nous sommes les fils du temps et […] tout nous est donné par lui » (*S*, 342). Ainsi, ce mouvement désirant du sujet vers l'objet s'accomplit-il en deux temps, la captation de l'objet ayant été effectuée d'abord par le champ d'immanence de l'imaginaire puis par le champ de transcendance du symbolique. Ces deux modes de captation de l'objet déterminent deux formes d'amour explicitées dans *Le Banquet* par les discours d'Aristophane, le poète, et de Socrate, le philosophe. Dans ce texte de Platon, que Philippe Jaccottet a traduit, Aristophane explique la nature de l'amour par un mythe selon lequel l'humanité originelle aurait été constituée de trois espèces de forme

[420] *Ibid.*, p.44.
[421] Augustin, *Les Confessions*, XI, 26, Paris, Garnier-Flammarion, « GF-Flammarion », trad. J. Trabucco, 1964, p.275.

sphérique comme les astres, leurs ascendants : les hommes doubles, les femmes doubles et les androgynes[422]. Pour punir ces premiers humains de leur orgueil, Zeus les aurait coupés « en deux »[423] de sorte « que nous [serions] tous la tessère de quelqu'un »[424]. Le mot de « tessère » est la traduction du grec « *sumbolon* », « objet de bois, ou de céramique coupé en deux, que deux hôtes gardaient chacun de son côté [afin] de garantir […] l'amitié de ceux qui possédaient chacun des morceaux »[425]. Depuis, les hommes seraient condamnés à parcourir le monde à la recherche de leur moitié. Cette théorie est contredite par Socrate, le philosophe. Pour lui, en effet, la beauté sensible fait signe vers « la Beauté en soi »[426], c'est-à-dire vers le monde des Essences. Philippe Jaccottet, plutôt que d'opposer ces deux conceptions, les dispose dans le cours de l'existence et de l'écriture comme les deux moments successifs du même « procès de signifiance »[427] dont le poème est le geste – et même *la* geste – réitéré(e).

*

Sous la plume de Philippe Jaccottet, comme dans la théorie d'Aristophane que nous rapporte Platon, l'idée de plénitude prend en effet régulièrement la forme d'une sphère ou plus précisément d'un « globe » (*A*, 429) dont la rondeur caractérise aussi bien les fruits, les astres, que les oiseaux de l'enfance. Ainsi, le poète compare-t-il les oiseaux à de « petits globes invisibles » (*PFA*, 490) et parle-t-il de « la vie toute ronde de l'enfance »[428]. Au contraire, le vieillir est souvent caractérisé à la fois par le dédoublement et l'éloignement : « je le regarde qui regarde s'éloigner » (*I*, 170). Dans la phrase suivante, par exemple, le sujet est dissout dans l'acte de sa prédication, comme le montre notamment la dislocation de l'adjectif épithète [e t ɛ̃ s ə l ɑ̃] du premier vers dans sa reprise phonique par le verbe du troisième vers [s ə l ɑ̃] : « Oh l'étincelant amour ! / Il n'est bientôt plus que l'appel / que se lancent les séparés » (*I*, 150). En effet, l'amour, dont l'interjection de surprise ou de déploration suggère la soudaine rondeur, est comparé à un astre au moyen de l'adjectif épithète et s'oblitère en appel pour être enfin divisé entre les deux amants.

[422] Platon, *op. cit.*, p.69.
[423] *Ibid.*, p.70.
[424] *Ibid.*, p.71.
[425] *Ibid.*, p.20.
[426] Platon, *op. cit.*, p.99.
[427] J. Kristeva, *op. cit.*, p.43.
[428] P. Jaccottet, « Lettre à Gustave Roud », *in* J.-P. Vidal, *op. cit.*, p.9.

3. Logos et érôs

La poésie de Jaccottet partage donc avec celle de Rainer Maria Rilke, en particulier dans la huitième des *Elégies de Duino*, l'une de ses intuitions fondamentales : le monde au sein duquel nous vivons est « né d'une déchirure » (*A*, 440). Contrairement aux « bêtes [qui] habitent avec tranquillité le temps » (*PFA*, 497), nous sommes au monde à travers la médiation inquiète du langage. C'est ainsi de la séparation, comme expulsion hors du jardin d'Eden, ou du « globe clos du jour » (*PFA*, 496), que procède cette étrangère en nous qu'est la parole : « Une étrangère s'est glissée dans mes paroles » (*LH*, 577). Comme Rainer Maria Rilke, à propos duquel Jaccottet écrit ces lignes, le poète travaille à la réconciliation des « deux hommes » qui le constituent, et dont la scission est précisément corrélée à l'institution du symbolique :

> l'un qui prôn[e] l'amour irréalisé, élan sans but ou dépassant son but, élan *pur*, et l'autre, plus caché, qui, désespérément résolu à célébrer le terrestre, d[oi]t s'efforcer d'inclure dans sa célébration le plaisir. (*PFA*, 524-525)

Le poète n'est pas uniquement, comme le suggère Platon, l'homme du sensible (comme plaisir et déplaisir), son être, comme part de l'humaine condition, est double, à la fois spatial (sensible – visible) et temporel (intelligible – invisible). S'il se laisse conduire par la beauté, c'est qu'elle « ne saurait être "que beauté" » (*PFA*, 506), « simple *ornement* » (*PFA*, 507). Au contraire, elle indique « la vérité » (*PFA*, 491). Bien qu'il ne croie pas aux essences éternelles qui hantent le ciel platonicien, Jaccottet n'abolit pas pour autant la transcendance, mais il lui donne un sens temporel. De la sorte, le poète superpose à la dualité entre existence et essence qui détermine la dualité intrapsychique[429] entre signifiant et signifié, l'opposition entre signe (intrapsychique) et référence (extrapsychique) à partir de laquelle « l'écriture poétique, loin de se replier sur elle-même, vise constamment un dehors »[430]. Le poème est alors assujetti à un principe d'imitation. Cependant, il reste à savoir de quelle nature est la *mimesis* qui s'y accomplit et comment celle-ci s'accommode de la référence.

a. Vers et prose

Si l'écriture se donne comme « la traduction sensible d'une parole préalable entendue au passage dans la nature » (Notice *PFA*, 1446), elle tend surtout à traduire

[429] F. de Saussure, *op. cit.*, p.28 : « Supposons qu'un concept donné déclenche dans le cerveau une image acoustique correspondante : c'est un phénomène entièrement *psychique*, suivi à son tour d'un procès physiologique ».
[430] M. Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, *op. cit.*, p.6.

l'expérience du monde (*cosmos*) en tant qu'elle est le fait d'un sujet (*ethos*). La constitution du monde, ou de l'altérité, est concomitante de celle du sujet, ou de l'identité. À cet égard, la structure figure/fond (ou *Da/Fort*) détermine, on l'a vu, à la fois les deux polarités de la « *disposibilité* »[431] du sujet (manie – mélancolie) et les deux modalités d'apparition du monde déterminées par le jeu du proche et du lointain. Plus qu'un *être-au-monde*, l'humeur du sujet traduit son *naître-au-monde*. L'idée de la naissance résonne dans le procès de la connaissance. À ce titre, le poème a vocation à imiter, ou plutôt à reproduire (*mimesis* comme *poiesis*), le geste de l'inchoation, où séjournent ensemble le sujet et *son* monde. Sur le plan stylistique, cette bivalence de l'expérience du monde se traduit par l'alternance vers/prose. En effet, le caractère d'instantanéité ou de discontinuité du « heurt avec l'illimité » (*PFA*, 516) que constitue la rencontre de la merveille (figure – *Da* – manie), nous fonde à voir dans le vers son expression privilégiée. En revanche la prose, et particulièrement les « proses-poursuites » de *Paysages avec figures absentes* (Notice *PFA*, 1445), du fait de son caractère continu, étiré, apparaît comme la forme scripturale de l'éloignement et de la séparation (fond – *Fort* – mélancolie), métaphorisés par la brume, « temps gris et terne, comme de la mauvaise prose » (*S*, 898) où « tout s'éloigne » (*I*, 148). En effet, la prose, si elle peut être *bonne* (sur le plan esthétique, c'est-à-dire *belle*), est toujours attente et défaut du poème, et donc en cela reste *mauvaise* (sur le plan existentiel ou axiologique) :

> *Ainsi maintenu loin de la poésie comme par un enchantement maléfique […], je ne pouvais m'empêcher de me rappeler le château [le poème] […]. Tout ce que j'ai écrit durant ces quatre années [toutes ces pages de prose] ne fut que pour éviter la perte d'un chemin, l'oubli d'une clarté […]*. (*PSA*, 136-137)

Puisque, comme on l'a vu, « l'espace lointain correspond […] à la phase dépressive »[432], la structure vers/prose imite alors l'alternance figure/fond, manie/mélancolie, où l'origine est alternativement rejointe et disjointe. Or, si au niveau de sa construction textuelle, l'écriture est régie par l'alternance du vers, qui tend à la célébration comme nomination (« Peut-être sommes-nous ici pour dire : maison, / pont, fontaine, portail, cruche, verger, fenêtre » *BP*, 1130[433]), et de la prose, qui tend à la déploration comme prédication (« intégrer [ces globes purs] dans une continuité – la prose – qui peut-être les ruine » *PFA*, 508)[434], cette structure duelle se retrouve au niveau du signe lui-même. Au

[431] M. Heidegger, *Être et temps, op. cit.*, p.178.
[432] M. Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon, op. cit.*, p.142-143.
[433] Philippe Jaccottet cite là *Les Élégies de Duino* de Rainer Maria Rilke.
[434] Nos analyses rejoignent ici celles de J.-C. Pinson, *op. cit.*, p.168 : « […] de brefs poèmes, proches du haïku, tentent de réfracter l'expérience, fragile mais persistante, de la beauté, tandis que des développements en prose, mêlant eux-

contraire du signe qui participe d'une recherche de la transparence (« dépouiller le signe de tout ce qui ne lui serait pas rigoureusement intérieur » *PFA*, 483-484), le symbole procède d'une certaine opacité.

b. Signe et symbole

Le signe est ainsi chez Philippe Jaccottet l'expression d'un idéal poétique qui consisterait à célébrer le monde, à l'instar de Rainer Maria Rilke[435], à travers l'emploi d'un pur « langage de noms »[436] ou mieux de déictiques, ne visant qu'à la *dénotation*. Les adverbes de temps et de lieu indiquent en effet le *hic et nunc* de la situation d'énonciation et renforcent de leur « aujourd'hui » (*ABA*, 821), « ici » (*ABA*, 824), « maintenant » (*LH*, 580) la présence de l'énonciateur dans l'espacement de sa première personne, de façon à annuler la distance qui sépare la rencontre énoncée, le moment de son énonciation et le moment de la réception de l'énoncé par l'énonciataire (le lecteur) : « le locuteur […] "*fait comme s'*il était en présence de l'objet" »[437] et de l'allocutaire. Dans le signe agit une certaine simultanéité, « le signifiant évoque directement le signifié »[438] : de même que le signifiant s'efface pour rendre compte du signifié, la référence transcende le signe qui devient, de ce fait, transparent. Cette transparence énonciative est notamment métaphorisée par l'évocation des « oiseaux invisibles » (*PFA*, 489) de l'enfance. Le symbole, en revanche, exprime la difficulté du langage à se faire le reflet du monde, et porte, à travers la *connotation*, la marque du sujet, non seulement en termes d'*humeur*, mais aussi de *culture*, de *mémoire* et de *désir*. Le symbole, comme signe « indirect »[439] demandant à être interprété, participe d'un régime spécifique de la vérité, où celle-ci apparaît davantage comme une intention que comme un fait, une intuition[440] plutôt qu'un savoir. Les symboles livrent en quelque sorte « deux images en surimpression » (*PFA*, 497) : « ils disent et représentent à la fois »[441], ils manifestent une conscience « hybride, mi-signifiante, mi-imageante »[442]. Empruntant à Charles Sanders Pierce sa seconde trichotomie du signe[443], on pourrait dire que le poème jaccottéen s'élabore dans

mêmes la description poétique des choses vues et l'analyse réflexives donnent à entendre, comme une leçon de ténèbres, la médiation de la finitude ».

[435] R. M. Rilke, *Les Elégies de Duino*, *Les Sonnets à Orphée*, Paris, Flammarion, « GF Flammarion Bilingue », trad. J.-F. Angelloz, 1992, p.163 : « Célébrer, c'est cela ! Être, dont l'office est de célébrer ».

[436] P. Lacoue-Labarthe, *op. cit*., p.99.

[437] O. Ducrot cite par M. Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon, op. cit.*, p.200.

[438] T. Todorov, *op. cit.*, p.22.

[439] *Ibid.*, p.22.

[440] J.-P. Giusto, *op. cit.*, p.25 : « La parole ne peut se ranger que du côté de l'intuition. Il ne peut être question de raisonnement ni de démonstration, le poème doit être un dispositif pour initier au secret. »

[441] T. Todorov, *op. cit.*, p.166.

[442] J.-P. Sartre, *op. cit.*, p.134.

[443] C. S. Peirce, *Écrits sur le signe*, Paris, Seuil, trad. G. Deledalle, 1978, p.139-140.

la subtile dialectique de l'icône (image ressemblante tendant à se substituer à l'objet représenté) et de l'indice (signe n'existant que pour désigner l'objet auquel il se réfère) dont naît l'*équivoque*[444] qui le constitue comme symbole, requérant à fois le poète et la culture pour son interprétant. En ce qu'il représente et « design[e] l'origine », le symbole, comme l'image, « présentifie […] l'absent »[445]. Il est en nous le lien, « l'*omphalos* »[446], qui déroule et mesure le vieillir comme « douloureuse distance du Temps » (*PFA*, 474). Aussi, est-il ce qui nous condamne à être « ici, voyant des choses au travers des autres, des dieux et des morts derrière les vivants, des anges et des flammes au milieu des plantes, tout ce mélange de chair et de fumée » (*PFA*, 498).

c. L'exemple des fleurs

À ce titre, le motif floral, central dans l'œuvre, est exemplaire du lien qu'entretiennent le langage et le monde dans la structure de la perception du sujet comme être-au-monde. En effet, la fleur indéfiniment engagée dans le procès de son fleurissement, et dont on a vu précédemment comment son expressivité était susceptible de se substituer à celle des visages, n'est pas sans évoquer la modalité ontologique de l'inchoation qui est celle du sujet. Or, si l'oiseau invisible métaphorisait dans l'œuvre le signe direct (l'indice), les fleurs apparaissent comme la métaphore du symbole (superposition de l'indice et de l'icône). Comme lui, elles produisent « une surprise, due à une illusion : on croyait que la chose était là simplement pour elle-même ; puis on découvre qu'elle a aussi un sens »[447]. Dans un premier temps, désignant métonymiquement la beauté du monde visible, elles se donnent à la place de l'idée du Beau. À cet égard, elles s'interposent à la manière d'icônes entre le sujet et l'objet. Cette opacification du signe à laquelle correspond l'icône se signale par exemple par l'emploi d'un lexique spécialisé qui, rendant compte de la matérialité du signe linguistique, met en valeur le signifiant au détriment du signifié et va à l'encontre de la transparence énonciative revendiquée : « séneçon, berce, chicorée » (*CV*, 764). Dans un deuxième temps, paraissant organiser le recel d'un sens caché et manifestant le caractère d'énigme du visible du fait même de l'hermétisme de leur signifiant, les fleurs accusent la coupure

[444] G. W. F. Hegel, *L'Esthétique*, t.1, *op. cit.*, p.405.
[445] L. Marin, *Des pouvoirs de l'image : gloses*, Paris, Seuil, 1993, p.11.
[446] J. Pigeaud, *De la mélancolie. Fragments…, op. cit.*, p.43. À ce propos, Philippe Jaccottet définit le lieu par le sentiment d'« avoir trouvé un centre ». Il cite « Delphes [qui] était dit "l'ombilic du monde" » (*PFA*, 509). L'écriture jaccottéenne, qui tend à se faire écriture des lieux, correspond en ce sens à la pensée mélancolique telle que définie par Jackie Pigeaud comme une pensée qui ne peut se détacher de son origine, en particulier affective, incapable en cela d'accéder au concept.
[447] T. Todorov, *op. cit.*, p.238.

entre sensible et intelligible et orientent le regard en direction de l'invisible : « 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 » (*CV*, 771). Elles prennent alors en charge une fonction d'indices où c'est à présent le signifié qui apparaît en excès sur le signifiant. Or, en tant qu'en elles se superposent fonction indicielle et fonction iconique, la connotation vient contrarier la dénotation. La rupture d'équilibre entre signifiant et signifié investit le signe d'une valeur polysémique qui nécessite l'intervention d'un herméneute, le poète ou le lecteur, recourant à un paradigme épistémique (la culture dans laquelle s'inscrit le symbole), capable d'inventorier les signifiés et de choisir entre les significations concurrentes. En cela, la fleur acquiert la valeur d'un symbole inscrit dans l'herbe comme sur les pages d'un livre et « le monde peut se comparer à un homme qui parle »[448]. L'écriture du poème s'élabore alors comme un processus herméneutique où le livre du monde est déchiffré.

*

Or, le poète n'entreprend le déchiffrement du monde que parce qu'il lui prête une signification ou parce qu'il y décèle une expression. Ainsi, si le visage maternel donne originellement forme au monde, le monde à son tour se présente sous la forme d'un visage, de sorte que même les objets (animés et inanimés) sont conçus à partir de la « structure d'horizon »[449] qui est celle de l'altérité (à la fois *en soi* et *pour soi*), « autrui lui-même s'inscri[vant] dans [le champ perceptif] comme un horizon d'invisibilité irréductible »[450]. Le poète investit par sa parole ce lieu de l'Autre qu'est la langue. C'est ainsi parce que « le langage est l'autre en l'homme qui le constitue comme l'homme *lui-même* »[451], que le sujet se situe dans un espace intersubjectif où la présence des choses, des bêtes et des hommes marque autant de points de vue soustraits du champ du connaissable à partir desquels pourtant *un* monde se contemple et s'ordonne. S'ouvrant par les « brèches »[452] des déictiques comme le corps s'ouvrait auparavant par les lézardes des sens ou « par les plaies […] des yeux » (*S*, 393), et comme le paysage s'ouvre par « les brèches frêles des fleurs » (*EN*, 1119), le poème donne à voir le monde à partir de l'horizon d'invisibilité que constitue pour autrui le « point aveugle »[453] qu'est pour le

[448] M. Foucault, *Les Mots et les Choses : une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, « Tel », 1990, p.42.
[449] M. Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon, op. cit.*, p.7.
[450] *Ibid.*, p.83.
[451] P. Lacoue-Labarthe, *op. cit.*, p.135.
[452] M. Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon, op. cit*., p.188-189.
[453] *Ibid.*, p.114.

sujet lui-même l'espace circonscrit par son corps propre dans « [l]e corps du monde » (*PFA*, 512). Aussi verra-t-on, dans la troisième partie de cette étude, comment l'intertextualité, prenant à son compte le point de vue d'un autre et en renouvelant l'énonciation, vise à « rémunérer le défaut [de la] langu[e] »[454] qui aliène l'originalité de chaque sujet dans la généralité du code. Le poème est alors « un miroir trop sévère » (*S*, 654), la coupure thétique retrouvée à volonté, en lequel le poète anticipe soit une unité idéale soit un morcellement spleenétique. Dans l'*imago* du corps propre projetée au-devant de lui, le sujet constate sa ressemblance croissante avec autrui : « Nous commençons à ressembler à nos pères » (*CB*, 546). Comme dans la mélancolie de Robert Burton, il y a dans la poésie de Jaccottet, imitant des « visages humains » la forme du vieillir, « *similitudo dissimilis*, […] une ressemblance désaccordée »[455].

**

Aussi, est-ce la ressemblance et la dissemblance, l'analogie et la polarité, qui organisent à la fois la structure du texte, la représentation de l'espace et celle des corps à partir d'une origine qu'il s'agirait de reconstituer. La ressemblance ouvre « l'expérience du monde à une représentativité partageable »[456] et fait le lien entre les hommes d'une époque et entre les générations : « nous vivons ici sous le même ciel, à peu près, que Sapho, que Virgile, […] nos campagnes ne sont pas tellement différentes des leurs, et […] [nos] corps sont les mêmes corps, [nos] cadavres les mêmes cadavres » (*PFA*, 512). De la même manière que l'*ex*-istence consent à se tenir dans les bornes du corps, l'*ex*-pression doit accepter les limites qui lui sont imposées par le langage : « la plaintive douleur elle-même s'épanouit en forme pure »[457]. Bien que fondés par la séparation, le langage et le corps garantissent l'universalité de l'expérience. Simultanément, ils l'exposent au risque de la généralité déclinant le poème en « figures conventionnelles » (Notice *PFA*, 1444) quand l'expérience du monde devient seconde par rapport à ce que Bachelard nomme le « complexe de culture »[458], ou quand les sensations du corps sont

[454] S. Mallarmé, « Crise de vers », *op. cit.*, p.208.
[455] R. Burton, cité par J. Pigeaud, *Melancholia…, op. cit.*, p.56-57.
[456] D. Kunz Westerhoff, *art. cit.*, p.189.
[457] R. M. Rilke, « Neuvième Élégie », *Les Élégies de Duino*, *op. cit.*, p.85. Philippe Jaccottet choisit de traduire le verbe « entschließt » par « s'épanouit ». D'autres traducteurs ont opté pour « accepte » ou « consent » qui sont des traductions plus littérales.
[458] G. Bachelard, *L'Eau et les Rêves*, *op. cit.*, p.27.

engourdies par l'habitude[459], autre mot pour dire l'usure. L'universalité ne se fonde donc plus sur l'éternité mais sur nos « corps provisoires » (*I*, 166).

Conclusion

Le monde, en tant qu'il est indissociable de la perception, est structuré par l'alternance de la merveille et de la brume, de la figure et du fond. Les fleurs, les clés, les tessons, ou même « Dieu » (*ES*, 322) y figurent un scintillement éparpillé, dont la forme éparse elle-même est analogue à celle des graines, de la semence ou des *Semaisons* auxquelles s'identifient les textes. La création poétique s'assimile à la procréation où le poème est enfanté à partir des notes disséminées à travers les textes et les intertextes, dont l'aspect fragmentaire traduit enfin l'état morcelé du corps. Ainsi, en tant que la ressemblance se trouve « désaccordée », le monde résulte de la dispersion du Paradis « sur toute la terre » (*PSA*, 86). Les clés, dont le beau-père était « *le gardien* » (*L*, 453), sont tombées « dans l'herbe » (*PSA*, 92) et désignent le *dés*-astre d'un « Paradis » dont « il faut réunir les traits » (*PSA*, 86) et dont la reconstitution est la véritable visée herméneutique du poème. L'image des « clefs dans l'herbe » (*PSA*, 92) rappelle un détail de la célèbre gravure de Dürer *Melencholia I* : l'ange, assis au milieu de ses outils de mesure (globe, compas, carré magique, etc.), qui l'associent à la figure du géomètre, a fait tomber de sa ceinture à la fois « une bourse et un trousseau de clefs »[460]. Or, le trousseau de clefs symbolise, selon Dürer lui-même, la « puissance »[461]. Les clés tombées représentent l'apogée de la mutabilité du signe qui rend illusoire toute tentative de déchiffrement intégral du monde et précipite la chute en déshérence du Sens. Le poème s'affirme alors comme le « parti de l'impossible » (*S*, 361), déchiffrement de l'indéchiffrable et traduction de l'intraduisible de sorte que « c'est peut-être dans cet échec même à rejoindre son objet que consiste [sa] *vérité* »[462]. La notion de symbole dit cette particularité d'un signe se tenant autour de sa brisure, dont les deux « bords » rapprochés ne s'emboîtent plus tout à fait et laissent apercevoir au centre la fêlure. Le

[459] Philippe Jaccottet cite à ce propos une lettre de Friedrich Hölderlin dont voici un extrait significatif : « *Au spectacle qui s'offrait à moi, je crus que je ressuscitais […] je rentrai bouleversé chez moi et remerciai Dieu de pouvoir sentir ces choses, là où des milliers auraient passé sans rien voir, soit qu'ils fussent habitués à de tels spectacles, soit qu'ils n'eussent que de la graisse en place du cœur…* » (*O*, 39).
[460] R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *op. cit.*, p.449.
[461] *Ibid*., p 447.
[462] M. Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon, op. cit.*, p.183.

« contrat »[463] (ou la « loi »[464]) qui les liait l'un à l'autre a été perdu avec la mort du (beau-père), récent écho de la mort de Dieu. Ainsi, « le poète-oiseau d'*Airs* après sa chute icarienne se résout à poursuivre la quête romantique des signes »[465], mais au contraire du poète romantique, Philippe Jaccottet « ne dispose d'aucune clé, d'aucun code, pour déchiffrer la signification de ce message qui semble inscrit dans le paysage, mais qui demeure énigmatique »[466]. Pour limiter la versatilité du sens, risquant à tous moments de verser dans le non-sens, il faut « ramasser », « recueilli[r] » (*LH*, 571) et rassembler (*PSN*, 737) les morceaux de l'origine éparse, sans prétendre pour autant les *assembler*. C'est au poète qu'il incombe, comparant « les constellations et le travail concret du tissage » (*S*, 655), de « recoudre astre à astre la nuit » (*PSN*, 725), ou « de lier les points de l'espace comme on lie une gerbe » (*PFA*, 496). Le « filet tendu » (*O*, 67) de son poème – « Quelques mots brillant sur une trame grise » (*O*, 74) – est le dernier rempart contre l'angoisse où « tout vacille, presque jusqu'à donner la nausée comme si tout n'était que toile maladroitement, hâtivement peinte, barbouillée, et que derrière la toile il n'y eût que du vide, comme si rien n'était réel, solide, lié, signifiant » (*CdB*, 43)[467]. Alors qu'il craignait d'être pris dans le « piège » (*E*, 8) de la toile de l'araignée, ou de la Parque, c'est à présent lui qui associe « le proche et le lointain, l'instant et la permanence, le particulier et le commun » (*S*, 389), pour « rendre sensible le presque invisible » (*S*, 635), ce « quelque chose entre les choses » (*LH*, 574) qu'est « la distance, inimaginable, […] comme une ligne, un lien, comme un chemin » (*L*, 453). La signification se structure en un « réseau » (*PFA*, 489) où le sujet est pris. Le monde, comme *cosmos*, « ordonnancement », « parure », s'offre alors comme un tissu constellé de liaisons et de déliaisons, dont comptent moins les points de jonctions (« astres » *L*, 454, ou « nœuds » *L*, 456) que les intervalles. Cet état d'un monde signifiant que constituent la polarité et l'analogie révèle « l'Un qui s'épanouit avec grâce en le Multiple » (*S*, 405) et la mission qui incombe à la poésie, « négligeant les apparences saisissables ou s'en jouant, [de] poursui[vre] leurs insaisissables rapports » (*O*, 33). La condition poétique, grossissement de la condition humaine, en révèle la destination intervallaire, démonique : « Nous

[463] J. Kristeva, *op. cit.*, p.47.
[464] C.S. Pierce, *op. cit.*, p.140-141.
[465] J.-C. Mathieu, *L'Évidence du simple et l'éclat de l'obscur*, *op. cit.*, p.94.
[466] M. Collot, « Expérience et écriture du paysage », *Écriture*, n°40, Lausanne, Automne 1992, pp.41-51, p.45.
[467] On trouve la même image dans la deuxième livraison de *La Semaison* : « comme si le monde tout entier / était peint sur du vide » (*S*, 627). Cette image, qui renvoie au souvenir de « prairies vues dans l'enfance », est associée par Patrick Née (*op. cit.*, pp.100-103) au « thème œdipien » qui confronte, le « tendre vert des près », lié à la figure maternelle, et le « dur éclat » des pissenlits, lié à la figure paternelle. Cette scène primitive, sublimée dans le souvenir sous la forme d'un « *paysage pastoral* », aurait ainsi partie liée avec « la première expérience ontologique de la nausée » pour Philippe Jaccottet.

habitons un autre monde / Peut-être l'intervalle » (*A*, 438). Il s'agit de « combl[er] l'intervalle et [d']uni[r] le Tout à lui-même »[468]. Pour ce faire, le poète contrevient au principe de non-contradiction qui règle la connaissance logique et « dépasse[…] l'opposition » (*S*, 366). La poésie comme la mélancolie engage l'« union des contradictions »[469].

[468] Platon, *op. cit.*, p.87.
[469] J. Pigeaud, *Melancholia…, op. cit.*, p.57.

CONCLUSION

Dans un premier temps, on a vu de quelle manière non seulement la représentation des âges de la vie était influencée par la théorie des humeurs, mais aussi comment elle était susceptible de rassembler et d'ordonner une part conséquente de l'imaginaire de l'œuvre jaccottéenne. Le *poète-oiseau* a été mis en lien avec l'élément aérien et l'isotopie de l'enfance, recevant les caractéristiques ordinairement attribuées au tempérament sanguin. La jeunesse et l'adolescence ont montré qu'elles relevaient de l'inversion axiologique de la transparence enfantine à travers la figure du *poète-jongleur*. L'aération extrême à laquelle aboutit la valorisation ouranienne de l'enfance prenant alors la forme de l'exaltation, du vide et enfin d'une sorte de cristallisation de l'air en miroir, l'adolescent, poète de la poésie, se noie dans son propre reflet. Si l'élément igné intervient dans la caractérisation de l'adolescence pour illustrer l'embrasement de la faculté créatrice, l'élément aquatique vient vite l'éteindre en figurant un sujet aux prises avec la contemplation mortifère de son reflet. De la sorte, le portrait de l'adolescent apparaît fortement empreint des caractéristiques relevant du tempérament flegmatique. Or, il faut distinguer dans l'œuvre cette représentation de l'adolescence, reliée à l'enfance sous la forme du refus, avec la représentation de la jeunesse, qui se place déjà sous la sphère d'influence de la maturité en se définissant par le sentiment de la fuite du temps qu'illustre l'image d'une consomption par le feu. Cette consomption annonce « la lumière de midi, qui n'est pas seulement le symbole, mais la source peut-être de l'attitude virile » (*EPJ*, 65). Parvenu au midi de sa vie, le poète doit s'atteler à la tâche d'une refonte totale du système de ses valeurs, qui s'inspire de l'exercice de la méditation cartésienne comme de l'exploration dantesque des enfers. Traversant cette crise, où le sujet se dédouble en une instance agissante et une instance critique, il s'agit de trouver de nouvelles figures identificatoires prenant en compte la dimension proprement terrestre et spleenétique de l'existence. Ces figures chtoniennes, liées pour la plupart à la notion d'effort et de travail, vont dans le sens d'une exacerbation de l'identification thériomorphe, pour aboutir à son annulation. La figure du berger, qui relevait d'une tentative de rapatriement de l'idéal, en se risquant à faire de la poésie, sous l'influence de la philosophie heideggérienne, la

gardienne de l'Être, se disqualifie sous la forme du chien de garde, mais prépare aussi l'avènement de nouvelles figures anthropomorphes. Les « auto-allégorisations »[470] du poète sous la forme de l'araignée, du chien et du taureau (hypostasié à travers les figures pacifiées du cheval et du bélier), qui ressortent majoritairement de l'isotopie de la maturité, sont peu à peu remplacées par les figures anthropomorphes du serviteur, de l'artisan et du paysan, qui renvoient à l'isotopie de la vieillesse, et qui se placent également sous le signe de l'iconologie de la mélancolie.

Dans un deuxième temps, en s'intéressant à la manière dont les descriptions de l'espace renvoient à la subjectivité de l'énonciation, on a montré que cette bipolarisation de l'imaginaire de l'œuvre se retrouvait sur le plan de la représentation perceptive. De cette manière, l'espace est apparu appréhendé à travers un ensemble de catégories antithétiques (le haut, le bas, le lointain, le proche, l'extensif, l'intensif, la limite, l'illimité, la transparence et l'opacité), qui traduisent davantage l'organisation psychique du sujet qui les emploie que l'organisation concrète du monde. Aussi, a-t-on vu comment le sujet fait l'expérience du monde à travers la médiation de son corps et de ses sens. Le vieillissement objectif du poète, mais encore davantage sa hantise (le vieillir), infléchit cette expérience. À ce titre, les catégories esthétiques (ou énonciatives) de la transparence et de l'opacité sont rapportées à des catégories *esthésiques* (ou perceptives), et renvoient à l'immédiateté, d'une part, et à l'étanchéité, de l'autre, qui organisent l'être-au-monde du sujet sur les modes juvénile et sénile. Dans l'œuvre de Philippe Jaccottet, la vieillesse n'est ainsi pas seulement la dernière phase de l'existence, elle ne se définit pas tout entière par la chronologie, mais elle est aussi une modalité du rapport au monde. À travers les catégories abstraites du lointain et du proche, le rapport au monde s'avère essentiellement déterminé par les configurations intersubjectives qui ont modelé et préfiguré l'expérience de la spatialité notamment par l'antinomie gestaltiste de la figure et du fond. Le lointain, fond où se retire le monde sous la modalité sénile de son expérience, procède de la séparation, tandis que le proche, figure où se tient le monde sous la modalité juvénile de son expérience, procède de la fusion. La métaphore récurrente dans l'œuvre des yeux qui boivent le monde révèle l'association du paysage et de la figure maternelle. Comme en témoigne le souvenir d'un jeu de l'enfance consistant à jeter une fleur à la source d'un cours d'eau pour la voir réapparaître quelques mètres plus loin, le poème s'avère une forme sophistiquée du jeu de la bobine où l'orchestration de la perte et de la reconquête

[470] D. Combe, *art. cit.*, p.57.

sous la forme du lointain et du proche rend compte des positions dépressives et maniaques qui résultent, selon Mélanie Klein, de l'absence puis du retour en présence de l'objet maternel dans le champ perceptif du nourrisson. Cette hypothèse d'une position inaugurale du jeu de la bobine dans l'imaginaire jaccottéen apparaît confirmée par l'évocation du poème comme le geste de réduire le monde à un reflet dans un cours d'eau ou encore par ce rêve où le poète « jou[e] à ce jeu enfantin qui consiste, cheminant, à lancer devant soi un objet, un caillou, un bout de bois, au hasard, et [à] s'obliger à le suivre » (*S*, 1029).

À l'issue de cette traversée de l'œuvre à la lumière de la théorie humorale, de la psychanalyse et de la phénoménologie, on observe à la fois une représentation topique des âges de la vie et un vécu temporel souvent anachronique ou parachronique, retardant ou anticipant sur l'âge réel, sous la forme des humeurs. Chaque complexion associée à un âge ressort d'une valorisation ambivalente, où alternent, dans des proportions variables selon les âges, des sentiments de triomphe avec la nécessité reconnue nécessaire d'une soumission à la finitude. La bipolarisation de l'écriture entre figures spleenétiques et figures idéales rejoue donc la condition économique de la mélancolie où se succèdent phases maniaques et phases dépressives, qui elle-même rejoue la dialectique de la conscience hégélienne partagée entre conscience triomphante et conscience servante. Ainsi le poète voit-il

> la lumière […] dans l'excès pur, la violence, le refus de quelques-uns, mais non moins, et c'est là ce que [lui] auront appris surtout les années, dans la patience, le courage, le sourire d'hommes effacés qui s'oublient et ne s'en prévalent pas, qui endurent avec gaieté, qui rayonnent jusque dans le manque (*PFA*, 532).

Au fil de l'œuvre, et selon l'isotopie de l'âge retenue, le rapport spéculaire du poète à lui-même, dans la mise en jeu de ses auto-allégorisations, se modifie en passant de la représentation d'un Moi idéal, le poète-oiseau et, dans une mesure moindre, le poète-berger, à celle de l'Idéal du moi[471], représentée à travers les figures anthropomorphes qui toutes se réfèrent à des figures de personnes réelles qui ont fait l'objet d'investissements surmoïques : Louis Haesler, le beau-père artisan, Gustave Roud, en poète-paysan, André Dhôtel en romancier-domestique. À force de « déplorer […] puis [de] tenter de surmonter, la rupture qui nous a séparés […] de la vie toute ronde de l'enfance »[472], la

[471] D. Lagache (*La Psychanalyse*, Paris, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », 1958, p.37) résume la différence entre Moi idéal et Idéal du moi par le fait qu'entre ces deux formes de narcissismes s'est interposée la nécessité de « répondre aux exigences du Surmoi » qui contredit « l'illusion infantile d'omnipotence ».
[472] P. Jaccottet, « Lettre à Gustave Roud », *in* J.-P. Vidal, *op. cit.*, p.9.

poésie apparaît bien comme une démarche herméneutique où, reconnaissant la séparation, la connaissance de soi est médiée par la connaissance du monde et réciproquement, et où la « mélancolie originelle » du poète, qui « était le signe de son refus de consentir à la réalité de la limite et à la coupure du langage » s'inverse en une « mélancolie finale témoign[ant] d'un travail du deuil qui réinscrit le sujet dans le monde »[473]. L'imaginaire mélancolique de l'œuvre qui procède d'une bipolarisation axiologique de l'expérience s'achève en « mélancolie du savoir », que Jean Clair définit par le paradoxe suivant d'une disposition d'esprit qui à la fois « permet de penser le monde » et qui « en retour […] désespère d['en] saisir la totalité intelligible »[474].

[473] J.-M. Maulpoix, *op. cit.* p.233-234.
[474] J. Clair, « La Mélancolie du savoir », *op. cit.*, p.206.

DEUXIÈME PARTIE — Une historiographie mélancolique : déclin et modernité.

INTRODUCTION

La mélancolie du savoir qui est celle de l'œuvre jaccottéenne réside dans l'alternance de phases d'exaltation des pouvoirs du langage et de phases de désespoir. Ainsi, sans en relever la structuration mélancolique, Hervé Ferrage termine-t-il son livre sur Philippe Jaccottet par ces mots :

> L'œuvre de Philippe Jaccottet semble […] traversée par deux tensions irrésolues qui l'orientent tour à tour dans deux directions opposées. Aux heures sombres de la création, elle se présente à nous comme une œuvre sans postérité, qui désespère du cours du temps. À ses heures claires, elle manifeste au contraire une force inventive qui cherche à dessiner, à travers les mots, les contours d'un avenir plus favorable, où l'inactuel aurait l'éclat d'une idée toujours neuve et régénérante.[475]

Dans ses moments de confiance, le poète pense en effet pouvoir connaître, comprendre ou embrasser l'ensemble de l'expérience, comme s'il expérimentait une forme de participation où le monde naturel, « fantasmé comme figure maternelle douée d'une fonction d'enveloppement »[476], procèderait de la même intentionnalité que le monde humain. Ainsi voit-il l'air « sillonné […] de plaintes, de cris, de larmes » (*App.*, 1306) et se représente-t-il pareil à « un homme très voûté lis[ant] un livre à même le sol » (*EN*, 1120). Or si le sol est un livre c'est donc que la Nature, semblable à l'écrivain, y dissémine ses signes à l'intention de qui voudra les lire. Dans ses phases de découragement, il dénonce au contraire l'illusion participante ou magique dont semble consubstantiellement procéder l'écriture poétique. La poésie peut-elle survivre à la « dénarcissisation »[477] ou à la démythification du langage poétique qui découle pour le poète de la découverte de son « être-pour-la mort »[478] et pour l'Histoire du processus de désenchantement qui s'engage avec les Lumières ? Relève-t-elle, comme l'a analysée Hervé Ferrage, d'un pari de l'inactuel ? Dans quelle mesure le portait du poète en poète tardif, dont nous avons vu en quoi il renvoyait à une description du sujet lyrique sous la forme d'un vieillard, ressort-il aussi d'un portrait du poète en attardé ? Ces phrases du

[475] H. Ferrage, *op. cit.*, p.390.
[476] M.-A. Gervais-Zaninger, *art. cit*., p.109.
[477] *Ibid.*, p.108.
[478] *Ibid.*, p.108.

Cahier de verdure, par exemple, réinterrogent les isotopies de la vieillesse et de l'enfance à l'aune de leurs rapports à l'Histoire :

> *Je me rappelle aussi ces cortèges d'enfants porteurs de lanternes allumées, autrefois. Il n'y en aurait plus qu'un, attardé, tranquille, têtu. Pour rappeler qu'il y a une enfance, une joie timide, naïve, presque aveugle ; une chanson.* (*CV*, 776)

Dans une société marquée par le mouvement de rationalisation des Lumières, il semble que l'aspiration métaphysique, comme ultime vestige de la pensée magique, se soit réfugiée dans la poésie. Le poète, qui déclare que « [l]a vraie culture garde toujours un reflet de l'innocence native » (*PFA*, 510), représenterait alors un être intermédiaire, jeté au même titre que ses contemporains dans la modernité, « le monde inhabitable des philosophes »[479], tout en demeurant porteur de la mémoire et de la nostalgie d'un état antérieur et même primitif de la pensée. « Il faut que nous soyons restés bien naïfs / pour nous croire sauvés par le bleu du ciel / ou châtiés par l'orage et par la nuit » (*PSN*, 718), écrit par exemple Philippe Jaccottet dans *Pensées sous les nuages*. Dans *Ce peu de bruit*, il cite un extrait du *Journal* de Franz Kafka, où il écrit que l'« on pourrait […] voir […] [définie] l'utopie du poète » :

> *Il est parfaitement concevable que la splendeur de la vie se tienne prête à côté de chaque être et toujours dans sa plénitude, mais qu'elle soit voilée, enfouie dans les profondeurs, invisible, lointaine. Elle est pourtant là, ni hostile, ni malveillante, ni sourde ; qu'on l'invoque par le mot juste, par son nom juste, et elle vient. C'est là l'essence de la magie, qui ne crée pas, mais invoque.* (*CPB*, 1269)

De la sorte, le poète, s'exerçant à la « magie du nom » (*O*, 55), apparaît dans le monde moderne comme une rémanence du « monde *magique* d'avant l'histoire » (*PFA*, 528), un « dérisoire survivant » (*ABA*, 856). L'auto-allégorisation du poète, empruntée par Philippe Jaccottet à Friedrich Hölderlin, sous la forme d'un « enfant aux cheveux gris » (*PFA*, 522), où l'on voit le point d'articulation du portrait du poète en vieillard et de son portrait inversé en éternel enfant, ne renverrait pas seulement au rapport au temps qui est celui d'une subjectivité individuelle, mais à la situation historique de celui qui garderait nostalgiquement un lien avec l'origine, avec un état primitif ou archaïque de l'humanité, tout en s'en trouvant de plus en plus éloigné, séparé, du fait du mouvement de l'Histoire.

On verra dans cette partie comment l'oxymore du *puer senex*, appliqué à la situation du poète moderne ou tardif, recompose une historiographie où « les primitifs relèvent à la fois de l'ancien », car ils témoignent d'un état antérieur de la civilisation, et

[479] P. Jaccottet, « Préface », J. Paulhan, *Le Clair et l'obscur*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1983, p.16.

de « la jeunesse, car ils sont restés près de la situation originelle, tandis que les nations actuellement industrialisées depuis longtemps sont tenues pour vieilles »[480]. Mais alors que cette manière d'envisager l'Histoire sert souvent à dévaloriser les sociétés plus récentes ou de tradition orale, il s'agit pour Philippe Jaccottet de renverser la valorisation de la notion de progrès à travers une description de la modernité, caractérisée par l'industrialisation, la rationalité technico-scientifique et l'hégémonie de l'Occident, sous la forme du déclin. D'un côté, la vieillesse, recevant une connotation péjorative, relève de la décrépitude. D'un autre côté, la vieillesse, recevant une connotation méliorative, renvoie à l'ancienneté et donc à l'origine, ce dont témoigne par exemple un paysage qualifié de « déchirant de fraîcheur, déchirant de vieillesse » (*PFA*, 473). Le « poète tardif » reçoit alors simultanément ces deux valorisations contradictoires et, comme corollaire de ces « vieillards dès le berceau » (*O*,46) que sont les « hommes au regard terni » (*O*, 47) de l'Occident, il permet d'envisager l'Histoire, sur le modèle platonicien d'une alternance entre évolution et involution, comme le double mouvement d'une progression qui éloigne de l'origine et d'une régression qui y ramène. Ainsi que l'écrit Jacques Boulogne résumant la pensée de Platon à propos des Âges de l'Humanité, « si des hommes naissent déjà vieux, il ne faut pas évoquer à leur sujet toute une existence de vieillesse, mais un rajeunissement continu jusqu'à leur disparition par diminution progressive »[481]. De la sorte la sénescence n'apparaît plus seulement comme un état biologique ou même existentiel de l'individu mais comme la condition historique de l'homme moderne. Selon une historiographie qui traverse les époques depuis Platon jusqu'à Oswald Spengler en passant par Augustin[482], les périodes historiques connaissent la même succession que les âges de l'existence. Poussée à son extrême limite, la vieillesse de l'humanité pourrait alors annoncer le prochain déclenchement d'une période d'involution où « le printemps, l'aurore et le crépuscule […] rajeunissent [l'homme moderne] chaque jour un peu davantage » (*PFA*, 522). En effet, « naître dans un tel état [c'est-à-dire déjà vieux] ne peut s'expliquer logiquement que par l'inversion de la marche du temps »[483].

---

[480] J. Boulogne, « L'Âge des peuples dans l'imaginaire des anciens Grecs », *in* D. Chauvin [dir.], *op. cit.*, pp.31-53, p.31.
[481] *Ibid.*, p.50.
[482] M. Braud, « Fragments d'une poétique de la durée », *in* M. Braud [dir.], *Poétiques de la durée*, Talence, Presses universitaires de Bordeaux, « Modernités », n°30, 2010, pp.5-13, p.6. Michel Braud rappelle « la théorie des six âges qu'Augustin expose dans *De la Genèse contre les Manichéens* » et qui divise « l'histoire de l'humanité […] en six âges correspondant aux six premiers jours de la semaine (le dernier âge, celui de la résurrection éternelle correspondant au dimanche) ainsi qu'aux six âges de l'homme ».
[483] J. Boulogne, *art. cit.*, p.50.

Dans les chapitres suivants nous interrogerons d'abord la conception de la modernité qui s'exprime chez Philippe Jaccottet à travers les rapports qu'entretiennent l'univers urbain et le monde rural. Ensuite, nous nous pencherons plus directement sur la manière dont l'œuvre en prose et l'œuvre critique représentent le mouvement de l'Histoire en clarifiant le rapport de la pensée historique qui se dégage de l'œuvre jaccottéenne avec ses influences philosophiques.

CHAPITRE 1 — L'URBAIN COMME TERRITOIRE DE LA MÉLANCOLIE ET LA NOSTALGIE DU JARDIN

Introduction

La ville, pour l'enfant effrayé, a son plan inscrit dans le cœur.
Le Cours de la Broye, p.30.

La forme d'une ville change plus vite, on le sait, que le cœur d'un mortel. Mais […] il arrive aussi, il arrive plus d'une fois que, ce cœur, elle l'ait changé à sa manière, rien qu'en le soumettant tout neuf encore à son climat et à son paysage, en imposant à ses perspectives intimes comme à ses songeries le canevas de ses rues, de ses boulevards et de ses parcs.
Julien Gracq, La Forme d'une ville.

Philippe Jaccottet entretient un rapport ambivalent avec la poésie romantique et symboliste de la seconde moitié du XIXe siècle ainsi qu'avec la poésie surréaliste de la première moitié du XXe siècle. Cela se manifeste notamment par la manière dont son œuvre ressaisit le thème de la ville, qui constitue l'un des motifs littéraires privilégiés de ces deux demi-siècles. Dans la première partie de l'œuvre, c'est souvent à travers l'exode qu'est représentée la ville. Cela fait écho à la biographie du poète puisqu'en 1953, celui-ci choisit de quitter Paris pour s'installer à Grignan, un village de la Drôme. Depuis l'âge de huit ans, il avait toujours vécu en ville : à Lausanne, entre 1933 et 1946, et à Paris, où son éditeur l'envoie en 1946 suivre l'actualité littéraire. Philippe Jaccottet écrit cette année-là à Gustave Roud :

> Je commence à comprendre la leçon de Paris [...] tout nous y menace de distraction, de dispersion, d'écartèlement même. Et il faut être sacrément solide pour y rester soi-même. C'est une bataille incessante, et d'autant plus dure qu'on s'y sent d'abord réduit à sa juste taille. (*CGR*, 131)

À l'instar du narrateur de *L'Obscurité*, Philippe Jaccottet ne voit dans « cette grande ville […] qu'un chaos de passions et de pensées tout ensemble attirantes et redoutables » où il craint de se « perdre » (*Ob*, 179). La dimension autobiographique de *L'Obscurité*, où Philippe Jaccottet rapporte une crise de confiance dans les pouvoirs du langage, se signale notamment à travers des descriptions de la ville qui sont étrangement concordantes avec celles qu'il fera en son nom propre des années plus tard dans divers entretiens[484]. Dans ce récit, le narrateur retrouve son aîné, reclus dans un immeuble miteux d'une grande ville, plusieurs années après qu'il s'est installé à la campagne avec sa femme et son fils

[484] Voir en particulier la note « L'heure douteuse » et les entretiens accordés à Michel Bory et à Jean-Pierre Vidal, *in* J.-P. Vidal, *op. cit.*, pp.69-71 et pp.99-140.

« pour fuir le bruit croissant [...] autour de son nom » (*Ob*, 236). Le retour à la ville signe alors l'échec de la vie harmonieuse que le maître croyait trouver au sein du monde rural.

Ce motif de l'exode urbain s'accompagne d'un retour plus général de la nature et des éléments dans la poésie de la deuxième moitié du XXe siècle[485], et en particulier chez les poètes de la revue *L'Éphémère* (1967-1972), Yves Bonnefoy, André Du Bouchet, Jacques Dupin, Claude Esteban, qui prennent leurs distances à l'égard du surréalisme. Philippe Jaccottet participe occasionnellement à cette revue. Une autre publication, la revue *84* (1947-1951), à laquelle il a collaboré antérieurement, fait entendre, quant à elle, des voix plus hétérogènes. Nombre d'auteurs qui y contribuent ont appartenu, au moins à un moment de leur parcours littéraire, au surréalisme, que ce soit Antonin Artaud ou André Pieyre de Mandiargues, tandis que d'autres, la majeure partie, s'en sont toujours tenus à l'écart, que ce soit André Dhôtel, Henri Thomas ou Jules Supervielle. Ces deux revues permettent d'identifier les univers de discours qui dominent successivement le paysage poétique de la deuxième moitié du XXe siècle, et à l'intérieur desquels s'inscrit l'œuvre de Philippe Jaccottet. Si la revue *84* met les capitales au sommaire de son troisième numéro (1948) et fait la part belle aux univers urbains, la revue *L'Éphémère*, quant à elle, témoigne d'une recrudescence des thèmes naturels et des motifs élémentaires, en particulier dans ses premiers numéros, où s'exposent les dessins de paysages d'Hercule Seghers, de Jacqueline Lamba, de Pierre Tal Coat, de Giorgio Morandi, d'Edouard Manet, d'Adam Elsheimer ou encore d'Albrecht Dürer.

On sait, depuis Charles Baudelaire et son *Spleen de Paris*, l'importance du thème urbain dans la représentation de la mélancolie. Or, Philippe Jaccottet se qualifie lui-même de « poète rustique » (*PFA*, 509) et la critique a largement relayé cette représentation du poète en s'intéressant plus particulièrement à sa relation avec le paysage[486]. Mais s'il est vrai que le thème de la campagne est majoritaire dans l'œuvre, on verra dans ces pages que la ville, comme « chronotope par excellence de la modernité » [487], est le motif matriciel et de ce fait dominant de l'imaginaire spatial du poète. Les représentations de la ville comme « empires de sable » où prédomine le règne minéral conditionnent une poétique du fragment à travers laquelle le monde naturel est ressaisi. À ce titre la

[485] C. Dupouy, *La Question du lieu…, op. cit.*, p.2 : « L'imaginaire surréaliste est […] essentiellement urbain […] Aussi la rupture sera-t-elle manifeste lorsque, dès les années Trente, des écrivains comme Follain et Guillevic se tourneront vers la campagne. Au lendemain de la guerre, la tendance ira s'accentuant, jusqu'à des "paysages avec figures absentes", et des lieux désolés, tels que l'Amont de René Char, et les hauteurs abstraites de Du Bouchet ».
[486] A. Bergé, *Les rapports du sujet et du paysage dans l'œuvre poétique et critique de Philippe Jaccottet*, Université de Paris 8, thèse de doctorat sous la direction de J.-C. Mathieu, soutenue en 1997.
[487] A. Bugiac, *op. cit.*, p.223.

dialectique mélancolique qui s'engage dans les représentations de l'espace dans l'œuvre de Philippe Jaccottet met en regard le *spleen* urbain, qui renvoie à la modernité industrielle, et la *nostalgie* du jardin, qui représente une ruralité mythique ou idyllique associée au monde antique. Rarement interrogée[488], l'expérience de l'urbanité invite la critique jaccottéenne à s'écarter d'une lecture exclusivement phénoménologique.

Dans la deuxième partie de l'œuvre, les évocations pour ainsi dire conscientes de la ville, associée au négatif, sont plus rares, mais le thème urbain fait retour à travers les récits de rêves qui se multiplient dans les différentes livraisons de *La Semaison* jusqu'à envahir, dans *Ce peu de bruits*, les formes poétiques, d'où ils étaient auparavant exclus. Comme le remarque Hervé Ferrage dans sa notice aux carnets[489], à travers ces rêves, il semble que, vieillissant, le poète ait basculé dans l'horreur nocturne, et Philippe Jaccottet lui-même, dans une note, s'interroge :

> Quelle est donc la part de moi qui se sent égarée au point de refaire si souvent ce genre de rêves ? L'angoisse du labyrinthe où l'on erre sans fil d'Ariane, ou avec un fil qui s'emmêle ou se rompt sans cesse, est-elle celle de la mort ? (*S*, 1055)

A quoi correspond donc, dans l'œuvre, cette modalité malheureuse d'occupation de l'espace que Philippe Jaccottet nomme l'« angoisse du labyrinthe » ? C'est par la porte du rêve (onirisme et fiction) que le refoulé de l'Histoire, de l'actualité et de l'anecdote biographique fait retour dans l'œuvre du poète et inquiète le « pari de l'inactuel »[490] sur quoi repose, selon Hervé Ferrage, sa poétique. Dans le prolongement des travaux d'Andreea Bugiac, l'exploration des représentations de la ville nous permettra de mettre au jour « le dialogue, le plus souvent implicite, que [Philippe Jaccottet] entretient avec l'histoire (dans sa triple perspective : événementielle, littéraire et personnelle) »[491]. L'imaginaire de la ville, qui détermine la spatialité à travers les oppositions

[488] On ne trouve que quatre études concernant l'expérience de l'urbanité dans l'œuvre de Philippe Jaccottet. Or, dans l'article « La ville onirique » de Nicholas Manning, ce qui est réellement étudié par le truchement du thème urbain ce sont les rapports du particulier et du général. De même, dans l'article d'Aline Bergé, « L'Aire du tombeau », la ville est un objet d'étude incident. Il s'agit surtout d'interroger le rapport entre le paysage, la mort et le tombeau. Plus éclairants sont pour le propos de ce chapitre les travaux d'Andreea Bugiac. Son article pour les *Carnets ERTA*, interroge l'expérience de la ville de manière indirecte, à travers le motif de la stèle comme paysage minéralisé. Enfin sa thèse, publiée aux éditions Casa Cartii de Stiinta, s'intéresse à l'espace urbain à l'aune du rapport de la poésie jaccottéenne à l'Histoire. Il s'agira donc pour nous de prolonger ce travail en le mettant en lien avec la *disposibilité* mélancolique identifiée dans la première partie.

[489] H. Ferrage, « Notice de *La Semaison* », P. Jaccottet, *Œuvres*, *op. cit.*, p.1418.

[490] H. Ferrage, *Philippe Jaccottet. Le pari de l'inactuel*, *op. cit.*, p.12-13 : « Que le retrait soit le lieu privilégié à partir duquel la vie puisse reprendre sens, que l'attention à des choses qui ne changent pas ou seulement selon les rythmes prévisibles des saisons et des jours soit l'occasion d'un recentrement salutaire pour l'homme, autant de propositions déraisonnables ou naïvement à contresens, que leur inactualité même suffit à disqualifier et à ravaler au rang de risible utopie. Ce sont elles pourtant qui sont au cœur même du projet poétique de Philippe Jaccottet et qui lui donnent ses traits les plus singuliers ».

[491] A. Bugiac, *Les Ombres de l'Histoire*…, *op. cit.*, p.86.

fondamentales de l'égarement et de l'enfermement, de la ville industrielle et de la ville féodale, de la continuité et de la discontinuité, entretient une relation privilégiée dans l'œuvre du poète avec le genre du récit et avec la question de la modernité. En effet, l'urbanité mélancolique de la ville industrielle, qui « concentre et donne en spectacle le moderne dans tous ses états »[492], semble la condition inévitable de ce « vieillard dès le berceau » (*O*, 46) qu'est, à l'instar de Giacomo Leopardi, « vieux à vingt ans » (*TS*, 108), l'homme du XXe siècle, puisque même l'exode urbain ne parvient pas à l'en prémunir. Ce chapitre s'appliquera alors, à travers l'exploration des motifs de la ville en ruine, de l'opposition entre l'usine et le château, et de la nostalgie du jardin, à identifier les multiples chronotopes, « corrélation essentielle des rapports spatio-temporels »[493], qui déterminent la géographie de l'œuvre et qui associent mélancolie, vieillesse et urbanité. Relevant, dans l'image de la ville en ruine, ce qui ressort de l'actualité de la deuxième moitié du vingtième siècle et ce qui procède d'une mémoire littéraire, on interrogera l'association de l'urbanité au déclin ou à la vieillesse, à travers l'image des « villes-tombeaux »[494] et le relevé des figures de l'accumulation. On verra de la sorte comment l'angoisse du labyrinthe émerge à l'intérieur de la ville-palimpseste, en tant qu'elle est l'espace d'une saturation mnésique et textuelle, propre à la mélancolie, qui rend sensible la discordance entre les représentations de la ville moderne et l'idéal de l'urbanité féodale. Au château médiéval comme forme d'une spatialité idéale mais inaccessible, on verra que se substitue le jardin, château végétal, inscrivant à même l'œuvre l'« hétérotopie »[495] qui suspend, neutralise ou inverse les rapports en vigueur au sein de l'univers urbain, comme modèle et contre-modèle de l'espace lyrique[496].

[492] J.-M. Maulpoix, *Du Lyrisme*, Paris, José Corti, « En lisant, en écrivant », 2000, p.93.
[493] M. Bakhtine, « Formes du temps et du chronotope », *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, « Tel », trad. D. Olivier, 1978, p.237.
[494] A. Bergé, *art. cit.*, p.340.
[495] M. Foucault, « Des espaces autres » (1967), *Dits et écrits. 1980-1988*, t.4, Paris, Gallimard, « *Nrf* », 1994, pp.752-762.
[496] Dans ce chapitre, je développe des analyses dont on trouvera les prémices dans deux articles, l'un à paraître en 2020, intitulé « La Guerre comme matrice de l'imaginaire urbain » (*in* H. Hufnagel, T. Klinkert, O. Müller [dir.], *Stadt – Krieg – Literatur. Stadt und Urbanität unter den Bedingungen des Krieges, 1914* – 1945, Berne – Suisse, Peter Lang Verlag), l'autre paru en 2014 : L. Moulière, « Le Spleen de la grande ville dans la poésie de Jaccottet », *in* J.-M. Maulpoix [dir.], *Le Nouveau Recueil* [en ligne], URL, consulté le 01/10/2019 : https://www.lenouveaurecueil.fr/spleen_de_la_grande_ville.pdf

I — LES EMPIRES DE SABLE ET LES FIGURES DE L'ACCUMULATION

Solitaire, j'ai erré dans une ville dont chaque monument ne m'apparaissait plus que comme un tombeau superbe et vain.
L'Obscurité, p.252.

Dans cette déclaration du narrateur de *L'Obscurité*, comme dans un récit de rêve des *Observations* où le rêveur fait la rencontre d'un « petit vieillard » sur une parcelle de terrain juste assez grande pour un homme couché (*O*, 67-68), les villes apparaissent souvent comme des « villes-tombeaux » dans l'œuvre de Philippe Jaccottet. De la même manière que la vieillesse correspond au déclin de l'individu, le stade urbain d'une civilisation est décrit comme le signe de sa décadence. À ce titre, la pensée de Philippe Jaccottet à propos de la ville rejoint la morphologie historique d'Oswald Spengler qui, dans *Le Déclin de l'Occident*, assimile « esprit systématique, tiré – abs-trait – de la sensation »[497], « homme tardif » et « grand citadin »[498]. La chute de l'Empire Romain présage, selon lui, de la chute de l'Occident, les destinées collectives suivant en cela le même cours que les destins individuels de naissance, de jeunesse, de maturité, de vieillesse et de mort[499], et inversement, « chaque être particulier […] reprodui[sant] aussi avec une nécessité très profonde toutes les époques de la culture à laquelle il appartient »[500]. La vie des peuples se partage ainsi, comme la vie des individus, entre une phase ascendante, qu'Oswald Spengler désigne du nom de « culture », et une phase descendante qu'il appelle « civilisation ». Il y a un « destin général de la caducité »[501]. Le mode de vie urbain participe de la civilisation, de même que le privilège accordé à « la politique » sur « la philosophie » ou à « la technique » sur « la poésie lyrique »[502]. Le siècle est « un siècle d'activité extensive pure », « une époque de décadence ». La condition solitaire du citadin, « l'homme intérieurement mort des grandes villes tardives » explorant un « univers sans mystère »[503], rejoint celle du vieillard. De la sorte, le poète, dans l'âme duquel résonne encore, comme « dans l'âme de l'enfant », la « musique de [l'] univers originel »[504], est un exilé dans son propre temps. À la lumière de l'essai d'Oswald Spengler, inspiré de la méthode morphologique élaborée par Goethe,

[497] O. Spengler, *Le Déclin de l'Occident*, t.1, *Forme et réalité*, Paris, Gallimard, trad. M. Tazerout, 1948, p.110.
[498] *Ibid.*, p.49.
[499] *Ibid.*, p.115.
[500] *Ibid.*, p.118.
[501] *Ibid.*, p.49.
[502] *Ibid.*, p.49.
[503] *Ibid.*, p.89.
[504] *Ibid.*, p.106.

et donc redevable des représentations historiques en vigueur au XIXe siècle, dont il fait en quelque sorte la synthèse, l'adjectif « tardif », qui qualifie le « poète » dans les *Pensées sous les nuages*, peut alors s'entendre de deux manières contradictoires : le poète est tardif car il est âgé, mais il l'est aussi parce qu'il est un « attardé » (*T*, 1197), en retard sur son époque. En cela, l'épithète rappelle le vers de Friedrich Hölderlin dans sa célèbre élégie, « Le Pain et le Vin » qui, s'interrogeant sur la fonction que peut remplir la poésie dans le monde moderne (« Pourquoi des poètes en temps de détresse ? »), conclut à sa désuétude : « Mais, nous venons trop tard, ami. […] »[505].

1. Les « empires de sable » et l'archéologue du futur

Philippe Jaccottet découvre Paris en 1946, alors que les stigmates de la Seconde Guerre mondiale sont encore visibles. Cette circonstance historique n'est pas indifférente à la forme que prennent, dès les premiers recueils (*L'Effraie*, *L'Ignorant*), les descriptions de la ville : « *La ville avec ses bruits, ses grottes, sa clarté / n'est qu'un des noms pour ces grands empires de sable / dont le dernier commerce est d'ombre et de lumière* » (*I*, 149). L'emploi de l'oxymore « empires de sable » pour décrire la ville, exprime à la fois la puissance et le déclin, comme si la ville portait déjà dans sa pleine maturité, et dès sa fondation, son destin de destruction. Les villes sont fréquemment représentées comme des « forteresses » (*I*, 146) ou encore comme des « coalitions de poussière » (*O*, 32). En les traversant, Philippe Jaccottet dit avoir « le sentiment, alors même [qu'il longe] le trottoir de tous les jours et que le métro, les magasins, les bureaux et les feux rouges fonctionnent encore normalement, de traverser des ruines » (*O*, 32-33). Dans *Libretto*, où il réunit les souvenirs de ses nombreux voyages en Italie, le poète évoque plus explicitement le paysage de ruines urbaines dont l'Europe entière offre le spectacle à la fin des années 40, et dont il est d'autant plus impressionné que, venant d'un pays épargné par les bombardements, il découvre subitement les ravages causés :

> […] j'ai découvert la ville [de Gênes], encore mal remise de la guerre. Je me souviens d'énormes tas de ruines dont nous gravissions les pentes comme des éboulis pour contempler, du sommet, ce chaos à étages où toute la masse des palais des armateurs, aux portes cloutées ou cuirassées pesait sur les ruelles miteuses du port. (*L*, 792)

Pour autant, la description des villes en ruine n'est pas seulement liée aux circonstances particulières de l'après Seconde Guerre mondiale. Ces circonstances ne font que réactiver

[505] F. Hölderlin, « Le Pain et le Vin », *op. cit.*, p.812.

les représentations fréquemment associées à la capitale française dans l'imaginaire collectif et dans la tradition littéraire et poétique. En effet, le paysage des ruines de Paris[506] que Philippe Jaccottet contemple en 1946 fait aussi écho à la lamentation du poète baudelairien qui, en 1861, à la suite des grands travaux du Baron Haussmann, déclare : « Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville / Change plus vite, hélas ! que le cœur d'un mortel) »[507]. La *mort de Paris* démontre, à la suite de celle de Babylone, ou de Rome, « la mobilité du moderne »[508] qui, par sa constitution hégémonique (ce que désigne la notion d'« empire »), déserte un lieu pour se refonder à partir d'un autre, témoignant du destin de finitude de toute civilisation.

a. La fuite hors de l'Enfer urbain

« Empires de sable », les villes, qui manifestent à la fois l'arrogance et la puissance créatrice d'hommes capables de façonner pour leur usage un environnement à leur image, sont toujours déjà menacées de destruction. Leur déclin n'est pas seulement le fait d'une évolution naturelle, dans la tradition biblique, il est avant tout le résultat d'une intervention divine, qui châtie tour à tour l'inhospitalité de Sodome et de Gomorrhe, l'orgueil de Babel, les transgressions de Jérusalem, la perversité de Babylone, etc. Dans l'œuvre de Philippe Jaccottet, la ville est souvent représentée à travers l'évocation de l'épisode de la destruction de Sodome et Gomorrhe, où Loth, sa femme et ses filles, épargnés par Dieu, fuient et reçoivent pour consigne de ne pas se retourner. La femme de Loth, qui brave l'interdit, est changée en statue de sel : « *Il ne faut pas que l'étranger / qui marche se retourne, ou il serait changé / en statue : on ne peut qu'avancer. Et les villes / qui sont encore debout brûleront* » (*E*, 7-8). Un autre passage fait référence aux deux anges envoyés par Yahvé à Sodome et Gomorrhe pour sauver les justes de la colère divine :

> Les anges, ces grandes figures blanches qui, dans l'Ancien Testament, s'avancent absolument intouchables vers des villes condamnées, je pouvais presque les imaginer alors comme d'invisibles mouvements de l'air… (*ES*, 295)

Dans *Paysages avec figures absentes*, le caractère paradigmatique de cet épisode biblique est explicité à travers la référence à une « toile qui doit s'intituler *Loth et ses filles* et comporter un incendie à l'arrière-plan » (*PFA*, 467). Philippe Jaccottet a pris

[506] Voir aussi le recueil de J. Réda, *Les Ruines de Paris*, Paris, Gallimard, « *Poésie* / Gallimard », 1977, 1993.
[507] C. Baudelaire, « Le Cygne », *Les Fleurs du mal*, *op. cit.*, pp.85-86.
[508] H. Meschonnic, *Modernité, modernité*, Paris, Verdier, 1988, p.30.

connaissance de ce tableau, longtemps attribué à Lucas van den Leyden et qui s'intitule en réalité *Les Filles de Loth*, à la lecture du *Théâtre et son double* d'Antonin Artaud[509]. L'épisode biblique se superpose dans l'imaginaire jaccottéen à l'épisode mythologique de la sortie des Enfers d'Orphée et d'Eurydice. Ainsi, contrairement aux surréalistes, pour lesquels, dans le prolongement de la poésie baudelairienne, la statue, « rêve de pierre », exprime la déification de la femme et constitue l'image même de la beauté[510], fût-ce sous la forme du « fétiche de la marchandise » qu'a analysé Walter Benjamin, reprenant son concept à la pensée marxiste et en l'associant à la figure de « la putain »[511], pour Philippe Jaccottet, la statue est la métaphore d'une réification, d'une pétrification qui est toujours le signe d'une souffrance et la punition d'un péché. Exemplairement, lors d'un rêve où il voyage en voiture avec son maître, le narrateur de *L'Obscurité* voit « se dress[er] une haute pierre qui [est] une femme, une femme changée en pierre et que seul un véritable amour pourrait désenchanter » (*Ob*, 203). Cette vision montre comment, dans la pensée de Philippe Jaccottet, déification et réification sont l'avers et l'envers d'un même rapport au féminin et à la beauté, contraire au « véritable amour ». Ainsi, la ville se représente à travers la fuite, fuite hors de Sodome et de Gomorrhe, « fuite en barque » hors d'une ville orientale des *Mille et une nuits* (*O*, 70), fuite qui substitue au désordre des villes, la « tranquillité tremblante » des « premières forêts » (*O*, 32). À mesure qu'il s'éloigne de la ville, le poète sent « un mouvement ascendant […] se substituer à la chute » (*O*, 32). L'espace urbain est caractérisé par le bruit, le désordre, le déclin et le péché, comme en témoigne la description de Naples, « la ville sournoise, criarde, à la féroce beauté », où le poète entend « le cri en pleine nuit […] d'une femme invisible – poignardée, violée ou victime d'une crise effroyable [qui] n'aurait pas fait se retourner un passant » (*PFA*, 514). Au contraire, l'éloignement de la ville correspond à une reconquête de l'ordre.

b. La ville muséale et la pétrification

La ville, comme lieu exemplaire de la modernité, procède donc d'un rapport inauthentique au monde et à autrui. Les « rapports ambigus » qu'entretient Philippe Jaccottet avec les « musées » (*C*, 683) s'expliquent alors par le fait qu'ils apparaissent comme la métonymie de l'univers urbain dans son ensemble. Le Musée du Louvre est le premier lieu parisien à apparaître dans l'œuvre (*O*, 27-28), ce qui montre que la ville y

[509] A. Artaud, *Le Théâtre et son double*, *op. cit.*, p.522.
[510] M.-C. Bancquart, *Paris des Surréalistes*, Paris, La Différence, « Les Essais », 2004, p.18 : « Henri Becque, Jeanne d'Arc, la ville de Strasbourg, statufiés, fascinent Paul Eluard ou Nadja. La statue parle, *se parle*, dans *Le Paysan*, comme l'une des figures du désir ».
[511] W. Benjamin, *Baudelaire*, *op. cit.*, p.1008.

est définie par sa vocation patrimoniale. Œuvre elle-même, et sans doute la plus monumentale des œuvres humaines, la ville abrite en son sein l'ensemble des artefacts produits par une civilisation. Pareils aux villes, les musées, en même temps qu'ils préservent le passé d'une absolue disparition, concourent à sa dégradation :

> Mêlées à quelques toiles sobres et un peu froides de ce peintre [Alberto Magnelli], une série de sculptures africaines qu'il avait acquises, dont plusieurs très impressionnantes ; mais devant lesquelles on ne peut oublier qu'elles ont été des objets sacrés dont la place n'est pas dans un musée. Réduites à leur forme comme elles l'ont été par les peintres d'alors qui les ont élues, elles perdent presque tout leur sens. (*S*, 1007)

La critique jaccottéenne du musée s'apparente à l'analyse que Walter Benjamin, dans *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, livre de la modernité comme « perte de l'aura » qui, en reproduisant l'œuvre la déplace hors de son cadre de réception originel, la tradition, et affecte son authenticité[512]. Pour Oswald Spengler, le rapport au passé, qui s'exprime dans la patrimonialisation muséale, est symptomatique du déclin où la civilisation occidentale est engagée : « L'Occidental est historiquement doué au suprême degré, l'homme antique l'était d'autant moins. Nous considérons le donné entier par rapport au passé et à l'avenir, l'antiquité n'admettait que l'existence du présent ponctiforme »[513]. En effet, pour les historiens, « le patrimoine […] est une notion toute récente »[514] qui, apparaissant, en France, sous l'effet de la Révolution et de la confiscation des biens des émigrés[515], procède d'abord d'une « désacralisation » où « l'objet ou l'édifice sacré, religieusement admiré » se donne comme « un "monument" […] c'est-à-dire un témoignage d'histoire, un repère pour connaître la vie des générations disparues »[516]. Cette inclination de la modernité pour les civilisations disparues est comparable à la fascination du vieillard pour sa jeunesse passée. Ainsi, décrivant le rapport des Modernes aux Anciens, Philippe Jaccottet écrit-il : « Hommes au regard terni, nous désirons violemment ces yeux clairs » (*O*, 47). De même, se représentant assis à sa table de travail et environné par de nombreux objets dont il dit qu'ils ont été « sauvés de

---

[512] W. Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Allia, trad. L. Duvoy, 2011, p.22 : « ce qui s'étiole de l'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique, c'est son aura. Le processus est symptomatique ; sa portée déborde la sphère de l'art. *La technique de reproduction – ainsi la désigne-t-on généralement – détache l'objet reproduit du cadre de la tradition. En multipliant les reproductions, elle remplace l'autorité de sa présence unique par une existence en masse. Et en autorisant la reproduction future à entrer en contact avec le récepteur à l'endroit où il se trouve, elle actualise l'objet reproduit* ».

[513] O. Spengler, *op. cit.*, p.104-105.

[514] J.-P. Babelon, A. Chastel, *La Notion de patrimoine*, Paris, Liana Levi, 1994, p.11.

[515] D'après J.-P. Babelon et A. Chastel, (*ibid.*, p.71) l'apparition de la notion de patrimoine, qui implique un questionnement autour de la conservation et de la restauration des œuvres du passé, est plus précoce en Grande Bretagne, où elle apparaît un quart de siècle plus tôt, grâce à la vigueur de l'archéologie britannique, et en Italie, où elle apparaît plus d'un siècle avant, du fait de la présence des vestiges de la Rome antique sur le territoire national.

[516] *Ibid.*, p.24-25.

la chambre d'enfant » (*O*, 25), le poète semble se tenir au milieu de son propre musée intime. Faisant le portrait du poète en vieillard hébété au milieu des ruines de son existence et de sa civilisation, cette représentation associe la vieillesse comme « temps du souvenir »[517] à la fois à l'urbanité, à la modernité et à la mélancolie. Le musée et la ville, « nécropoles d'objets hors d'usage »[518], procèdent alors comme le cimetière d'une pulsion de patrimonialisation, qui est le symptôme d'un rapport vicié à la temporalité où toutes les époques se donnent en simultané. Le musée, en recueillant les vestiges de civilisations disparues, renvoie son visiteur à la ruine à venir de sa propre civilisation et lui rappelle « comment ces beaux travaux de l'homme, ces palais, ces temples, ces canaux, finalement s'effritent, s'enlisent et deviennent objets de voirie » de sorte que le poète voit, comme il l'écrit lui-même, « le Louvre [...] et Paris à son tour fournissant des ruines aux archéologues futurs » (*O*, 28). À travers cette vision, Philippe Jaccottet évoque un motif cher à la poésie et à la peinture des XVIIIe et XIXe siècles. Hubert Robert, auquel Denis Diderot a consacré l'un de ses *Salons*, peint la galerie du Louvre en ruines. Le premier romantisme, représenté par Alfred de Vigny, Alphonse de Lamartine et Victor Hugo, présente la chute des grandes civilisations comme le châtiment des crimes de la Révolution. Ainsi, la « Vision de Paris » (*Première Vision* de Lamartine) s'ouvre-t-elle sur l'évocation d'un palais du Louvre enlisé dans le marécage[519]. Au-delà du domaine français, Giacomo Leopardi, qu'a lu et traduit Philippe Jaccottet, évoque dans « Le Genêt »[520] la destruction de Pompéi, mettant en regard la décadence de l'Empire romain, à la fin de l'Antiquité, et la décadence, plus grave encore parce qu'elle se cache sous les voiles du progrès, de l'Europe moderne et sénescente.

c. Territoire de la curiosité

Le citadin qui hante ces nécropoles en devenir est pareil à un « archéologue » que définit sa « curiosité » (*PFA*, 474), terme entendu en un sens péjoratif qui s'associe au concept de *curiositas* dans la théologie augustinienne désignant « un appétit démesuré de

---

[517] A. Montandon [dir.], *Écrire le vieillir, op. cit.*, p.10.
[518] *Ibid.*, p.109.
[519] R. Mortier, *La Poétique des ruines en France. Ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo*, Genève, Librairie Droz, 1974, p.169.
[520] G. Leopardi, « Le Genêt ou la fleur du désert », *Chants*, Paris, Payot & Rivages, « Rivages poche / Petite Bibliothèque », trad. R. de Ceccatty, 2011, pp.313-315 : « Ces champs émaillés / De cendres stériles, et recouverts / De lave pétrifiée, […] Il fut un temps où des villas et des cultures / Y régnaient joyeuses, dorées d'épis, […] On y trouvait des jardins et des palais, / Séjour recherché / Des loisirs des puissants. » Après avoir ainsi décrit l'annihilation du monde antique par la lave du Vésuve, Giacomo Leopardi reprend : « Regarde de ce côté, contemple ton reflet, / Siècle orgueilleux, idiot, / Qui abandonnas une voie / Jusque-là pourtant soucieuse de renaissance / Et te vantes de revenir sur tes pas / En croyant avancer. / Les plus grands génies, / Qui mirent entre tes mains leur malheureux sort, / Flattent ton babil sénile, tout en le raillant / Parfois à part eux » (p.317). On constate dans ces vers l'analogie qui rapproche la modernité de la vieillesse et, par réaction, de l'ironie.

connaissance »[521]. Mais alors que chez Augustin, la curiosité est "une passion volage […] qui[,] se couvrant du nom de science, […] porte [l'âme] à se servir des sens […] pour faire des épreuves et acquérir des connaissances par la chair »[522], chez Philippe Jaccottet, au contraire, la dimension péjorative de la curiosité renvoie à un désir de connaissance qui aspire à s'extraire du sensible. Si Philippe Jaccottet condamne la curiosité, comme les théologiens chrétiens, en ce qu'elle prétend sortir l'homme de sa condition pour le mettre en concurrence avec Dieu, le sens de cette rivalité est inverse, et, de plus, cette condamnation trouve dans les circonstances du XXe siècle de nouvelles justifications à partir du constat d'une divergence entre le progrès scientifique et technique et l'amélioration morale du genre humain. Philippe Jaccottet, qui revendique de ne se comporter ni « en archéologue, [ni] en historien d'art, [ni] même en connaisseur » (*PFA*, 512), oppose la connaissance savante et la vie : « je ne me soucie pas tant de connaissance que de ne pas être enterré vivant comme beaucoup d'autres » (*ES*, 309). Dans une chronique consacrée à Giuseppe Ungaretti, Philippe Jaccottet fait, de la sorte, le récit de sa participation à un congrès consacré à la question de l'avant-garde :

> Les séances avaient lieu dans une vaste et confortable salle, devant une assemblée le plus souvent clairsemée, et le peu de fois que je m'y rendis, j'étais toujours étonné, au sortir, de retrouver la lumière et le bruit, et chaque fois je me disais : c'est dehors qu'est la poésie, ce qui se passe là-dedans en est l'exacte antithèse. La plupart des communications étaient de mornes comptes rendus de l'histoire de l'avant-garde dans les différents pays (leur nécrologie), […] on aurait dit des savants prématurément vieillis par leurs travaux de laboratoire et supportant à peine la lumière du jour. […] Ungaretti, malgré sa fatigue, se faisait un devoir d'assister à toutes les séances, au long desquelles il me semblait le voir se rabougrir de plus en plus, et comme vieillir à vue d'œil. (*TS*, 154-155)

Dans ce texte, le poète oppose culture savante et culture vivante, vieillesse et ardeur, à travers l'antithèse entre l'intérieur de « la salle de congrès emprunt[ant] l'image d'une nécropole ou d'une pièce de musée »[523] et l'extérieur de la rue caractérisé par « la lumière et le bruit ». La ville, associée au musée, en plus de procéder d'un rapport vicié à la temporalité, ressort d'une altération de la spatialité, intériorité dépourvue d'extériorité, ou ce qui revient au même, extériorité sans intériorité véritable. C'est pourquoi l'univers urbain est fréquemment associé à un théâtre, où « la foule […] s'entasse » (*PFA*, 514). L'image du théâtre, qui revient fréquemment dans les représentations de la ville et qui

[521] G. Stancato, *Le Concept de désir dans l'œuvre de Thomas d'Aquin*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2011, p.114.
[522] Augustin, « De la seconde tentation qui est la curiosité », *Les Confessions*, X, XXXV, *in* A. Ibrahim, *Qu'est-ce que la curiosité ?*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, « Chemins philosophiques », 2012, p.77.
[523] A. Bugiac, *Les Ombres de l'Histoire…*, *op. cit.*, p.45.

associe la dimension de la curiosité à celle du divertissement pascalien, exprime l'inauthenticité de ce monde entièrement artificiel, « où tout est visible comme à l'étal » (*PFA*, 514). Dans un rêve de juin 1984, le poète s'égare dans « une Lausanne méconnaissable » dont les hauts immeubles sont « creux » comme si « on n'[en avait] conservé que les façades » (*S*, 904). Ce panoptisme de l'univers urbain, dont « la beauté […] reste extérieure » (« Lettre du 18 mai 1947 », *CGR*, 141) au poète, réduit à néant le refuge de l'intimité. Son symbole est la télévision, produit exemplaire d'une « époque […] en train de faire de nous tous […] à la fois des exhibitionnistes et des voyeurs au point qu'on a vraiment l'impression que la curiosité, l'indiscrétion de notre temps ne s'arrêtera devant rien »[524]. Cette association du voyeurisme à la modernité se complète d'une association entre le voyeurisme, la vieillesse et la mélancolie, dans l'évocation de l'épisode biblique de Suzanne et les vieillards, où ceux-ci, « voyeurs bénins, abandonnés à leur mélancolique obsession » (*ABA*, 819), l'observent au bain. Or, ces associations procèdent de l'expérience parisienne de Philippe Jaccottet, comme en témoigne cette description de la chambre occupée à Paris, dans une note autobiographique rédigée pour la *Nouvelle Revue Française*, et dans un extrait de *L'Obscurité* :

> Le soir […] les lampes qui s'allumaient à tous les étages derrière des rideaux rouges ou verts sur les trois côtés de ce trou pouvaient donner l'illusion d'une salle de théâtre dont les loges eussent brillé faiblement en attendant qu'en face, dans le mur aveugle, le rideau se levât sur d'improbables féeries.[525]

> Il y avait à l'étage supérieur une verrière dont la plus grande surface était voilée par un rideau pourpre, tandis que l'étroite partie dégagée, violemment éclairée, était occupée par une silhouette trapue, comme ramassée sur elle-même, apparemment tournée vers l'angle opposée, pour moi invisible, de la pièce. *Mange !* (*Ob*, 193)

Dans ces deux textes, où la description des lieux ressemble à s'y méprendre à une didascalie, la référence au théâtre est explicitée à travers l'évocation des rideaux pourpres, des loges, de l'éclairage violent semblable à celui que procure un projecteur. L'urbanité constitue un univers où règnent l'excès et la vanité, c'est l'univers de l'artificialité, de la nature morte, sur le modèle du « theatrum mundi », où séjourne « *l'homme extérieur* » (*S*, 412), semblable à ces « vieillards tournant en rond autour d'une idée fixe ; des hommes vieillissants qui fonctionnent comme des mécaniques, par prudence » (*O*, 49). Ainsi, « ces silhouettes vagues derrière les vitres […] faisant chacune d'autres gestes, imparfaits, fragmentaires, désaccordés, mystérieux » (*Ob*, 190), que le narrateur de

[524] P. Jaccottet, « Entretien avec Michel Bory pour le film *Plan-fixe*, juin 1978 », J.-P. Vidal, *op. cit.*, p.99-100.
[525] P. Jaccottet, « L'heure douteuse », *ibid.*, p.70.

L'Obscurité aperçoit depuis la chambre de son maître, apparaissent-elles comme des automates déréglés, rassemblant les propriétés « d'une part des machines et de l'autre des mannequins » (*ES*, 320). C'est aussi le lieu d'une parole inauthentique, comme celle du maître que le narrateur compare à « des personnages de théâtre » (*Ob*, 187). On attribuerait même aisément le deuxième extrait à Samuel Beckett, le couple de voisins ressemblant à celui que forment Hamm et Clov dans *Fin de partie*. Cette vision extrêmement péjorative de la ville et du théâtre (comme exhibitionnisme et voyeurisme) ressort en définitive d'une inversion axiologique de leur association baudelairienne et surréaliste avec la prostitution[526]. Ainsi, le terme d'« étal » revient-il pour distinguer consommation sexuelle et désir. La ville, accomplissant le règne de la marchandise, transforme les corps en « […] viande offerte à ces nouveaux étals de toile, / bon marché, quotidienne, à bâfrer seul entre deux draps » (*CB*, 547).

*

Philippe Jaccottet, associant le motif des ruines et le thème urbain, reprend à son compte une veine déjà largement explorée par les poètes et les peintres romantiques et préromantiques et qui semble elle-même réactualiser, en le faisant passer du niveau individuel au niveau civilisationnel, le motif baroque du *memento mori*. Le thème des ruines, dont Roland Mortier nous explique qu'il est symptomatique d'une mutation du sens historique apparue avec la Renaissance et prolongeant ses effets jusqu'à nous, c'est-à-dire traversant toute l'ère moderne, trouble la frontière de l'actuel et de l'inactuel, en faisant pressentir, dans les ruines qui parviennent à notre présent à partir du passé, les ruines qui parviendront à l'avenir à partir de notre présent. Le motif de la ruine rejoint alors le questionnement esthétique de Charles Baudelaire dans *Le Peintre de la vie moderne*, définissant le travail de l'artiste comme le fait d'extraire de la modernité ce qui est « digne de devenir antiquité »[527]. Le régime esthétique, où les ruines « attest[ent] […] une continuité » (*PFA*, 513), est le pendant mélioratif de l'inclinaison funeste de l'esprit humain à l'anticipation comme à la nostalgie. Enfin, l'idée de déclin, qui sous-tend les représentations de la ville en ruine et dont Beatrice André-Salvini[528] nous rappelle l'universalité, trouve, dans les circonstances particulières des crimes du XXe siècle, sa

[526] C. Dupouy, *La Question du lieu…*, *op. cit.*, p.75.
[527] C. Baudelaire, « La modernité », *Le Peintre de la vie moderne*, *op. cit.*, p.695.
[528] B. André-Salvini, « Mémoire et ruines de Mésopotamie. Autour de la lamentation sur la ruine de Sumer et d'Ur », M. Preti, S. Settis [dir.], *Villes en ruine. Images, mémoire, métamorphoses*, Paris, Hazan, 2015, pp.40-55.

démonstration. L'« attrait pour les ruines »[529], dont René de Chateaubriand déclare qu'il est l'apanage de l'humanité entière, s'explique alors peut-être par le fait qu'elles sont le point de rencontre entre l'histoire et le mythe.

2. Masse d'immondices et masse d'abstractions : Le « cimetière des chiens »

« Multitude, la foule anonyme qui grouille dans la ville rime avec solitude »[530]. Pour Charles Baudelaire, reprenant une expression d'Edgar Allan Poe, le citadin était « l'homme des foules ». Chez Philippe Jaccottet, les villes sont ou bien désertes ou bien peuplées de spectres : « c'est un spectre que tu guidais de rue en rue » (*E*, 9 « Lettre »). La modernité est ainsi vécue comme l'« édification d'un monde spectral » (*ES*, 273), où les hommes se déréalisent, et sont réduits à la condition de « mort[s] vivant[s] »[531] (*PSA*, 119). Le citadin y est coincé entre « une masse d'abstractions et une masse d'immondices [...] comme quelqu'un qui serait enseveli sous des décombres » (*ES*, 319). La ville, qui procède de l'entassement, de l'encombrement, du désordre, sépare le poète du souffle, élément nécessaire à la poésie. Le poète s'interroge : « comment chanterait-on sous ces pierres friables ? » (*I*, 149). La « masse d'abstractions », dont il s'agit, recouvre en réalité les « cent épaisseurs de chiffres, de formules, de lois » qui protègent du remords le citadin, dont le modèle est l'homme d'affaires ou l'homme politique « ayant perdu tout contact avec l'humain »[532]. À cette condition spectrale des citadins s'ajoute une condition *cynique* ou bestiale. Les chiens, ces animaux familiers du bestiaire mélancolique[533], hantent l'univers urbain. Par exemple, dans ces vers de *L'Effraie*, on entend l'écho baudelairien du poème en prose « Le Chien et le flacon » : « *[...] comme un chien je flaire un parfum répandu / et gratte si profond qu'enfin j'aurai mon dû* » (*E*, 6). Ou encore, dans *L'Obscurité*, le maître se dit « revenu dans cette ville pour [s']enterrer dans une espèce de clapier poussiéreux » où le « vide absolu est devenu [sa] demeure ou [sa] niche » (*Ob*, 187). Clapier ou niche, la ville favorise le retour de l'homme à la bestialité ou à la barbarie. Un épisode des *Observations*, faisant le récit d'une promenade au « cimetière des chiens » (*Ob*, 56-57), synthétise ces deux états spectral et bestial de l'homme moderne, et représente la ville comme un lieu inhabitable.

[529] R. de Chateaubriand, cité par S. Forero-Mendoza, *Le Temps des ruines*. *Le goût des ruines et les formes de la conscience historique à la Renaissance*, Seyssel, Champ Vallon, 2002, p.13.
[530] A. Bugiac, *Les Ombres de l'Histoire…*, *op. cit.*, p.225.
[531] Philippe Jaccottet cite là une lettre de Friedrich Hölderlin.
[532] P. Jaccottet, « La crise de la poésie ou de Rilke à Artaud », *in* J.-P. Vidal, *op. cit.*, p.21-22.
[533] R. Burton, *op. cit.*, p.236.

a. Portrait du poète urbain en chien et en spectre

L'action de « creuser » ou de « gratter » revient ainsi fréquemment dans l'œuvre comme une métaphore de l'activité du poète. Dans *L'Obscurité*, le maître fuit la maison familiale « comme ces chiens qui ne veulent pas être vus mourants » (*Ob*, 178), puis, pendant le monologue qu'il dévide à l'oreille attentive et navrée de son ancien disciple, « il épi[e] les ténèbres, […] il les creus[e], comme un chien gratte » (*Ob*, 196). Le chien, dans l'œuvre de Jaccottet, entretient avec l'obscurité et avec la mort une relation privilégiée. Sa manie de creuser des trous dans la terre le rapproche du fossoyeur, mais aussi du poète qui se présente comme « quelqu'un qui creuse dans la brume / à la recherche de ce qui échappe à la brume » (*PSN*, 722). Philippe Jaccottet reprend ici à son compte une constante culturelle. En effet, dans les mythologies grecque et égyptienne, la porte des Enfers est gardée par un chien, « Cerbère » (*S*, 1049) chez les Grecs, Anubis, que Jaccottet désigne par les périphrases « le dieu à gueule de chien noir » (*EN*, 1093) ou « le chien silencieux » (*S*, 1049), chez les Égyptiens. L'animal, comparé au « vent [qui] bondit » (*I*, 146), épouse la transparence du spectre. Comme le poète, qui « célèbr[e] une fête longtemps perdue / avec les […] morts » (*CB*, 543), le chien est un être intermédiaire entre la vie à la surface de la terre et les profondeurs de l'Hadès. Dans *Chants d'en bas*, le poète se compare à un « vieux chien[…] de garde sans grand chose / à garder ni à mordre » (*CB*, 546). Ce portrait du poète en chien errant, sans but et sans fonction contrairement aux deux chiens mythologiques, témoigne de l'influence des *Petits poèmes en prose* de Charles Baudelaire et plus particulièrement du dernier poème, « Les Bons chiens », où il « chante les chiens calamiteux, […] ceux qui errent, solitaires, dans les ravines sinueuses des immenses villes »[534]. Le poète se décrit non seulement comme un chien mais aussi comme un spectre : « Je me souvins d'avoir marché sur ces trottoirs, au petit jour, fantôme étonné même par la plus confuse des lumières » (*Ob*, 184). Le chien partage, en effet, avec le fantôme une commune disposition à l'errance et à la hantise : « ces chiens d'Égypte, de sarcophages, maigres, errants, de couleur pâle. Rapides. Ayant fui les tombeaux » (*S*, 369). Le cynisme du maître de *L'Obscurité* rejoint alors l'ironie d'Ulrich dans le premier tome de *L'Homme sans qualité* de Robert Musil. Mathématicien, Ulrich est désigné comme le prototype de l'homme moderne, le savant, dépourvu de foi, pris dans le scepticisme généralisé d'un monde sans dieux et partisan de la « mentalité inductive » (*ES*, 271), qu'Oswald Spengler, sous la forme du darwinisme, décrit comme

[534] C. Baudelaire, « Les Bons Chiens », *Le Spleen de Paris*, *op. cit.*, pp.360-363.

une « conception intellectuelle de grand citadin dans la plus abstraite des civilisations »[535]. À ce titre, le chien, qui fouille dans les gravats à la recherche d'on ne sait quoi, inverse la propension de l'homme de science à reconstruire la vérité générale en partant du particulier, de la preuve. Les preuves ne sont plus ici que des indices, ou mieux encore des débris, des détritus, qui témoignent d'une présence passée, impossible à reconstruire. Le cynisme de l'homme moderne n'est ainsi que le corollaire d'une modalité fragmentaire, parcellaire, d'accès à la vérité.

b. La ville comme cimetière : les tombeaux mallarméens

Dans l'œuvre de Philippe Jaccottet, il n'y a pas loin de la minéralité de la ville à la minéralité de la tombe et chaque pierre est susceptible d'être « changé[e] en une stèle » (*S*, 1027). Dans son article « L'Aire du tombeau », Aline Bergé associe les deux termes sous la forme du mot composé : « villes-tombeaux »[536]. Ces « paysages minéralisés »[537] que sont les villes se constituent de « lourdes pierres, entassées les unes sur les autres » (*O*, 32-33), de monuments semblables à des « tombeau[x] superbe[s] et vain[s] » (*Ob*, 252). Toutes sortes de scènes mortuaires s'y donnent à voir : là, les funérailles de Louis Braille (*O*, 51), ailleurs, des « [d]ébris d'hommes mis en caisse, puis couverts de fleurs » (*O*, 56), ailleurs encore, l'enterrement anticipé de « jeunes gens misérables qui [de désespoir] se couchent sur la pierre des villes » (*S*, 401). De manière plus explicite, Philippe Jaccottet écrit de la ville de Syracuse qu'elle « ressembl[e] un peu à un cimetière en formation, un peu à un lent naufrage ; avec ceci d'infiniment touchant qu'une trace de vie, de l'espèce la plus humble, y subsist[e], persistante comme l'est la pervenche ou le lierre » (*S*, 1028). De même, à Jérusalem, Philippe Jaccottet remarque de « la vaste nécropole juive qui a été saccagée entre 1949 et 1967[,] cette couleur uniformément grise sous le ciel […] gris de fer » et « cet aspect, presque, de dépotoir » (*ICB*, 39). Plus loin, il parle aussi de « l'enfer gris des camps » (*ICB*, 43). La grisaille rapproche alors la ville, la vieillesse, le cimetière et l'univers concentrationnaire. La grise minéralité de la pierre procède du funéraire et s'oppose à la verte vitalité du végétal (« la pervenche ou le lierre »). C'est pourquoi Philippe Jaccottet dit préférer le monument ruiné, sur lequel la nature paraît reprendre peu à peu ses droits, au monument restauré. Ainsi, « les restaurations entreprises pour […] guérir » les chefs-d'œuvre du passé, ne font-elles

[535] O. Spengler, *op. cit.*, p.124.
[536] A. Bergé, *art. cit.*, p.340.
[537] A. Bugiac, « Paysages minéralisés. Les figures stélaires dans l'écriture poétique de Philippe Jaccottet », *Cahiers ERTA*, n°6, « Nature morte », Sopot (Pologne), 2014, pp.99-113.

qu'en éloigner encore davantage « tout sens vivant » (*C*, 683), les transformer en un « mensonge » (*C*, 685), les « falsifi[er] » (*S*, 1028)[538]. En cela, il fait preuve d'une sensibilité toute récente, moderne ou romantique qui, relevant « d'une esthétique à la fois *classique* dans son objet et *anticlassique* »[539] dans sa forme (c'est-à-dire à la fois fidèle à la tradition dans sa référence au passé et innovant dans sa manière d'y référer), préfère « l'œuvre mutilée par le temps […] au monument intact et fonctionnel »[540]. En effet, le thème de « la pierre des villes » et du « monde en ruine » (*ES*, 307) contamine l'œuvre au plan stylistique, en décomposant le réel en fragments, « traits épars » du Paradis (*PSA*, 86), « que tout homme aussi bien peut saisir (jusque dans les villes, au détour d'une rue, au-dessus d'un toit » (*PFA*, 463). Comme dans le monde spectral des villes, le réel, ni abstraction ni matière inerte (immondice), ne peut être ressaisi qu'à travers les fragments du monde naturel qui ressurgissent ici ou là. Le poète « ne peu[t] plus parler qu'à travers ces fragments pareils / à des pierres qu'il faut soulever avec leur part d'ombre / et contre quoi l'on se heurte, / plus épars qu'elles » (*PSN*, 724). La forme fragmentaire de l'œuvre ressort d'une identification paradoxale puisqu'elle se compare tour à tour soit à la minéralité du tombeau, soit à la vitalité de la graine, qui se perpétue sous la forme d'« une fleur apparue entre des dalles disjointes » (*ES*, 327). Ainsi, alors que l'obituaire qui ouvre *Ce peu de bruits* assimile la page d'écriture avec une pierre tombale[541], dans *Et, néanmoins*, les fleurs apparaissent comme la métaphore des paroles ou des poèmes : « Liserons roses, ou l'une des plus pures paroles jamais entendues, en passant, dans une langue intraduisible » (*EN*, 1118). L'ambivalence identitaire du poème procède alors du maintien dans l'écriture jaccottéenne de deux hérédités concurrentes. D'une part, à travers cette identification du poème au tombeau, Philippe Jaccottet reprend l'héritage mallarméen et se « rapproche d'autres poètes de sa génération littéraire, comme Yves Bonnefoy ou André du Bouchet »[542]. D'autre part, l'assimilation du travail poétique au vitalisme du monde naturel renvoie aux conceptions du Romantisme allemand et de ses successeurs, Gustave Roud en particulier.

[538] Voir aussi (*TD*, 104) : L'« état d'abandon [des anciens villages de Provence], souvent de ruines envahies par la végétation, attriste le voyageur ; mais, en définitive, moins que ne le font les restaurations les plus soignées. Ainsi, sur la face nord du Lubéron, […] le vieil Oppède a été partiellement remis en état, non sans goût […] Mais le mensonge est visible ; on se croirait au musée ».
[539] R. Mortier, *op. cit.*, p.102.
[540] *Ibid.*, p.92.
[541] A. Bugiac, « Paysages minéralisés…», *op. cit.*, p.107.
[542] *Ibid.*, p.108.

c. Parodie du motif lyrique de la promenade au cimetière

Ce double héritage, symboliste et romantique, Philippe Jaccottet, écrivant « mes admirations les plus vives : Baudelaire, Mallarmé, Verlaine – et même Claudel » (*S*, 1081) ou encore citant, à propos de Gustave Roud, la formule de Novalis, « *Le Paradis est dispersé sur toute la terre, c'est pourquoi nous ne le reconnaissons plus. Il faut réunir ses traits épars* » (*PSA*, 86), le revendique en même temps qu'il s'en distancie. Ainsi, rêvant qu'« il n'y [ait] plus de stèle », afin qu'il n'y ait « plus de mémoire ni d'oubli » (*A*, 436), il « condamne la minéralité des villes-tombeaux »[543] et préfère aux métaphores tombales et monumentales, les métaphores végétales qui associent le poème au « grain de pollen » novalisien. C'est donc par le retour au Romantisme, que Philippe Jaccottet s'écarte du Symbolisme décadent de Stéphane Mallarmé. Mais ce retour au Romantisme ne s'effectue pas sans ambigüité, et ressortirait plutôt d'une « mémoire devenue soudain ironique » (*Ob*, 245), ainsi qu'en témoigne un épisode des *Observations* où le poète parodie le thème lyrique et romantique de la promenade au cimetière, tel qu'il a été traité par exemple par le poète anglais Thomas Gray, dans « Elegy written in a country Church-yard » (1751) ou par Victor Hugo dans le poème « Dans le cimetière de… » (1840). Alors que dans ces deux poèmes, le cimetière est le lieu d'une méditation sur la condition humaine, sur la finitude et sur l'infini, dans la prose de Philippe Jaccottet, le cimetière dont il est question est un cimetière de chiens et loin de se situer dans un décor pittoresque de campagne, le cimetière se trouve à Gennevilliers, dans une zone industrielle de la banlieue parisienne. Le caractère grotesque de la promenade en souligne le pathétique. Alors que les épitaphes inscrites sur les tombes contiennent « tous les diminutifs d'ordinaire réservés au langage du lit » et laissent voir « la misère la plus pitoyable du cœur », les « petites femmes » qui fréquentent le cimetière sont de condition modeste, « marchandes ou concierges », comme les personnages de comédie. Les réflexions autour du *memento mori*, communément associées par les poètes à la fréquentation des cimetières, se sont transformées en un bavardage « sur un ton de résignation insupportable ». Poursuivant sa subversion des codes du genre élégiaque, le champ lexical qui prévaut est celui de la ruine : les statues sont « si rongée[s] qu'on voit à peine qu'il s'agit [de] chien[s] », le cimetière se trouve dans « un jardin anglais à l'abandon », les « petites tombes » qui s'y trouvent sont « pour la plupart abandonnées », « certaines [sont] de curieux monuments de mousse […] usés par le temps » (*O*, 56-57). À travers le

[543] A. Bergé, *art. cit.*, p.340.

motif de la ruine, ce n'est pas tant l'Histoire qui retient l'attention du poète que les effets du temps lui-même. La ruine est un « *mémorial*, non de la grandeur romaine ou du génie grec, mais *du temps* en général »[544]. Or, dans ce texte, la vocation mémorielle du cimetière est moquée comme une volonté de « ne […] pas perdre » (*Ob*, 222) où le rapport de l'homme au monde naturel, et en particulier au règne animal, est dégradé. Le cimetière des chiens apparaît comme une métonymie de la ville. Il représente le dévoiement du rite et prédit le destin à la fois des villes modernes (cimetières ou conservatoires) et de leurs habitants (spectres, chiens, et même, par un mouvement de surenchère rare dans l'œuvre du poète, spectres de chiens).

*

Les comparaisons entre la ville et le cimetière, ou entre la ville et le musée, renvoient au principe d'entassement, de massification, qui y règne. Entassement de matière, de monuments, d'existences, mais aussi de souvenirs, de connaissances, de culture, etc. Par exemple, quand le narrateur de *L'Obscurité* décrit le lieu où son maître a trouvé refuge, il parle d'« un de ces entassements d'ateliers de peintre » (Ob, 186). Enfin, un autre portrait identifie dans l'œuvre la condition de la modernité urbaine à la forme de l'accumulation : celui de l'avare. Dans l'imaginaire littéraire, l'avare est souvent un vieillard, que ce soit chez Molière ou encore chez André Gide. Ce dernier explique par exemple l'écriture de son journal par le « besoin de thésauriser des vieillards »[545]. Chez Philippe Jaccottet, ce portrait est ébauché en particulier dans le poème « L'Histoire de l'avare » dans *L'Ignorant*. La vieillesse (comme collection des souvenirs), l'avarice (comme pulsion de thésaurisation), l'urbanité (comme concentration des existences) apparaissent ainsi de la même manière comme des processus d'accumulation qui dressent un portrait de l'homme moderne en proie à une forme de syllogomanie, syndrome psychiatrique qui est « surtout décrit chez la personne âgée, atteinte de démence fronto-temporale [et] vivant en milieu urbain »[546]. Or, la syllogomanie du vieillard partage la même étymologie que le mot « syllogisme » et pour cause puisque tous deux désignent l'action de rassembler de manière forcée des objets ou des idées hétéroclites, que ce soit par l'action physique ou par l'intermédiaire d'un raisonnement. La ville est le territoire

[544] R. Mortier, *op. cit.*, p.133.
[545] A. Montandon, *art. cit.*, p.10.
[546] D. Ducasse [et al.], « Réflexions autour d'un cas clinique de syndrome de Diogène et ses liens avec la psychose », *L'information psychiatrique* 2011/9 (Volume 87), pp. 733-744, p.739.

privilégié d'une humanité prématurément vieillie, comme le voisin du maître dans *L'Obscurité* « René, […] avec des cheveux blancs bien qu'il ne doive pas avoir dépassé la quarantaine » (*Ob*, 193), et comme le maître lui-même, « vieillard tout de même prématuré » (*Ob*, 187).

3. Les avatars jaccottéens du chiffonnier baudelairien

Depuis Charles Baudelaire, dans l'œuvre duquel « pour la première fois, Paris devient l'objet de la poésie lyrique »[547], la figure du chiffonnier hante la représentation poétique de la ville. Par exemple, dans *Les Ruines de Paris*, qu'il publie en 1977, Jacques Réda écrit : « Avançant comme deux glaneurs dans ces ruines aplaties de la rue de Belleville, nous ne cherchons rien, puis nous ramassons n'importe quoi »[548]. De même, dans l'œuvre de Philippe Jaccottet, le quatrième sonnet de *L'Effraie* offre une première version de *la figure penchée* sous la forme d'un portrait du poète en chiffonnier : « Comme un homme qui se plairait dans la tristesse / plutôt que de changer de ville ou bien d'errer, / je m'entête à fouiller ces décombres, ces caisses, / ces gravats sous lesquels le corps est enterré » (*E*, 5). Il est étonnant de retrouver un même motif dans deux œuvres pourtant si différentes. Les deux poètes se distinguent en effet par leurs rapports respectifs à l'actualité (Jacques Réda s'en tenant le plus près possible quand Philippe Jaccottet s'emploie au retrait) mais aussi plus généralement par leur usage du pathétique[549]. En effet, si Jacques Réda use volontiers du registre burlesque, où la quête, polymorphe, peut s'accommoder à des objets divers (« nous ramassons n'importe quoi »), Philippe Jaccottet, lui, assume une tonalité élégiaque, où la quête est rivée à un objet précis et mis hors de portée par la distance temporelle, soulignée ici par l'emploi du plus-que-parfait : « ce que j'avais perdu » (*E*, 6). Quoi qu'il en soit, dans les deux œuvres, la ville en ruines est l'expression privilégiée d'un écroulement perçu non plus seulement à l'échelle de l'existence individuelle, à travers l'épreuve de la séparation amoureuse ou de la mort, mais aussi à l'échelle de la civilisation, comme le stade terminal de son histoire ou comme une étape obligée dans le déroulement de son cycle. Chez Jacques Réda, « [t]out se

[547] W. Benjamin, « Paris, la capitale du XIXe siècle », *Sur le concept d'histoire, op. cit.*, p.185.
[548] J. Réda, *op. cit.*, p.18.
[549] À ces deux égards, l'actualité et le pathétique, la phrase suivante de Jacques Réda, qui fait sa liste de courses, (*ibid.*., p.71) est éclairante : « Rue de Rennes, un disque de Bud Powell en réédition japonaise. Pourtant je ne l'écouterai pas ce soir ni sans doute même demain, mais à tel moment où j'aurai du moins l'illusion d'avoir droit à ce pathétique, où j'en aurai besoin pour me rappeler à quel point l'homme peut être innocent, démoli (je songe à l'*It never entered my mind* de Bud, si proche, avec son vacillement de dernière extrémité, du choral *Erbarm' dich mein* ou des *Leçons* de Jaccottet, en somme) ».

ratatine au sommet et croule comme du plâtre »[550]. Chez Philippe Jaccottet, « le monde se réduit […] à un fatras de vieilleries, à une immobile dégringolade de masques, d'ossements et de rognures » (*O*, 31) et « la seule réalité visible est cette débâcle immobile et sempiternelle de tout » (*O*, 32). À travers le thème baudelairien de la figure penchée, dont Jean Starobinski, à la suite de Raymond Klibansky, Erwin Panofsky et Fritz Saxl, a montré les liens qu'elle entretenait avec l'iconologie de la mélancolie, le déclin de la civilisation urbaine s'inscrit sur le corps du sujet[551]. Cette figure, qui apparaît d'abord dans le contexte de la grande ville et qui n'est qu'ensuite déplacée au sein du monde rural, montre que l'urbanité est dans l'œuvre de Philippe Jaccottet la structure matricielle du rapport à la spatialité.

a. Ramasser

La tonalité plus objective, moins élégiaque, de Jacques Réda, tient en partie à son usage des noms propres qui, en donnant une référence précise, concrète, aux signes qui constituent le poème, oriente la conscience du lecteur vers le réel d'un monde commun. Ainsi, dans le poème en prose de Jacques Réda, le cadre urbain est explicitement situé (Paris, rue de Belleville), alors que dans le sonnet de Philippe Jaccottet, l'évocation abstraite et intemporelle de la « ville » est un dispositif métaphorique qui permet de rendre compte de manière générale d'une atmosphère d'écroulement et d'accumulation (le substantif *Stimmung*, en allemand, traduit les deux idées d'ambiance et d'humeur)[552]. D'ailleurs, dans l'extrait cité des *Observations*, où Philippe Jaccottet emploie deux fois l'adjectif « immobile » et une fois l'adjectif « sempiternel », l'effacement de la référence illustre la volonté du poète de témoigner d'un phénomène global où la ville, dans sa généralité abstraite, apparaît comme le « chronotope par excellence de la modernité »[553]. Cet effacement de l'histoire dans l'œuvre de Philippe Jaccottet renvoie alors à la difficulté qu'il exprime à parler sans détour de son époque : « le siècle impossible à regarder en face » (*PFA*, 491). La référence historique se donne sous une forme sous-jacente, implicite, atténuée par la forme du mythe, qui adoucit en quelque sorte le tragique d'une temporalité linéaire par la rythmicité cyclique du mythe comme éternel retour. Dans l'œuvre jaccottéenne, la ville est la manifestation d'un état de conscience qui s'étend aux

[550] *Ibid.*, p.20.
[551] Voir C. Baudelaire, « Les petites vieilles », « Les sept vieillards », *Les Fleurs du mal*, *op. cit.*, pp.87-90.
[552] Patrick Née interprète ce « désancrage référentiel » comme un procédé qui permet une « universalisation » (P. Née, « Faire la lumière sur *L'Obscurité* », *in* P. Née, J. Thélot [dir.], *op. cit.*, p.184).
[553] A. Bugiac, *Les Ombres de l'Histoire…*, *op. cit.*, p.223.

proportions de l'univers, sur le modèle du *paysage état d'âme* romantique. L'accumulation des décombres et des gravats renvoie aux souvenirs et aux sentiments qui détournent le poète de la présence au monde offerte par la sensation (« le corps est enterré »), ce qu'Oswald Spengler nomme « le présent ponctiforme »[554]. Cette image d'un corps enterré vivant sous les décombres revient à plusieurs reprises dans l'œuvre du poète et exprime soit, comme on vient de le voir, la difficulté d'une présence au monde entravée par le poids du souvenir, soit encore la difficulté de « chanter », d'être poète, dans le « monde en ruine » (*ES*, 307) de la modernité : « comment chanterait-on sous ces pierres friables ? » (*I*, 149). Ces deux difficultés, loin de s'exclure l'une l'autre, se superposent et produisent une image du monde objectif qui, sous sa forme urbaine, s'identifie avec la mémoire subjective de l'individu. Le monde n'est ainsi que la somme des représentations, des souvenirs et des connaissances qui habitent la conscience du sujet percevant. Le sujet ploie sous le poids de la mémoire qui, tout en sauvegardant le monde, entrave l'accès du sujet à la fraicheur de la merveille, dont la rencontre est l'événement fondateur de la poésie. Pourtant, c'est aussi de cette volonté – « navrant[e] » puisque vouée à l'échec – de « tout sauver », ne serait-ce « que provisoire[ment] au fond de nos caves »[555], que paraît procéder, pour les deux poètes, la poésie. Dans les deux cas, le motif du chiffonnier sert de métaphore pour rendre compte de l'activité du poète, qui consiste à « sauver » du « naufrage »[556] universel quelques bribes ou « débris »[557] qui témoigneraient pour les générations suivantes de ce monde disparu. Les poèmes se donnent alors comme « ces bribes ultimes sauvées dans un ultime effort du désastre » (*CPB*, 1221).

b. Rassembler

Objet nostalgique, le poème s'identifie à la *ruine*, comme elle, sa forme fragmentaire indique une totalité perdue. La valeur axiologique du fragment, de la ruine, est réversible. Si, dans un premier temps, l'objet est, du fait de sa dimension vestigiale, « détaché de toutes ses fonctions primitives », de sorte qu'il s'expose dans sa désuétude, ce n'est que pour mieux, dans un second temps, « nouer la relation la plus étroite possible avec les objets qui lui sont semblables ». La tension vers la « complétude » se substitue à

[554] O. Spengler, *op. cit.*, p.105.
[555] J. Réda, *op. cit.*, p.19.
[556] *Ibid.*, p.19.
[557] *Ibid.*, p.19.

la relation d'utilité. En ce sens, l'œuvre du poète-chiffonnier est analogue à celle du collectionneur, telle que la définit Walter Benjamin :

> […] une tentative grandiose pour dépasser le caractère parfaitement irrationnel de la simple présence de l'objet dans le monde, en l'intégrant dans un système historique nouveau, créé spécialement à cette fin.[558]

Ce système historique nouveau, qui permet de rassembler les fragments recueillis, se présente soit sous la forme d'une « constellation », céleste ou même terrestre, qui donne à voir « une espèce de ciel d'herbe » (*EN*, 1099), comme issue d'un désastre antérieur, soit sous celle de la « toile » et même de la « toile d'araignée » (*EN*, 1099), qui constituent l'une et l'autre les métaphores de l'assemblage auquel procède le recueil. La figure baudelairienne du chiffonnier est le modèle prototypique de l'ensemble des figures penchées qui, au fil de toute une série de métamorphoses, apparaissent dans l'œuvre jaccottéenne. Si ces figures prennent naissance dans un cadre urbain, elles sont ensuite déplacées au sein du monde rural, et semblent mûrir au fil du déroulement de l'œuvre. Dans *Les Observations*, la silhouette penchée apparaît sous une forme infantile :

> C'est dans les décombres de la vie quotidienne que l'on poursuit malgré tout le scintillement du monde indestructible, comme les enfants cherchent des tessons de verre parmi les amoncellements d'ordures[559]. (*O*, 33)

Dans *Pensées sous les nuages*, on voit comment les jeux de l'enfance, devenus le véritable labeur de l'homme mûr, ont informé son corps : « A ramasser les tessons du temps, / on ne fait pas l'éternité. / Le dos se voûte seulement / comme aux glaneuses » (*PSN*, 718). Enfin, dans *Et, néanmoins*, la figure du déchiffreur se substitue à celle du glaneur, de sorte que, la figure penchée se *déminéralisant*, le modèle baudelairien rejoint son origine romantique : « Liserons roses, ou l'une des plus pures paroles jamais entendues, en passant, dans une langue intraduisible » (*EN*, 1118). En effet, de même que Novalis parle de la poésie comme d'un « art de déchiffrer »[560], Charles Baudelaire écrit de la nature

[558] W. Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre des passages*, Paris, Cerf, trad. J. Lacoste, 1989, p.222.
[559] Il est singulier de remarquer que Roger Caillois décrit à peu près dans les mêmes termes « [s]es jeux parmi les murs écroulés et les caves béantes de [s]on enfance » rémoise, dans ces extraits du *Fleuve Alphée* : « Les décombres procuraient le terrain habituel de nos jeux d'écoliers » ; « Quant à ma familiarité avec les ruines, à tel point qu'une ville en ruine pouvait normalement me paraître, sinon davantage, du moins aussi naturelle qu'une ville intacte, je suis prêt à lui attribuer un trait singulier de ma sensibilité actuelle. […] Ces décombres, où poussaient des herbes folles et des arbustes sauvages, n'étaient ni solennels ni coupés de la vie quotidienne. Ils *étaient* la vie quotidienne ». C'est ainsi à cette expérience infantile, originelle, des ruines de la ville, que Roger Caillois attribue, sous forme d'hypothèse, son goût pour les ruines naturelles : « Les sureaux aux parasols blancs, puis rouges, puis noirs et les hautes graminées s'élevant en liberté sur les pierres de taille de Reims bombardée, m'ont peut-être inoculé un goût dont j'ignorais encore qu'adulte, je devais l'étendre non seulement aux édifices repris par la végétation, mais à ceux, relativement rares, qui n'ont jamais dérangé l'ordonnance d'un paysage » comme les grottes, les citernes souterraines, et les tombeaux. (R. Caillois, *Le Fleuve Alphée*, Paris, Gallimard, « L'imaginaire », 1978, p.42, p.31 et p.33-34).
[560] Novalis, *Le Brouillon général*, Paris, Allia, trad. O. Schefer, 2000, 2015, p.241.

qu'elle est « un vaste dictionnaire »[561]. Il ajoute, quelques années plus tard, la négation restrictive : « *qu'*un dictionnaire »[562]. De cette manière, il suggère que la nature ne fait pas l'art, puisque celui-ci est le travail d'une sélection et d'un agencement de matériaux. Par le truchement de la figure identificatoire du chiffonnier, le poète montre combien la constitution du recueil est semblable à la formation d'une collection de « choses vues, choses rêvées, choses lues »[563]. À travers l'étymologie polysémique de la col*lection* (du latin *lectio*), l'art d'écrire rejoint l'art de lire et l'action de ramasser, de cueillir et de recueillir. L'abondant usage des citations, forme littéraire de *cueillette*, « est lié à un art d'écrire sur qui tombe – notamment chez Robert Burton – l'ombre de la mélancolie »[564]. La poésie, consistant alors à *cueillir*, se donne comme une pratique physique qui imprime sa marque au corps même du poète, *silhouette penchée* d'« un homme très voûté lis[ant] un livre à même le sol. Sa dernière lecture » (*EN*, 1120). C'est cette silhouette dont Jean Starobinski, prolongeant l'étude de Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, et Fritz Saxl[565], examinait déjà le motif chez Charles Baudelaire.

c. Paradigme galiléen et paradigme cynégétique

Le chien, le glaneur, le chiffonnier sont les diverses incarnations de ce qui subsiste du paradigme indiciaire au sein de l'*épistémè* moderne. D'après Carlo Ginzburg, ce qui caractérise ce paradigme, « c'est la capacité de remonter, à partir de faits expérimentaux, apparemment négligeables, à une réalité complexe qui n'est pas directement expérimentable »[566]. Carlo Ginzburg parle également pour désigner cette méthode d'interprétation du réel de « paradigme cynégétique »[567], c'est-à-dire « qui concerne la chasse avec des chiens »[568]. Ce paradigme, qui concerne tous les modes de connaissance pré-scientifiques, s'oppose au paradigme galiléen qui, cherchant à « éviter […] la qualité »[569] pour reconstruire la réalité « au-delà des données sensibles »[570], « impliqu[e] […] la quantification et le caractère réitérable des phénomènes »[571]. Au contraire du paradigme indiciaire, le paradigme galiléen donne « à la science […] une orientation

[561] C. Baudelaire, « Eugène Delacroix », *Salon de 1846*, *Œuvres complètes*, t.2, *op. cit.*, p.433.
[562] C. Baudelaire, *L'Œuvre et la vie d'Eugène Delacroix*, *ibid.*, p.747.
[563] H. Ferrage, « Notice de *La Semaison* », *op. cit.*, p.1415.
[564] J. Starobinski, *op. cit*., p.598.
[565] R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *op. cit.*, p.450.
[566] C. Ginzburg, « Traces. Racines d'un paradigme indiciaire », *op. cit.*, p.242.
[567] *Ibid.*, p.243.
[568] CNRTL [en ligne], « Cynégétique », URL, consulté le 27/11/2017 : http://www.cnrtl.fr/definition/cynégétique
[569] C. Ginzburg, « Traces. Racines d'un paradigme indiciaire », *op. cit.*, p.254.
[570] *Ibid.*, p.255.
[571] *Ibid.*, p.251.

tendanciellement anti-anthropocentrique et anti-anthropomorphique »[572] qui exclut « la perspective individualisante »[573]. Ainsi, le paradigme galiléen (masse d'abstractions) est-il celui qui correspond à la société industrielle, à l'époque de la reproductibilité technique et à la culture de masse, qui caractérise les métropoles contemporaines. Quant au paradigme indiciaire (masse d'immondices), où l'observateur part de « détails habituellement considérés comme sans importance, ou même triviaux et "bas" »[574], il ne permet plus d'inférer les causes à partir des effets et « de donner lieu à une séquence narrative »[575]. Les sciences humaines, placées « devant [le] dilemme désagréable », « ou bien [d']assumer un statut scientifique faible pour arriver à des résultats marquants, ou bien [d']assumer un statut scientifique fort pour arriver à des résultats négligeables »[576], sont mises en échec par les sciences de la nature. Seule la poésie et l'art en général, en renonçant à la connaissance objectivante pour se faire voies d'ignorance, permettent d'échapper à ce dilemme. Pour cela, il faut renoncer à ranger les effets, en système, sous une cause, renoncer à l'ambition de produire une « séquence narrative ». La présence des débris, des indices ou des traces ne peut que signaler à l'observateur l'absence irréversible de ce « quelqu'un qui est passé par là »[577], et dont toute tentative de combler l'absence ne saurait qu'en falsifier les vestiges. Dans « les ruines de notre temps »[578], la vérité à laquelle doivent aboutir le recueil et l'examen des traces est tout entière contenue dans la forme accomplie du verbe « est passé » et dans la forme indéfinie du pronom « quelqu'un » qui renvoie l'observateur à son ignorance indépassable.

> C'est sans doute qu'il y a des jours où la foi qu'on voudrait toujours avoir en la poésie, et singulièrement en celle-là, chancelle ; et la bonne raison qu'elle a de chanceler, c'est le scandale du monde contemporain qui nous obsède et ne nous lâche plus. Nul besoin d'en chercher des exemples dont notre vie quotidienne foisonne, pour savoir qu'avec le sens de l'humain se perd chaque jour un peu plus le sens de la qualité, et que les mots eux-mêmes n'ont plus de sens. Aussi presque tout ce que l'on essaie de construire est-il plus croulant que les ruines elles-mêmes.[579]

La ruine impose donc sa forme aussi bien aux univers urbains qu'au siècle lui-même, décrit par Philippe Jaccottet comme « [u]ne époque de démantibulation universelle et de reconstructions sommaires [où l'on] voit s'opposer et même s'allier l'excès de

[572] *Ibid.*, p.255.
[573] *Ibid.*, p.251.
[574] *Ibid.*, p.230.
[575] *Ibid.*, p.242.
[576] *Ibid.*, p.292.
[577] *Ibid.*, p.242.
[578] P. Jaccottet, « La poésie est aussi un plaisir », *in* J.-P. Vidal, *op. cit.*, p.18.
[579] P. Jaccottet, « La crise de la poésie ou de Rilke à Artaud », *ibid.*, p.21.

complication et l'excès de simplification » (*S*, 658), ou encore à la poésie qui en est issue. La fragmentation qui la caractérise, si elle donne lieu à un agencement, ne produit pas pour autant de système ou de séquence cohérente, mais un « réseau » (*EN*, 1099), où chaque élément est, comme « ces ombelles blanches dans l'ombre aérée des chênes », à la fois « libr[e] et li[é] » (*EN*, 1099).

*

La constitution des carnets, qui consiste dans le recueil et l'entassement apparemment désordonné, puisque suivant uniquement l'ordre chronologique, de matériaux hétérogènes, mime alors la forme de la ville (masse, amas ou tas), qui elle-même, résultant d'un processus d'accumulation, ne fait que projeter sur le plan spatial le principe qui régit la notion temporelle d'historicité. Voilà comment Philippe Jaccottet décrit par exemple l'Histoire :

> 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. (*ABA*, 854)

L'image des ruines, et particulièrement celle de la ville en ruine, renvoie l'écriture à sa propre historicité, à la fois atténuée et soutenue par l'intemporalité du motif, peut-être l'un des premiers objets élégiaques (qu'on se souvienne par exemple des lamentations de Jérémie dans l'Ancien Testament). L'image de la ville en ruine articule le particulier et l'universel. D'un côté, la ruine fait référence à la période historique précise à laquelle Philippe Jaccottet découvre la capitale française. D'un autre côté, cette évocation du contexte réel d'écriture renvoie à un imaginaire qui convoque à la fois des événements passés ayant réellement eu lieu, comme la destruction du vieux Paris au moment des travaux du Baron Haussmann, et des événements mythiques comme la destruction de Sodome et Gomorrhe, de Babylone, ou même de Troie, par le fait de la justice divine. A travers le motif de la ruine, la frontière entre mythe et réalité se trouble, en sorte que l'expérience présente de la ville réelle s'éprouve à mesure des pérégrinations d'un énonciateur au sein d'un espace mental constitué à partir d'expériences antérieures. La ville s'écrit ainsi à la manière d'un palimpseste, où se superposent et s'accumulent les intertextes et les réminiscences, confondant l'imaginaire particulier du poète et l'universalité d'une mémoire culturelle.

**

Le déclin des empires, qu'incarne métonymiquement la destruction de leur ville-capitale, résulte donc d'un double crime : il est le châtiment de l'orgueil des hommes qui prétendent rivaliser avec Dieu par la puissance technique, mais il est aussi la punition de la faiblesse humaine, incapable de ne pas céder à son inclination pour le passé, à cette forme particulière du désir qu'est la nostalgie. Le crime du citadin est à la fois de *rétrospection* et de *prospection*. D'une part, se retournant sur le passé, il agit en vieillard qui collectionne ses souvenirs (comme dans « L'Histoire de l'avare » de *L'Ignorant*). D'autre part, trop confiant dans le *progrès* de l'Histoire, il anticipe l'avenir et se laisse « entraîn[er] par les monstres de ses songes » (*ES*, 303) :

> Pourtant, depuis les enfers sumériens [...], les bas-fonds où Ulysse voyait vaciller des "têtes sans force", les cercles de feu où Dante s'enfonce, quel fut notre progrès ? Sinon celui-ci, que notre monde semble devenu peu à peu un monde d'ombre, de feu et de poussière ? Ces profondeurs qui fascinaient l'esprit en l'épouvantant, on dirait que le temps les a fait monter à la surface (*ES*, 307)

La hantise du déclin apparaît comme l'exact revers du culte du progrès. Loin des aspirations positivistes du XIXe siècle, à travers le thème de la ville, la modernité apparaît comme un enfer sur terre.

Du fait de sa vocation commémorative, le poème tout à la fois se compare, s'identifie et s'oppose au *monument*. C'est pourquoi il procède de deux injonctions contradictoires. D'un côté, il tend à garder vivante la mémoire de l'événement qui a présidé à sa production. De l'autre, cette fonction commune avec le monument risque à tout moment de lui faire épouser le travers d'une relation figée au passé, le danger étant d'« enfermer la chose particulière dans un cercle magique où elle se fige tandis qu'un dernier frisson la parcourt »[580]. Ce figement de la chose, qui l'élève « au rang d'allégorie »[581], opère la synthèse entre la pure matérialité, informe et afonctionnelle, et l'abstraction exsangue à quoi correspond, dans une part significative de la poésie de l'après-Seconde-Guerre-mondiale (que ce soit celle de Philippe Jaccottet et ou d'Yves Bonnefoy), l'Idée platonicienne. Aussi, observe-t-on dans les textes jaccottéens, une « multiplication des figures stélaires ou monumentales »[582] qui aboutit dans *Ce peu de bruits* à une ouverture en forme d'« Obituaire », où le poème s'identifie totalement avec

[580] W. Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre des passages*, *op. cit.*, p.222.
[581] *Ibid.*, p.223.
[582] A. Bugiac, « Paysages minéralisés…», *op. cit.*, pp.99-113.

la pierre funéraire. L'image d'un poète cynocéphale, à mi-chemin entre les morts et les vivants, décrit alors la modalité cynique ou nihiliste de la pensée à laquelle le citadin, séjournant dans un monde entièrement artificiel et abstrait, serait naturellement enclin :

> *Si l'on me proposait d'un côté la fortune et la gloire de César ou d'Alexandre, nettes de toute souillure, et de l'autre de mourir aujourd'hui, et que je dusse choisir, je dirais : mourir aujourd'hui, et sans tarder à me résoudre.* (*Ob*, 201)

Ainsi, le maître de *L'Obscurité* cite-t-il cette phrase de Giacomo Leopardi, qui fait écho à un épisode de la vie d'Alexandre rapportée par plusieurs auteurs de l'Antiquité (Plutarque, *Vie d'Alexandre*, XVIII, Cicéron, *Tusculanes*, 5, XXXII, Diogène Laërce, *Vie des philosophes*, Livre VI), où Alexandre déclare que s'il n'était pas Alexandre, il voudrait être Diogène.

II — L'ANGOISSE DU LABYRINTHE ET LA VILLE PALIMPSESTE

Dans le tableau *Mélancolie* (1912) de Giorgio de Chirico, deux minuscules silhouettes à l'arrière-plan dans le coin gauche semblent s'éloigner ou s'approcher d'une statue antique en marbre blanc représentant une Ariane somnolente, dont la tête penchée est soutenue par sa main, qui trône au centre d'une place déserte à l'architecture impériale. La source lumineuse est soustraite à la vue du spectateur et projette ses ombres à partir du coin en haut à gauche de la toile, suggérant le rapport dialectique du visible et de l'invisible, de l'ici et de l'ailleurs. Le tableau, aux lignes d'une précision géométrique qui contrastent avec l'entrelacs des plis du drapé de la robe d'Ariane, offre en effet l'aspect d'une scène à partir du point de vue légèrement surplombant qu'un observateur invisible aurait depuis une loge, ou un balcon. Les coulisses sont figurées par les arches qui forment un refuge ombrageux à ce qui prétend s'abstraire de la scène. Cette œuvre qui attribue à la ville des caractéristiques relevant à la fois du théâtral, du monumental, du labyrinthique, du féminin, de l'onirisme et de la mélancolie comporte de nombreuses similitudes avec la conception de l'urbanité que l'on rencontre chez Philippe Jaccottet. D'une part, on l'a vu dans les pages précédentes, la ville jaccottéenne est le lieu de l'exhibition et de la pétrification. D'autre part, comme dans le tableau de Chirico, l'expérience de la ville, mêlant précision géométrique et confusion labyrinthique, s'effectue souvent sous l'égide d'une femme qui « guid[e] [le poète] de rue en rue » (*E*, 9). Enfin, la ville, chez Philippe Jaccottet comme chez Giorgio de Chirico, est

comparable à « l'édifice immense du souvenir »[583], « *cosa mentale* » où le monument, fonctionnant comme une synecdoque de la ville tout entière, est la forme extérieure d'une « stratification du temps »[584] dont la mémoire apparaît comme le pendant intérieur.

Errant, à l'instar des figures tutélaires et maudites des écrivains qui l'ont précédé, dans « les rues de la Ville Douleur »[585], Philippe Jaccottet superpose au labyrinthe réel des rues le labyrinthe imaginaire de la mémoire. Véritables intercesseurs entre l'auteur romand et l'univers de la grande ville, ces poètes, pareils à Virgile guidant Dante dans les cercles de *L'Enfer*, initient Philippe Jaccottet à la géographie circulaire de la Ville moderne, où se confondent, comme dans *Aurélia* de Gérard de Nerval, le « rêve du labyrinthe et […] la description d'une descente aux enfers »[586], d'où par exemple l'évocation récurrente de la Seine ou de la Broye qui renvoie l'imaginaire aux fleuves infernaux. Cette image de l'espace urbain comme « labyrinthe cérébral » (*PFA*, 484), « immense métaphore du sujet »[587], qui trouve une de ses premières occurrences dans *Malaise dans la civilisation* de Sigmund Freud[588], associe les motifs de la ville, de l'inconscient et du palimpseste. Or, l'urbanité dans l'œuvre de Philippe Jaccottet est effectivement le lieu privilégié à la fois de l'intertextualité et de l'onirisme. La ville apparaît comme un « espace de la saturation des sens (au double sens de "directions et de "significations") »[589], d'une *hypertextualité* qui est d'abord une *hypermnésie*. Pour autant, cette hypermnésie n'apparaît pas comme une condition heureuse, surcroît de puissance ou de savoir, c'est au contraire le résultat d'une malédiction qui touche à la fois le poète et la ville, semblant reprendre tous deux à leur compte la plainte baudelairienne : « J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans »[590]. Ainsi, verra-t-on que la vieillesse « hypermnésique » [591] est cette condition malheureuse que partagent le poète et la ville, vieillesse de la civilisation urbaine dont ils sont, l'un, la victime et, l'autre, le symptôme.

[583] J. Gracq, *La Forme d'une ville*, Paris, José Corti, 1985, p.21.
[584] O. Mongin, *La Condition urbaine. La ville à l'heure de la mondialisation*, Paris, Seuil, « La couleur des idées », 2005, p.44.
[585] R. M. Rilke, « Dixième Élégie », *Les Élégies de Duino*, *op. cit.*, p.89.
[586] G. Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos, op. cit.*, p.259.
[587] C. Dupouy, *La Question du llieu…*, *op. cit.*, p.53.
[588] Comme nous le rappelle Giacomo Bottà dans son article « Berlin as Urban Palimpsest » (*in* A. Choné [dir.], *Villes invisibles et écritures de la modernité*, *s.l.*, Orizons, 2012, pp.43-54), p.44.
[589] P. Loubier, *Le Poète au labyrinthe. Ville, errance, écriture*, Fontenay-aux-Roses, ENS Fontenay/Saint-Cloud, 1998, p.19.
[590] C. Baudelaire, « Spleen », *Les Fleurs du Mal*, *op. cit.*, p.73.
[591] J.-M. Maulpoix, « La quatrième personne du singulier. Esquisse de portrait du sujet lyrique moderne », D. Rabaté [dir.], *op. cit.*, p.160.

1. Territoire de la médiocrité

À l'instar du poète baudelairien, reconstituant la trame des existences avoisinantes à partir de ces bribes qu'en offrent leurs fenêtres, dans « Devant l'ombre maltraitée », Philippe Jaccottet « refait l'histoire »[592] d'un homme percuté par une voiture à partir du spectacle de son agonie, ou encore, dans *L'Obscurité*, l'histoire de ce couple quasi *beckettien* entrevu à travers « les fenêtres postérieures de l'immeuble » (*Ob*, 190) de son « maître ». La discontinuité de l'espace urbain est métaphorisée à travers l'image de la fenêtre qui ne permet qu'une vision lacunaire, elliptique, des existences. Mais, contrairement à Charles Baudelaire pour qui « il n'est pas d'objet plus profond, plus mystérieux, plus ténébreux, plus éblouissant »[593] que cette entrevision d'une existence dans le cadre enchanteur d'une fenêtre, pour Philippe Jaccottet, comme pour Robert Musil, c'est « toujours la même histoire »[594]. Ces rencontres fugaces, dont la ville offre la possibilité, sont incapables, désormais, de traduire le sentiment de la *merveille* car, ici, « les péripéties du chagrin sont interchangeables » (*ES*, 306). L'âge industriel, ou l'époque de la reproductibilité technique, n'a pas seulement vidé de leur *aura*[595] les objets de l'art, mais aussi les existences humaines[596], y compris dans ce qu'elles croient posséder de plus propre, « le chagrin » :

> Je ne savais pas ce qui me faisait le plus de mal, de voir ces silhouettes vagues derrière les vitres, les unes furtives, les autres demeurant longtemps immobiles [...] faisant chacune d'autres gestes, imparfaits, fragmentaires, désaccordés, mystérieux ; ou d'entendre cette voix. (*Ob*, 191)

On pourrait dire, au moins en ce qui concerne Paris, que la ville jaccottéenne n'emprunte à la poésie baudelairienne que pour le spleen, jamais pour l'idéal, et qu'en cela, elle se distingue avec fermeté de la ville surréaliste. La ville est pour Philippe Jaccottet le territoire même de l'indifférenciation mélancolique : grisaille, monotonie, brouillard. Associant, dans la première partie de son œuvre, quotidienneté et indifférence, Philippe Jaccottet caractérise la vie moderne comme l'entrée « dans la grisaille d'une attente indéfinie, dans la médiocrité » (*Ob*, 272). La coexistence urbaine « implique l'effacement

[592] C. Baudelaire, « Les fenêtres », *Le Spleen de Paris*, *op. cit.*, p.339.
[593] *Ibid.*, p.339.
[594] P. Jaccottet citant R. Musil, *L'Homme sans qualités* (*ES*, 260).
[595] La notion d'*aura*, empruntée à Walter Benjamin, apparaît dans l'œuvre de Philippe Jaccottet, associée aux objets d'art de l'Antiquité égyptienne : « Que tous ces objets [le trésor de Toutânkhamon] aient été retrouvés intacts dans une tombe […], qu'ils aient été enfouis là moins pour les conserver avarement ou dévotement que, toujours, dans ce fol espoir qu'ils pourraient servir au pharaon mort, cette folie nous trouble et prête à tout cet attirail ce qu'il faut bien appeler une aura » (*CeF*, 73).
[596] W. Benjamin, *L'Œuvre d'art…*, *op. cit.*, p.23 : « *Sur de longues périodes, le mode de la perception sensible des collectivités humaines change en même temps que leurs conditions d'existence* ».

des hiérarchies »[597] et fait du citadin le « sujet de la quotidienneté » ou encore l'« *être-dans-la-moyenne* »[598].

a. « Les mêmes rues qui sont le chemin du travail » : l'usine

Contrairement à André Breton qui « considère comme possiblement positives toutes les puissances de la ville »[599] et pour qui « le chemin du travail » qu'est la rue peut se métamorphoser en « chemin sacré, peuplé de signes [à] déchiffrer »[600], chez Philippe Jaccottet, « la haine du moderne » ne s'est pas muée « en une apologie du monde neuf renfermé par la ville »[601]. Sans doute en raison des événements historiques, le poète romand ne se résout plus, contrairement à ses aînés, à faire entrer la dévastation du monde moderne dans le champ de l'apologie. En revanche, Philippe Jaccottet partage certains aspects de la critique de la modernité qui est celle des surréalistes. Ainsi, bien qu'il réhabilite l'effort et le travail dans le processus poétique et artistique, Philippe Jaccottet paraît se ranger à la critique du travail salarié comme aliénation qu'emprunte André Breton à la théorie marxiste[602]. En effet, pour le poète surréaliste, le travail salarié est un « asservissement »[603] qui vide les individus de leur potentialité créatrice, et même de leur intérêt. « Ces gens ne sauraient être intéressants dans la mesure où ils supportent le travail »[604], écrit-il. Dans *L'Obscurité*, « ces silhouettes vagues derrière les vitres » semblent effectuer une pantomime, pareille à celle des ouvriers dans les usines, faite de « gestes, imparfaits, fragmentaires, désaccordés, mystérieux » (*Ob*, 191), auxquels seule la voix du maître donne la partition, comme celle du narrateur dans le théâtre brechtien ou celle du *tayu* (chanteur) dans un spectacle de bunraku. Le spectacle de ces silhouettes fait penser aux descriptions des « Tableaux parisiens » où « cheminent [d]es petites vieilles, boitillantes, "trottant" pareilles "à des marionnettes" »[605], ou encore, où « Les Aveugles » sont comparés à des mannequins. Ainsi, le travail paraît-il avoir durablement

[597] P. Sansot, *Poétique de la ville*, Paris, Payot & Rivages, « Petite Bibliothèque Payot », 2004, p.70.
[598] M. Heidegger, *Être et temps, op. cit.*, p.155.
[599] M.-C. Bancquart, *op. cit.*, p.144.
[600] *Ibid.*, p.125.
[601] *Ibid.*, p.37.
[602] Cette différence de traitement entre travail poétique et travail salarié, l'un relevant de l'émancipation et l'autre de l'aliénation, pourrait s'éclairer de la distinction arendtienne entre œuvre et travail : voir H. Arendt, *op. cit.*, p.140-141. Alors que le travail consiste à produire les objets nécessaires à la vie et qui s'épuisent dans leur consommation, selon un cycle de production-consommation incessant qui se confond avec celui des organismes biologiques, l'œuvre produit les objets d'usage qui « donnent naissance à la familiarité du monde, à ses coutumes, à ses rapports usuels entre l'homme et les choses aussi bien qu'entre l'homme et les hommes » (*ibid.*, p.140). L'œuvre seconde l'action de la pensée en s'appliquant à « la réification dont la mémoire a besoin pour s'accomplir » (*ibid.,* p.141).
[603] A. Breton, *Nadja*, cité par M.-C. Bancquart, *op. cit.*, p.137.
[604] *Ibid.*, p.137.
[605] C. Baudelaire, « Les Petites vieilles » cité par J.-P. Richard, *Poésie et profondeur*, Paris, Seuil, « Points Essais », 2014, p.192.

informé les corps des citadins et le monde urbain apparaît-il dans son ensemble comme « une triste région d'industrie » où des « foule[s] immense[s] [sont] rassemblée[s] » et où « tout le monde [est] vêtu de la même façon », rappelant les « foules de [Raymond] Mason » ou encore le film « *Métropolis* » (*S*, 973). Un autre film, *Les Temps modernes*, de Charlie Chaplin, est évoqué dans l'œuvre et associe la ville moderne avec l'architecture industrielle (*S*, 613). En effet, la géographie urbaine de Philippe Jaccottet se partage le plus souvent entre bâtiments industriels et terrains vagues, comme dans cette description de la marche d'approche aux environs de la Seine qu'effectue le poète avant sa balade dans le cimetière des chiens :

> Sur les quais s'élèvent des usines, sur la première île des entrepôts de charbon avec leurs grues à pont, au-dessous desquelles des chalands sont ancrés. Plus loin, on voit passer des wagons sur le fleuve, on voit aussi le soleil rouge descendre à travers les arbres et la brume comme une énorme masse d'acier incandescent. Puis on découvre la seconde île, coupée en deux par le pont. À droite, une sorte de terrain vague avec des baraques, de rares arbres, du sable et des détritus ; à gauche une pointe étroite, tout entière recouverte de feuillages haillonneux, jusqu'aux rives qui tombent presque à pic dans l'eau. (*O*, 56-57)

L'univers urbain, caractérisé par la décomposition (détritus, feuillages haillonneux) et enveloppé d'une brume « comme une énorme masse d'acier incandescent » pareille à la forge de Vulcain, est placé sous le signe du travail et de la machine. De même, dans le poème de *L'Effraie*, que nous avons analysé, où le poète se remémore les jeux de l'enfance sur les bords de la Broye, le cours d'eau est désigné comme le « canal miroitant qu'on suivait / le canal de l'usine » (*E*, 18). Or, dans un texte plus explicitement autobiographique, l'auteur avoue que « Plutôt que d'une usine (le rythme a de ces exigences), il devait s'agir d'une petite fabrique ou même d'une scierie à la périphérie de la ville » (*CdB*, 26). Si le poète invoque, pour justifier la substitution, le prétexte du rythme, on peut néanmoins s'interroger sur la présence récurrente du motif de l'usine dans son imaginaire urbain. Cette présence se marque également au plan auditif, par exemple dans *Airs*, où Philippe Jaccottet écrit : « On n'entend pas d'oiseaux parmi ces pierres / seulement, très loin, des marteaux » (*A*, 425). La ville est le lieu de la *vita activa* au sens d'Hannah Arendt, comme forme d'« aliénation » privant « un nombre toujours grandissant de "pauvres travailleurs" […] de la possession familiale d'une parcelle du monde »[606]. Dans cet univers, le poète semble déplacé ou exilé. Contrairement à ses contemporains pour lesquels la voie est tracée vers un objectif défini (le travail), le poète,

[606] H. Arendt, *op. cit.*, p.324.

quant à lui, erre, à la manière du flâneur baudelairien. Néanmoins, il n'est pas imperméable aux circonstances du temps et la nouvelle conception du travail, qui résulte de l'industrialisation et de la machine, a une influence notable sur son propre rapport au travail. Ainsi « il ne pouvait pas y avoir de fanatique du travail à l'époque du grand art, ce type n'apparaissant qu'avec le collectif, la machine » (*PFA*, 527-528), comme si l'artiste devait se mettre au diapason de l'ouvrier et suivre lui aussi la cadence que lui impose la machine.

b. L'accident de voiture

L'« interchangeab[ilité] » des « péripéties du chagrin » (*Ob*, 306) témoigne « d'un vaste malaise dans la civilisation capitaliste et urbaine »[607] où, soumis au règne hégémonique de la technique, les êtres humains sont, à l'instar des marchandises qu'ils s'échangent, standardisés et réifiés. Le citadin, sous la forme de cet être humain standard, « l'une de ces ombres innombrables » que rien ne « distingue de la foule » (*ES*, 298-299), correspond alors à la description heideggérienne de l'*être-dans-la-moyenne* dont la « tendance essentielle » est « le *nivellement* de toutes les possibilités d'être »[608] où le « soi-même *propre* »[609] est dispersé dans la « publicité » du « *nous-on* »[610]. La quête de celui-ci dans ces « mêmes rues qui sont le chemin du travail » (*ES*, 276) s'achève ironiquement et pathétiquement par un vulgaire accident de la route, comme celui que le poète raconte dans le chapitre intitulé « Devant l'ombre maltraitée » des *Éléments d'un songe*. Dans ce chapitre, le poète relate la « minuscule et lente mort » (*ES*, 303) d'un homme renversé par un camion. La mort elle-même, qui travaille « avec la patiente lenteur d'une machine » (*ES*, 298), semble emprunter à l'industrie ses méthodes. Le trépas de ce « petit homme de piètre apparence […], malingre, pitoyable, obscur, pauvrement vêtu » (*ES*, 298), « sans nom » (*ES*, 299), « sans force, sans courage » (*ES*, 298) est le reflet fidèle de son existence « banale, […] sans résistance, sans grandeur, sans foi aucune, peut-être presque entièrement dépourvue de mérites » (*ES*, 299). Or, cet homme, défini presque uniquement par des qualités négatives qui en font un parfait exemple d'antihéros, apparaît comme un échantillon représentatif de l'ensemble de l'humanité moderne : « il nous représentait tous, et aussi bien les gros marchands, les capitaines, les génies » (*ES*, 299). L'accident de la route est l'exemple même de la mort

[607] P. Loubier, *op. cit.*, p.14.
[608] M. Heidegger, *Être et temps, op. cit.*, p.170.
[609] *Ibid.*, p.172.
[610] *Ibid.*, p.170-172.

urbaine, absurde et pitoyable, dévolue à la « petite vie », aux « milliers de petites vies [...] semblables » (*ES*, 303) de l'homme moderne ou, pour reprendre le titre du roman de Robert Musil traduit par Jaccottet, dont l'incipit relate également un accident de la route[611], de « l'homme sans qualités ». Les voitures, aux « [m]oteurs agressifs » (*S*, 384), dont « le bruit […] est aussi comme celui d'une machine, d'un outil qui s'enfoncerait dans la matière de l'air pour la percer » (*S*, 353), symbolisent alors la domination de la technique et constituent le principal prédateur du citadin. Malte Laurids, dans ses *Carnets*, en note également l'inquiétante présence, écrivant « [l]es automobiles passent par-dessus moi »[612] ou encore « [o]n peut à peine regarder la façade de la cathédrale de Paris sans risquer d'être écrasé par une des nombreuses voitures qui franchissent la place »[613]. Sa menace représente la faillite de « la mort individuelle » dans la société moderne et dans les hôpitaux aux « cinq cent cinquante-neuf lits » où l'on meurt « en série, comme à l'usine »[614].

c. La cave et le « trait de ciel » : la taupe

La description de la ville, on le voit, convoque toute une série d'intertextes. Les « ombres » évoquent *L'Enfer* de Dante, tandis que l'expérience de la foule, de la masse, qui dépossède le sujet de son individualité jusque dans sa mort, renvoie à la fois au film de Fritz Lang *Métropolis*, aux foules de Raymond Mason, ou encore à « L'Homme des foules » d'Edgar Allan Poe. Mais alors que dans la nouvelle de Poe le narrateur, cherchant à comprendre la conduite d'un homme qui va et vient parmi la foule, conclut que c'est « peut-être […] une des grandes miséricordes de Dieu que [le pire cœur du monde] ne se laisse pas lire »[615], dans « L'ombre maltraitée », la miséricorde de Dieu n'a pas épargné au narrateur de lire dans l'âme de l'agonisant comme dans un livre ouvert. Ainsi, l'univers de la grande ville et ses habitants apparaissent-ils totalement dépourvus de mystères et le poète « n'[a] pas un grand effort à faire pour voir l'homme dont plus rien n'arrête la basse sottise, l'ivre férocité », « ce qu'il cache au plus secret de lui-même […] [:] la méchanceté tatillonne, infatigable, acharnée » (*ES*, 303). De la même manière, dans *L'Obscurité*, la description de la chambre où s'est réfugié le maître emprunte à la fois à la biographie du poète, comme en témoigne un texte intitulé « L'heure douteuse » dans les *Pages*

[611] R. Musil, *L'Homme sans qualités*, t.1, Paris, Seuil, « Points », trad. P. Jaccottet, 1956, 2004, p.33.
[612] R. M. Rilke, *Les Carnets de Malte Laurids Brigge*, *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », trad. C. David, 1993, p.436.
[613] *Ibid.*, p.438.
[614] *Ibid.*, p.438.
[615] E. A. Poe, « L'Homme des Foules », *Nouvelles Histoires extraordinaires*, Paris, Jean de Bonnot, trad. C. Baudelaire, 2003, pp.53-64, p.64.

retrouvées réunies par Jean-Pierre Vidal[616], et à ses références littéraires, en particulier à *La Voix souterraine*, de Fédor Dostoïevski, livre qu'il a acheté « en 1945 » et auquel il consacre une note dans *À partir du mot Russie*[617]. Dans ces deux récits, véritables « chants d'en bas », rédigés comme *Les Carnets de Malte Laurids Brigge*, à la manière d'un journal, la voix discordante d'un narrateur à la première personne s'élève à partir d'un souterrain et, résonnant de tous les accords de la haine de soi, « réuni[t] ensemble tous les traits d'un anti-héros »[618]. Projetant sur le monde alentour les images de sa propre déchéance morale, le protagoniste du récit de Dostoïevski patauge dans la « neige fondue »[619] quand le narrateur de *L'Obscurité* marche sous « une de ces neiges de grande ville, si humide qu'à peine le sol touché, elle se change en eau ou en boue » (*Ob*, 213). De même, le héros du *Sous-sol* « termine [s]on existence »[620], à quarante ans, « terr[é] dans [s]on coin », dans une « chambre […] laide, délabrée », qu'il occupe « aux confins de la ville »[621], comme le maître de *L'Obscurité* « se cach[e], presque totalement démuni d'argent, dans un misérable immeuble locatif ». La chambre du maître se trouve au fond d'une « espèce de puits quadrangulaire » qui ne lui laisse apercevoir qu'« un trait de ciel » (*Ob*, 190). Ces êtres souterrains, dépourvus de grandeur, d'héroïsme, sont, comme le poète se décrit lui-même dans *La Semaison*, « du côté des taupes aveugles » (*S*, 669). Or, Philippe Jaccottet emploie aussi cette image au sujet de Franz Kafka qu'il décrit comme « cet homme misérable, ce névrosé, cette sorte de taupe anxieuse » pour souligner le contraste entre sa vie et son œuvre, « l'une des œuvres majeures de notre siècle » (*S*, 930).

*

Cette description, très péjorative, du monde moderne comme d'un souterrain révèle combien l'expérience que fait Philippe Jaccottet de la grande ville est informée par

[616] P. Jaccottet, « L'heure douteuse », *in* J.-P. Vidal, *op. cit.*, p.70 : « Sans doute mes amis m'enviaient-ils cet abri, mais c'étaient des citadins-nés, et moi, la poussière me faisait réellement souffrir. Cette chambre, conçue malgré sa petitesse comme un atelier, donnait, par une verrière qui occupait toute la largeur d'une paroi, sur le fond d'une cour (ce n'est pas tout à fait exact, à vrai dire, mais je renonce à décrire ces architectures insensées pour ne rendre compte que d'une impression) ; seul un intervalle d'environ un mètre de large entre deux corps de bâtiment, tranchant les murs de cette prison comme d'un coup de sabre, permettait au soleil, à certaines dates privilégiées, d'être aperçu se couchant derrière l'annexe de la Poste Montparnasse […] En levant les yeux plus haut que les quatre ou cinq étages qui me dominaient, sans doute je voyais le ciel, et parfois il était si bleu, la lumière si claire sur les pierres, que je pensais à des journées très heureuses, en Italie. Mais ces illusions étaient rares. Plus souvent, je me voyais ouvrant les yeux au fond d'un puits, la pluie qui tombait avec abondance cette année-là semblait devoir peu à peu le remplir […] ».

[617] Dans cette page, Philippe Jaccottet propose d'ailleurs de traduire le titre russe non plus *La Voix souterraine* ou *Notes d'un souterrain*, mais « encore plus prosaïqu[ement] » le « sous-sol » (*APMR*, 1179), titre retenu par Boris de Schlœzer dans la traduction que nous utilisons ici.

[618] F. Dostoïevski, *Le Sous-sol*, Paris, Gallimard, « Folio Classique », trad. P. Pascal et B. de Schlœzer, 1956, p.296.

[619] *Ibid.*, p.263.

[620] *Ibid.*, p.118.

[621] *Ibid.*, p.119.

ses lectures. Cet imaginaire littéraire ne s'actualise cependant que dans la rencontre avec la réalité historique. En effet, le traumatisme de la Seconde Guerre mondiale semble avoir durablement façonné la vision du monde portée par le poète. Ainsi, de même que le thème de la ville en ruine procède à la fois d'une mémoire culturelle et des souvenirs de la fin des années quarante, l'image de la vie moderne comme d'une vie souterraine, où des « taupes aveugles » errent en creusant leurs galeries à la recherche d'une issue, provient à la fois des références littéraires, que l'on vient d'énumérer, et des images d'actualité qui montrent la « Guerre », où les hommes prennent l'allure de « vieillard[s] au[x] corps amaigri[s] […] incapables de marcher » et où les « [f]amilles [sont] terrées dans des caves, des égouts » (*CPB*, 1226). Dans *La Semaison*, le poète se montre plus explicite encore sur les liens qu'entretient sa poésie avec les événements historiques :

> 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
> comme si ce n'était plus moi qui parlais
> mais quiconque va finir par s'effilocher dans la boue (*S*, 1094)

Le poète, qui « n'[a] pas été contraint de [s']enterrer pour survivre », est pourtant porteur d'une mémoire collective, impersonnelle (« l'estampille que le temps imprime à nos sensations »[622]), à travers laquelle il s'efforce de témoigner de son siècle, et de la manière dont son siècle a informé sa propre sensibilité et celle de ses contemporains. À travers la poésie subsiste l'espoir d'inverser le signe de cette existence souterraine, « de changer le mal en bien » (*App.*, 1324). La figure péjorative du poète comme « taupe anxieuse » s'inverse en celle, méliorative, du « vieux chinois anonyme peignant dans une cave à la lumière d'une bougie » (*TS*, 296). La forme mineure d'héroïsme dont cette figure du poète moderne est capable renvoie alors aux vertus d'endurance, de patience, d'humilité que Philippe Jaccottet prête, à travers sa description de la saison hiémale et de l'élément chtonien, au tempérament mélancolique. Cette figure d'un poète qui aurait « baiss[é] de ton » (*Ob*, 252) répond à l'exigence d'être « accordé, sans complaisance […], au temps présent » (*App.*, 1314) et s'oppose à celles de ces « princes » (*O*, 70-71) de la poésie que sont Saint-John Perse, Segalen ou Char, et dont le rayonnement solaire (*TS*, 296) tranche démesurément avec l'obscurité de l'époque.

[622] C. Baudelaire, « La modernité », *Le Peintre de la vie moderne*, *op. cit.*, p.696.

2. L'Enfer et le labyrinthe : le centre soustrait

La description du monde moderne comme d'un souterrain où seul « un trait de ciel » resterait visible fait aussi très explicitement référence à une note lettre que Charles Baudelaire adresse à Armand Fraisse, en février 1860*,* où le poète écrit qu'« un morceau de ciel, aperçu par un soupirail […] donn[e] une idée plus profonde de l'infini que le grand panorama vu du haut d'une montagne »[623]. Ce serait donc en consentant à la beauté particulière de l'époque, qui réside dans la forme discontinue du fragment, que le poète d'aujourd'hui pourrait s'égaler aux modèles anciens, et non pas en les imitant. L'image du poète comme d'une taupe errant dans les galeries souterraines traduit, comme le labyrinthe, selon Pierre Loubier, « le passage d'une aspectualisation spatiale continue, globale et positive sur le plan "cognitif" (panoramique) à une aspectualisation spatiale discontinue, fragmentaire et plutôt aveugle (labyrinthique) »[624]. Or, un texte de *Libretto* réunit les deux images du souterrain et du labyrinthe. Dans ce texte, Philippe Jaccottet évoque le souvenir d'un voyage à Naples lors duquel il s'était réfugié dans un théâtre, « les regards en dessous et les conciliabules suspects » des passants ayant fini « par sembler tous [le] viser personnellement » (*L*, 795). Voilà de quelle manière il décrit le théâtre :

> Il fallut d'abord […] s'enfoncer dans des sortes de caves, remonter d'autres marches, emprunter des passerelles de fer, guidés dans ce dédale obscur par une rumeur grandissante. (*L*, 795)

Le labyrinthe urbain dans l'œuvre de Philippe Jaccottet opère la synthèse des deux situations a priori contradictoires d'errance et d'enfermement[625]. Reprenant de multiples éléments de description de l'Enfer dantesque, il illustre le vécu mélancolique de la spatialité. Ainsi, le maître parle-t-il du « vide sombre de ces couloirs sur lesquels toutes nos chambres débouchent » (*Ob*, 211), le narrateur, qui a pour habitude d'errer « au commencement de la nuit » (*Ob*, 194), compare-t-il l'immeuble où habite son maître à un « labyrinthe délabré » (*Ob*, 184) et la ville est-elle enclose par « ces boulevards circulaires ou extérieurs, au-delà desquels commencent les zones indistinctes de banlieues » (*Ob*, 203). Or, « le labyrinthe » comme « espace d'une quête d'un noyau de sens central »[626] est également la métaphore idoine de l'intériorité de l'homme moderne, dont l'archétype est Ulrich, le protagoniste de *L'Homme sans qualité*, décrit par Philippe

[623] C. Baudelaire, *Correspondance*, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2000, p.196.
[624] P. Loubier, *op. cit.*, p.18.
[625] J. Starobinski, *op. cit.*, p.617.
[626] P. Loubier, *op. cit.*, p.20.

Jaccottet comme une « multitude de possibilités privées de centre » ou une « limaille à laquelle manque un aimant pour retrouver sa cohésion » (*ES*, 261).

a. Le labyrinthe, le piétinement et la répétition

Le vécu labyrinthique de l'espace urbain constitue l'un des éléments du portrait du poète en vieillard et articule vieillesse, mélancolie et modernité. En effet, « les pertes de la maîtrise de l'espace accompagnent précisément le processus de vieillissement »[627]. On observe, chez le sujet âgé, « un déclin de la mémoire spatiale » qui se traduit par « des difficultés de navigation »[628] et par une désorientation spatio-temporelle. Si Philippe Jaccottet commence par se décrire « cherch[ant] à tâtons une issue, revenant toujours aux mêmes endroits, tournant en rond, piétinant… » (*ATV*, 563), puis « désorienté au sens propre, ayant perdu le soleil levant, le matin, la force du commencement » (*S*, 638), cette désorientation métaphorique ou étymologique se mue au fil de l'œuvre en désorientation réelle, concrète, offrant le spectacle d' « [h]ommes perdus » (*CPB*, 1226), et en particulier d'un « vieil homme amaigri, mais encore debout, qui si souvent se croit ailleurs qu'il n'est, revit d'anciennes scènes de sa vie ou en invente de nouvelles » (*CPB*, 1238). La spatialité labyrinthique qui est celle du poète, du vieillard et plus généralement de l'homme moderne détermine une déambulation boiteuse, piétinante. La démarche du poète paraît entravée comme celle de « cet homme que divers liens enchaînent et de qui les pas seraient plutôt embarrassés ou boiteux qu'ailés » (*ES*, 290). Partageant la condition des hommes de son siècle, comme l'indique l'utilisation du pronom de la première personne du pluriel, le poète déclare encore, dans une note d'août 1980, presque vingt ans après la publication des *Éléments d'un songe* : « Nous sommes des boiteux : entravés, blessés, on ne nous laisse guère courir, voler moins encore » (*S*, 866). La boiterie des êtres humains contamine même le monde naturel, des oiseaux eux-mêmes « [l]'aile boite » (*S*, 382) et le papillon vient de « son vol haché, saccadé, muet », de « [s]on vol boiteux », rompre l'harmonie universelle de « l'air doré » (*S*, 589). Ainsi le mouvement du corps ne fait-il que traduire à l'extérieur le « piétinement » (*S*, 869 ; 874) moral et sentimental qui affecte « le cœur » (*PSN*, 717) du poète. Cette infirmité fondamentale du poète et de l'homme modernes se manifeste également sur les plans logique et linguistique par la « répétition », le « radotage », le bégaiement, toutes formes

[627] J. Morval, *art. cit.*, p.53-54.
[628] M. Taillade, B. N'Kaoua [et al.], « Cognition spatiale et vieillissement », *Revue de neuropsychologie*, 2014/1 (Volume 6), pp.36-47, p.40.

du « ressassement », terme particulièrement propre à « désigner [l]es modes d'écriture »[629] du XXe siècle, et qui les place « du côté de la mélancolie »[630]. Philippe Jaccottet décrit par exemple les occidentaux, par opposition aux orientaux en général et aux moines tibétains en particulier, comme des « bègues à la voix brisée » (*PSN*, 726). Il écrit : « aucun progrès, pas le plus petit pas en avant, plutôt quelques reculs, et rien que des redites » (*CPB*, 1242). Ce « piétinement » (*S*, 869) de la pensée, qui emprunte les formes propres à la sénescence, se manifeste à l'échelle individuelle, mais aussi plus généralement à l'échelle collective : « Le sentiment me vient d'une course de relais, de poète à poète, quelle que soit la différence de niveau ; mais aussi, d'un piétinement » (*S*, 874). La spatialité labyrinthique, qui caractérise ces chronotopes de la modernité que sont les univers urbains où erre le poète, décrit la contrainte d'une parole répétitive et discontinue, déterminée par une conscience historique dont les notions de « progrès » et de « finalité » ont été extirpées avec la mort de Dieu et l'échec des grandes espérances politiques, scientifiques et techniques de la première moitié du siècle. Or, la désorientation qui caractérise la modernité occidentale et sénescente, comme « monde du tâtonnement obstiné » (*PSA*, 90), se combine avec le sentiment d'un enfermement en soi lié au tour hautement spéculatif qu'a pris la pensée. Ainsi, ces « vieillards dès le berceau » (*O*,46) que sont les occidentaux, enfermés dans « les labyrinthes que se bâtit l'esprit » (*S*, 943), « se déplac[ent] en [eux]-même[s] moins difficilement que dans l'espace réel » (*CPB*, 1238) et errent « à tâtons entre les choses présentes, si peu présentes, et celles qui n'existent plus que dans [leurs] tête[s] fatiguée[s] » (*CPB*, 1226).

b. Les récits de rêves

La modernité est alors, comme les rêves que rapporte Philippe Jaccottet dans les carnets de *La Semaison*, un « labyrinthe où l'on erre sans fil d'Ariane ou avec un fil qui s'emmêle et se rompt sans cesse » (*S*, 1055). L'absence de fil dans le labyrinthe est à la fois la métaphore d'une parole décousue, intarissable puisque sans but précis, et d'une existence (existence individuelle du poète et existence collective de l'humanité) dépourvue de finalité. La perte du sens (direction et signification) conduit alors le poète, pareil au « voyageur infatigable, [au] fou de l'espace [qu'est] le Juif errant […] représenté comme un vieillard », à une errance perpétuelle « dans l'espace et dans le temps »[631]. Dans l'univers onirique du poète, le cauchemar de la ville-labyrinthe fait retour à

[629] E. Benoît, M. Braud, J.-P. Moussaron [et al.], *op. cit.*, p.5.
[630] *Ibid.*, p.6.
[631] P. Brunel, « La vieillesse et l'espace », *in* C. Attias-Donfut, P. Brunel [et al.], *op. cit.*, pp. 11-50, p.13.

intervalles réguliers figurant cette déambulation qui tourne en rond, revenant toujours au même point. Le monde moderne, où le poète « tâtonne pour retrouver le fil » (*S*, 387), ressemble à la « forêt » (obscure) dans laquelle le vieillard dément, arrivé au terme de son existence et non pas au milieu comme Dante, « a passé une nuit entière » (*CPB*, 1234). L'expérience du labyrinthe exprime alors la face menaçante de la relation du poète à l'étendue, qui transparaît notamment dans le dernier récit de rêve rapporté dans les carnets de *La Semaison*, et pour la première fois nommé non plus « rêve », comme à l'accoutumée, mais « *Cauchemar* » :

> *Cauchemar*. L'autre nuit, c'est Venise que je n'arrive plus à rejoindre, perdu que je suis dans des paysages de banlieues misérables, sans le moindre taxi à espérer. Et cette nuit, ce conflit, en « Bulgarie » [...] ; cet homme grand, tout de noir vêtu, qui nous menace de son arme, au fond d'un hangar. [...] Comme si nous étions des résistants ou des espions. (*S*, 1087)

Ce même scénario revient extrêmement souvent dans les récits de rêves : la nuit tombée, le narrateur se retrouve aux abords d'une ville, et il ne parvient pas à trouver de taxi pour se rendre à l'endroit familier où il est attendu. La rencontre d'individus à l'allure inquiétante augmente encore son angoisse tandis qu'il traverse des « terrains vagues » (*S*, 1057) et des rues sombres où prédomine une architecture industrielle. D'autres fois, le narrateur est enfermé dans un bâtiment (usine ou hangar) aux dimensions gigantesques. Il est entouré, là, d'une foule d'autres hommes, hagards, et encadré par des militaires dont la figure évoque celle de soldats nazis ou soviétiques associant, de la sorte, cette situation d'enfermement à celle des prisonniers des camps ou du goulag. Ainsi, le quartier où habite le maître est-il décrit comme une « espèce de fosse, [un] quartier de survivants » (*Ob*, 186). La représentation de la ville par les récits de rêve fait « entrer dans le dispositif des carnets ce qui pourrait être reconnu comme leur impensé »[632] : l'inquiétude de l'âge industriel minant, dans l'abandon du sommeil, la résolution diurne de régler œuvre et vie sur ce qu'Hervé Ferrage nomme, en titre de son étude consacrée à Philippe Jaccottet, le « pari de l'inactuel ». Il y a une fatalité de la ville qui entre dans l'œuvre par la petite porte du songe, enchaînant destin individuel du poète et condition historique de l'homme moderne. Dans cette figure du poète traînant son spleen au milieu des foules dans le décor d'une ville nocturne, on reconnaît celle du poète baudelairien comme « peintre de la vie moderne »[633]. Mais on peut également trouver d'autres ascendances à cette représentation du poète égaré dans l'anonymat des villes : celle, par exemple, de Rainer Maria Rilke

[632] H. Ferrage, « Notice de *La Semaison* », *op. cit*., p.1413.
[633] Selon le titre de l'essai consacré par Charles Baudelaire à Constantin Guys.

dans les *Carnets de Malte Laurids Brigge*, où Malte Laurids, aristocrate désargenté et poète, déambule dans les rues de la capitale française. Ce cauchemar jaccottéen de la grande ville emprunte donc à la poésie moderne l'un de ses *topoï* majeurs qui représente le poète comme une individualité déplacée, anachronique, au milieu d'un monde dominé par la technique, et dont « L'Albatros » s'est fait la métaphore exemplaire. La ville (« onirique »[634] comme la désigne Nicholas Manning en titre de son article consacré à *L'Obscurité*) donne sa géographie à l'espace psychique du sujet et inversement le rêve, que le surréalisme a fait rentrer dans les Lettres, impose à la ville le sceau de l'imaginaire, où le citadin se déréalise.

c. Le centre vide : entrée des enfers

L'espace du rêve est pareil à « une sorte d'entonnoir » ou « de ravin [ayant] la forme que Dante assigne à l'Enfer » (*CPB*, 1238). La dimension infernale de la ville moderne consiste à la fois à être organisée de manière concentrique, comme l'enfer dantesque, et à rejeter les individus hors des centres, dessinant ainsi la « cartographie d'un manque »[635]. Régulièrement dans les paysages urbains de Philippe Jaccottet apparaît une forme de pseudo-centre, qui se révèle être un « abîme » (*ES*, 307), une « espèce de trou, d'entrée des enfers » (*ES*, 309) : c'est le « trou de terre » sur lequel se penche le maître comme s'il allait y tomber (*Ob*, 196), c'est la « tache de sang » (*ES*, 303) qui, s'étendant sous le crâne de l'agonisant, menace de tout engloutir. D'autres fois, toute forme de centralité est perdue, la grande ville est alors représentée par sa banlieue dans les recueils contemporains de la période parisienne de Philippe Jaccottet, et, plus tard, dans les « rêve[s] d'égarement » (*CPB*, 1238) du poète. Dans ces rêves, perdu à la périphérie d'une ville, le narrateur cherche à regagner le centre. La ban-lieue porte bien son nom : tout en continuant de relever de la juridiction du centre-ville, elle est le lieu de la mise au ban. Cette position géographique du poète révèle alors la situation marginale de la poésie et de l'art dans l'époque contemporaine. À propos du « manque de centre de l'art moderne », Philippe Jaccottet cite d'ailleurs Rudolf Kassner écrivant de « peintres comme Van Gogh et Cézanne » : « Dans le monde où ils étaient placés, ce qui avait été centre un jour a éclaté, s'est scindé en un élément banal, platement collectif, et en angoisse. Aussi vivent-ils en marge, et leurs œuvres sont en marge, comme les rêves que rêvent aujourd'hui les hommes » (*PFA*, 527-528). Selon Rudolf Kassner, ce manque de

[634] N. Manning, « La ville onirique », *in* P. Jourde, C. Langle, D. Massonaud [dir.], *op. cit.*, pp.149-163.
[635] L. Parisse, « Villes invisibles et mythologies du centre chez quelques écrivains du XXe siècle », *in* A. Choné [dir.], *op. cit.*, pp.95-108, p.98.

centre, cette vie en marge, explique le rapport au travail qui a cours à notre époque. La prédominance de la *vita activa* sur la *vita contemplativa*, l'assimilation de l'artiste à un « fanatique du travail » renvoie à la perte de valeurs consécutive à la mort de Dieu, sans l'idée duquel il ne peut y avoir ni inspiration, ni « perfection », ni « grâce ». Ainsi, ce qui n'est pas donné au poète par la grâce, lui qui « est à peine capable de quelques notes en marge » (*S*, 604), il doit l'obtenir par le moyen du travail. Cette absence de centre, cette centralité éparpillée ou dérobée, détermine à la fois un rapport à la spatialité, mais aussi une esthétique que qualifie « quelque chose de grimaçant, d'atroce ou simplement d'excessif » (*PFA*, 509), esthétique baroque qu'implique une existence reléguée à la marge, au contraire de l'esthétique classique qui convient à une existence tout entière contenue dans la mesure d'un « lieu » où « la gauche et la droite, la périphérie et le centre, le haut et le bas » (*PFA*, 509) s'équilibrent. Si le poète « marche [c'est] faute de lieu » (*S*, 343). Ces deux modalités esthétiques procèdent de la polarité de l'immobilité et de la mobilité, de la mesure et de l'excès, de l'euphorie et de la dysphorie, de la nature et de l'artifice. Puisque « [l]es monstres surgissent aux confins, jamais au centre » (*PFA*, 509), l'urbanité dégradée en suburbanité apparaît alors comme le territoire de « l'homme entraîné par les monstres de ses songes » (*ES*, 303), territoire de « la nostalgie, [de] la mélancolie, [du] rêve » (*PFA*, 509).

*

Le labyrinthe, dont Pierre Loubier, nous rappelle « l'étymologie (obscure) : *labrys*, la double hache », est à la fois une image de l'espace et une image du temps, ou pour mieux dire, une image de l'espace tel qu'il est, pour reprendre la métaphore jaccotténne, assujetti à « la hache tranchante du temps » (*Ob*, 235)[636]. Pour le poète, « [t]raînant parmi les ruines des grands poèmes, errant de l'un à l'autre, cherchant appui un instant, puis, découragé, refermant ces portes dégondées […] sans pouvoir [s]'arrêter nulle part » (S, 638), *retrouver le fil*, c'est alors « toucher au centre de ce qu'il [est] » (*S*, 364), « atteindre à une région de magie » (*S*, 363) et « rejoindre son enfance » (*ABA*, 850), en se fiant « à certaines paroles » (*S*, 941). La ville labyrinthe est le lieu d'une spatialité onirique parce que nocturne. En ce sens, le paysage septentrional, que Philippe Jaccottet découvre à l'occasion d'un voyage aux Pays-Bas et où, comme dans les *Régents* et les *Régentes* de l'Hospice des Vieillards (1664) de Franz Hals, la scène est envahie

[636] On retrouve la même image dans une note de *La Semaison* qui affirme le caractère profondément ambivalent de la temporalité (*S*, 346) : « il ne naît de sourire que sous la hache du temps ».

« par une nuit opaque et compacte », la préfigure. Face à l'obscurité alentour, le poète est ramené à lui-même, obligé d'affronter, comme les héros mythiques que sont Œdipe, Persée, ou encore Thésée, son propre Sphinx, sa propre Méduse ou encore son propre Minotaure intérieur :

> Ainsi, le voyage avait bien fini par devenir intérieur, on était revenu en soi […] Une fois de plus, on n'était pas sorti de soi-même ; on ne s'était ni changé ni renouvelé. Ce voyage était presque la même chose qu'un rêve, on n'était pas sorti du labyrinthe qu'ajoure de plus en plus rarement à mesure qu'on vieillit la lueur rose d'un corps ou une vraie fenêtre ouverte sur une prairie apparemment sans limites, et qui ramène toujours les pas et les yeux vers le même monstre, vieux visage d'homme ou de femme qui crie, muettement ou pas, l'étonnement et l'horreur d'être détruit. (*C*, 693)

Comme le vieillard mélancolique, le citadin perdu « dans le labyrinthe des rues » (*S*, 1054) est reclus dans sa propre intériorité, que celle-ci prenne la forme de la mémoire ou la forme du rêve. Le « monstre » qui rôde dans cet espace clos, c'est son double, son propre reflet dans le miroir, seulement un peu plus vieux, double qui, pareil au maître de *L'Obscurité*, lui prédit son destin. La description d'un « visage d'homme ou de femme qui crie, muettement ou pas, l'étonnement et l'horreur d'être détruit », évoque le tableau expressionniste *Le Cri* d'Edvard Munch, où le sujet moderne est assailli par l'angoisse. Dans cet extrait des *Cormorans*, comme en d'autres, « on dirait qu'il n'y a plus là qu'un pèlerin qui erre, presque à tâtons, dans un très vaste espace, dans le vide » (*S*, 997). Mais cette « espèce de pèlerinage » sans but auquel la modernité condamne le poète est susceptible de se convertir en une méthode, « *une science subtile de l'égarement* » (*S*, 896), en laquelle réside à la fois la vérité elle-même et le moyen d'accès à la vérité de l'époque. Ainsi, Philippe Jaccottet écrit-il : « on ne peut pas se dérober aux conditions du temps, même si elles exigent, aujourd'hui, que nous nous égarions » (*PSA,* 82).

3. D'un château l'autre

Cet espace perpétuellement périphérique, dépourvu de centre, mais aussi de hiérarchie, et dont la métonymie est l'usine, est à la fois antagoniste et complémentaire avec un autre espace, fortement centralisé et hiérarchique celui-là, dont la métonymie est le « château ». Dans un des rêves de Philippe Jaccottet, rapporté dans *La Semaison*, ces deux espaces se métamorphosent d'ailleurs l'un dans l'autre :

> *Débris d'un rêve* : au centre d'un très vaste bâtiment pareil à une usine, majestueux et vide, il y a un grand puits cylindrique, peut-être de marbre, […] cet espace se change en une sorte de château vide où je ne retrouve plus rien de ce que j'aurais dû, où j'erre donc avec le sentiment d'être égaré et malheureux. (*S*, 1059)

Dans ce rêve, de nouveau, comme dans *L'Enfer* de Dante, la forme du cylindre, de l'abîme, est la porte d'entrée vers un espace-temps autre. En effet, alors que l'usine est le chronotope par excellence de la modernité, le château est celui de l'âge médiéval. Or, comme dans la définition qu'Emmanuel Kant donne de la nostalgie, si le poète peut retrouver les lieux de ce passé perdu, il n'en peut retrouver le temps : le château est « vide » et « rien » n'y subsiste de ce qui faisait pour le poète son intérêt. La référence au « château » renvoie à l'univers du merveilleux et de la littérature courtoise. Philippe Jaccottet, « auteur dans sa jeunesse d'un *Perceval* »[637], écrit :

> *[…] maintenu loin de la poésie comme par un enchantement maléfique (tout comme dans les contes, on trouve d'invisibles obstacles défendant aux chevaliers l'accès des châteaux), je ne pouvais m'empêcher de me rappeler le château, de le désirer encore, donc d'essayer de ne pas trop m'éloigner.* (*PSA*, 136-137)

La métaphore, rapprochant le château de la poésie elle-même, lie le langage poétique avec l'univers de la féodalité, avec ce qui subsiste de la présence du merveilleux au sein de l'univers industriel de la modernité, ne serait-ce qu'à l'état de souvenir. Mais le château est aussi, dans la tradition mystique occidentale, une image de l'âme. Philippe Jaccottet ne l'ignore pas qui cite presque mot à mot le premier verset de *La Messe là-bas* de Paul Claudel, « [l]'âme qui remonte à son château » (*ES*, 329)[638], en référence au *Château intérieur* de Thérèse d'Avila. Le château paraît alors opposer la forme valorisante d'une intériorité recentrée en communication avec l'absolue altérité du divin, à celle dégradée d'une intériorité forclose, où l'errance circulaire du sujet lyrique, qui donne figure « au mouvement d'un tourbillon, d'une spirale », correspond à une « éjection hors de l'espace du centre »[639]. La ville-labyrinthe est le « symbole d'une malédiction de la condition urbaine »[640], qui interdit l'accès au « château de l'âme », comme métaphore d'une intériorité reconquise parce qu'en communication avec une extériorité essentielle. Associant errance et enfermement, le labyrinthe rend compte d'un rapport mélancolique à l'espace[641].

[637] A. Bergé, *op. cit.*, p.70.
[638] Le verset est celui-ci : « Une fois de plus l'exil, l'âme toute seule une fois de plus qui remonte à son château. / Et le premier rayon du soleil sur la corne du Corcovado ! », P. Claudel, « Introït », *La Messe là-bas*, *Œuvre poétique*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, p.491.
[639] L. Parisse, *art. cit.*, p.100.
[640] P. Loubier, *op. cit.*, p.13.
[641] J. Starobinski, *op. cit.*, p. 617.

a. Traces du héros et vestiges du monde féodal

Le poète est celui qui, comme le narrateur de *L'Obscurité* le dit du maître, « aurait voulu vivre comme un seigneur, un chevalier » (*Ob*, 225-226). La ville anonyme, où le poète a vécu « dans l'un quelconque de ces grands immeubles noirs […] à côté des plus médiocres destinées » (*ES*, 304), à force de promiscuité, dévalue, indifférencie, nivelle. La campagne, en revanche, en isolant le sujet, re-féodalise, singularise, hiérarchise. Dans la prose « Devant l'ombre maltraitée », le paysage de Majorque et la voix de Jean de la Croix servent de contrepoint à la cruauté de la « grande ville » (*ES*, 299). L'« éblouissante richesse de la nature » est comparée à des « armures de combat » « que l'on suspend dans l'ombre des châteaux » (*ES*, 300). La poésie nécessite le maintien d'un idéal aristocratique : la pensée d'« un bien et [d'] un mal », d'« un haut et [d']un bas » (*Ob*, 215). Ainsi, la principale vertu qui lui est nécessaire est-elle une des valeurs les plus exemplaires de la chevalerie, le « courage ». Le maître et son disciple au début de leur relation « [se] sent[ent] pleins de courage et [ils] ne [se] dérob[ent] à aucune des tâches, à aucun des obstacles si divers que la vie impose aux humains » (*Ob*, 215). De même, si dans *L'Obscurité* le maître échoue dans sa quête ou si dans « Devant l'ombre maltraitée » le poète ne tient pas sa promesse de « retourner voir » (*ES*, 299) le mourant, « c'est qu'il[s] manqu[ent] de courage » (*Ob*, 222). Le poète, partagé entre l'idéal chevaleresque consubstantiel à sa vocation et sa condition historique antagoniste, est perpétuellement au-dessous de l'exigence de sa tâche. En effet, alors que la poésie, « mêlée à la possibilité d'affronter l'insoutenable » (*S*, 386), exige le courage, l'homme moderne se caractérise par sa lâcheté (*Ob*, 222). En revanche, le « vrai XVIe siècle », par exemple, a quelque chose de « sévère, presque sinistre, chevaleresque aussi et d'un élan extraordinaire dans la noblesse » (*S*, 387-388). La pensée de Philippe Jaccottet se constitue par fixation temporelle de la valeur. Alors que le passé se définit par les vertus de courage, de noblesse, de grandeur, le présent, quant à lui, est presque uniquement défini par des « vertus négatives » (*PFA*, 491), par la privation de la valeur. Semblable à « un Don Quichotte qui ne serait pas comique, mais sérieux » (*APMR*, 1183), le poète maintient dans le monde moderne l'idéal anachronique du chevalier comme parangon de toute forme possible d'héroïsme : il apparaît « comme un étranger à son temps »[642]. Mais il s'agit d'un « chevalier pauvre », chevalier frappé d'une pauvreté essentielle quant à son rapport à l'idéal lui-même, puisque s'il est « un homme capable d'avoir un idéal et, s'en

[642] H. Ferrage, *op. cit.*, p.353.

étant fixé un, de lui vouer aveuglément toute sa vie » (*APMR*, 1183), son idéal est inexorablement hors de sa portée.

b. Le château de la Rochette, l'Impératrice et le chevalier

Un extrait du *Cours de la Broye* illustre exemplairement cette situation donquichottesque du poète dans le « monde délabré » de la modernité.

> Ma visite aux D. n'a pas été bien longue ; au bout d'un moment, je n'ai plus su quoi leur dire, et je suis rentré à la Rochette dont je suis l'hôte […] c'est, un peu en dehors de la ville, […] une sorte de château, c'est-à-dire une maison de maître vétuste et d'architecture compliquée, terrasses où pousse l'herbe folle, tourelles à clochetons, et, au bout d'une allée d'espaliers, un petit temple orné de fresques usées où l'on remisait les outils de jardinage. Les A. de la Rochette […] n'ont jamais pu se remettre de la perte de leurs petites économies. Le père, un peu niais, devait, alors déjà, ressembler à ce clown que je vois aujourd'hui traîner du jardin au logis en chaussons de lisière, marmonnant ses confuses rengaines. Un grand chien jaune, Pyrame, dormait sur le gravier. Quant à Madame A., mon père, volontiers malicieux, l'avait surnommée "l'impératrice" : elle avait toute la prestance qui faisait défaut à son mari, et les restes d'une beauté qui avait dû être éclatante. […] Les A. furent les premiers habitants de M. à faire l'achat d'un poste de radio ; les messieurs passaient l'après-midi à en tourner les boutons, tandis que ma mère, l'impératrice et Germaine bavardaient de je ne sais quoi sur la terrasse. Moi, on me permettait de rôder autour du "château", dont les abords étaient assez pittoresques et presque sauvages, armé d'un fusil à air comprimé qui faisait à mes yeux le principal attrait de ces visites. (*CdB*, 18-19)

Non seulement le poète est représenté, ici encore, rôdant *autour* du château, mais en plus il s'agit d'un enfant. De manière générale, tout l'extrait, organisé autour du thème de la chevalerie, est marqué par un registre parodique. Le château est d'abord désigné comme « une sorte de château », avant d'être caractérisé comme une « maison de maître » que les expansions « vétuste » et « d'architecture compliquée » achèvent de connoter péjorativement. Le « temple », qui est situé dans les jardins du château, servant de remise à outils, est détourné de sa fonction originelle et liturgique pour être employé à des fins bassement utilitaires. L'emploi des adjectifs « vétuste », pour caractériser la maison dans son ensemble, et « usées », pour qualifier les fresques qui ornent le temple, manifeste que le délabrement fonctionnel de l'ensemble architectural est lié à un délabrement temporel, à un manque d'entretien que souligne aussi l'évocation de « l'herbe folle ». Sur le seuil de la maison, le héros mythologique Pyrame est métamorphosé en « [u]n grand chien jaune », dont la torpeur ne laisse percer nulle attente ou impatience à l'égard d'une quelconque Thisbé. Enfin, les châtelains qui occupent le lieu non seulement n'ont jamais été très fortunés, si l'on en croit l'épithète antéposée « petites » caractérisant leurs « économies », mais en plus sont aujourd'hui ruinés. Le fait même que leur patrimoine provienne des économies qu'ils ont faites trahit leur statut social d'origine : ce sont des

bourgeois, non des aristocrates. Mais, ils ne font pas que déméritер de leur titre par leurs finances, ils en déméritent aussi par leurs personnes elles-mêmes. Monsieur A., qualifié d'« un peu niais », est comparé à un « clown ». Quant à Madame A., sa beauté ne subsiste plus qu'à l'état de « restes » et le titre d'« impératrice », qui lui est emphatiquement octroyé par le père du poète, renforce l'idée d'un excès de sophistication qu'évoquait déjà l' « architecture compliquée » de la maison, traduisant la prétention ridicule de Madame A. à contrefaire la châtelaine.

c. Le registre parodique et les châteaux de cartes

L'idée de prétention associée au château apparaît également dans *La Promenade sous les arbres*, quand l'auteur évoque le château de Grignan :

> Décidément, je ne parlerai pas de ce château qui s'élève, avec quelque grandeur sûrement, mais aussi de la prétention, au-dessus de nos toits ; ni de la dame qui fait notre réputation et survit dans l'enseigne des cafés. (*PSA*, 94)

Mais cette phrase ne rejoint pas seulement l'extrait cité du *Cours de la Broye* par l'évocation de la prétention du château, elle l'éclaire aussi en ce qu'elle suggère une définition de la modernité comme le résultat d'un processus de dévalorisation. Le personnage historique de Madame de Sévigné, désigné par la périphrase « la dame qui fait notre réputation », est réduit à l'état d'élément de folklore destiné à attirer les touristes. La parodie ressort donc, dans cet extrait du *Cours de la Broye*, d'une dévaluation des valeurs héroïques et chevaleresques, où même le château, censé exprimer la grandeur, est victime d'une inversion axiologique, comme si précisément sa grandeur apparaissait malséante dans l'époque moderne. Le registre parodique de l'extrait est le seul à être approprié à l'évocation de l'*agir* moderne. Il résulte ainsi de l'impossibilité d'accéder pleinement au registre épique. Le château inatteignable en tant que tel, comme dans le roman de Franz Kafka, donne lieu à divers substituts. Il peut être dégradé en « maison de maître », ou encore en « château de cartes » quand Philippe Jaccottet écrit s'éprouver « comme quelqu'un dont la main tremble de plus en plus au moment de bâtir ces châteaux de cartes qui, un temps, [lui] avaient paru presque habitables » (*S*, 870). Décrivant ainsi ses propres poèmes, qui « brill[ent] et s'écroul[ent] » pareils à une « cascade entendue dans la nuit » (*S*, 359), Philippe Jaccottet les représente dans leur mouvement croulant, qui rejoint celui de la modernité tout entière, définie par l'entropie. Dans ce monde désenchanté, comme dans le roman de Cervantès, « [l]'écriture et les

choses ne se ressemblent plus. Entre elles, Don Quichotte erre à l'aventure »[643]. Comme Don Quichotte, le poète, pour qui « le livre est moins son existence que son devoir », « doit fournir la démonstration » que les textes disent vrai. Il est celui qui reste à l'écoute des similitudes dans le monde des « distinctions bien découpées »[644]. « Il lui incombe de remplir la promesse des livres »[645]. En ce sens, le passé auquel est rivée la nostalgie du poète est un passé mythique, tout entier livresque comme celui des « épisodes d'idylle dans *Don Quichotte* » (*S*, 402). De ce qu'il atteste d'une persistance de la pensée analogique dans le monde moderne, où « les signes [sont] devenus instruments de l'analyse, marques de l'identité et de la différence, principes de la mise en ordre, clefs pour une taxinomie »[646], vient « [la] posture marginale et [la] silhouette profondément archaïque »[647] ou anachronique du poète. Comme les châteaux de cartes qu'il construit, l'espace à l'intérieur duquel il vagabonde est un univers hypertextuel : « […] je tâtonne entre les anciens mots, / parmi les ruines des anciens vers » (*S*, 345).

*

La ville est de la sorte par excellence le lieu de la conscience historique, du cumul et du palimpseste. Les événements qui s'y produisent résultent et masquent des événements antérieurs, les intrigues qui s'y nouent s'ajoutent à d'anciennes aventures, les récits qui s'y racontent gardent le souvenir des récits précurseurs dont ils se sont inspirés. Chaque itinéraire qui se dessine dans la ville recouvre les traces d'itinéraires antérieurs. La porte « barbouillée […] d'inscriptions et de dessins », derrière laquelle se cache le maître, et qui « évoqu[e] l'idée de pistes brouillées, de gens traqués », est la métaphore idoine de la forme labyrinthique de l'espace urbain résultant de l'accumulation des traces. Comme l'écrit Giacomo Bottà, « the city can be approached as a palimpsest of literary quotes to be collected in the library »[648]. Cette *hypertextualité* est en partie responsable du caractère « défavorable » de la « situation » du poète moderne « accabl[é] par [la] culture » (*S*, 591).

[643] M. Foucault, *Les Mots et les Choses*, *op. cit.*, p.62.
[644] *Ibid.*, p.63.
[645] *Ibid.*, p.61.
[646] *Ibid.*, p.72.
[647] *Ibid.*, p.64.
[648] G. Bottà, *art. cit.*, p.47.

**

Comme chez Giacomo Leopardi, la ville industrielle est, chez Philippe Jaccottet, un espace artificiel, falsifié : « d'être privé du beau et du vrai, d'avoir à vivre avec ce qui n'est ni beau ni vrai, tel est le sort de ceux qui vivent dans les grandes villes où tout est faux, et d'un faux qui est sans beauté »[649]. Or, en ce que le poète jaccottéen est « enclin à réunir, à confondre *beau*, *bon* et *vrai* » (*O*, 63), la ville apparaît en dernier ressort comme un lieu profondément antipoétique. Éloignant de l'élémentaire comme de l'immédiateté, l'urbanité déporte le sujet à la périphérie de l'expérience, hors de toute centralité. Cet aspect profondément marginal qui affecte la représentation de la ville dans l'œuvre de Philippe Jaccottet, et qui caractérise l'urbain par de nombreux traits du suburbain, l'associe partiellement à la définition que donne Marc Augé du non-lieu. D'un côté, au contraire du non-lieu, dépourvu d'histoire, la ville jaccottéenne se caractérise par une historicité excessive qui s'y expose sous la forme de la patrimonialisation, de l'hypermnésie et de l'hypertextualité. Cette saturation mnésique de la ville jaccottéenne peut néanmoins s'inverser et s'annuler à travers une forme d'amnésie gériatrique qui atteint le vieux citadin, errant dans le labyrinthe de rues, à la recherche de repères et des lieux familiers dont l'accélération de l'histoire l'a privé, en faisant un immigré dans son propre pays, un exilé dans son propre temps. D'autre part, la ville jaccottéenne correspond à la définition que donne l'anthropologue du non-lieu comme lieu de passage « où la solitude s'éprouve comme dépassement ou évidement de l'individualité »[650]. Dans l'œuvre de Philippe Jaccottet, la ville est donc le territoire du spleen baudelairien déplorant que « la forme d'une ville / change plus vite, hélas, que le cœur d'un mortel » et de la mélancolie freudienne où « le moi lui-même » « est devenu pauvre et vide »[651].

[649] G. Leopardi, *Œuvres*, Éditions Mondiales, 1964, p.1135, cité par N. Manning, *art. cit.*, p.159.
[650] M. Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, « La Librairie du XXe siècle », 1992, p.110-111.
[651] S. Freud, « Deuil et mélancolie », *op. cit.*, p.152.

III — NOSTALGIE DU JARDIN ET HÉTÉROTOPIE LYRIQUE

> *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 ?*
> La Semaison, p.342.

Bien qu'il déclare ne pas aimer les « livres de souvenirs » qui, « s'épuisant dans la sotte nostalgie » du passé, « élèvent l'enfance à l'état de paradis » (*ES*, 289), Philippe Jaccottet reconnaît qu' « [i]l y aura toujours dans [s]on œil cependant / une invisible rose de regret » (*A*, 437). Ailleurs encore, à propos d'un documentaire à la télévision « sur les "sculpteurs de montagne" en Chine, dans le sud du Yunnan », il évoque « [u]n retour en arrière de plusieurs siècles, à propos duquel il faut avouer, serait-ce de mauvais gré, qu'il pourrait nourrir un accès de nostalgie passéiste » (*S*, 1002). Associant de la sorte l'orient, le passé et l'enfance, Philippe Jaccottet s'interroge, tout au long de son œuvre, à propos de ce « [b]izarre sentiment […] : que le passé était meilleur, la vie plus saine, la vertu plus respectée » (*S*, 916). S'il fustige « les débiles pleureurs du romantisme » qui ne savent que se « tourner avec mélancolie en arrière » (*ES*, 291), il reconnaît aussi, avec Charles Baudelaire, que « [t]out poète lyrique, en vertu de sa nature, opère fatalement un retour vers l'Éden perdu » (*TS*, 105). Et il prête à ce retour, « lorsque l'Éden se confond avec l'enfance », une couleur : le « vert » (*TS*, 107). Ainsi, entend-on l'écho baudelairien du « vert paradis des amours enfantines » (*Mœsta et errabunda*, cité *in TS*, 107) dans ce court poème des *Observations* :

> Ô vert, ô sombre vert sous les glaces du soir.
> Quel monde intime se recourbe au fond des prés ?
> Chambre de l'herbe où sont réfugiés des enfants. (*O*, 72)

La couleur verte – forme abstraite de la vie végétale qui donne son thème au recueil *Cahier de verdure* –, s'oppose à la couleur grise, qui fait la substance des villes, du minéral, de la vieillesse, et à l'« insinuation de grisaille » (*Ob*, 203) qui se répand à mesure que l'industrialisation fait du phénomène urbain la norme sur laquelle se règlent les existences, y compris celles – devenues marginales – de la ruralité. Comme nous l'analyserons dans les pages qui suivent, la ville tendant à recouvrir l'ensemble de l'expérience, au point qu'Oswald Spengler parle de « ville mondiale »[652], réduit le monde naturel à la dimension d'un jardin, refuge de l'idéal et expression de sa nostalgie. Puissance d'indifférenciation aussi bien que d'éparpillement, la ville recouvre le monde

[652] O. Spengler, *op. cit.*, p.56.

naturel de son voile fantomatique et n'en laisse voir que certains « fragment[s] […] au détour d'une rue, au-dessus d'un toit » (*PFA*, 463), « [c]hoses qui fuient, brillent ou s'exhalent, émanations du Temps, apparition du fond des choses perçant le brouillard de l'indifférence quotidienne » (*Ob*, 225). Ce Paradis épars, fragmentaire, qui évoque la sentence de Novalis citée à plusieurs reprises dans l'œuvre, prend la forme d'une « fleur apparue entre des dalles disjointes » (*ES*, 327) ou mieux celle d'un jardin entier. Habitant à Paris, c'est « la beauté des jardins du Luxembourg [qui] rattache [Philippe Jaccottet] au monde » (*O*, 56). Les jardins, ou les éléments du monde naturels disséminés dans la grisaille de la ville mondiale, apparaissent comme le refuge ou les traces du *merveilleux*. Ils constituent les « hétérotopies »[653] miniatures, « idylles » au sens de « petits poèmes », à l'intérieur desquelles subsistent les vestiges de l'utopie, dont la forme entière semble localisée dans un passé mythique. La ville-mondiale, « chronotope » de la modernité comme vieillesse de la civilisation, est alors l'exact pendant du monde-jardin, « chronotope » de l'antiquité comme état d'une civilisation naissante.

1. Le jardin et l'histoire : des hétérotopies qui sont aussi des hétérochronies

Dans *L'Homme sans qualités*, Philippe Jaccottet est frappé par le jardin où naît l'idylle entre Ulrich et sa sœur Agathe et écrit à ce propos :

> *Dans ce jardin [...], où les fleurs blanches des arbres fruitiers, en se fanant semblent célébrer à la fois une fête et des funérailles [...] ce n'est pas seulement des fantoches de l'Action parallèle que le frère et la sœur se détachent ; ni seulement de l'idéalisme européen, de la Vienne de 1913, d'une morale sclérosée, d'un art agonisant ; c'est bien progressivement de l'espace et du temps.* (ES, *265*)

Dans ces lignes, le jardin constitue d'abord le lieu d'un désengagement de l'Histoire, qui « a marqué durement les villes »[654], mais aussi d'une temporalité vécue comme linéaire et accusant le destin de finitude des individus. Au contraire, la campagne « recouvre ce que les hommes ont fait »[655] par le fait d'une temporalité cyclique[656], dans la contemplation de laquelle les mortels peuvent trouver une forme de réconfort. La vie à la campagne, accordant l'homme aux saisons du monde naturel et enrayant la fuite des jours, lui octroie un « suspens du temps » (*Ob*, 240). Dans ce jardin comme « espace autre »,

[653] M. Foucault, « Des espaces autres », *op. cit.*, p.755-756 : Les hétérotopies sont « des sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables ». Le jardin est « l'exemple le plus ancien de ces hétérotopies » (*ibid.*, p.758), « une sorte d'hétérotopie heureuse et universalisante » (*ibid.*, p.759).
[654] P. Sansot, *op. cit.*, p.86.
[655] *Ibid.*, p.86.
[656] H. Ferrage, *op. cit.* p.112.

« hétérotopie heureuse et universalisante »[657], quand l'univers urbain était essentiellement dysphorique, Ulrich et Agathe expérimentent ce que Philippe Jaccottet, à la suite de Robert Musil et des mystiques chrétiens, nomme « "l'*autre état*", à savoir un état marqué par une abolition des frontières entre le moi et le non-moi »[658]. Au contraire, la ville accusait la séparation que constitue l'objectivation en faisant du citadin « un archéologue, un historien d'art, [ou] un connaisseur » (*PFA*, 512). La campagne est alors une généralisation du jardin (un « monde-jardin »[659]), où le maître de *L'Obscurité* entend mener, avec la femme aimée, « *l'autre vie* » (*Ob*, 239). Le jardin, comme image inversée de la ville, qui dispense les individus de la morale commune, désigne alors le lieu du « géni[e] » (*S*, 585), quand la ville était le territoire de « l'aplatissement des âmes » (*S*, 343). Pourtant, cette « *autre vie* », le disciple le découvrira avec étonnement en rendant visite au couple, est « [e]xactement la vie de tous les hommes : mais baignée dans cette lumière [...] plus proche de la lumière divine » (*Ob*, 239). C'est aussi le lieu de la *vita contemplativa*, là où la ville était caractérisée par une « activit[é] forcené[e] » (*O*, 32). Enfin, alors que la ville résultait d'une forme de sédimentation, d'amoncellement, dans le jardin, « tout ce vert ne s'amasse pas » (*E*, 18). La Suisse et la Provence, « nouvelle[s] Arcadie[s] » (*APMR*, 1185), apparaissent alors dans la biographie de Philippe Jaccottet comme les reflets de ce monde-jardin qu'est pour le poète moderne « la Grèce, elle aussi, en quelque sorte, natale » (*TS* 62).

a. La Suisse et la nouvelle Arcadie

La Suisse, pays natal de Philippe Jaccottet, conjoint en elle l'enfance du poète et l'enfance de l'humanité, en s'identifiant à « une nouvelle Arcadie » (*APMR*, 1185), par l'intermédiaire du Prince Muichkine, le protagoniste de *L'Idiot* de Fédor Dostoïevski, dont sont mentionnées les « relations privilégiées [qu'il entretient] avec les enfants ». Territoire spontané de l'idylle, la Suisse réunit en effet les éléments de description caractéristiques des paysages arcadiens : « les troupeaux de vaches » et leurs « cloches », « l'ombre des vergers » (*S*, 604), les montagnes, les lacs. Elle figure le paysage idéal, le *locus amœnus* dont le « décor minimum », selon Ernst Robert Curtius, « se compose d'un arbre (ou de plusieurs), d'une prairie et d'une source, ou d'un ruisseau »[660], et qui « surgit

[657] M. Foucault, « Des espaces autres », *op. cit.*, p.759.
[658] F. Vatan, « Robert Musil ou les voies de la mystique diurne », *Savoirs et clinique*, 2007/1, n°8, pp.73-80, p.75.
[659] R. Assunto, *Retour au jardin. Essais pour une philosophie de la nature, 1976-1987*, *s.l.*, Les Éditions de l'Imprimeur, « Jardins et paysages », trad. H. Brunon, 2003, p.65.
[660] E. R. Curtius, « Le paysage idéal », *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*, Paris, Presses Universitaires de France, trad. J. Bréjoux, 1956, pp.226-247, p.240.

parfois […] sous les espèces d'un verger »[661]. Paysage idéal, la Suisse est aussi le berceau du sentiment nostalgique moderne, comme le rappelle Jean Starobinski, dans « La leçon de nostalgie »[662]. Le Suisse ou le jeune Savoyard, dans la poésie anglaise de la fin du XVIIIe siècle, par exemple, apparaît comme l'archétype de l'exilé nostalgique, que ce soit dans les *Pleasures of Memory* (1792) de Samuel Rogers[663] ou dans les *Descriptive Sketches* (1792) de William Wordsworth[664]. Dans le domaine francophone, Jean-Jacques Rousseau, entre autres, a décrit la Suisse et plus particulièrement l'île de Saint-Pierre, au milieu du Lac de Bienne, comme l'habitation la plus agréable où il lui ait été donné de vivre, « singulièrement située pour le bonheur d'un homme qui aime à se circonscrire ». Et bien qu'il n'y ait passé que deux mois, cette île lui a laissé de « tendres regrets »[665]. La Suisse représente dans la littérature romantique européenne l'un des visages possibles du « monde-jardin »[666] ou du Paradis perdu. Étymologiquement, en effet, « jardin » et « Paradis » procèdent d'une même signification. L'étymon du mot « paradis » vient de l'ancien persan *pairidaeza*, qui signifie, comme nous le rappelle Aline Bergé, « enclos », « espace circonscrit »[667]. Il pose « la question de l'utopie »[668] et de l'éventualité de sa réalisation sur la terre. C'est pourquoi « un jardin, par la grâce de l'art, [peut] redeven[ir], quelques instants, l'Eden » (*S*, 935). La Suisse, décrite par Philippe Jaccottet comme un pays « trop souvent trop neutre » (*ICB*, 81), un « pays épargné » par la Guerre et les bombardements, comme l'a été le poète lui-même, « poète abrité » (*L*, 451)[669], peut faire figure d'u-topie, ou mieux d'u-chronie, en tant qu'elle est le lieu exemplaire d'une situation hors-histoire :

> Le jardin fait partie des souvenirs parce que la plupart de nos écrivains sortent d'un milieu où, entre 1920 et 1930, on avait un jardin ; c'est un monde bien particulier pour l'âme, merveilleux, sauvage, sans danger, une nature protégée par des murs, où l'enfant aiguise sa sensibilité, se sent caché, abrité, parfois un peu enfermé, et cultive sa solitude. Et puis, en un sens, la Suisse est un jardin. Plus souvent que les nôtres, les écrivains français ont passé leur enfance dans

[661] *Ibid.*, p.246.
[662] J. Starobinski, « La leçon de nostalgie », *op. cit*., p.263.
[663] *Ibid.*, p.292-293, citant Samuel Rogers : « […] *The intrepid Swiss, who guards a foreign shore, / Condemn'd to climb his mountain-cliffs no more, / If chance he hears the song so sweetly wild / Which on those cliffs his infant hours beguiled, / Melts at the long lost scènes that round him rise, / And falls a martyr to repentant sighs*. »
[664] *Ibid.*, p.298, citant William Wordsworth : « *When long familiar joys are all resigned, / Why does their sad remembrance haunt the mind ? / Lo ! where through flat Batavia's willoy groves. / Or by the lazy Seine, the exile roves, / O'er the curled waters Alpine measures swell, / And search the affections the their inmost cell ; / Sweet poison spreads along the listener's veins* ».
[665] J.-J. Rousseau, « Cinquième Promenade », *Les Rêveries d'un promeneur solitaire*, *Œuvres* complètes, t.1, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1959, pp.1040-1049, p.1040.
[666] R. Assunto, *op. cit.*, p.65.
[667] A. Bergé, *op. cit.*, p.171.
[668] *Ibid.*, p.171.
[669] Dans *Un Calme Feu*, Philippe Jaccottet écrit (*CF*, 16) : « Ma nationalité m'a valu de n'être mêlé directement à aucune guerre ».

> la rue, leur jeunesse dans la misère, la saleté ou la guerre. Cela n'est pas sans effet.[670]

La figure d'un poète en retrait par rapport à l'actualité, se méfiant de l'idée d'engagement en littérature, gravitant à la marge des milieux littéraires, est donc le reflet de la situation de la Suisse et de la littérature romande par rapport à la littérature française (dominée au sortir de la Seconde Guerre mondiale par la figure de Jean-Paul Sartre et par les poètes de la Résistance) et par rapport à l'histoire européenne de la deuxième moitié du XXe siècle. Aussi, Philippe Jaccottet décrit-il Gustave Roud comme se voulant « la voix de ceux qui n'ont pas de voix parce qu'ils n'ont pas été blessés » (*GR*, 32). L'image, récurrente dans l'œuvre, des fantômes qui se pressent aux fenêtres closes de la maison ou de la chambre[671] n'est pas non plus étrangère à la situation de la Suisse pendant la Seconde Guerre mondiale, de sorte que l'on voit combien l'expérience de la guerre informe, ne serait-ce qu'en creux, l'imaginaire du poète.

b. La Provence et la « patrie universelle »

De même, les paysages de la Drôme, où « resurgissent les configurations typiques du pays natal »[672], présentent, dans la biographie du poète, la figure réactualisée, corrigée, du monde-jardin : « j'aime plutôt cet espace que les montagnes définissent mais n'emprisonnent pas, comme quelqu'un peut aimer le mur de son jardin » (*PSA*, 102). Le verger de cognassiers auquel est consacré le « Blason vert et blanc » du *Cahier de verdure* rappelle au poète « les pommiers, les poiriers de [son] pays natal » (*CV*, 752). Philippe Jaccottet, qui choisit de s'installer en Provence, relève « la commune architecture des villages suisses et provençaux »[673]. En effet, comme la Suisse, la Provence est « un pays de murs » (*PFA*, 471), dont les parcelles sont soigneusement délimitées, bien que ce soit plus souvent par le moyen d'arbres que de murs, comme si l'on cherchait à en atténuer les frontières, à inverser le signe de la clôture, ressentie à certains moments comme asphyxiante, en ouverture à partir d'un centre. Si le verger est un « espace clos », celui-ci demeure « perméable »[674], il est « enclos ouvert » (*EN*, 1108). L'enfant « enfermé » dans le jardin suisse fait place à « l'habitant de Grignan » (*PSA*, 94). Décrivant les

[670] P. Jaccottet, « L'audacieux et le tremblant », *Nouvelle Revue de Lausanne*, 25 novembre 1953, cité par A. Bergé, *op. cit.*, p.41.
[671] (*I*, 143) : « *À l'heure vague où les fantômes en grand nombre / se pressent en nombre contre les fenêtres, ameutés / par une hésitation entre le jour et l'ombre / et menaçant de leurs murmures la clarté, // un homme prie* ».
[672] A. Bergé, *op. cit.*, p.53.
[673] *Ibid*., p.53.
[674] F. Chenet, « Les leçons du verger dans *À travers un verger* et *Cahiers de verdure* », *in* P. Jourde, C. Langle, D. Massonaud [dir.], *op. cit.*, pp.165-182, p.166.

paysages qui font son séjour, le poète aime à évoquer les « enclos »[675] qui les composent et en lesquels il perçoit la possibilité de circonscrire l'infini, de lui donner forme :

> L'espèce d'enclos à l'entrée des "puits" […] : un monde de verts, du clair au foncé (*S*, 673)
>
> Les beaux vergers du Vaucluse, entourés de cyprès ou de peupliers […] L'enclos n'est pas toujours de cyprès ; quelquefois, sauf erreur, de peupliers. (*S*, 648)
>
> 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. (*S*, 632)

Il associe ce travail de la « limite *heureuse* » (*S*, 411) à la France (et donc implicitement à l'esthétique classique), et l'oppose à la Suisse, « ensemble de jardins fermés […] où il arrive qu'on étouffe » (*EM*, 83), qui incarne, quant à elle, une modalité malheureuse de la limite : « Voici la mesure qui ne se confond pas avec la médiocrité, les limites qui ne sont pas des obstacles, cela même qui fut toujours le meilleur de la France » (*TD*, 55). En regard de la Suisse, la Provence apparaît comme la patrie choisie, rédimée, corrigée. Aussi, la Provence, patrie spirituelle, s'oppose-t-elle à la fois à la Suisse, patrie nationale, et à Paris, territoire de l'exil. Alors que l'habitant de Grignan se dit « enraciné dans la terre colorée » (*PFA*, 503), le grand citadin, dont le parisien n'est qu'un exemple, est décrit sous les traits d'un être privé de sens, déraciné. L'origine, que Jaccottet retrouve sous les images du Paradis et de la Grèce, ne désigne pas la particularité d'un espace national. Au contraire, « l'aire méditerranéenne »[676] fournit, dans sa généralité, le modèle de la « patrie universelle », dont parle Simone Weil, citée par Philippe Jaccottet :

> Tout être humain est enraciné ici-bas par une certaine poésie terrestre, reflet de la lumière céleste, qui est son lien plus ou moins vaguement senti avec sa patrie universelle. Le malheur est le déracinement. (*PFA*, 530)

Ainsi, « [c]e qui distingue la poésie de l'histoire, d'une certaine histoire, et de toute science, est là » (*PFA*, 512) : l'histoire procède de la rupture, nécessaire à l'objectivation, entre un sujet et son séjour, mais aussi de la discontinuité événementielle qui sépare les époques en périodes. La poésie, quant à elle, procède d'une continuité essentielle, dont le paysage de Provence est le reflet :

> […] c'était comme si une vérité qui avait parlé plus de deux mille ans avant […] continuait à parler […] dans des sites, dans une lumière sur ces sites, par une étrange continuité (que certains aspects de l'Histoire nous cachent). (*PFA*, 473)

[675] J.-C. Mathieu, *Philippe Jaccottet…*, *op. cit*., p.282.
[676] A. Bergé, *op. cit.*, p.143.

Cette hétérogénéité essentielle des paysages provençaux avec l'histoire – hétérogénéité qui fonde également leur poéticité – se marque à travers le fait que loin de susciter « l'esprit [de l'] archéologue » (*PFA*, 471), « intacts » et « ayant l'air d'échapper au temps », ils « vous donnent un sentiment de bonheur » (*PFA*, 511).

c. « La Grèce intérieure » (*TD*, 134-136) et le retour à l'élémentaire

L'image de la Suisse comme les descriptions de la Provence, qui émaillent l'œuvre de Philippe Jaccottet, donnent figure au Paradis perdu. Or, à ce mot de paradis « se li[e] une idée de la Grèce » (*PFA*, 470). Ainsi, contrairement à la « patrie universelle » de Simone Weil, « le Paradis rêvé n'est [pas] le Paradis chrétien » (*GR*, 72), mais bien plutôt l'Arcadie originaire, qui désigne, sous la forme de la « Grèce intérieure », le « retour à l'élémentaire »[677]. La Provence est comparée non seulement à la Suisse, mais aussi à la Grèce. En mai 1965, Philippe Jaccottet déclare : « J'habite un pays grec » (*S*, 393). Puis, dans une note de janvier 1976, il qualifie le Lubéron de « montagne presque grecque » (*S*, 648). Enfin, dans un article intitulé « La Grèce intérieure », recueilli dans *Tout n'est pas dit*, il affirme avoir « tant aimé ces paysages provençaux » parce qu'en eux le touchait « une espèce de voix analogue à celle de la Grèce » (*TD*, 135). Pourtant, comme il le reconnaît d'entrée de jeu, il n'est « jamais allé en Grèce » (*TD*, 134). La Grèce, espace essentiellement « intérieur » comme l'exprime le titre de cet article et comme le réitère l'évocation de sa « lumière (intérieure) » (*TD*, 135), reste alors « une idée » ou un idéal. Plus que la Grèce comme espace géographique, la Provence renvoie le poète à l'Antiquité. Pour Philippe Jaccottet, la Suisse et la Provence font coïncider l'« Arcadie nouvelle » et « les sensations de sa propre enfance ». Comme l'exprime Emmanuel Kant à propos du nostalgique – qui croit regretter les lieux de sa jeunesse, alors que c'est sa jeunesse elle-même qu'il regrette –, c'est donc bien aussi « en direction de son passé personnel » que Jaccottet accomplit « le mouvement du retour »[678]. Si en tant qu'elles sont jardins, la Suisse et la Provence sont de possibles hétérotopies face à l'*isotopie* que constituerait Paris, comme « capitale de la modernité », elles constituent aussi une *hétérochronie* où se conjoignent le particulier et le général : l'enfance personnelle du poète et l'humanité primitive telle que représentée dans l'univers de la poésie pastorale (dans les *Idylles* de Théocrite ou dans *Les Bucoliques* de Virgile).

[677] A. Bergé, *op. cit.*, p.91.
[678] J. Starobinski, *op. cit.*, p.280.

Bien que le poète précise que le paysage qu'il décrit n'est pas « idyllique » (*PFA*, 469)[679], il convoque néanmoins le souvenir de la poésie pastorale de la Grèce antique : c'est « [s]omme toute, un pays de montagnards et de nymphes » (*PSA*, 95). Formant avec la mémoire des paysages édéniques de l'Ancien Testament l'imaginaire commun à tous les enfants d'Europe (*S*, 977), la Provence évoque une « terre natale » retrouvée (*PFA*, 473). Pourtant, de même que la multiplication des images de nymphes et de dieux dans les « œuvres de la Renaissance » (*TD*, 135) risque de réduire l'évocation de la Grèce à une imagerie, l'image de la Grèce elle-même médiatise en même temps qu'elle entrave l'expression de l'Origine. Aussi faut-il encore débarrasser l'expression de toute forme de mythologie. La « fraiche source de l'élémentaire »[680], à laquelle va puiser l'imaginaire de l'œuvre, renvoie alors au principe, c'est-à-dire à la fois à l'Origine et aux quatre éléments : « Ici, nous sommes tout près des éléments ; c'est pourquoi nous aimons ce lieu » (*S*, 413).

*

Le jardin, « où une enfance est cachée » (*PFA*, 502), est un objet essentiellement nostalgique, dont la verdure, la couleur verte, ou encore l'herbe sont les expressions métonymiques. Comme la ville dont il est, en tant qu'hétérotopie, la forme inversée, le jardin est *cosa mentale*. Mais alors que dans la ville les cauchemars de l'homme montent à la surface et donnent à voir la « géographie d'une angoisse »[681], le jardin « suscit[e] la rêverie » (*PFA*, 511), « la simple rêverie [d'un] poète rustique, [d'un] déserteur » (*PFA*, 509). Le labyrinthe, dont la version urbaine était essentiellement dysphorique, offre alors, dans les « tremblants dédales » (*A*, 436) du monde végétal, l'opportunité d'une libre circulation du regard, d'une flânerie heureuse, qui inverse l'errance urbaine en « une science subtile de l'égarement », un « pèlerinage qui ne peut avoir de but » (*S*, 896), pareil à celui que décrit, selon Buffon, « au milieu des airs », le « dédale mobile et fugitif » (*S*, 663) du vol de l'hirondelle. Lors de ses promenades matinales dans les paysages provençaux, le poète dit avoir « l'impression d'entrer par effraction dans le

[679] Le caractère définitif de l'affirmation est d'ailleurs contredit quelques pages par l'irruption d'un doute (*PFA*, 502) : « Vert et rose… Seraient-ce les armes de l'enfance, du premier amour ? Tout au fond de ma rêverie, est-ce une idylle qui tremble et se déforme comme ce qu'on devine au fond de l'eau, rubans et feuillage, une fête rustique comme il ne s'en fêtera plus ? ».
[680] A. Bergé, *op. cit.*, p.217.
[681] J. Onimus, « Philippe Jaccottet : Géographie d'une angoisse », *Travaux de linguistique et de littérature*, XVIII, 2, Centre de philologie et de littératures romanes de l'Université de Strasbourg, 1980, pp.259-270.

monde des oiseaux » (*S*, 663), autre visage de l'idéal. La campagne utopique s'oppose à la ville dystopique comme le dedans s'oppose au dehors, la profondeur à la surface :

> Sombres, sombres verts étendus jusqu'au pied des obscures montagnes […], c'est votre profondeur que je vais interrogeant longtemps encore, comme si elle n'était pas seulement profondeur matérielle, profondeur de couleur, mais intimité de l'âme. (*PSA*, 98)

Ce « vert paradis des amours enfantines »[682], qu'est le *jardin*, d'autant plus s'il est *secret*, réunit l'idée d'enfance et celle d'intériorité. C'est le « monde intime [qui] se recourbe au fond des prés » (*O*, 72), le « château végétal » (*S*, 997) qui vient se substituer au château. Le jardin est donc la métaphore privilégiée de l'âme, quand l'urbanité était le territoire de « l'homme extérieur » (*S*, 412).

2. L'âge de fer et l'âge d'or : l'idylle impossible

> Dans l'ancien monde,
> à presque chaque orage
> répondaient une nymphe dévêtue
> et un berger tranquille. (*CV*, 767)

Lieu de « l'apprentissage d'une parole commençante »[683], « école bocagère » (*PFA*, 501), le jardin inverse l'aspect terminatif des empires urbains, déterminés par la vanité, en aspect inchoatif, sous la forme de la naïveté. Le « poète rustique » (*PFA*, 509) s'oppose alors au poète citadin comme la naïveté vient inverser le signe de la vanité : « La vanité est tressée dans la littérature. Bonheur de la naïveté » (*O*, 56). Mais c'est une naïveté seconde que celle du poète moderne cherchant à renouer avec la force primitive de la poésie malgré le poids du savoir dont il est « accabl[é] » (*S*, 591). Pour Philippe Jaccottet en effet nous sommes, les modernes, accablés de culture, il y a une « fatigue des civilisations » (*PSA*, 120) qui empêche de vivre dans « l'unité et la simplicité de la nature »[684]. L'opposition de la vanité et de la naïveté rappelle alors l'opposition schillérienne, reprise par Giacomo Leopardi, entre poésie naïve et poésie sentimentale. Dans une note de mai 1971, Philippe Jaccottet écrit, résumant la pensée de l'auteur italien : « Dans la poésie antique, c'est la nature qui parle ; dans la poésie moderne (celle qu'il appelle romantique), c'est le poète. Signe, selon lui, de funeste vieillissement » (*S*, 602). L'individualisation ou la subjectivation du poète est le signe de sa déchéance. De même, pour Friedrich von Schiller « ou bien [les poètes] seront nature, ou bien ils chercheront la

[682] C. Baudelaire, « Mœsta et errabunda », *Les Fleurs du mal*, *op. cit.*, p.63.
[683] J.-C. Mathieu, « L'enclos », *Écriture*, n°40, Lausanne, Automne 1992, pp.82-96, p.93.
[684] *Ibid.*, p.14.

nature perdue »[685]. La poésie naïve, où le poète est nature, est prédominante chez les anciens grecs, tandis que la poésie sentimentale, où le poète cherche la nature perdue, prédomine dans la modernité. Or, la poésie sentimentale se subdivise en trois catégories, la poésie satirique, où le poète met l'accent sur « la réalité déplaisante et [qui] accuse la contradiction entre la réalité et l'idéal »[686], la poésie idyllique, qui représente l'idéal réalisé, et la poésie élégiaque, où la nature et l'idéal sont objet de deuil[687]. La tonalité majoritairement élégiaque de la poésie de Philippe Jaccottet tient alors au fait que l'idéal, qui est présenté comme perdu, n'a en réalité jamais existé.

> *"Enfance, qu'y avait-il alors, qu'il n'y a plus ?" Ainsi toute lumière semble-t-elle vouée à n'éclairer que le passé, par rapport ou grâce à une ombre présente. Ainsi le paradis recule-t-il, ne cesse-t-il de reculer, pour se situer enfin au commencement du temps, avant le commencement du temps. (ES, 282)*

Citant Saint-John Perse (« Pour fêter une enfance », *Éloges*), Philippe Jaccottet associe le paradis perdu à l'enfance et à l'Antiquité (enfance de la civilisation). Mais cette Antiquité, à laquelle le poète se réfère, se situe « avant le commencement du temps », avant l'histoire, il s'agit donc d'un mythe, le mythe de l'âge d'or. Dans l'œuvre jaccottéenne, l'Antiquité apparaît comme l'incarnation la plus proche de cet âge paradisiaque, alors que l'époque moderne est décrite avec toutes les caractéristiques de l'âge de fer hésiodique.

a. Deux lumières : Le Lorrain et Rembrandt (*PFA*, 504-505)

Ce mouvement de l'histoire comme désenchantement, dégradation, que décrit notamment le mythe des âges de l'humanité raconté par Hésiode dans la *Théogonie* et dans les *Travaux et les jours*, apparaît en particulier dans l'œuvre de Philippe Jaccottet à travers l'évocation de deux tableaux dans les *Paysages avec figures absentes*. Il s'agit d'*Amour et Psyché* de Claude Le Lorrain (1600-1682), peint dans le troisième quart du XVIIe siècle et du *Portrait de Johannes Cornelisz Sylvius* attribué à Rembrandt (1606-1669) et peint en 1644. En choisissant de comparer deux tableaux du XVIIe siècle, qui représentent, pour le premier, le couple mythologique éponyme baigné dans le décor naturel d'un « long étang », et pour le second, le « portrait présumé [d'un] pasteur » contemporain du peintre, Philippe Jaccottet présente le XVIIe siècle comme l'époque charnière entre l'Antiquité idéalisée de la Grèce, représentée par le tableau du Lorrain, et l'époque moderne, représentée par la Hollande calviniste et iconoclaste de Rembrandt.

[685] F. Schiller, *op. cit.*, p.105.
[686] R. Leroux, « Introduction », *ibid.*, p.17.
[687] F. Schiller, *ibid.*, p.157.

Entre les deux tableaux qui semblent se compléter l'un l'autre, ou plutôt se « corriger », ce qui frappe d'abord le poète, c'est le contraste entre, du côté du Lorrain, la clarté *matinale* qui accompagne « le songe de la jeunesse » et du côté de Rembrandt, au contraire, la prévalence *vespérale* « du noir ». Tandis que dans le premier tableau, la lumière émane « de la terre et des arbres », et forme autour des corps comme un « nid », dans le second, elle semble s'être réfugiée à l'intérieur des choses et des êtres, dans « le grand livre » et dans le « visage » du pasteur. Le premier tableau donne à voir des personnages imaginaires alors que le second tableau est le portrait d'un homme réel. Cette opposition entre Antiquité et Modernité est recouverte par l'opposition du mythe et de la réalité, de la jeunesse et de la vieillesse (de l'humanité, de l'individu ou même du jour), de la nature et de la culture, du paganisme et du christianisme, et enfin par celle, qui les contient toutes, de la clarté et de l'obscurité. Dans le tableau du Lorrain, l'Antiquité grecque apparaît comme la localisation spatio-temporelle de l'âge d'or hésiodique, dont la notion paraît recouper, dans la pensée de Philippe Jaccottet, celle du *milieu doré* hölderlinien, tandis que, par contraste, le tableau de Rembrandt semble une représentation de l'âge de fer. Cette opposition entre les deux représentations renvoie alors à la distinction interne aux poètes sentimentaux entre genre élégiaque et genre idyllique qu'opère Friedrich von Schiller, après avoir opposé les poètes sentimentaux aux poètes naïfs. Alors que les poètes naïfs peuvent se contenter d'imiter la nature harmonieuse qui les environne, le poète sentimental doit chercher la nature perdue afin de rétablir l'idéal. S'il est, comme le voulait Schiller, le « vengeur de la nature », c'est sur le mode mineur, comme se définit Philippe Jaccottet dans *Beauregard*, « [u]n chercheur d'herbe » (*B*, 703). Le contraste des deux tableaux exprime deux des modalités associées à la poésie sentimentale : le genre idyllique, où le poète, à l'instar du Lorrain, représente l'idéal comme réalisé (ne serait-ce que dans le passé), et le genre élégiaque, où le poète, à l'instar du pasteur de Rembrandt, « cherche la nature mais en tant qu'idée et dans une perfection où elle n'a jamais existé, bien qu'il la pleure comme quelque chose qui fut et qui est maintenant perdu »[688]. Comme dans le portrait de Rembrandt, la lumière, qui baigne la composition du Lorrain, n'est plus que l'idée de la lumière. Aussi s'est-elle réfugiée dans le Livre et se reflète-t-elle sur le visage du pasteur.

[688] *Ibid.*, p.105.

b. L'idylle et le madrigal

Alors que le tableau du Lorrain, tel que décrit par Philippe Jaccottet, met en scène l'antiquité mythique, où « il n'y [a] pas de place pour la mélancolie » (*CV*, 753), comme l'univers de la consonance entre les hommes et les dieux et entre le monde humain et le monde naturel, le monde moderne apparaît comme l'univers de la dissonance. Le siècle, qui est celui du poète, est décrit comme « un visage tailladé. Le fer dans les yeux, l'os carié » (*PFA*, 491). L'idylle, présentée comme impossible, continue pourtant d'informer la représentation des paysages naturels et de polariser l'imaginaire de l'œuvre. Dans *Airs,* le poète, s'écriant « Ah ! l'idylle encore une fois / qui remonte du fond des prés / avec ses bergers naïfs » (*A*, 428), associe le genre littéraire de l'idylle avec la naïveté et avec le cadre rustique. Dans *Paysages avec figures absentes*, Philippe Jaccottet emploie le terme d'idylle dans son sens courant d'« amour naïf et tendre vécu affectivement par deux êtres dans la fraicheur d'un sentiment idéalisé »[689] : « Ainsi naîtrait du désir, comme un feu s'allume, une idylle gracieuse et troublante » (*PFA*, 483). Le poème approprié au traitement de ce thème serait « une espèce de madrigal » (*PFA*, 483). Comme l'idylle, en effet, le madrigal, qui se rapporte tantôt à une « composition vocale polyphonique sans accompagnement ou monodique avec accompagnement »[690], tantôt à « une pièce de poésie […] prenant souvent à l'égard d'une femme, la tournure d'un compliment galant » [691], entretient l'ambiguïté quant au fait de désigner d'une part un genre musical ou un genre littéraire et d'autre part la forme d'une composition ou le thème qu'elle traite. Enfin, le madrigal provenant du latin *matricalis* renvoie à l'idée d'un chant « "ingénu, naïf" comme celui qui vient de sortir de la matrice »[692]. L'association du madrigal à l'idylle est reprise dans le « Blason vert et blanc » de *Cahier de verdure* lorsque le poète, « réfléchissant à ces deux couleurs », évoque « l'image de jeunes dames, aussi nobles d'esprit que pures de cœur, réunies en groupes comme des musiciennes » (*CV*, 753) et lie cette image avec la *Vita nova* de Dante, les madrigaux de Monteverdi et « la figure du Printemps » telle qu'elle est donnée à voir dans la *Flora* de Pompéi, « peinture grecque » où une femme « cueille une fleur blanche sur un fond de prairie verte », qui « orne le frontispice du fragment d'*Hypérion* [d'Hölderlin] dans l'édition de 1957 » ou encore dans le *Printemps* de Sandro Botticelli. Contrairement aux *Paysages avec figures absentes*,

[689] CNRTL [en ligne], « Idylle », URL, consulté le 05/02/2018 : http://cnrtl.fr/definition/idylle
[690] CNRTL [en ligne], « Madrigal », URL, consulté le 05/02/2018 : http://cnrtl.fr/definition/madrigal
[691] *Ibid.*.
[692] *Ibid.*.

dans *Cahier de verdure*, le poète ne se refuse plus à « suiv[re] cette pente » (*PFA*, 483) de la « [n]ostalgie de l'Âge d'or, pastorales, idylles » et ajoute même qu'« il n'était pas absurde que, devant cet autre verger, la rêverie [l'] y eût conduit » (*CV*, 755). Pourtant ce sont de « [c]urieuses fêtes, [de] drôles d'idylles » auxquelles assiste le poète « puisque l'on ne peut danser avec ces fées-là, ni un seul instant les tenir par la main » (*CV*, 756). Les « Travaux au lieu-dit l'étang » étaient placés, comme l'indique leur titre, sous le signe du travail, venant contrecarrer et corriger l'inclination naturelle du poète à verser dans l'imaginaire. Au contraire, le « Blason vert et blanc » consent à s'enfoncer dans « la rêverie » et affirme que « l'enchantement existe ». Le rêve ne s'oppose plus à la réalité, il en apparaît comme un régime spécifique, comme une temporalité particulière que caractérise la brièveté. Ajoutant qu'« on ne peut pas encore en écarter du monde le rêve ou le souvenir » (*CV*, 755), le poète à la fois reconnaît que l'idylle continue de polariser son imaginaire et place l'âge d'or hors de sa portée, dans le passé ou dans le domaine de la fiction. Cette situation ambivalente du poète est rendue possible par sa position intermédiaire : d'une part, il n'est « pas assez ignorant pour être naïf », d'autre part, il est « trop ignorant pour passer au parti des savants » (*S*, 602).

c. Le chant amébée (le chœur antique) et le soliloque du maître

Par-delà l'ensemble des raisons que l'on vient d'énumérer, ce qui distingue les deux tableaux, c'est aussi la présence dialogique des deux silhouettes d'Amour et de Psyché opposée à la présence solitaire du pasteur. L'amour représente en effet « non seulement [la possibilité d']une union entre deux individus, mais [aussi d']une union entre ces individus et le monde : "dès la première fois, si je me suis follement attaché à vous, c'est que je vous ai sue de celles avec qui l'on pénètre dans le doux centre des choses, et qui seules, par leur refus, peuvent nous en chasser" »[693] (*Ob*, 230-231), déclare le maître de *L'Obscurité* à la femme aimée. L'idylle et le madrigal se caractérisent par la mise en scène de chants amébées ou tout au moins d'une polyphonie, qu'on la comprenne comme un dialogue entre deux voix, entre une voix et une instrumentation, ou encore entre un chanteur et le monde naturel. Philippe Jaccottet adhère à cette conception dialogique de la poésie, « semblable au commerce des amoureux » (*S*, 876-877). Il intitule, d'ailleurs, l'un de ses recueils de chroniques dédiées à la poésie *Une Transaction secrète* d'après la phrase de Virginia Woolf, placée en exergue du recueil et qui donne lieu à une citation plus longue dans une note de juillet 1981 : « *Écrire de la poésie, n'était-ce pas une*

[693] N. Manning, *art. cit.*, p.156.

transaction secrète, une voix répondant à une autre voix ? ». De même que Virginia Woolf évoque l'écriture comme une « réponse bégayante […] à la vieille mélopée des bois, *aux fermes et aux chevaux bruns* […] *aux champs qui, si laborieusement, portent l'orge, les raves, l'herbe, et au jardin enfin qui fait s'épanouir iris et fritillaires ?* » (*S*, 876-877), Théocrite place ces mots dans la bouche de Thyrsis : « Douce est la mélodie que fait entendre, chevrier, ce pin qui, là, murmure près des sources ; doux aussi l'air que toi, tu joues sur ta syrinx »[694]. Et Philippe Jaccottet, quant à lui, écrit : « Détrompez-vous : / ce n'est pas moi qui ai tracé toutes ces lignes / mais, tel jour, une aigrette ou une pluie, / tel autre, un tremble, / pour peu qu'une ombre aimée les éclairât » (*CV*, 768). Cette métaphore du monde naturel comme énonciateur, émetteur d'un chant ou d'une parole à laquelle le poète, son émule, aurait à mesurer son propre chant, est très courante dans l'œuvre de Philippe Jaccottet. Ainsi, les frênes alignés qu'il aperçoit sont-ils comparés à « une lyre de cuivre » (*PSN*, 732), les fleurs sauvages rencontrées « au bord du chemin » lui apparaissent-elles « [p]our réponse » (*CV*, 764), les oiseaux « navettes ou anges de l'être » n'ont-ils pas seulement « parlé, […] questionné, appelé,/ mais répondu » (*PSN*, 720), ou encore le poème est-il comparé à un « feu de braise » qu' « on offre » « [à] la brève rose du ciel d'hiver » (*ABA*, 856). La poésie jaccottéenne est ainsi « *la présence, rendue soudain sensible, de la consonance avec l'univers* » (*S*, 1038) et avec autrui, mais cette harmonie n'est atteinte qu'en de rares moments, si brefs qu'ils semblent toujours déjà passés, insaisissables, et même illusoires. La situation du poète moderne, « poète tardif », oxymore qui exprime la tension entre inchoatif et terminatif, entre renouveau et déclin, est plus fréquemment celle du vieux pasteur, reclus dans sa solitude, comme l'est, dans *L'Obscurité*, le maître, pour lequel la présence de son disciple ne fait que « serv[ir] de prétexte, d'encouragement à monologuer » (*Ob*, 186) et dont le discours est qualifié de « soliloque » (*Ob*, 196). Le poète moderne apparaît « excl[u] de toute communauté » (*EM*, 306), poussant le « chant du solitaire » (*PFA*, 517) quand l'aède grec faisait corps avec « le "chœur" » antique (*PFA*, 517).

*

Que ce soit dans le mythe d'Amour et de Psyché, ou dans les idylles de Théocrite, le monde naturel semble compatir à la souffrance des hommes. Lorsque Psyché, cherchant à reconquérir son amant, Éros, est mise à l'épreuve par Aphrodite, les animaux

[694] Théocrite, « Thyrsis ou le chant », *Idylles*, Paris, Les Belles Lettres, « Classiques en poche », trad. F. Frazier, 2009, p.15.

et les éléments l'aident à faire face à l'adversité. Quant à Daphnis, le héros emblématique de la poésie pastorale, à sa mort, « les chacals le pleurèrent, le pleurèrent les loups ; / du fond des bois, le lion gémit sur son trépas »[695]. Au contraire, lors de la mort de Pierre-Albert Jourdan, la nature fait montre d'une cruelle indifférence, « [e]t la lumière ne s'est même voilée / au-dessus du coffre sombré » (*PSN*, 736). Comme le jardin, l'idylle, qui représente une nature compatissante, constitue « une sorte d'univers apprivoisé », une « sorte de "bulle" de bonheur ou tout au moins d'intemporalité » où « l'affabulation générale "suspend" le travail pour laisser les personnages chanter »[696] et laisser libre cours à la rêverie : « Nul qui travaille ici » (*PFA*, 502). L'âge d'or, comme le Jardin d'Éden, se distinguent de la vie moderne par la part faite au travail, soit absente, soit secondaire, soit encore indistincte de la rêverie, comme de tous les processus organiques : « un travail en plein sommeil » (*PFA*, 479). Cette distinction du travail et de la rêverie, de l'activité et de l'oisiveté, rend compte de l'opposition entre les deux attitudes qu'un sujet est susceptible d'adopter pour faire face à la « débâcle immobile et sempiternelle de tout ». Il peut soit « se jeter dans toutes sortes d'activités forcenées, de même qu'un invité, dans une soirée, s'agite et se dépense pour se persuader qu'il s'amuse », soit encore « attend[re] en ne parlant pas ».

> Ainsi, dans une tranquillité tremblante, dans le silence ou plus exactement dans un espace où les bruits 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'éclairer. (*O*, 32)

Le monde naturel, placé sous le signe de l'idylle, apparaît donc comme le lieu de la *vita comtemplativa* (particulièrement valorisée, selon Hannah Arendt, dans la Grèce antique) là où l'univers urbain était celui de la *vita activa* (où le travail, dans nos sociétés modernes, acquiert une place centrale). L'urbanité, qui est l'achèvement macroscopique du processus de « réification » à quoi correspond « l'"édification d'un monde objectif" »[697] par le travail, est alors la métaphore de la modernité, quand la ruralité est celle de « l'ancien monde » (*CV*, 767) : « l'époque moderne […] a renversé […] l'ordre traditionnel de l'action et de la contemplation »[698]. Or, dans la pensée de Philippe Jaccottet, paradoxalement puisqu'on associerait plus spontanément divertissement et loisir (*otium*), c'est la *vita activa* (*negotium*) qui revêt les caractéristiques du divertissement : « je ne vais pas chercher dans le silence des campagnes un refuge contre

[695] *Ibid.*, p.21.
[696] F. Frazier, « Introduction », Théocrite, *op. cit.*, p.XXXIII-XXXIV.
[697] H. Arendt, *op. cit.*, p.149.
[698] *Ibid.*, p.130.

le réel, refuge que le bruit et le mouvement des villes serait finalement plus propre à m'offrir » (*TS*, 292-293).

3. Le poème comme jardin

Confrontant les paysages réels à ses lectures d'enfance de l'Ancien Testament, Philippe Jaccottet rapporte, dans *Israël, cahier bleu*, sa traversée en taxi des environs de Bethléem et déclare : « où qu'on aille, ici, on est loin des pastorales » (*ICB*, 48). De la même manière, la vraie campagne, dont il évoque quelquefois la figure pour se défendre d'y « chercher […] un refuge contre le réel » (*TS*, 292-293), ne ressemble en rien au monde idyllique dont le poète représente le rêve dans certains de ses textes. Selon la formule de Christine Dupouy, « le pays rêvé […] ne se confond pas avec le pays réel »[699] :

> Le hameau de Teyssières […], dans une ombre neigeuse, frissonnante, est comme une porcherie perdue, où n'habitent plus que des vieillards. On voit derrière les vitres, sur fond de suie, leurs visages stupides ou hagards. (*S*, 377)

Comme la ville, la campagne est atteinte des maux de la modernité. Ce n'est plus une humanité juvénile et innocente qui y séjourne dans la lumière d'un printemps éternel mais un peuple de vieillards cerné par la nuit et la neige. L'« insinuation de grisaille le long des murs » (*Ob*, 203) gagne jusqu'aux existences rurales et « [s]ans doute faudrait-il être un romancier exceptionnel pour comprendre et faire apparaître le sens de ces vies obscures […] pour en faire deviner la profondeur à travers la grisaille dont elles sont enveloppées » (*TD*, 54). Ainsi, « sans sortir du bourg où [il] vi[t] », le poète pourrait « composer une longue histoire de la tristesse, de la déchéance, de l'ennui », « mais [il] n'en [a] pas envie » (*ES*, 315). Pourtant, ailleurs, il déclare que « [s]on désir serait à présent de pouvoir écrire en prose, et en prosateur », c'est-à-dire ici en romancier, désir qu'il déclare « irréalisable », du fait de sa « totale incapacité d'"inventer" une histoire » et de peur de l'« impudeur » (*S*, 596-597). L'ambiguïté demeure donc de savoir s'il ne peut pas ou s'il ne veut pas écrire le récit dont il rêve. C'est qu'en réalité, le désir de narration du poète le conduit dans une impasse. D'un côté, préférant laisser à d'autres le soin de « montrer [à l'homme] sa misère » (*PFA*, 463), Philippe Jaccottet refuse le registre satirique, forme de la poésie sentimentale, où le poète critique et tourne en ridicule les mœurs de son époque. De l'autre, incapable d'inventer une histoire, il lui faut bien prendre appui sur des personnes et des faits réels pour composer son récit, mais le

[699] C. Dupouy, *La Question du lieu…*, *op. cit.*, p.45.

monde en ruine de la modernité ne se laissant pas louer, l'écrivain est soit renvoyé vers la poésie, dont la forme disséminée imite à la fois les fragments épars du paradis et le morcellement élégiaque, soit rejeté vers la satire qui seule peut prendre en charge la tonalité dysphorique de l'époque. La « clownerie funèbre », que compose par exemple Samuel Beckett, « dit la vérité même de notre temps » (*S*, 944). Le romancier d'aujourd'hui doit être « exceptionnel », s'il veut écarter la tentation satirique et parvenir, comme André Dhôtel, à « faire apparaître le sens [des] vies obscures ». C'est pourquoi Philippe Jaccottet préfère la deuxième partie de *L'Homme sans qualité* où Robert Musil s'est dépouillé de son ironie[700]. Cependant la satire affleure à maints endroits de l'œuvre jaccottéenne : dans *L'Obscurité*, où s'exprime « un besoin de dérision » (*Ob*, 188) et où le personnage du maître constitue l'hypostase d'une mémoire, qui se retournant sur son rêve juvénile de clarté, est « devenue soudain ironique » (*Ob*, 245), mais aussi et surtout dans les textes écartés du volume en Pléiade : les chroniques publiées en journaux, certains récits de voyages, etc. Ainsi, de ces « Portraits de province » que l'on trouve dans *Tout n'est pas dit*, et qui confrontent l'humanité idéale des pastorales à l'humanité réelle, contemporaine du poète, avec ses vices, ses ridicules, son incorrigible vanité : la notairesse qui « se pique d'être musicienne » (*TD*, 75), la demoiselle de cinquante ans, dont le dévouement auprès des malades révèle une secrète passion pour la maladie et la mort (*TD*, 81), la « dame de ménage » qui préserve « jusque dans les petites besognes » sa « dignité gouailleuse » (*TD*, 67) et son allure à la fois « royale et vulgaire » (*TD*, 66), le réfugié serbe « si attaché au passé qu'il se refuse à entériner aucun changement » (*TD*, 58). La prose, qui désigne ici l'art du portrait et de la narration, représente le pendant dysphorique, satirique, de l'écriture. À ce titre, il n'est pas indifférent que sous sa forme la plus développée, dans le récit de *L'Obscurité*, elle prenne place dans un cadre urbain. Sous sa forme poétique, et non plus romanesque, elle est, comme prose paysagère ou prose de réflexion, approximation du poème. La représentation du paysage, « analogue à la poésie même » (*PFA*, 468), est réservée au poème et constitue le champ de l'idéal. Le poème est fête, comme l'idylle, et comme le verger. C'est donc bien, comme l'écrit Nicholas Manning, « par la vertu de l'instant »[701] que poésie et paysage s'identifient. Comme les « premières forêts » « où les bruits s'étagent » (*O*, 32), le « mouvement profond de la poésie » correspond au « concret », au « rituel », à « l'ordre », à ce que les

[700] (*ES*, 268-269) « L'éclat dense, la respiration sereine de ces chapitres, leur gravité heureuse affirment à eux seuls, à l'évidence, que Musil a rejoint le centre de lui-même ; que, dépouillé de ses armes favorites (l'analyse, l'ironie), privé d'armes, il triomphe enfin (à croire que ses plus dangereux adversaires avaient été ses propres armes). »
[701] N. Manning, *art. cit.*, p.152.

Grecs désignent sous le nom de « *cosmos* » (*S*, 596) et s'oppose donc à « ce chaos à étages » (*L*, 792), ce « chaos de passions, de pensées tout ensemble attirantes et redoutables » (*Ob*, 179) qui font la « grande ville » (*Ob*, 179) décrite par Jaccottet dans l'unique récit de sa bibliographie. L'établissement d'« une série d'équivalences entre la poésie, l'immémorial, le divin et la Grèce »[702], réunies sous la catégorie de l'*agreste*, a pour corollaire l'établissement d'une série d'équivalences entre le récit, la perspective historique, le séculier, et l'Europe moderne et urbaine.

a. Le jardin comme *analogon* du poème

Comme le rappelle le philosophe italien Rosario Assunto, cette idée du paysage, ou du jardin, comme *analogon* du poème, n'est pas étrangère à la pensée d'Emmanuel Kant, dont le paragraphe 51 de la *Critique de la faculté de juger* définit le jardinage comme « art qui dispose de manière belle les produits de l'art pour exprimer des idées esthétiques d'après l'analogie du langage ». C'est aussi l'une des images de la poésie dans l'œuvre de Friedrich Hölderlin et en particulier dans ce poème, intitulé « Mon domaine », et traduit par Jaccottet :

> Et pour que j'aie aussi, où abriter mon cœur mortel,
> Comme les autres un lieu qui demeure
> Et qu'en moi l'âme, de patrie privée,
> Ne se souhaite au-delà de la vie
>
> Sois donc, ô chant, mon amical asile ! Sois,
> Bienfaisant, l'objet des soins
> Attentifs de l'amour, le jardin où, errant
> Parmi les fleurs qui ne vieillissent pas,
>
> J'habite en simple abri, quand au-dehors
> Le Temps puissant avec toute sa houle,
> L'Instable au loin murmure, et le Soleil
> Plus tranquille mon œuvre favorise.

Le jardin, nature idéale, fait coïncider la nature et la pensée dans une même « unité de contemplation »[703] et représente l'« identité de l'art et de la nature »[704], la nature y « prend sa revanche sur l'utilitarisme qui [l'] instrumentalise »[705]. L'hétérotopie du jardin est alors contestation du capitalisme productiviste, où « l'utilité instaurée comme sens engendre le non-sens »[706]. La description du jardin comme nature idéale s'oppose à la campagne réelle, en tant qu'elle est transformée par l'industrialisation – relativement récente en

[702] C. Van Rogger-Andreucci, « "La Grèce intérieure" », *in* R. Ventresque [dir.], *Philippe Jaccottet, la mémoire et la faille*, Montpellier, Université Paul Valéry, 2002, pp.15-36, p.21.
[703] R. Assunto, *op. cit.*, p.56.
[704] *Ibid.*, p.50.
[705] *Ibid.*, p.55.
[706] H. Arendt, *op. cit.*, p.208.

France – de l'agriculture, qui aliène le monde naturel et qui correspond à une extension des valeurs de la civilisation technique, jusque dans le monde rural. Le jardin donne « l'image d'une nature intacte, mais en même temps dépouillée de toute sauvagerie »[707], il est

> l'idéal […] d'une nature qui soit telle que nous nous figurons qu'elle était à l'origine, antérieurement à une histoire interprétable comme l'éloignement successif et graduel de la nature, et telle qu'on peut espérer la restaurer […][708]

Coïncidence de la nature et de la pensée, le jardin signe l'identification du dehors et du dedans, il est « monde intime » (*O*, 72), jardin de l'âme. S'opère alors une transmutation de la poéticité de la nature en « *jardin de la poésie* : non seulement jardin de paroles, mais aussi jardin *dans les paroles* »[709] ou tout aussi bien *poème*. L'hétérotopie du jardin, espace *autre*, lieu de « *l'autre* vie » (*Ob*, 230) et de « *l'autre état* » (*ES*, 263), est donc foncièrement hétérotopie *lyrique*, « chant [qui est] […] la seule vraie vie » (*ES*, 321), mise en œuvre d'un « discours absolument *autre*, par rapport aux discours de la communication journalière », réemployant, réagençant, pourtant, les mêmes mots, les mêmes matériaux qui sont ceux du « prosaïsme accidentel du quotidien »[710]. Comme dans le tableau de Rembrandt, finalement, toute la lumière s'est réfugiée dans le livre « lui-même devenu abri de feuilles écrites, petite Arcadie, seul jardin peut-être, quoique imaginaire »[711], dans le poème qui apparaît ainsi comme le seul espace de réalisation de l'utopie. À ce titre, si le poème est, par nature, contestation du capitalisme, et à travers lui de l'utilitarisme, il est aussi fondamentalement hétérogène à la notion d'engagement, puisqu'il ne saurait servir aucune autre fin que lui-même :

> […] pour que la poésie puisse être « engagée », il faudrait qu'elle soit d'abord, et surtout, *expression d'un quelconque message* (comme c'est le cas pour le langage parlé : « Donne-moi du pain » ; « Tiens-toi droit » ; « Es-tu malade… », etc.). Or, elle n'est pas d'abord, elle n'est pas surtout cela ; c'est cette erreur qui est la source de tous les malentendus à son égard. La poésie (et c'est ce qui la sépare de la prose), comme la musique, ne cherche pas *d'abord* à traduire des sentiments ou des idées par le moyen, ici des mots, là des sons : non. Elle n'exprime pas, mais *elle est*, à la manière d'un temple, d'un monument, *une présence* qui ne veut rien *dire* de particulier, mais révèle […] *une harmonie cachée* qui fait précisément notre […] joie.[712]

Contre l'action utilitaire, tournée vers un but, le poète réhabilite la contemplation esthétique comme témoignage désintéressé d'une présence. C'est à cet égard seulement,

---

[707] R. Assunto, *op. cit*, p.50.
[708] *Ibid.*, p.50.
[709] *Ibid.*, p.50.
[710] *Ibid.*, p.65.
[711] H. Ferrage, « Notice de *Cahier de verdure* », *in* P. Jaccottet, *Œuvres*, *op. cit.*, p.1506.
[712] P. Jaccottet, « La Crise de la poésie ou de Rilke à Artaud », *in* J.-P. Vidal, *op. cit.*, p.22.

de façon immanente à son existence même, que le poème, pareil au temple, est subversion des valeurs de l'utilitarisme. Mais cette subversion est, non pas de révolte prométhéenne, comme les régimes capitalistes et communistes, mais de consentement à la condition humaine. Le poète est cet être, qui au contraire des hommes affairés dans le domaine de « l'*util* »[713], « demeur[e] dans l'immobilité et se pench[e] sur [le] secre[t] » (*TS*, 294) de sa présence au monde. Le « désengagement » du vieillard, qui se traduit « par la diminution du nombre de [ses] rôles sociaux »[714] pourrait de la sorte apparaître comme le pendant du désintéressement du poète, tous deux réduits à une existence « sans [autre] divertissement » (*BP*, 1159) que celui de *cultiver son jardin*, de « brûl[er] les feuilles mortes, [d']arrach[er] la mauvaise herbe, et [de] parl[er] contre le vide » (*ES*, 327).

b. Le jardin et la réhabilitation de l'ordinaire : poésie didactique

Lieu de la contemplation, le jardin « doit aussi être interprété comme lieu d'un pouvoir instituant un ordre symbolique, comme *pouvoir* symbolique. En tant que pouvoir, le jardin est un acte, un faire, un *poïeïn* »[715]. « Art de disposer de belle manière », il est réagencement, reconfiguration de l'expérience comme l'est le poème. Tous deux mettent en œuvre une subtile dialectique entre action et contemplation, tendant à réconcilier les valeurs antiques et les valeurs de la modernité pour inventer un *art de faire*[716] qui soit vivifiant et non réifiant. Ainsi en est-il, dans ce poème d'*Airs*, déjà analysé, où l'injonction (au moyen des infinitifs) et le thème araire imitent la manière de la poésie didactique grecque et latine, et plus particulièrement la poésie hésiodique des *Travaux et les Jours*, ou la poésie virgilienne des *Géorgiques* :

> Le soir venu
> rassembler toutes choses
> dans l'enclos
>
> Traire, nourrir
> Nettoyer l'auge
> pour les astres
>
> Mettre de l'ordre dans le proche
> gagne dans l'étendue
> comme le bruit d'une cloche
> autour de soi (*A*, 445)

Cette référence de l'œuvre jaccottéenne à Hésiode est confirmée par une citation des *Travaux et les Jours* dans les *Observations* : « *Au lever des Pléiades, filles d'Atlas,*

[713] M. Heidegger, *Être et temps, op. cit.*, p.104 : « Par essence, l'*util* est "quelque chose qui est fait pour" ».
[714] V. Caradec, *Sociologie de la vieillesse et du vieillissement*, Paris, Armand Colin, « 128 », 2012, p.98.
[715] P. Nys, « Jardin et institution symbolique », *in* J. Pigeaud, J.-P. Barbe [dir.], *Histoires de jardins. Lieux et imaginaire*, Paris, Presses universitaires de France, « Perspectives littéraires », *s.d.*, p.1.
[716] M. de Certeau, *L'Invention du quotidien*, t.1. *Arts de faire*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1990.

commencez la moisson, les semailles à leur coucher […] Le huitième jour du mois, châtrez le porc et le taureau mugissant […] » (*O*, 30). Pareillement, dans *Les Géorgiques* de Virgile, revient cet emploi prépondérant de l'injonction associé à la question du moment opportun. Les deux œuvres antiques, de même que le poème de Philippe Jaccottet, prennent la forme d'un mode d'emploi destiné à ritualiser l'accomplissement des travaux agricoles. Cette mise en communication du quotidien et du sacré est soulignée, dans le poème jaccottéen, par l'emploi du complément de but « pour les astres », qui la renforce d'une correspondance entre le monde terrestre et le monde céleste. C'est ainsi par le moyen d'un agir accordé aux cycles naturels (« le soir venu », « au lever des Pléiades », etc.) que l'homme peut escompter transfigurer la quotidienneté aliénante en poésie du quotidien, la difficulté du travail en facilité de la rêverie inspirée, de la création (mécanique) en procréation (organique) selon le vœu qu'avaient formulé les Romantiques allemands, associant avec Novalis, les fragments à « des semences littéraires », d'une « [œ]uvre [qui] ne [soit] pas […] autre chose que l'auto-production absolument nécessaire où s'anéantissent toutes les individualité et toutes les œuvres »[717]. Lieu du possible le plus prosaïque, le jardin est aussi, à l'instar de l'Arcadie dans les *Idylles* théocritéennes, le lieu de réalisation de l'adynaton, lieu d'une prise de « parti [en faveur] de l'impossible » (*S*, 361). Le poème donne cet « [o]rdre aux bergers absents » :

> qu'ils retiennent les biches qui s'échappent,
> mal conseillées par les nuages,
> qu'ils dénouent une à une les tresses des ruisseaux,
> qu'ils épargnent les herbes rares de la combe
> et qu'ils fassent tinter l'ivoire des pierres
> dans la montagne où chaque arbre se tord en lyre. (*CV*, 768)

De même, dans « Thyrsis ou le chant », Théocrite écrivait :

> *Puisiez-vous maintenant, vous ronces, porter, vous buissons, des violettes*
> *et que le beau narcisse sur les genévriers fleurisse,*
> *que tout soit inversé, et que le pin porte des poires*
> […] *que le cerf mette en pièces les chiens,*
> *et que les hiboux des montagnes luttent contre les rossignols*[718].

Le jardin, comme métaphore du poème, outre qu'il mette au diapason réel et idéal, nature et pensée, intériorité et extériorité, réconcilie donc le merveilleux et le quotidien, le fini et l'infini, de la même manière que le font les pastels de Gérald Goy qui,

> […] en magicien plus véritablement magicien qu'aucun autre, transfigure à longueur de temps le pauvre bout de jardin qu'il voit de sa fenêtre. Il n'a besoin

[717] P. Lacoue-Labarthe, J.-L. Nancy, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, « Poétique », 1978, p.78-79.
[718] Théocrite, « Thyrsis ou le chant », *op. cit.*, p. 29.

> d'aucun adjuvant extérieur, ni d'aucune sorte de drogue. C'est l'encens du quotidien. La poussière devenue magie. (*S*, 1072-1073)

À partir d'une conception de la vie quotidienne comme « décombres » (*O*, 33), liée comme on l'a montré à son inclusion à l'intérieur d'un contexte urbain, l'œuvre de Philippe Jaccottet va, au fur et à mesure du temps, vers une réhabilitation du quotidien qui, cessant de s'opposer au merveilleux, va de pair avec sa réintégration au sein du monde naturel, où s'accomplit « la liturgie de l'année » (*EN*, 1096), rite qui résiste à toutes les formes de sécularisation de la modernité. Ainsi, « [t]ravaillant au jardin » (*EN*, 1110), le poète constate :

> Il y a là 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, 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. (*EN*, 1114)

c. L'immémorial et l'ambivalence de Saturne

Le jardin, qui se situe à l'intersection de la nature et de la culture et « *où les fleurs blanches des arbres fruitiers, en se fanant semblent célébrer à la fois une fête et des funérailles* » (*ES*, 265), dans l'œuvre de Philippe Jaccottet, comme dans la deuxième partie du roman de Robert Musil, à laquelle il « n'a pas donné sans raison un nom emprunté à la théologie chrétienne, le *Millénaire* » (*ES*, 260), désigne la possibilité d'une réconciliation des contraires, et en particulier de la réconciliation entre le sacré et le quotidien, entre la naissance et la mort, entre l'origine et la fin (terme et but), l'innocence et la mémoire. Aussi le jardin correspond-il à la définition jaccottéenne du lieu comme « équilibre entre la gauche et la droite, la périphérie et le centre, le haut et le bas » (*PFA*, 509). Comme le lieu, le jardin est une disposition de l'espace qui, « [c]omme cela apparaît chez les primitifs […] est à la fois centré et cerné »[719]. Témoignant d'une modalité de la culture encore associée à l'innocence, le jardin est « un univers clos où tout fait signe »[720] et qui dégage « une impression de sacralité »[721]. Dans le jardin, le monde humain et le monde naturel n'ont pas encore fait l'épreuve de la séparation, et le poème vise à en reconstituer la plénitude originelle. Ainsi Philippe Jaccottet place-t-il son « Tombeau du poète » au sein de la « petite Arcadie […] imaginaire »[722] que constitue,

[719] C. Dupouy, *La Question du lieu, op. cit.*, p.71.
[720] *Ibid.*, p.71, citant M. Augé.
[721] *Ibid.*, p.84, citant Y. Bonnefoy.
[722] H. Ferrage, « Notice de *Cahier de verdure* », *op. cit.*, p.1506.

dans son œuvre, le *Cahier de verdure* et y écrit-il, présentant l'œuvre culturelle comme une émanation du monde naturel, en manière d'épitaphe : « Détrompez-vous : / ce n'est pas moi qui ai tracé toutes ces lignes / mais, tel jour, une aigrette ou une pluie, / tel autre, un tremble » (*CV*, 768). Comme le jardin arcadien, qui met à l'écart les aléas de l'Histoire, le poème procède à une réduction de ses thèmes aux « deux drames fondamentaux de la vie humaine : l'amour contrarié et la mort »[723]. Le jardin est donc l'expression d'une existence qui tend à se réduire à ses éléments universels et atemporels, ceux-là même qui constituent les thèmes lyriques. Prenant le contre-pied de l'idéologie du progrès et affirmant que l'on habite « sous le même ciel […] que Sapho, que Virgile » (*PFA*, 512), la poésie « répète, apparemment, toujours la même chose, dans une sorte de retour en arrière perpétuel » (*TSO*, 54). Par la vertu du cadre bucolique avec lequel elle s'identifie, la poésie inverse le signe de la répétition. Alors qu'elle aboutissait, dans le cadre urbain et narratif, au constat désabusé formulé par Robert Musil (« Toujours la même histoire »[724]), la répétition a désormais pour fonction de maintenir « la possibilité de l'impossible qui s'exprime aussi dans les mythologies, les rêves, tout ce qui semble enfoui d'immémorial en nous » (*TSO*, 54). L'immémorial correspond alors à la forme d'une mémoire qui n'exclut pas l'oubli et qui renvoie à l'origine, à « l'inactuel [qui] est en fait le toujours actuel »[725]. À travers cette bipartition de l'espace entre ville et campagne, c'est donc d'une bipartition du temps qu'il s'agit, entre modernité et antiquité, l'historique et l'éternel, qui rejoint la définition baudelairienne de la modernité en art comme extraction du « poétique dans l'historique, de […] l'éternel [dans le] transitoire »[726], ce qui de « la *modernité* [est] digne de devenir antiquité »[727], mais aussi d'une bipartition de la figure de Saturne lui-même. Tout à la fois « le Destructeur » (*S*, 353) et « [l]'immémorial […] qui s'oppose à l'esprit hagard » (*S,* 404), la représentation du temps hérite dans l'œuvre de Philippe Jaccottet de l'ambivalence propre à la figure de Saturne-Cronos, qui d'un côté, « sour[iant] comme un Patriarche ou comme une mère » (*S*, 404), « apparaît comme le dieu bienfaisant de l'agriculture […], le souverain d'un "Âge d'or" où les hommes jouissaient de l'abondance en toutes choses et goûtaient le bonheur innocent de l'homme naturel », et qui de l'autre côté « est le dieu sombre, détrôné et solitaire […] D'un côté, il est le père des dieux et des hommes ; de l'autre, il est celui qui dévore

[723] E. Panofsky, « *Et in Arcadia ego* », *L'Œuvre d'art et ses significations*, Paris, Gallimard, trad. M. et B. Teyssèdre, 1967, p.284.
[724] P. Jaccottet, « Toujours la même histoire », *in* J.-P. Vidal, *op. cit.*, p.67-68.
[725] C. Van Rogger Andreucci, *art. cit.*, p.21.
[726] C. Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, *op. cit.*, p.694.
[727] *Ibid.*, p.695.

les enfants »[728]. Le jardin, comme « figure idéale d'un espace circonscrit qui appartient d'abord au Prince ou au Dieu »[729], dont « la figure mystique et redoutable du père » (*TS*, 228) est la version sécularisée, représente alors cet espace d'avant la faute, entendue à la fois comme l'outrage fait par Zeus à Cronos, son père, et comme l'outrage fait par Adam au Dieu de l'Ancien Testament. En revanche, la ville représente l'espace d'après la mort des dieux, le lieu d'une sécularisation vécue comme malédiction. La campagne réelle est aussi désertée par le Dieu que le sont les villes, mais elle offre l'opportunité d'une conversion de la mélancolie en nostalgie, l'espoir qu'« un mouvement ascendant, même très imperceptible, [vienne] peu à peu se substituer à la chute » (*O*, 32). Ainsi le poète peut-il s'y poser cette question : « Est-ce mon père, au portail du jardin, / qui tire la sonnette couverte de neige ? » (*CV*, 766). Le jardin ouvre sur « une autre épaisseur de durée où l'immémorial et le contemporain se rejoignent sans rupture »[730], où les spectres peuvent se convertir en apparitions, comme « ces taches blanches » que forment les fleurs sur l'étendue d'herbe, et qui font penser « à des fantômes qui apparaîtraient là dans cette pénombre favorable aux formes incertaines et improbables de la vie […] sans que cette impression, d'ailleurs fugitive et un peu fade elle-même, effraie le moins du monde » (*EN*, 1098).

*

Version sécularisée du paradis perdu, le jardin-poème, qui réagence l'expérience, procède d'une « nostalgie du sacré » (*PSA*, 138) qui irriguait, dans les temps anciens, l'existence quotidienne « encore liée à l'élémentaire et, de fait, impossible de le nier : grande et noble » (*S*, 1016). Or, « cette nostalgie correspond à un besoin essentiel, et nullement réservé au poète » (*EM*, 303). Mais alors que Friedrich Hölderlin « ne doute pas » que la « plénitude » qu'il regrette « ait existé » sous la forme de la Grèce en particulier, Philippe Jaccottet, quant à lui, s'interroge : « Y eut-il donc […] un *jadis* heureux ? » (*GR*, 31). S'il répond « Oui » à cette question, ce jadis se confond avec le « chant », en sorte que le bonheur ne s'atteint que dans « Le Don du poème »[731]. Ainsi, reprenant la thèse schillérienne, Philippe Jaccottet écrit-il : « nous ne pouvons pas contempler sans nostalgie, même si elle n'a jamais existé que dans le rêve du peintre ou de quelques-uns de ses contemporains, cette beauté qui est équilibre entre le sol et le ciel,

[728] R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *op. cit.*, p.210-211.
[729] A. Bergé, *op. cit.*, p.171.
[730] C. Ferré, « Paysages avec vestiges », *in* R. Ventresque [dir.], *op. cit.*, pp.91-114, p.113.
[731] S. Mallarmé, « Le Don du poème », *Œuvres complètes*, t.1, *op. cit.*, p.17.

la nuit et le jour » (*PFA*, 515). La nostalgie est constitutive de la poésie, mais ce qui empêche le poète de la confondre avec un quelconque passéisme, c'est le fait de savoir qu'elle est, fondamentalement, comme l'est la mélancolie, sans objet. Pour autant cette conception de la poésie échappe au solipsisme et à l'esthétisme mallarméen dans la mesure où le poème est précisément « *la présence, rendue soudain sensible, de la consonance avec l'univers* » (*S*, 1038). Aussi, si la nostalgie, « qui est notre vérité » (*S*, 356), est un ingrédient essentiel à la poésie moderne, c'est en tant qu'elle désigne « l'impossibilité du retour en arrière »[732] (*S*, 595) et « nous garde d'imiter les maîtres anciens » (*S*, 356). Puisque la consonance n'est pas localisée *dans* le temps, mais qu'elle est une modalité de notre rapport au temps, il est « Inutile de vouloir retrouver le jardin perdu », au contraire c'est en cessant de le poursuivre, en acceptant de « traverser » pour la dépasser « la grande mémoire », que le jardin peut subitement se recréer autour de nous et « les divinités [qui] sont encore là […] se concert[er] à nouveau ». C'est alors que « Saturne, le gardien du seuil », le dieu de l'âge d'or autant que de la nostalgie de l'âge d'or, peut aussi « donn[er] ce dernier conseil : "Va et ne te retourne plus jamais" »[733].

**

Comme hétérotopie de la ville, le jardin « suspen[d], neutralis[e] ou invers[e] l'ensemble des rapports qui se trouvent, par [lui], désignés, reflétés ou réfléchis »[734]. Premièrement, on l'a vu, le jardin inverse le signe du quotidien dont la conception passe de l'idée d'« indifférence quotidienne » ou de « décombres », à l'idée d' « un encens du quotidien ». Deuxièmement, alors que dans le cadre urbain, les vestiges sauvegardés au Musée du Louvre faisaient pressentir au poète la ruine de sa propre civilisation, à Saint-Blaise, petit village des Alpes maritimes, Philippe Jaccottet « n'[a] pas […] médité sur le destin des empires » (*PFA*, 512), en sorte que le contexte rural de sa contemplation des ruines semble en avoir changé le signe, qui passe de l'expression de la discontinuité à celle de la continuité. Inversement, alors que la ville était le lieu de l'accumulation, le jardin « se définit […] comme l'espace de la perte : "Il faudrait apprendre à perdre ; et l'image du verger, à peine la retenir" »[735], écrit Philippe Jaccottet dans *À travers un*

[732] A. Bugiac, *Les Ombres de l'Histoire*, *op. cit.*, p.107-108.
[733] P. Jaccottet, « *Le Jardin perdu*, d'Alfred Kern », *Nouvelle Revue de Lausanne*, 22 juin 1950, cité par A. Bergé, *op. cit.*, p.66 : « Inutile de vouloir retrouver le jardin perdu. Nous vivons dans le temps. Et le temps, c'est à la fois notre jugement et notre chance. Toutes les divinités sont encore là et se concertent à nouveau. Elles veillent aux portes de la grande mémoire qu'il me fallut traverser. Et Saturne, le gardien du seuil, me donna ce dernier conseil : "Va et ne te retourne plus jamais" ».
[734] M. Foucault, « Des espaces autres », *op. cit.*, pp.755.
[735] F. Chenet, *art. cit.*, p.166.

verger. Troisièmement, la ville, qui affiche « l'étonnante multiplicité de la vie » (*Ob*, 190), est le lieu d'une dissolution de l'un dans le multiple que le maître, « ne voyant plus du foisonnement que le désordre »[736], interprète comme « le pourrissement du cadavre divin : prolifération, liquéfaction, vermine » (*Ob*, 191). Au contraire, le jardin, où le poète « se baigne avec délices dans une abondance qui paraît le régénérer »[737], montre « l'Un qui s'épanouit avec grâce en le Multiple » (*S*, 405). Enfin, le jardin inverse jusqu'au sens de la vieillesse elle-même. Si le citadin apparaissait, de la sorte, comme « un vieillard […] prématuré » (*Ob*, 187), le poète rustique, quant à lui, est un « enfant aux cheveux gris » (*PFA*, 522). Le jardin, où coïncident l'origine et la fin, suspendant le mouvement de l'Histoire, inverse l'« époque de haute culture » qui est la nôtre, en « mouvement souvent violent ou obstiné vers l'élémentaire » (*EM*, 303), la mémoire en innocence : « Innocence et culture : on ne devrait pas les opposer comme incompatibles. La vraie culture garde toujours un reflet de l'innocence native » (*PFA*, 510). Le jardin inverse le « poète tardif » en « attardé » (*T*, 1197), et lui, qui « vient de l'âge primitif du monde, de l'époque où les peuples goûtaient la joie de la jeunesse »[738], il est le garant de la fraicheur de l'inchoatif par-delà le « désenchantement » du « regard mûr, lucide, objectif » (*CV*, 755) qui est propre à la période historique. Au-delà de « la grande mémoire qu'il [lui] a fallu traverser »[739], « ce qui fait le Paradis paraître autour d'un homme, c'est l'*innocence* de cet homme » (*GR*, 72). Le poème, comme ce lieu, « déchirant de fraîcheur, déchirant de vieillesse » (*PFA*, 473), poursuit la possibilité impossible d'une primitivité seconde, d'une naïveté, moderne, qui ne soit pas imitation des modèles anciens.

Conclusion

Tout au long de cette analyse on a vu s'ébaucher, dans l'œuvre de Philippe Jaccottet, divers types de relations entre urbanité et vieillesse, qui fournissent l'une et l'autre deux modèles de compréhension de la modernité. D'une part, vieillesse et urbanité sont décrites comme des processus d'accumulation désordonnée que ce soit sur le plan psychique (hypertextualité, hypermnésie) ou sur le plan matériel (avarice,

[736] P. Jaccottet, « *Le Bonheur fragile* d'Alfred Kern obtient le Renaudot », *Nouvelle Revue de Lausanne*, 22 novembre 1960, cité par A. Bergé, *op. cit.*, p.65.
[737] *Ibid.*, p.65.
[738] F. Schiller, « Les Quatre âges du monde », *Poésies*, Paris, Charpentier, trad. X. Marmier, 1854, p.202.
[739] P. Jaccottet, « *Le Jardin perdu*, d'Alfred Kern », cité par A. Bergé, *op. cit.*, p.66.

productivisme), de sorte que leur représentation, essentiellement péjorative, apparaît comme une remise en cause des valeurs du capitalisme. De la même manière, urbanité et vieillesse dénoncent le rapport quasi-fétichiste que la modernité entretient au passé, objet d'une patrimonialisation qui le réifie et le falsifie. D'autre part, vieillesse et univers urbain entretiennent un double rapport de causalité. D'un côté, le vieillissement du poète, sans doute suscitant une angoisse redoublée de la mort à venir, favorise la récurrence croissante des thèmes de la ville et de l'égarement dans les récits de rêve. De l'autre côté, l'existence urbaine contribue à vieillir prématurément le poète. En effet, comme l'écrit Sigmund Freud à propos du mélancolique, qui « saisi[t] la vérité avec plus d'acuité que d'autres personnes qui ne [le] sont pas »[740], le citadin est le porteur d'une « vérité dont [il] sen[t] […] qu'elle [lui] fai[t] une face de vieillard » (*Ob*, 202). La ville, comme chronotope de la modernité, désigne la condition d'une humanité vieillissante et mélancolique, humanité exsangue de la raison abstraite, telle qu'elle émerge au moment des Lumières qui accomplit « le couplage modernité-raison » d'après l'analyse de Jürgen Habermas[741]. La critique de la ville médiatise de la sorte dans l'œuvre une critique plus vaste de la modernité industrielle comme règne de l'uniformité, d'un matérialisme dépourvu de relation à l'élémentaire et d'une idéalité sans idéal. À ce titre, la ville représente dans l'œuvre la perspective d'un espace dépourvu d'aura, coupé des éléments, et ainsi entièrement sécularisé, d'où les dieux se seraient définitivement éloignés.

La ville, espace du spleen baudelairien, représente alors cette modalité moderne de l'existence, dont l'affect déterminant est la mélancolie. Comme le note Hugo Friedrich, en effet, l'inversion de la hiérarchie entre joie et mélancolie est une des caractéristiques de la modernité, telle qu'elle a été façonnée par la subjectivité romantique. Alors que depuis l'Antiquité jusqu'au XVIIIe siècle, « la joie représentait le sommet spirituel qui révèle l'achèvement du sage, du croyant, du chevalier, de l'homme de cour et enfin de l'"honnête homme" », à partir du XIXe siècle « la première place fut occupée par la mélancolie et le vague à l'âme » qu'« on déclare appartenir à une époque culturellement tardive »[742]. Or, si Philippe Jaccottet continue de souscrire à l'idéal classique de la *joie*, il est lui aussi aux prises avec le *mal du siècle* et avec une valorisation paradoxale de la mélancolie, à laquelle, on l'a vu, il emprunte nombre de ses motifs et de ses conceptions.

[740] S. Freud, « Deuil et mélancolie », *op. cit.*, p.153.
[741] J. Habermas, *Le Discours philosophique de la modernité*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de philosophie », trad. C. Bouchindhomme et R. Rochlitz, 1988, p.III.
[742] H. Friedrich, *Structure de la poésie moderne*, Paris, Librairie Générale Française, 1999, p.37.

A travers le thème du jardin, au contraire, le rêve de l'origine fait retour et oppose le vert des champs au gris des cheveux et des villes, l'enfance à la vieillesse, le sacré au séculier, la plénitude à la mélancolie. Arcadie originaire ou « vert paradis des amours enfantines », la ruralité se soutient, chez Philippe Jaccottet, de rêveries d'idylles et d'églogues, de références aux *Bucoliques* virgiliennes, nostalgie de la Suisse natale et imaginaire livresque mêlés. Du poète-chiffonnier des villes de Charles Baudelaire, décrit par Walter Benjamin, Philippe Jaccottet garde la figure penchée, caractéristique de l'iconographie mélancolique, et le geste de ramasser, mais c'est en poète-paysan, poète-glaneur plutôt que poète-flâneur, qu'il se rêve. À travers ces deux polarités : ruralité et urbanité, l'auteur rejoue la dialectique baudelairienne entre spleen et idéal et s'interroge à propos des rapports entre nature et culture, ou, pour reprendre un titre d'Ungaretti, entre innocence et mémoire. Aussi écrit-il dans *Paysages avec figures absentes* : « La vraie culture garde toujours un reflet de l'innocence native » (*PFA*, 510). Le poète moderne, dépossédé de la pleine lumière, est jeté à la poursuite de ses reflets. Mais l'urbanité, comme chronotope de la modernité, informe jusqu'aux existences rurales décrites à travers les évocations de la campagne réelle, qui ne saurait donc constituer, au contraire du jardin, un refuge contre l'Histoire. Pour rester fidèle à la vérité mélancolique qui est celle de son siècle, le poète doit résister à la tentation nostalgique et apprendre à accepter « les lois du temps » (*ES*, 291). C'est ainsi que les dieux pourront se concerter de nouveau, et le jardin se recréer autour du poète, ne serait-ce que fugitivement, sous la forme du « don » (*S*, 346) du poème, à travers la découverte subreptice d'un des traits épars du Paradis, dans les décombres de la vie quotidienne, ou dans le délabrement du siècle.

Si la ville est une figure majeure de la première partie de l'œuvre, comme en témoignent le poème « La ville » dans les *Trois poèmes aux démons* ainsi que les multiples évocations du thème urbain qui jalonnent l'écriture de *L'Effraie*, de *L'Ignorant*, puis de *L'Obscurité* ou encore des *Éléments d'un songe*, dans la seconde partie de l'œuvre, ce thème, certes plus discret, ne manque pas pour autant de faire retour par la porte du songe. Cette évolution de l'œuvre, qui rend compte à la fois de sa dette et de son dégagement progressif à l'égard des poétiques baudelairienne et surréaliste, suit le mouvement général de la poésie de la deuxième moitié du vingtième siècle et va dans le sens d'une écriture plus prosaïque et plus en lien avec le réel. En témoignent les titres de Giuseppe Ungaretti (*Vie d'un homme*), de George Perros (*Une vie ordinaire*), ou de Jean Follain (*Usages du temps*). En même temps, la poésie jaccottéenne se rapproche de son héritage romantique, par le truchement de la poésie romande (en particulier roudienne),

et symboliste, par le truchement de Francis Ponge. Ainsi, tout en accordant, comme l'avait fait Stéphane Mallarmé, plus de place aux objets du quotidien (abolis bibelots), la poésie jaccottéenne retourne, au contraire de la poésie mallarméenne, vers une simplicité dans l'expression qui la rapproche de la poésie romantique. L'identification de Philippe Jaccottet comme un « néo-Romantique » est cependant problématique, ainsi que l'affirme Carrie Noland, puisque sa poésie met en œuvre une « sorte d'ironie disruptive et de démantèlement subversif du sujet ». En ce sens, « les célébrations explicites de l'unité » que l'on trouve dans l'œuvre de Philippe Jaccottet ne sont qu'un moment « d'une poétique dialectique »[743]. En définitive, « la véritable unité qu'une telle poétique exige est […] ce que le procès d'écriture interdit »[744]. Mais ne serait-ce pas là réduire le Romantisme à ses aspects les plus caricaturaux et réactionnaires, quand précisément, dans la théorie qu'en donnent Friedrich Schlegel et les membres de l'*Athenaeum*, plutôt que de s'opposer au modernisme, le romantisme invente le concept moderne de littérature, qui inclut fragmentation, ironie, critique et dissolution du sujet[745] ? Comme l'écrit Jean-Claude Mathieu, la poésie de Philippe Jaccottet s'inscrit bien par certains de ses traits dans le prolongement du Romantisme allemand[746], mais ce prolongement du Romantisme ne saurait être de simple adhérence. Au contraire, c'est parce qu'il opère sur le Romantisme un retournement critique, au cours duquel il sélectionne certains aspects, en dévoie et en écarte d'autres, que Philippe Jaccottet le prolonge. Peut-être faudrait-il alors parler de la poésie de Philippe Jaccottet comme une correction – plutôt que comme un prolongement – du Romantisme. Examinant dans le prochain chapitre les conceptions de l'Histoire qui se font jour dans l'œuvre de Philippe Jaccottet, nous verrons comment celles-ci entrent en dialogue avec l'historiographie du XIXe siècle.

[743] C. Noland, *art. cit.*, p.79-80 (je traduis) : « It is not surprising that Jaccottet would be identified as a neo-Romantic, or that he would be linked to a tradition that posits the poet as self-present visionary, scribe of the a-temporal transcendent "insaisissable". What is surprising, however, is that contemporary critics would neglect to search for the kind of disruptive ironies and subversive dismantlings of the self-present subject that have recently been located in the works of Jaccottet's predecessors, Rousseau, Hölderlin and Goethe. Critical assessments that neglect to problematize Jaccottet's explicit celebrations of unity treat only one moment in a dialectical poetics. Such assessments obscure a crucial, perhaps *the* crucial aspect of Jaccottet's work, absenting him from critical discussions that might stress his more experimental and modernist tendencies ».

[744] *Ibid.*, p.80 : « The lesson of Jaccottet's poetry is not, I would argue, that "Il faut réunir [les] traits épars", but that the very unity such a poetics demands is ultimately what the writing process itself forbids ».

[745] Voir P. Lacoue-Labarthe, J.-L. Nancy, *op. cit.*.

[746] J.-C. Mathieu, « Le Paysage de l'écriture dans les carnets de Jaccottet », *Littérature*, n°61, « Paysages », 1986, pp.98-109, p.100. Pour Jean-Claude Mathieu c'est « la quasi-conaturalité du monde et de l'écriture [qui, chez Philippe Jaccottet,] […] prolonge assurément un des traits du Romantisme » (*ibid.*, p.100). Or, n'oublions pas que c'est celle-ci qui détermine, selon Friedrich Schlegel, la nécessité d'une écriture fragmentaire, où chaque partie doit pouvoir s'assimiler à une totalité organique tout en continuant d'entretenir un rapport au tout.

CHAPITRE 2 — L'HISTOIRE COMME ENDEUILLEMENT MÉLANCOLIQUE

Introduction

Hélas ! hélas ! qu'il est terrible de savoir, quand le savoir ne sert de rien à celui qui le possède !
Sophocle, *Œdipe Roi* (316-317).

Bien que Philippe Jaccottet reconnaisse, lisant Agrippa d'Aubigné (*S*, 1043) ou encore Goethe, que « le sentiment de la décadence ne date pas d'aujourd'hui » (*S*, 984) et que de tous temps « chroniqueurs, mémorialistes, historiens, moralistes [ont jugé] que le monde [allait] plus mal que dans leur jeunesse » (*S*, 916), il dispose néanmoins dans son œuvre nombre d'éléments de description de la modernité comme d'une période de déclin. Aussi, celle-ci est-elle « une époque de démantibulation universelle et de reconstructions sommaires » (*S*, 658), un « temps de croissante violence » (*ES*, 298), marqué par un « délabrement de plus en plus rapide » (*S*, 869), « un mouvement de naufrage ou de chute » (*S*, 611). Reprenant à son compte, en l'aggravant, le constat que dressent à quelques années d'intervalle Friedrich von Schiller (1759-1805) et Giacomo Leopardi (1798-1837), Philippe Jaccottet caractérise l'esprit du temps par une hésitation entre « une masse d'abstractions et une masse d'immondices » (*ES*, 319), « entre la perversion et la sauvagerie, entre l'éloignement de la nature et la seule nature » (*S*, 951). Cette conception décliniste de l'Histoire se transmet du XIXe siècle, en réaction à l'idéologie du progrès portée par les héritiers des Lumières, au XXe siècle qui, avec ses deux guerres particulièrement destructrices, en confirme le pessimisme. Après la Première Guerre mondiale, Paul Valéry commençait *La Crise de l'esprit* par ces mots : « Nous autres civilisations, nous savons maintenant que nous sommes mortelles »[747]. De la même manière, une dizaine d'années après la Seconde Guerre mondiale, Philippe Jaccottet déclare dans *La Promenade sous les arbres*, publiée pour la première fois en 1957 aux éditions Mermod, qu'« il y a une fatigue des civilisations » (*PSA*, 120). Cette conception s'échafaude sur la base d'une analogie, que développe Oswald Spengler dans le cadre de sa « morphologie de l'histoire universelle », entre le destin biologique des individus et celui, historique, des civilisations, ainsi que le suggère la mention d'« un

[747] P. Valéry, « La Crise de l'esprit », *Œuvres*, t.1, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, p.988.

commencement d'agonie » (*S*, 985), d'un « funeste vieillissement » (*S*, 602), ou encore la comparaison des Occidentaux avec des « vieillards dès le berceau » (*O*, 46). D'une manière similaire à celle d'Oswald Spengler, dont l'ouvrage est une synthèse de l'historiographie romantique, opposant dans le destin des peuples et des nations une phase ascendante, qu'il appelle « culture », et une phase descendante, qu'il appelle « civilisation », Philippe Jaccottet écrit :

> […] les civilisations apparaissent tantôt baignées dans la plénitude, naturellement fécondes […], tantôt portées par le regret ou l'attente de cette richesse ; et quelquefois, comme aujourd'hui, arrivées au point extrême de l'exil, là où même le regret et l'attente risquent d'être engloutis par la trop grande, la trop désertique distance. (*ES*, 289)

Renversement de l'idée de progrès, la notion de déclin apparaît alors comme le concept pivot qui articule une ère historique, la modernité, et une aire géographique, l'Occident. Comme en témoigne l'image de l'exil, qui décrit le sentiment du poète à l'égard de son époque, tous deux, la modernité et l'Occident, se caractérisent à travers la nostalgie d'un ailleurs qui est d'abord et avant tout un autrefois et ils ne se définissent qu'à travers l'antithèse qui les oppose respectivement à l'Antiquité et à l'Orient : l'identité ne se produit qu'en son autre à la fois symétrique et inverse.

Mais alors que, pour les Romantiques, la nostalgie servait de solution de continuité entre l'Antiquité et la Modernité, Philippe Jaccottet envisage la possibilité que son siècle marque une profonde rupture dans l'histoire humaine, rupture qui rendrait l'humanité passée méconnaissable à l'humanité future. Ce « point extrême de l'exil », cette époque nouvelle au seuil de laquelle se tiendrait encore le poète, consisterait en un dépassement, salutaire ou funeste, de la nostalgie, c'est-à-dire de ce qui relie le moderne à l'antique. À l'instar de Jean-François Lyotard, indiquant comment la modernité, se retournant sur elle-même, tend à se dépasser, on pourrait nommer cette époque, caractérisée par la « crise des récits »[748], *postmodernité*. La description que Philippe Jaccottet fait de son époque hésite, tout au long d'une œuvre qui s'étale sur plus de cinquante ans, entre deux interprétations. Soit la modernité romantique se prolonge jusqu'à aujourd'hui, soit la modernité de notre époque est de rupture avec le Romantisme. Or, si les premiers recueils apparaissent plus imprégnés du Romantisme de ceux qu'ils se donnent pour prédécesseurs (Hölderlin, Leopardi, Baudelaire en particulier), et si les derniers livres font une part plus importante au « sentiment de la fin » (*S*, 1034) d'un monde, qui pourrait d'ailleurs s'avérer être la fin du monde, aucune de ces deux périodes

[748] J.-F. Lyotard, *La Condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979, p.7.

de l'œuvre, schématiquement séparées par le tournant des années 1980, ne tranche réellement en faveur de l'une ou de l'autre de ces deux interprétations.

Examinant la pensée historique de Philippe Jaccottet, nous montrerons que la modernité s'y produit selon un triple éloignement ou triple deuil : deuil des dieux ou de Dieu, deuil de la poésie et deuil de l'Occident. Ainsi verrons-nous combien la conception de la modernité qui se fait jour dans la poésie jaccottéenne est tributaire du paradigme épistémique propre aux périodes romantiques et postromantiques, tel qu'il se donne à lire notamment dans les philosophies de Schiller, de Hegel et de Nietzsche[749].

I — DEUIL DE DIEU, MODERNITE ET DESENCHANTEMENT DU MONDE

> *Que signifie la disparition des dieux ? On ne peut pas dire en tout cas que ce soit une fête, une délivrance (ou pas encore ?). On dirait plutôt un deuil.*
> La Semaison, p.602.

S'il cherche le courage de « se maintenir hors des systèmes qui présupposent un mouvement historique vers le haut ou vers le bas », Philippe Jaccottet entame néanmoins le concert de « toutes les voix volontairement ou non prophétiques [qui] depuis cent ans parlent de *fin* » (*S*, 611-12). Comme Jean-Claude Monod en émet l'hypothèse, on pourrait alors voir dans cette théorie du désenchantement, où déclin et téléologie déterminent ensemble les deux significations du mot « *fin* », l'un des « derniers "grands récits" […] assumant […] le geste d'unification et d'assignation d'un sens… serait-ce celui d'un épuisement de la croyance en un sens de l'Histoire »[750]. Ce processus de désenchantement, qui ordonne la conception de l'Histoire dans l'œuvre de Philippe Jaccottet, s'accomplit selon des étapes dont on verra qu'elles prennent en charge l'évolution des systèmes religieux selon un ordre tel qu'à la pensée magique caractérisée par l'animisme succède un monothéisme qui engagerait le processus d'éloignement des dieux pour aboutir à l'athéisme, après un passage par l'agnosticisme kantien. De la sorte, le christianisme, en particulier sous sa forme luthérienne et calviniste, est représenté dans l'œuvre comme « la religion de la sortie de la religion »[751]. Cet itinéraire déterminerait une historiographie mélancolique ou l'Histoire consisterait en un progressif

[749] Un article paru en 2018 reprend certaines analyses de ce chapitre : L. Moulière, « Modernité et poétique du déclin chez Philippe Jaccottet. Persistance d'un paradigme romantique dans la poésie contemporaine », *in* L. Bourdeau [dir.], *Études francophones*, n°30, « Déclin, deuil, nostalgie », Lafayette (USA), 1 / 2019 [en ligne], URL, consulté le 01/10/2019 : https://languages.louisiana.edu/sites/languages/files/Vol.%2030%20Moulière%2011.pdf
[750] J.-C. Monod, *La Querelle de la sécularisation*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, « Problèmes & controverses », 2002, 2012, p.113.
[751] M. Gauchet, *Le Désenchantement du monde*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1985, p.11.

endeuillement, lié à un éloignement de plus en plus grand du divin, et qui placerait la dénarcissisation des hommes de la modernité dans le mouvement du nihilisme historial, tel que décrit par Martin Heidegger, dans « Le mot de Nietzsche “Dieu est mort” ».

1. L’éloignement des dieux et la mort de Dieu

Dans *L’Obscurité*, l’auteur place ces mots dans la bouche du narrateur :

> Il existait en effet une possibilité, faut-il dire une tentation de décrire l’histoire humaine comme le dévoilement progressif d’un certain nombre d’illusions (dévoilement considéré par les uns comme un progrès, par les autres comme une catastrophe) : les hommes avaient cru qu’il y avait des dieux dans les arbres, les pierres ; puis ils les avaient situés toujours plus haut, sur les cimes, dans le ciel […]. (*Ob*, 216)

Dans cet extrait, où « la vérité de l’homme surgit peu à peu des voiles qui la dissimulait » (*Ob*, 216), la révélation, que présuppose l’eschatologie judéo-chrétienne, se produit dans le mouvement d’un progressif désenchantement, qui se traduit, notamment, par l’éloignement des dieux. Cette hypothèse, qui analyse le passage du monde antique au monde moderne à partir de l’évolution des systèmes religieux (polythéisme-animisme-paganisme / monothéisme-transcendance-christianisme), rejoint un *leitmotiv* largement exploité au XIXe siècle par les poètes romantiques et qui se constitue par la suite en paradigme épistémique, notamment à travers les pensées de Friedrich Nietzsche, de Sigmund Freud ou encore de Max Weber. Or, tout en la présentant et en assurant à la fois sa subsistance et sa transmission, le poète marque une double distance avec cette interprétation. D’une part, celle-ci apparaît dans l’œuvre par l’intermédiaire d’un personnage de fiction. D’autre part, elle ne se produit qu’à travers une double modalisation : il ne s’agit que d’une possibilité parmi d’autres de description de l’histoire humaine, et de plus, cette possibilité est suspectée d’avoir partie liée avec un désir ou une inclination inconsciente, et même coupable, de l’esprit humain à la synthèse, ce qui en histoire confine à l’historicisme[752].

[752] K. Popper, dans *Misère de l’historicisme* (Paris, Plon, Presses Pocket, trad. H. Rousseau, 1956, 1988), définit l’historicisme comme « une approche des sciences sociales qui fait de la *prédiction historique* leur principal but, et qui enseigne que ce but peut être atteint si l’on découvre les “rythmes” ou les “modèles”, les “lois” ou les “tendances générales” qui sous-tendent les développements historiques » (*ibid.*, p.7). Il ajoute qu’« il y a une étroite connexion entre l’historicisme et ce qu’on appelle la *théorie biologique* ou *organiciste* de la structure sociale, c’est-à-dire la théorie qui interprète les groupes sociaux d’après leur analogie avec les organismes vivants » (*ibid.*, p.26). L’historicisme emprunte alors la « méthode de compréhension intuitive » selon laquelle « nous pourrions apprécier la signification de certains événements en les comparant à des événements analogues de périodes antérieures, et ainsi être à même de prévoir les nouveaux développements, en n’oubliant jamais, toutefois, qu’on doit dûment tenir compte de l’inévitable différence entre deux périodes » (*ibid.*, p.31). Citant Stuart Mill, il illustre son propos : « Les états de société [c’est-à-dire les périodes historiques] sont analogues aux différents âges de la constitution physique ; ce sont des conditions non pas d’un ou de plusieurs organes ou fonctions, mais de *l’organisme total* » (*ibid.*, p.93). Il décrit comme deux

a. L'*Hilflosigkeit* : la nature désertée par les dieux

Le monde moderne est déserté par les dieux et substitue aux *Paysages avec* (*Amour et Psyché*, *Agar et l'Ange*, *bergers*) de Claude Le Lorrain ou encore de Nicolas Poussin, caractéristiques du retour en grâce du genre pastoral au XVIIe siècle, des *Paysages avec figures absentes.* Cette désertion du monde par les dieux renvoie au passage d'un polythéisme animiste, qui conçoit le divin comme immanent au monde naturel, à un système religieux marqué par la transcendance, dans lequel le séjour des dieux est d'abord distingué du séjour des hommes (identification de l'Olympe), puis où le Dieu judéo-chrétien, unique, se substitue à la multitude des dieux grecs et romains. Ce passage du panthéisme au polythéisme puis au monothéisme s'achèverait, à travers la subdivision du christianisme en catholicisme et en protestantisme, par un passage à l'athéisme, où le christianisme serait redéfini comme « religion de la sortie de la religion »[753]. La mort de Dieu, dont Philippe Jaccottet a pris acte[754], n'est en ce sens pas libératoire, elle a fait suppléer la souveraineté de l'Absence à l'ordre de la Présence : « Personne. Mais ces bosquets nous sembleront toujours habités, serait-ce par une absence » (*PFA*, 477). L'« étoile noire » (*PFA*, 477), ou encore l'« astre sombre » (*E*, 6), dans lesquels s'entend le lointain écho du « Soleil Noir » de Gérard de Nerval, autre poète « ténébreux » (*A*, 424), désigne alors, par périphrases, cet éloignement historique des dieux sous la forme des astres, et plus spécifiquement la transformation en planète du dieu Saturne, parangon de la mélancolie et dieu de l'absence. Le Dieu chrétien, empruntant à Saturne sa coloration tragique et se donnant un corps pour la dernière fois sous la forme du cadavre du Christ, parachève cet éloignement. Le Christ qui « est un dieu sacrifié, lié à la mort » (*PFA*, 526) ordonne notre présence au monde comme *ex*-sistence autour de ce centre vide qu'est la conscience de la mort. Comme on l'a vu dans l'analyse du poème sur la mort de Pierre-Albert Jourdan, l'homme moderne fait l'expérience de l'indifférence de la réalité au sort humain, ce que Sigmund Freud appelle

formes opposées d'historicisme le pessimisme de Platon pour lequel « tout changement […] est décadence (*ibid.*, p.93-94), et l'optimisme de Marx pour qui « l'évolution culmin[e] en une Utopie idéale qui ne connaît aucune contrainte politique ou économique » (*ibid.*, p.94). Il analyse comme historiciste en particulier « l'idée que le cycle vital de la naissance, l'enfance, l'adolescence, la maturité, la vieillesse et la mort ne s'applique pas seulement aux individualités animales et végétales, mais aussi aux sociétés, aux races, et peut-être même à la "totalité du monde". Platon utilisa cette ancienne doctrine dans son interprétation du déclin et de la chute des cités-États de la Grèce, et de l'Empire perse [dans le *Politique*]. Une utilisation semblable en a été faite par Machiavel, Vico, Spengler, et récemment par Toynbee dans sa fascinante *Study of History*. Du point de vue de cette doctrine, l'histoire contient des répétitions, et l'on peut étudier les lois du cycle vital des civilisations, par exemple, de la même façon que nous étudions le cycle vital d'une certaine espèce animale » (*ibid.*, p.138-139).

[753] M. Gauchet, *op. cit.*, p.11.

[754] J.-C. Pinson, *op. cit*., p.47.

« l'*Hilflosigkeit*, cette situation de détresse première […] que l'on pourrait traduire par l'"absence d'aide" » et dont la conscience « appelle et autorise l'auto-affirmation technique »[755]. Cette prise de conscience marque ainsi à la fois le passage du monde antique à la modernité et le passage de l'enfance à la maturité, identifiant de la sorte destin individuel et destin historique. Or, la mort de Dieu ne fait pas que déstabiliser l'espérance en une vie après la mort, elle marque l'ensemble du monde réel d'une profonde instabilité de signification. Le réel, qui apparaît comme un hiéroglyphe à déchiffrer, semble comme avoir perdu avec la foi en un dieu sa pierre de rosette ; le sujet est définitivement condamné à l'incertitude : « J'ai trop de crainte / pour cela, d'incertitude, parfois de pitié » (*CB*, 543).

b. Le Christ : dernier dieu grec

Dans l'œuvre de Friedrich Hölderlin, la Grèce païenne apparaît comme « le temps où [la] proximité des dieux était constante » (*PFA*, 517), et le Christ est présenté comme « le dernier des dieux grecs […] celui qui […] parachève par sa mort l'éloignement du Divin » (*PFA*, 519). Or, Philippe Jaccottet, revendiquant l'héritage du Romantisme allemand, conjugue le motif novalisien de l'éloignement infini du monde des fleurs au motif hölderlinien de l'éloignement des dieux, et à son tour se « découvre entre les jeunes dieux grecs et le dieu crucifié, entre les dieux de la jeunesse et les dieux qui devaient venir quand l'humanité se sentirait vieille et malade » (*S*, 394). Cette présentation du Christ comme dernier des dieux grecs, c'est-à-dire comme dernier dieu incarné, ayant partie liée avec la condition corporelle et mortelle du genre humain, témoigne, d'une part, d'une civilisation engagée sur la pente de sa propre dégénérescence et, d'autre part, d'une aggravation de la séparation entre le réel et l'idéal dans la pensée occidentale. Qu'en est-il, en effet, de la vitalité d'une civilisation qui prend pour image directrice « cette chose impensable qu'est le cadavre d'un Dieu » (*APMR*, 1181) ? Le poète, dès son adolescence, « d'instinct, […] n'accept[e] pas que dût éclairer notre vie l'image d'un torturé » et adhère à l'exclamation rimbaldienne qui présente le Christ comme « l'éternel voleur des énergies » (*APMR*, 1182). En cela, il rejoint la critique que Friedrich Nietzsche formule à l'égard du christianisme, l'accusant d'être la vénération d'un « Dieu dégénéré en antithèse de la vie au lieu d'être sa transfiguration et son *oui* éternel »[756]. La « mort de Dieu » est conçue à la fois comme le point de départ (l'événement de la Crucifixion) et

[755] J.-C. Monod, *op. cit.*, p.245.
[756] F. Nietzsche, *L'Antéchrist*, §18, Paris, Flammarion, « GF Flammarion », trad. E. Blondel, 1996, p.62.

l'aboutissement (l'avènement du nihilisme que proclame l'insensé dans *Le Gai savoir*) du Christianisme. La « mort de Dieu » et sa relégation dans le royaume des cieux entérinent la séparation qu'avait établie Platon entre le domaine du sensible et le domaine de l'intelligible, entre l'Être et l'Étant. Cette séparation, engageant en quelque sorte l'humanité sur la voie de la maturité, avait constitué le domaine de la métaphysique. Paradoxalement, cela aurait abouti au désenchantement du « regard mûr, lucide, objectif » (*CV*, 755) de l'homme moderne.

c. La décomposition du cadavre divin, modernité et immanentisme

L'homme moderne est en effet exemplairement représenté par le maître de *L'Obscurité* dont l'« entière lucidité » (*Ob*, 207) interprète la multiplicité du vivant comme décomposition de l'unité du divin :

> Quel besoin y a-t-il de cette multitude d'êtres, de cette prolifération de mouvements et de mots, de cette infinité de jours, d'objets, de pierres ? Dieu ne pouvait-il pas se maintenir dans son unité ? Se maintenir Dieu ? Non, il a fallu qu'il accepte, ou provoque, je ne sais quelle défaillance à partir de laquelle il n'avait plus qu'à se diviser à l'infini, à se décomposer. Voici sous nos yeux le pourrissement du cadavre divin : prolifération, liquéfaction, vermine. (*Ob*, 191)

À travers l'emploi de ce terme de « décomposition » qualifiant le mode d'existence de Dieu pris dans le cours du devenir et dans le processus d'un déploiement historique paradoxal, le personnage de Philippe Jaccottet se rapproche du dément de Friedrich Nietzsche qui, se promenant avec « une lanterne en plein midi » et proclamant la mort de Dieu, s'interroge : « N'entendons-nous rien encore du bruit des fossoyeurs qui ensevelissent Dieu ? Ne sentons-nous rien encore de la décomposition divine ? – les dieux aussi se décomposent ! Dieu est mort ! Dieu demeure mort ! »[757]. En effet, la modernité, en historicisant Dieu, pris comme Être du monde, tend à produire un nouvel immanentisme qui a paradoxalement pour effet d'épuiser le concept même de Dieu. Si Dieu est monde et si le monde ne se contente pas d'être mais devient, alors la finitude, dont le concept est antithétique avec celui du divin, est comprise dans l'idée de Dieu. Aussi « port[e-t-il] en lui sa mort » (*Ob*, 191). Cependant, au contraire du dément du *Gai Savoir*, qui se déclare venir « trop tôt »[758], dans le cas du maître de *L'Obscurité*, la décomposition du cadavre divin constitue l'actualité du monde sensible. Cette historicisation du concept de divinité serait alors le déploiement logique de l'eschatologie

[757] F. Nietzsche, *Le Gai savoir*, Paris, Flammarion, trad. P. Wotling, 1997, 2000, p.177.
[758] *Ibid.*, p.177.

chrétienne qui, à travers le phénomène de l'incarnation, dont la naissance du Christ n'est que le premier événement annonçant le Jugement Dernier, tend à une réconciliation des deux royaumes (céleste et terrestre) en sorte que le mouvement historique de la transcendance doit s'achever par un immanentisme renouvelé. À ce titre, l'histoire du monde apparaît conformément à la philosophie hégélienne comme apparition de l'Esprit à lui-même. Mais en même temps que l'Esprit s'apparaît, il s'incarne, de sorte que l'histoire est le passage de la transcendance à l'immanence, de l'abstraction à l'incarnation et donc de l'Un au multiple, de l'infini au fini. La mort de Dieu, ou le nihilisme, est le corollaire de son immanentisme, et donc de l'histoire occidentale, à la fois comme achèvement de la métaphysique – réconciliation des domaines idéels et sensoriels – et comme décadence.

*

À ce mouvement de décomposition, qui constitue le cours de l'histoire, la poésie propose de substituer un mouvement de recomposition. Ainsi, de même que dans le monde moderne « le Paradis est dispersé sur toute la terre » (*PSA*, 86), de même « [s]ur la terre sont dispersés les ossements des dieux » (*ES*, 326-327). Et c'est au poète, dont le corps lui-même s'éparpille comme l'y invite le modèle orphique, qu'il incombe d'en réunir « les traits épars » (*PSA*, 86) tout en en conservant, dans le poème, la forme disjointe. La désincarnation du dieu à laquelle aboutit le processus de sécularisation de la modernité « inaugure [certes] la nuit de l'absence des dieux pendant laquelle le poète ne peut que veiller sur leurs traces » (*PFA*, 519), mais c'est précisément cet état vestigial, fragmentaire de la vérité qui l'empêche de se falsifier :

> Sur la terre sont dispersés les ossements des dieux ; je ne veux ni les bafouer, ni les déterrer. Ils sont les signes émouvants d'une fidélité changeante, et pour nous encore des guides et des encouragements dans l'incertitude ; c'est l'incertitude qu'il nous faut dire, la vie dans les ruines, sans pleurer sur des puissances détruites, sans nous échiner à les restaurer. Nous sommes d'un temps où ce qui compte, peut-être, c'est une fleur apparue entre des dalles disjointes, ou même moins encore. (*ES*, 326-27)

L'image d'un dieu démembré, dont les restes seraient éparpillés sur la terre, emprunte son modèle à la fois au dieu égyptien Osiris et au dieu grec Dionysos. Dans la philosophie nietzschéenne, Dionysos est précisément le « véritable nom de l'Antéchrist »[759], l'antithèse et le renversement du Crucifié, celui qui oppose à l'esprit tragique de

[759] F. Nietzsche, « Essai d'autocritique », §5, *La Naissance de la tragédie*, Paris, Flammarion, « GF Flammarion », trad. C. Denat, 2015, p.92.

l'eschatologie chrétienne, la rythmicité cyclique de la fête. En définitive, l'Âge d'Or, comme le Paradis novalisien, n'est ni au commencement ni à la fin du temps, il « est encore [et toujours] au monde » (*PSA*, 86). Le « *jadis* heureux » (*GR*, 31), dont il est question, n'a jamais existé, il est hors histoire et s'identifie plutôt à l'omniprésence du sacré et à l'infinie ressource du chant.

2. Le protestantisme comme éthique désacralisée du capitalisme

Or, l'image novalisienne d'un Paradis épars renvoie à l'« idée calviniste »[760] d'une révélation fragmentaire et correspond au XVIIe siècle au nécessaire ajustement des idées religieuses aux découvertes et aux méthodes de l'empirisme scientifique permettant de « chercher "Dieu dans la nature" »[761], non plus sous la forme de l'animisme ou du paganisme antique, où les dieux peuplaient le monde humain, mais sous la forme d'un signe, la création étant considérée comme le signe du créateur. Cette démarche sémiotique entérine alors la séparation des sphères du divin et du monde naturel, tout en faisant de ce dernier l'indice, la trace, de l'autre. La nature entière n'apparaît plus que comme le tombeau du dieu, vers lequel elle fait signe tout en en accusant l'absence. C'est donc un éloignement plus grave encore que celui qu'institue, d'après Philippe Jaccottet, le protestantisme, comme réduction de la foi aux exigences de la raison pratique, préparant de la sorte l'avènement de l'impératif catégorique kantien. Il se souvient « des pasteurs répétant comme une morne leçon ce qui fut proféré d'abord dans la tempête » (*ES*, 285). Et le Dieu des Réformés, qui n'est même plus le Christ capable de faire « s'agenouiller des rois », lui apparaît comme un « Dieu infiniment éloigné », un « Dieu qui n'est plus qu'un souvenir de Dieu » (*ES*, 285), c'est-à-dire qui ne subsiste qu'à l'état de vague code moral, vestige de sa souveraineté passée. Le pasteur, tour à tour comparé à un « croque-mort » (*ES*, 284) et à un « sous-ordre » parle de Dieu comme « d'un patron exceptionnellement vertueux et capable, disposant sur ses ouvriers des pleins pouvoirs » (*ES*, 284). Dans le prolongement de la sociologie wébérienne, le protestantisme est associé à l'esprit du capitalisme, de sorte qu'il apparaît comme un pas de plus dans le processus de sécularisation du christianisme, caractéristique du mouvement de la modernité :

> Le grand processus, au plan de l'histoire des religions, de *désenchantement* du monde, qui a débuté avec la prophétie du judaïsme antique et, en association

[760] M. Weber, *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, « Tel », trad. J.-P. Grossein, 2003, p.169.
[761] *Ibid.*, p.169.

> avec la pensée scientifique grecque, a rejeté tous les moyens magiques de recherche du salut comme relevant de la superstition et du sacrilège, a trouvé ici sa conclusion.[762]

Le Dieu chrétien, dans sa version protestante, est le fruit d'un « esprit […] trop mûr, trop clair, trop glacé pour croire, même allégoriquement en un Dieu à forme humaine auquel […] nous aurions le dessein […] puéril […] de parler, d'adresser requêtes et blâmes » (*ES*, 325). Cet éloignement infini de Dieu prend la forme d'une *désanthropomorphisation* qui s'achève en iconoclasme : « Ainsi nous trouverions-nous soudain privés […] du secours si précieux, si puissant, des images ». Mais si Dieu n'a pas forme humaine, « comment nous comporter à son égard » (*ES*, 325) ? En quoi son existence peut-elle avoir valeur d'injonction sur la nôtre ? Comment ce dieu peut-il être interpellé par le langage ou le destin humain ?

a. Deuil des images et iconoclasme : une poétique protestante ?

Reprenant un vers de Friedrich Hölderlin, issu du poème « En bleu adorable », Philippe Jaccottet intitule l'une des sections de *Paysages avec figures absentes* : « Si simples sont les images, si saintes… » (*PFA*, 506) et y ajoute les points de suspension qui suggèrent la délectation de l'ineffable. Les images, en tant qu'elles sont associées à la simplicité et à l'innocence, appartiennent à l'isotopie de l'enfance : « nous avons en réalité appris […] que Dieu n'est pas un vieillard paternel et barbu, tantôt implacable, tantôt bonasse, qu'il ne ressemble donc pas à Charlemagne ». Ce que « nous ne pouvions apprendre à moins de sortir de l'enfance » (*ES*, 325). La modernité, représentée par l'iconoclasme protestant, qui s'oppose tant à l'iconolâtrie païenne qu'à l'iconophilie orthodoxe et catholique, nous « priv[e] d'images [divines], et du secours si précieux, si puissant, des images. Mais non pas […] du souci, de la pensée, de l'espérance même de Dieu » (*ES*, 325). La linéarité agissant dans l'histoire humaine s'exprime donc en particulier par l'invisibilisation des dieux. Si, comme le dit Jean-Claude Pinson, le « deuil de toute *vision* du divin ne signifie pas le renoncement à toute *visée* de l'illimité »[763], Dieu n'est plus alors que son deuil incessamment rejoué, la traduction même de l'expérience de « perte perpétuelle » (*ES*, 327) qui fait le fond de l'existence. Selon Aline Bergé, « l'œuvre poétique emprunte dès lors bien d'autres traits du discours mystique mis en lumière par Michel de Certeau : la critique de l'image, la passion de l'absence ou le travail

[762] *Ibid.*, p.106-107.
[763] J.-C. Pinson, *op. cit.*, p.111.

du négatif, le sens du paradoxe et la blessure de l'ineffable »[764]. Le Dieu de Philippe Jaccottet se rapproche de la sorte du Dieu de la théologie négative, malgré les protestations du poète[765] contre ce rapprochement opéré par de multiples commentateurs[766]. N'est-ce pas alors que le *modus deficiens* du Dieu de la théologie négative avoisine le *modus deficiens* du protestantisme voire de l'agnosticisme ou de l'athéisme ? Or, l'agnosticisme ou l'athéisme de Philippe Jaccottet ne peut se vivre comme une pure et simple inexistence de dieu, mais comme la *mort* d'un objet qui a bel et bien *existé*, ne serait-ce qu'en tant qu'objet imaginaire, et dont « l'ombre », pour reprendre l'image de Freud, serait « tombée sur le moi »[767]. La position de Philippe Jaccottet rejoint en cela la déclaration nietzschéenne : « Dieu est mort[,] mais l'espèce humaine est ainsi faite qu'il y aura peut-être encore durant des millénaires des cavernes au fond desquelles on montrera son ombre »[768]. Mais contrairement à Nietzsche, cette exclamation ne « sonne pas du tout [à ses oreilles] comme un cri de joie » (*S*, 602). À travers cette position, le poète romand renoue aussi avec toute une tradition que le Romantisme allemand reprend de la théologie mystique qui, refusant de définir Dieu par la prédication de l'ensemble de ses attributs, préfère le définir comme « pur Rien »[769] :

> [...] son nom seul et sa figure seraient détruits, ne laissant plus apparaître derrière eux que ce qui, pour être innommable, n'en est pas moins, pour nous, réel, présent par son absence : celui que j'appellerais donc l'Insaisissable, en sachant que c'est encore trop dire, ou le Silencieux. (*ES*, 323)

La mélancolie religieuse du poète moderne s'exprime par le biais d'un *défaut* du religieux, et fait se rejoindre protestantisme, agnosticisme, athéisme et théologie négative.

b. L'image juste : économie de l'image et *ethos* protestant ?

Conformément à l'« éducation de Reformé » (*APMR*, Notice, 1571) reçue par Philippe Jaccottet, l'image fait dans son œuvre l'objet de nombreuses critiques. Elle y apparaît tour à tour comme l'écueil présomptueux où se risque le jeune poète, ou comme un vain ornement poétique, impuissant face à la réalité de la mort, mais inoffensif :

> 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 ? Non, car cela

[764] A. Bergé, *op. cit.*, p.167.
[765] Dans une note de février 1981, il voit par exemple « une analogie entre [s]on lointain refus du surréalisme et celui de la mystique » (*S*, 871).
[766] Par exemple P. Broome, dans son article « Ph. Jaccottet's "negative theology" », *Australian Journal of French Studies*, Melbourne (Australie), vol. 5, n°1, janvier-avril 1968, pp.121-132.
[767] S. Freud, « Deuil et mélancolie », *op. cit.*, p. 158.
[768] F. Nietzsche, *Le Gai Savoir*, *op. cit.*, p.161.
[769] A. Silesius, *op. cit.*, p.60.

encore est une inoffensive image, mais si la
mort était vraiment là
comme il le faudra une fois, où seront les images [...] ? (*I*, 173)

L'image apparaît ensuite, sous la forme du souvenir, comme ce qui étrangle le chant, en s'interposant entre le sujet et le réel. Elle est un principe d'inertie qui entrave la fluidité du mouvement de l'être, un avant-goût de la mort elle-même : « Un homme qui vieillit est un homme plein d'images / raides comme du fer en travers de sa vie, / n'attendez plus qu'il chante avec ces clous dans la gorge » (*LH*, 574). Cette méfiance à l'égard de l'image poétique est notamment déterminée par l'interdit biblique du second commandement, « tu ne feras pas d'images », qui suspecte les images d'être des idoles et sur lequel le calvinisme met l'accent. Or, c'est précisément ce soupçon d'idolâtrie à l'égard de l'image qui fonde la critique que Philippe Jaccottet partage avec Yves Bonnefoy, telle que ce dernier nous la livre dans sa leçon inaugurale au Collège de France :

> J'appellerai *image* cette impression de réalité enfin pleinement incarnée qui nous vient, paradoxalement, de mots détournés de l'incarnation. [...] Images, l'éclat qui manque à la grisaille des jours, mais que permet le langage quand le recourbe sur soi, quand le pétrit comme un sein natal, la soif constante du rêve. Mais à quel prix cet éclat, et qu'il faudra vite s'en acquitter ! Ce qui a été retenu dans l'œuvre c'est ce qui convient au désir [...] Que de dualismes nocifs entre un ici dévalorisé et un ailleurs réputé le bien, que de gnoses impraticables, que de mots d'ordre insensés ont été répandus ainsi par le génie mélancolique de l'Image [...] ![770]

L'image, dont le domaine se constitue en même temps que celui de la métaphysique, est alors le nom du désir, de l'Idéal, que l'œuvre substitue au réel, condamnant ce dernier à apparaître sous le jour blafard du Spleen. Ces définitions négatives de l'image poétique ne suffisent pourtant pas à l'exclure de la poésie de Philippe Jaccottet, comme si le poète en faisait usage à contrecœur. Il avoue d'ailleurs, à la manière d'un regret, la difficulté voire l'impossibilité d'un renoncement total aux images : « J'ai de la peine à renoncer aux images » (*A*, 435) ; « J'aurais voulu parler sans images, simplement / pousser la porte... » (*CB*, 543). La métaphore, ou l'image poétique, semble consubstantielle au langage, comme le suggère ce passage de *La Semaison*, où nom et image de Dieu sont simultanément marqués de la même impossibilité : « Maintenant, Dieu est vraiment esprit, et absolument hors d'atteinte des images, sinon négatives. Maintenant, Dieu ne peut même plus s'appeler Dieu » (*S*, 355). Si Philippe Jaccottet ne rejette pas totalement l'emploi de l'image poétique, reconnu comme nécessité pratique, il en critique un des usages, « l'iconolâtrie surréaliste », qu'il considère comme abusif. En effet, en 1918,

[770] Y. Bonnefoy, *Lieux et destins de l'image, un cours de poétique au Collège de France 1981-1993*, Paris, Seuil, 1999, p.26-27.

donc quelques années avant le surréalisme, Pierre Reverdy définissait ainsi l'image poétique :

> L'image est une création pure de l'esprit.
>
> Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées.
>
> Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte – plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique.[771]

Expulsant de la définition de l'image poétique par Pierre Reverdy les critères de préméditation et de justesse, André Breton déclare : « Pour moi, [l'image] la plus forte est celle qui présente le degré d'arbitraire le plus élevé »[772]. Au contraire, Philippe Jaccottet, dans un article consacré à Reverdy, loue « la musique sourde et subtile de la phrase, [...] son élan freiné toujours au moment juste, [...] la fraîcheur et l'exactitude des images » (*EM*, 61). Il réintroduit le principe de justesse dans la production de l'image poétique, comme s'en est fait la devise cette déclaration du poète : « Juste de vie, juste de voix » (*O*, 36). Ce principe tisse ensemble l'*ethos* (manière d'être, d'habiter, habitudes d'une personne ou encore représentation de soi dans le discours) et l'*aisthesis* (faculté de percevoir, sensation). C'est en ce sens qu'on a souvent caractérisé l'œuvre de Philippe Jaccottet de « poéthique »[773], empruntant le terme forgé par Georges Perros pour qualifier la poésie de Francis Ponge. À ce titre, on peut supposer que l'usage économe de l'image poétique y traduit la persistance d'un *ethos* protestant déterminant le refus de la dépense imaginaire gratuite ou arbitraire qui coïncide, dans une mesure qu'il reste à déterminer, avec la nécessité d'inventer « un nouveau classicisme »[774], exprimé par Philippe Jaccottet, sous l'influence de Jean Paulhan et de Francis Ponge : « Il faut retrouver un ordre, fût-il relatif, ou provisoire, il faut fonder une nouvelle rhétorique »[775]. Que doit alors le rapport à l'image de Philippe Jaccottet, souhaitant « en finir avec [le] Rimbaud » du « *dérèglement de tous les sens* », à l'esprit ascétique du protestantisme tel que défini par Max Weber ?

---

[771] P. Reverdy, « L'image », *Nord-Sud*, Paris n°13, mars 1918, p.73.
[772] A. Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1985, p.50.
[773] Voir notamment J.-C. Pinson, *op. cit.*, p.124 : : « Ou encore : l'*éthos* poétique moderne serait non seulement ouverture phénoménologique à la sacralité du monde, en vue d'en préserver la trace et le sens, mais aussi [...] engagement *éthique* de la parole poétique en vue de bâtir un lieu où puisse se « reformer » le sacré et demeurer habitable une terre préservant un autre rapport au monde que celui qu'impose la domination de la rationalité étroitement instrumentale. Sauvegarder et instaurer le sacré serait alors le but de la poésie, sa tâche suprême en tant que "poéthique" ».
[774] J.-P. Vidal, *op. cit.*, p.8.
[775] P. Jaccottet, « Recherche de la vraie paix », *in* J.-P. Vidal, *ibid.*, p.26.

c. Ascétisme protestant et ambivalence de la dépense

L'ambivalence à l'égard de l'image est semblable dans l'œuvre de Philippe Jaccottet à l'ambivalence qui s'exprime à l'égard de la dépense. Le poète écrit en ce sens à propos des *Amériques* d'Edgard Varèse : « quand je songe à l'économie de moyens des musiciens classiques […] [j]e ne puis me défendre du sentiment qu'il y a excès de dépense par rapport au résultat » (*S*, 948-949). Le rejet de la dépense linguistique, esthétique, ou imaginaire immodérée, ne s'évaluant pas à l'aune (ou sur l'étalon) de la réalité, peut alors correspondre à l'idéal de mesure et de tempérance qui prévaut dans l'*ethos* protestant, et qui, plutôt que d'expulser l'individu « *hors* de la vie quotidienne »[776] comme l'ascèse médiévale, consiste en une « recomposition de l'ascèse en une ascèse purement *intra*mondaine »[777]. La revalorisation du quotidien, qui s'accomplit à mesure du déploiement de l'œuvre de Philippe Jaccottet dans le temps et à mesure de sa prise de distance avec la philosophie heideggérienne, répond à l'exigence d'un poète qui trouve dans la vie ordinaire l'aliment de sa poésie, de même que le pasteur protestant, au contraire du moine médiéval séparé des laïcs, doit son salut à l'accomplissement de ses devoirs intramondains. La figure d'un sacré illuminant la vie quotidienne au détour des travaux les plus modestes – désherber un jardin (paysan), laver la vaisselle ou épousseter les cuivres (serviteur), aligner les caractères d'imprimerie de l'épreuve d'un livre (artisan), etc. – renvoie à ce que Max Weber à la suite de Martin Luther désigne sous le nom de *Beruf*, la profession-vocation, et qui constitue le fondement de l'éthique protestante. C'est l'accomplissement de l'œuvre qui produit la rencontre du sacré. De la sorte, l'œuvre intramondaine, tout en visant au sacré, doit, pour y atteindre, concentrer toute son attention sur elle-même et se concevoir comme fin en soi. Elle doit être à elle-même à la fois sa fin et son moyen. Dans cet ordre d'idées, l'ajustement (action de rendre une chose propre à sa destination ou d'adapter une chose à une autre) de la dépense linguistique à la vérité de l'émotion saisie dans le monde rend compte d'une forme originale de *mimésis*, qui, en liant « le beau, le bon et le vrai » (*BP*, 1161), tend à représenter une voie médiane entre l'utilitarisme de la poésie engagée et la gratuité arbitraire de l'art pour l'art, où « [s]auvegarder et instaurer le sacré serait alors le but de la poésie, sa tâche suprême en tant que "poéthique" ». Or, le rapport de l'image à la question de la dépense la rapproche de « la condition économique »[778] de la mélancolie,

[776] M. Weber, *op. cit.*, p.139.
[777] *Ibid.*, p.138.
[778] S. Freud, « Deuil et mélancolie », *op. cit.*, p.168.

où la manie succède à la dépression comme triomphant de la privation liée à la perte d'objet, de même que la dépression succède à la manie comme se reprochant un triomphe trop facile. L'idéal de tempérance qui rapproche la poéthique jaccottéenne de l'éthique protestante, sans pour autant, cela va sans dire, la confondre avec elle, constitueraiti l'antidote à la mélancolie en permettant la réconciliation des sphères de l'idéal et du réel.

*

Éthique protestante, esprit du capitalisme moderne et une certaine tendance de la poésie de Philippe Jaccottet au classicisme se rejoignent en ce qu'ils escomptent tous trois à l'ajustement global, sans reste, des fins aux moyens, voire à une identification totale des unes aux autres. L'image, pour être juste, doit renoncer à ses fastes, de même que dans le protestantisme l'aspiration au salut doit s'investir dans les formes de vie intramondaines, de même encore que dans le capitalisme l'ensemble de l'excédent doit être réinvesti dans la production : « Ce qui est réellement répréhensible moralement, c'est de *se reposer* sur ses possessions, c'est de *jouir* de sa richesse, avec pour conséquences l'oisiveté et la concupiscence, et surtout le renoncement à la recherche d'une vie "sainte" »[779]. Cette recherche d'une vie sainte c'est bien, selon Philippe Jaccottet, la quête de l'homme moderne lancé à la poursuite d'« une vie juste dans un monde délabré » (*ES*, 272). Pour autant la dimension de l'ornement, du *luxe*, si constitutif selon Georges Bataille du vivant en tant qu'il comprend sa propre négation sous la forme d'une dissipation auto-destructrice de l'énergie, appelée la « part maudite »[780], n'est pas totalement absente de l'œuvre jaccottéenne. Elle fournit aussi les éléments d'une critique de l'économie protestante et une tendance plus souterraine au « baroquisme » iconophile. Par la voix de Goethe, Philippe Jaccottet s'exclame : « *Douce est toute dépense !* » (*S*, 954). Dans « L'Histoire de l'Avare », le poète s'insurge contre son refus. Il s'applique à la traduction des *Solitudes* du poète baroque espagnol Luis de Góngora. Il n'a de cesse d'employer d'opulentes métaphores, que ce soit, dans *Airs*, où il écrit de la lune qu'elle « [d]emeure ainsi suspendue / sur la balance de l'aube / entre la braise promise / et cette perle perdue » (*A*, 423) ou encore, dans *À la lumière d'hiver*, où la nuit apparaît comme une femme couverte de « fermoirs d'or » (*LH*, 576) et dont le « masque de dentelle » porte « deux perles, plusieurs perles, larmes ou regards » (*LH*, 577). Comme on le voit à travers ces exemples, la métaphore entretient avec le bijou et avec la dimension du luxe et de

[779] M. Weber, *op. cit.*, p.201.
[780] G. Bataille, *op. cit.*, p.58-61.

l'érotisme une relation privilégiée, qui accuse sa fonction intrinsèquement – quoique non-exclusivement – ornementale et libinale. À cet égard, le mouvement de la poésie moderne est comparable à celui de la religion chrétienne, dont l'évolution historique accomplit sous la forme du protestantisme le programme du christianisme primitif de renoncement aux fastes de l'image, et plus généralement de la matière. En effet, la poésie jaccottéenne tend à accomplir sur le plan esthétique le vœu de pauvreté sur lequel insiste une certaine lecture d'abord franciscaine, puis janséniste ou protestante du texte biblique. Pourtant, la poésie ne saurait résider tout entière dans l'ajustement des moyens aux fins, elle comporte intrinsèquement un « élément résiduel »[781] si même elle ne se confond pas tout à fait avec lui.

3. L'Europe et le nihilisme : devenir du Bien et du Vrai sujets au devenir

Puisque « les idées de *Dieu* et de *l'immortalité* » sont « des conditions de l'objet nécessaire [le Souverain Bien] d'une volonté déterminée par [la loi morale] »[782], la mort de Dieu, qui « design[e] le monde suprasensible en général »[783], indique alors l'écroulement de l'édifice entier des valeurs qui permettaient à l'individu de déterminer son action selon le « principe d'une législation universelle »[784]. La recherche d' « une vie juste », recherche au fondement d'une version pourtant minimale de l'éthique, est ainsi condamnée à demeurer sans fin. Alors que la foi offrait à tout homme, quel que soit son niveau de formation intellectuelle, une ligne de conduite à laquelle il lui suffisait de se conformer pour s'assurer de mener « une vie juste », la mort de Dieu aboutit à un désarroi généralisé. L'individu moderne est donc, comme l'écrit Philippe Jaccottet à propos du protagoniste de *L'Homme sans qualité*, une « [l]imaille à laquelle manque un aimant pour retrouver sa cohésion » (*ES*, 261). Cette caractérisation de l'homme moderne le rapproche de « l'homme du temps de la Réforme [qui] était contraint de suivre seul sa route » du fait de la doctrine calviniste, où Dieu « est devenu […] un être transcendant soustrait à toute compréhension humaine » [785]. Or, ce « sentiment d'isolement intérieur inouï de l'*individu* »[786], qui caractérise le calviniste, on a vu, dans la deuxième partie,

[781] *Ibid.*, p.31.
[782] E. Kant, *Critique de la raison pratique*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », trad. L. Ferry et H. Wismann, 1985, p.20-21.
[783] M. Heidegger, « Le mot de Nietzsche "Dieu est mort" », *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, « Tel », trad. W. Brokmeier, 1962, p.261.
[784] E. Kant, *Critique de la raison pratique, op. cit.*, p.53.
[785] M. Weber, *op. cit.*, p.105.
[786] *Ibid.*, p.105.

qu'il était également caractéristique de l'homme moderne, et dans la première, qu'il était part intégrante du portrait du poète en vieillard. À travers ce portrait, ce qui est donc suggéré, c'est l'appartenance inexorable du poète à « cet âge du monde dont le nom est nihilisme », où « ce qui menace, c'est le néant »[787]. En atteste la répétition de « *rien n'est* […] dans les deux livres »[788] que sont *L'Obscurité* et *Les Éléments d'un songe*. Néanmoins, prenant la suite de Friedrich Hölderlin qui écrivait « Là où croît le danger / Croît aussi ce qui sauve »[789], Philippe Jaccottet s'interroge : « Si ce péril, au lieu d'assurer notre anéantissement, permettait notre résurrection ? » (*ES*, 332). La modernité est peut-être aussi le lieu d'émergence possible d'une chance inédite, inouïe, celle de « l'inversion de la valeur de toute les valeurs antérieures »[790], par quoi le nihilisme ancien, représenté selon Friedrich Nietzsche par le platonisme et le christianisme dans leur commune dépréciation du réel au profit de l'idéal, serait renversé en un nihilisme nouveau où le réel – c'est-à-dire la vie même – serait revalorisé au détriment des valeurs supérieures[791] :

> […] que le monde *n'*ait *pas* la valeur que nous avions cru, c'est à peu près la chose la plus assurée dont notre méfiance ait fini par s'emparer. […] Nous nous gardons bien de dire qu'il a *moins* de valeur : il nous semble même risible aujourd'hui que l'homme ait la prétention de découvrir des valeurs qui devraient *surpasser* la valeur du monde réel.[792]

En ce sens le pessimisme romantique parachève le développement de la métaphysique platonico-chrétienne en entérinant la séparation du réel et de l'idéal et la dévalorisation du réel sous la forme du *spleen* ou du *mal du siècle*. Le romantisme serait en ce sens une forme tardive et sécularisée du christianisme comme nihilisme, préparant, en ce qu'il touche « le fond du désespoir » (*S*, 997), l'inversion du nihilisme passif (au sens de souffrant, souffreteux), en nihilisme actif, où la volonté de puissance se donnerait libre cours.

---

[787] M. Deguy, « Philippe Jaccottet et l'expérience poétique », *in* J.-P. Vidal, *op. cit.*, pp.163-167, p.166.
[788] *Ibid.*, p.164.
[789] F. Hölderlin, « Patmos », *op. cit.*, p.867. La traduction de Gustave Roud dans le volume en Pléiade est celle-ci : « Mais aux lieux du péril croît / Aussi ce qui sauve ».
[790] M. Heidegger, « Le mot de Nietzsche "Dieu est mort" », *op. cit.*, p.270.
[791] F. Nietzsche, *Le Nihilisme européen*, Paris, Kimé, trad. A. Kremer-Marietti, 1997, p.37 : « la dernière forme du nihilisme qui renferme en soi l'*incrédulité à l'endroit d'un monde métaphysique*, – laquelle s'interdit la croyance à un monde *vrai*. De ce point de vue on accepte la réalité du devenir comme *unique* réalité, on s'interdit tout chemin détourné, dans la direction des arrières-mondes et des fausses divinités ».
[792] F. Nietzsche, *Le Gai Savoir*, *op. cit.*, p.291.

a. Fin des essences immuables et reconnaissance de la temporalité

Dans *Le Gai Savoir* (V, §370), Nietzsche voit « le pessimisme romantique »[793] et « la connaissance tragique comme le *luxe* propre de notre culture »[794]. À ce pessimisme du ressentiment, pessimisme apollinien, participant d'une volonté d'éternité, qui « se venge en quelque sorte de toutes choses en leur imprimant […] au fer rouge *son* image, l'image de *sa* torture »[795], il prétend substituer « le pessimisme *dionysiaque* »[796], où l'individu, dans le consentement au libre jeu du devenir, renonce à toute forme de certitude et en particulier au royaume des essences immuables[797] que constitue la métaphysique. À ce titre, la modernité *dionysiaque*, qui ruine tout « ordre souverain capable de comprendre l'Univers tout entier » (*S*, 635), nous offre « aussi une heureuse leçon : que nous sommes fils du temps et que tout nous est donné par lui, c'est-à-dire indissolublement tous les contraires » (*S*, 342). La poésie repose non seulement sur la remise en jeu du premier principe de la métaphysique – l'opposition platonicienne de l'Être et de l'étant, ou celle parménidienne du non-être et de l'Être – mais aussi sur l'abolition du premier principe de la rationalité philosophique, le principe aristotélicien de non-contradiction. La poésie rejoint en ce sens la mystique dans sa vocation à « s'élever à cette simplicité où coïncident les contradictoires »[798], comme dans sa méthode qui consiste à se faire voie d'ignorance. En effet, la rationalité scientifique, en ce qu'elle tend, à défaut de permettre l'institution du Bien, à la détermination du Vrai, prétend occuper la place laissée vacante par la mort de Dieu dans le monde suprasensible. Elle empêche ainsi le nihilisme, comme « mouvement qui précipite les peuples dans la sphère de puissance des Temps modernes »[799], d'accéder à sa complétude, par la suppression du « lieu même des valeurs, le suprasensible »[800]. Or, de même que le Bien ne saurait être défini une fois pour toutes, le Vrai ne peut être pareil à lui-même en tout temps et en tout lieu. La vérité n'est donc que l'affirmation d'un point de vue, « centre de perspective pour un regard qui a des visées »[801], elle est donc « toujours posée par un voir et pour celui-ci »[802]. C'est la raison pour laquelle, dans l'œuvre de Philippe Jaccottet,

[793] *Ibid.*, p.335.
[794] *Ibid.*, p.333.
[795] *Ibid.*, p.335.
[796] *Ibid.*, p.336.
[797] *Ibid.*, p.337 : « les idées sont des séductrices pires que les sens ».
[798] N. de Cues, *La Docte ignorance*, Paris, Flammarion, « GF-Flammarion », trad. P. Caye [et al.], 2013 p.41.
[799] M. Heidegger, « Le mot de Nietzsche "Dieu est mort" », *op. cit.*, p.264.
[800] *Ibid.*, p.272.
[801] *Ibid.*, p.274.
[802] *Ibid.*, p.275.

lorsqu'elle est précédée de l'article défini, elle se dénomme presque toujours entre guillemets (entre autres : *PFA*, 485 ; *S*, 406), c'est-à-dire sous la forme d'un discours rapporté et attribué à un énonciateur, tandis qu'elle apparaît sans guillemets quand elle est précédée de l'article indéfini : « Peu à peu j'entrevois une vérité » (*PFA*, 478). Dans cette proposition l'affirmation de la vérité est soumise non seulement à l'appréciation subjective que suggère le verbe de perception, mais aussi à la concurrence implicite d'autres points de vue, qu'exprime l'emploi de l'article indéfini.

b. Optimisme ou pessimisme : concurrence des régimes de vérité

La dimension profondément évanescente et changeante de la vérité s'exprime exemplairement dans ces vers :

> 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 (*A*, 422)

Mais si la vérité est changeante, soumise à la sphère de puissance d'un regard, elle entre aussi dans le domaine de l'intentionnalité. Ainsi le postulat pessimiste de Giacomo Leopardi, comme figure exemplaire du romantisme, selon lequel « tout ce qui est, est mal » (*APMR*, 1180), procède d'un choix ou tout au moins d'une opinion dont on peut contester la légitimité. Le poète affirme : « il n'y a pas au monde que du malheur » (*ABA*, 855). À l'occasion de la visite de la région où a vécu le poète italien, Philippe Jaccottet ressent un « choc » en mesurant « à quel point la destinée accablante de Leopardi a pu lui fermer les yeux sur ce qu'était plus objectivement le monde autour de lui »[803]. La mise en concurrence des régimes de vérité implique qu'on ne puisse pas déterminer une « vérité plus vraie qu'aucune autre et qui l'emporterait sur toutes les autres » (*EN*, 1105). Le désespoir et la plénitude, faisant l'un et l'autre « partie de la réalité » (*CF*, 8), procèdent tous deux d'un point de vue sur le monde. Il est donc du ressort du sujet de mettre l'accent sur l'un ou sur l'autre. La question reste de savoir ce qui est le plus ou le « moins utile » à l'homme : « de lui montrer sa misère » (*PFA*, 463) ou bien de lui montrer la splendeur, même résiduelle, de son existence, de manière à l'« armer contre toutes les formes d'avilissement et contre le vertige du naufrage »

[803] J.-P. Vidal, *op. cit.*, p.123.

(*CF*, 80). Comme Friedrich Nietzsche avant lui, Philippe Jaccottet fixe la valeur à l'étalon de son utilité pour la vie : « les valeurs comme points de vue sont essentiellement – et par conséquent toujours – à la fois des conditions de la conservation *et* de l'accroissement »[804]. Plus qu'illusoires, comme les déclare Giacomo Leopardi, écrivant « Illusion et grandeur de l'homme sont inséparables » (*S*, 602), les grandeurs (vertus et vérités) sont relatives. Elles n'ont cours qu'à l'intérieur du paradigme éthico-épistémique en vigueur dans un lieu et dans un temps donné. Mais la reconnaissance par les peuples de cette relativité de la morale comme de la science d'une civilisation à ses différentes époques, tout en les rapprochant de cette vérité paradoxale selon laquelle il n'y a pas de vérité (hors celle-ci), peut avoir pour effet de les affaiblir et de les avilir, comme le suggère Giacomo Leopardi. Ainsi, l'histoire humaine se déroule selon le double mouvement d'un dévoilement progressif de la vérité, sur le modèle socratique de la reconnaissance d'une ignorance irréductible (ce que Friedrich Nietzsche nomme « la connaissance tragique ») et d'un affaiblissement proportionnel de la vitalité.

c. Morale des forts, morale des faibles

C'est la thèse que défend le narrateur de *L'Obscurité* dans cet extrait, où l'on retrouve à peu de choses près la conception de l'histoire comme désillusion ou *dénarcissisation* progressive qui caractérise la pensée freudienne :

> Ils [les hommes] avaient cru la terre au centre du monde, puis l'avaient vue détrônée. Ils avaient jugé invincible et supérieure à toute autre la race ou la nation à laquelle ils appartenaient (puisant dans cette erreur la force de vaincre […]) ; puis, […] comprenant que d'autres civilisations que la leur avaient brillé chez les hommes […], ils avaient perdu la force et le goût de les combattre et bientôt décliné […]. Ils avaient cru leur œuvre éternelle, et découvert peu à peu sa précarité. Reconnaissant que leur corps était périssable, ils avaient imaginé l'âme immortelle, puis frémi de la voir s'altérer pour une simple piqûre. (*Ob*, 216)

Dans « Une difficulté de la psychanalyse », Sigmund Freud ponctue l'histoire de l'humanité occidentale de « trois grandes vexations »[805], à l'occasion desquelles elle se découvre n'être ni centre de l'Univers (avec Copernic), ni maître de la Création (avec Darwin), ni même maître « dans sa propre maison » (avec la psychanalyse). Les valeurs supérieures autour desquelles les peuples organisaient leurs existences (suprématie de l'Humanité dans l'univers et dans la nature, suprématie de la Raison sur la matière, universalité des valeurs morales) se révèlent relatives et contestables par l'effet du progrès

[804] *Ibid.*, p.276.
[805] S. Freud, « Une difficulté de la psychanalyse », *L'Inquiétante Étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, « Folio essais », trad. B. Féron, 1985, pp.173-187, p.181.

des connaissances ; les peuples entrent alors dans une phase de dégénérescence. L'illusion, qui consiste à croire en l'existence d'essences immuables et de vérités absolues, apparaît nécessaire au bonheur, et la vérité, qui consiste à savoir toutes choses soumises au mouvement de l'histoire, défavorable à la vitalité. Pour autant, ce « *besoin de certitude* »[806] n'est pas également marqué chez tous les individus. On pourrait ainsi évaluer la force intérieure d'un individu à la « quantité de *croyance* dont [il] a besoin pour se développer »[807] :

> 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. Mais qu'en était-il pour cette âme banale, peut-être sans résistance, sans grandeur, sans foi aucune, peut-être presque entièrement dépourvue de mérites, peut-être même cent fois coupable ? Où aurait-elle pu trouver la lumière si en sa vie même elle l'avait presque toujours, ou toujours ignorée ? En vérité, j'ai souhaité alors ardemment pour elle l'existence d'un Dieu inconcevablement miséricordieux pour qui aucune créature ne fût trop anonyme ou trop vile pour être préservée et sauvée. (*ES*, 299)

Au contraire de Friedrich Nietzsche, pour qui « la foi » s'adresse au monde des Idées, pour Philippe Jaccottet « la foi » concerne la confiance portée dans le monde tel qu'il est, l'acceptation de la finitude en tant que pourvoyeuse d'un sens, certes secret et douloureux d'être secret mais incontestable puisque réel. Aussi est-ce bien dans les deux cas, chez Jaccottet comme chez Nietzsche, le coefficient de refus ou de consentement appliqué au monde réel, qui sert de ligne de démarcation entre les faibles et les forts.

*

Si Philippe Jaccottet semble dans cet extrait se ranger dans la deuxième catégorie, il n'en est pas de même dans toute son œuvre, comme l'illustre significativement le récit consacré aux funérailles de son ami poète André du Bouchet à *Truinas, le 21 avril 2001*. Pareils aux calvinistes les plus radicaux, qui classent l'ensemble des sacrements jusqu'aux derniers parmi les moyens magiques d'accession au salut, les proches d'André du Bouchet ne lui font pas, au moment de ses funérailles, de « véritable cérémonie » (*T*, 1195). Constatant, avec « une impression d'étrangeté » (*T*, 1197) croissante, bien qu'il s'y soit attendu, le règne « de cette sorte de désordre et de désarroi, de ce long silence » (*T*, 1197), Philippe Jaccottet écrit : « Il semblait bien que rien, absolument rien ne fût prévu, organisé » (*T*, 1197). L'absence de liturgie, où il voit quelque chose de

[806] F. Nietzsche, *Le Gai savoir*, *op. cit.*, p.292.
[807] *Ibid.*, p.292.

« sauvage » en même temps que de « vrai », semble à Philippe Jaccottet rendre « encore plus douloureux » (*T*, 1195) le deuil de son camarade. Face à ses amis, qui n'expriment pas le besoin d'atténuer ou de régler la douleur du deuil par l'ordonnance d'un rite, où la cruauté de la mort particulière se dissoudrait et se consolerait dans la généralité de formes convenues, Philippe Jaccottet se représente lui-même en position de faiblesse, comme un homme du passé, regrettant l'illusion consolante des structures de l'institution religieuse, à défaut de ce qui la fonde et qui ne peut plus se reconquérir : la foi en l'existence d'un Dieu. C'est donc cette situation intermédiaire de Philippe Jaccottet, à mi-chemin entre le regret de la disparition du rite et du sacré et la reconnaissance de l'impossibilité de croire en le Dieu qui le fonde, qui détermine chez lui « la persistance d'un théologème »[808] et, on l'examinera dans les pages qui suivent, la discordance temporelle dont procède la figure du poète en « attardé » (*T*, 1197).

**

Le programme protestant de réduction de la foi aux exigences de la raison pratique, dont Emmanuel Kant dresse le bilan dans *La Religion dans les limites de la seule raison*[809], en éparpillant la présence du sacré dans la quotidienneté mondaine, détermine aussi un nouveau rapport à la connaissance, qui troque la démarche holiste de la société préscientifique pour la démarche fragmentaire caractéristique d'une civilisation parvenue à « un niveau […] élevé [de] développement mental »[810]. À travers sa présentation de l'histoire des sciences, où depuis la fin du « théocentrisme » ont émergé notamment la théorie de l'atome et la physique des quanta, Isabelle Chol constate « à quel point le concept de discontinuité tend à prendre de l'importance au XXe siècle »[811] et combien ce nouveau paradigme épistémique détermine « une écriture qui se donne pour projet d'assumer l'éclatement du monde »[812]. La démarche fragmentaire, procédant par essai-erreur, telle qu'elle est décrite notamment par Karl Popper comme caractéristique de la rationalité scientifique moderne et d'une société libérale et démocratique, parait en

[808] J.-C. Pinson, *op. cit.*, p.47.
[809] J.-E. Van Roey, « Le kantisme et la théologie protestante », *Revue philosophique de Louvain*, n°24, Louvain (Belgique), 1899, pp.404-411, p.406 : « Kant […] a formulé dans leurs conséquences extrêmes les principes du protestantisme : sa philosophie est l'héritière et la continuatrice de la Réforme ».
[810] K. Popper, *op. cit.*, p.97. On remarque ici combien Karl Popper s'adonne, dans une version positiviste, à cela même qu'il condamne, dans le messianisme socialiste, sous le nom d'historicisme. Mais ce n'est pas ici notre propos. La référence à Karl Popper nous intéresse plutôt par l'opposition entre totalisme et fragmentarisme qui détermine selon lui deux paradigmes épistémiques concurrents.
[811] I. Chol [dir.], *Poétiques de la discontinuité : de 1870 à nos jours*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004, p.8.
[812] *Ibid.*, p.12.

effet assez proche de la figure tâtonnante du poète qui se donne à voir dans l'œuvre de Philippe Jaccottet, cherchant à réhabiliter l'incertitude, en lieu et place de la foi, et la puissance du détail, en lieu et place du système :

> c'est l'incertitude qu'il nous faut dire, la vie dans les ruines. […] Nous sommes d'un temps où ce qui compte, peut-être, c'est une fleur apparue entre des dalles disjointes, ou même moins encore. (*ES*, 326-327)

Pourtant, tout en affirmant l'anachronisme d'un rapport au sens qui chercherait à englober une totalité du monde, et tout en consentant à l'esprit du temps que caractérise l'incertitude, la disjonction, et une forme résolument interrogative de rapport à la métaphysique, Philippe Jaccottet n'a de cesse de décrire cette expérience sous la modalité du négatif, comme en atteste l'expression, employée en plusieurs endroits de l'œuvre, du « monde » (*ES*, 307) ou de « la vie dans les ruines » (*ES*, 326).

II — DEUIL DE LA POÉSIE, ROMANTISME ET DÉSOEUVREMENT

Il n'y a pas de beauté, du moins pour nos yeux, dans l'insaisissable seul, et il n'y en a pas dans les formes sans profondeur, complètement avouées, déployées.
La Semaison, p.354.

Ainsi que l'écrit Michel Deguy, « métaphysique et poésie se fondent et se ruinent réciproquement »[813]. Le monde des Idées nie la poésie (qui convoque la sensibilité) en même temps que la poésie postule l'existence du suprasensible. En tant que « l'œuvre d'art n'est pas seulement un objet sensible, [mais] une manifestation de l'esprit dans un objet sensible »[814], la possibilité de l'art repose essentiellement sur la persistance de la séparation et de la mise en rapport des deux domaines de l'expérience que sont le sensible et l'intelligible. À ce titre, l'art en général – et c'est d'autant plus vrai pour cet art particulier qu'est la poésie, « oscillation entre le son et le sens »[815], qui s'adresse à la sensibilité à travers « l'imagination »[816] –, en vertu de son concept même, ne peut se concevoir hors de la métaphysique, c'est-à-dire de l'articulation, qui implique au préalable une séparation, entre réel et idéal, sensible et intelligible. L'art se situe, d'après Hegel, entre « la prose de la réalité finie et de la pensée vulgaire »[817], dans laquelle le

[813] M. Deguy, « Philippe Jaccottet et l'expérience poétique », *op. cit.*, p.164.
[814] G. W. F. Hegel, *L'Esthétique*, t.2, Paris, Librairie Générale Française, « Les Classiques de la philosophie », trad. C. Bénard, 1997, p.16.
[815] P. Valéry, « Rhumbs », *op. cit.*, p.637.
[816] G. W. F. Hegel, *L'Esthétique*, t.2, *op. cit.*, p.18.
[817] *Ibid.*, p.410.

sensible n'est pas infusé par l'intelligible, et « les hautes sphères de la religion et de la science, dans lesquelles l'art fait place à une conception de l'absolu dégagée de toutes les formes sensibles »[818], où l'intelligible se manifeste sans faire appel à la sensibilité. En penchant excessivement d'un côté ou de l'autre, l'œuvre risque donc de sortir du domaine de l'art. C'est cette sortie hors du sensible qu'engage, d'après Hegel, la période romantique, qui, dans sa définition, commence au Moyen-Âge avec l'ère hégémonique du christianisme. De cette manière, « l'inauguration du projet *théorique* dans la littérature »[819] par ceux que l'on a coutume d'appeler les Romantiques allemands, et qui constituent le groupe de l'*Athenaeum* (les frères Schlegel, Schelling et Schiller notamment), porterait à ces conséquences ultimes la définition hégélienne du romantisme. Dans quelle mesure le portrait que dresse Philippe Jaccottet du poète en « poète tardif » (*PSN*, 740), en « attardé » (*T*, 1197), ou encore en « vieux poète caduc » (*ICB*, 73), emprunte-il aux conceptions hégéliennes et romantiques de l'histoire de l'art où la modernité est définie comme sortie du sensible et inauguration d'un projet théorique ? Dans quelle mesure Philippe Jaccottet est-il un poète *romantique*, au sens large qu'Hegel donne à ce mot, mais aussi au sens plus restreint qui renvoie au mouvement littéraire et artistique qui a émergé au XIXe siècle ? Quel rapport y a-t-il de l'inactualité de Philippe Jaccottet à son romantisme ou à sa modernité ? En nous intéressant au discours que porte le poète sur les différents arts particuliers (architecture, sculpture, peinture, musique et poésie), nous verrons dans quelle mesure il refait l'itinéraire hégélien. Nous verrons ensuite de quelle manière l'œuvre de Philippe Jaccottet correspond à la définition du romantisme comme « inauguration du projet *théorique* dans la littérature » et nous analyserons enfin l'ambivalence du rapport de ce « romantisme » jaccottéen aux institutions religieuse, littéraire et universitaire.

1. La fin des stèles. De l'architecture à la poésie, un itinéraire hégélien.

La sortie progressive de l'art hors du domaine du sensible constitue le mouvement historique dont *L'Esthétique* nous fait part. De la sorte, Hegel découpe l'histoire humaine en trois périodes esthétiques qui sont elles-mêmes fonctions de ce rapport plus ou moins équilibré entre la forme et le fond. Premièrement, il dégage dans l'histoire de l'humanité une période *symbolique* (qui correspond à la suprématie des civilisations égyptienne et

[818] *Ibid.*, p.410.
[819] P. Lacoue-Labarthe, J.-L. Nancy, *op. cit.*, p.9.

mésopotamienne dans la période qui précède l'Antiquité classique) où l'architecture constitue l'art le plus abouti, et donc le plus représentatif de l'esprit de cette civilisation. Or, l'architecture, du fait de son recours massif à la matérialité du minéral, correspond selon lui à une prépondérance de l'élément sensible sur l'élément spirituel. Deuxièmement, l'Antiquité grecque et romaine correspond à la période qu'il appelle *classique* et qui, prenant pour illustration principale de son génie l'art de la sculpture, figure l'atteinte d'un équilibre parfait entre la forme et le fond, dans la mesure où c'est un art particulièrement adapté à la représentation du corps (humain et divin) comme support de toute intellectualité. Troisièmement, les Temps modernes, qui se définissent à travers la suprématie de la civilisation chrétienne (à partir du Moyen-Âge jusqu'à nos jours), constitue ce qu'il appelle la période *romantique*. Cette période se subdivise elle-même en trois sous-périodes, où règnent l'un après l'autre ces trois arts particuliers que sont la peinture, la musique et la poésie, dont la succession décrit le mouvement d'une progressive dissolution de l'union entre la forme et le fond et donc d'une dissolution de l'art lui-même : « Avec la peinture et la musique […] cette union parfaite […] commence déjà à se dissoudre […], la poésie [quant à elle] se montre comme cet art particulier dans lequel l'art lui-même […] se dissou[t] »[820]. La période romantique correspond donc, sur le plan esthétique, à une progressive sortie du sensible qui aboutit à la mort de l'art.

a. Les arts de la pierre : du sévère au gracieux

La vue d'un temple ruiné saisit Jaccottet comme la rencontre d'« une vérité qui nous était réservée à nous […] peu avant la fin du monde, et bien après la fin des dieux ». Cette vérité serait « que les siècles qui ont passé [ont] emporté peu à peu les formes précaires dont s'était revêtu le sentiment religieux pour n'en plus laisser que les signes essentiels » (*S*, 1027). Conformément à la prédiction de Hegel, la ruine du temple vaut ici comme symbole d'une histoire de l'art qui paraît se déployer dans le mouvement d'une dématérialisation, ou d'une désensibilisation, progressive. Ainsi Philippe Jaccottet conçoit-il l'évolution de l'art entre l'époque pré-antique et l'Antiquité classique comme le passage du style le plus monumental et sévère à un allègement de matière et à une humanisation. À l'occasion de son voyage en Égypte, il décrit les tombeaux égyptiens comme de « vraie[s] montagne[s] de blocs » dont les « dimensions énormes impressionnent » (*CeF*, 70) et il constate que, dans cet art obsédé par l'éternité au point

[820] G. W. F. Hegel., *L'Esthétique*, t.2, *op.cit.*, p.410.

de n'avoir quasiment pas fait varier ses formes pendant des millénaires, « les dieux n'ont pas de visages » (*CeF*, 65). De même, visitant les églises du tout « début de l'époque byzantine » (*CF*, 69), il s'étonne devant la « monumentalité sévère » de « murs comme de forteresses […] bâtis de grands et lourds blocs de pierres comme des morceaux de remparts refusant tout accueil » et où « il n'y [a] presque pas de place pour l'ornement, même le plus rudimentaire » (*CF*, 69). Au contraire, la période classique de l'Antiquité (c'est-à-dire grecque) se distingue par la manière dont les temples laissent transparaître « quelque chose du trouble et de la grâce humaine » (*CeF*, 22), par le « commencement de sourire » des statues, « l'incarnation des dieux » (*CeF*, 66) dans des corps et des visages humains. Pareillement, lors de sa visite des « villes mortes » de Syrie, Philippe Jaccottet perçoit, dans l'évolution de l'art des premiers siècles de l'ère chrétienne, un allègement de matière qui l'« humanise » (*CF*, 70). Le style sévère de l'architecture naissante, qui « dédaigne encore la grâce et l'agrément » pour s'en tenir à « représent[er] dans ses masses » « l'élément essentiel » sans faire sa part à « l'arbitraire de la personnalité »[821] de l'artiste, laisse progressivement place au « style *idéal* […] qui tient le milieu entre l'expression simple et la tendance prononcée au gracieux », et où « la vitalité […] répandue sur tous les points » exprime « une seule individualité »[822]. Mais, comme dans la théorie hégélienne, après « ce moment de l'architecture où les premières feuilles viennent aux pierres » (*CF*, 74) – apparition de l'ornement qui signe à la fois l'apogée de l'art et son engagement dans une historicité où il dégénère – l'art des églises « se compliqu[e] jusqu'à une virtuosité dans laquelle, peu à peu, la fraicheur, la pureté de la première rencontre avec le Très-Haut s'us[ent] et fini[ssent] par se perdre » (*CF*, 73).

b. L'exil hors des demeures

Dans la pensée hégélienne, cette évolution de l'art architectural, qui l'entraine, comme la vie humaine, « de la naissance à la mort » (*CF*, 73), se répète à chaque période esthétique jusqu'à ce que l'art lui-même disparaisse. De même que l'humanité suit un mouvement progressif tout en étant rythmée par la succession des générations, ce processus conjoint une apparence de cyclicité, où chaque art et chaque période de l'art s'animent par le mouvement d'une répétition de phases de commencement, d'acmé et de dégénérescence, et une linéarité qui, à travers la forme de cette répétition, mène l'art lui-même à sa perte. Le caractère cyclique du processus ne permet donc pas de retour en

[821] *Ibid.*, p.10.
[822] *Ibid.*, p.10.

arrière : « on ne rebâtira plus ces temples, ni ces églises […] il ne faut plus le faire ou feindre de le pouvoir » (*CF*, 78). Les seules maisons, dont les hommes d'aujourd'hui sont susceptibles d'être les « Bâtisseurs », ce sont ces « maisons en poussière » (*S*, 617) que forment les paroles, maisons « vidée[s] » (*CF*, 79) de « Celui dont elle[s] doi[vent] à la fois abriter et célébrer l'idée » (*CF*, 72). De la sorte, « la beauté […] de certaines églises […] s'éloigne de plus en plus de nous » (*S*, 1086). Comme le vieillard, dont le modèle littéraire et mythologique est la figure du roi découronné et exilé de son royaume – « Lear » (*S*, 392) ou « Œdipe » (*PFA*, 521) –, l'homme moderne arrivé « au bout de sa fatigue […] n'a plus de lieu » (*S*, 396), il ne peut plus « entrer dans ces abris conçus pour les hommes d'autrefois » (*Ob*, 205) et même sa mort ne peut plus désormais être abritée par des stèles de pierre : « Peut-être maintenant qu'il n'y a plus de stèle / n'y a-t-il plus d'absence ni d'oubli » (*A*, 436). Parvenu « au point extrême de l'exil » (*ES*, 289), il doit reconnaître que sa terre même est une « demeure mouvante, changeante » (*PSA*, 82), que, vieillissant, il prend « le chemin qui éloigne de toutes les maisons » (*CPB*, 1227), que ses « *pas qui chaque jour [le] ramènent à la maison en même temps [le] conduisent ailleurs / (à la non-maison, à ce qui est le contraire de / la maison)* » (*S*, 1065). De cet exil pourtant, l'homme moderne peut se consoler par « des stèles éparses, des traces de temples » (*S*, 394) ; ces morceaux épars sont précisément son « église » (*S*, 395), – une église que troue de plus en plus « l'appel d'air qui l'aspirait vers les hauteurs » (*CF*, 78) et qui ne l'aspire plus désormais vers quoi que ce soit, s'étant converti en noyau de vide. Peut-être est-ce le sens de la citation du poète mystique Sohravardî par Philippe Jaccottet, à propos de laquelle il dit qu'elle résonne profondément en [lui] : « *Ô David ! c'en est fini pour moi des demeures. J'habite chez ceux dont le cœur est brisé.* » (*S*, 877).

c. Le plein et le vide : musique de la pierre

Ces monuments de plénitude qu'étaient les églises des premiers temps sont devenus, dans le présent d'« une époque dont le noyau est du vide » (*S*, 625), les « monuments d'une plénitude perdue » ; les « hommes creux », que sont les modernes, ont succédés aux hommes pleins de ces époques antérieures. Mais que « nous [soyons] nous-mêmes vides dans un monde de vides juxtaposés » (*CF*, 77) n'est-ce pas aussi, pour parler comme Philippe Jaccottet, « notre chance » ? Ce serait alors, pourvu qu'on la saisisse, l'occasion de pouvoir réaliser, par d'autres moyens, plus efficients peut-être, cette métamorphose de la matière par quoi « toutes choses cherch[ent] à devenir de plus en plus graciles et de plus en plus lumineuses » (*PSA*, 132). Si ce n'est pas nécessairement

pour accéder à la peinture en renonçant à s'exprimer dans les trois dimensions qui font leur spécificité, comme dans la conception hégélienne, les arts de la pierre, dans la pensée jaccottéenne, à travers le mouvement de cet évidement, comparable à celui de l'*endeuillement* mélancolique[823], sont parcourus par une tension qui les invitent à sortir d'eux-mêmes. C'est dans le langage musical, d'abord, et, dans un second temps, poétique, que se donne à lire cette tension du visible vers l'invisible, du matériel vers l'immatériel, du plein vers le vide qui traverse l'architecture et la sculpture. Prenant appui sur les citations de deux poètes du XXe siècle – Paul Valéry, comparant des colonnes à un « *orchestre des fuseaux* », et Ossip Mandelstam entendant chanter « les sphères concaves des absides […] comme des conques » –, Philippe Jaccottet compare l'architecture des lieux qu'il visite à « une musique visible, avec ses couleurs de terre, de fer, de sable et de rouille » (*CF*, 73). Ainsi les colonnes des monuments forment-elles une « sorte d'immense harpe de pierre », et « rythment puissamment et calmement l'espace » (*CF*, 24). Si de cette manière, Philippe Jaccottet insiste au contraire de Hegel sur le processus créatif commun à l'ensemble des arts – la répartition du vide et du plein, de la note et du silence, du mot et du souffle, de la couleur et du blanc – et sur l'aspect synesthésique de sa réception plutôt que sur leurs divergences, on remarque cependant que, conformément à la pensée hégélienne, il exprime sa conception de l'esthétique dans les termes du romantisme, puisqu'il emploie de façon privilégiée la métaphore musicale, érigeant cet art, l'art par excellence de la maturité romantique, en parangon de tous les autres. Philippe Jaccottet dit par exemple regretter « de n'être pas musicien, de n'avoir ni leur science, ni leur liberté » et il rêve « d'écrire un poème qui serait aussi cristallin, aussi vivant qu'une œuvre musicale » (*S*, 341) ou « une suite de variations presque sans rupture » (*ES*, 257)[824]. La musique serait l'art même, art d'une émotion sans concept, selon Hegel, du « cœur », du « cœur secret » (*CF*, 75) ou du « secret d'un cœur » (*CF*, 79), en bref de la subjectivation. Au contraire des arts dits *visuels* (l'architecture, la sculpture et la peinture), la musique et la poésie procèderaient d'une tendance du réel à l'intériorisation, tendance en laquelle se confondent vieillesse de l'homme et vieillesse de l'humanité : « Quand les yeux commencent à n'y plus voir, ou rien que des formes floues, rien que des ombres, changez-la [la lumière] en sons, produisez des sons qui la

[823] S. Freud, « Deuil et mélancolie », *op. cit.*, p.152 : « Dans le deuil, c'est le monde qui est devenu pauvre et vide, dans la mélancolie c'est le moi lui-même ».
[824] Christine Dupouy relève cette ambition musicale du poème jaccottéen dans son article : C. Dupouy, « Jaccottet, la présence du chant », *in* M.-C. Bancquart [dir.], *Poésie 1945-1960 : Les mots, la voix*, Paris, Presses universitaires de Paris-Sorbonne, 1989, pp.127-133.

maintiennent radieuse dans l'ouïe » (*S*, 964). Si, dans un premier temps, l'ouïe constitue un refuge suffisant à la lumière, dans un second temps, c'est l'imaginaire qui prend le relais. Le feu n'est plus que le « reflet du feu » (*O*, 67) ou son souvenir, et la poésie succède à la musique.

*

Envahi par le vide, le poète moderne doit apprendre, en « *Magicien de l'insécurité* », selon René Char (*S*, 343), à flirter avec l'absence, comme l'oiseau, à planer sur son vertige. De la sorte, le poème lui-même peut, s'élevant à l'instar « du monument de granit » (*CPB*, 1268), se faire « *stèl[e] d'air* » (*CPB*, 1232). Toute œuvre digne de ce nom refait ainsi ce « premier geste par lequel l'homme aurait changé la pierre en une stèle » (*S*, 1027), mais cette érection d'une stèle, ce geste initié en direction du Très Haut et en mémoire des morts, peut revêtir « toutes sortes de formes » (*CF*, 79), en fonction de l'époque dans laquelle il s'inscrit. L'artiste est contraint de s'exprimer « avec les moyens [que] son lieu et […] son temps » (*S*, 601) mettent à sa disposition. On ne peut donc pas « imiter » les modèles anciens. Néanmoins quelque chose passe d'eux à nous, qui nous permet de les « comprendre » et même, puisque toute fin de période signe le début d'une autre et que dans les fins et les commencements les styles se répètent, de faire « comme si la fin du temple rejoignait son commencement » (*S*, 1027). En ce qu'il y a une fatalité de la forme, liée à l'époque au sein de laquelle elle s'inscrit, tout œuvre parle alors de son temps, même celles qui semblent, comme la poésie de Philippe Jaccottet, faire le moins de place à l'Histoire.

2. « Ce qui s'appelait chanter jadis » : la fin de l'hymne

De même que les formes de l'architecture ont varié à travers l'Histoire, certaines formes poétiques conviennent à la modernité, tandis que d'autres sont obsolètes. Si les Anciens, à l'instar d'Homère ou de Virgile, ont pu produire de longues épopées, ou encore des hymnes, à l'instar de Dante, ces formes – majeures –, caractéristiques de « la poésie de ces époques matinales » (*O*, 31), ne sont plus adaptées à notre « temps de fin du monde » (*ABA*, 849). Le poète n'est pas entièrement libre des formes qu'il emprunte, mais il est, comme tout un chacun, assujetti aux déterminations esthétiques, éthiques, épistémologiques et même idéologiques (on y reviendra) propres à son temps. Stéphane Mallarmé, par exemple, « a rêvé de l'"hymne" ("harmonie et joie") » sans pouvoir « solitaire et raffiné comme il l'était, […] en réaliser même un fragment » (*S*, 887). Sa

situation, plus tardive, correspond donc à une aggravation de celle qui voit émerger la figure de Friedrich Hölderlin, dont les hymnes achevés « mentent sans le vouloir » (*O*, 46), mais auquel reste tout de même la possibilité authentique de produire des fragments d'hymne. Comme l'architecture, la poésie « est faite de plus en plus de vide que de plein »[825]. Cette impossibilité de l'hymne dans la modernité est telle que « l'hymne » en vient à désigner, en dehors même du champ poétique, dans l'essai que Jean-Christophe Bailly lui consacre, « tout ce que la modernité a dû abandonner pour se tendre »[826]. La situation tardive de la poésie moderne – art de la fin de l'art –, que Friedrich Hölderlin avait déjà pressenti en son temps, est ce qui détermine le portrait du poète en vieillard attardé, ou en « dérisoire survivant » (*ABA*, 856). Mais pour peu que le poète accepte de s'accorder à l'époque de déclin, « où il n'y a plus d'attente de rien que de la déchéance » (*S*, 619), au sein de laquelle il est né, « si l'extraordinaire force ascensionnelle qui brûle la parole de Dante [est] pour [lui] bel et bien perdue », peut-être y a-t-il « encore une "descension" […] possible, vers le plus humble de ce monde-ci » (*PPP*, 57). Voilà pourquoi Philippe Jaccottet, tout en reconnaissant leurs qualités propres, fustige la poésie de ces « princes » que sont Saint-John Perse, Victor Segalen ou encore Pierre Jean Jouve, dont la parole tonnante, prise dans le vertige de son éloquence, « s'élève à l'instar des monuments » (*O*, 70). Cette éloquence en effet ne convient pas à l'époque présente qui exige du poète qu'il prenne une « *voix plutôt basse* » (*PSA*, 136) et que son chant, miné par le scrupule de sa possible illégitimité, se fasse *chant d'en bas*.

a. Le fragment comme forme poétique du romantisme tardif

Dans le monde moderne, dont la forme fragmentaire laisse entrapercevoir « les traits épars » du Paradis, « il n'est […] pas surprenant […] que le fragment, le premier jet nous paraissent généralement plus "vrais", plus "convenables" qu'aucun ensemble » (*PPP*, 44). À la fois en rapport avec une totalité perdue et ambition de totalité lui-même, le fragment, dont la présence ambivalente suggère à la fois le surgissement de l'inchoatif – *semence*, graine ou *Semaison* – et la débâcle finale – ruine, débris, « *membra disjecta* »[827] –, est « la pointe extrême de l'écriture romantique »[828], c'est même « le genre romantique par excellence »[829]. Il se caractérise par trois traits : son caractère inachevé,

[825] J.-M. Maulpoix, *Pour un lyrisme critique*, Paris, José Corti, 2009, p.41.
[826] J.-C. Bailly, *La Fin de l'hymne*, Paris, Christian Bourgois, 1991, 2015, p.13.
[827] P. Lacoue-Labarthe, J.-L. Nancy, *op. cit.*, p.71.
[828] *Ibid.*, p.24.
[829] *Ibid.*, p.58.

son éclectisme, et le fait qu'il se rapporte à une unité qui est « comme constituée en quelque sorte hors de l'œuvre »[830], son essentielle *référentialité* ou *indiciarité* vis-à-vis de ce que Philippe Jaccottet nomme, à la suite de Novalis, « le Paradis », ou encore la « plénitude ». Si l'écriture fragmentaire donne ainsi l'illusion de rejoindre le modèle antique, – si « la fin du temple » catastrophique semble rejoindre « son commencement » (*S*, 1027) chaotique –, c'est que de nombreuses œuvres de l'Antiquité ne nous sont parvenues que par fragments. Mais celles-ci « sont devenues fragments » alors que les « œuvres des Modernes le sont dès leur naissance »[831]. Dès lors, en ce qu'il imite le cycle d'une organicité qui se reproduit en se disséminant, le fragment, qui exprime « l'unité dialectique de la production artificielle – de l'art – et de la naturelle »[832] (procréation, germination, naissance), constitue « l'écriture la plus "mimologique" de l'organicité individuelle »[833]. Cela explique, notamment, le rapport entre le fragment et la prévalence du modèle végétal (sous la forme de la graine ou des fleurs) dans l'œuvre de Philippe Jaccottet. La totalité fragmentaire, son organicité, est ce par quoi les fragments constituent un ensemble qui précisément « tient-ensemble »[834]. Mais cette totalité organique est à tout moment menacée de se transformer en son inverse, de « s'étioler en plaintes ou en singeries stériles », au lieu de « nourr[ir] encore, comme un terreau sombre, quelques graines » (*CeF*, 76) : la totalité systématique ou mécanique (étant entendu que tout organicité fait elle aussi en un sens système), dissémination stérile, morcellement plutôt que *semaison*. Le poète accumule des « *débuts de poèmes, [des] ébauches, [des] notes, [des] fragments de mouvements* » (*PSA*, 136)*,* dont aucun n'aboutit, c'est-à-dire dont aucun ne parvient à l'organicité. De même, le maître de *L'Obscurité*, tentant « de rapprocher les lointains fragments de [sa] vie » ne parvient pas « à les faire tenir ensemble » (*Ob*, 209). Le romantisme, dont on voit ici déjà de quelle manière Philippe Jaccottet en hérite, sous sa forme tardive, constitue en quelque sorte le passage de cette fragmentation organique, végétale, - métaphorisée par les *Grains de pollen* novalisiens – à une fragmentation mécanique, minérale – dont on peut voir par exemple l'illustration dans le « Tombeau d'Edgar Poe » de Stéphane Mallarmé, comme « Calme bloc ici-bas chu d'un désastre obscur » rappelant le polyèdre qui figure dans *Melancholia I* d'Albrecht Dürer.

[830] *Ibid.*, p.58.
[831] *Ibid.*, p.62, citant *Athenaeum*, fragment 64.
[832] *Ibid.*, p.70.
[833] *Ibid.*, p.65.
[834] *Ibid.*, p.67.

b. Crise de légitimité du langage

Philippe Jaccottet est frappé de constater dans « l'enchaînement de [ses] travaux récents […] leur caractère de "suites", comme [s'il] étai[t] devenu incapable d'écrire un poème autonome, se suffisant à lui-même » (*S*, 647). Le poète moderne circule entre deux impossibilités : l'impossibilité de la grande forme, de l'épopée, de l'écriture d'un discours suivi, continu, se dirigeant vers sa fin, et l'impossibilité de l'hymne, réduit qu'il est à « quelques notes en marge » (*S*, 604). Tout en ne cessant « de tendre […] au poème proprement dit », il ne peut plus que rarement « y aboutir » (*PSA*, 122). En ce que « le règne de l'épars est ce qui nous est confié par la fin de l'hymne »[835], aux formes majeures donc que sont l'épopée et l'hymne, l'époque romantique a substitué les formes mineures du fragment – petite œuvre ou œuvre en miniature – et de l'élégie. C'est que, rare, comme le « *peu de bruit* » que réunit encore l'avant-dernier recueil poétique de Philippe Jaccottet, « la poésie devient un "art du peu" »[836]. Le soupçon d'indignité porté au cœur du langage, « son infinie mise en cause »[837], conditionne une écriture boiteuse (comme le genre élégiaque qui se définissait dans l'Antiquité par l'alternance d'un hexamètre dactylique et d'un pentamètre plus court) et une poésie qui, si désireuse qu'elle soit, avec Rainer Maria Rilke, de célébrer, s'élabore comme chant de deuil, hommage rendu aux disparus, mais aussi deuil d'elle-même, quitte à en venir à « lou[er] […] la mort » (*PSA*, 133). Comme Stéphane Mallarmé avant lui « a rêvé de l'"hymne" » (*S*, 887), Philippe Jaccottet, qui « n'échappe pas au mal [qu'il] dénonce chez [ses] contemporains (fatigue, dessèchement, nihilisme) » (*S*, 642), se découvre incapable d'écrire l'« ode » qu'il « aurai[t] aimé[e] » (*B*, 705). Ainsi s'explique le passage du « chanter » au « parler », titre d'une section des *Chants d'en bas*. Le poète en effet trouve que « [s]es notes […] ne sont pas dignes » du sujet qu'elles traitent (*ICB*, 63) et « pren[d] en horreur toute parole [qu'il a] dite, encore pleine d'illusion et de mensonge » (*S*, 617). Les mots eux-mêmes, contaminés par le mal de l'époque moderne – « époque […] d'un langage que plus rien n'accrédite »[838], sont « comme des gousses vides, creuses » (*S*, 617). Aujourd'hui, où « l'illusion […] du lien entre les mondes est détruite », « la vérité probable est qu'il n'y a plus de place pour aucun poème » (*S*, 619). De la sorte, la fin de l'hymne engage non seulement la poésie sur la pente de son déclin, mais elle signe aussi la fin de la

[835] J.-C. Bailly, *op. cit.*, p.16
[836] J.-M. Maulpoix, *Pour un lyrisme critique, op. cit.*, p.21.
[837] P. Lacoue-Labarthe, J.-L Nancy, *op. cit.*, p.67.
[838] J.-C. Bailly, *op. cit.*, p.18.

métaphysique, « si la métaphysique est bien la grande allégorie, ou la puissance allégorique elle-même »[839]. Incapable de ramender « le tissu défait du langage et de la subjectivité »[840], le poème n'est plus lui-même qu'« un filet de voix » (*O*, 57) n'en finissant pas de s'effilocher : « Il faut presque sans cesse recoudre un tissu (la vie, la nôtre) qui s'use, s'effiloche. Ne pas perdre patience néanmoins – nous ne pouvons guère faire plus que ravauder » (*S*, 891).

c. Une voix au bord de l'épuisement

Cette poésie incessamment en proie à l'inquiétude de son illégitimité place le poète dans la situation de devoir circuler sur une périlleuse ligne de crête, où il doit se défendre des séductions d'un lyrisme trop facile, porté à l'effusion, tout en ne cédant pas non plus à la tentation du mutisme. Il ne peut donc « ni se taire ni parler sans se corriger perpétuellement » (*ES*, 251). Cette autocorrection perpétuelle détermine une forme de poésie, où geste créateur et geste critique s'entrelacent. La figure du poète tardif est donc aussi celle d'un poète critique. Philippe Jaccottet est en effet l'auteur d'une importante œuvre critique, que ce soit dans le cadre des chroniques littéraires publiées dans les journaux ou de préfaces, réunies dans les deux recueils que sont *L'Entretien des muses* et *Une transaction secrète*, ou que ce soit dans des essais consacrés par exemple aux écrivains *Gustave Roud*, *Rainer Maria Rilke*, André Dhôtel ou Maurice Chappaz, ou aux peintres Gérard de Palézieux et Giorgio Morandi. Dans ces études Philippe Jaccottet tente de répondre à la question de savoir ce que peut-être une poésie, ou une peinture, « juste dans un monde délabré » (*ES*, 272), accordée à « notre temps de fin du monde » (*ABA*, 849). Pour autant, il semble qu'il ait toujours considéré cette œuvre comme secondaire, ou préparatoire, par rapport à son œuvre poétique en prose et en vers. Il écrit par exemple que les « théories » adviennent quand le poète « ne sai[t] plus que dire », quand « tout se fige ou se vide » (*PFA*, 486). La critique vient donc du « tarissement de [l']inspiration » (*S*, 1034), du « souffle faiblissant de la poésie » (*ES*, 331). Mais cette voix, « au bord de l'épuisement » (*Ob*, 209), minée de scrupules, diffractée en ses différentes fonctions (expressive, métapoétique, etc.), n'est-ce pas précisément la voix juste, ou appropriée à l'époque ? Dans la représentation qu'en donne Philippe Jaccottet, comme dans la pensée de Friedrich von Schiller, le poète « vient de l'âge primitif du monde, de l'époque où les peuples goûtaient la joie de la jeunesse »[841]. Le seul moyen de

[839] *Ibid.*, p.19.
[840] J.-M. Maulpoix, *Pour um lyrisme critique, op. cit.*, p.18.
[841] F. Schiller, « Les Quatre Âge du monde », *op. cit.*, p.202.

remédier au caractère anachronique de la poésie, n'est-ce pas alors d'y faire résonner la voix critique, voix qui se situe à l'intersection de la poésie et de la philosophie, qui constitue le lieu de leur synthèse et prépare peut-être, comme annoncé par Hegel, la mort de l'art ? C'est au moment même où le poète « s'effraie du tarissement de son inspiration », qu'il « trouve sa voix » et que son poème trouve à s'accorder au « sentiment de la fin » (*S*, 1034). Aussi, en-dehors des essais et des chroniques, entièrement dédiés à l'écriture critique, l'œuvre poétique de Philippe Jaccottet est-elle affectée d'une hétérogénéité générique constante. On la retrouve par exemple dans le début de *La Promenade sous les arbres*, où le poète romand commente l'œuvre du poète irlandais George William Russell, dans la section qui ouvre *Les Éléments d'un songe*, consacrée à l'analyse de *L'Hommes sans qualités* de Robert Musil, ou encore dans les proses de *Paysages avec figures absentes*, où Philippe Jaccottet s'interroge sur la fonction de l'image poétique et sur Friedrich Hölderlin, comme premier poète de la modernité. Dans la poésie jaccottéenne comme c'est « la tendance fondamentale »[842] dans l'ensemble de la littérature depuis le XIXe siècle, « le poème aspire à se prolonger en sa critique ou en son commentaire »[843].

*

La poésie de Philippe Jaccottet tend donc, avec l'ensemble de la modernité littéraire, vers le genre de l'essai, qui à la fois emprunte à tous les genres et ne se laisse réduire à aucun, de sorte qu'il interroge la subdivision de la littérature en catégories génériques, et donc la notion de littérarité elle-même. Genre de « l'entre-deux indécidable »[844], de la pesée (étymologiquement le mot *essai* vient du latin *exagium,* « balance »), de la tentative inaboutie, de l'« essaimage »[845] ou du « rapiéçage »[846] des significations, l'essai, caractérisé « par l'hétérogénéité de sa composition » et par l'absence d'un thème suivi, procèderait alors de l'écriture erratique d'un sujet livré aux hasards des circonstances et des associations d'idées par « l'absence d'un principe mental qui conduirait l'idée »[847]. Aussi, comme le fragment, pris dans son organicité, l'essai, « genre propre au "germe" »[848], ouvert par son caractère inabouti,

[842] J.-C. Bailly, *op. cit*., p.129.
[843] J.-M. Maulpoix, *Pour un lyrisme critique, op. cit.*, p.44.
[844] I. Langlet, *L'Abeille et la balance. Penser l'essai*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p.10.
[845] *Ibid.*, p.10.
[846] *Ibid.*, p.11.
[847] *Ibid.*, p.23.
[848] P. Née, « Conclusion », P. Née [dir.], *Le Quatrième Genre : l'essai*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2018, p.325.

s'opposerait au traité systématique, clos, et aux « systèmes de pensée qui éliminent la vie de l'esprit de leurs constructions conceptuelles »[849]. Contrairement au traité, l'essai représenterait dans le cadre même de l'énoncé son énonciateur en train de le produire avec ses « humeurs physiques et psychologiques »[850] perturbant ou au contraire encourageant son énonciation :

> 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. (*CPB*, 1243)

Cette tension en direction de l'essai, genre de l'entre-deux (entre le poétique et le théorique, entre le personnel et l'impersonnel), du mixte (mêlant le particulier au général, la philosophie à la poésie, le discours au récit) et de l'en deçà (de la poésie comme de la philosophie), serait révélatrice d'une littérature qui « courtis[e] sa fin » (*S*, 392). La veine critique de la littérature moderne détermine une poésie qui tendant à l'essai, caractérisé selon Jean-Marcel Paquette par « la présence d'un "je" d'énonciation "non métaphorique" », par « le trait d'un "discours de nature lyrique en prose » et par une « réflexion à partir d'un corpus de nature culturelle »[851], serait parole questionnante, heureusement sauvée du mutisme précisément par « l'absence de réponse du poème » (*ES*, 317). Le poète, « privé du chant, exilé du chant » (*ES*, 319), ne pourrait plus que « poursuiv[re] la possibilité du chant » (*ES*, 319), en faisant du poème « la question même » en tant qu'elle « s'est enveloppée dans un ordre sans cesser d'être posée » (*ES*, 317-318).

3. Poésie et institutions : l'hérésie romantique et le poète méconnu

La question qui anime la poésie de Philippe Jaccottet, qui en est le « souci central », c'est la « question métaphysique » (*S*, 354). Si le poète ne peut plus s'associer à aucun culte, à aucune religion instituée ou encore donner à l'Insaisissable aucun des noms qui lui ont été attribués à travers l'Histoire, s'il ne peut plus « entrer dans ces abris conçus pour les hommes d'autrefois » (*Ob*, 205), il peut néanmoins « nomme[r] le monde

[849] I. Langlet, *op. cit.*, p.24.
[850] *Ibid.*, p.24.
[851] P. Née, « Introduction », P. Née [dir.], *op. cit.*, p.13-14.

avec révérence […] comme une sorte de culte rendu par l'homme à la lumière » (*PSA*, 130). La poésie serait ce « culte du Sans Nom », ce « dernier lien […] de nous à lui » (*ES*, 323). La modernité est donc bien, ainsi que l'écrit Jean-Christophe Bailly, « ce mouvement qui, tablant sur la défaite du cultuel, travaille à son perpétuel resurgissement sans culte »[852], c'est-à-dire sans institution. Si « le romantisme devait être le premier mouvement littéraire à exiger, pour en même temps et du même mouvement s'y accomplir et s'y perdre, son passage dans l'Université »[853], ce passage ne s'effectue pas sans heurt, tant la poésie s'institue sous la forme d'une institution secrète, à la fois intérieure et extérieure, subsidiaire et rivale vis-à-vis des institutions officielles que sont la Religion, le monde éditorial (l'institution littéraire proprement dite) et l'Université. Cette position ambivalente, entre inclusion et exclusion, centralité et marginalité, du poète jaccottéen vis-à-vis des institutions au sein desquelles il est – quoiqu'il en dise – admis, constitue peut-être une version atténuée, ou plutôt rationalisée, de la posture romantique du poète, maudit (Verlaine) ou malaimé (Apollinaire). En effet, il s'agirait de permettre une synthèse de ce portrait du poète en marge de la société avec l'image d'un poète installé – même inconfortablement – au sein des institutions scolaire et éditoriale comme l'ont été par exemple Stéphane Mallarmé ou même Charles Baudelaire, grâce à leurs activités d'enseignement et de critique d'art.

a. Critique de la Religion : poésie et mystique, l'espérance intérieure

Voués au « culte de la lumière », ou au « culte du Sans Nom », les poètes en seraient, à la suite des prophètes, les « messagers » (*S*, 601). Or, on reconnaît derrière cette association du poète et du prophète, une autre des caractéristiques du Romantisme que Paul Bénichou a étudiées dans son essai intitulé *Le Sacre de l'écrivain*. Il cite notamment cet extrait d'un poème d'Alphonse de Lamartine :

> Que ce feu dont la flamme éclaire et purifie,
> Ce charbon qui brûla les lèvres d'Isaïe,
> D'une bouche mortelle épure les accents,
> Et que mes chants vers Dieu montent comme l'encens ![854]

De même, Philippe Jaccottet s'identifie à la figure d'Isaïe dans l'un des poèmes d'*Airs* :

> Je marche
> dans un jardin de braises fraiches
> sous leur abri de feuilles

[852] I. Langlet, *op. cit.*., p.92.
[853] P. Lacoue-Labarthe, J.-L. Nancy, *op. cit.*, p.264.
[854] Cité par P. Bénichou dans *Le Sacre de l'écrivain*, (*in Romantismes français*, t.1, Paris, Gallimard, « Quarto », 1996), p.180.

> un charbon ardent sur la bouche (*A*, 426)

La poésie de Philippe Jaccottet se pense dans les termes romantiques d'un « sacerdoce laïque », ou d'« un sacerdoce inquiet »[855], bien qu'il ne s'agisse pas pour lui, contrairement aux poètes du XIXe siècle, d'œuvrer à une quelconque Restauration de la foi et de la monarchie de droit divin, ou encore de constituer quelque religion humanitaire ou sécularisée que ce soit. À ce titre, les similitudes qui réunissent le poète et le prophète s'accompagnent de profondes distinctions. À propos des religieux qui officient dans la ville sainte (Jérusalem), Philippe Jaccottet écrit par exemple :

> Ils nous paraissent en exil – un peu comme les fauves mélancoliques des jardins d'acclimatation – sous un climat, justement, qui n'est pas le leur ; ceux-ci, de plus, sont à l'évidence peu nombreux – telle une espèce en voie de disparition et que personne ne se soucierait de protéger. (*ICB*, 23)

L'image n'est pas très éloignée de celle qui décrit le poète en « poète tardif », de sorte que prêtres et poètes se disputent le prix de l'inactualité. Cependant, alors que l'inactualité du poète apparaît authentique, tragique, l'inactualité du prêtre semble un élément de folklore à l'intention de touristes, et en est comme la version dégradée ou la caricature. On voit dans cet extrait la rivalité entre poésie et religion s'exprimer en défaveur de cette dernière. En revanche, les moines qui officient dans la solitude des monastères apparaissent sous les traits d'alter-egos érémitiques du poète, qui lui, est, au contraire, irrémédiablement jeté dans le monde. Comme la poésie, la religion des moines s'approche d'une religion de la nature, s'accordant avec les bruits du monde naturel comme « autant de paroles toutes prêtes à se tresser en une autre forme de prière, qui n'entrerait pas en concurrence avec la vraie, mais plutôt l'amplifierait comme un répons » (*ICB*, 24). Si l'on entend dans ce « culte du Sans Nom » la désignation d'une encore possible religion de la poésie, qui permettrait d'échapper au nihilisme, l'espérance a changé de plan. Elle ne prend plus ni la forme d'un retour vers le passé, ni d'une attente à l'égard de l'avenir. Elle n'adopte plus de forme collective et politique définie. Elle s'est comme intériorisée. C'est une mystique plus qu'une religion, mais une mystique d'ici et non de l'au-delà. Dans *Paysages avec figures absentes*, à la question que l'écrivain communiste Brice Parain lui a posée vingt ans plus tôt, « Mais vous, quelle est votre espérance ? » (*PFA*, 531), Philippe Jaccottet fournit une réponse en deux temps. Sa première réponse consiste précisément à ouvrir la question en affirmant son « sentiment d'échapper par quelque côté […] au nombre » et donc d'échapper à toutes formes de prévisibilité, ou encore de

[855] *Ibid.*, p.183.

récupération utilitariste et productiviste, par « la pensée qu'*il y a de l'inconnu*, de l'insaisissable, à la source, au foyer même de notre être » (*PFA*, 531). Sa deuxième réponse constitue la phrase finale du recueil, écrite entre parenthèses comme pour annuler le caractère définitif que porte toute forme écrite : « (La plus haute espérance, ce serait que tout le ciel fût vraiment un regard) » (*PFA*, 533). Cette phrase, en faisant du monde extérieur l'objet d'une perception interne, identifie le dehors et le dedans, et envisage la possibilité d'une justification universelle. Si « tout le ciel [est] vraiment un regard », alors toutes les existences, posées sous ce regard et incorporées dans la conscience de celui qui regarde, sont non seulement confirmées, mais aussi justifiées, intégrées au sein d'une cohérence interne. Or, cette intuition qu'il y a « une autre mesure du réel dans le rapport qui se crée avec lui dès lors qu'il nous devient […] intérieur » (*ABA*, 855) n'est pas seulement « celle que [lui] a donnée l'expérience poétique » (*PFA*, 531), elle se confond plutôt tout entière avec cette expérience. En effet, dans *Airs*, Philippe Jaccottet associe le chant – c'est-à-dire la forme idéale de la poésie – et le regard : « Qu'est-ce donc que le chant ? / Rien qu'une sorte de regard » (*A*, 445). Dans le regard du poète, « homme de l'acceptation du monde tel qu'il est » (*S*, 913), le mal lui-même serait justifié, comme la peinture est un savant « dosage […] du clair et de l'obscur », comme dans les œuvres musicales, il y a des « dissonances nécessaires » (*ATV*, 562).

b. Religion de la poésie et communauté discrète

Ainsi, cette religion esthétique s'institue-t-elle dans un rapport à la fois de rivalité et de subsidiarité à l'égard de la religion chrétienne. Dans *Truinas*, le poète, écrivant un bref discours en hommage à son ami défunt, cherche à compenser l'absence de cérémonie religieuse. Son discours pallie l'absence de l'homélie ecclésiastique, de même que le poème de Friedrich Hölderlin qu'il choisit semble se substituer à la lecture des *écritures saintes*. Mais il n'est pas le seul à se mettre à cette place : plusieurs membres de l'assistance viennent lire un texte en hommage au disparu. Au lieu de la religion[856], ce qui fait donc le fond de cette communauté, réunie par les circonstances du décès d'André

[856] Émile Benveniste compare les deux étymologies du mot « religion ». La première, d'invention chrétienne, et sans doute fausse, fait remonter le terme au latin « *religare* » qui signifie « relier », ce qui en fait le principe du lien social. La deuxième, plus crédible selon le linguiste, associe le mot « religion » au latin « *relegere* » qui signifie « recueillir », « rassembler », mais aussi « relire ». Quoique la deuxième étymologie puisse aussi contenir l'idée du lien social, puisqu'elle recouvre l'idée du rassemblement, Émile Benveniste retient surtout l'idée du recueillement. Voir É. Benveniste, *Le Vocabulaire des institutions indo-européennes*, t.2, « Pouvoir, droit, religion », Paris, Minuit, 1969, pp.265-279). Dans le cadre de notre propos, cette étymologie contradictoire, puisqu'elle contient à la fois l'idée d'un retour sur soi (le recueillement) et d'une tension vers l'autre (le lien social), met en lumière l'ambivalence de cette religion de la poésie qui, à la fois, lie (*religare*) les membres de l'assistance et les livre à l'esseulement que nécessite tout recueillement (*relegere*). En outre, l'idée de « relecture », également contenue dans le latin « *relegere* » montre comment cette religion s'élabore essentiellement à partir d'un corpus de textes commun.

du Bouchet, c'est la poésie ; c'est elle qui leur sert d'« aimantation commune […] les orient[ant] vers la fosse et vers la maison » (*T*, 1207). Contrairement à Ulrich, le protagoniste de *L'Homme sans qualités*, « limaille auquel manque un aimant pour retrouver sa cohésion », la communauté des amis d'André du Bouchet a trouvé son aimant, ce qui lui sert de centre. Mais la communauté qui se donne à voir ici emprunte une forme déliée, discontinue, incomplète, creusée d'écarts et de vides, en un mot, dispersée. Ainsi, le poète voit-il apparaître successivement « Anne, puis Marie, puis Paule et Gilles » (*T*, 1197). Les individus, liés par leur deuil, sont aussi pris dans une temporalité qui les espace, les distancie, et en définitive, les isole. À la solidité des liens qui les relient s'oppose la fragilité de chacun pris isolément : Jacques Dupin manquant de « glisser sur le terrain en pente » (*T*, 1197) exprime physiquement le désarroi de tous, la « gaucherie [de chacun] devant mort » (*T*, 1206). Tout le tissu social dans lequel ils sont pris semble sur le point de s'écrouler, et pourtant c'est dans cet équilibre précaire, mais plus authentique d'être précaire, qu'ils évoluent. La forme discontinue de cette communauté est la même que celle de ce « filet maillé de paroles qui rassembl[e], qui envelopp[e] comme un manteau » (*T*, 1208) que sont les poèmes. Aussi, la communauté qui les rassemble a-t-elle précisément la forme d'« un réseau » (*T*, 1203), « réseau[…] d'esprits très proches les uns des autres » (*S*, 999), d'une « confrérie discrète, sinon secrète » (*S*, 1049) et qui sont « disséminé[s] à travers le monde » (*S*, 601), dispersés dans la société. La communauté de poètes, que Philippe Jaccottet forme avec ses contemporains, André du Bouchet, Jacques Dupin, Paul Celan, mais aussi avec ses prédécesseurs (Hölderlin, Büchner, Senancour) a-t-elle la forme d'une véritable *diaspora* dans le temps et l'espace, rappelant la diaspora juive qu'évoque la citation de Paul Celan : « Nous, Juifs, venus ici, comme Lenz, à travers la montagne » (*T*, 1205). La forme de cette communauté participe ainsi à l'identification du poète avec la figure du juif, idée qui s'étaye d'une déclaration de Marina « Tsvetaïeva citée par Celan, selon qui "Tous les poètes sont des juifs" »[857].

c. Critique de l'institution littéraire et universitaire : le poète méconnu

Cette « confrérie discrète », où le poète se trouve au milieu de ses « égaux » (*TS*, 299), s'oppose d'une part à la masse des anonymes, « la plupart des gens » (*S*, 623), et d'autre part à la troupe des « "beaux parleurs" de la poésie contemporaine » (*PO*, 14) ou des « auteurs traditionnels de l'avant-garde » (*PO*, 42), que sont par exemple les

[857] C. Dupouy, *La Question du lieu*…, *op. cit.*, p.44.

nouveaux romanciers salués par la presse et recevant les faveurs du public. La poésie authentique échappe à ces engouements aussi bruyants que transitoires, soumis aux aléas de la mode et de l'actualité. Citant Virginia Woolf, Philippe Jaccottet affirme l'étanchéité radicale de la valeur poétique avec les enthousiasmes éditoriaux et demande : « La louange et la gloire, qu'ont-elles à faire avec la poésie ? Qu'ont à faire sept éditions (c'était le chiffre atteint déjà) avec la valeur du volume ? Écrire de la poésie, n'était-ce pas une transaction secrète, une voix répondant à une autre voix ? » (*S*, 876). Dans *L'Obscurité* déjà, le maître fuyait « le bruit croissant […] autour de son nom » (*Ob*, 236). Cette image d'une poésie ésotérique, ne pouvant s'épanouir que dans l'ombre du secret, renvoie à l'idée d'une initiation préliminaire qui isolerait les membres de cette communauté d'initiés par rapport à la masse des non-initiés, et les condamnerait à une forme paradoxale de méconnaissance. Ainsi, même reconnu, le poète demeurerait méconnu, et cette méconnaissance témoignerait en même temps de la valeur de son œuvre, irréductible à sa glose tant médiatique qu'universitaire. La figure exemplaire de ce poète dont les « livres […] passent […] inaperçus » (*PO*, 25), c'est Henri Thomas, écrivain d'une « extrême discrétion » (*PO*, 68), victime de « l'incompréhension des "grands" critiques » (*PO*, 67). Aussi, Philippe Jaccottet serait-il « bien étonné que les Goncourt remarquent un livre aussi digne de l'être que […] *John Perkins* » (*PO*, 75). Même quand un livre rencontre un certain succès critique, sa reconnaissance par ces « bavards impénitents de France-Culture » (*PO*, 186) ou par la réception de « ridicules prix » (*PO*, 83), reste dérisoire par rapport au mérite intime de l'œuvre. C'est que demeure, selon Philippe Jaccottet, un écart incompressible entre l'« œuvre vue du dehors, par les critiques, les lecteurs, et l'œuvre vue du dedans, par son auteur » (*TS*, 304). En effet, comme il l'explique lors d'un discours de remerciement prononcé à l'occasion de la réception du prix Ramuz, la reconnaissance d'une œuvre, encore inachevée par le fait d'un auteur toujours en vie et en activité, risque d'interrompre le mouvement du devenir dans lequel elle est prise et de la figer prématurément dans une image partielle et contrefaite d'elle-même. L'auteur, de la personne qu'il est, est menacé d'être dégradé en un « "personnage" amené à intervenir publiquement de plus en plus souvent, qui se commente et se préface, qui en juge ou en conseille d'autres » (*TS*, 300-301). Cet auteur, « qui prétend donner, du haut d'une chaire, des leçons de poésie et même de vie » (*TS*, 300-301), porte alors la tendance prophétique de la poésie depuis le romantisme au point où elle se dédouble en sa forme dégradée qu'est pour Philippe Jaccottet sa tendance professorale, correspondant à « la prolifération des colloques, débats et commentaires de

tout genre » (*S*, 962). Pour autant, Philippe Jaccottet intervient à de nombreuses occasions aussi bien dans les journaux, où il publie de nombreuses chroniques de poésie, et à l'université, où il donne des conférences notamment à propos de la poésie de Rainer Maria Rilke. D'après Jean-Michel Maulpoix qui rejoint ici la voix de Philippe Jaccottet, c'est que le poème constitue l'« *ultime* lieu critique »[858] face à la double défaite de l'Université, incapable d'accueillir l'extrême contemporain, et des médias, dont le modèle économique impose le choix de sujets grand public auquel échappe par définition tout objet littéraire « complexe, ténu et difficilement identifiable »[859]. « On voit s'opposer, ou s'allier, l'excès de complication et l'excès de simplification. Les résultats sont désastreux. Niveau culturel des "médias" d'une part ; langage des professeurs, des savants, de l'autre » (*S*, 658), écrit en ce sens le poète romand.

*

Cette incompréhension, à laquelle le poète est perpétuellement renvoyé lorsqu'il se confronte au miroir déformant de la critique médiatique et de la recherche universitaire, exprime la profonde hétérogénéité de son langage avec le langage qui prévaut dans la société contemporain, dite de l'information et de la communication. Aussi, le poète se représente-t-il en poète *mau*dit, au sens littéral du terme, c'est-à-dire mal dit, mal connu, mal compris. Dans *La Semaison*, il exprime cette scission à travers l'idée d'un dédoublement du poète en « deux auteurs, le vrai, et celui que reconstruisent lecteurs et critiques » (*S*, 594). Ce clivage de la personne du poète dans sa représentation critique et médiatique s'aggrave encore d'une défiance *a priori* de la part des critiques vis-à-vis de sa parole qui dépossède le poète de son autorité sur son œuvre. La critique semble prendre le pas sur la poésie et inverser l'ordre causal qui veut que le commentaire succède au texte qu'il commente. Les auteurs se mettent de la sorte à écrire à partir des critiques : « aujourd'hui les critiques admettent de moins en moins volontiers le vrai, tandis que les auteurs eux-mêmes se mettent à écrire "à l'envers" » (*S*, 594). La malédiction qui pèse sur la poésie s'exprime alors de manière privilégiée à travers ses modes de production. Philippe Jaccottet écrit par exemple :

> Ce que nous sommes encore quelques-uns à écrire n'a pas sa place dans ce monde-là ; c'est pourquoi nous devons être subventionnés, protégés, entretenus comme les dernières églises, les dernières ruines – par compassion, ou par mauvaise conscience ? (*S*, 985)

[858] J.-M. Maulpoix, *Pour un lyrisme critique*, *op. cit.*, p.14.
[859] *Ibid.*, p.13.

La désignation de ces « encore quelques-uns à écrire » réactualise, dans l'Europe reconfigurée par la Seconde Guerre mondiale, le mythe romantique de « la communauté littéraire »[860] (les *happy few* dans sa version stendhalienne) comme une communauté de survivants dispersés de par le monde. La poésie de Philippe Jaccottet hérite donc doublement du romantisme, d'abord à travers son identification à une parole encore imprégnée de sacré (ce qu'on a nommé la tendance prophétique, même destinée à l'auditoire restreint d'une communauté d'initiés), ensuite à travers son identification à une parole désacralisée, ou critique (mais encore imprégnée d'une nostalgie du sacré), tout aussi caractéristique du romantisme.

**

Aussi, l'écriture critique est-elle bien comme dans l'œuvre romantique l'indice d'une « interruption et [d'une] dissémination de l'œuvre »[861] qu'empruntant le terme de Maurice Blanchot, Jean-Luc Nancy et Philippe Lacoue-Labarthe nomment *désœuvrement*. Comme l'exprime Philippe Jaccottet au sujet des livres de proses réflexives, proches de l'essai, que sont *La Promenade sous les arbres* et *Les Éléments d'un songe*, « *Tout ce [qu'il a] écrit pendant ces quatre années ne fut que pour éviter la perte d'un chemin, l'oubli d'une clarté* » (*PSA*, 136). La prose, qui révèle par là sa nature fondamentalement critique ou théorique, occupe ainsi, comme la critique romantique, « le lieu, ou le temps de l'attente d'œuvre – et […] consiste en somme dans l'infinitisation de cette attente »[862], la mise en œuvre du désœuvrement. Or, ce désœuvrement n'est pas seulement l'apanage d'un individu vieillissant, en proie au tarissement de son inspiration, il est le destin de toute une communauté, celle que l'*Aufklärung* ou les Lumières ont jetée sur les chemins erratiques et désenchantés de la modernité, et que constituent les « homme[s] de l'Occident » (*O*, 46).

[860] J.-L. Nancy, *La Communauté désœuvrée*, Paris, Christian Bourgois, « Détroits », 2004, p.160.
[861] *Ibid.*, p.80.
[862] *Ibid.*, p.372.

III — DEUIL DE L'OCCIDENT, FIN D'UN MONDE ET DÉSORIENTATION

[…] notre civilisation est née de ce côté-là, […] le soleil s'y lève. Probablement est-ce tout au fond de nous que dorment ces deux raisons, l'une historique et l'autre astronomique, pour y nourrir cette confuse nostalgie.
Taches de soleil ou d'ombre, p.35.

Le Romantisme, en tant qu'il constitue une réaction aux philosophies optimistes des Lumières, oppose à une vision évolutionniste de l'Histoire, régie par la notion de Progrès, une vision décliniste orientée par l'idée de dégénérescence. Or, Philippe Jaccottet s'inscrit dans le prolongement de cette deuxième vision comme c'est d'ailleurs le cas de nombreux poètes de sa génération écrivant « sous la pression de la guerre »[863], ou plutôt des guerres qui traversent la seconde moitié du vingtième siècle (Seconde Guerre mondiale, Guerre d'Algérie, Guerre froide, Guerre de Bosnie-Herzégovine, etc.), même quand leurs œuvres, pareilles à celle de Philippe Jaccottet, n'y font que de rares allusions. Ce déchainement de barbarie sur le territoire de l'Europe rationaliste et humaniste ne peut en effet que mettre à mal l'idée d'un progrès ininterrompu du genre humain et le modèle de civilisation proposée par l'Occident. En outre, avec la défaite du modèle européen se défait l'universalisme qui était à la base de son système de valeurs et de la légitimation de son pouvoir. Les guerres d'indépendance se multiplient. L'Europe perd de son prestige au plan philosophique mais aussi économique et politique. Le centre névralgique de la modernité se déplace de l'Occident vers cet Extrême Occident que constitue l'Amérique : les États-Unis ou encore le Brésil. Le défaut de « centre » de l'humanité moderne, que Philippe Jaccottet déplore en l'associant comme on l'a vu à la mort de Dieu, pourrait alors correspondre aussi à la perte de puissance du Vieux Continent et à la mise en place progressive d'un monde multipolaire. Avec la mondialisation, ce sont aussi les catégories au moyen desquelles se sont pensés les Européens qui se délitent, et en particulier l'opposition et la complémentarité, relevée par le Romantisme, de l'Occident et de l'Orient. Aussi verrons-nous que si l'Occident est dans la pensée de Philippe Jaccottet le lieu du Couchant, contrée de soir et d'exil infini ou Hespérie hölderlinienne, il ne se conçoit pas sans l'Orient, territoire du Levant, terre matutinale de la naissance, lieu doré de l'Origine enracinante et de l'Âge d'Or, Arcadie. Mais comme l'Occident, étant « une terre qui n'a d'autre site que celui que le soleil lui indique dans sa fuite »[864], l'Orient n'est

[863] M. Blanchot, *La Communauté inavouable*, Paris, Minuit, 1983, p.14.
[864] B. Pinchard, « Hespérie ou la terre du soir. Contribution virgilienne à une politique "occidentale" », *Études* 2002/3 (Tome 396), pp.335-348, p.341.

que l'espacement indéfini ou la latence, vers l'Est, d'une infinie « différance »[865]. Leur dichotomie substitue l'Empire à la Patrie :

> Toute nation occidentale apparaît sur le fond de cet abîme, que nous appellerons successivement empire, chrétienté, capitalisme, modernité. Quelle que soit la gloire de notre patrie et de notre naissance, il nous faut reconnaître que notre destin nous place dans la forme déclinante de l'histoire occidentale. Mais ce qui chez nous décline n'est pas en dehors de nos formes suprêmes, car le déclin fait partie du processus de notre gloire, processus d'extension, de disparition et d'intériorisation. Nous sommes dans l'intériorisation du déclin : telle est la forme de notre soleil.[866]

Avec cette présentation se formule l'équation qui relie Europe, Modernité et Romantisme. À ce titre, les Romantiques d'Iéna (1797-1802) et Philippe Jaccottet (1925-) se trouvent aux deux bouts du processus impérialiste qui mène l'Europe de l'hégémonie au déclin. Mais alors comment repenser l'identité européenne hors de ces cadres, quand l'*épistémè* romantique, dont nous avons vu précédemment plusieurs des composantes, se trouve invalidée par les événements historiques auxquels elle a contribué à donner lieu et quand l'Europe n'apparaît plus comme le territoire pilote de la modernité ? C'est à cette question que Philippe Jaccottet, en tant que poète européen, suisse de naissance, français d'adoption, traducteur de l'allemand et de l'italien, se trouve confronté dans cette période charnière de la seconde moitié du vingtième siècle, où la modernité romantique et européenne tend à se survivre sous sa forme postmoderne.

1. Imaginaires de la fin du monde

En plusieurs endroits de son œuvre, on remarque que Philippe Jaccottet est hanté par l'idée de la fin, en même temps qu'il espère, sans pouvoir s'en assurer, que cette fin est le signe d'un nouveau commencement. Cette hésitation entre « fin du monde » (*ABA*, 849) ou « fin d'*un* monde » (*CPB*, 1244) donne lieu à toute une série d'évocations qui empruntent leur imaginaire à différentes sources, certaines politiques ou géopolitiques, comme les guerres et les bouleversements qui remodèlent l'Europe du XXe siècle, d'autres environnementales comme les catastrophes naturelles qui sont de tous temps survenues épisodiquement dans l'Histoire mais qui prennent une nouvelle dimension avec la dégradation écologique constatée au niveau mondial et devenue un enjeu majeur de la fin du millénaire, d'autres encore fictives ou mythiques qui renvoient

[865] J. Derrida, *Positions*, Paris, Minuit, 1972, p.40.
[866] B. Pinchard, *art. cit.*, p.344.

aux cosmogonies traditionnelles de différentes sociétés ou bien aux imaginations romanesques de la culture populaire.

a. Catastrophes et cataclysmes

Parmi ces dernières, on peut citer le roman de science-fiction de Camille Flammarion, intitulé *La Fin du monde* et publié en 1894, qui est mentionné dans *La Promenade sous les arbres*, et auquel Philippe Jaccottet compare certaines des visions de l'apocalypse du poète George Russell pour souligner leur caractère folklorique. Racontant la menace de la collision d'une comète avec la planète Terre, dont l'espèce humaine réchappe de justesse et qui engage l'humanité à un vaste débat sur « les raisons et les fins de [sa] présence sur Terre » (Notice, 1375), ce roman qu'il a « dévoré enfant » (*PSA*, 88) semble avoir produit une empreinte durable sur son imaginaire. En effet, cette mention du livre de Camille Flammarion est relevée, à l'autre extrémité de l'œuvre, dans *À partir du mot Russie*, par l'évocation d'« une gravure de *L'Astronomie populaire* de Flammarion qui, entre plusieurs figurations des fins du monde possibles, montrait, pour illustrer celle par le froid, des squelettes dans une grotte de glace » (*APMR*, 1188). Entre ces deux évocations de la fin du monde, d'autres interviennent de manière récurrente dans l'œuvre du poète. Par exemple, dans *L'Obscurité*, le maître fait le récit d'un rêve :

> Une fois, par exemple, j'étais à la porte-fenêtre du salon, dans la maison de famille, admirant le soleil qui se couchait entre les arbres du jardin ; mais l'étonnement, un étonnement bientôt effrayé me saisit, car autour de l'astre déclinant s'étaient formés cinq ou six cercles concentriques, comme dans certains météores dont je me souvins alors avoir vu l'image, de sorte que je me sentis d'abord vivement intéressé. L'hésitation ne fut pas possible longtemps, et je me mis à regarder plus avidement le spectacle. Il s'était établi comme un désert de lumière aveuglante au-dessus duquel, ou dans lequel étaient encore visibles le disque du soleil et une seule étoile ; tout le reste avait disparu […] des détails apparurent dans ce feu grandissant, qui ressemblait au dedans d'un four : de hauts immeubles sur la gauche, et en plein centre, tel un jouet neuf, un autobus rouge qui s'effondra par l'arrière à croire qu'il *fondait* […] Alors je courus à l'autre extrémité de la maison […] j'entrai dans une chambre qui me parut étrangement grise […] Mon fils était assis là, couvert d'une pèlerine noire qui le faisait ressembler à la fois à un pénitent et à une chauve-souris ; ma femme était prostrée dans une léthargie hargneuse ; ma mère cherchait partout un baume qu'on lui avait dit protecteur, pour en enduire les jambes de l'enfant… (*Ob*, 198)

Dans ce rêve, on retrouve les éléments de description de la fin du monde qui sont ceux qu'envisage le roman de Camille Flammarion, mais ils sont cette fois-ci sur le point d'être réalisés et ne laissent nul espoir d'en réchapper. L'astre solaire, comparé à un météore, se rapproche dangereusement de la surface terrestre au point d'en faire augmenter les températures de sorte que les autobus eux-mêmes fondent, et le narrateur, comme ses

proches, sont impuissants à empêcher la catastrophe de survenir. Ce rêve, loin de n'être qu'un rêve, a valeur prémonitoire, puisqu'en effet il annonce, derrière l'apparente harmonie de sa vie, le prochain effondrement du maître : « le cataclysme [qui] se dissimul[e] dans les moindres graines ou germes » (*Ob*, 215). De la sorte sont mis en rapport l'effondrement psychologique de l'individu et l'effondrement cosmique de l'humanité.

b. Un monde post apocalyptique

De même, dans plusieurs pages des *Éléments d'un songe* ou dans certains rêves racontés dans les différentes livraisons de la *Semaison*, « l'angoisse du cataclysme […] envahit » (*S*, 666) le poète qui nous décrit un monde post apocalyptique, où même au matin « le ciel est couvert, très sombre », où les êtres humains sont condamnés à une vie d'errance, faite de « camp[s] qu'on lève », de « lits pliants », de « sacs de couchage » (*S*, 666), où les « anciens dieux [sont] enseveli[s] dans les déserts, les cendres, les eaux ; [les] tiares jetées aux ordures avec les crânes de chevaux ; [les] églises pleines de foin ou de barriques » et où d' « énormes cloches de bronze […] descendent rejoindre au fond des rivières les canons de conquêtes depuis longtemps oubliées ou annulées » (*ES*, 285). Sans faire le relevé exhaustif de l'ensemble de ces évocations de la fin du monde, on peut donc dire à travers ces quelques exemples, que celles-ci empruntent tant aux prédictions qui ont été celles de toutes les traditions religieuses qu'à la culture populaire vulgarisant sous la forme des récits d'anticipation divers occultismes ou encore aux événements réels qui ont marqué l'Histoire du XXe siècle. Si les hommes ont toujours imaginé que leur civilisation prenne fin, et que cette fin puisse se généraliser à leur espèce sous la forme du jugement dernier, de l'Apocalypse, ou autre, la fin du vingtième siècle présente une situation perçue comme inédite : la possibilité réelle, tangible, que « tous les mondes se roulent comme tente au lever du camp » (*S*, 347). Ainsi, « Nul avant nous n'aura songé de plus aveugle songe / ni de plus près vu plus vaste désordre » (*S*, 347). Ces vers, que Philippe Jaccottet écrit en 1959, évoquent implicitement les bombardements atomiques d'Hiroshima et de Nagasaki et avec eux la possibilité inédite dans l'histoire de l'Humanité de son autodestruction. C'est là le sens de ce « Nul avant nous » qui à la fois rompt le rapport au passé et représente un avenir barré. Ainsi, « Ungaretti […] s'avoue[-t-il] à la fois, depuis que l'humanité a le pouvoir de se détruire elle-même, coupé des œuvres anciennes les plus aimées et doutant qu'une rhétorique nouvelle soit encore possible » (*EM*, 308). Tout le mouvement rationaliste de l'Europe depuis le XVIIIe siècle aurait donc

finalement mené à l'arme nucléaire : ce « Gourdin du savoir » qu'est le « Bâton d'Hiroshima » (*S*, 402), et qui « ne laissera rien debout de nos songes / de nos refuges » (*S*, 346). La fin du monde n'est pas seulement possible, elle est aussi « de plus en plus probable » (*CF*, 89). La question demeure cependant de savoir si ce « monde [qui] explose » (*ES*, 292), ce « firmament [qui] se craquelle » (*CV*, 767), ne comporte pas aussi « une inimaginable possibilité » (*ES*, 292), s'il n'est pas lui aussi pourvoyeur de quelque « Bonne nouvelle » (*CV*, 767). Comme dans le poème de Friedrich Hölderlin, où en même temps que « croît le danger / Croît aussi ce qui sauve », et comme dans le roman de Camille Flammarion où l'imminence de la catastrophe avait engagé les hommes à un questionnement fécond sur la direction prise par leur civilisation, l'humanité pourrait trouver dans cet ultimatum que lui pose l'imminence de sa fin l'occasion d'un renouveau.

c. Fin du monde et révélation

La fin du monde, comme dans son modèle biblique, serait l'occasion d'une ultime révélation, mais révélation négative cette fois où « un vieil homme parfaitement et irrévocablement ignare […] donn[e] congé aux fées, congé aux anges, congé aux Vingt-quatre Vieillards de Saint-Jean » (*CT*, 1276), comme Philippe Jaccottet l'écrit à la dernière page du dernier de ses livres recueillis dans la publication de ses *Œuvres* en Pléiade. Au lieu de cette Apocalypse majuscule s'écrit le « semblant de "révélation" » (*CT*, 1274) minuscule d'« un mince chemin de terre » (*CT*, 1275), de « cette bonté venue de la terre couleur de terre, couleur de soleil bientôt couché, couleur de feu très ancien » (*CT*, 1276). Cette « terre couleur de terre » rappelle Claude Royet-Journoud écrivant : « Dire ce bras est de chair, je trouve cela plus émouvant que *la terre est bleue comme une orange* »[867]. Ainsi, une certaine tendance de sa poésie, parallèle à sa tendance romantico-lyrique, n'est pas étrangère au « mouvement général vers une poésie objective, impersonnelle, anonyme »[868] qui anime l'ensemble de la poésie de la deuxième moitié du XXe siècle. Congédiant d'abord lyrisme et métaphore, le poète ne va cependant pas au bout de son geste qui bientôt interrompt sa propre littéralité en ajoutant « couleur de soleil bientôt couché, couleur de feu très ancien ». Mais entre-temps, la métonymie, qui opère la confusion de deux éléments en s'étayant de leur coprésence, s'est substituée à la métaphore dont l'opération de télescopage est profondément subjective si ce n'est irrationnelle. La révélation à laquelle donne accès l'imminence de la fin du monde c'est

[867] C. Royet-Journoud, cité par J.-M. Maulpoix, *La poésie française depuis les années 1950*, « 1970 : décanter, déchanter » [en ligne], URL, consulté le 17/08/2018 : http://www.maulpoix.net/decanter.html
[868] P. Delaveau [dir.], *La poésie française au tournant des années 80*, Paris, José Corti, 1988, p.22.

donc celle de la présence au monde, littérale ou plutôt objective, du poète. Ainsi en est-il de cette « terre couleur de terre », mais aussi plus précocement dans l'œuvre, de ce « soleil dans notre dos encore / qui éclaire la table, et la page, et les raisins » (*L*, 460). Ce refus de la profondeur métaphorique, de l'arrière-pays, au sens d'Yves Bonnefoy, s'exprime en effet exemplairement dans l'évocation de cette table sur laquelle repose, comme souvent dans les natures mortes ou les vies silencieuses de la peinture hollandaise, une page d'écriture et des raisins. Pour autant, là encore, la réalité objective, objectale, ne peut pas empêcher la tendance de l'esprit humain à produire du sens, en sorte que ces objets, dans leur simplicité apparente, « "donn[ent] sur" autre chose » (*S*, 990). La page, en dépit de sa platitude, en tant qu'elle est le lieu du poème, évoque la main invisible qui y inscrit l'horizon, la profondeur, d'un sens. De même, le raisin, élément récurrent des vanités du XVIIe siècle, est le symbole bien connu de l'Eucharistie. Comme l'écrit Alain Besançon, reprenant les réflexions de Hegel, à propos des scènes de genre de la peinture hollandaise, « cet art voué au profane subit dans la représentation même des choses terrestres une remontée d'un sacré sous-jacent »[869]. En outre, aggravant la situation du peintre, le poète, bien qu'il ne « veu[ille] plus de labyrinthes, / même pas d'une porte » (*ABA*, 827), est ainsi fait qu'il travaille non seulement avec des lettres (graphèmes) et des sons (phonèmes), mais aussi avec des sens (sémèmes). Son travail a donc toujours en définitive le sens d'un dévoilement ou d'une apocalypse, fût-elle mineure.

*

Poésie apocalyptique ou crépusculaire, la poésie de Philippe Jaccottet ne prend tout son sens que dans le « sentiment de la fin » (*CPB*, 1244), elle est « parole […] [donnée à] la mort contre la mort » (*S*, 362), au point qu'elle caricature quelquefois le poète en « coureur de linceuls » (*CB*, 544). Poésie de deuil, elle prend acte d'un *endeuillement* historique, celui de l'Occident, qui entraine peut-être avec lui l'ensemble du monde. Quoiqu'il en soit pour lui, « la fin du millénaire » signe la fin de *son* monde. Ses amis meurent un à un, comme en atteste l'obituaire qui ouvre *Ce peu de bruits*, lui donnant le « sentiment de la fin d'un monde hors duquel [il] ne pourrai[t] plus respirer » (*CPB*, 1244). Or, ce sont ces amis que Philippe Jaccottet avait imaginés « circul[ant]

[869] A. Besançon, *L'Image interdite, pour une histoire intellectuelle de l'iconoclasme*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1994, p.258.

encore d'un bout à l'autre de la terre » en « bandes sans nom et sans drapeau » comme « des espèces de voyageurs » (*ICB*, 77)

> […] qui auraient en commun de persévérer au milieu des pires débâcles, avec la résistance involontaire, même pas héroïque, à peine consciente, de ces insectes tels que les scorpions dont on prétend que l'armure résisterait aux pires irradiations, alors qu'eux n'ont même pas d'armure ; seulement la capacité, parfois, d'un sourire, franc ou timide, quelques mouvements de compassion vraie, de loin en loin un geste de bonté vraie, une patience presque inlassable ; à croire que les uns et les autres auraient reçu de la vie […] de légers viatiques […] (*ICB*, 78).

Encore une fois, resurgit, sous une forme atténuée au moyen de l'adjectif qui l'accompagne, l'évocation de la liturgie catholique à travers l'emploi du nom « viatiques ». S'il y a un viatique, provision pour le voyage ou dernier sacrement, c'est donc qu'il y a un endroit, un dernier refuge à rejoindre, c'est donc que notre monde est bien l'antichambre ou le vestibule qui conduit à un autre monde, ne serait-il que celui d'une densité plus grande de sens offerte à notre être-là. « Ce serait alors une sorte de dernier espoir à espérer » (*ICB*, 78), fort de la désillusion religieuse et des échecs des grandes utopies humanitaires.

2. L'Occident régénéré par l'Orient : Orient réel et Orient rêvé

Ce monde, hors duquel le poète n'a pas sa place, mais dont l'Histoire l'oblige à initier une sortie, c'est le monde que polarisait l'opposition de l'Orient et de l'Occident. Or, ces deux pôles déterminent les deux sens de la vieillesse chez Philippe Jaccottet : archaïsme et fraicheur du côté de l'Orient (de *orior* : « se lever, naître »), où ce qui est le plus ancien c'est précisément l'enfance, l'origine ; et vieillesse et décrépitude du côté de l'Occident (de *occidere* : « se coucher, mourir »), où l'homme est « désorienté au sens propre, ayant perdu le soleil levant, le matin, la force du commencement » (*S*, 638). L'opposition de l'Occident et de l'Orient « recouvre un "archétype de l'imaginaire", qui ne se confond pas avec une détermination géographique »[870], et dont le Romantisme se ressaisit pour en faire le « mythe fondateur »[871] de la puissance européenne et de son idéologie universaliste. L'Orient jaccottéen porte en effet toutes les marques de l'Orient romantique. En congédiant les éléments magiques (fées, anges, nymphes) qui servaient d'intercesseurs entre le monde humain et le monde divin, Philippe Jaccottet refait l'*Aufklärung*, d'une manière volontaire cette fois, en ayant reconnu, après tout une série

[870] P. Zard, *La Fiction de l'Occident : Thomas Mann, Franz Kafka, Albert Cohen*, Paris, Presses Universitaires de France, « Littératures européennes », 1999, p.3.
[871] *Ibid.*, p.1.

de tergiversations, la nécessité – jugée peut-être malheureuse mais néanmoins certaine. Associée à la Réforme, l'*Aufklärung* désenchante le monde. Or, ce désenchantement, consistant à expulser les éléments orientaux – ou *magiques* – du christianisme, est avant tout une désorientation ou plutôt une *désorientalisation* de l'Occident. Se confondant avec la primitivité, l'Origine, que Philippe Jaccottet imagine, à l'instar des romantiques, dans la plénitude de l'Âge d'or, l'Orient, comme le Jardin, on l'a vu au chapitre précédent, se place hors de l'Histoire. Il représente un monde encore irrigué par le sacré, où sacralité et quotidienneté n'ont pas encore été séparés, où le corps et l'esprit s'épousent harmonieusement. C'est aussi le monde de l'épanouissement naturel de la poésie, monde mystique appelé au secours de l'Occident en proie au tarissement de son inspiration du fait de la prédominance de la rationalité technico-scientifique, et destiné à le régénérer. Philippe Jaccottet met ainsi la perfection à l'origine de l'humanité, lorsque celle-ci se confondait encore avec le monde naturel, et imagine la civilisation, sous les traits de la technique, comme la puissance corruptrice du genre humain, mal à l'aise « dans le monde expliqué »[872], le monde « clair » et « inhabitable » (*TS*, 196) des philosophes. Ainsi, bien que reconnaissant la nécessité des Lumières de la raison où le mouvement de l'histoire nous entraine, serait-ce malgré nous, Philippe Jaccottet persiste à revendiquer l'exigence d'une obscurité irréductible, de la tache aveugle du non-savoir, d'une forme athée de mysticisme, dont l'Orient, qui remplit « la part de l'ombre […] ne cess[ant] de hanter les "hommes d'Occident" épris de clarté »[873], survivance contemporaine du monde primitif, serait le plus sûr refuge. La poésie, « ce chant presque immatériel, précaire […], inutile en apparence » sert ainsi à « retrouver, à travers la douleur [du désenchantement], la terre promise, "l'orient du jardin" »[874], de sorte que son passage par l'*Aufkärung* lui permet d'accéder à une naïveté seconde. Si les crimes du XXe siècle (camps d'extermination, bombe nucléaire, goulag, etc.) lui fournissent de nouveaux arguments pour défendre cette conception, celle-ci n'en est pas pour autant nouvelle puisqu'on y reconnaît le mythe rousseauiste du bon sauvage. Toutefois, l'expérience de l'Orient réel, contemporain, met à mal cette image d'Épinal et dans les récits de voyage du poète, celle-ci fait alternativement l'objet de résurgences et de déconstructions.

[872] R. M. Rilke, « Première Élégie », *Élégies de Duino*, *op. cit.*, p.9.
[873] P. Zard, *op. cit.*, p.9.
[874] P. Jaccottet, « Ungaretti, homme de peine », *in* J.-P. Vidal, *op. cit.*, p.14.

a. Or-Orient-Origine : l'Âge d'or et l'espace oriental

Le poète, venu « de l'âge primitif du monde », serait celui qui retrouve, dans le monde délabré de la modernité, « à l'intérieur du langage quotidien, un langage […] plus dense et plus profond, celui-là même de la poésie qui fut si naturel aux hommes dès les origines » (*TS*, 295). Or, l'idée d'un langage naturel, primitif, associé au langage poétique est une idée largement développée, dans la suite des conceptions rousseauistes du XVIIIe siècle, par les premiers Romantiques allemands (ceux du *Sturm und Drang*), et en particulier par Johann Gottfried von Herder (1744-1803), pour lequel « au début des temps, "la langue fut uniquement poétique, dans la vie courante, on chantait et le poète se contentait de hausser le ton" »[875]. Or, dans la pensée de Herder comme dans celle de Philippe Jaccottet, primitivité et poésie, poésie et Orient, Orient et primitivité forment « les termes interchangeables d'une même équation »[876]. L'Orient, qui se confond d'abord avec le monde méditerranéen, la Grèce en l'occurrence mais aussi l'Asie Mineure, la Syrie, l'Egypte, le Liban, ou encore Israël, est « un monde au matin » (*CeF*, 22), une « terre de l'origine » (*CF*, 67) dont l'éternel recommencement se donne figure dans le « lever du jour, tel qu'il se reproduit chaque matin dans cet âge vieux, dans notre sombre temps » (*CeF*, 22-23) et qui, lui offrant « l'ablution de l'aube » (*CeF*, 25), régénère le poète. C'est le monde de l'Éden testamentaire, Origine et Paradis perdus, comme dans le poème d'Hölderlin, intitulé *Patmos*, où celui-ci rêve « qu'il est emporté vers l'Asie Mineure, "où gorgé de fleurs, le Jardin flamboie, un calme feu" » (*CeF*, 32). Visitant Qumran, Philippe Jaccottet écrit :

> C'est dans ces lieux-là, parce qu'ils n'ont pas changé à travers les siècles, là où il n'y a presque que de la pierre et de rares oiseaux, et de l'eau épaissie par le sel […] c'est là, où l'élémentaire n'a pas laissé domestiquer encore sa violence, que les paroles bibliques semblent reprendre tout leur sens. […] Nous réapprenons ici ce qu'est la poussière, que le vent peut aveugler, la pierre se fendre. Nous comprenons ce Dieu qui se dit, dans *Isaïe*, "pareil à la chaleur torride au moment de la lumière / pareil à un nuage de rosée, dans la chaleur de la moisson".
>
> Tout cela tient ensemble, consonne : le sable, le sol de la Mer Morte, le bruit d'une pierre contre une jarre cachée dans une grotte, les troupeaux de chèvres ou de moutons dans les herbes clairsemées […] Tout cela témoignant 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. Mais je ne fais que retrouver ici […] la très vieille et forte nostalgie de l'archaïque […]. (*ICB*, 56-57)

À Qumran en Israël mais aussi aux bords du Nil en Égypte où « les scènes aperçues du bateau [ont] quelque chose de "biblique" » (*CeF*, 56), l'Orient se donne à voir comme un

875 R. Gérard, *L'Orient et la pensée romantique allemande*, Paris, M. Didier, « Germanica », 1963, p.8.
876 *Ibid.*, p.8.

lieu anhistorique, où se contemple la présence surplombante de l'élémentaire, et où résonne encore la voix puissante du Dieu de l'Ancien Testament. C'est donc bien cette anhistoricité, cette « quasi-immutabilité » (*CeF*, 57) de l'Orient qui l'identifie à la sauvagerie et à la primitivité « par la permanence de [ses] coutumes » (*CeF*, 57). Or, cette violence primitive du Dieu de l'Ancien Testament, telle qu'elle se reflète dans l'aridité du paysage qui lui a donné naissance, n'est paradoxalement pas antagonique avec le mythe du bon sauvage. Au contraire, elle décrit la possibilité d'une vie plus authentique d'être plus dure, plus intense, directement en lien – accordée – avec les événements qui rythment l'ensemble du monde naturel. Elle oppose à la dissonance intérieure qui constitue l'homme moderne – sa nostalgie –, l'archaïque consonance du Moi et du Monde, qui se donne à entendre dans le retentissement des « paroles bibliques » émanant comme spontanément de cette terre. Au « monde inhabitable des philosophes », « entièrement profane »[877], à l'Occident de l'*Aufklärung*, s'oppose l'Orient (la Judée ou la Grèce) comme une « terre encore habitable […] comparable à un chant […] d'accord avec la totalité de ce qui existe » (*CeF*, 43).

b. L'Extrême Orient : le Tibet, la Chine et le Japon

Au contraire de l'Occident, qui trouve sa meilleure illustration dans la révolte prométhéenne, c'est donc cette puissance de consentement « sans réserve [à] l'impérieuse prérogative du réel »[878] que figure l'Orient – et en particulier, l'Extrême Orient, dans la pensée de Philippe Jaccottet, comme dans celle de son cousin sinologue Jean-François Billeter, ou dans celle de Jean Paulhan, exposée dans *Le Clair et l'Obscur*. Le « choc du zen »[879] nous ferait « retrouver le *réel* » (*TS*, 194), par-delà « l'usure de l'habitude » (*TS*, 195). Ce « choc pratiqué dans la méthode zen » (*TS*, 195) est en quelque sorte la version orientale de la révélation occidentale ou chrétienne, à ceci près qu'au lieu de donner sur l'au-delà, sur l'idéal, elle renvoie au mystère plus insondable encore qu'est notre ici-bas, le réel. En ce sens, la connotation axiologique extrêmement méliorative d'Henri Thomas n'est pas étrangère à son portrait en « Verlaine taoïste » (*PO*, 71) qui représente la voie médiane entre Orient et Occident. Comme l'écrit Jean-François Billeter, « beaucoup de poèmes chinois […] expriment cet instant de révélation du réel et

[877] P. Jaccottet, « Préface », *in* J. Paulhan, *op. cit.*, p.16.
[878] J.-F. Billeter, « La poésie chinoise et la réalité : à la mémoire de Patrick Destenay », *Extrême-Orient, Extrême-Occident*, 1986, n°8. *En hommage à Patrick Destenay. Particularité de la langue – Originalité de l'art*, pp.67-108, p.68.
[879] J. Paulhan, *op.cit.*, p.66-67.

le saisissement du poète devant elle »[880]. Au contraire du poème baudelairien qui aspire à son exil « "N'importe où hors du monde" », le haïku japonais s'absorbe dans « ce monde-ci » qu'il représente comme « une maison ouverte » (*H*, 5). L'Orient ménagerait la voie de sortie de la métaphysique que l'Occident aurait toujours recherchée, à travers les expériences des mystiques par exemple. L'Orient serait cet « élément d'autre nature, ambigu, mystérieux et parfaitement étranger à l'esprit » auquel notre pensée, incapable de « vivre sur son propre fonds », viendrait se « recharg[er] »[881]. C'est pourquoi la lecture de « l'admirable ouvrage de R.H. Blyth sur le *Haïku* » (*PSA*, 137) par Philippe Jaccottet lui fait « éprouv[er] le bonheur d'une renaissance » (*PSA*, 138). Le haïku est, selon lui, un poème qui est sa propre oblitération – « *self-obliterating* » (*S*, 363) – où le poète atteint à son « effacement absolu » (*PSA*, 137). La poésie chinoise, quant à elle, avec ses verbes « par essence impersonnels », est l'espace privilégié d'expression d'un « esprit [qui] ne se pose pas en sujet », et qui s'éprouve dans sa propre « vacance »[882]. Aussi, Philippe Jaccottet et Jean-François Billeter décrivent-ils l'Extrême-Orient comme un monde prémoderne, au sens où Jürgen Habermas caractérise avec Hegel la modernité « par la structure d'un rapport à soi qu'il appelle subjectivité »[883]. Ce principe de subjectivité serait alors « la structure propre au rapport à soi du sujet connaissant qui se penche sur lui-même en tant qu'objet, afin de se saisir comme dans une image spéculaire, précisément de manière spéculative »[884]. Cette structure propre à l'esprit occidental l'enfermerait dans un solipsisme sans issue. Lors d'une invitation à dîner par une famille libanaise, Philippe Jaccottet se montre en occidental captif de sa propre image spéculaire et revêtu d'un « manteau de gaucherie » (*CF*, 13)[885]. Au contraire, ses hôtes sont caractérisés par leur aisance, leur « grâce » orientale, qu'explique la forme irréfléchie (au sens d'*a*-spéculative) de leur socialité, à l'image de « la princesse Fayza, allant de l'un à l'autre de ses invités avec une grâce flottante […] qui séduit […] sans même y penser » (*CF*, 85).

[880] J.-F. Billeter, *op. cit.*, p.71.
[881] J. Paulhan, *op. cit.*, p.67.
[882] J.-F. Billeter, *op. cit.*, p.76.
[883] J. Habermas, *op. cit.*, p.19.
[884] *Ibid.*, p.22.
[885] Cette gaucherie des visiteurs occidentaux, qui peut évoquer la description du poète en « Albatros » chez Charles Baudelaire, est de nouveau mentionnée à la fin du récit, Philippe Jaccottet parlant « des animaux plutôt farouches et gauches en société que nous sommes » (*CF*, 85).

c. Un lieu encore infusé de sacré et de plénitude

C'est que le sacré en Orient ne procèderait pas, comme l'indique son étymologie dans nos langues latines, d'une séparation. Il serait au contraire complètement intégré dans le quotidien. S'étendant de la Méditerranée – la Grèce, l'Égypte, le Liban, la Syrie, Israël, etc. – jusqu'à la Chine et au Japon, en passant par les immenses plaines septentrionales de la Russie, l'Orient ne saurait se circonscrire dans des limites géographiques précises, il désigne des réalités aussi hétérogènes que le sont le Tibet et l'Espagne. Comme dans la dernière élégie de Duino, le « véritable orient » du poète « ressemble à une Égypte intériorisée » (*CeF*, 61). L'Orient désigne donc avant tout ce qui en nous résiste à la modernité, par exemple, l'Espagne où la religion catholique est encore très vivante et où les églises sont « pleine[s] de fidèles, et pas seulement de vieilles femmes comme c'est si souvent le cas dans nos églises » (*CeF*, 14). De même, Philippe Jaccottet écrit-il qu'« à ce seul mot d'"Égypte", comme à celui de "Tibet", s'est trouvé lié dans [son] esprit un sentiment confus, mais très fort, de sacré » (*CeF*, 61). C'est aussi le lieu d'une survivance de « la pensée magique » (*CeF*, 74) qui s'oppose à la pensée rationnelle, scientifique, constitutive de l'Occident des Lumières, en ce qu'elle permet d'accéder à « la totalité de ce qui existe » (*CeF*, 43) alors que le mode de penser analytique de l'*Aufklärung* donne à voir un monde en fragments. L'« Orient limpide » (*TS*, 123) représente l'ouverture possible sur « une lumière plus ornée, plus sensuelle, plus nourrie de sève humaine, plus opulente et plus tendre » (*CF*, 88) que les Lumières européennes. Or, bien que plus sensuelle, la lumière orientale n'en serait pas moins plus « limpide », plus transparente. En effet, la poésie japonaise, par exemple, est décrite comme « une poésie sans images » (*TS*, 128), « presque anonyme », sans l'opacité qu'y figurent dans notre tradition lyrique à la fois la métaphore et une subjectivité que modèle la mélancolie. Le voyage en Orient, que le poète dit effectuer pour s' « assurer » que « cela [cette terre habitable] existe, […] a existé du moins » (*CeF*, 44), donne accès à un monde merveilleux, « à un autre monde, mais sans quitter le monde réel » (*CeF*, 34), où plutôt que de « franchir un guichet, [de] payer une entrée », le poète a « l'impression d'avoir tendu une obole à quelque passeur mythologique » (*CeF*, 33) et « qui nous rendrait pour quelques instants contemporains des fables les plus lointaines » (*CF*, 34). Cette hésitation entre le passé et l'ailleurs qui constitue l'espace oriental marque son rapport au temps. Alors que notre existence comme notre lecture – cursive – sont « soumis

à un temps linéaire »[886], temps tragique où le héros affronte seul son propre destin et où le poète s'isole dans le cours de sa pensée, la lecture d'un poème chinois « est plutôt soumise à un temps circulaire : elle demande que l'on s'arrête au poème, qu'on y revienne et s'y arrête à nouveau »[887]. La poésie chinoise comme les chants religieux des moines tibétains révèlent le mode de temporisation propre à la pensée et à l'existence orientales comme « savouration récurrente »[888], « rumin[ation] » collective du « champ coriace de l'éternité » (*PSN*, 725).

*

L'Orient de Philippe Jaccottet est pareil à celui des Romantiques un monde entièrement littéraire, comme il l'écrit lui-même « l'Asie de nos songes, contrée presque toute imaginaire » (*TSO*, 34). Il allie la puissante éloquence de l'Ancien Testament aux contes merveilleux des *Mille et une nuits*. Dans les deux cas, il est le rêve qui a « nourr[i] » (*S*, 977) « l'enfance » (*CeF*, 16) du poète, comme celle de « la plupart des enfants d'Europe » (*ICB*, 42). Pour autant, ce rêve comme une « bulle de savon miraculeusement restée intacte à travers [les] siècles […] [est devenu] pour nous inhabitable, plus lointaine que la jeunesse et même l'enfance » (*CeF*, 17). En réalité, l'Orient n'est qu'« à demi-rêvé » (*CF*, 85) et derrière ce rêve sauvage ou suave se cache une réalité plus cruelle, celle qui entraine l'Orient lui-même dans le sillon de l'historicité occidentale, rendant méconnaissable, sous les dégradations de la modernité, « les ruines illustres » (*CeF*, 21). Athènes n'est plus qu'« un immense labyrinthe poussiéreux » (*CeF*, 21), quant au Caire c'est une « ville énorme », semblable par sa taille, par sa « couleur généralement grise » et par l'empressement de la foule misérable qui y circule (*CeF*, 50) aux métropoles occidentales. Sa découverte à l'heure du crépuscule montre combien elle est prise, quoique géographiquement incluse dans l'Orient, dans la lumière vespérale du mouvement historique de l'Occident. C'est alors cette découverte du « dur revers de l'églogue » (*CeF*, 58) qui rend intenable le mythe romantique de l'Orient mystique et anhistorique. La nostalgie de l'Orient se convertit alors en reproche à son égard. Mais le reproche qui lui est adressé est double et contradictoire, c'est à la fois celui de ne pas correspondre au fantasme de l'Occident, quand Philippe Jaccottet constate combien l'"Orient" contemporain et réel est « loin » (*CF*, 40) de l'Orient antique et imaginaire, et

[886] J.-F. Billeter, *op. cit.*, p.83.
[887] *Ibid.*, p.83.
[888] *Ibid.*, p.83.

celui d'avoir, au contraire de l'Occident, négligé « la prise en compte, dramatique, du temps » et de « l'histoire » (*CeF*, 65). Dans ce reflet déformé que tend, comme un miroir, l'Orient réel, et en particulier le monde musulman, au rêve de l'Occident, on entend, en filigrane, le reproche qu'adressent les Romantiques, par la voix de Johann Gottfried von Herder, à l'Asie. Pour ce dernier, celle-ci, n'ayant « pas su se détacher de la religion » en est « resté au stade de l'enfance sous son double aspect théocratique et despotique »[889]. Ainsi, dans *Un Calme feu*, malgré l'accent que le poète cherche à mettre sur « ces moments simplement humains » (*CF*, 45), on entend la menace d'une « folie mystique [qui] ne sait plus, dirait-on, que détruire ; ou bâtir du faux » (*CF*, 76) et qui inquiète le poète sous la forme de « l'air […] déchiré par le prêche […] d'un imam vociférant contre tous les ennemis réels ou supposés, de l'Islam » (*CF*, 18). La présence du sacré qui faisait pour l'Occident la séduction préservée de l'Orient s'est inversé en fanatisme sous la forme de l'Islamisme radical, « perpétuatio[n] illusoir[e] », « retou[r] forc[é] en arrière » (*CF*, 77-78), qui figure une résistance « pernicieuse » au mouvement de sécularisation qui caractérise la modernité.

3. Le Vieux Continent et le Nouveau Monde

L'histoire n'est pas, comme l'a supposé longtemps une certaine historiographie occidentale, soumise à une temporalité linéaire. Elle implique au contraire la coexistence et la concurrence de temporalités multiples, qui n'avancent pas toutes au même pas, ni dans la même direction. Cette multiplicité spatio-temporelle occasionne des conflits dont l'issue détermine des tendances dominantes ou dominées – majeures ou mineures. Il n'y a de sens de l'Histoire que celui qu'on lui *donne*, de tel endroit, à tel moment, pour servir d'argument à telle visée, et ce sens – nécessairement provisoire – est toujours sujet à réinterprétations. Or, la coexistence de ces espaces-temps c'est précisément ce à quoi la modernité, – postmoderne si l'on entend par là, avec la fin des grands récits, la fin d'une conception univoque du sens de l'Histoire donnée par l'Occident et qui se traduirait par une multiplication des points de vue, détruisant de fait l'illusion d'un espace mondial constitué de deux grands blocs homogènes, l'Occident et l'Orient, le Nord et le Sud – expose les contemporains. La postmodernité serait alors le prolongement et le retournement de la modernité sur elle-même, mais sur une dimension bien circonscrite d'elle-même, celle qui a négligé de faire la critique de l'universalisme et de mettre au jour

[889] R. Gérard, *op. cit.*, p.59.

le rapport de cette conception à la question de l'impérialisme[890]. Comme l'écrit Philippe Jaccottet avec un léger accent de déploration :

> Des mondes incroyablement éloignés, différents les uns des autres, coexistent aujourd'hui. (Je ne parle pas du monde communiste et de l'autre.) Si nous considérons les vastes installations de lancement de fusées, les piles atomiques, les nouveaux plans d'urbanisme, les objets d'usage quotidien en plastique, les "grands ensembles", les "supermarchés", nous voyons s'ébaucher l'image d'un monde tout uniforme où la poésie dite concrète sera peut-être à sa place (mais où nous ne serons pas tentés de prendre la nôtre), un monde où il n'y aura plus de nations, plus de coutumes, plus de passé, plus de langues peut-être qu'un vague espéranto ou un code mathématique, une immense abstraction qui d'ailleurs commence déjà d'exister. Avec cela, à côté de cela, subsistent les formes de vie anciennes, les œuvres anciennes dont nous ne cessons de nous enchanter. » (*Au*, 145)

Cette coexistence de temporalités hétérogènes qu'il constate en *Autriche*, Philippe Jaccottet la remarque aussi à Hama, en Syrie, mais là elle se dramatise sous la forme de forces antagonistes, conflictuelles, et le poète se demande avec inquiétude :

> comment s'accommoder[ont] ici l'un de l'autre l'ancien et le nouveau monde, celui des femmes voilées et gantées de noir et celui des blondes platinées, celui des sombres barbus déchainés contre l'Occident pervers et celui des jeunes gens en jeans attelés aux machines à sous, celui du vacarme des rues à voitures et celui du silence des mosquées. (*CF*, 35)

Ce qui autorise l'Europe à opérer ce retournement, c'est bien le déplacement du centre de gravité de la modernité du Vieux Continent vers le Nouveau monde, de l'Occident vers l'Amérique, l'Extrême Occident, qui fait à deux artistes de la connaissance de Philippe Jaccottet – un poète romain et un peintre viennois – juger leurs villes de « provinciale[s], morte[s], inhabitable[s] », « dépassé[es] (par New York ou par Brasilia […] » (*Au*, 113), à quoi Philippe Jaccottet leur répond que ce serait « toute l'Europe peut-être qui se sent[irait], ou que l'on juge[rait] vieille, finie » (*Au*, 113).

a. L'Autriche : le foyer de la catastrophe

Dans le guide sur l'*Autriche* qu'il publie dans la collection « L'Atlas des voyages » aux éditions Rencontre en 1966, Philippe Jaccottet insiste, une fois n'est pas coutume, sur les chiffres. Alors que l'Empire couvrait, avant la guerre de 14-18, une superficie de 676 000 km2 et comptait plus de 50 millions d'habitants, l'Autriche de l'après-guerre ne « compte [plus que] 7 074 000 habitants répartis sur une surface de 83 850 km2 » (*Au*, 147). Empruntant l'expression ironique de Robert Musil pour désigner la

[890] Sur la « Querelle de l'universalisme », voir en particulier : E. Balibar, *Des Universels. Essais et conférences*, Paris, Galilée, 2016 ; I. M. Wallerstein, *L'Universalisme européen : De la colonisation au droit d'ingérence*, *s.l.*, Demopolis, 2008 ; J.-L Amselle, S. B. Diagne, *En quête d'Afrique(s) : Universalisme et pensée décoloniale*, Paris, Albin Michel, 2018 ; G. Berthoud, G. Busino [dir.], *De l'universalisme, du relativisme et de la modernité*, Genève, Droz, 1996.

double monarchie austro-hongroise, le poète résume : « Le vaste Empire cacanien s'est donc trouvé réduit d'un coup à une République près de dix fois moins grande » (*Au*, 147). Or, cet Empire, qui de centre névralgique de la modernité est réduit à n'en être plus qu'une province, « est situ[é] au cœur même de l'Europe » (*Au*, 147), et de cette position géographique *centrale*, il n'y a pas loin de s'arroger un rôle pilote sur le plan politique. L'Autriche, une fois consommé l'effondrement de l'Empire, se considère encore « comme le lieu privilégié où éveiller et cultiver l'esprit européen » (*Au*, 40). La « foi » en l'Europe y est d'ailleurs « le fondement spirituel de [son] existence » (*Au*, 40). Le destin de « *provincialisme* » (*Au*, 144) de l'Autriche apparaît comme le « laboratoire du crépuscule »[891] européen. En effet, l'Autriche, si elle n'en fut pas la cause, « fut le foyer […] de la catastrophe » (*Au*, 49). Cette situation déclinante de la puissance austro-hongroise au début du XXe siècle explique alors l'esthétique expressionniste et torturée qu'adoptent ses artistes, en particulier le poète Georg Trakl sur la destinée tragique duquel « pesait […] le sombre avenir qui était réservé à son pays comme à l'Europe » (*Au*, 49). Au contraire, « la grâce ailée » (*Au*, 49) qui caractérise la musique de Mozart s'inscrit dans une période faste du XVIIIe siècle viennois. À travers les emplois antithétiques du verbe « peser » et de la métaphore aviaire, la périodisation retenue par Philippe Jaccottet fait alterner une période d'ascension, qui correspond globalement à la fin de la période de prédominance de l'esthétique classique, celle-ci « réalis[ant], en accord avec un public [qui] partag[e] la même foi ou [qui] accept[e] la même convention, un certain idéal artistique et même moral »[892], que l'on peut identifier à celui de *l'honnête homme* et où l'artiste s'épanouit dans l'orbe du pouvoir politique, en participant de son rayonnement ; et une période de déclin qui, prenant pour illustration un poète associé à l'expressionnisme, porte à son comble le mouvement de subjectivation – ou d'autonomisation – de l'art initié par le romantisme, et qui se conclut par une marginalisation de l'artiste désormais représenté comme un être en proie à la révolte et à l'angoisse. À travers l'exemple de l'Autriche, décrite par la « décadence » expressionniste et le développement du « *muséal* » qui touche sa capitale, « Vienne […] dev[enant] le musée d'elle-même »[893] (*Au*, 143), Philippe Jaccottet montre l'Europe

[891] M. Kundera, *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, « Folio », 1986, p.155.
[892] H. Peyre, P. du Colombier, « Classicisme », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], URL, consulté le 25/08/2018 : http://www.universalis-edu.com.encyclopedie/classicisme/
[893] Philippe Jaccottet cite ici Hermann Broch.

moderne comme une puissance déclinante, occupée à rassembl[er] […] les preuves » (*Au*, 26) de sa splendeur passée.

b. Un monde sans passé : les USA et les hommes du possible (*Ob*, 247)

Face à cette Europe qui « se sen[t] […] vieille, finie » (*Au*, 113) et qui se réfugie dans son glorieux passé, au point de « succomb[er] sous le poids de [son] héritage », il y a l'Amérique, constituée de « régions presque sans passé », où « il est possible que le nouveau monde naisse » (*Au*, 27). Or, c'est justement parce que l'Amérique n'a pas de passé, qu'elle est « plus résolument tourné[e] vers l'avenir » (*O*, 247). Le rapport de l'Europe à l'Amérique est donc organisé par une première antithèse entre le passé et l'avenir : contrairement à l'Europe qui a un passé mais pas d'avenir, l'Amérique a un avenir mais pas de passé. Au détour de sa méditation sur les raisons du désespoir de son maître, le narrateur de *L'Obscurité* exprime une conception semblable à celle que l'auteur expose dans son guide sur l'*Autriche*. Mais à cette première antithèse, il superpose d'autres oppositions structurantes :

> Si *rien n'était*, plutôt que de jouer le jeu, il fallait que l'homme se supprimât ; le temps était venu de cette vérité effrayante, et notre dernière grandeur serait de ne plus la farder…
>
> D'autres esprits, pourtant, avaient puisé dans le même affrontement de nouvelles forces : que l'Invisible fût une erreur de notre vision ou qu'Il existât, mais hors de notre monde, ils avaient décidé, hardiment, d'épuiser le possible et leur vie se révélait quelquefois pleine de force, de clarté, d'efficacité. J'admirais la fierté de ces hommes presque assurés du néant, et qui n'en étaient que plus désireux d'agir, d'aimer, de conquérir. J'en avais connu quelques-uns, en particulier lors de mon séjour à l'étranger, dans un pays d'autant plus résolument tourné vers l'avenir que ne lui pesaient pas, comme aux nôtres, les trésors d'un long passé : ils m'avaient étonné par leur santé, leur élan, leur vigueur ; j'eusse aimé voir en eux les meilleurs garants de l'espoir humain. […] Pourtant, je n'avais jamais eu sincèrement le désir de me joindre à eux. (*Ob*, 247)

Les États-Unis, désignés par la périphrase « un pays d'autant plus résolument tourné vers l'avenir que ne lui p[èsent] pas […] les trésors d'un long passé », se caractérisent par la « santé », l'« élan », la « vigueur ». De même, les hommes qui l'habitent se distinguent des Européens par leur inclination à l'action, leur volonté (« ils avaient décidés, hardiment »), leur esprit de conquête, leur concentration sur le champ du possible et la configuration pragmatique, matérialiste et rationnelle de leur pensée. Cette description des Américains fournit en creux le portrait des Européens, qui apparaissent par contraste comme des hommes voués à l'idéal ou à l'impossible, repliés sur eux-mêmes, embarrassés par la maladie, la vieillesse, et subjugués par les fumées d'une obscure méditation métaphysique. Si Philippe Jaccottet ne s'est jamais rendu aux États-Unis, la

correspondance qu'il entretient avec Henri Thomas, un temps engagé comme professeur à l'Université Brandeis de Waltham, dans le Massachusetts, lui ouvre une fenêtre sur le Nouveau Monde. Les éléments de sa description portent jusqu'à la caricature le portrait de ces hommes de l'Extrême Occident que caractérise une bonhomie un peu niaise (« les Américains sont braves types » *PO*, 48) mais délivrée de tout embarras métaphysique quant à la question de leur origine ou de leurs racines (« il n'y a pas d'Américains, il y a des gens qui vivent en Amérique où tout semble possible » *PO*, 48). Le revers de cette liberté absolue offerte par le présentisme de l'*american way of life*, illustré par l'indispensabilité de la « voiture » (*PO*, 63), symbole de la mobilité, c'est « le lien radicalement coupé avec […] la nature » (*PO*, 54), une situation d'« égarement » total, comme portant jusqu'à ses conséquences ultimes l'exil qui caractérisait la modernité européenne. Mais au contraire de l'Européen qui vit cet exil dans le regret et la nostalgie, l'Américain lui, qui ne connaît que cette « ville hideuse » à quoi se résume l'Amérique tout entière (*PO*, 50), ne peut pas regretter une situation qu'il n'a pas connue et s'accommode débonnairement de son sort. Ainsi à Waltham « les *étudiants* ne *savent*[-*ils*] [même] *pas* ce que […] signifie » le mot nature (*PO*, 54).

c. Critique de la culture de masse et de l'américanisation de la société

Réagissant à sa lecture de l'essai qu'Edgar Morin consacre à la question de la culture de masse, intitulé *L'Esprit du temps*, Philippe Jaccottet interprète la position de neutralité qu'adopte le sociologue comme une volonté de « se distinguer de certains intellectuels qui pleurent sur le déclin de la culture » (*S*, 976) et légitime au contraire l'opinion nostalgique qui juge la culture de masse inférieure à la « culture cultivée »[894] ou à la culture savante : « tout le problème est là, celui de la distance considérable qui sépare les sculptures des porches romans de la BD, et Montaigne de Dean Martin » (*S*, 977). Dans cette phrase, les exemples de massification de la culture cités par Philippe Jaccottet – la bande dessinée et le cinéma hollywoodien – sont tous deux issus de la société américaine. Culture de masse et américanisation de la société sont donc décrits comme deux phénomènes concomitants, si ce n'est équivalents. Cette critique n'est pas nouvelle, mais elle est réactivée au XXe siècle non seulement par l'émergence de nouvelles techniques de communication (la télévision, la radio, etc.) et par la pensée postmarxiste sur les industries culturelles, telle qu'on la trouve pratiquée notamment chez

[894] E. Morin, « Culture de masse », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], URL, consulté le 12/09/2018 : http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/culture-culture-de-masse/

Walter Benjamin, dans *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* ou, quelques années plus tard, chez Theodor Adorno et Max Horkheimer, tous deux membres de l'École de Francfort, dans un chapitre de leur *Dialectique de la raison*, intitulé « La production industrielle de biens culturels. Raison et mystification des masses ». C'est au contraire une constante idéologique de la critique du capitalisme telle qu'elle est pratiquée par la corporation poétique depuis la deuxième moitié du XIXe siècle et telle qu'elle s'adresse en particulier à la première industrie de l'information : la presse imprimée. Charles Baudelaire, dans une note des *Fusées* datée de 1867 s'inquiétait déjà « de ce que "la mécanique […] nous […] américanis[e]" »[895]. L'émergence des industries culturelles témoigne alors de l'omniprésence et même de l'hégémonie de la pensée économique sur l'ensemble des secteurs de l'existence, y compris ceux qui par nature semblent y être les plus réfractaires. Or, la critique de Philippe Jaccottet, restant implicite, semble confondre dans un même geste de prise de distance, culture de masse et culture populaire, c'est-à-dire ignorer la manière dont l'industrie s'aliène et ressaisit la culture populaire pour la transformer en bien ou en produit culturel. Dans la phrase d'Edgar Morin que cite Philippe Jaccottet, celui-ci refuse d'opposer Debussy à Louis Armstrong sur le plan de leur valeur artistique et affirme qu'une telle démarche n'aurait aucun sens. Jaccottet au contraire souhaite maintenir entre ces deux formes de la culture une hiérarchie. Mais la hiérarchie qu'il prétend maintenir, en ignorant délibérément le rapport entre l'histoire du jazz et les mouvements d'émancipation des afro-américains aux Etats-Unis (même si les pratiques culturelles auxquelles ceux-ci donnent lieu sont par la suite aliénés par l'industrie culturelle), témoigne d'une vision « normative »[896] et élitiste de la culture qui s'oppose à la définition de la culture qui est celle des sociologues et des anthropologues et qui renvoie à l'ensemble du phénomène social.

*

La tension iconoclaste de la poésie jaccottéenne pourrait alors s'interpréter comme « une pratique de distinction »[897], non seulement à l'égard du surréalisme finissant, mais surtout à l'égard de la culture populaire, telle qu'elle se trouve notamment récupérée par l'industrie de la télévision, du cinéma et de la bande dessinée. Paradoxalement, cette conception hiérarchisée des objets et des pratiques culturels, visant

[895] G.-F. Dumont, « L'Américanisation de l'Europe », *Revue française de géopolitique*, 2003, pp.263-268, p.263.
[896] E. Morin, *art. cit.*.
[897] P. Bourdieu, *La Distinction : critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, « Le Sens commun », 1979.

à maintenir dans la culture une scission entre des pratiques propres à une élite émancipée – « l'aristocratie de l'esprit » (*O*, 71) – et d'autres propres au peuple aliéné – « la plupart des gens » (*S*, 623) – serait aussi le moyen d'une résistance à l'hégémonie de la pensée économique propre au capitalisme triomphant de la deuxième moitié du XXe siècle. Les industries culturelles, promptes à contrefaire un légitime « rêve de grandeur » (*ES*, 275) ou désir d'émancipation, en diffèreraient et même en interdiraient la réalisation :

> Il ne peut y avoir aucun chemin de ces rêves à cette maison, parce que ces rêves ne sont pas de vrais rêves, ténébreux, striés d'éclairs, mais une beauté morte, fausse, le dernier résidu, imbécile et mensonger, de quelque chose qui fut d'abord pur et vibrant. (*ES*, 276)

Contrairement à ces produits culturels, où se consomme et se dissipe en vain dans l'imaginaire ou dans « l'irréel » (*PFA*, 463), « la noblesse latente » (*ES*, 275) des damnés de ce monde, la poésie n'est pas fuite hors du monde, réinvention d'un petit monde idéal (ou « kitsch »[898]) où s'adonner à l'oubli du monde réel : elle consiste au contraire en une attention soutenue portée sur le « réel (même si ce n'en est qu'un fragment) » (*PFA*, 463). Et c'est dans cette attitude d'intense concentration, ou disons plutôt – pour faire part à la dialectique que Philippe Jaccottet met en œuvre entre attention et inattention – d'intense disponibilité à ce qui au milieu du monde artificiel et inauthentique de la modernité persiste à faire sens, que le poète affirme la capacité de résistance de la poésie. Aussi cette résistance ne saurait-elle être de « révolte », elle est au contraire endurance et consentement à l'ordre du monde tel qu'il est, pris dans des cycles de naissances et de morts, en dehors de tous les prométhéismes idéologiques et technico-scientifiques par lesquels l'homme prétend s'émanciper de sa condition mortelle.

**

La standardisation des désirs et des comportements humains par la production culturelle de l'entreprise capitaliste serait la forme tardive, dégradée et historicisée d'une universalité originelle. Ainsi, le légitime désir de « vivre la vie de tous les hommes », qui s'exprime de manière privilégiée dans les thèmes et les formes de la poésie lyrique, serait-il à mettre en balance, comme un remède ou un antidote, avec la « quotidienneté-de-l'être-dans-la-moyenne » représenté par l'opinion, la *doxa*, c'est-à-dire ce que « pensent la

[898] Voir M. Kundera, *op. cit.*, p.196 : « Le mot kitsch désigne l'attitude de celui qui veut plaire à tout prix et au plus grand nombre. Pour plaire, il faut confirmer ce que tout le monde veut entendre, être au service des idées reçues […]. Vu la nécessité impérative de plaire et de gagner ainsi l'attention du plus grand nombre, l'esthétique du mass media est inévitablement celle du kitsch ; et au fur et à mesure que les mass media embrassent et infiltrent notre vie, le kitsch devient notre esthétique et notre morale quotidiennes. »

plupart des gens » (*S*, 623). Cette opposition conceptuelle trouverait sa traduction géographique dans l'opposition du berceau méditerranéen, qui forme le point de jonction entre l'Orient et l'Occident, et des États-Unis, Extrême Occident, comme étape ultime du processus d'éloignement de l'Occident à l'égard de son lieu d'origine. Dans cet Extrême Occident, l'homme moderne, sous les traits d'un vieillard – le Roi Lear ou le vieil Œdipe –, trouverait la forme définitive de son exil en se désignant comme un « immigr[é] dans le temps »[899]. Le regard porté sur l'Extrême Orient, sous la forme du Japon ou de la Chine, le poète se décrivant comme un « vieux chinois », serait donc la tentative d'un retour à l'équilibre, d'un renversement de l'opposition structurelle entre quotidienneté et irréalité en « magie » du quotidien (*S*, 1073).

Conclusion

Comme il y a, chez Philippe Jaccottet, une historiographie mélancolique, où l'histoire se donne sous la forme d'un triple endeuillement (à l'égard de Dieu, de l'Art et de l'Occident), il y a une géopolitique de la mélancolie où l'Europe en deuil de sa modernité passée se voit supplantée par de nouvelles puissances qui, en définissant un monde multipolaire, complexe, fait de l'entrelacs de temporalités contradictoires, privent le sujet européen de sa centralité. Dans le déport du territoire de la modernité vers cet Extrême Occident que constituent les États-Unis, celle-ci parvient au « point extrême de l'exil » où sont rompus les liens nostalgiques qui l'attachaient encore à l'Antiquité. Après la faillite des grands récits qui ordonnaient l'Histoire à la réalisation d'une fin heureuse et « l'échec de l'utopie de l'"autre état" » (*ES*, 271) qui ouvrait dans le présent la possibilité d'un moment de consonance, le rapport au réel ne se donne plus que sous la forme de « l'utopie [musilienne] de la "mentalité inductive" » qui est « une dernière utopie » et « "la pire de toutes", selon [Robert Musil] » (*ES*, 271). Celle-ci, « consist[ant] à avancer des hypothèses et à les expérimenter avec prudence »[900], en partant des conséquences pour remonter aux causes, selon la méthode par essai-erreur des sciences expérimentales, n'est en effet pas sans rapport avec l'image d'un poète tâtonnant dans l'obscurité, et reprisant le tissu du réel. Comme celle de Robert Musil, l'œuvre littéraire de son traducteur, Philippe Jaccottet, dont la question cardinale est aussi « comment

[899] C. Attias-Donfut, « Temps social, temps individuel et vieillissement », C. Attias-Donfut, B. Cyrulnik [et al.], *Penser le temps pour lire la vieillesse*, Paris, Presses Universitaires de France, 2006, pp.99-147, p.138.
[900] H. Ferrage, *op. cit.*, p.103.

vivre ? »[901], met en jeu une « écriture du doute »[902]. Au problème éthique, la littérature, sans être en mesure de fournir une réponse totale, doit donner « des “solutions partielles” […], des prototypes de solutions, des “interprétations” susceptibles de contribuer à une meilleure intelligence des problèmes »[903]. C'est pourquoi, comme Robert Musil abandonne l'utopie de l'« autre état » qui « ne donne pas de recettes pour la vie pratique »[904], Philippe Jaccottet, tout en continuant à y recourir régulièrement sur le plan fantasmatique, renonce à la voie mystique et à l'expérience de la « participation », où « une représentation préconçue de la réalité »[905], excluant le mal et la séparation, entraîne trop aisément le sujet hors du monde, dans le domaine de l'imaginaire ou du kitsch. Au contraire, « l'utopie de la mentalité inductive inclut le mal »[906], le reconnaît comme une inévitable nécessité, sous la forme du « bon mal »[907], conduisant de ce fait à une « ascèse »[908] des idéaux. Comme « Ulrich, homme du possible […] affrontant le réel » tout en continuant de se laisser incliner par sa « tendance religieuse »[909], Philippe Jaccottet apparaît comme un poète partagé entre « le parti de l'impossible » (*S*, 361) et la nécessité de s'accorder au paradigme épistémique que son époque reprend à Pindare et qui consiste, renonçant au domaine de la métaphysique, à « épuiser le champ de possible » :

> Une conciliation entre les hommes du proche et ceux du lointain se laisse-t-elle concevoir ? 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. (*ATV*, 565)

[901] J.-P. Cometti, *L'Homme exact. Essai sur Robert Musil*, Paris, Seuil, « Le Don des langues », 1997, p.166.
[902] *Ibid.*, p.148.
[903] *Ibid.*, p.168.
[904] R. Musil, *L'Homme sans qualités*, t.2, Paris, Seuil, « Points », 1956, p.1026.
[905] J. Dugast, *Robert Musil. L'Homme sans qualités*, Paris, Presses Universitaires de France, « Études littéraires », 1992, p.103.
[906] R. Musil, *L'Homme sans qualités*, t.2, *op. cit.*, p.1026.
[907] *Ibid.*, p.1029.
[908] *Ibid.*, p.1030.
[909] *Ibid.*, p.1026.

CONCLUSION

À rebours d'une lecture de la poésie jaccottéenne qui tend à privilégier la piste phénoménologique, la représentation de la ville est porteuse, dans l'œuvre de Philippe Jaccottet, d'un discours sur sa contemporanéité. Aussi, le pari de l'inactuel sur lequel elle repose ne cesse-t-il de s'affronter à la question de l'actualité, à la présence envahissante de l'histoire littéraire et de l'Histoire. La modernité de Philippe Jaccottet peut se définir, de la même manière qu'Antoine Compagnon définit celle de Charles Baudelaire, comme « résistance au "monde moderne" »[910] ou résistance au nihilisme. Ce discours sur l'époque se double d'un discours sur l'histoire elle-même. Pour être contemporain, le poète doit recevoir « en plein visage le faisceau de ténèbres qui provient de son temps [...] »[911] sans cesser de « reconnaître [...] dans les ténèbres du présent la lumière qui [...] est perpétuellement en voyage vers nous »[912]. Aussi est-ce « l'incertitude qu'il [...] faut dire, la vie dans les ruines, sans pleurer sur des puissances détruites, sans [s'] échiner à les restaurer » (*ES*, 326). À ce « temps de détresse » (*S*, 994)[913] qui est le nôtre correspond une « écriture du désastre »[914] où il s'agit moins de « montrer sa misère » (*PFA*, 465) à l'homme que de lui signifier que « la destruction rév[èle] autre chose que la destruction » : le pouvoir de « résurrection » (*ES*, 332) de notre temps. La condition de l'homme moderne, profondément marquée par la modernité romantique, consiste pour Philippe Jaccottet en une intériorisation de l'urbanité, où l'homme rendu « plus vieux que sa naissance »[915] est semblable à un « vieillard dès le berceau » (*O*, 46). Aussi l'historiographie jaccottéenne, en dépit de certaines déclarations rappelées plus haut sur l'absence d'un sens de l'Histoire, ne s'émancipe-t-elle pas tout à fait de l'idée d'une Histoire qui s'acheminerait vers sa fin. En réalité, elle hésite entre l'idée d'une fin du monde qui donnerait au mot « fin » son sens absolu, définitif, et l'idée d'une fin d'un monde qui serait susceptible d'opérer le relèvement de cette fin sous la forme d'une

[910] A. Compagnon, *Les Antimodernes, de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, 2005, p.10.
[911] G. Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Paris, Payot & Rivages, « Rivages poche. Petite Bibliothèque », trad. M. Rovere, 2008, p.24.
[912] *Ibid.*, p.26.
[913] F. Hölderlin, « Le Pain et le vin », *op. cit.*, p.812.
[914] M. Blanchot, *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, « Blanche », 1980.
[915] P. Sansot, *op. cit.*, p.616.

finalité donnant son sens au déclin historique de l'Occident et en annonçant le renversement. L'écriture de l'Histoire qui se fait jour dans l'œuvre de Philippe Jaccottet partage ainsi quelques traits du mythe platonicien rapporté dans *Le Politique* par le personnage de l'Étranger. Dans ce mythe, qui explicite les rapports entre temps historique et temps mythique et où l'on voit « l'interversion du coucher et du lever du soleil et des autres astres »[916], « tantôt le dieu lui-même […] guide entièrement la marche [de l'univers] et l'accompagne dans sa rotation, […] tantôt il le laisse aller »[917].

Le temps historique renverrait alors à ce mouvement d'évolution, où le monde laissé à son libre cours éloignerait de plus en plus l'homme de son origine. L'existence s'y accomplirait de l'enfance jusqu'à la vieillesse. Au contraire, le temps mythique, où l'univers serait accompagné dans son mouvement par la force du dieu, rapprocherait progressivement l'homme de l'origine de sorte que son existence se déroulerait, *a contrario* du sens qu'on lui connaît communément, de la vieillesse à l'enfance, la génération s'effectuant non plus sous la forme de la reproduction sexuée mais de la résurrection des morts. Citant la lettre de Friedrich Hölderlin où celui-ci s'imagine vieillard comme « un enfant aux cheveux gris » que « le printemps, l'aurore et le crépuscule […] rajeunissent chaque jour un peu davantage » (*PFA*, 522), ou encore représentant l'âme sous la forme d'une graine enfouie « dans le corps maternel » (*S*, 880), métaphore *in absentia* de la terre, Philippe Jaccottet imagine une interversion de la marche du temps susceptible de concerner aussi bien les individus que la modernité tout entière. Cette hypothèse d'une démarche involutive de l'Histoire, supposant que « l'Âge d'or [soit] encore au monde » (*PSA*, 86) à l'état de débris susceptibles de se convertir en semences sitôt que le dieu aura repris la conduite de l'univers, s'accompagne paradoxalement d'une méthode inductive qui, au lieu de l'Histoire où se tient le poète, « point extrême de l'exil » (*ES*, 289) hésitant entre situation terminative ou intervallaire, permettrait seule de remonter à l'origine ou à la cause. Mais ce retour à l'origine ne serait pas de « restaur[ation] » (*ES*, 326). Oublieux du chemin accompli, il s'agirait au contraire d'un retour partiel, restreint, n'ambitionnant plus de s'accomplir par le recours au bond mystique proposé par l'utopie de l'autre état. C'est par l'empirisme, méthode imposée par la prise en compte de la situation historique, mélancolie ou nihilisme de « la vie dans les ruines » (*ES*, 326), que pourrait s'accomplir le retour. Il s'agirait alors de « se méfier

[916] Platon, *Le Politique*, 269a, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, « Les dialogues de Platon », trad. M. Dixsaut, 2018, p.89.
[917] *Ibid.*, 269d, p.91.

des théories, […] [de] partir des menus faits, [de] partir du bas » (*S*, 598). La démarche empiriste rejoint ainsi la mentalité inductive, qui part des effets pour remonter aux causes. De l'aveu même de Robert Musil, dont Philippe Jaccottet partage « le scepticisme triste » (*S*, 598), celle-ci « rétrécit l'esprit ». Aussi, le poète attardé rejoint-il la situation tardive de l'homme moderne à travers la figure de l'ignorant qui, passé par l'épreuve de la mélancolie comme appauvrissement du moi, finit par atteindre à « l'extrême pauvreté d'esprit […] tout au bout du chemin » (*O*, 66). Reste à examiner comme se traduit sur le plan du style, cette écriture du désastre ou de l'incertitude qui s'applique à faire du poète, renonçant à « croire […] à une magie » (*ATV*, 560), un « magicien de l'insécurité » (*S*, 343) malgré tout. Comment s'écrit le retour au sol, la circulation sur une terre tremblante, le manque d'« assiette ferme » (*BP*, 1135) de celui qui, suivant l'itinéraire rimbaldien, renonce aux pouvoirs surnaturels et se « défen[d] […] de convoquer les anges, désormais » (*ABA*, 850) ? C'est ce que nous nous proposons d'examiner dans la troisième partie de cette étude.

TROISIÈME PARTIE — Une poétique du déclin : écriture du vieillir et style tardif

INTRODUCTION

Comme si le Temps n'était pas seulement ce qui nous consume, mais aussi cette fraicheur exquise qui nous enveloppe, ces ruptures de la lumière, ce ruissellement purifiant.
Les Éléments d'un songe, p.295.

Alors que la magie est puissance invocatoire, qui recouvre à la fois la prière, l'énonciation « psalmodiant[e] » (*S*, 1003) des enfants du Yunnan et des moines tibétains (*PSN*, 725) ou encore le tournoiement des « derviches » (*S*, 1004), la poésie de Philippe Jaccottet s'élabore, comme il le dit dans l'entretien qu'il donne à Jean-Pierre Vidal, dans la crainte de la répétition et de la redite[918]. Cette énonciation répétante, et non plus psalmodiante, à laquelle il se reproche quelquefois de succomber[919], est donc liée, comme on l'a vu dans la partie précédente, à la « situation […] d'hypercivilisé [du poète contemporain] » qui « ne peut songer à un poème qu'il n'ait déjà dans l'esprit mille autres poèmes, mille autres paroles, et une diversité accablante de rhétoriques toutes valables en un sens »[920]. Selon Philippe Jaccottet, du fait de sa situation tardive, le poète « connaît toutes les ressources du langage, et toutes semblent avoir été épuisées avant lui »[921]. Il ne peut donc que répéter ce que d'autres ont dit et ce qu'il a quelquefois tenté de dire lui-même, enfermé qu'il est dans le « mauvais infini »[922] du ressassement, qui apparaît comme la version dégradée de la psalmodie primitive. De la sorte, Marie-Annick Gervais-Zaninger va même jusqu'à parler à propos de l'œuvre de Philippe Jaccottet d' « une écriture du ressassement »[923]. Les modernes sont décrits pareils à des « bègues à la voix brisée » (*PSN*, 726), tandis que le vieillard écrit d'une « main plus errante / qui tremble » (*L*, 451). Les métaphores de cet infléchissement de l'écriture et de la voix par le vieillissement de l'individu et de la civilisation, sont nombreuses dans l'œuvre. Le langage est lui-même pris dans le mouvement de l'histoire. Philippe Jaccottet constate par exemple « [l]'extraordinaire dégradation de l'usage des mots "séraphin" et surtout

[918] J.-P. Vidal, *op. cit.*, p.139.
[919] Par exemple, dans *La Semaison*, il parle de « [s]es vieilles questions ressassées » (*S*, 602) ou, dans *Ce peu de bruits*, il qualifie ses textes de « redites » (*CPB*, 1242).
[920] P. Jaccottet, « La poésie est aussi un plaisir », *in* J.-P. Vidal, *op. cit.*, p.16.
[921] *Ibid.*, p.16.
[922] D. Rabaté, « Singulier, pluriel », *in* É. Benoit, M. Braud, J.-P. Moussaron [et al.], *op. cit.*, p.13.
[923] M.-A. Gervais-Zaninger, S. Thonnerieux, *op. cit.*, p.59.

“chérubin”, les deux premiers ordres d’anges » (*S*, 878). Paradoxalement, c’est la poésie, « bien qu’elle dise toujours à peu près la même chose », qui permet qu’« il y a[it] moins de répétitions » (*S*, 1082). C’est en tant qu’elle est jetée dans « une interminable recherche […] de formes »[924], qu’elle permet « de faire voir au regard usé, désabusé, que le monde n’a jamais cessé d’être étrange, lointain, désirable » (*TD*, 127). Le poète moderne, « hors de tout enchantement / trahi par tous les magiciens et tous les dieux, / depuis longtemps fui par les nymphes » (*LH*, 573), renonçant à « convoquer les anges » (*ABA*, 850), doit donc chercher de nouvelles manières de dire « la même chose » : « l’horreur d’être détruit » (*C*, 693), « la course de l’amour » (*LH*, 573), « le temps [qui] passe » (*LH*, 576), la beauté du monde.

On a vu, dans la première partie, que le vieillissement apparaissait sous la forme d’une épreuve de dépossession ou d’humiliation. Le Roi Lear ou encore le vieil Œdipe découronné, en sont dans l’œuvre jaccottéenne les figures privilégiées. Or si cette dépossession prend d’abord la forme d’un renoncement aux biens matériels et aux pouvoirs séculaires, elle correspond aussi au sacrifice du prestige symbolique prêté à la poésie lorsque celle-ci s’identifie à une pratique magique. Cette description du poète moderne comme un « dépossédé » (*EM*, 101), c’est-à-dire comme un sujet ayant renoncé, à l’instar d’Arthur Rimbaud, à la fois aux « pouvoirs surnaturels »[925] du magicien et aux fastes de la jeunesse, participe alors de son portrait « en ressasseur, en vieillard sénile » qui tourne en « dérision […] sa statue d’homme de lettres » et qui « dégonfl[e] le langage de ses grandes phrases toutes faites, de ses grandes pensées emphatiques »[926]. Le « chant d’en bas » qui est celui de Philippe Jaccottet rejoint l’utopie musilienne de « la mentalité inductive ». Comment se traduit sur le plan du style cet état « tâtonnant », « dépossédé » du poète moderne, sa tension vers la forme critique d’une littérature « qui courtise sa fin » (*S*, 392) ? Quels rapports existent entre le portrait du sujet lyrique en poète critique, examinée dans la deuxième partie, et la *disposibilité* mélancolique, identifiée dans la première partie ? Comment se traduit sur la page le rapport au temps du sujet lyrique ? Comment le poète rend-il compte dans son poème de « l’écriture tremblée des vieillards » (*S*, 657) ? Dans les pages suivantes, nous vérifierons plusieurs hypothèses. Nous nous pencherons en particulier sur l’importance croissante de la prose dans l’œuvre, en interrogeant le rapport de cette prosaïsation de l’écriture avec le mouvement du

[924] *Ibid.*, p.10.
[925] A. Rimbaud, « Adieu », *op. cit.*, p.279.
[926] D. Rabaté, « Singulier, pluriel », *op. cit.*, p.20.

vieillissement. De même, la mixité croissante des recueils sera examinée dans l'hypothèse d'un lien possible entre cette polarisation de l'œuvre, tendue entre vers et prose, entre chant et écriture, et la bipolarité mélancolique. Nous verrons comment le renoncement au chant et le consentement à la situation scripturale du poème moderne participe de la conversion axiologique du portrait du poète en vieillard, dont la négativité apparente recèle une positivité sous-jacente, un héroïsme mineur, qui est d'acceptation et de sublimation de l'ambivalence temporelle définie à la fois comme usure de la répétition quotidienne et déclin progressif en direction de la finitude, comme consomption et comme purification. Enfin, la notion de mélancolie, sous l'angle de laquelle nous avons jusqu'à lors examiné l'œuvre, impliquant un rapport du sujet de l'énonciation au sujet référentiel, nous tenterons une élucidation du lyrisme jaccottéen à travers, notamment, le rapport que celui-ci entretient avec l'éloquence rhétorique. Il s'agira de montrer dans cette partie comment, en définitive, la mélancolie du poète moderne participe de la quête initiatique, identifiée dans l'œuvre par Aline Bergé ou par Patrick Née.

CHAPITRE 1 — ÉCRITURE DU VIEILLIR ET MODES DE TEMPORALISATION MÉLANCOLIQUES

Introduction

Toute parole tend à fixer quelque qui semble désirer d'être fixé, et périr de l'être. On ne peut donc ni se taire, ni parler sans se corriger perpétuellement.
Les Éléments d'un songe, p.251.

Comme nous l'avons vu dans la première partie, la question du vieillissement et du déclin, au cœur de notre étude, est complémentaire de celle du grandir, à propos de quoi Philippe Jaccottet lui-même s'interroge dans *Airs* qu'il publie à l'âge de quarante-deux ans : « Quand grandirai-je enfin ? » (*A*, 444). Au contraire, dans *L'Effraie*, le poète voit déjà sa « santé se réduire » (*E*, 5), alors qu'il n'a pas trente ans. Vieillard avant l'heure, comme l'est l'homme d'Occident, en même temps qu'il reste, au contraire de celui-ci, un éternel enfant, le poète fait l'expérience des âges non plus dans leur successivité mais dans leur simultanéité. Toujours en décalage à la fois sur son âge propre et sur l'âge du monde, l'époque à laquelle il appartient, il pose cette hypothèse : « nous ne serions donc que des enfants attardés » (*S*, 901) ou encore des « enfant[s] aux cheveux gris » (*PFA*, 522). Initialement semblable à l'*Héautontimorouménos* baudelairien, le poète est « un faux accord / dans la divine symphonie »[927], « il n'a jamais vraiment été attelé à nos jours » (*PSN*, 722). Son désir est pourtant d'accordement. Pour « croire ainsi un instant / [s]on attente immobile », il lui faut « voler à la vitesse du temps » (*A*, 428) et le modèle de cet accordement ce sont les « hommes vieux / qui se sont accordés aux jours » et dont il reste « le pire écolier » (*L*, 452). C'est donc bien comme l'écrit Jean-Claude Mathieu « sur un baroque, un romantisme, un rimbaldisme, domptés » que s'élève le « classicisme »[928] de Philippe Jaccottet. Ce classicisme consiste à accepter « les lois du temps » (*ES*, 292), et en particulier cette loi de patience, par où le poète doit apprendre à substituer à la simultanéité enfantine de son désir, la successivité du temps. En effet, comme il l'écrit de Rainer Maria Rilke, pour lui, « le temps [est] le premier ennemi, qu'il cherch[e] toujours à dompter en le convertissant en espace » (*Ri*, 45). Cette potentielle conversion axiologique de la temporalité explique le titre, « Que la fin nous illumine »,

[927] C. Baudelaire, « L'Héautontimorouménos », *Les Fleurs du mal*, *op. cit.*, p.78-79.
[928] J.-C. Mathieu, *Philippe Jaccottet, l'évidence du simple…, op. cit.*, p.160.

d'un poème de *L'Ignorant*, où le temps est d'abord désigné, en écho au fameux poème baudelairien, comme le « Sombre ennemi qui nous combat et nous resserre » (*I*, 160).

L'« image d'un calendrier au mur avec un port bariolé et des voiles plus blanches que nature », dont Philippe Jaccottet écrit qu'elle est l'une des « plus sottes invites » (*ES*, 306) faites à l'homme pour le consoler de sa vie misérable, apparaît comme le symbole dégradé de ce temps spatialisé[929], alors que la poésie, à travers sa composante métaphorique, en est la version méliorative. Ainsi opérant la conversion du temps en espace, le poète est pareil au *typus melancholicus* d'Hubertus Tellenbach puisqu'il est atteint d'une « altération du caractère extensif de [son] être-dans-le-temps » où « ce qui était fait auparavant sur le mode de l'*après* apparaît maintenant avec la nécessité de l'*en-même-temps* »[930]. Le poète commet de la sorte l'erreur de raisonnement à laquelle Henri Bergson impute « la force et la faiblesse du kantisme »[931] qui, s'appliquant à décrire le temps, pourtant invisible, divise le monde en phénomènes accessibles à la connaissance d'une part, et en noumènes « incompréhensibles »[932] d'autre part. Reprenant le fil de notre étude, enrichie d'une élucidation des rapports de la poésie jaccottéenne à l'Histoire, là où l'avait laissé la première partie, qui s'appliquait à l'examen de la représentation de l'espace, ce chapitre s'intéressera au temps comme « forme[…] pure[…] de l'intuition sensible »[933] et aux modifications de la « structure de l'objectivité temporelle »[934] qui interviennent dans l'œuvre de Philippe Jaccottet. Or, selon le résumé de la thèse kantienne par Paul Ricœur, le temps est le sens interne de l'intuition, il est invisible et ne peut donc pas être directement observé[935]. De même, la définition du temps s'affronte à une aporie fondamentale dès lors qu'on la tente à partir des catégories de l'être et du néant, puisque, comme l'explique Augustin, le passé n'est plus, le futur n'est pas encore, et le présent n'a pas d'étendue[936]. La temporalité, pour être examinée, nécessite d'être médiatisée.

Aussi, observera-t-on la temporalité dans sa triple visée intentionnelle, définie par Hubertus Tellenbach[937] à la suite d'Augustin[938], comme rétention (présent du passé, donc

[929] H. Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, *op. cit.*, p.227-228 : « La durée prend […] la forme illusoire d'un milieu homogène et le trait d'union entre ces deux termes, espace et durée, est la simultanéité, qu'on pourrait définir l'intersection du temps avec l'espace ».
[930] H. Tellenbach, *op. cit.*, p.236.
[931] H. Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience, op. cit.*, p.315.
[932] *Ibid.*, p.315.
[933] E. Kant, *Critique de la raison pure, op. cit.*, p.119.
[934] L. Binswanger, *op. cit.*, p.31.
[935] P. Ricœur, *Temps et récit*, t.1, Seuil, « Point Essais », 1983, p.157.
[936] Augustin, *op. cit.*, XV, pp.264-266.
[937] L. Binswanger, *op. cit.*, p.31.
[938] Augustin, *op. cit.*, XV, p.269 : « Il y a trois temps : le présent du passé, le présent du présent, le présent du futur. […] Le présent du passé, c'est la mémoire ; le présent du présent, c'est l'intuition directe ; le présent de l'avenir, c'est l'attente ».

souvenir), présentation (présent du présent, donc attention), et protention (présent du futur, donc appréhension ou attente). Ces visées déterminent des sensations ou des affects qui modalisent la perception du temps et qu'il s'agira d'analyser. Le rythme, défini dans l'étude étymologique qu'en donne Émile Benveniste comme « ce qui coule », apparaît également comme un phénomène susceptible de rendre compte de la forme subjective de la temporalité. En effet, chez les poètes lyriques du VIIe siècle avant J.-C., le rythme désigne « la "forme" individuelle et distinctive du caractère humain »[939], la forme de son humeur « dans l'instant qu'elle est assumée par ce qui est mouvant, mobile, fluide »[940]. Ce n'est que par la suite, avec Platon, que le rythme est « soumis à la loi des nombres », déterminé par « une mesure » et assujetti à « un ordre »[941]. La notion de rythme permet de la sorte d'articuler la question de l'*humeur*, ce que Heidegger nomme la *disposibilité* du sujet lyrique, à celle du *mètre* et de la *mesure* en tant qu'ils informent poétiquement celle-ci, et enfin à celle de l'*image*, en tant qu'elle donne à voir ce flux sous l'angle d'un de ces instants. Or, le rythme, tel qu'il nous est accessible dans le cadre d'une œuvre poétique, se déploie dans le langage, de sorte qu'il interroge les rapports du sujet, du temps et de l'écriture.

De quelle manière, la mélancolie et le vieillissement individuel et collectif informent-ils l'expérience temporelle du poète ? Et en retour, comment cette temporalité informée par la mélancolie et le vieillir influence-t-elle l'écriture ? À travers l'examen des conduites temporelles, de la question du mètre et de celle du rythme, ce chapitre s'intéressera à rendre compte non seulement du rapport à la temporalité du sujet poétique mais aussi de la manière dont le temps infléchit l'écriture à mesure du vieillissement du poète. Pour ce faire, l'analyse phénoménologique, engagée à partir de la philosophie et de la psychanalyse existentielle (*Daseinanalyse*), sera complétée par les travaux en linguistique et en poétique, notamment, de Laurent Gosselin, d'Henri Meschonnic, et de Lucie Bourassa, qui nous permettront d'interroger au fil des textes la présence du sujet dans son langage.

[939] É. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, t.1, Paris, Gallimard, « Tel », 1966, p.330.
[940] *Ibid.*, p.333.
[941] *Ibid.*, p.334.

I — CONDUITES TEMPORELLES ET ALTÉRATION DE L'OBJECTIVITÉ

Rien n'est plus difficile que de ne pas prévenir sa mort.
La Semaison, *p.395.*

Pour Ludwig Binswanger, psychiatre allemand du mouvement de la *Daseinanalyse*, la bipolarité maniaco-mélancolique provient d'une « *altération de l'expérience temporelle* » où « *la mélancolie expose la désorganisation et l'enchevêtrement des mouvements rétentifs et protentifs* » tandis que « *la manie témoigne du relâchement de [la] structure temporelle, réduite à l'actuel et au temporaire, sans continuité ni ancrage* »[942]. Comment cette désorganisation mélancolique et cette réduction maniaque se manifestent-elles dans l'œuvre ? Le rapport au temps qui s'y fait jour procède d'une double tension. Celle-ci met en crise le sujet et aboutit à son éclatement en images mnésiques qui correspondent à une spatialisation du temps : « Je ne peux plus parler qu'à travers ces fragments pareils / à des pierres qu'il faut soulever avec leur part d'ombre / et contre quoi l'on se heurte / plus épars qu'elles » (*PSN*, 724). Le recueil rétablissant une forme de continuité au sein de l'écriture fragmentaire qui résulte de cet éclatement du sujet, la question de l'ordre et de l'ordonnancement des fragments de l'existence devient centrale. Continuité et discontinuité, extensif et intensif déterminent les deux pôles qui fondent le rapport à la temporalité du poète comme durée et instantanéité. Dans quelle mesure ces deux pôles recouvrent-ils la structure mélancolique qui a été identifiée dans l'œuvre ? À partir de la distribution de ses textes entre les deux catégories traditionnelles des poèmes et des proses opérée par Philippe Jaccottet lui-même dans les sous-titres de *Cahier de verdure* et d'*Après beaucoup d'années*, dans les pages qui suivent, on interrogera le rapport entre ces catégories stylistiques, les deux formes de temporalités que sont l'instant et la durée, et les deux types de *disposibilités*, maniaque et mélancolique, euphorique et dysphorique, qui informent l'être-au-monde du sujet.

1. Deux fautes : le retournement et l'anticipation

Examinant l'expérience de l'espace, on a vu combien le thème du temps, phénomène qui fait l'objet de nombreuses mentions et personnifications, était fondamental dans l'œuvre. Le rapport au temps y procède d'une double tension. D'une

[942] L. Binswanger, *op. cit.*, p.14.

part, bien que la poésie de Philippe Jaccottet s'éveille au désir de « remonte[r] le temps » (*S*, 672), elle enjoint le poète à résister à « la sotte nostalgie » de l'enfance (*ES*, 289). Or, la force de résistance opposée à la nostalgie ne peut qu'être proportionnelle à l'attraction qu'elle exerce. D'autre part, on l'a vu en introduction générale, l'isotopie de la vieillesse fait, pour partie, l'unité de l'œuvre et cela dès *L'Effraie* que Philippe Jaccottet publie à l'âge de vingt-huit ans. Ainsi, s'il s'interdit d'anticiper l'avenir, il avoue aussi que : « Rien n'est plus difficile que de ne pas prévenir sa mort » (*S*, 395). Dans *Et, néanmoins*, vieilli mais encore vivant, le poète parle déjà au futur antérieur de « ce monde qui aura été le [s]ien » (*N*, 1124). Face à cette double tension, vers le passé d'une part, et vers l'avenir de l'autre, le poète réaffirme le primat du présent et de la présence sur l'absence ou l'irréel que représentent tous deux, le souvenir et l'appréhension :

> 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.
>
> Pourtant il y a la mémoire, qui agit encore sur le présent ; et même l'appréhension de l'avenir ; l'une et l'autre stimulantes ou retardatrices selon les cas. (*S*, 400)

Les adverbes « devant » et « derrière » (*S*, 400) traduisent en termes spatiaux les structures temporelles qui sont celles du sujet, la nostalgie d'une part et l'anticipation de l'autre, de sorte que « le temps se projette dans l'espace »[943].

a. Le retournement

La nostalgie, qui se donne sous la forme de la métaphore spatiale du retournement, est le plus souvent condamnée dans l'œuvre et cette condamnation s'accompagne de nombreux avertissements. Ainsi, si le poète se retournait, « il serait changé / en statue » (*E*, 8), « en fantôme ou en pleurs » (*ES*, 296) et « ses draps [seraient] vite empoissés et rouges » (*O*, 32). Suivant en cela le dicton « *Qui patriam quaerit, mortem invenit* »[944], la « chercherie »[945] poétique, si elle se tourne vers l'origine, précipite la mort au lieu d'en retarder la venue. Le poète s'en avise dès *L'Effraie* où il tombe en « ossements vermoulus / pour avoir trop cherché ce [qu'il] avai[t] perdu » (*E*, 6). Cependant, malgré les exhortations qu'il s'adresse à lui-même, la tentation de la nostalgie, dont Jean Starobinski rappelle que sur le modèle de « la mélancolie amoureuse »[946] elle assimile « l'objet

[943] H. Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, *op. cit.*, p.237.
[944] J. Starobinski, *op. cit.*, p.267.
[945] C. Baudelaire, *Œuvres complètes*, t.2, *op. cit.*, p.248.
[946] J. Starobinski, *op. cit.*, p.260.

aimé » et le « *milieu* accoutumé », grandit avec l'avancée en âge, à mesure que le poids des souvenirs fait pencher l'existence « du côté sombre » (*CB*, 546). Parvenu à la cinquantaine, le poète se surprend « marchant la tête retournée / vers le passé, prêt[…] à [se] couronner de souvenirs… » (*CB*, 546). La vieillesse accroît la tentation de la nostalgie et se déploie dans la tentative toujours plus compromise d'y résister :

> Oh amis devenus presque vieux et lointains,
> j'essaie encore de ne pas me retourner sur mes traces
> – *rappelle-toi le cormier, rappelle-toi l'aubépine*
> *brûlant pour la veillée de Pâques…* et le cœur
> de languir alors, de larmoyer sur de la cendre –,
> j'essaie (*CB*, 547)

Dans ce sixain, la répétition de l'interjection, présente déjà dans le premier vers du poème, « Oh mes amis d'un temps, que devenons-nous » (*CB*, 546), et l'anaphore du verbe « essayer », au présent d'énonciation et modalisé par l'adverbe temporel « encore », soulignent la difficulté de la tentative tandis que l'énoncé inséré entre tirets en manifeste l'échec. Dans son effort de résistance à la nostalgie, la conscience du poète se divise et fait entendre la voix du souvenir, en italiques, comme une invitation insidieuse et irrépressible où se mélangent le désir d'un retour au passé et le regret de n'en avoir pas suffisamment profité. Aussi l'aubépine aux fleurs odorantes qui brûle dans le souvenir du poète n'est-elle plus que cendres et ne peut-elle plus désormais être cueillie. Le désir rappelle de la sorte son étymologie *desiderium*, « qui en latin fait entendre ce que désignera le mot "nostalgie" dans notre langage plus récent » [947].

b. L'effort et l'éclatement

Or, ce mot « renvoie, semble-t-il, à *sidus*, c'est-à-dire à l'astre, à la constellation. Le regret nostalgique a été […] associé à l'idée d'un "dés-astre" »[948]. Le retournement nostalgique est corrélatif d'un éclatement du sujet. À cet égard, il est significatif que les mythes d'Orphée et d'Actéon soient si souvent invoqués dans l'œuvre. En effet, dans ces deux mythes, le héros a vu ce qu'il ne devait pas voir et cette transgression est punie de morcellement : Orphée, qui s'est retourné pour voir Eurydice alors que cela lui avait été défendu, est déchiqueté par les Ménades ; et Actéon, qui a aperçu Diane au bain, est mis en pièces par la meute de ses chiens. Dans la troisième livraison de *La Semaison*, Philippe Jaccottet relaie l'interprétation du mythe d'Orphée que fait un personnage de la *Clara* de Schelling : « *Tout revenait à cela, qu'il oubliât ce qui était derrière lui et se saisit de ce*

[947] *Ibid.*, p.286-287.
[948] *Ibid.*, p.286-287.

qui était devant lui » (*S*, 917). Or, cette propension au retournement, cette primauté du souvenir, propre à la mélancolie, s'accentue avec le vieillissement. La visée intentionnelle de la conscience caractéristique de la vieillesse mélancolique est parfaitement illustrée dans un poème de *L'Ignorant* :

LA PATIENCE

Dans les cartes à jouer abattues sous la lampe
comme les papillons écroulés poussiéreux,
à travers le tapis de table et la fumée,
je vois ce qu'il vaut mieux ne pas voir affleurer
lorsque le tintement de l'heure dans les verres
annonce une nouvelle insomnie, la croissante
peur d'avoir peur dans le resserrement du temps,
l'usure du corps, l'éloignement des défenseurs.
Le vieil homme écarte les images passées
et, non sans réprimer un tremblement, regarde
la pluie glacée pousser la porte du jardin. (*I*, 152)

Dans ce poème, l'énonciateur se décrit assis à une table où les cartes d'une *Patience* ou d'une *Réussite* sont « abattues » devant lui et comparées à des « papillons écroulés poussiéreux ». Le champ lexical de l'abattement ou de l'écroulement, l'évocation de la poussière et de « la fumée », qui couvrent la description de leur grisaille, renvoient à l'idée d'achèvement, d'irréversibilité et d'immobilité comme si le poète, stupéfié, subissait dans cette description un arrêt sur image. En effet, dans les vers suivants, le complément circonstanciel de temps qui vient s'intercaler entre le verbe « je vois » et l'énumération de ses compléments d'objet, « la croissante / peur d'avoir peur » « l'usure du corps » et « l'éloignement des défenseurs », introduit un délai et produit un effet de ralentissement. Cet effet est préparé au niveau phonologique dès le quatrième vers par la prévalence des fricatives et des spirantes, qui étirent le vers, sur les occlusives qui prédominaient aux vers précédents et y martelaient un rythme. Ce ralentissement temporel, comme trouant l'épaisseur de la durée, est suivi d'une brusque accélération.

c. Protentions et rétentions dans « La Patience »

En ce sens, la chute du poème, qui évoque un « vieil homme », peut être interprétée comme une prolepse ou, au contraire, le début du poème comme une analepse. L'expression « dans les cartes […] je vois » associe le jeu de cartes à un tarot divinatoire. Dans « les cartes abattues » devant lui mais aussi « à travers le tapis de table et la fumée », le poète voit l'avenir, la vieillesse[949] puis la mort, l'instant présent contenant en lui

[949] On trouve cette brusque intuition de la vieillesse à venir à plusieurs reprises dans l'œuvre, en particulier dans *À travers un verger*, par exemple dans cette phrase (*ATV*, 558) : « À travers l'heureux brouillard des amandiers, il n'est

l'ensemble des dimensions temporelles (passé et avenir) et paraissant imploser ou s'étioler sous leurs assauts. À travers l'évocation de la série des « cartes » ou des « images », l'espace apparaît comme le symbole de la temporalité de sorte que c'est précisément le caractère de successivité spatiale du temps, dont les moments se donnent comme pouvant être déduits les uns des autres, qui l'organise comme simultanéité discontinue et fragmentaire. Ainsi, le « vieil homme », que voit le poète, regarde quant à lui vers le passé. Dans cet instant suspendu, le jeune homme croise le regard du vieillard qu'il va devenir au moment même où celui-ci précisément « écarte les images passées » (images mnésiques ? photographies ?), c'est-à-dire au moment où il se détourne du passé pour se rendre à l'évidence présente de la mort sur le point de l'abattre, celle-ci lui apparaissant sous la forme de « la pluie glacée ». Alors que les « cartes » figuraient l'avenir dans le début du poème, les « images » dans la seconde partie figurent le passé. Mais l'une et l'autre de ces deux dimensions temporelles sont également vides, le passé abattu sous le poids de la révélation du destin par les cartes, l'avenir barré par l'inéluctabilité de la vieillesse, de l'agonie et de la mort. La conscience est distendue par la double visée, protentive, dans l'appréhension, l'espoir ou l'attente, et rétentive, dans la mémorisation et la remémoration. Dans ces deux actes de protention ou de rétention de son imaginaire, le sujet paraît également passif, la passivité du sujet ne faisant que s'aggraver de sa dépersonnalisation dans la deuxième partie du poème où l'actant, qui coïncidait auparavant avec le sujet de l'énonciation, est désigné par le groupe nominal de troisième personne : « Le vieil homme ». Peut-être peut-on voir là le sens du titre du poème : c'est pour avoir voulu connaître son destin que le sujet l'a comme joué d'avance. Incapable de se saisir de la liberté à quoi l'aurait engagé la forme authentique du temps vécu comme vraie durée, il est alors réduit à la passivité du « patient ». Tout en sachant ce qu'il doit advenir, il n'y peut rien changer si ce n'est en reconstruire rétrospectivement le sens comme tentant de résoudre le chiffre d'une existence toujours déjà révolue.

*

Dans ce poème, le présent apparaît donc sous la forme de « la déréliction où [le *Dasein*] est abandonné à lui-même »[950]. Rétentions et protentions envahissent la présentation, rétention, protention et présentation désignant les trois opérations

plus tout à fait sûr que ce soit la lumière que je vois s'épanouir, mais un vieux visage angoissé qu'il m'arrive de surprendre sous le mien, dans le miroir, avec étonnement ».

[950] M. Heidegger, *Être et temps*, *op. cit.*, p.334.

intentionnelles de la conscience. Elles s'amalgament et font exploser « la structure de l'objectivité temporelle »[951]. Cette image d'un sujet avachi, accablé, au milieu de ses souvenirs prenant la forme étendue d'objets ou d'images n'est d'ailleurs pas isolée dans l'œuvre. Dans les *Observations*, le poète se représente, par exemple, « *le front dans la main* », « assis à [s]a table, parmi les objets familiers sauvés de la chambre d'enfant » (*O*, 25). Dans ces lignes, on retrouve l'iconographie mélancolique traditionnelle telle qu'elle se manifeste par exemple dans *Melancholia I* d'Albrecht Dürer. Un ange, pris d'un accès d'*acédie* s'est assis par terre. Autour de lui, gisent des instruments de mesure comme tombés en désuétude. La même représentation, véritable topos iconographique, se retrouve dans une description de Démocrite en mélancolique. Celui-ci est « assis sur un banc de pierre », penché sur un livre, tandis que « quelques autres jonch[ent] le sol de part et d'autre, près d'un amoncellement d'animaux entièrement disséqués »[952].

2. L'*ordo melancholicus* : « Ordre et désordre » (S, 1033)

Cette spatialisation du temps procède de l'inversion de la hiérarchie entre la perception (présent) et l'imagination (passé et futur), de sorte que, dans la mélancolie, le rapport au temps se déplace de l'ordre de la succession sur celui de la simultanéité : « Dans l'altération du caractère extensif de l'être-dans-le-temps se transforme aussi la capacité perspective. Ce qui était fait auparavant sur le mode de l'*après* apparaît maintenant avec la nécessité de l'*en-même-temps* »[953]. Les moments successifs que représentent les souvenirs apparaissent alors sous la forme de morceaux, de fragments désordonnés de l'existence, « tessons du temps » (*PSN*, 718) ou « *traits épars* » du Paradis (*PSA*, 86) qu'il s'agirait de ramasser et de remettre en ordre. La temporalité fragmentée et extériorisée apparaît ainsi comme *désordre*. À ce titre, l'altération de la structure de l'objectivité temporelle correspond à la fois à une modification ou à une dégradation fonctionnelle de cette structure, et à un devenir-autre du temps, où le temps comme « sens interne, par l'intermédiaire duquel l'esprit s'intuitionne lui-même », s'altère en « sens externe », au moyen duquel « nous nous représentons des objets extérieurs à nous […] dans l'espace »[954]. L'antinomie entre l'ordre et le désordre, entre le *cosmos* et le *chaos*, qui nous apparaissait dans la première partie comme régissant le

[951] L. Binswanger, *op. cit.*, p.32.
[952] Pseudo-Hippocrate, *Œuvres complètes*, Paris, Émile Littré, 1850, cité par Y. Hersant, *Mélancolies, de l'Antiquité au XXe siècle*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2005, p.532.
[953] H. Tellenbach, *op. cit.*, p.236.
[954] E. Kant, *Critique de la raison pure*, *op. cit.*, p.119.

rapport du sujet à l'espace, s'avère en réalité caractéristique de son rapport au temps et à l'Histoire. Or, encore une fois sur ce point, la vieillesse, mais aussi la modernité, qui « n'[ont] plus pour travail / que d'imposer un ordre à [leur] effondrement » (*S*, 354), érigent la mélancolie en norme et la systématisent.

a. Imposer un ordre à son effondrement : l'infiniment petit

Dans l'œuvre de Philippe Jaccottet, l'ordre et le désordre font l'objet de nombreuses mentions. Il écrit par exemple, dans *Les Observations* : « il semble qu'une espèce d'ordre pourrait se faire, un mouvement ascendant, même très imperceptible, se substituer à la chute » (*O*, 32). Comme on le voit dans cette phrase, l'ordre est synonyme d'ascension, et renvoie à la phase ascensionnelle de l'existence et de l'Histoire (la jeunesse, la culture, l'Antiquité), tandis que le désordre est associé à la vieillesse et au déclin (la civilisation, la modernité). Celle-ci est alors décrite par l'entropie : « Midi passé, la lumière est meurtrie, / se reconnaît troublée et n'a plus pour travail / que d'imposer un ordre à son effondrement » (*S*, 354). En effet, dans cette note poétique, les cours de l'existence et de l'Histoire sont assimilés au jour et au trajet que décrit l'astre solaire autour de la terre. « Midi » renvoie donc à l'étape qui sépare ascension et déclin, jeunesse et vieillesse, antiquité et modernité. Cependant, l'acte d'« imposer un ordre » ou de « substituer un mouvement ascendant » au désordre et au déclin du vieillir suggère la possibilité d'une inversion ou d'une subversion de la flèche du temps. Imposer « un ordre à son effondrement », c'est alors lui imposer une unité de mesure, un nombre et rechercher l'infini de l'éternité dans la décomposition de la durée en ses instants successifs, eux-mêmes infiniment décomposables. Cet infini est construit sur le modèle des paradoxes de Zénon d'Élée qui font « coïncider le temps et le mouvement avec la ligne qui les sous-tend » et qui transportent « au mouvement les propriétés de sa trajectoire »[955]. Dans le paradoxe d'Achille et la tortue, le héros grec, ayant laissé cent mètres d'avance à l'animal, ne parvient jamais à rattraper son retard. Dans le paradoxe de la flèche, celle-ci bien qu'« en mouvement est toujours immobile »[956] puisqu'à chacune de ses positions elle est dans un espace égal à son volume. Pour cette raison, elle n'atteint jamais sa cible. Dans la poésie de Philippe Jaccottet, c'est ainsi en « vol[ant] à la vitesse du temps » que le sujet peut « croire […] un instant / [s]on attente immobile » (*A*, 428).

[955] H. Bergson, *Matière et mémoire*, *op. cit.*, p.521.
[956] Aristote, *Physique*, cité par H. Barreau, « Bergson et Zenon d'Élée », *Revue philosophique de Louvain*, Louvain, Troisième série, tome 67, n°94, 1969, pp. 267-284, p.269.

Si la durée peut être conçue sur le modèle de la spatialité comme « symbole de la fixité et de la divisibilité à l'infini »[957], alors il y a une chance de salut : « Donc un ordre, donc un espoir » (*S*, 341). Cet espoir, c'est l'infiniment petit opposé à notre finitude. Voilà pourquoi, selon les propos que Philippe Jaccottet tient sur Rainer Maria Rilke, le poète cherche à dompter le temps « en le convertissant en espace » (*Ri*, 45).

b. Mettre de l'ordre dans le proche

Afin de ne pas céder à la panique face au raccourcissement du temps, le sujet cherche à en retenir le cours dans le cadre du jour, « forme fermée qui "organise la vie" ». Constituant « la limitation du but quotidien », le jour protège aussi bien « du prospectif » que « du rétrospectif »[958]. En ce sens, le poète, qui recherche « un moment d'accord avec le cosmos » (*S*, 1033), évoque à plusieurs reprises la figure du vieillard comme celui qui s'est « accordé[…] aux jours » (*L*, 452). Un poème, qui vient à la fin d'*Airs*, est exemplaire de cet accordement :

> Le soir venu
> rassembler toutes choses
> dans l'enclos
>
> Traire, nourrir
> Nettoyer l'auge
> pour les astres
>
> Mettre de l'ordre dans le proche
> gagne dans l'étendue
> comme le bruit d'une cloche
> autour de soi (*A*, 445).

Dans cette énumération impersonnelle de verbes d'action à l'infinitif, le poète fait l'inventaire des tâches à effectuer avant le coucher et célèbre la beauté du geste humain, capable de bâtir « autour de soi » un lieu qui soit à sa mesure et, ce faisant, de rapprocher même « les astres » par « le travail de la ressemblance »[959]. Ce travail agit jusque dans les sons de la langue. D'une part, le son [ʃ o] de « choses » est répété et inversé en [o ʃ] dans les mots « proche » et « cloche », et il trouve un écho dans « auge » du fait de l'assonance en /o/ et de la reprise de la non voisée /ʃ/ par son équivalente voisée /ʒ/. D'autre part, la répétition du son [k l] associe « l'enclos » et la « cloche » dans la même idée de fermeture protectrice. La relation à l'ordre, qui constitue, selon Hubertus Tellenbach, une des caractéristiques les plus déterminantes du mélancolique[960], est ici

[957] H. Bergson, *Matière et mémoire*, *op. cit.*, p.547.
[958] H. Tellenbach, *op. cit.*, p.213.
[959] P. Ricœur, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, « Points essais », 1975, p.249-250.
[960] H. Tellenbach, *op. cit.*, p.114.

convoquée au plan sémantique par le groupe infinitif « rassembler toutes choses » et soulignée à travers le rythme que martèle l'allitération en /r/ renforçant les consonnes occlusives /m/, /p/, /t/, /d/, tandis que les spirantes /ʃ/, /z/, /ʒ/ soulignent le geste tendre de l'enveloppement évoqué par le contexte sémantico-lexical. La tâche à accomplir, en prenant à travers l'énumération des infinitifs un aspect rituel, renvoie alors à l'idée de *cycle*. Représentant en « lui-même un phénomène d'ordre »[961], le cycle tend à écarter la menace de l'irrémédiable. En outre, la position de ce poème, comme troisième et dernier poème de la section intitulée « Vœux », donne enfin à ses infinitifs un aspect incantatoire, comme cherchant le courage du devoir quotidien à accomplir.

c. Ordonnancement des saisons et rites de passages

Si la mise en ordre apparaît comme la dernière marge de liberté du sujet, environné des fragments du temps spatialisé, celle-ci peut s'effectuer de manière volontaire et laborieuse quand le sujet s'en fait l'agent, ou brusquement et magiquement quand la rencontre de la merveille, « ce profond pas qui semble ordonner souverainement le monde autour de lui » (*ES*, 310), réintègre le sujet dans sa « durée vraie »[962]. Dans un épisode des *Observations*, par exemple, le chant d'un rossignol dans le jardin du Luxembourg « [t]out à coup, met de l'ordre » (*O*, 48). Or, ces deux modalités de l'ordonnancement caractérisent deux modalités du travail poétique : l'inspiration comme « pas d'un dieu » (*ES*, 310), *mania* platonicienne d'une part, et labeur douloureux et obstiné d'autre part, ces deux modalités étant elles-mêmes identifiées aux deux formes poétiques que sont le vers et la prose. En effet, Jaccottet décrit l'écriture des proses, que sont *La Promenade sous les arbres*, *Les Éléments d'un songe* ou encore *L'Obscurité*, comme une manière d'« *éviter la perte d'un chemin, l'oubli d'une clarté* » (*PSA*, 136). Comme l'oiseau par son chant ou comme tout homme par son geste, le poète par son poème reconquiert non seulement le centre, mais surtout le présent et la présence, « là où la proue fend l'eau » (*S*, 400). Le poème se déploie autour du sujet lyrique en cercles concentriques, ou en ondes acoustiques comme un véritable *Weltinnenraum* (espace intérieur du monde) et rend son être « à l'ordre qui chante dans les proportions et la convenance » (*ES*, 311). La rotondité de la « cloche » n'est ainsi que la traduction spatiale et sonore du *cycle* temporel que décrit par exemple l'« ordre immuable » (*S*, 360) de la succession des saisons qui « apparaît particulièrement dans le *rythme des fêtes* et des périodes sacrées » et qui

[961] *Ibid.*, p.161.
[962] H. Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience, op. cit.*, p.240.

« insèr[e] complètement l'individu dans l'univers naturel et l'environnement humain »[963]. À travers les nombreuses mentions des changements de saison, des « fête[s] du Nouvel An » (*O*, 29) ou de « la liturgie de l'année » (*EN*, 1096), se manifeste en réalité « la survivance d'anciens rites » (*PSA*, 101), rites de passage d'un âge à un autre signalés dans l'œuvre par les figures traditionnelles, répertoriées notamment par l'anthropologue Arnold Van Gennep, du « seuil » (*E*, 5 ; *EN*, 1099)[964], de « la porte » (*E*, 7 ; *O*, 72 ; *O*, 74 ; *PSA*, 97 ; *A*, 425)[965], du « col » (*ATV*, 556)[966] ou encore de l' « obole » (*A*, 426)[967]. Mais de la même manière que les « anciens rites » se distinguent de leur forme moderne et corrompue qu'est le « rituel », l'ordre, qui organisait l'existence dans les sociétés traditionnelles, se dégrade en « organisation » : « Une espèce de rituel préside donc à nos vies [...] c'est une organisation plutôt qu'un ordre, et qui semble n'avoir aucun sens en-dehors de sa nécessité » (*O*, 26).

*

Qu'est-ce qui distingue donc l'ordre de l'organisation ? Alors que l'organisation semble artificielle, manquant à tout moment de « se figer » (*ES*, 313) en une forme d'automatisme dépourvu de signification, l'ordre s'établit de manière spontanée, comme obéissant à une intimation extérieure à la volonté. De cette manière, il est à entendre dans sa polysémie, à la fois comme arrangement des parties dans un tout et comme prise en charge de la fonction performative[968] de l'énoncé poétique. Par le poème qui, comme *faire*, le lui commande, le poète accomplit la mise en ordre de son expérience, la décrit c'est-à-dire *la distribue* dans le temps :

> Je conçois plus clairement **aujourd'hui** le passage du printemps à l'été […] en hiver tout est ouverture […] Puis vient le bref moment – mars – où des papillons blancs ou roses battent des ailes […] ; et déjà renaît, comme un bourdonnement qui prend ici, puis là, selon un ordre immuable, la verdure ; celle des troènes et des rosiers […] puis du plaqueminier […] plus tard encore celle […] de l'acacia, en dernier lieu celle du tilleul. **Maintenant** c'est encore peu de chose ; la merveille étant le volettement des feuilles de rosiers […] Mais je me rappelle que cela vient plus tard – en mai [...] quand l'espace se referme et se recouvre (*S*, 360)

[963] H. Tellenbach, *op. cit.*, p.45.
[964] A. Van Gennep, *Les Rites de passages*, *s.l.*, Mouton & Co et Maison des Sciences de l'Homme, 1969, p.33.
[965] *Ibid.*, p.33, p.85.
[966] *Ibid.*, p.29.
[967] *Ibid.*, p.221.
[968] J. L. Austin, *Quand dire c'est faire*, Paris, Seuil, « Point Essais », trad. G. Lane, 1970, p.41-42. Austin définit l'énonciation performative par le fait qu'elle permet d'« exécuter une action », comme un contrat, par exemple, dans le cadre d'un mariage, d'un baptême ou d'un pari, ou comme une déclaration (promesse, déclaration de guerre, etc.). Ces énonciations performatives ont souvent lieu, on le voit, dans le cadre de rituels. En ce sens, il distingue des énonciations performatives des énonciations constatives qui ne servent qu'à décrire une situation.

Aussi, voit-on cet effet de distribution, de répartition dans le temps et l'espace qu'opère la description par le moyen des connecteurs (soulignés) – notamment – temporels, et qui a pour but d'accorder, à la manière d'un rite, le langage et l'existence avec les cycles du monde naturel. En contrepoint, les déictiques (en gras) atténuent cet effet de succession et inscrivent ces connecteurs dans un présent d'énonciation, qu'à leur tour, ils viennent distendre. La description accélérée du passage des saisons semble atténuer la linéarité temporelle, comme si le poète cherchait à rendre simultané ce qui se présente successivement. On peut donc voir dans cette description une forme d'hypotypose, où le poème, se déroulant lui-même dans le temps, s'affronte à ses propres limites : celles de représenter dans le langage, que caractérise la séquentialité, le caractère de simultanéité que revêt parfois notre vécu temporel. À travers l'évocation de l'« ordre immuable » des saisons, le poète « associ[e] deux notions qui semblent incompatibles : la vie et l'ordre » (*ES*, 313), et les donne pour modèle à sa poésie.

3. Instant et durée

La première, la vie, désigne « un jaillissement incontrôlé », le second, l'ordre, renvoie à la « perfection ». Mais alors que la perfection « paraît confiner à l'immobilité de la mort », il s'agit là d'« une perfection qui vibre », d'« un ordre qui respire », « *éternellement jaillissant* » (*ES*, 313). Or, dans la mesure où le « jaillissement » est un processus sporadique par définition, son éternité ne peut que revêtir un sens itératif. La temporalité jaccottéenne s'articule de la sorte à partir de l'opposition entre instant et durée, opposition qui trouve son expression la plus achevée dans l'exclusivité de la formule : « Un instant sans durée » (*CPB*, 1233). L'instant est symbolisé par la fulgurance visuelle de l'oiseau ou par la rencontre inattendue de la *merveille* (détail ou fragment du monde), il est « porteur d'une jouissance épiphanique »[969]. Citant Étienne Pivert de Senancour, Philippe Jaccottet associe par exemple cette modalité de l'expérience du temps avec l'apparition des fleurs : « Jonquille ! violette ! tubéreuse ! vous n'avez que des instants… » (*T*, 1200). En revanche, la durée se manifeste souvent à travers la présence de la brume qui introduit une continuité dans l'appréhension du paysage ou encore sous la forme auditive de l'écoulement : « Dis plutôt la rivière que la ruine / ou mieux : pour toute ruine cette ruine d'eau » (*CV*, 797).

[969] M. Braud, « Fragments d'une poétique de la durée », *op. cit.*, p.7.

a. Présentation et représentation

Ces deux formes de la temporalité sont thématisées au moyen de symboles spatiaux et donnent lieu sur le plan stylistique à deux modes d'écriture poétique. L'instant, qui se définit par la brièveté ou la fulgurance, est mimé par l'écriture versifiée ou tout au moins fragmentaire, comme par exemple dans ces deux vers du recueil *Et néanmoins*, où le poète tente de rendre compte de l'apparition et de la disparition d'un martin-pêcheur : « Le martin-pêcheur flambe dans les saules. / Il a flambé » (*EN*, 1103). Dans ces vers, le passage du présent d'énonciation au passé composé peut être interprété de deux manières. Soit on interprète le passé composé dans sa valeur d'accompli du présent[970] et on considère qu'il y a stricte coïncidence de l'événement, de la situation d'énonciation et de la situation de réception dans les deux énoncés, auquel cas l'accompli et l'inaccompli sont concomitants pour une même action. Soit on considère que le passage de l'inaccompli, « il flambe », à l'accompli, « il a flambé », opère un déplacement du moment d'énonciation au fil de l'écriture de sorte que le moment d'énonciation du constat « il flambe » est antérieur au moment d'énonciation du constat « il a flambé ». Le passé composé prend alors une valeur d'antériorité (antériorité de l'événement) par rapport au moment d'énonciation. Dans les deux cas, néanmoins, qu'il y ait stricte coïncidence ou légère antériorité, le moment d'énonciation continue de coïncider avec « le moment de référence »[971], en sorte que s'il y a des rapports de successivité des événements entre eux, ou d'antériorité entre l'événement et l'énonciation, ceux-ci n'en demeurent pas moins englobés au sein d'un même cadre référentiel. La contraction contradictoire de l'inaccompli et de l'accompli au sein du même moment de référence tend alors à rendre simultané deux phénomènes (apparaître / disparaître) nécessairement successifs, et à gommer le passage de l'un (l'être) à l'autre (le néant) par leur superposition. Cette superposition est rendue possible par la brièveté du procès évoquée par la métaphore de l'oiseau en « éclair plumeux » (*EN*, 1102), et par l'aspect semelfactif et indivisible de l'événement, aspect sur lequel le poète insiste particulièrement, que ce soit par l'utilisation du passé composé, « a pris feu », « a flambé », ou par celle des compléments

[970] G. Guillaume, *Temps et verbe*, Paris, Champion, 1984, p.52.

[971] L. Gosselin, *Temporalité et modalité*, Bruxelles, De Boeck & Larcier, 2005, p.31-32. Au moyen de l'adjonction du « moment de référence », « le locuteur ne se contente pas de situer le procès » par rapport au moment de l'énonciation, mais aussi par rapport à un moment de référence qui peut être soit simultané, soit antérieur, soit postérieur à l'énonciation. Par exemple, dans la phrase « J'avais aperçu Jean », le locuteur place le moment de référence dans le passé par rapport au moment de l'énonciation et l'événement est lui-même antérieur au moment de référence. En revanche dans la phrase « j'ai vu Jean », le moment de référence et le moment d'énonciation sont simultanés, alors que l'événement est antérieur. Ainsi, on distingue l'emploi du passé simple et du passé composé par le rapport d'antériorité ou de simultanéité du moment de référence avec le moment de l'énonciation.

circonstanciels et des déterminants, « une fois », « une seule fois », « un seul éclair plumeux », « recueille seulement l'éclair ». De la sorte, le vers sert souvent à produire un « discours de présentation »[972]. En revanche, la durée, qui manifeste le sentiment de l'écoulement du temps, sentiment de « la perte perpétuelle » (*ES*, 327), emploie souvent la prose pour se dire, notamment à la suite de ces vers, où le poète commente cette apparition et cherche à s'en ressaisir :

> Maintenant, dans la nuit, le souvenir m'est revenu 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 notre vue ; à peine allumé qu'enfui. Cette image m'est revenue dans la nuit où j'étais couché, dans l'opacité de la nuit qui n'est pas seulement la nuit, qui quelquefois enferme, encage, étouffe, tellement interminable pour ceux qui ne peuvent plus y voir qu'une préfiguration de la mort. Je m'étais réveillé sans trop savoir pourquoi, et j'ai revu l'oiseau qui n'était qu'un oiseau […] Je me suis dit alors (était-ce à la faveur de la nuit ?) que tout de même […] ces choses que j'avais eues un instant dans mon regard […] étaient encore […] autre chose qu'elles-mêmes. (*EN*, 1103)

Dans ce discours de *re*présentation, où le sujet s'inscrit dans une temporalité faite de rétentions (souvenir) et de protentions (préfiguration), le moment présent se dilate au point de devenir « interminable ».

b. Figuration et défiguration

En effet, l'événement, que constitue la réminiscence, renvoie lui-même à un autre moment. Le moment de l'énonciation (« maintenant ») apparaît comme une forme de moment gigogne, où l'emboîtement des moments constitutifs de la durée vécue du sujet est rendu sensible par l'enchaînement des propositions relatives, des appositions et des hyperbates. Le moment de l'énonciation et le moment de référence (« maintenant ») se dissocient de l'événement (« le souvenir m'est revenu ») marqué par l'antériorité et en apparaissent comme le résultat du fait de l'aspect accompli du verbe « revenir ». Néanmoins, l'illusion de coïncidence entre moment de l'énonciation et moment de référence s'étiole au fur et à mesure du texte à travers l'apparition de l'imparfait (« j'étais couché ») qui tend à introduire un cadre spatio-temporel distinct de celui de l'énonciation : « la nuit où j'étais couché » tend à se distinguer de « Maintenant ». Cette tension se confirme à travers l'emploi du plus-que-parfait, « Je m'étais réveillé », qui sépare nettement moment de référence et moment de l'énonciation, déjà distincts du moment de l'événement, de sorte que ces trois intervalles de temps sont bien dissociés sur l'axe chronologique. C'est par ce « processus de dissociation/déplacement », animant

[972] *Ibid.*, p.23.

la prose, que non seulement « le sujet peut échapper à sa situation spatio-temporelle » (maintenant) « pour s'en remémorer ou en imaginer d'autres » (l'oiseau-flamme entrevu ou la mort), mais qu'il peut aussi établir « des relations entre ce qu'il perçoit et des objets ou des procès absents »[973] (comme il le fait en associant la nuit et la mort) et ainsi envisager que « ces choses [qu'il a eues] un instant dans [son] regard » soient « autre chose qu'elles-mêmes ». C'est donc par lui que le sujet accède à la symbolisation comme procès par lequel l'autre (l'absence, la mort, l'image) est mis en relation avec le même (la présence, l'existence, l'objet), tout en étant gardé à distance. Cette distance, c'est le temps, qui ordonne les pôles contradictoires de l'expérience sur l'axe de la successivité. La durée, rendue sensible par la prose, est aussi bien puissance de défiguration (*chronos*) qui diffère et éloigne toutes choses, finissant par nous y rendre indifférents, que puissance de génération (*aïon*), puissance tutélaire qui atténue la violence de l'expérience, en la distribuant et en la dialectisant. De même, l'état poétique rencontré dans la circonstance (*kairos*) d'une part, restitue l'espérance d'un saisissement ou d'un ressaisissement de l'existence et, en permettant la cristallisation temporaire d'un instant de ce flux, rompt notre « inattention au monde extérieur » (*PFA*, 516). Ainsi Jaccottet cite-t-il Goethe qui associe image, immobilité et plaisir : « *Là où tout se fige*, / *Savoure l'image !* » (*CPB*, 1239). L'instant, auquel correspond l'accompli, propose une coupe à l'intérieur de la durée, que désigne l'inaccompli, mais ce faisant, il risque d'en interrompre le mouvement.

c. L'image et l'allégorie

Les premières images poétiques « qui se présentent à l'esprit ne sont pas nécessairement [...] les plus justes ; au contraire, ce sont plutôt les toutes faites, celles des autres » (*PFA*, 483). L'altérité, qui préside à l'élaboration de l'image poétique, peut se retourner en aliénation sous la forme des « figures conventionnelles » (Notice *PFA*, 1444), quand l'expérience du monde devient seconde par rapport à ce que Bachelard nomme le « complexe de culture »[974]. Sidération du flux, ces images menacent de nous immobiliser, de nous pétrifier, si le poète perd de vue l'antériorité et la prévalence de l'existence sur l'écriture au fondement de l'authenticité poétique. Elles incarnent le temps spatialisé, dont parle Henri Bergson qui compare cette « durée homogène, symbole extensif de la durée vraie » à « l'ombre du moi projeté dans l'espace homogène »[975],

[973] *Ibid.*, p.26.
[974] G. Bachelard, *L'Eau et les Rêves*, *op. cit.*, p.27.
[975] H. Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience, op. cit.*, p.240.

rappelant la formule freudienne de la mélancolie comme « ombre de l'objet tomb[ée] sur le moi »[976]. Comme l'écrit Jean Starobinski dans *La Mélancolie au miroir* :

> L'allégorie serait de la sorte le comble de la mélancolie : un moyen de conjurer le passage du temps et les images de la destruction, certes, mais en arrêtant toute vie, en jetant sur soi-même et sur le monde le regard de Méduse [...][977]

L'allégorie, en tentant de cristalliser le souvenir du *kairos*, le pétrifie et de la sorte le dénature. Le souvenir devient un fétiche qui interrompt le mouvement fluide du temps, seul véhicule du chant : « Un homme qui vieillit est un homme plein d'images / raides comme du fer en travers de sa vie, / n'attendez plus qu'il chante avec ces clous dans la gorge » (*LH*, 574). Les images mnésiques étranglent le sujet lyrique et le contraignent, sous le poids d'une forme d'hypertrophie de la mémoire, au mouvement du « ressassement » (*S*, 1087) ou de la « sagesse radoteuse » (*CB*, 546), qui est « l'un des indices de l'état mélancolique »[978]. Mais, cet étranglement n'a lieu que parce que les images allégoriques se donnent spatialement, et apparaissent comme des « écrans opaques, inassimilables »[979], brisant l'unité de la conscience, là où l'image véritable « n'est rien d'autre qu'un rapport »[980], une conscience. Là où, dans l'œuvre de Jaccottet, l'allégorie forme une clôture, l'image initie une ouverture. Image et allégorie agissent alors comme les deux faces opposées, claire et obscure, du mouvement qui porte le sujet lyrique vers l'énigme du réel, dans l'alternance entre un moment d'attraction et un autre de rétraction, le deuxième moment n'étant en réalité que l'écueil du premier, le dialogue avec l'inconnu, que médiatise l'image, risquant à tout moment de se transformer en tentative de capture. Les images ne sont jamais que « des noms pour l'insaisissable » (*PFA*, 512), permettant certes de s'en approcher, mais pas de s'en emparer, et la pluralité des noms contribue à nous garantir contre l'illusion d'une saisie.

*

L'instant et le vers renvoient à l'idée de plénitude (prise dans l'alternative de l'être et du non-être) et de simultanéité ou de « soudaineté », de sorte que, pour le poète, le poème est « un concentré de ce qu'il [lui] est arrivé d'éprouver », ou un « écho dans lequel s'effacent siècles et distances » (*CPB*, 1264). Le poème et la métaphore sont deux formes de condensation stylistique qui traduisent, sur le plan de l'écriture, la modalité

[976] S. Freud, « Deuil et mélancolie », *op. cit.*, p.158.
[977] J. Starobinski, *La Mélancolie au miroir, trois lectures de Baudelaire*, Paris, Julliard, 1989, p.75.
[978] *Ibid.*, p.76.
[979] J.-P. Sartre, *op. cit.*, p.19.
[980] *Ibid.*, p.22.

temporelle de l'instantanéité telle qu'elle se donne à vivre dans l'existence et telle qu'elle annule le mouvement de dégradation de l'Histoire. De la sorte, la métaphore est affectée de la même ambivalence que l'instant qui se caractérise, comme la proximité, par la dimension de l'intensif, et dont le contenu axiologique est positif quand il s'agit de la rencontre de la merveille, négatif quand il s'agit du sentiment ou du pressentiment de la mort. L'instant se caractérise par l'immobilité où s'exprime « l'espoir insensé que l'arrêt du mouvement entrain[e] par contagion le ralentissement, voire l'arrêt de l'en-marche de la mort »[981]. Or, paradoxalement cet espoir peut aboutir à l'effet inverse de celui qu'il escomptait, à savoir la précipitation de la mort sous la forme de la pétrification du flux. En revanche, la durée et la prose renvoient à l'idée d'incomplétude et de distension temporelle, où s'observe davantage le passage (temps *in fieri*) de l'être au non-être ou du possible (temps *in posse*) à l'être (temps *in esse*)[982], qui forme l'intervalle entre ces deux bornes, que les bornes elles-mêmes. Cette dimension extensive de la prose est affectée, elle aussi, d'un contenu axiologique ambivalent. D'une part, elle est en charge d'exprimer la monotonie de l'ennui et de l'attente. D'autre part, elle renvoie à l'effort qui est fait par le sujet pris dans le flux du devenir pour persévérer dans son être.

**

Dans les recueils tardifs, associant, selon « l'ancienne tradition du prosimètre »[983], vers et prose, comme *Cahier de verdure* (1990), dont nous venons d'étudier un extrait, mais aussi comme *Après beaucoup d'années* (1994), *Et, néanmoins* (2001), ou encore *Ce peu de bruits* (2008), on constate que les proses alternent avec des poèmes la plupart du temps en vers courts et dont les titres, « Éclats d'août » (*CV*, 763), « Fragments soulevés par le vent » (*CV*, 766), « Notes nocturnes » (*ABA*, 827), « Rossignol » (*EN*, 1120), « Fragments nocturnes » (*CPB*, 1227), quand ils en ont, attirent le plus souvent l'attention sur la brièveté, la discontinuité, la fulgurance. Dans ces recueils mixtes, il semble alors que la dualité entre prose et poème ait abouti à une exacerbation du vers sous la forme du vers court, et à une identification du poème à la dimension de l'instantanéité. De la sorte, le poème semble s'être radicalisé sous la forme de ce que Philippe Jaccottet désigne, empruntant l'expression ungarettienne, du nom de « poème-instant ». Or, cette forme,

[981] I. Darrault-Harris, « Temporalité et instances chez Philippe Jaccottet », *in* D. Bertrand, J. Fontanille [dir.], *Régimes sémiotiques de la temporalité*, Paris, Presses universitaires de France, « Formes sémiotiques », 2006, pp.277-290, p.280.
[982] G. Guillaume, *op. cit.*, p.9-10.
[983] C. Dupouy, « Avant-propos », *in* C. Dupouy [dir.], *La Poésie, entre vers et prose*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, « Perspectives littéraires », 2016, pp.9-30, p.9.

que l'on caractérisera dans un premier temps uniquement par sa brièveté, s'oppose à celle du « poème-discours », que Philippe Jaccottet définit comme « un bref récit, légèrement solennel, psalmodié à deux doigts au-dessus de la terre » (*S*, 359). Ainsi, si la notion de brièveté est évoquée dans les deux catégories de « poèmes », en tant qu'ils appartiennent tous deux à la catégorie du discours, celle-ci, en tant qu'elle est relative, renvoie à deux interprétations, que distingue Gérard Dessons dans *La Voix juste*[984]. Le poème-instant est à la fois bref et court : il est composé de peu de vers, eux-mêmes comptant peu de syllabes, il donne l'illusion de l'immédiateté, et paraît faire « l'économie du déroulement progressif »[985], comme pouvant « être lu d'un seul coup d'œil », en « une perception globale immédiate par la vue » [986]. Il relève du « rêve d'une parole qui, pour être vraie, devrait se passer des mots »[987] et des « locuteurs »[988]. Cette forme sert à rendre compte du « saisissement du poète lui-même devant un phénomène de la nature ou un objet dont il éprouve la beauté »[989]. Au contraire, le poème-discours est court relativement au récit qu'il prétend faire, et qui fait prévaloir la *succession* sur la *simultanéité*. Plus long que le poème-instant, il compte plus de vers et les vers qu'il emploie comptent eux-mêmes généralement un nombre plus élevé de syllabes. Il met l'accent sur l'équivalence entre le processus énonciatif et le déroulement temporel, renvoyant de la sorte au caractère duratif du poème comme de l'existence. Il relève ainsi de « l'avènement d'une "littérature de l'épuisement" »[990]. À ce titre, la prose, qui supplante le poème-discours dans les recueils mixtes, semble une exacerbation de ce dernier.

II — « ÊTRE POÈTE, C'EST MESURER » ? MESURE, MÈTRE ET AMETRIA

> *[…] il y a quelque chose qui ne m'a jamais abandonné […] : une espèce de rythme, l'observation d'une* mesure *indubitable et pourtant lointaine, une musique […]*
> Les Éléments d'un songe, p.309.

Afin de vérifier cette hypothèse mais aussi afin de rendre compte de la manière dont les formes poétiques usitées par Philippe Jaccottet tendent à traduire une expérience

[984] G. Dessons, *La voix juste. Essai sur le bref*, Paris, Manucius, 2015, p.12.
[985] M. Sandras, « Formes poétiques brèves et temporalité », *in* M. Andro-Ueda, T. Takemoto, J. Wilker [dir.], *Poésie brève et temporalité*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2017, pp. 21-32, p.22.
[986] *Ibid.*, p.22.
[987] G. Dessons, *op. cit.*, p.14.
[988] *Ibid.*, p.15.
[989] M. Sandras, *art. cit.*, p.22.
[990] G. Dessons, *op. cit.*, p.16.

du temps, l'œuvre sera examinée dans son évolution métrique où l'on interrogera les rapports de la prose et du vers, du poème-instant et du poème-discours avec la bipolarité mélancolique. En effet, sur le plan typographique, le vers se distingue de la prose par le retour à la ligne qui interrompt le mouvement « en droite ligne » de l'écriture, mais il s'est aussi défini longtemps par sa soumission à des règles de versification (rime, métrique syllabique, césure, strophes). La manière dont Philippe Jaccottet se positionne vis-à-vis de la métrique apparaît d'autant plus intéressante qu'elle est thématisée par le poète lui-même, à travers l'isotopie de la « mesure » ou du « mètre ». Ainsi, alors qu'il vient d'identifier « rythme » et « mesure » (*ES*, 309), dans une réflexion des *Éléments d'un songe*, Philippe Jaccottet associe *mesure*, aux sens de la modération et de l'humilité comme de l'action de mesurer, et *métrique* : « À la mesure que j'ai perçue répond nécessairement cette mesure du vers » (*ES*, 311). Néanmoins, dans un deuxième temps, il nuance cette affirmation et ajoute : « sans doute y répond-elle selon ma nature, selon les dispositions de mon oreille intérieure » (*ES*, 311). Ainsi précise-t-il enfin :

> Sa mesure, quoique régulière, n'était pas mécaniquement déterminée, mais souple, discrète comme les lois qui régissent le mouvement des branchages ou des sables. (*ES*, 311)

S'il associe la notion de mesure à la dimension de la régularité, celle-ci renvoie plutôt à une régularité organique que mécanique, de sorte que la dimension du discours, et le passage par une subjectivité, n'en sont pas exclus. Ce thème de la « mesure », qu'il doit notamment à l'influence de Friedrich Hölderlin[991], a aussi fait l'objet d'un article célèbre de Martin Heidegger, où il affirme que « la poésie doit être pensée comme un acte de mesure ». Il rapporte cette « prise de la mesure », à laquelle il confère le sens éthique et existentiel du déploiement de son être « en tant que mortel », avec la « métrique »[992] au sens esthétique comme ce qui est « délimité par un nombre et un ordre entièrement visibles à tout moment »[993]. Il associe de la sorte prise de mesure et « images poétiques », renvoyant la poésie, certes pourvue de la vertu phénoménologique de « fai[re] voir l'Invisible »[994], à sa définition traditionnelle à partir des deux critères du mètre et de la métaphore. Cependant, une telle lecture du texte heideggérien omet les précisions suivantes : « la nature essentielle de la mesure est celle même du ciel », « non pas un

[991] À propos duquel il fait cette remarque : « Hölderlin marche alors vers le feu, le feu désiré et redouté ; et le sachant, il multiplie aussi, afin de n'être pas consumé, les exhortations à la mesure » (*PFA*, 520).
[992] M. Heidegger, « L'homme habite en poète », *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, « Tel », 1958, p.234.
[993] *Ibid.*, p.239.
[994] *Ibid.*, p.241.

simple mesurage au moyen de règles graduées »[995]. La mesure s'entend alors comme ce qui permet à l'homme d'appréhender ce qu'il le sépare de l'incommensurable, « la Divinité »[996], et comme ce qui, en elle, l'enjoint à l'humilité de sa « vie habitante ». Paradoxalement, c'est la prise de mesure qui engage le poète à une *déprise*, dont le *vers libre* peut apparaître, dans l'œuvre de Philippe Jaccottet comme la forme privilégiée. Mais l'opposition du vers libre et du vers métré ne saurait se réduire à celle de l'exaltation du vers et du « jeu mélancolique du mètre »[997]. Aussi, verrons-nous dans les pages qui suivent comment l'œuvre poétique évolue vers une éviction progressive du mètre qui traduit une libération à l'égard de la tradition mais aussi une perte des repères.

1. « D'un mot à l'autre, tu es plus vieux » (*E*, 6), analyse d'un sonnet.

À ce titre, l'analyse du poème qui clôt le premier cycle de *L'Effraie*, intitulé « Quelques sonnets », s'avère utile. En effet, Philippe Jaccottet y initie une réflexion sur le mètre qu'il poursuivra jusqu'aux *Leçons*. Le poème, caractérisé par les isotopies croisées de la parole, de l'amour et de la fuite du temps, renouvelle le traitement de ces thèmes lyriques, en empruntant l'idée augustinienne[998] d'un langage (en l'occurrence poétique) qui, plutôt que de se définir comme « louange immortelle »[999], gage d'éternité, se déroulerait dans le temps et dans l'Histoire. Cette phrase de la première *Semaison*, « les heures qui de passer font une suite de paroles » (*S*, 345), signale la solidarité qui unit, dans l'imaginaire jaccottéen, le temps et le langage. Apparemment paradoxal, puisqu'exprimant sous une forme conventionnelle et figée l'idée d'une évolution, d'un devenir de la poésie, le choix du sonnet, qui renvoie à la poésie baroque et romantique, n'est pas laissé au hasard, et les influences de Pierre de Ronsard et de Charles Baudelaire sont particulièrement palpables, tant au plan formel que sémantique. En effet, dès les premiers mots, « Sois tranquille », la poésie baudelairienne est convoquée par l'intermédiaire du vers initial de « Recueillement », « Sois sage, ô ma Douleur, et tiens-toi plus tranquille », qui apparaît comme en modèle réduit, condensé, dans le vers jaccottéen. Mais alors que, dans les poétiques baudelairienne et ronsardienne, l'écriture apportait une forme de secours ou de réconfort au sujet lyrique, le dispositif énonciatif du

[995] *Ibid.*, p.242.
[996] *Ibid.*, p.245.
[997] H. Meschonnic, *Critique du rythme, op.cit.*, p.109.
[998] Augustin, *op. cit.*, XXV, p.274 : « Seigneur, je sais que c'est dans le temps que je dis ces choses, que voilà longtemps que je parle du temps, et que ce long temps même ne serait plus ce qu'il est, si du temps ne s'était écoulé ».
[999] P. de Ronsard, « Sonnet XLIII », *Second Livre des Sonnets pour Hélène*, *Œuvres complètes*, t.1, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1993, p.400.

sonnet de Philippe Jaccottet, tout en faisant du mètre la mesure du vieillir, met à jour la conflictualité qui, dans son langage, organise les rapports du sujet et du temps.

> Sois tranquille, cela viendra ! Tu te rapproches,
> Tu brûles ! Car le mot qui sera à la fin
> du poème, plus que le premier sera proche
> de ta mort, qui ne s'arrête pas en chemin.
>
> Ne crois pas qu'elle aille s'endormir sous des branches
> ou reprendre souffle pendant que tu écris.
> Même quand tu bois à la bouche qui étanche
> la pire soif, la douce bouche avec ses cris
>
> doux, même quand tu serres avec force le nœud
> de vos quatre bras pour être bien immobiles
> dans la brûlante obscurité de vos cheveux,
>
> elle vient, Dieu sait par quels détours, vers vous deux,
> de très loin ou déjà tout près, mais sois tranquille,
> elle vient : d'un mot à l'autre tu es plus vieux. (*E*, 6)

a. Le mètre comme mesure du vieillir

Fréquemment, dans le poème, coïncident unité de son (le phonème), unité de sens (le morphème) et unité de temps (la seconde), comme dans le deuxième vers presque exclusivement constitué de monosyllabes : « tu brûles ! car le mot qui sera à la fin ». De la sorte, l'extension de mots sur plusieurs syllabes tend à produire un ralentissement. C'est le cas, par exemple, dans la phrase, « Ne crois pas qu'elle aille s'endormir sous des branches / ou reprendre souffle pendant que tu écris ». Les deux hémistiches internes (le 2e du 1er vers et le 1er du 2e vers) miment, sur le plan rythmique, l'illusion évoquée sur le plan sémantique : les deux verbes à l'infinitif s'étendent sur trois syllabes ([sɑ̃dɔʀmiʀ] ; [ʀəpʀɑ̃dʀə]), le rythme martelant des consonnes occlusives est adouci par une présence augmentée des spirantes, et les deux séquences consonantiques (/s/, /d/, /r/ ; /s/, /d/, /r/) marquent sur le plan prosodique la régularité rythmique présente dans le second hémistiche du premier vers ([*sɑ̃dɔʀ*miʀ*sude*bʀɑ̃ʃ]). Dans cet hémistiche, on a en effet deux groupes de mots consécutifs pareillement constitués de deux premières syllabes inaccentuées (en italiques) suivies d'une syllabe accentuée (soulignée), ce qui détermine un rythme anapestique (••_)[1000]. Inversement, un vers constitué d'une séquence de monosyllabes aura tendance à produire une accélération, comme dans le dernier vers du sonnet, « elle vient : d'un à l'autre mot tu es plus vieux », où la répétition du phonème /vj/, dans [vjɛ̃] et [vjø], met en rapport l'approche de la mort et le vieillissement. La scansion monosyllabique du vers, en plus de marquer

[1000] Le signe « • » représente les syllabes inaccentuées et le signe « _ », les syllabes accentuées.

l'accélération du temps, souligne la dimension d'inexorabilité du mourir, dont le processus irréversible semble s'être engagé en même temps que l'énonciation, alors même que celle-ci prétendait au contraire tranquilliser le sujet poétique. Dans ce sonnet, comme dans le sonnet précédent, l'action, au lieu de prévenir un événement ou un ressenti (la mort ou l'angoisse de la mort), comme c'était *a priori* son but, en précipite l'échéance. Ce dispositif dénote l'ironie tragique qui agit, dans la poétique jaccottéenne, non seulement la forme fixe que constitue le sonnet, mais aussi plus généralement les rapports entre le vieillir et l'écrire, le dire et le mourir.

b. Inexorabilité du mètre et ironie tragique

Le premier vers, « Sois tranquille, cela viendra ! Tu te rapproches », accomplit deux actions qui, *a posteriori*, apparaîtront contradictoires. D'une part, il prétend consoler l'allocutaire (qu'il s'agisse du lecteur ou du poète lui-même), en lui intimant de calmer son impatience. D'autre part, il annonce au moyen du pronom cataphorique, « cela », dont le sens ne devient accessible que tardivement, l'avènement inexorable de la vieillesse et de la mort[1001]. La dimension apparemment hypocoristique du poème, affichée dans un premier temps au moyen du lexique (« tranquille ») et par l'évocation du jeu de Cache-tampon (« Tu te rapproches, / tu brûles ! »), est démentie dans un second temps par l'élucidation du sens du pronom démonstratif « cela » au dernier vers du quatrain. Rétrospectivement les vers précédents révèlent alors leur ironie ou leur « dérision »[1002], et l'autorité du locuteur, qui se signalait par l'emploi de l'impératif et qui le fondait en puissance tutélaire, s'avère persécutrice. Ce dispositif énonciatif, caractérisé par l'ironie et le sarcasme, en plus d'inverser le dispositif lyrique traditionnel « où c'est plutôt le *je* du poète qui met en garde autrui, et notamment la femme aimée, contre l'approche du vieillissement et de la mort (ainsi dans les sonnets de Ronsard) »[1003], produit un effet anxiogène, *a contrario* du but annoncé, d'une part du fait du rappel de la mort et d'autre part du fait de la causticité (au sens figuré comme au sens propre) de l'énonciation qui se confond avec le travail du temps. À ce titre, le schéma métrique du poème (fixé d'avance) manifeste la résistance au sens du temps chronologique s'écoulant uniformément, en l'occurrence sous la forme de l'alexandrin, d'un point d'origine jusqu'à un point d'arrivée. « *Le mètre n'a pas de sens* », écrit Henri Meschonnic[1004]. Nonobstant la

[1001] Michèle Aquien donne une analyse plus précise de ce point dans un article : M. Aquien, « Poétique du suspens », *L'Information grammaticale*, n°101, 2004, pp.50-55, p.55.
[1002] M. Monte, *op. cit.*, p.109.
[1003] *Ibid.*, p.109.
[1004] H. Meschonnic, *Critique du rythme*, *op. cit.*, p.525.

trajectoire sinusoïdale du poème, constitué de *vers* et de *strophes* « qui décrivent tous deux étymologiquement un retour »[1005] et qui paraissent s'opposer à la venue inexorable de la mort, celle-ci n'en est ni annulée ni retardée. Bien au contraire, les détours qu'elle emprunte font partie de sa tactique. Par cette ruse, la mort déjoue l'attente et ménage son effet de surprise. Le sujet croit savoir qu'il est promis à la mort, mais, en réalité, c'est cette certitude de la mort à venir, toujours contredite par l'*à présent* de la vie, qui organise l'oubli du fait que le mouvement du mourir est toujours déjà engagé dès lors que l'on vit et l'illusion de pouvoir y échapper. Pris dans les rets de la démonstration implacable de l'écoulement temporel par la régularité métrique – voire métronomique – du sonnet, le sujet n'a à y opposer que sa rythmicité singulière, son aperception propre du temps, qui fait le lieu d'émergence d'une signifiance. De la sorte, contrairement au vers de Paul Valéry qui doit constituer « une suite perçue comme formant une unité [et comme] tendant à un terme final »[1006], le vers jaccottéen, en particulier dans *L'Effraie*, est rarement isolable : sur le plan métrique, il favorise, comme l'a analysé Michèle Monte, les enjambements, les « rejets et contre-rejets »[1007] et, sur le plan grammatical, il use fréquemment de pronoms anaphoriques et cataphoriques.

c. Conflictualité rythmique et résistance du sujet

En ce sens, la mort est désignée une première fois, on l'a vu, par le neutre du pronom cataphorique « cela » (v.1), puis par son nom commun (v.4), et enfin par la reprise anaphorique du pronom personnel sujet « elle » (v.5 ; v.12 ; v.14). Au fil du poème, la mort, personnifiée, prend en charge des verbes d'action (« ne s'arrête pas », v.4, « elle aille », v.5, « elle vient », v.12, « elle vient », v.14) et la reprise pronominale, qui sert à la désigner, souligne le caractère ininterrompu de son mouvement, de même que le déploiement des phrases sur plusieurs vers. La progression inéluctable de la mort est marquée par le passage du futur, « cela viendra », au présent d'énonciation, « elle vient », mais aussi par l'emploi d'une syntaxe enjambante qui ne s'articule ni avec la strophe typographique, ni avec la strophe constituée par la rime. La troisième phrase contient de la sorte deux rejets, l'un au troisième vers qui sépare le nom de son complément (« la fin / du poème »), l'autre au vers suivant où le complément de l'attribut (« proche / de ta mort ») est rejeté. Quant à la cinquième phrase, où l'effet est particulièrement marqué, elle se déploie sur plus de la moitié du sonnet et sépare, par

[1005] *Ibid.*, p.532.
[1006] P. Valéry, *Cahiers*, II, cité par H. Meschonnic, *Critique du rythme, op. cit*., p.531.
[1007] M. Monte, *op. cit.*, p.40.

rejets successifs, un verbe transitif de son complément d'objet (« étanche / la pire soif », v.7-8), un nom et son adjectif, rejeté à la strophe suivante (« ses cris // doux », v.8-9), et enfin un nom et son complément (« le nœud / de vos quatre bras », v.9-10). Il y a donc tension entre les structures héritées du sonnet (telles qu'elles ont été pratiquées par Ronsard ou Baudelaire) et celle que propose Philippe Jaccottet, qui à la fois associe plusieurs traditions distinctes et transgresse chacune d'elles. En effet, tout en respectant la présentation typographique moderne du sonnet en deux quatrains et deux tercets, le poète modifie les rimes embrassées organisant les deux quatrains, comme c'est le cas dans le sonnet anglais qui, quant à lui, se compose de trois quatrains et d'un distique. De même, dans les deux tercets, le poète conserve le système de rimes embrassées, ce qui ne correspond ni au sonnet dit « français » ni au sonnet dit « anglais », mais à une forme que l'on trouve dans le sonnet italien, par exemple chez Pétrarque. Mais si la syntaxe déborde le mètre, le mètre le lui rend bien et déchire la syntaxe. Ainsi, hormis les vers 1 et 11, qui sont des trimètres, l'interprétation métrique des autres vers pose problème. Ils ne peuvent pas être lus comme des trimètres et, interprétés comme des alexandrins avec césure à l'hémistiche, ils transgressent les règles de la métrique classique. Or, cette interprétation des dodécasyllabes, qui se justifie dans le contexte textuel de conflit généralisé entre mètre et syntaxe et entre tradition et innovation, est fortement suggérée par la pression métrique qu'exercent sur la lecture du poème la forme du sonnet et les intertextes évoqués (en particulier « Recueillement » de Charles Baudelaire). Ainsi, si l'on veut lire ces vers comme des alexandrins, ne serait-ce que pour mesurer l'écart produit avec celui-ci, les césures tombent entre le nom et son expansion (au v.2), sur un mot grammatical (une locution conjonctive au v.3, une préposition aux v.10 et 14, un adverbe au v.13), ou encore au milieu d'un mot. On observe trois césures enjambantes : entre /s a/ et /r ɛ t/ au v.4, entre /d u/ et /s ə/ au v.8, et entre /s ɛ/ et /r a/ au v.9. Cette multiplication des césures enjambantes montre bien « la tension entre la virtualité de la césure comme élément métrique et la réalité syntagmatique des pauses qui fait l'intensité, l'énergie même de la césure »[1008]. Enfin, le poème accueille à la fois des césures lyriques et des césures épiques. Aux vers 5 et 6, la césure tombe sur un *e* post-tonique qui s'en trouve accentué ; au vers 9, en revanche, le *e* du verbe « serres » est apocopé, la césure tombant sur la syllabe précédente. Cela introduit une souplesse dans le traitement du *e* post-tonique au sein du poème. Dans le réinvestissement de la forme du sonnet par Philippe Jaccottet, il y a donc

[1008] H. Meschonnic, *Critique du rythme, op. cit*., p.544-545.

un affaiblissement de la césure (et du schéma 6/6)[1009], les accents syntaxiques n'étant plus en concordance avec les positions métriques.

*

À travers l'analyse de ce poème, on voit donc comment la métrique, qui marque l'assujettissement de l'individu au mouvement du vieillir, marque aussi, par la manière dont elle convoque une mémoire culturelle, la « prise du social et du culturel sur l'individu »[1010]. Faisant référence à l'alexandrin, classique mais aussi romantique, le dodécasyllabe jaccottéen témoigne d'une certaine conception de l'historicité de la poésie qui articule tradition et rupture. En effet, le dodécasyllabe tend à l'élimination de la césure, qui « n'a de valeur que par rapport au moins à son souvenir ». Le poète réalise de la sorte « un contre-alexandrin dans l'alexandrin »[1011]. De même que, semblant s'adresser à lui-même du fait de l'énallage du pronom de deuxième personne, le locuteur est scindé entre l'énonciateur et l'allocutaire, les rythmes syntaxique et prosodique entrent en conflit avec le rythme métrique. À travers eux, le vers manifeste sa propension à sortir des bornes du mètre, de sorte que deux temporalités irréconciliables, que l'on peut rapprocher des notions bergsoniennes de temps et de durée ou, dans la terminologie de Paul Ricœur, de celles de « chronologie » et de « temporalité »[1012], paraissent se dérouler en simultané. Or, cette concurrence entre ces deux formes de temporalité, qu'exprime la tension entre vers et mètre, traduit sur le plan linguistique l'antagonisme entre le sens d'un sujet et les lois de causalité par lesquelles s'ordonne l'univers. Cette logique implacable qui dispose vie et mort dans le cours du temps se manifeste alors à travers l'emploi de mots grammaticaux (« car », v.2 ; « même quand », v.7 et 9, « mais », v.13) ou de la ponctuation (deux points conclusifs v.14) qui nouent, dans ce poème, métrique classique, ironie tragique et formes de l'argumentation. Opposant l'énergie du désir humain à la rationalité inflexible de la métrique et de la mort, la concurrence entre vers et mètre exprime la propension du sujet lyrique au débord, à l'*ametria*, dont Hubertus Tellenbach rappelle de quelle manière elle renvoie à la mélancolie[1013] : « La spécificité phénoménale

[1009] G. Purnelle, *art. cit.*, p.70.
[1010] H. Meschonnic, *Critique du rythme, op. cit.*, p.527.
[1011] *Ibid.*, p.545.
[1012] P. Ricœur, *Temps et récit, op. cit.*, p.65.
[1013] H. Tellenbach, *op. cit.*, p.26 : « La maladie est toujours *ametria* ».

universelle de cette manie est l'exallage, qui fait sortir l'être des zones d'humeur moyennes et quotidiennes »[1014].

2. De *L'Ignorant* à *Airs*, allongement du vers et éviction du mètre

Or, dans *L'Ignorant*, les formes fixes disparaissent et les mètres « classico-baroques »[1015], que sont les alexandrins et les décasyllabes, se voient concurrencés par d'autres types de mètres ainsi que l'a montré Gérald Purnelle dans son article « Évolution d'une forme : métrique et versification chez Jaccottet ». Il devient difficile de déterminer avec certitude le nombre de syllabes de chaque vers. La présence insistante des *e* post-toniques, dont l'éventuelle élision est laissée à l'appréciation du lecteur, rend la lecture du vers hésitante, comme s'il s'agissait de reproduire jusque dans la prise en charge de l'énoncé par son lecteur l'effet de boitement ou de tremblement qui sera si souvent évoqué dans la suite de l'œuvre pour exprimer la démarche tâtonnante et « l'écriture tremblée des vieillards » (*S*, 657) : « cet homme […] de qui les pas seraient plutôt embarrassés ou boiteux qu'ailés […] que lui reste-t-il à faire ? » (*ES*, 290). À propos d'Yves Bonnefoy, Philippe Jaccottet lui-même décrit son traitement du « *e* muet, comme […] ce qui à l'intérieur du langage lui-même, semble mettre de l'ombre et de la discontinuité » (*EM*, 253). Nombre de vers approchent, sans y atteindre, le décasyllabe ou l'alexandrin, engendrant dans le même moment attente et déception de l'attente[1016]. Le caractère déceptif du vers jaccottéen exprime alors, comme il le remarque chez son contemporain, le refus d'« une certaine perfection close » (*EM*, 253) du poème. Lucie Bourassa rappelle dans son étude *Rythme et sens* que « Valéry définissait le rythme comme "configuration de l'attente", "où le successif a quelques propriétés du simultané" »[1017]. L'attente de l'alexandrin (visée protentive) est en effet créée non seulement par la « mémoire métrique »[1018] ou « mémoire de la tradition »[1019] (visée rétentive) qui, devant tout mètre en approchant, conditionne la résurgence mnésique de l'alexandrin, mais aussi par « la valeur "matricielle" de l'*incipit* », en l'occurrence de « La Prière entre la nuit et le jour »

[1014] *Ibid.*, p.28.
[1015] H. Merlin-Kajman, « Un siècle classico-baroque ? », *Dix-septième siècle*, n°223, Presses Universitaires de France, 2004, pp.163-172.
[1016] B. de Cornulier écrit dans son *Art poétique, notions et problèmes de métrique* (Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1995, p.13) : « Un révélateur de la mesure et du sentiment de la régularité métrique est le sentiment inverse du *boiteux* ou du *faux*, qui apparaît quand quelqu'un s'écarte tout à coup de la régularité d'un rythme en chantant à contretemps, en ajoutant une syllabe à un vers, etc. La surprise causée par l'écart prouve l'attente de la régularité chez celui qui l'éprouve […] ».
[1017] L. Bourassa, *Rythme et sens*, Montréal, Les Éditions Balzac, « L'Univers des discours », 1993, p.107.
[1018] *Ibid.*, p.71.
[1019] *Ibid.*, p.75.

(*I*, 143), qui entraine « l'attente du *même mètre* » ou tout au moins un « phénomène de comparaison » entre la métrique du poème d'ouverture, qui maintient le souvenir de l'alexandrin (avec, toutefois, une grande souplesse dans la construction des vers) et celle des poèmes suivants.

a. Approximation et déstabilisation de l'alexandrin dans *L'Ignorant*

Examinons le premier poème de la série intitulée « Débris », dans lequel le contexte textuel ne permet plus réellement d'interpréter les vers comme des mètres.

> Au petit jour il y a une femme qui aboie,
> on la verrait derrière les vitres ruisselantes,
> n'était la pluie à la patience d'araignée…
> Allons ! femme, vers le feu faible, l'eau opaque,
> vers la poussière éternelle dans l'air :
> encor quelques gestes, une ou deux paroles,
> et le présent qui te semble si lourd
> sera demain passé léger. (*I*, 144-145)

L'hypothèse métrique reste plausible dans les cinq premiers vers, mais au prix d'une élision arbitraire des *e* post-toniques et d'une application souvent factice de diérèses, de synérèses et même de hiatus. Dans le premier vers, « Au petit jour il y a une femme qui aboie », pour obtenir un alexandrin, il faut par exemple opérer une synérèse aux deux voyelles consécutives de « il y a », faire l'élision du /e/ de « une » et prononcer celui de « femme ». De la sorte, on aurait plutôt tendance à l'interpréter comme un quatorze syllabes. Dans le cinquième vers, « vers la poussière éternelle dans l'air », pour maintenir l'alexandrin, il faudrait non seulement prononcer tous les /e/ mais aussi faire la diérèse à « poussi-ère », contrevenant aux deux règles de l'esthétique classique qui prohibent la césure lyrique[1020] et l'hiatus[1021], et surtout prononcer le /e/ final qui se trouve devant une autre voyelle, ce qui est simplement contraire aux règles de réalisation des *e* post-toniques. L'hésitation de l'interprétation métrique du vers entre décasyllabe et hendécasyllabe exprime alors sa tension vers l'alexandrin. À mesure du poème, l'interprétation métrique des vers devient de plus en plus intenable jusqu'à se voir infirmée dans les trois derniers vers. Alors que dans les cinq premiers vers du poème, la présence importante des *e* post-toniques laissait ouverte une marge d'interprétation variant d'une à trois syllabes, dans les trois derniers vers cette marge se rétrécit d'une à zéro syllabe, de sorte qu'en même temps que l'interprétation métrique du poème s'invalide, la quantité syllabique du vers se stabilise. Cette stabilité, atteinte au dernier

[1020] J.-M. Gouvard, *La Versification*, Paris, Presses Universitaires de France, « Premier cycle », 1999, p.121.
[1021] *Ibid.*, p.41-50.

vers, « sera demain passé léger », par l'absence des *e* post-toniques, renforce la visée lénifiante de l'énonciation explicitée sur le plan sémantique, en même temps qu'est mis en scène un rythme descendant (entre 10-11 syllabes dans le sixième vers ; entre 9-10 syllabes dans le septième et enfin 8 syllabes au dernier vers), où la voix semble s'assourdir peu à peu. En plus de cette hétérométrie qui confine au vers libre, la rime en fin de vers est supprimée, laissant place à la présence d'assonances et d'allitérations (« l'air » / « lourd », « araignée » / « léger »), voire à des rimes internes comme dans « Au petit jour il y **a** une femme qui ab**oie** ». Cette suppression de la rime rend difficile, sans support visuel, l'identification non seulement du mètre mais du vers lui-même. Si le poème s'élabore encore à travers la référence au modèle classique, il creuse peu à peu l'écart qui l'en distingue. Ce maintien et cette mise en cause du modèle classique invite à une interprétation métapoétique du titre « Débris » : ce qui donne son unité à cette suite de poèmes c'est la mise en série des débris du mètre, et plus largement de toute forme poétique régulière. Le choix de la forme accompagne avec justesse l'évocation des « débris » que sont par exemple les « voix mourantes » (*I*, 145), « les dernières plaintes » (*I*, 145), « seuls bruits qui demeurent » (*I*, 145) et qui annoncent l'imminence de la nuit et de la mort. Ainsi, autour du poète, « les objets […] sauvés de la chambre d'enfant » (*O*, 25) ont-ils été remplacés par les fragments du poème.

b. Allongement du mètre et *prosaïsation* du vers

Plus on avance dans le recueil, plus le dodécasyllabe (alexandrin ou non), qui reste prédominant, se voit concurrencé par le quatorze syllabes que « Philippe Jaccottet utilise au même moment dans sa traduction de *L'Odyssée* »[1022]. Par exemple, dans « Blessure vue de loin » (*I*, 159), les mètres de quatorze syllabes, principalement structurés en 6-8 (« 121 vers sur 171, soit 70,8% » [1023] d'après Gérald Prunelle) et exceptionnellement en 8-6, produisent l'attente de l'alexandrin et la déçoivent par l'adjonction de deux syllabes surnuméraires. Cependant, alors que l'alexandrin se révèle souvent, on l'a vu, un contre-alexandrin, « où la syntaxe est constamment en porte-à-faux avec la métrique »[1024], le 14-syllabes fait, quant à lui, plus volontiers, « coïncider métrique et syntaxe »[1025]. De la sorte, l'alexandrin censé exprimer la continuité avec la tradition, la solennité, l'harmonie, est le plus souvent un vers discordant. En revanche, le vers de quatorze syllabes, en rupture vis-

[1022] M. Monte, *op. cit.*, p.48.
[1023] G. Purnelle, *art. cit.*, p.69.
[1024] M. Monte, *op. cit.*, p.55.
[1025] *Ibid.*, p.53.

à-vis de l'esthétique classique, déploie une relative concordance. Ainsi, parmi « les 14s rimés[,] 4,6% seulement sont discordants (7 sur 151) »[1026]. Néanmoins, il ne faut pas tirer de cette distribution statistique des 14-syllabes et des alexandrins entre concordance et discordance une conclusion hâtive, et faire de l'alexandrin, un mètre essentiellement dysphorique, et du 14-syllabes, un mètre essentiellement euphorique, qui serait le fait d'« une parole assez sûre d'elle et de ses pouvoirs »[1027]. En effet, d'une part, il faut considérer la dimension déceptive du 14-syllabes, plus ou moins sensible en fonction de l'organisation du mètre (6-8 ou 8-6), de la place occupée par le vers dans le poème, et même du poème dans le recueil. D'autre part, on observe la présence, certes rare, de certains alexandrins relativement concordants[1028] et de 14-syllabes plutôt discordants avec césure enjambante comme ce vers de « L'aveu dans l'obscurité », « amour : c'est le plus som/bre de la nuit qui est clarté » (*I*, 165) ou ce vers de « Blessure vue de loin », « qui toujours cherche en l'hom/me le moment de s'échapper » (*I*, 159). Enfin, la distribution entre discordance et concordance syntaxico-métrique ne recouvre pas toujours celle de la dysphorie et de l'euphorie, mais parfois celle de l'excès (euphorique ou dysphorique) et de l'équilibre, que Philippe Jaccottet désigne le plus souvent par le mot de « justesse », et que l'on pourrait traduire sur le plan des humeurs par la notion grecque d'ataraxie. Une fois écarté ce critère de discordance et de concordance syntaxico-métrique, voyons de quelle manière s'exprime la concurrence exercée par le mètre de quatorze syllabes sur le mètre de douze à travers l'exemple du poème « Le laveur de vaisselle » dont le premier mouvement, qui concerne les « maîtres » et où prédomine (tout au moins dans les deux premiers quatrains) le champ lexical de l'abondance et de la gloire militaire, s'écrit en alexandrins, et dont les deux derniers mouvements, qui concernent leur « serviteur » et où prédomine au contraire le champ lexical de la défaite et de l'asservissement, de la faute et du rachat, s'écrivent en vers de quatorze syllabes. Cette distribution sémantique tend, dans les poèmes hétérométriques contenant les deux types de mètres, à associer l'alexandrin à une forme de discours empreinte de majesté ou d'emphase, où ce mètre retrouve sa caractérisation originelle de « vers héroïque »[1029], et le vers de quatorze syllabes à un étirement ou à une prosaïsation de l'énonciation qui, tout en produisant un effet de solennité marqué (que l'on rapportera au sublime simple dans le chapitre suivant), s'opposerait peut-être au caractère jugé trop triomphal ou ornemental

[1026] G. Purnelle, *art. cit.*, p.72.
[1027] M. Monte, *op. cit.*, p.53.
[1028] Comme le dernier vers du recueil, « Ainsi l'homme nourri de la terre funèbre » (*I*, 164).
[1029] J.-M. Gouvard, *op. cit.*, p.135.

de l'alexandrin (dont le style sublime prendrait le risque de confiner au précieux). La distribution métrique du poème entre alexandrin et quatorze syllabes reproduirait alors la dialectique entre conscience triomphante et conscience servante analysée dans la première partie.

c. Poème-durée et poème-instant : le temps long et la vitesse

Par la présence multipliée des *e* post-toniques qui déstabilise le mètre ainsi que par l'allongement du vers sous la forme du 14-syllabes qui produit pour la décevoir l'attente de l'alexandrin, la sortie du mètre du vers jaccottéen s'expose dans sa dimension progressive. Ce travail sur le vers tend donc essentiellement à le prosaïser, à faire « sentir […] la prose »[1030], au sens du *prosaïsme*, dans l'étirement du mètre. Plus qu'un « poème-discours », le poème de 14-syllabes est un poème-durée qui, mettant l'accent sur l'étirement, est à la recherche d'une concordance (perdue puisqu'elle est poursuivie) par dépliement, détente de l'énonciation. Ce poème représente le temps long, comparable au « ralentissement » que l'on observe dans la mélancolie[1031] comme dans le vieillissement[1032], et s'oppose à cet autre poème-durée qu'est le poème de 12-syllabes qui, quant à lui, met l'accent sur la conflictualité syntaxico-métrique et la mise en excès de l'individu sur le non-sens du temps chronologique (représenté par le mètre) ou sur la fidélité au social et au culturel que représente l'alexandrin. Aussi, ces poèmes s'opposent-ils entre eux mais ils s'opposent surtout aux poèmes de vers courts, qui ponctuent l'écriture depuis *L'Effraie*, en passant par *L'Ignorant*, et dont la forme instantanée s'épanouira dans *Airs*. En effet, dans *Airs*, contrairement à ce à quoi l'on aurait pu s'attendre étant donnée la brièveté des vers, « on observe que les enjambements sont rares [et que] la plupart du temps le vers coïncide avec une unité syntaxique »[1033]. Ces poèmes, que l'on peut en ce sens désigner par l'expression de « poèmes-instants » empruntée par Philippe Jaccottet à Giuseppe Ungaretti, présentent le degré maximal de concordance dans l'œuvre. Le sujet accordé à son langage parvient à une suspension du temps par accélération de son mouvement qui se manifeste à la fois par la brièveté des

[1030] P. de Ronsard cité par J.-M. Gouvard, *op.cit*, p.135-136.
[1031] G. Arce Ross, « Dépressivité et troubles de la temporalité », *Bulletin de psychologie*, n°483, 2006/3, pp.323-333, p.330.
[1032] Le ralentissement psychomoteur des personnes âgées, en plus d'être un lieu commun de l'imaginaire collectif concernant le vieillissement, fait l'objet d'un constat aussi bien en anthropologie de la vieillesse, par exemple par Claudine Attias-Donfut, dans son article « Temps social, temps individuel et vieillissement » (*in op. cit.*, p.139 : « La vieillesse est un temps de lenteur »), qu'en neurobiologie gériatrique, par exemple par Denis Brouillet et Arielle Syssau, dans *Le vieillissement cognitif normal*, (Bruxelles, De Boeck & Larcier, 2000, p.183 : « Le vieillissement contribue […] au ralentissement cognitif global »).
[1033] M. Monte, *op. cit.*, p.60.

vers et par le privilège accordé au vers impair, en particulier heptasyllabique. Aussi les poèmes *d'Airs* sont-ils paradoxalement concordance, suspension et « course d'un excès à l'autre » (*A*, 427). Dans ce poème déjà cité, « Je ne veux plus me poser / voler à la vitesse du temps // croire ainsi un instant / mon attente immobile » (*A*, 428), le poète met en rapport vitesse, instant et immobilité. Quelques pages plus loin, le thème de la vitesse est de nouveau convoqué, et mimé par la forme exclamative et par une brièveté accrue des vers, dont l'un est uniquement constitué d'un mot-phrase. Le vers monosyllabique met particulièrement en évidence l'adverbe de vitesse : « Vite ! / Que la peau s'empourpre / avant l'hiver ! » (*A*, 434). Quant à la suspension, elle est explicitée par le champ lexical dès la première section, où l'on a deux occurrences du participe passé adjectivé « suspendue » (*A*, 423 ; *A*, 424), mais aussi par l'emploi d'énoncés performatifs (phrases injonctives à l'impératif, à l'infinitif et au subjonctif) et de phrases nominales qui participent de la suspension de la référence temporelle, où se rejoignent instantanéité et éternité.

*

Or, il est significatif que la concordance du sujet, du temps, et du langage s'exprime dès la deuxième section d'*Airs* par une sortie définitive du mètre et par l'adoption du vers libre : « Après l'apprentissage et l'expérimentation d'un instrument métrique hérité, dont le poète a personnalisé les caractéristiques autant qu'il le pouvait, son écriture abandonne le vers régulier »[1034]. Ces poèmes manifestent l'atteinte d'un certain équilibre et « une sorte d'évidence du langage »[1035], où l'énonciation, suspendue quant à son adresse et comme s'accomplissant hors de tout cadre énonciatif déterminé, tend à se confondre avec la référence, voire à s'effacer devant elle :

> Une aigrette rose à l'horizon
> un parcours de feu
>
> et dans l'assemblée des chênes
> la huppe étouffant son nom
>
> Feux avides, voix cachées
> courses et soupirs (*A*, 427)

Comme on le voit dans ce court poème, les pronoms personnels de première et de deuxième personne sont gommés et la condensation du vers va de pair avec l'emploi de la métaphore qui, à partir d'une qualité, en l'occurrence ici la coloration, englobe dans

[1034] G. Purnelle, *art. cit.*, p.73.
[1035] *Ibid.*, p.60.

une image un ensemble de virtualités hétérogènes, l'« aigrette rose » et le « parcours de feu », métaphores *in absentia* d'un soleil qui s'absente. Cette insistance du vers court sur la simultanéité des phénomènes (relevée par la proposition participiale) et la transparence de l'énonciation rapprochent nombre de ces poèmes de la forme du haïku, dont l'influence sur la poésie jaccottéenne a été relevée notamment par Jean Onimus[1036] et par Michèle Aquien[1037] et qui se marque ici exemplairement à travers l'emploi de vers pentasyllabiques et heptasyllabiques.

3. Des *Airs À la lumière d'hiver*, heur et malheur du vers libre

Ce rapport du poème-instant à la métaphore renvoie à sa faculté de condensation. Ainsi même s'il prend en charge d'exprimer la disparition (le coucher du soleil), le poème n'en donne que le résultat (la coloration rose à l'horizon), sans marquer le rapport de cette absence à cette présence (par exemple au moyen d'une copule). Le choix d'une syntaxe nominale plutôt que verbale implique que les événements (l'amuïssement du monde naturel) qui procèdent de ce fait initial (la nuit) soient assemblés sur le mode de la parataxe ou de la coordination (« et »). De cette manière, leur rapport de causalité aussi bien que de consécution est effacé au profit d'un présupposé de contiguïté. La métaphore permet en outre d'interroger le rapport du signifiant au signifié, et du signe au référent. S'agissant d'une métaphore *in absentia*, les signifiants (« Une aigrette rose à l'horizon / un parcours de feu ») ou les signes (le rose) désignent un signifié ou un référent (le soleil) vis-à-vis duquel ils se positionnent en excès. Le rapport à la référence semble donc s'instruire sur un mode iconique, où la finalité s'endogénéise. Cet autotélisme paradoxal du poème-instant explique peut-être le choix de la couleur rose (symbole de l'érotisme chez Philippe Jaccottet[1038]) comme signe d'un manque compensé d'une possession substitutive. Puisque le mètre était apparu comme la marque du principe de réalité (la prise du social, du culturel ou du biologique sur l'individu), le vers libre pourrait rendre compte d'une individualité laissant libre cours au principe de plaisir et au désir. Cette hypothèse à peine énoncée semble compromise. En effet, le poème-instant dans *Airs* admet aussi bien le vers métré que le vers libre et, de plus, le livre de deuil immédiatement postérieur, *Leçons*, est écrit en vers libres. Mais ce serait trop vite oublier que, d'une part, d'autres modèles que le modèle classique peuvent informer l'écriture (en l'occurrence le

[1036] J. Onimus, *op. cit.*, p.51.
[1037] M. Aquien, « Philippe Jaccottet et le *Haïku* », *in* P. Née, J. Thélot [dir.], *op. cit.*, pp.243-260.
[1038] J.-L. Steinmetz, *Philippe Jaccottet*, Paris, Seghers, « Poètes d'aujourd'hui », 2003, p.81.

haïku) et que, d'autre part, selon Sigmund Freud, le principe de plaisir est rythmé par l'alternance de deux types de pulsions, la pulsion de vie (*Eros*) et la pulsion de mort (*Thanatos*)[1039].

a. De la sortie du mètre à la disparition du maître

L'un des facteurs d'explication de cette proximité formelle entre les poèmes d'*Airs* et ceux de *Leçons* est qu'il s'agit dans ce dernier recueil de produire une version dysphorique du vers libre. Si, dans les poèmes d'*Airs*, le poète jouit de sa liberté nouvellement acquise, dans le recueil immédiatement postérieur, *Leçons*, l'émancipation à l'égard du mètre se retourne ironiquement en désarroi devant la disparition du maître. Le jeu de l'homophonie, rendu possible par la proximité spatiale des deux homophones dans le texte, invite alors à rapprocher ces deux extraits :

> Sinon le premier coup, c'est le premier éclat
> de la douleur : que soit ainsi jeté bas
> le maître, la semence,
> que le bon maître soit ainsi châtié (*L*, 452)
>
> S'il est un lieu hors de toute distance,
> ce devait être là qu'il se perdait :
> non pas plus loin que toute étoile, ni moins loin,
> mais déjà presque dans un autre espace,
> en dehors, entraîné hors des mesures.
> Notre mètre, de lui à nous, n'avait plus cours :
> autant comme une lame, le briser sur le genou. (*L*, 453)

Le premier extrait, au présent et en vers libres, situe le poète devant le spectacle de l'agonie, dont l'excessive horreur est signalée par l'emploi du subjonctif, marquant l'incrédulité de l'énonciateur. Le deuxième extrait, en revanche, est à l'imparfait et mêle, dans un patron accentuel souple et dans une notable concordance syntaxico-métrique, dodécasyllabes et décasyllabes. L'emploi de l'imparfait apparaît alors comme un plausible élément d'explication de ce retour à une relative régularité métrique. En effet, l'imparfait, en dissociant intervalle de l'énonciation et intervalle de référence, met l'énonciateur à distance de l'événement raconté au moyen d'un dispositif énonciatif qui se rapproche, sans s'y identifier absolument, d'une énonciation historique. Or, un autre marqueur habituel, bien qu'insuffisant, de ce type de dispositif énonciatif parcourt les

[1039] S. Freud, « Au-delà du principe de plaisir » (1920), *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, « Petite bibliothèque Payot », trad. S. Jankélévitch, 1981, p.114 : « Ce qui ne peut manquer de nous frapper, c'est que les pulsions de vie ont d'autant plus affaire à notre perception interne qu'elles se présentent comme des perturbateurs et apportant sans discontinuer des tensions dont la liquidation est ressentie comme plaisir ; les pulsions de mort en revanche paraissent accomplir leur travail sans qu'on s'en aperçoive. Le principe de plaisir semble être en fait au service des pulsions de mort.

deux textes, et affirme déjà dans le premier extrait l'appartenance du mourant à « un autre espace », mais d'une manière – cette fois – douloureuse : c'est l'utilisation de la « non-personne »[1040]. Si dans le premier extrait en vers libres, la séparation est excessivement pénible car elle confronte, dans l'instant de l'agonie, l'énonciateur à son impuissance à venir en aide au mourant, dans le second extrait en vers mêlés, en revanche, l'affliction du locuteur est atténuée par la possibilité d'en témoigner. Aussi, est-il significatif que le seul vers qui ne se plie pas à une quelconque interprétation métrique soit le dernier vers évoquant précisément la brisure du mètre : « autant, comme une lame, le briser sur le genou ». Dans ce vers, où le poète est comparé à un chevalier qui rendrait les armes, le comptage syllabique oscille entre treize et quatorze syllabes, sans qu'aucune possibilité ne satisfasse à la nécessité de l'inscrire dans le schéma métrique déterminé par les vers précédents de 10 ou 12 syllabes, en 4|6 (v.1, v.4) ; 6|4 (v.2, v.5) ou 4|4|4 (v.3, v.6).

b. Redéfinition du poème-discours

Alors que la personne du mort est caractérisée par son sens de la mesure et par son inclination pour le « clos »[1041], la mort évoque ici la figure dysphorique de l'Illimité, dont l'Invisible, l'Insaisissable, le Dieu sont dans l'œuvre les figures euphoriques. C'est donc cette facette de l'Illimité qu'incarne la forme discordante du vers libre dans *Leçons*, dont le titre évoque la correction infligée par l'existence à la présomption dont le poète s'est rendu coupable dans *Airs*. Cette dualité du vers libre interdit la simple équivalence entre d'une part, euphorie, vers libre, concordance, poème bref, poème-instant, et d'autre part, dysphorie, vers métré, discordance, poème long, poème-discours. En effet, au temps de *L'Effraie* et de *L'Ignorant* le poème-discours se définissait essentiellement par sa longueur (strophique à l'échelle du poème ou syllabique à l'échelle du vers). Celle-ci lui permettait de rapporter des actions ou des événements successifs, tout en explicitant les rapports logiques, temporels ou spatiaux qui les liaient. Ainsi, la locution conjonctive « autant de… que » dans les deux premiers vers de l'« Histoire de l'avare » (*I*, 144) explicite l'absence de lien de causalité entre les deux propositions : « Autant d'éloges qu'on voudra sur sa valeur / n'entraînent pas un homme un doigt plus loin des morts ». De même, dans les deux vers suivants, la conjonction de subordination « si » rend compte du rapport de cause à conséquence entre les deux faits évoqués : « s'il prend sa vie ou ses propos pour un trésor, / il passera ses jours à craindre le voleur ». Le poème-discours

[1040] É. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale, op. cit.*, p.256.
[1041] Dans l'un des deux poèmes qui séparent les deux extraits étudiés, le mort est évoqué de cette manière : « Lui qui avait toujours aimé son clos, ses murs, / lui qui gardait les clefs de la maison » (*L*, 453).

tendait à confondre *consécution* et *conséquence*[1042] et se laissait ainsi comparer à un « bref récit ». Or, les poèmes de *Leçons* sont courts, composés de vers libres dont l'empan syllabique varie de deux à seize. Sur le plan purement quantitatif, ils tiennent donc davantage du poème-instant que du poème-discours. Sur le plan grammatical, la syntaxe n'est pas réduite à la parataxe, comme c'est fréquent dans le poème-instant, mais elle n'engage pourtant que rarement des rapports de causalité comme c'est le cas dans les poème-discours de *L'Effraie* et de *L'Ignorant*. En revanche, on y retrouve la même propension au débord que dans le sonnet étudié. Elle est sensible à l'échelle du vers, par exemple, dans ces trois vers qui démantèlent les deux propositions en séparant le sujet de son verbe et le verbe de l'attribut du sujet : « Une stupeur / commençait dans ses yeux : que cela fût / possible […] » (*L*, 453). Mais elle est aussi sensible à l'échelle du recueil entier. En effet, dans *Leçons*, le poète produit le récit d'un même événement. Or, ses fragments apparaissent séparés par des ellipses et des silences, certes nécessaires à tout récit, mais ici accentués par les blancs typographiques et par la discordance entre vers et syntaxe qui invitent à interpréter ces suspens de la voix par l'excès de l'émotion. Dans *Leçons*, la dimension de succession ne s'exprime pas seulement à l'échelle du poème, mais aussi à celle du recueil, à travers sa forme sérielle ou séquentielle[1043]. Les poèmes de *Leçons* révèlent ainsi les deux caractéristiques fondamentales du poème-discours : la *succession* et la *propension au débord* (*ametria*), dont le vers libre peut être l'une des figures, quand il s'inscrit dans un poème jouant sur le contraste entre vers libres et vers métrés par exemple. De même, dans le cadre d'une syntaxe enjambante, il ne fait qu'ajouter à la discordance entre la syntaxe et le vers, en en révélant le caractère subjectif, puisqu'elle n'est plus commandée par la sujétion de la phrase aux conventions de la versification. Mais l'*ametria* prend d'autres formes que le vers libre comme la production et la déception de l'attente de l'alexandrin par le 14-syllabes ou encore la discordance syntaxico-métrique du dodécasyllabe. Le poème-discours est essentiellement un poème-durée. L'expérience du temps s'y définit par la successivité et la réflexivité, et engage le sujet à constater sa « différance »[1044] à l'égard d'un modèle, ce qui rend ce type de poèmes

[1042] R. Barthes, « Introduction à l'analyse structurale du récit », *Communications*, n°8, Paris, Seuil, « Points », 1966, p.16.
[1043] J.-C. Mathieu, « La Diction du deuil », *op. cit.*, p.139 : « Aucun recueil poétique de Jaccottet n'a sans doute autant de continuité que ces poèmes écrits à la suite d'un deuil ».
[1044] J. Derrida, *op. cit.*, p.40 : « le *a* de la *différance* rappelle […] que l'espacement est *temporisation*, détour, délai par lequel l'intuition, la perception, la consommation, en un mot le rapport au présent, la référence à une réalité présente, à un *étant* sont toujours *différés*. Différés en raison même du principe de différence qui veut qu'un élément ne fonctionne et ne signifie […] qu'en renvoyant à un autre élément passé ou à venir, dans une économie des traces. »

plus propre que le poème-instant à l'expression de la *distentio* et de l'« humeur-de-perte » de la mélancolie.

c. D'un enjambement euphorique

Néanmoins, le poème-discours, s'il est souvent discordant (vis-à-vis du mètre, du vers ou d'une attente), n'est pas toujours dysphorique. Le poème, « Aide-moi, maintenant, air noir et frais » (*LH*, 575-576), qui intervient après la mise en cause du langage par le poète, témoigne, par exemple, de la possibilité d'une expérience euphorique du *débord*. Comme dans le sonnet étudié précédemment, ce poème se caractérise par une grande fréquence des enjambements[1045]. Mais alors que dans « Sois tranquille », l'activité du sujet s'avérait incapable de contrer l'implacabilité du destin, incarnée dans une métrique rigide désarticulant la syntaxe, dans ce poème, l'énonciateur impose sa propre rythmique à la syntaxe au moyen d'un découpage métrique souple, en alexandrins et en décasyllabes dans la première strophe, puis admettant, dans les suivantes, quelques vers courts (6 et 8 syllabes) et très courts (3 et 4 syllabes) en alternance avec des vers plus longs (10, 12 et 14 syllabes). Le contexte lexico-sémantique identifie rythme des vers et rythme de la marche, de telle façon que les syllabes accentuées paraissent marquer une pause dans la progression du locuteur et que l'hétérométrie de la strophe semble décrire une démarche caractérisée par sa relative irrégularité rythmique[1046]. C'est à présent le poète lui-même, et non plus la mort, qui *enjambe* les obstacles sur son chemin. Le monde est presque immobile, à l'instar des « légères feuilles [qui] bougent à peine » (v.2), et l'énonciateur fait l'expérience de la temporalité par le mouvement que dessine sa trajectoire. L'identification du temps au mouvement, qui rappelle la définition aristotélicienne du temps comme « nombre du mouvement selon l'antérieur et le postérieur »[1047], est co-occurrente d'une identification du locuteur au temps. C'est pourquoi, tous les verbes étant au présent d'énonciation et à l'aspect

[1045] Sans prétendre en faire un relevé exhaustif, voyons seulement la première strophe. Le v.1 rejette l'adjectif épithète « noir », qui qualifie le nom « cristal » au vers suivant. Au v.3, le groupe sujet-verbe « Je traverse », est isolé, sous la forme d'un contre-rejet, de son complément « la distance transparente ». Au vers 4, le groupe nominal « le temps » est séparé de son épithète « même » et de la proposition relative, « qui marche ainsi dans ce jardin », dont il est l'antécédent. Enfin, aux vers 6 et 7, le groupe prépositionnel complément circonstanciel de lieu, « d'étoile / en étoile », est coupé en deux.

[1046] Si on fait une analyse rythmique de la strophe, en tenant compte essentiellement des accents syntaxiques et métriques, on obtient le schéma suivant, où alternent récurrences et variations, régularités et écarts :
v.1 : ••_••_|•_•_•_ ; v.2 : ••_•_|_•••_ ; v.3 : •••_•_|••_ ; v.4 : ••_••_|•••_ ; v.5 : •••_•_|•••_ ; v.6 : ••_••_|•••_•_ ; v.7 : ••_••_|_••_. Ainsi la séquence A. [••_••_] se répète à quatre reprises, au premier hémistiche des vers 1, 4, 6 et 7, et est reprise par la séquence a. [••_] au début du premier hémistiche du vers 2, au deuxième hémistiche du vers 3, et à la fin du deuxième hémistiche du vers 7. De même la séquence B. [•••_•_] correspond au premier hémistiche des vers 3 et 5, et au deuxième hémistiche du vers 6. La séquence b. [•••_] correspond au second hémistiche des vers 4 et 5, et à une partie du second hémistiche du vers 2.

[1047] Aristote, *Physique*, IV, 11, 219 b, Paris, Flammarion, « GF Flammarion », trad. P. Pellegrin, 2000, p.256.

inaccompli, le poème est lancé, de même que le poète, dans une marche avant qui n'admet pas de retour en arrière. En ce sens, le poème substitue trois fois un verbe imperfectif, qui « envisage le procès dans son déroulement, sans visée d'un terme final » et le perçoit « comme indéfini et prolongeable »[1048], à un verbe perfectif, où « le procès n'acquiert d'existence complète et véritable que lorsqu'il est parvenu à son terme »[1049]. Entre les vers 3 et 6 qui identifient le locuteur au temps, le verbe « traverser », dans « Je traverse », est remplacé par le verbe « marcher » dans « c'est le temps même qui marche ». Aux vers 33 à 35, le poète substitue le verbe « passer » au verbe « sortir », et souligne ce prolongement indéfini de l'action par deux hyperbates : « […] et je sors dans la nuit, / je sors enfin, je passe, **et le temps passe** / **aussi la porte sur mes pas** ». Aux vers 38 et 39, l'imperfectif « avancer » succède au perfectif « franchir » : « je le franchis, c'est l'air limpide, taciturne, / j'avance enfin parmi les feuilles apaisées ». La pacification du rapport au temps du sujet s'exprime à la fois par ces substitutions et par le retour à une syntaxe accordée au rythme métrique ternaire de l'alexandrin. Cette pacification ne cesse pas pour autant d'accueillir la discontinuité, comme en témoignent les multiples occurrences des adverbes « enfin » et « ne… plus », qui marquent les passages de seuils et les *accomplissements* successifs dans la continuité évoquée par l'aspect inaccompli et « sécant »[1050] des verbes au présent. Comme l'écrit Antonio Rodriguez, « le devenir s'expérimente selon un paradoxe, du fait qu'il se compose d'instants qui le divisent et le lient. Ainsi, il se définit comme un flux perpétuel d'instants changeants et comme une succession infinie de limites qui se dépassent »[1051].

*

Le conflit du mètre et de la syntaxe a cédé la place au conflit entre le vers et la syntaxe, de sorte que la propension au débord (*ametria*) de l'individu semble s'être aggravée avec la discordance du vers libre. Néanmoins, cette dysphorie de la discordance peut se convertir en euphorie, une fois admise la dialectique du continu et du discontinu, de l'instant, s'ouvrant sur la « profondeur insoupçonnée du présent »[1052], et de la durée. En effet, la discordance apparaît comme le moment de transition entre deux instants

[1048] J.-C. Pellat, M. Riegel, R. Rioul, *Grammaire méthodique du français*, Paris, Presses Universitaires de France, « Linguistique nouvelle », 1994, p.521.
[1049] *Ibid.*, p.521.
[1050] M. Monte, *op. cit.*, p.179.
[1051] A. Rodriguez, *Le Pacte lyrique. Configuration discursive et interaction affective*, Hayen, Pierre Mardaga, « Philosophie et langage », 2003, p.170.
[1052] M. Monte, *op. cit.*, p.181.

stabilisés et met en scène la « tension »[1053] du sujet lyrique vers l'accordance ou l'harmonie qui sera réalisée dans les derniers vers du poème. En dépit ou plutôt en vertu du retour d'une métrique apprivoisée par un sujet « accordé […] aux jours » (*L*, 452), le poète parvient à une transfiguration de sa représentation du temps, qui passe de *Cronos*, le « démon destructeur »[1054], à *Aion*, le « principe créateur éternel et inépuisable »[1055]. Dans ce poème, la négativité du temps se convertit en positivité sous la forme de la porte de la nuit tournant sur ses gonds en même temps que s'invertit la connotation axiologique du poème-discours. Aussi, le vœu suivant, formulé des années plus tôt dans *L'Ignorant*, est-il réalisé : « […] Cire brûlant sous d'autres cires, / conduis-moi, je te prie vers cette vitre à l'horizon, / pousse avec moi cette légère et coupante cloison, / voit comme nous passons sans peiner dans l'obscur empire… » (*I*, 165). Après avoir présenté « [l'] homme qui vieillit [comme] un homme plein d'images / raides comme du fer en travers de sa vie » (*LH*, 574), mettant ainsi en cause la vieillesse dans l'aggravation de l'impuissance du langage, le poète voit dans le consentement à la linéarité temporelle et donc au mourir, la possibilité d'une conversion de son rapport au temps.

**

Le poème-discours procède, donc, d'une double tension : on observe, d'une part, une tension vers une identification du langage au flux continu du devenir, auquel le poète est sur le point de s'abandonner, et, d'autre part, une tension vers une identification du poème au mouvement rétentif du souvenir, où le poète cherche à se ressaisir par la mémoire du moment présent à mesure qu'il passe au passé. C'est cette double tension qu'exprime, dans le poème-discours, le conflit du vers métré et, à plus forte raison libre, et de la syntaxe. En ce sens et toutes proportions gardées[1056], le poème-discours emprunte à la fois du mouvement *prosa* et du mouvement *versus* : « *prosa* sera dit de "ce qui va droit devant" en privilégiant la succession et l'avancée, et *versus* de ce qui favorise le revenir, les retours, les tensions ». Au contraire, le poème-instant se tient tout entier dans le mouvement *versus* « qui révèle un temps non linéaire, non chronologique, actualisé par le rythme qui "temporalise la simultanéité et synchronise la succession" »[1057]. Le poème-

[1053] *Ibid.*, p.85.
[1054] E. Panofsky, « Le Vieillard Temps », *L'Œuvre d'art et ses significations, op. cit.*, p.117.
[1055] *Ibid.*, p.109.
[1056] En effet, Lucie Bourassa identifie l'opposition entre mouvement *versus* et mouvement *prosa* à l'opposition benvenistienne entre énonciation de discours (versus) et énonciation de récit (prosa). Or, on a vu que les deux types de poèmes procédaient l'un et l'autre des deux types d'énonciations.
[1057] L. Bourassa, *op. cit.*, p.90-91.

discours apparaît de la sorte comme un étage intermédiaire entre le pur poème qu'est le poème-instant et la prose. C'est pourquoi, dans les recueils mixtes, cet étage disparaît. Sa disparition révèle l'alternance prose et vers comme exacerbation du contraste entre « temps faibles » et « temps forts » par quoi le texte prend modèle sur les variations d'intensité qui, selon Philippe Jaccottet, structurent le genre de l'opéra : « Ne pas craindre de faire se succéder, se mêler poèmes et proses, comme dans l'opéra il y a des préparations un peu plates ou froides, et de grands airs qui n'en paraissent que plus beaux » (*CGR*, 261-262). À travers la forme du recueil mixte, le poète parvient à « intégrer [ces globes purs] dans une continuité – la prose – qui peut-être les ruine » (*PFA*, 508), mais dont la ruine est acceptée comme nécessaire et même salutaire. Ainsi, la prose partage encore avec le poème-discours une dimension critique, métapoétique, permise dans ce dernier par le caractère de réflexivité qu'y imprime la double tension entre mouvement *prosa* et mouvement *versus*, et dont on verra dans les pages qui suivent ce qu'elle emprunte à la complexion mélancolique identifiée dans l'œuvre.

III — RYTHME PALINODIQUE ET FONCTION CRITIQUE

> *[…] ce livre aurait besoin d'une palinodie, peut-être, pour que l'on y prenne du monde une vue plus juste et plus ample.*
> La Promenade sous les arbres, p.133.

Dans son article consacré à Philippe Jaccottet dans *L'Histoire de la littérature en Suisse romande*, Michel Collot écrit : « la prose […] a permis à Jaccottet d'introduire dans son écriture une dimension critique, de renoncer aux illusions de l'unité et de la perfection et d'accepter une part d'approximation et de fragmentation »[1058]. Aussi, observe-t-on, à mesure du déroulement de l'œuvre dans le temps et donc à mesure du vieillissement du poète, une exacerbation de la fonction critique. Or, la dimension critique est une caractéristique constante, unanimement relevée par les auteurs, du discours mélancolique. Pour Sigmund Freud, le mélancolique retourne contre lui-même les reproches originellement adressés à l'objet aimé, de sorte que sa plainte est essentiellement constituée d'une série d'auto-reproches[1059] dont Ludwig Binswanger observe, quant à lui, qu'ils « s'exprime[nt] le plus souvent, grammaticalement, de façon

[1058] M. Collot, « Philippe Jaccottet », *in* R. Francillon [dir.], *Histoire de la littérature en Suisse romande*, Carouge-Genève, Éditions Zoé, 2015, pp.-869-877, p.876.
[1059] S. Freud, « Deuil et mélancolie », *op. cit.*, p.156.

conditionnelle »[1060]. Pour Marie-Claude Lambotte, « le style de discours [propre aux mélancoliques est] celui de l'*assertion négative* » où « une sorte de *fonction critique* » tend « à dissocier discours et sujet sur un mode désaffectivé »[1061]. Jean Starobinski relève, quant à lui, le lien qui unit « mélancolie et réflexion »[1062] dans la tradition philosophique et il analyse les formes de l'« autoréflexion »[1063] dans le poème « Le Cygne » de Charles Baudelaire. De même, Jean-Louis Cabanès parle de « cette réflexivité sans fin qui est le lot du mélancolique »[1064]. Comment cet aspect du discours mélancolique, défini comme fonction critique ou métapoétique et comme réflexivité, se traduit-elle dans l'œuvre ? La présence proliférante des connecteurs logiques dans les derniers recueils poétiques, et en particulier dans *Chants d'en bas* et *À la lumière d'hiver*, met en évidence cette hypertrophie de la fonction critique et la dimension argumentative de la poésie de Philippe Jaccottet, tout en enrichissant encore la définition du « poème-discours » d'un nouveau critère, celui de la *discursivité*, proprement dite, au sens de ce qui ressort au raisonnement. Fondamentalement réflexive, l'écriture jaccottéenne avance par reprises, ratures et corrections successives, donnant lieu à tout un travail de la négation, en sorte que son rythme palinodique s'observe aussi bien à l'échelle de la phrase que de l'œuvre entière où chaque recueil s'élabore en retour et en correction du précédent.

1. Connecteurs logiques et argumentation : analyse de « Parler »

Dans *Chants d'en bas* comme dans *À la lumière d'hiver*, les connecteurs logiques sont non seulement plus nombreux que dans les autres recueils mais ils sont aussi particulièrement mis en valeur par leur position dans les textes. Ils apparaissent par exemple en début de vers après un alinéa, comme l'adverbe « Toutefois » dans ce vers d'*À la lumière d'hiver* : « Toutefois, on dirait » (*LH*, 575). De même, dans la section « Parler » de *Chants d'en bas*, où ils sont particulièrement nombreux, les connecteurs sont positionnés en début de strophe et de vers, comme l'adverbe « Aussi » dans la deuxième strophe du poème 1, ou en deuxième position juste après le thème, dans la dernière strophe du même poème ou dans les première et deuxième strophes du poème 3. Ces connecteurs mettent en évidence le caractère discursif des poèmes qui conjuguent

[1060] L. Binswanger, *op. cit.*, p.32.
[1061] M.-C. Lambotte, *Le Discours mélancolique. De la phénoménologie à la métapsychologie*, Paris, Anthropos, 1993, p.56.
[1062] J. Starobinski, *La Mélancolie au miroir…, op. cit.*, p.12.
[1063] *Ibid.*, p.40.
[1064] J.-L. Cabanès, *art. cit.*, p.136.

genre lyrique et formes de l'argumentation. Comme cherchant à convaincre un destinataire, les poèmes de la section « Parler » déplient en effet un raisonnement rigoureux constitué d'une thèse, d'une antithèse et d'une synthèse, toutes étayées d'arguments et d'exemples.

a. Thèse : gratuité absolue du langage

Dans le premier poème, la première strophe présente en effet la thèse du caractère gratuit et arbitraire du langage en général et de la poésie en particulier : « Parler est facile, et tracer des mots sur la page / en règle générale, est risquer peu de choses » (*CB*, 539). L'argument qui soutient cette thèse est le suivant : « tous les mots sont écrits de la même encre ». Cet argument affirme l'inadéquation et même l'étanchéité des plans linguistiques et existentiels par la distinction entre la multiplicité des objets de l'expérience et l'uniformité du langage qui sert à en rendre compte. Il est étayé de deux exemples :

> « fleur » et « peur » par exemple sont presque pareils,
> et j'aurai beau répéter "sang" du haut en bas
> de la page, elle n'en sera pas tachée,
> ni moi blessé. (*CB*, 539)

Le premier prend appui sur la paronymie entre « fleur » et « peur » et montre le caractère arbitraire, non-motivé, du lien entre signifiant et signifié en désignant par des phonèmes semblables des phénomènes hétérogènes. Le second dénie toute capacité performative au langage et affirme l'inadéquation radicale du signe et du référent. La deuxième strophe tire la conséquence de ce constat : « Aussi arrive-t-il qu'on prenne ce jeu en horreur ». La troisième strophe, quant à elle, modère la thèse en y appliquant un contexte : « Cela, / c'est quand on ne peut plus se dérober à la douleur ». Nuançant la valeur omnitemporelle du présent gnomique, « Parler est facile », la contextualisation de la thèse l'ouvre déjà à l'éventualité d'une contestation. En ce sens, le connecteur « alors » au premier vers de la quatrième strophe, « Parler alors semble mensonge », s'interprète de deux manières : soit comme un connecteur logique apportant une première conclusion au raisonnement, soit comme un connecteur temporel, restreignant la validité du prédicat « semble mensonge » au contexte défini. Ainsi, alors que le raisonnement se déploie à partir d'une assertion, qui fait l'objet d'une démonstration, dont on détermine le champ de validité, puis d'une conclusion, on voit qu'en réalité, à mesure du raisonnement, ce qui était asserté de manière péremptoire au début du poème apparaît de plus en plus hypothétique, jusqu'à substitution du verbe « sembler » au verbe « être », du domaine de l'apparence à celui de l'essence. En ce sens, ce poème offre une démonstration à l'envers, où l'énonciateur, au

lieu d'aller vers de plus en plus de certitudes à mesure de sa démonstration, va au contraire vers de plus en plus d'incertitudes.

b. Antithèse : gratuité relative et partage du sensible

Bien qu'il s'agisse de définir plus précisément le contexte induisant le divorce radical des plans linguistiques et existentiels affirmé dans le poème précédent, le deuxième poème commence comme une digression et fait l'analogie entre la rétractation du papier sous l'action du feu et le recroquevillement de l'esprit et du corps sous l'effet de la douleur. En réalité, cette digression permet d'illustrer le pouvoir de fascination du langage qui, par sa puissance analogique (« comme si »), instaure des chaines d'équivalence entre des réalités qui n'ont rien de commun entre elles, « le feu », le « tigre », la mort, en sorte qu'en dernier ressort le langage voile ce qu'il prétendait montrer. Ce poème illustre l'étanchéité radicale de la mort, « ce qui n'a ni forme, ni visage, ni aucun nom », et des « lois des mots » qui sera interrogée dans le quatrième poème de la section : « comme si la parole rejetait la mort, / ou plutôt, que la mort fît pourrir / même les mots ? » (*CB*, 542). À travers ce partage de l'expérience entre dicible, ce qui est « matière à poème », et indicible, « ce qui empêche de parler en autre langue que de bête », c'est le pouvoir de référentialité et de signification du langage qui est dénié, au profit du seul pouvoir d'expressivité, la « langue […] de bête ». Ainsi, le troisième poème de la série expose l'antithèse proprement dite : « Parler pourtant est autre chose, quelquefois ». L'adverbe temporel affirme le caractère contextuel de la validité ou de l'invalidité de la parole, et le lexique essentiellement mélioratif invite à recouvrir le partage précédemment opéré entre dicible et indicible par les notions de beauté et d'horreur. Le poème serait alors un cadre propre à la louange, « rendre largement à l'air / l'ivresse d'avoir bu au verre fragile de l'aube », susceptible de « chanter » le « bonheur », et impropre à exprimer l'horreur de l'agonie et de la mort sans les travestir. La deuxième strophe rend compte de la difficulté inhérente à ce partage du sensible et à cette spécialisation hymnique du poème : ne rendant compte que de l'aspect lumineux de l'existence, si le poème ne ment plus en travestissant ce qu'il prétend représenter, il ment néanmoins par omission en donnant pour le tout de l'expérience du monde, ce qui n'en est qu'une partie. De la sorte, il verse dans le domaine de l'imaginaire, où la mort apparaît un obstacle franchissable : « tout cela qui remonte en paroles, tellement / allégé, affiné qu'on imagine / à sa suite guéer même la mort » (*CB*, 541).

c. Synthèse : le poème comme dire de l'échec du poème

Le poème 7 pose la synthèse des différents moments de la démonstration : « Parler est difficile, si c'est chercher… chercher quoi ? / Une fidélité aux seuls moments, aux seules choses / qui descendent en nous assez bas […] » (*CB*, 543). Alors que la thèse assertait que la parole était mensongère et que l'antithèse en affirmait la nécessité tout en restreignant sa valeur de vérité à l'expression du bonheur, sous la forme de l'hymne, la synthèse réintègre la question de la parole au sein de l'axe binaire entre facilité et difficulté du pouvoir de référentialité intégrale du langage mais en l'affirmant comme recherche, « chercherie », plutôt que comme « trouvaille » ou atteinte. Oui, la parole est vouée à l'échec, mais c'est contre cet échec qu'elle s'affronte et c'est malgré lui, dans son adversité, qu'elle se rencontre elle-même et qu'elle s'affirme. C'est la dichotomie entre mensonge et vérité qui est finalement niée. La vérité est recherche, dont le faux n'est qu'un moment nécessaire : « porter un masque plus vrai que son visage ». La vérité n'est donc pas du côté de la spontanéité et de l'immédiateté, mais du côté de l'effort, de la persévérance et du tâtonnement. À ce titre, la capacité du poème à exprimer son échec représentatif ou mimétique détermine paradoxalement le succès du poème à faire émerger sur lui-même une parole de vérité. L'échec est constitutif du poème, puisque précisément loin de se cantonner au domaine du dicible et de se « taire » sur « ce dont on ne peut parler »[1065], le poème est tension vers l'indicible, brouillage des frontières du connu et de l'inconnu, lien entre les morts et les vivants. Aussi, les poèmes 5, 6, et 8, qui marquent une interruption de la démonstration et entremêlent à l'intérieur du poème-débat qu'est « Parler » des moments constatatifs et incitatifs[1066], miment-ils le parallélisme ou l'indépendance entre les plans linguistique et existentiel. Or, montrant le divorce entre le langage et la réalité, l'entremêlement de ces poèmes hétérogènes révèle le caractère paradoxal de l'échec du poème : bien qu'échouant à *dire* la douleur, le poème réussit à *montrer* la douleur d'échouer à dire la douleur. Le poème 5 ancre la démonstration dans une situation d'énonciation, où la description et le constat, exprimés par l'anaphore de l'adverbe de manière « ainsi », prennent le pas sur la méditation, semblant en rendre par avance vaine l'issue. À la question ontologique et métaphysique de la nature du langage et de son sens succède en effet la description ontique du passage de l'être au non-être, et la prière impersonnellement émise comme en désespoir de cause substitue le registre du

[1065] L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, Paris, Gallimard, « Tel », trad. G.-G. Granger, 1993, p.112.
[1066] On reprend ici la classification des poèmes par macro-actes de langage opérée par Michèle Monte dans *Mesures et passages*.

pathos à celui du *logos*. Le poème 6 dresse, quant à lui, le constat de l'échec de l'entreprise poétique et métapoétique qui transforme la réalité en « images / ou [en] rêves ». Dans le poème 8, qui clôt la section, les « ombres » désignent aussi bien les doutes que leur résultat, l'écriture. L'invitation à sortir « comme un chasseur contre le vent » et à « franchi[r] comme une eau fraiche et rapide [s]a vie » (*CB*, 544) se prête alors à deux interprétations contradictoires : non seulement, celle d'un abandon, au moins momentané, *de* l'écriture poétique, mais aussi celle d'un abandon *à* la poésie, une fois le poète défait de ses scrupules et de ses hésitations. Dans les deux cas, néanmoins, produit de l'ombre ou ombre elle-même, la poésie exprime sa fondamentale négativité.

*

Tout au long de ce parcours argumentatif, les connecteurs logiques, nombreux, marquent les articulations et soulignent les difficultés. Procédant à la fois de la continuité et de la rupture, ce travail sur les connecteurs s'inscrit dans le prolongement du travail engagé au niveau des rapports entre vers et syntaxe, et rend compte du rythme heurté au sein duquel se déploient raisonnement du poète et mouvement réflexif du poème. Cette rythmicité singulière, réflexive ou raisonnante, sera mise en rapport dans le recueil suivant avec la question du vieillir :

> Un homme qui vieillit est un homme plein d'images
> raides comme du fer en travers de sa vie,
> n'attendez plus qu'il chante avec ces clous dans la gorge.
> Autrefois la lumière nourrissait sa bouche,
> maintenant il raisonne et se contraint.
> Or, on peut raisonner sur la douleur, sur la joie,
> démontrer, semble-t-il, presque aisément
> l'inanité de l'homme […]
> 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 […] (*LH*, 574-575)

C'est parce que le poète vieillissant a perdu « la juste voie / – qui est droite comme la course de l'amour / vers la cible […] » (*LH*, 573), que son « chanter » s'est dégradé en un « parler » (*CB*, 541), où la fonction référentielle s'est étiolée au profit de la fonction métapoétique, qui fait le poème « tourn[er] / sans fin sur [lui]-même ». La saillie des articulations logiques reproduit, dans le corps du texte et dans le déroulement de la pensée, la corporéité du vieillard telle qu'elle a été analysée dans la première partie comme *saillie de l'os*, « grinc[ement] des gonds sombres de l'âge » (*CB*, 546). Le constat que fait le poète d'un tel infléchissement de sa parole poétique à mesure du vieillissement

rejoint par ailleurs les descriptions neuropsychologiques du discours des sujets âgés qui relèvent la présence importante de connecteurs logiques, facilitant « l'intégration en mémoire de travail » et donc « la compréhension de phrases »[1067]. Ce tarissement du chant conditionne l'avènement d'un poème métapoétique ergotant sur ses restes, ce que Jean-Michel Maulpoix nomme le « chant résiduel »[1068], ou le « lyrisme critique », « mouvement anxieux qui contraint la poésie moderne à se retourner sur elle-même »[1069]. La « *fonction critique* »[1070] hypertrophiée envahit en effet de plus en plus l'œuvre poétique de Philippe Jaccottet, alors que son expression était auparavant cantonnée aux recueils de proses et aux chroniques dédiées.

2. Le travail de la négation : critique et temporalité

L'exacerbation de la fonction critique, ce que Philippe Jaccottet désigne dans sa correspondance avec Gustave Roud comme le « démon critique » (*CGR*, 132), « le diable d'esprit » ou encore comme le « démon destructeur » (*CGR*, 140), est liée, on l'a vu dans la première partie, à l'avancée en âge, mais aussi, on l'a vu dans la deuxième partie, à la manière dont la modernité se représente à elle-même. Une remarque de *Paysages avec figures absentes* identifie également la propension à la critique à un progressif évidement du monde et du moi : « Théories : parce que je ne sais plus que dire, parce que tout se dérobe de plus en plus, se fige ou se vide » (*PFA*, 486). La critique agissant dans l'œuvre « *en même temps* que la création » (*CGR*, 140) participe de l'hétérogénéisation du texte poétique où le lyrisme se conjoint à l'argumentatif, le poétique au métapoétique, et où s'entendent dans la voix du poète les diffractions qu'y instaurent les différents énonciateurs assimilés au moi. Dans la prose « Travaux au lieu-dit L'Étang », le poète nous ouvre le laboratoire de son écriture. Ainsi, voit-on de quelle manière le texte se constitue à partir de la conflictualité entre affirmation et négation. Se produisant dans l'affrontement à ce qui le nie, le texte jaccottéen est mû par le mouvement d'une négativité, dont affirmation et négation sont, comme dans la dialectique hégélienne, les moments. Or, le parcours de la négativité, qui « reformule en procès, donc dissout et lie en une loi mobile, les *termes* statiques »[1071] de l'être et du néant, s'identifie au mouvement de la temporalité. En ce qu'elle dialectise les termes antithétiques de l'affirmation et de

[1067] D. Brouillet, A. Syssau, *op. cit.*, p.159.
[1068] J.-M. Maulpoix, *Le Poète perplexe, op. cit.*, p.289.
[1069] *Ibid.*, p.289.
[1070] M.-C. Lambotte, *op. cit.*, p.56.
[1071] J. Kristeva, *op. cit.*, p.101.

la négation, la négativité comporte deux lignes entrelacées, une ligne créatrice « qui lie » et une ligne critique « qui dissout ». Son ambivalence est ainsi similaire à celle du « temps « destructeur » (*S*, 353), « sombre ennemi » (*I*, 160) d'une part, « patriarche » (*S*, 404), ou « ruissellement purifiant » (*ES*, 295), d'autre part.

a. La poésie comme exercice du « goût passionné de l'obstacle »

Le texte est organisé par l'isotopie de l'obstacle autour d'une antithèse fondamentale entre le mouvement (de l'eau, de l'écriture, du regard ou de l'existence) et ce qui l'entrave (la barrière de roseaux, les limites inhérentes au langage et au champ du visible, la mort) : « À la fois, il y a mouvement, course, et il y a limite à peu près circulaire » (*PFA*, 488). La présence de la préposition « contre »[1072] signale sur le plan grammatical l'économie antithétique qui organise le texte. Et, dès la première page, l'émergence de la catégorie explicite de l'« obstacle » (*PFA*, 482) est préparée par une série de phénomènes qui attirent l'attention de l'énonciateur : « le mur blanchâtre » aussitôt euphémisé en « surface d'eau », « barrière de roseaux » (*PFA*, 482 ; 484) ou « ligne blanche ». Dans la suite du texte, la « barrière de roseaux » donnera lieu à toutes sortes d'images : la « mystérieuse barricade » (*PFA*, 484), où Philippe Jaccottet convoque la référence à la pièce pour clavecins de François Couperin, la « cloison de paille », le « mur de paille » ou encore la « frontière » (*PFA*, 487) ou la « barrière de paille » (*PFA*, 485 ; *PFA*, 487 ; *PFA*, 489), « *la juste frontière* » (*PFA*, 487), « la frontière de roseaux » (*PFA*, 488), « *cette porte de paille* » (*PFA*, 488). À cet égard, il est significatif que le fait de porter son attention sur un objet, en l'occurrence « l'écume » (*PFA*, 482), soit exprimé par le verbe « arrêter » qui désigne aussi bien le fait de porter son attention sur quelque chose, la surprise ou encore le retour à l'immobilité : « elle [l'inscription fugitive, l'écume] semble prête à livrer un secret, sinon pourquoi nous aurait-elle arrêtés ? » (*PFA*, 483). L'écume, « ligne blanche », comparée à « une autre inscription sur la page de la terre » (*PFA*, 483), est donnée pour modèle au poète qui s'interpelle ainsi : « *Contre ce qui t'arrête / sache fleurir, comme l'eau* » (*PFA*, 488). Ce modèle de la confrontation, de l'antithèse, donné à la poésie, évoque, comme pour l'approfondir, le mot de Charles Baudelaire : « Ce livre, essentiellement inutile et absolument innocent,

[1072] Dans « Travaux au lieu-dit l'Étang », la préposition « contre » apparaît en effet à la première page de la section dans le cadre d'une apposition qui précise la « ligne blanche » comme « l'écume en quoi se change, s'épanouit l'eau contre un obstacle » (*PFA*, 482). Elle est ensuite reprise quelques pages plus loin dans des vers qui tendent à traduire et à reformuler cette expérience : « *Eau qui écumes contre ce mur de paille !* », puis « *Contre cette cloison de paille / eau bienheureuse, tu t'ouvres / tu te changes en plume !* » (*PFA*, 485), puis à nouveau « *Contre ce qui t'arrête / sache fleurir, comme l'eau* » (*PFA*, 488).

n'a pas été fait dans un autre but que de me divertir et d'exercer mon goût passionné de l'obstacle »[1073]. Le « goût de l'obstacle » ne désigne pas seulement le goût du défi ou de la provocation gratuite mais la vocation de la poésie à s'affronter à l'existence du mal sous la forme du négatif. Le *fleurissement* de l'écume contre la barrière de roseau est véritablement *fleur du mal* en ce qu'elle désigne la mort, le négatif, pour son origine. La préposition qui rattache le nom à son complément ne désigne plus la possession, mais le point de départ ou d'extraction. Par l'évocation du mythe de « Perséphone, fille de la Terre, [qui] cueillait des fleurs quand le sol s'ouvrit sous ses pas » (*CV*, 774), Philippe Jaccottet précise ce lien de la mort et des fleurs qui métaphorisent la poésie : « en moi, par ma bouche, n'a jamais parlé que la mort » (*S*, 347).

b. La succession des métaphores

De la même manière que l'étang nie la « glaciale foison de narcisses » (*PFA*, 482) en s'y superposant, la prose se construit « par une suite de négations » (*PFA*, 472) qui identifient mouvement du texte et mouvement de la négativité. Cette négativité donne lieu à des reformulations successives, par lesquelles le poète, employant l'épanorthose, corrige et ajoute à ce qu'il vient d'exprimer, soit en le contredisant, soit en en renforçant ou en en atténuant l'expression : « Aldébaran énorme au-dessus des arbres. […] Bientôt, je me corrige : "Aldébaran énorme", c'est Vénus » (*S*, 863). Certains verbes sont affectés par ce type d'autocorrection : « l'écume en quoi se change, s'épanouit l'eau contre un obstacle » (*PFA*, 482), « autant se laisser guider par le désir, ou égarer » (*PFA*, 485), « de même que le vent aboutissait, s'achevait en écume » (*PFA*, 487). Mais plus généralement, ce sont les métaphores qui, désignant le même objet, l'étang ou bien la barrière de roseaux, se succèdent et se superposent les unes aux autres : l'écume est d'abord comparée à « une autre inscription sur la page de la terre », puis à de « la lingerie tombée au pied d'une femme », puis à une « plume » (*PFA*, 483), à un « plumage » (*PFA*, 484), à des « plumes éparpillées au pied d'une barrière de paille » (*PFA*, 485), à de « la neige à la cime de la montagne », à un « bouillonnement bref » (*PFA*, 487), à un fleurissement (*PFA*, 488) ; l'étang [quant à lui] est « un miroir » (*PFA*, 483 ; 486) puis une « Fontaine », une « Fenêtre à même le sol » (*PFA*, 487), un « cercle » ou une « cible » (*PFA*, 488). Cependant, ces assertions métaphoriques sont contrebalancées à mesure du texte par une série de dénégations. La dénégation apparaît d'abord à travers l'emploi du

[1073] C. Baudelaire, « Préface des *Fleurs* », *Œuvres complètes*, t.1, *op. cit.*, p.181.

conditionnel : « Ainsi naîtrait du désir […] une idylle gracieuse […] qui viendrait se superposer […] à ce que j'ai surpris de plus simple » ; « je pourrais écrire ce poème » (*PFA*, 483). Elle est relayée ensuite par l'assertion négative, caractéristique du discours mélancolique, où s'affirme le caractère irréel des métaphores : « mon émotion, sur l'instant, n'a pas eu cette couleur » (*PFA*, 483) ; « si l'écume m'a touché, c'est d'abord en tant qu'elle-même (en tant que chose qui devrait être nommée "écume" et non pas comparée à rien d'autre) ». De même, l'eau m'avait atteint en tant qu'eau, et non pas comme miroir » (*PFA*, 483) ; « Mais le ciel alors ne s'y reflétait pas » (*PFA*, 487). Après s'être laissé aller à la rêverie du lieu, ouvrant de la sorte « l'expérience du monde à une représentativité partageable »[1074], le poète retourne à l'examen non pas de la chose, mais de son émotion, cependant que voulant dire « le tout à fait simple » (*PFA*, 482), il est réduit à la tautologie : l'écume est écume, l'eau est eau. Pour éviter à la fois les écueils du mensonge analogique et de la tautologie mutique, le texte substitue l'assertion exceptive à l'assertion négative, où se manifeste ce mouvement de réduction phénoménologique de l'expérience par lequel le texte cherche à « dépouiller le signe de tout ce qui ne lui serait pas rigoureusement intérieur » (*PFA*, 483-484).

c. Polyphonie et refoulement

La négation a donc bien dans ce texte une valeur essentiellement polémique ainsi que l'a montré Oswald Ducrot[1075]. En effet, elle fait dialoguer le poète avec toute une tradition qui s'incarne dans des énonciateurs secondaires (Charles Baudelaire, François Couperin, ou encore Luis de Góngora, auquel Philippe Jaccottet attribue l'image de la plume). L'économie antithétique du texte s'assimile de la sorte à un imaginaire baroque où l'évanescence des images érotiques (la lingerie, le miroir, les plumes) s'achoppe au *memento mori*. Ces images au moment même où elles sont posées sont réfutées par le locuteur, ce sont « celles des autres » (*PFA*, 483). L'attribution à des énonciateurs secondaires des images « séduisante[s] » (*PFA*, 490), des « impressions […] érotiques » (*S*, 349), qui ont « ce rose […] d'une carnation enflammée » (*PFA*, 483), permet ainsi au poète de les employer sans s'en attribuer la responsabilité[1076]. Le mouvement de la négativité, qui anime le texte et le jalonne de négations successives, est comparable à la dénégation qui à la fois nie, supprime, conserve et foncièrement soulève le

[1074] D. Kunz Westerhoff, *art. cit.*, p.189.
[1075] O. Ducrot, *Le Dire et le Dit*, Paris, Minuit, 1984.
[1076] Pour une étude plus précise des rapports entre énonciation et négation dans l'œuvre poétique de Philippe Jaccottet, voir M. Monte, *op. cit.*, pp.192-202.

refoulement[1077]. La poursuite de la réalité emprunte, pour se dire, le langage amoureux. L'écume, comparée à de la lingerie, est l'indice d'une baigneuse, « […] la belle assez éprise/ […] rejointe toujours trop tard / jamais prise, jamais pillée » (*PFA*, 486). La description à mesure qu'elle superpose des images les unes aux autres, à mesure qu'elle « les répète[…] en les complétant » (*PFA*, 483), les retranche de la subjectivité du locuteur. Les images se produisent alors en décharges successives, où l'objet est détruit, « dépouill[é] » (*PFA*, 483), à mesure qu'il est décrit. Cette « jouissance de la destruction », où s'expérimente le plaisir de la perte, constitue peu à peu l'objet en « manque »[1078] une fois achevée sa réduction au « tout à fait simple qui est impossible à dire » (*PFA*, 482). Le texte se finit ainsi par le vers, « *Je vois au fond briller l'ombre de l'Illimité* » (*PFA*, 489), où la négation s'exprime doublement, sur le plan sémantique par l'évocation de « l'ombre », et sur le plan lexical par la préfixation négative à « l'Illimité ». Le « Là » de la présence, qui ouvrait le texte, a peu à peu cédé la place à l'absence, qui le ferme, de sorte que la prose, imitant le mouvement de la temporalité, refaisant le parcours de la négativité, qui n'est « ni l'être ni le néant mais le *passage* »[1079], est bien prose-poursuite comme l'écrit Jean-Marc Sourdillon dans la notice. Et les ébauches de poèmes intercalées dans la prose en sont donc les étapes, les instants, ou les « nœuds »[1080] qui marquent ce passage.

*

La référence aux « *Barricades mystérieuses* » (*S*, 398) de François Couperin[1081], pièce pour clavecins emblématique du style brisé de la période baroque reflète la composition du texte. En effet, selon le musicologue Philippe Beaussant, le style brisé se caractérise par la manière « dont les dissonances, à peine effleurées, glissent les unes sur les autres » et dont « chaque note se frappe isolément » de sorte que « la polyphonie éclate dans l'espace sonore »[1082]. Le multiple des lignes mélodiques ou des énonciateurs cède néanmoins la place à l'Un harmonique par le mouvement du dévoilement qui peu à peu révèle derrière le voile du visible (l'écume, les plis à la surface de l'eau, la lingerie) la présence-absence de l'invisible (le vent, la baigneuse, ou le désir). La vérité est

[1077] J. Hyppolite, *op. cit.*, p.529.
[1078] J. Kristeva, *op. cit.*, p.136.
[1079] F. Hegel, *Science de la logique*, cité par J. Kristeva, *ibid.*, p.104.
[1080] J. Kristeva, *ibid.*, p.114.
[1081] Ce titre est aussi cité dans *CPB*, 1245.
[1082] P. Beaussant, « François Couperin (1668-1733) », *in* J. et B. Massin [dir.], *Histoire de la musique occidentale*, Paris, Fayard / Messidor – Temps Actuels, 1985, p.415.

retranchement de l'illusion, *alethia*. Dans le « Dépliement continuel » (*PFA*, 487) du texte, dont la préfixation négative indique ce qu'il doit à l'annulation d'un processus antérieur (le pliage), se rédime l'existence. C'est pourquoi l'expérience de l'accès à la vérité, qui est à proprement parler l'expérience poétique, « se formule dans les mêmes tournures syntaxiques que l'expérience du deuil »[1083], en particulier celle de la négation exceptive qui peut aussi bien avoir un sens dysphorique, marquant le caractère résiduel d'un élément, qu'un sens euphorique de réduction à l'essentiel, d'atteinte du simple. Or, ces deux usages de la négation exceptive ne sont pas réellement opposés, comme aux deux pôles d'une ligne horizontale, ils définissent les degrés scalaires alternés de l'« approfondissement » d'une « *perspective* » (*PFA*, 486) que déterminent les deux lignes entremêlées en spirale de la critique et de la création. La constitution du texte est donc une expérience, « la traversée d'un danger »[1084], danger de l'image qui dérive si le poète pousse trop loin le filage de la métaphore (ligne créatrice), danger de la réduction au concept si le poète s'abstrait trop de la rêverie des sens (ligne critique).

3. Le rythme palinodique : répétitions et autocorrections

Le maintien de l'image dans l'écriture poétique ne s'opère donc qu'au prix de sa multiplication qui, substituant et corrigeant une image par une autre image, effectue un retournement et un retranchement salutaires. On peut alors parler d'une forme de *rythme palinodique*, où l'« arrangement des parties dans un tout »[1085] dispose les motifs symboliques dans l'œuvre selon un mouvement d'affirmation puis de correction dont les complexités demandent à être examinées, en commençant par l'expression de *rythme palinodique* elle-même. En effet, selon Émile Benveniste le rythme désigne « la configuration du mouvant ». De la sorte, chez Philippe Jaccottet, la palinodie, qui décrit le mouvement de rétractation par lequel le sujet lyrique *revient* sur ce qu'il a dit dans un poème précédent voire dans le même poème sous la forme de l'épanorthose, donnerait son contenu à cette configuration. Mais le *rythme* désigne aussi, en grec, « les "formes" particulières de l'humeur ou du caractère »[1086] de sorte qu'il prend un sens proche de la *disposibilité* heideggérienne. Or, celle-ci, informée par la palinodie, rejoint également la condition économique de la mélancolie, de sorte que les autocorrections qui constituent

[1083] M. Monte, *op. cit.*, p.198.
[1084] P. Lacoue-Labarthe, *op. cit.*, p.30.
[1085] É. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale, op. cit.*, p.330.
[1086] *Ibid.*, p.331.

le texte seraient la traduction stylistique des auto-reproches qui accablent le mélancolique.

a. La correction palinodique : la rature

D'un recueil à l'autre, différents effets d'écho se produisent, qui n'ont pas seulement vocation à inscrire dans l'œuvre des renvois, mais également à corriger, reprendre, modifier ce qui a été dit de manière à atteindre une plus grande *justesse*. À l'égard de ce processus d'élaboration de l'œuvre, le manuscrit de *Leçons* est particulièrement explicite, commençant par ces mots : « *je suis gêné de ce que j'ai dit. Corriger* »[1087]. Aussi, ces autocorrections récurrentes peuvent-elles prendre, dans l'œuvre, trois formes distinctes. La première, que l'on nommera *correction palinodique*, s'échelonne d'un poème à l'autre, voire d'un recueil à l'autre, et génère le poème comme une correction ou une dénégation d'un poème précédent. Le déroulement de l'œuvre dans le temps peut alors se lire comme la tâche infiniment scrupuleuse d'une subjectivité n'en finissant pas de questionner sa propre pratique : pratique du monde et pratique de l'écriture. L'exemple liminaire en sera la publication de *L'Ignorant* comme correction de *L'Effraie*, puis plus tardivement l'écriture de *Leçons* dont le poème d'ouverture opère la critique des deux recueils précédents : « Autrefois, / moi l'effrayé, l'ignorant, vivant à peine, / me couvrant d'images les yeux, / j'ai prétendu guider mourants et morts » (*L*, 451). Dans cette strophe, Philippe Jaccottet reprend les titres de ses deux premiers recueils *L'Effraie* et *L'Ignorant* et rejette la mission qu'il avait dans ceux-ci assignée à la poésie de se faire « veillée funèbre » (*I*, 156) et d'œuvrer à l'acceptation de la dimension passagère de l'existence : « passe avec le passage irrésistible des oiseaux / éloigne-toi : il n'est de fin qu'en l'immobile peur » (*I*, 172). De même les préfaces, postfaces, commentaires, qui accompagnent d'ordinaire les publications, participent de ce geste critique qui se confond de plus en plus à mesure de l'avancée en âge avec le geste créateur. À cet égard, la lecture des « Remarques » qui accompagnent la réédition de *Requiem* en 1991, recueil initialement publié en 1946, est édifiante. En effet, *Requiem* fait suite à la vision de photographies des cadavres de jeunes maquisards abattus par les Allemands. Ce que Philippe Jaccottet reproche à ce texte, et au jeune poète qu'il était lors de son écriture,

[1087] J. Chavanne, « Le manuscrit de *Leçons* : sous le signe de la fidélité », *in* P. Née, J. Thélot [dir.], *op. cit.*, pp.143-157, p.143.

c'est de n'avoir pas encore « appris la sagesse de ne parler qu'au plus près de ce que l'on a vécu, senti et compris » (*Re*, 1290), d'avoir eu « trop d'ambition » (*Re*, 1293).

b. Le ratage : les conditionnels passés et l'épanorthose

Enfin, dans un recueil qui date de 2001, *Et, néanmoins*, le poète inscrit ce geste de rature à l'origine du livre en en intitulant la première section « Ayant rayé le titre » (*EN*, 1093). Dès la deuxième page le titre pressenti est rejeté :

> « Devant le dieu à gueule de chien noir »
> 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. (*EN*, 1094)

Ce rapide parcours dans l'œuvre montre que la critique intervient de plus en plus tôt dans le processus de création. D'abord, le geste de correction s'accomplit en aval du poème, et le désir de parfaire l'œuvre incite le poète à reprendre l'écriture, puis, l'autocorrection s'aggrave en auto-reproches, enfin, ces auto-reproches, intervenant en amont, entravent le geste créateur à peine engagé. L'œuvre se constitue de ratures successives, tentant de remédier au ratage du langage. Outre l'autocommentaire et le phénomène de reprises lexicales que l'on a vu, le ratage s'exprime également sous la forme conditionnelle, comme l'avait noté Ludwig Binswanger, à travers la présence de conditionnels passés à fonction métapoétique qui témoignent du regret du poète de n'avoir pas pu réaliser l'ambition initiale : « J'aurais voulu parler sans images, simplement pousser la porte » (*CB*, 534). Mais, il s'exprime aussi à travers la figure de l'épanorthose, qui permet au poète de réfuter ce qui vient d'être dit dans le cadre d'un même poème. Ce type de correction intervient souvent dans le cadre de parenthèses contradictrices. On en trouve un exemple intéressant dans le poème intitulé « Le travail du poète » : « Ainsi, contre le mur éclairé par l'été / (mais ne serait-ce pas plutôt par sa mémoire) » (*I*, 155). En effet, ici, ce qui est affirmé dans le premier vers est infirmé dans le second, dans le cadre d'une parenthèse qui produit un commentaire sur le discours. Le poème fait, de la sorte, se succéder plusieurs voix : une *voix de tête* qui va *vers l'avant*, et une *voix de gorge* qui semble se ravaler *vers l'arrière*. Les poèmes qui mettent en œuvre ce type de procédés permettent alors de faire entendre le poème comme un chant polyphonique, ou même *diphonique*, dans lequel l'affirmation du « moi » est tout de suite réprimée par la dénégation du « sur-moi » conçu comme *instance critique*. Ce chant *diphonique* rappelle

la « scission entre la critique du moi et le moi »[1088] associée par Sigmund Freud à la mélancolie.

c. La correction antithétique

C'est ce que l'on constate, par exemple, dans ces vers de *Leçons*, recueil où ces procédés d'autocorrection sont les plus utilisés : « Il a affaire ailleurs. / Il n'a plus affaire à rien » (*L*, 454). Ici, le premier vers affirmatif traduit un premier mouvement de déni devant la réalité de l'agonie, le désir de se réfugier dans l'illusion de la croyance devant la cruauté de l'expérience, alors que le second vers négatif traduit un deuxième mouvement de reconnaissance de l'illusion préalable et de la cruauté indéniable de la situation. Ainsi, si ces procédés de palinodie ou d'épanorthose interrogent souvent le rapport du langage (et plus spécifiquement de la poésie) à l'illusion, il en est tout autrement du troisième type d'autocorrection, que nous nommerons la *correction antithétique* ou *oxymorique*. Dans ce type d'autocorrection, ce qui vient d'être affirmé, au moment même de son affirmation, dans le cadre du même vers, du même groupe nominal, voire du morphème lui-même, est aussitôt annulé. Soit le poète, produisant un oxymore, accompagne le nom d'un adjectif contradictoire, comme dans l'expression « braises fraîches » (*A*, 426). Soit il lui ajoute un groupe prépositionnel invalidant, comme dans les groupes nominaux : « l'espace sans espace » ou « la clarté sans clarté » (*I*, 172). Soit, encore, le nom lui-même est construit au moyen d'un préfixe privatif : « l'Illimité », « l'Insaisissable ». Soit, enfin, il est accompagné d'un déterminant indéfini en indiquant la nullité : « Nulle promesse ne lui a été donnée ; / nulle assurance ne lui sera plus laissée » (*I*, 171). L'anaphore renvoie ici au travail du négatif au moyen duquel la mort pourfend l'être. De la sorte, ce troisième type d'autocorrection insiste sur la dimension de l'indicible, voire de l'impossible, flirtant avec la figure de l'*adynaton* et avec la question du mysticisme, sur laquelle nous reviendrons dans le prochain chapitre. Ces trois formes de l'autocorrection déterminent un rythme oscillatoire dans lequel l'œuvre s'engendre par va-et-vient, flux et reflux. Toutefois, ce retour ne se fait jamais totalement à l'identique mais agit, au contraire, par retranchements successifs, en accomplissant un travail de sape où paradoxalement le poème se poursuit en se retranchant. Ce mouvement d'adjonction et de retranchement simultanés s'exprime exemplairement à travers l'emploi de l'adverbe « néanmoins », qui donne son titre à l'un des derniers recueils de l'œuvre,

[1088] S. Freud, « Deuil et mélancolie », *op. cit.*, p.158.

et qui illustre cette idée d'une parole, infiniment scrupuleuse, mais qui persiste en dépit et même en vertu des erreurs qui la constituent.

*

L'élaboration du poème par ce geste de retour critique, identifié à travers les formes de l'autocorrection, participe donc de la complexion mélancolique qui, selon Hubertus Tellenbach, engage le sujet, dans « la *crainte* de rester en deçà de la tâche à accomplir et des soins constamment présents au *Dasein* »[1089], à l'examen de ses actes et de sa conscience. Or, un être si scrupuleux est toujours fatalement soit en avance soit en « retard-par-rapport-à-soi-même »[1090], comme l'exprime ce vers de *L'Effraie*, où la temporalité est vécue sur le mode de la procrastination : « la vie est toujours plus loin » (*E*, 16). Le rythme palinodique à l'œuvre dans le poème, achevant d'évider ces images qui tendent à s'ériger en symboles, en essences, imite alors le mode de temporalisation qui règle l'existence du sujet écrivant, toujours en avance ou en retard sur soi, à la fois « tendu vers le pouvoir-être le plus propre »[1091], et toujours « en-arrière-de-soi-même »[1092], entre prospectif et rétrospectif. Aussi, est-ce parce qu'« il marche alors vers le feu, le feu désiré et redouté [qu'] il multiplie aussi, afin de n'être pas consumé, les exhortations à la mesure » (*PFA*, 520). Ces exhortations s'expriment en particulier à travers l'emploi abondant du subjonctif à valeur injonctive, au moyen duquel le poète tente de remédier à la discordance qui paraît régir son rapport à la temporalité, comme son rapport à soi, la protention du « pouvoir-être » s'affrontant et se comparant sans cesse à la présentation de l'étant ou à la rétention de l'avoir-été. Le « trop tard »[1093], si souvent évoqué dans l'œuvre de celui dont l'une des dernières figures identificatoires se désigne du nom de « Poète tardif », en plus d'y inscrire de nouveau la référence à Friedrich Hölderlin[1094], rend compte des « caractères d'irrémédiabilité et de déjà révolu qui se montrent le plus typiquement dans la mélancolie »[1095]. Par la caractérisation du poète au moyen de l'adjectif « tardif », le moi se donne à voir « comme "trace" du passé en tant

[1089] H. Tellenbach, *op. cit*, p.82-83.
[1090] *Ibid.*, p.219.
[1091] M. Heidegger, *Être et Temps, op. cit.*, p.241.
[1092] H. Tellenbach, *op. cit.*, p.212.
[1093] On trouve par exemple cette locution dans une des proses de *Beauregard* où le poète essaie de décrire « le pré de mai » (*B*, 706) : « M'obstinant tout de même aujourd'hui, après coup, donc peut-être trop tard » (*B*, 708). On la retrouve encore dans la « Note liminaire » de *Libretto*, où le poète explique qu'il se résout à publier les textes de ce recueil à défaut de pouvoir en écrire d'autres. Il écrit : « Il est trop tard désormais pour m'échiner là-dessus » (*L*, 779).
[1094] F. Hölderlin, « Le Pain et le Vin », *op. cit.*, p.812 : « Mais nous venons trop tard, ami ».
[1095] K. Bin, *Écrits de psychopathologie phénoménologique*, Paris, Presses universitaires de France, 1992, p.25.

que retard par rapport à soi-même et en tant que soi-même »[1096]. Finalement, le sujet lyrique reconnaît, en assumant son moi comme retard, que « Rien – aucun étant présent et in-différant – ne précède […] la différance et l'espacement. […] ». Le sujet ne se constitue que se temporisant, se divisant, se différant[1097]. Sa différance à soi s'accomplit dans le mouvement du vieillir, en sorte que « la douloureuse distance du Temps » (*PFA*, 474) ne se mesure qu'à l'aune du geste rétentionnel par lequel le poète intériorise le passé sous la forme du souvenir. Ce mouvement d'intériorisation, qui est à la fois mémoire et oubli, engage le poète dans la production de l'œuvre qui en restitue, ou en extériorise le résultat et la fonde comme mémorial de la vie :

> Vie à mesure changée en images, réduite en images
> qui se filtrent en nous.
> Le poète transmet les plus pures.
> Notre corps d'images, de mémoire. (*S*, 399)

Le poète œuvre ainsi à la présentification simultanée des trois visées intentionnelles de la conscience que sont le passé (le souvenir), le présent (l'attention) et le futur (l'attente).

**

Le poème-discours dit cette modalité du « trop tard » qui définit le pôle dépressif du mode de temporalisation mélancolique, et qui, empêchant le dire d'aboutir au récit, constitue le poème. Si dans le récit, le héros « revient au moment même où l'intrigue requiert sa présence [,] "Ni plus tôt, ni plus tard" »[1098], dans le poème, en revanche, l'objet de la quête, pour reprendre les catégories du schéma actantiel d'Algirdas Julien Greimas[1099], est toujours manqué, comme l'était, dans la prose « Travaux au lieu-dit L'Étang », la baigneuse « […] rejointe toujours trop tard / jamais prise, jamais pillée » (*PFA*, 486). Dans le poème, cette présentification ne peut pas, contrairement à celle qui s'effectue dans le récit, s'opérer sans reste, puisque le poème, confondu avec l'existence, demeure perpétuellement dans l'attente et l'ignorance de sa fin. Si le poète assume son « être-pour-la-mort », si son destin de finitude ne fait pour lui aucun doute, en revanche, il ne sait de la mort ni quand elle viendra, ni ce qu'elle est. Or, en tant qu'inconnaissable, elle est confondue avec le réel, au sens du noumène kantien, dont on a vu dans la partie précédente, qu'il était l'objet de la quête du poète. L'objet de la quête étant toujours

[1096] *Ibid.*, p.141.
[1097] J. Derrida, *op. cit.*, p.40.
[1098] P. Ricœur, *Temps et récit, op. cit.*, p.82.
[1099] A. J. Greimas, *Sémantique structurale*. *Recherche de méthode*, Paris, Larousse, 1966.

soustrait, celle-ci s'avère infinie. Cette attente suspendue s'exprime, notamment, dans la modalité interrogative qui définit, selon Philippe Jaccottet, la poésie elle-même :

> Je crois ceci : qu'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 […] Pourquoi ? Parce que dans le poème la question est devenue chant et s'est enveloppée dans un ordre sans cesser d'être posée. Je dois bien constater qu'il n'est pas de réponse qui puisse abolir la question ; sinon, il y a longtemps qu'elle aurait été donnée, et que la vie sur cette terre aurait cessé de faire place à je ne sais quoi d'impensable ; mais je dois admettre du même coup qu'une question perpétuelle, demeurant absolument sans espoir de réponse, est également impensable. 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 […] (*ES*, 317-318)

Le poème dit l'ambivalence de la temporalisation mélancolique que le psychiatre japonais, Kimura Bin, identifie comme enchevêtrement du *post festum* dépressif, caractérisé par « l'autonomisation du moment rétentionnel », et de l'*intra festum* maniaque, où le sujet « se trouv[e] dans "la joie de la fête existentielle" »[1100]. Le poète tardif se double alors de « l'homme […] de la circonstance »[1101] : « De ce dimanche un seul moment nous a rejoints » (*E*, 18). Le mélancolique fait l'expérience du temps comme *post festum*, retardement, délai, par quoi, bien qu'orienté vers sa fin, il rate toujours l'événement et l'action, ces ratés marquant en quelque sorte des seuils à l'intérieur de sa progression : « On est comme quelqu'un qui quitte à regret le lieu d'une fête, émerveillé et triste que ce soit, déjà, fini » (*B*, 711). Son vécu du temps peut aussi s'inverser sous la forme d'un pur événement, saisissement, jaillissement, soustrait à la dimension de la finalité. Aussi, le mélancolique, dans sa dualité fondamentale est-il fin sans moyen ou moyen sans fin. Le mode de temporalisation mélancolique s'explicite comme lutte entre le *chronos* destructeur et le *kairos* de l'expérience, la poésie refigurant cette antinomie en dialectique à partir de l'*aïon* créateur qui est « le Temps lorsqu'il sourit comme un patriarche ou comme une mère [.] L'immémorial » (*S*, 404).

Conclusion

L'opposition entre le poème-instant et le poème-discours n'est certes pas opératoire pour la classification de l'ensemble des poèmes de l'œuvre, comme le constate Michèle Monte, qui choisit de substituer à cette opposition duelle, celle, multiple, entre

[1100] K. Bin, *op. cit.*, p.24.
[1101] Aristote, *L'Homme de génie…, op. cit.*, p.25.

plusieurs actes de langage : le constat, le débat, l'hypothèse, l'incitation et le souhait. L'antinomie entre ces deux formes traduit plutôt la polarisation de l'expérience du temps autour des deux modes de temporalisation, maniaque et dépressif, qui caractérisent le *typus melancholicus*. Il s'agit donc moins de deux catégories que de deux pôles, rarement atteints, et entre lesquels s'échelonne toute une série de variations. Aussi, rares sont les poèmes qui répondent à tous les critères de l'un ou l'autre pôle. Pour le poème-instant, le réalisent uniquement certains poèmes d'*Airs*, ou encore, par exemple, ce bref poème de *L'Effraie* : « Ô premiers jours de printemps / jouant dans la cour d'école / entre deux classes de vents ! » (*E*, 16). Pour le poème-discours, ils sont plus nombreux : les sonnets de *L'Effraie*, la section « Parler » de *Chants d'en bas*, certains poèmes d'*À la lumière d'hiver*. Mais la plupart des poèmes de l'œuvre participent des deux modes de temporalisation et se contentent de tendre davantage d'un côté que de l'autre. C'est le cas par exemple de ce poème de *L'Ignorant* qui conjugue la brièveté, la condensation et l'effacement de l'énonciation du poème-instant avec l'attention accordée au procès par le poème-discours : « La gaieté couleur de bière / baisse à mesure qu'ils boivent / jusqu'à ce que l'aube roule / son verre vide à la rue » (*I*, 145). Le caractère exceptionnel de leur réalisation ne nous empêche pourtant pas de définir ces pôles.

L'identification du poème-instant à la visée intentionnelle de la présentation (l'attention) conditionne l'emploi prédominant d'une syntaxe nominale, où les étants spatialisés par le sens externe de l'intuition sensible sont perçus comme simultanés, contigus. Parmi les temps des verbes du poème-instant prédomine un présent dont la valeur oscille entre déictique et gnomique, et où l'instantanéité (notion qui contient celle de vitesse) est confondue avec l'éternité. Le poème, qui semble avoir intériorisé la référence par le mouvement de la rétention (mémorisation), fait figure d'icône, et se donne pour sa propre fin. Aussi y constate-t-on l'effacement de l'énonciation, revendiqué dans ces vers, qui sans s'identifier au poème-instant, en explicitent l'ambition : « Détrompez-vous : ce n'est pas moi qui ai tracé toutes ces lignes / mais, tel jour, une aigrette ou une pluie, / tel autre, un tremble, / pour peu qu'une ombre aimée les éclairât » (*CV*, 768). On y remarque aussi l'effacement des rapports de consécution, cela d'autant plus lorsqu'ils s'accompagnent d'une dimension de causalité. Cet autotélisme du poème-instant le rend propre à exprimer les procès semelfactifs, comme le saisissement de la merveille. De cette manière, il traduit sur le plan stylistique le mode de temporalisation maniaque, *intra festum*, où le sujet n'entre en contact avec la réalité que sous un mode

« instantané, c'est-à-dire très limité dans le temps »[1102], à travers une suite déliée d'actions et de perceptions dont « le mouvement permanent […] donne [au sujet] la sensation d'être lui-même dans le temps, parfois même de le surpasser et [de] se trouver, du même coup, surdimensionné, par rapport à la mort »[1103]. Ce rapport à la temporalité est vécu comme « bond » ou « saut »[1104], ce qui se traduit sur le plan linguistique par les nombreuses ellipses verbales, la brièveté des vers, l'abondance des vers impairs et des phrases interrogatives, l'importance des assonances et des allitérations qui donnent une densité particulière aux vers et qui contribuent, en l'absence de rimes et de mètres, à l'unité des poèmes, mais aussi par l'emploi particulièrement abondant des superlatifs, des comparatifs et des adverbes d'intensité.

En revanche, la dimension de *successivité* du poème-discours, disposant les événements rapportés sous la contrainte d'une finalité exogène (rétentive ou protentive), dont ils sont en quelque sorte les indices, tend à confondre *consécution* et *conséquence*[1105]. Cela le rend plus propre que le poème-instant à témoigner de l' « humeur-de-perte »[1106] caractéristique du mode de temporalisation dépressif, *post festum*, de la mélancolie. Aussi, le poème-discours privilégie-t-il une syntaxe verbale qui s'intéresse davantage au passage de l'être au non-être dans le flux du devenir, qu'à la désignation de l'étant. La relative longueur du poème-discours traduit soit le caractère duratif du passage, soit l'effort entrepris par le sujet pour s'affranchir du flux du devenir. Le poème-discours exprime la propension au débord d'un sujet pour qui la visée intentionnelle de la présentation est inaccessible, comprimée comme elle l'est entre l'avoir-été et le devenir. Ce mode de temporalisation où l'opportunité (*kairos*) est toujours ratée, engage le sujet à une critique qui détermine à la fois l'itération, la correction et l'infinitisation, de sorte que le poème se constitue toujours en référence à un poème ou à un évènement antérieur sur lequel il revient pour le prolonger. Au fur et à mesure du temps, le poème ne s'élabore plus seulement dans l'écart vis-à-vis de ses modèles (baroques, classiques et romantiques) ou de ses prédécesseurs, mais dans sa *différance* à soi. Le mouvement du vieillir est rendu sensible comme « ressemblance désaccordée »[1107], ainsi que Robert Burton définit la mélancolie.

[1102] G. Arce Ross, *art. cit.*, p.327.
[1103] *Ibid.*, p.325.
[1104] B. Martin, « Fuite des idées et approche phénoménologique de la manie », *Perspectives Psy*, 2014/4 (Vol. 53), pp.314-319, p.316.
[1105] R. Barthes, *art. cit.*, p.16.
[1106] G. Arce Ross, *art. cit*., p.328.
[1107] R. Burton, cité par J. Pigeaud, *Melancholia…, op. cit.*, p.56-57.

Dans l'évolution de l'œuvre, cette *différance* à soi se traduit par exemple par la prosaïsation progressive de l'écriture ou par le maintien de la polarité entre poème-instant et poème-discours sous la forme exacerbée des « poèmes » et des « proses » dans les recueils mixtes. Ce désaccordement de la ressemblance nécessite néanmoins pour être perçu que le modèle soit maintenu. Ainsi, les poèmes « se répètent[-ils] en se complétant » (*PFA*, 483). Au fil de l'œuvre, la palinodie et l'épanorthose, qui *re*disent pour *dé*dire, deviennent les principaux ressorts de production des textes. Réflexivité et négativité, conjointement, définissent la temporalité qui, dans le vieillir, anime l'écriture. La linéarité, versant négatif d'une temporalité assujettie à la finitude, se convertit en positivité, sous la forme de la capacité référentielle du langage « qui est droite comme la course de l'amour / vers la cible » (*LH*, 573), alors que la cyclicité, qui, dans la contemplation des saisons, incarnait le versant positif de la temporalité, se dégrade, dans la vieillesse, en « sagesse radoteuse » (*CB*, 546), en « redites » (*CPB*, 1242), en « ressassement » (*S*, 1087), du poème tournant sans fin sur lui-même, et où le chant est de plus en plus rarement atteint.

CHAPITRE 2 — LE STYLE TARDIF : SENTIMENT DU SUBLIME ET CONVERSION DE LA MÉLANCOLIE

> *Généralement j'évite les grands mots mais quelquefois il faut peut-être y arriver pour certaines choses qui sont vraiment très au-dessus du niveau de tout le reste. Si quand j'ai essayé de comprendre un peu ce que c'était, à l'écoute, que certains justement des préludes et fugues du* Clavier bien tempéré *de Bach, si on essaye de saisir pourquoi c'est à ce point extraordinaire, moi, l'image qui me vient c'est presque comme si on voyait, on entendait, marcher des dieux, enfin quelque chose comme ça. C'est comme si on pouvait avoir une idée de ce que pourrait être la respiration ou le pas des dieux, enfin, ça va jusque là. Il y a des moments où il faut dire les choses qui sont des choses qui peuvent paraître un peu grandiloquentes mais enfin, c'est, je crois, qu'il n'y a pas d'autre moyen, à mes yeux, d'expliquer à quel point cela est de l'ordre du sublime.*
>
> Philippe Jaccottet (entretien avec François Barat)[1108]

Introduction

Dans l'œuvre tardive de Philippe Jaccottet, la prédominance croissante de la prose sur le vers témoigne d'une inversion du jugement porté sur les temporalités linéaire et cyclique. Alors que la temporalité linéaire se trouve réhabilitée par son aptitude à la fonction référentielle et par le témoignage qu'elle porte d'un sujet consentant à sa propre finitude, la temporalité cyclique est, au contraire, dégradée par sa propension au ressassement et par sa prédisposition à la fonction métapoétique, rendant compte d'un sujet refusant d'accepter le progrès du mourir. La vieillesse est l'occasion d'une redéfinition des connotations axiologiques associées à la fois aux pôles de la prose et du vers, de la linéarité et de la cyclicité, de la démesure et de la mesure. En effet, si comme il l'écrit, à propos de Friedrich Hölderlin – miroir à travers lequel il se jauge et se construit –, ses appels à la mesure trahissent une propension à la démesure, l'esthétique du beau et de la limite, que Philippe Jaccottet revendique notamment dans son article sur André Breton, vise à tempérer ou à compenser une esthétique du sublime sous-jacente, qui, à mesure du temps, débarrassée de toute pompe, affleure à la surface de l'œuvre. Or, « par nature, le sublime conduit à dépasser la mesure, ou plutôt à être sans mesure »[1109]. Ainsi, peut-on, tout au moins, analyser la citation de Rainer Maria Rilke, plusieurs fois répétée

[1108] F. Barat, *Philippe Jaccottet*, Paris, Bibliothèque publique d'informations – INA, « Les hommes-livres », 1991 (56 minutes). Transcription du documentaire (14'32 : 15'25).
[1109] Longin, *Du Sublime*, Paris, Payot & Rivages, « Rivages poche / Petite Bibliothèque », trad. J. Pigeaud, 1991, 1993, p.38.

dans l'œuvre, montrant le poète « Expos[é] sur les montagnes du cœur » (*ES*, 332)[1110]. Sous l'expression d'« esthétique du sublime », il faudrait alors entendre, non pas le « style sublime », au sens de la rhétorique classique de Port-Royal, caractérisé par l'emphase, mais l'*aesthesis* au sens étymologique de la « sensation » ou du « sentiment » du sublime, qui « naît de l'effroi qu'éprouve une âme remplie d'un grand dessein, lorsqu'elle considère les obstacles, les dangers à surmonter, et cette difficile mais grande victoire qu'il lui faut remporter sur elle-même »[1111]. Le sublime se définirait alors, avec Jean-Luc Nancy, comme « sentir d'exposition » opposé au beau, comme « sentir de présentation », ou encore par l'idée d'un « sentiment par l'autre » plutôt que « par soi », enfin d'une « syncope du sentiment »[1112], à laquelle pourrait se rattacher la recherche d'effacement de soi qui caractérise la poétique jaccottéenne et que l'on pourrait relier aux mutations du lyrisme depuis la fin du XIXe siècle, analysées, notamment, par Hugo Friedrich.

D'après Emmanuel Kant, un « âge avancé »[1113] prédispose au sublime, alors que la jeunesse est plus souvent touchée par le beau et c'est, parmi les tempéraments, le mélancolique qui en a surtout le sentiment. En effet, celui-ci « se montre […] très sensible à la beauté dont il attend non seulement qu'elle le charme mais qu'elle l'émeuve en lui inspirant de l'admiration »[1114]. Le sublime est donc précisément ce par quoi sont liées l'esthétique et l'éthique, c'est-à-dire qu'il est ce « sentir » qui caractérise « la grandeur d'âme »[1115]. Il est la catégorie esthétique qui, par définition, déborde la sphère de l'esthétique et qui persiste à identifier « le beau, le bon et le vrai » (*BP*, 1161). Le sublime, en poésie, engage alors un pacte entre le poète et le lecteur, « pacte lyrique » pour reprendre l'expression d'Antonio Rodriguez, où le poète engage sa sincérité, même si celle-ci est médiatisée par la *persona poétique* qu'il se constitue, « masque plus vrai que [son] visage » (*CB*, 543), porte-voix à travers lequel il s'adresse à un autre, la poésie étant essentiellement, selon Martine Broda, « invocation tutoyante », parole adressée[1116].

En ce que le sublime procède non seulement de la contemplation de la « belle ordonnance » (*ES*, 311) mais aussi d'une émotion, ressentie d'abord par l'énonciateur,

[1110] C'est aussi le titre choisi par Philippe Jaccottet pour l'anthologie de poèmes de Rainer Maria Rilke, traduits par lui, et publiés en 2018 aux éditions Fata Morgana.
[1111] E. Kant, *Observations sur le sens du sublime et du beau*, Librairie philosophique J. Vrin, trad. R. Kempf, Paris, 1969, p.29.
[1112] J.-L. Nancy, « L'offrande sublime », *in* J.-F. Courtine, M. Deguy, É. Escoubas [et al.], *Du Sublime*, Paris, Belin, « Belin poche », 1988, pp.43-95, p.81.
[1113] E. Kant, *Observations…, op. cit.*, p.23.
[1114] *Ibid.*, p.30.
[1115] Longin, *op. cit.*, p.64.
[1116] M. Broda, *L'Amour du nom, essai sur le lyrisme et la lyrique amoureuse*, Paris, José Corti, « en lisant en écrivant », 1997, p.31.

puis cherchant à se frayer à travers lui passage vers l'énonciataire, il engage aussi une stylistique des effets, ou une rhétorique, au moyen de laquelle le poète tend à transmettre l'émotion ressentie mais aussi à se convaincre d'abord lui-même pour ensuite persuader le lecteur de la validité et même de la nécessité de la parole poétique dans notre « temps de détresse ». Est-ce ce dont parle Philippe Jaccottet quand il en appelle, à la suite de Jean Paulhan et de Francis Ponge, à une « nouvelle rhétorique »[1117] ? En ce que le sublime engage un *ethos* quelle figure du sujet lyrique le poème jaccottéen, dans sa version tardive, dessine-t-elle ? Comment cette figure du sujet lyrique s'accommode-t-elle de l'effacement revendiqué et du « sentiment par l'autre »[1118] auquel Jean-Luc Nancy identifie le sentiment du sublime ? Enfin, pourquoi, est-ce, parmi les arts, l'art musical qui, le plus souvent dans la poétique jaccottéenne, autorise l'évocation du sublime, jusque-là passée sous silence par crainte de grandiloquence ? Qu'y a-t-il comme rapports de l'éloquence à la grandiloquence ? Comment le sentiment du sublime participe-t-il d'une conversion de la mélancolie à quoi l'on pourrait certes associer la notion psychanalytique de « sublimation » mais qui dépasse de bien loin le psychisme individuel, en tant qu'elle renvoie aussi à un procès de civilisation par quoi, au moment des Lumières, le tempérament mélancolique s'est trouvé durablement réhabilité ?

Dans ce chapitre, on réfléchira d'abord aux liens de l'esthétique et de l'éthique dans la poésie de Philippe Jaccottet en s'intéressant en particulier à définir « la nouvelle rhétorique » qu'il appelle de ses vœux. On interrogera ensuite la manière dont sa poésie engage, dans le procès de subjectivation qu'elle met en œuvre, une définition renouvelée du lyrisme. Enfin, on verra comment la dimension du sublime, conjointe à celle du simple qui tend à une prosaïsation de l'écriture, vise à une musicalisation de l'expérience. À travers ces trois moments, on cherchera à montrer comment l'écriture de Philippe Jaccottet, d'autant plus à la fin de son œuvre, est caractéristique du style tardif, tel que défini par Theodor Adorno comme « catastrophe »[1119], violence explosive de la subjectivité s'évadant de l'œuvre et laissant subsister tels quels les « débris, délabrés et abandonnés » de la convention « comme le monument de ce qui a été, et dans lequel la subjectivité pétrifiée se conserv[e] elle-même »[1120]. Reformulant la thèse de Theodor Adorno, Edward Saïd remarque, dans l'œuvre tardive de Ludwig Beethoven, l'alternance

[1117] P. Jaccottet, « Recherche de la vraie paix », *in* J.-P. Vidal, *op. cit.*, p.24.
[1118] J.-L. Nancy, « L'offrande sublime », *op. cit.*, p.83.
[1119] T. W. Adorno, « Le style tardif de Beethoven », *Moments musicaux*, Genève, Contrechamps, trad. M. Kalteneker, 2003, pp.9-12, p. 12.
[1120] *Ibid.*, p. 12.

d'« une écriture polyphonique massive » avec « des procédés rhétoriques […] qui jouent dans l'œuvre un rôle qu'il semble impossible d'intégrer à la structure d'ensemble »[1121]. Ce qui l'intéresse, c'est de tirer de l'exemple de l'œuvre tardive de Beethoven, le modèle d'un infléchissement du style par le vieillissement. Ainsi, si certains grands créateurs dans leur œuvre tardive semblent répondre au modèle d'une vieillesse lénifiante, empreinte d'« un esprit nouveau de réconciliation et de sérénité »[1122], les engageant à la réutilisation des formes antiques et naïves de « la fable et de la parabole »[1123] par exemple, d'autres, à l'instar de Ludwig Beethoven, font l'expérience de l'œuvre comme inconcevabilité d'une synthèse, « restes d'une synthèse, […] vestiges d'un sujet individuel humain »[1124] qui renvoie à « une "totalité perdue" »[1125].

I — « JUSTE DE VIE, JUSTE DE VOIX », RHÉTORIQUE ET POÉSIE

Cum bene dicere non possit nisi bonus.
Bien parler n'est possible qu'à l'homme de bien.
Quintillien[1126]

Dans un article, publié en 1950 dans la revue *Pour l'art* et intitulé « Recherche de la vraie paix », Philippe Jaccottet affirme, à la suite de Francis Ponge et de Jean Paulhan, que « la poésie est affaire *d'ordre* et de *règle* ou [qu']elle n'est pas »[1127]. Il en conclut à la nécessité de « fonder une nouvelle rhétorique »[1128] et de faire « retour à l'équilibre classique »[1129]. Il ajoute que « ceux qui écrivent, ceux qui peignent, ceux qui méditent » travaillent à « retrouver une paix »[1130] dont la quête inlassable « n'est pas qu'une affaire d'art, [mais aussi] une affaire d'âme »[1131], là où d'autres ne se soucient que de remplir « les caisses et le[s] ventre[s] »[1132]. En effet, les époques *classiques*, c'est-à-dire les sociétés parvenues au faîte de leur puissance (la Grèce du Ve siècle avant J.-C., l'Empire

[1121] E. W. Saïd, *Du Style tardif : musique et littérature à contre-courant*, Arles, Actes Sud, trad. M. Tran Van Khai, 2012, p.44.
[1122] *Ibid*., p.37.
[1123] *Ibid*., p.37.
[1124] *Ibid*., p.44-45
[1125] *Ibid*., p.48.
[1126] Quintillien cité par M. Edwards, « Poésie, rhétorique, *Phèdre* », *in* Y. Bonnefoy [dir.], *Poésie et rhétorique*, Lachenal & Ritter, « Pleine Marge », 1997, pp.79-98, p.79.
[1127] P. Jaccottet, « Recherche de la vraie paix », *in* J.-P. Vidal, *op. cit.*, p.24.
[1128] *Ibid.*, p.26.
[1129] *Ibid.*, p.27.
[1130] *Ibid.*, p.27.
[1131] *Ibid.*, p.28.
[1132] *Ibid.*, p.27.

Romain d'Auguste, la France du XVIIe siècle, etc.), se caractérisent par l'efficace de la rhétorique qui reproduit sur le plan du discours l'ordre qui « règne aussi dans la vie sociale, politique, religieuse »[1133]. Par voie de conséquence, l'inefficacité de la « rhétorique ancienne », devenue, selon Francis Ponge[1134], définitive au XIXe siècle à l'occasion de la crise politique, mais aussi poétique et morale de 1870, marque la déchéance des Belles Lettres, dégradées sous la forme d'une littérature personnelle, dont le lyrisme signe l'aggravation de l'individualisme en solipsisme. À « la société »[1135], manque dorénavant l'idée de « foi » et de « justice »[1136], qui auparavant la soudait. On peut à ce propos citer Germaine de Staël, écrivant dans *De la littérature* :

> Un des principaux motifs pour regretter l'éloquence, c'est qu'une telle perte isolerait les hommes entre eux, en les livrant à leurs impressions personnelles. Il faut opprimer lorsqu'on ne sait pas convaincre ; dans toutes les relations politiques des gouvernants et des gouvernés, une qualité de moins exige une usurpation de plus.[1137]

Travaillant à fonder « une nouvelle rhétorique » le poète s'engage alors à réintroduire dans son langage des lois qui traduiraient sur le plan esthétique les impératifs moraux qu'il se donne, ce qu'il proclame notamment dans cette formule fameuse, « Juste de vie, juste de voix » (*O*, 36), dont la syntaxe elle-même, concise, averbale, indique le rapport du poétique au gnomique. Or, « la recherche d'une vie juste dans un monde délabré » (*ES*, 272) n'est pas chose aisée, et les impératifs qui réglaient l'existence aux siècles précédents ne peuvent plus servir, on l'a vu dans la deuxième partie, d'aiguillons au poète. C'est à lui de fixer lui-même ses règles, à partir de cette notion de « justesse » qui apparaît comme le résidu, d'autant plus précieux, d'une idée, désormais hors d'atteinte, de « Justice ». En ce sens, le poète, persistant à régler sa conduite sur des principes, quand le monde lui-même est déréglé, apparaît comme un être anachronique, un « attard[é] » ou un « survivan[t] » (*S*, 952), auquel sa pratique de la poésie, comme « poéthique »[1138], impose « une sorte d'exil »[1139] qui le tient « à l'écart »[1140] de la société, de l'actualité, des médias, comme des honneurs publiques : « Être tardif signifi[e] arriver trop tard pour

[1133] *Ibid.*, p.25.
[1134] F. Ponge cité par D. Combe, « Francis Ponge et "l'invention d'une nouvelle rhétorique" », *in* Y. Bonnefoy [dir.], *op. cit.*, pp.225-248, p.231.
[1135] P. Jaccottet, « Recherche de la vraie paix », *in* J.-P. Vidal, *op. cit.*, p.25.
[1136] D. Combe, « Francis Ponge… », *op. cit.*, p.230.
[1137] G. de Staël, *De la littérature*, citée par M. Fumaroli, *L'Âge de l'éloquence : rhétorique et « res literaria » de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genève, Droz, « Titre courant », 2002, p.34.
[1138] J.-C. Pinson, *op. cit.*, p.124.
[1139] E. W. Saïd, *op. cit.*, p.53.
[1140] Cette idée de se tenir « à l'écart » est connotée de manière méliorative à plusieurs reprises dans l'œuvre, en particulier à propos d'André Dhôtel et d'Henri Thomas, « restés à l'écart des grands mouvements que l'on classe et que l'on étiquette dans les manuels de littérature » (P. Jaccottet, « Entretien avec J.-P. Vidal, *op. cit.*, p.126), ou encore d'Anne Perrier (*TS*, 270).

nombre des gratifications qui vont de pair avec le fait de se sentir à sa place au sein de la société – et d'ailleurs les refuser »[1141]. De la sorte, le poète tardif, en lequel se portraiture Philippe Jaccottet dans *Pensées sous les nuages*, correspond à la figure du mélancolique qui, selon Emmanuel Kant dans ses *Observations sur le sens du sublime et du beau*, « subordonne tous ses sentiments à des principes »[1142]. La réactualisation de la rhétorique participe alors de l'élaboration d'une « éthopée »[1143] mélancolique qui consiste en l'inversion axiologique des « vertus négatives » (*PFA*, 491) associées au poète et qui permet, opérant l'*amplificatio* à partir de la conscience de la précarité, de relier l'expérience singulière à l'universalité de la condition humaine.

1. Les Leçons : éthopée mélancolique et réactualisation de la rhétorique

Souvent, dans ses *Semaisons*, ou encore en exergue des recueils de vers, comme dans *Airs*, où il met en ouverture du livre une phrase de Joseph Joubert, Philippe Jaccottet se plaît à citer les moralistes : Joseph Joubert, Blaise Pascal, Jean de La Fontaine, Michel de Montaigne, Chamfort. En outre, nombreux sont les textes dont les titres ou les sous-titres, comme *Leçons*, *Pensées sous les nuages*, *Observations* ou *Remarques*, pour ne citer que ceux-là, évoquent la tradition rhétorique. Et, Philippe Jaccottet écrit lui-même être à la recherche d'un style qui se situerait « à mi-hauteur entre la conversation et l'éloquence » (*PSA*, 136). Paul Bénichou, dans le livre qu'il a consacré aux *Morales du Grand Siècle* (1948), observe que la littérature des moralistes « laisse apparaître […] le lien qui unit les problèmes de la vie et ceux de l'esprit »[1144]. Comme l'écrit François Trémolières dans l'article de l'*Encyclopædia Universalis* qu'il consacre aux moralistes, ceux-ci

> […] ne sont pas des philosophes, du moins au sens actuel : car à l'époque le terme leur convient, qui désigne plutôt ceux qui cherchent la sagesse, en un sens essentiellement pratique. Ils ne s'efforcent donc pas d'élaborer une pensée systématique (ils s'en défient tout au contraire) et ne revendiquent aucune technicité, aucune compétence particulière.[1145]

Leur écriture, qui déploie « une prose de description et d'analyse, aiguë, oscillant de la satire à la sentence »[1146], « relèv[e] d'une éloquence familière, par opposition à la grande

[1141] E. W. Saïd, *op. cit.*, p.63.
[1142] E. Kant, *Observations…, op. cit.*, p.30.
[1143] B. Carnevali, « *Mimesis* littéraire et connaissance morale. La tradition de l'"éthopée" », *Annales, Histoire, Sciences sociales*, trad. P. Audegean, 2010/2, pp.291-322.
[1144] P. Bénichou, *Morales du Grand Siècle* (1948), cité par F. Trémolières, « Moralistes », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 23 avril 2019, URL : http://www.universalis-edu.com/encyclopédie/moralistes/
[1145] *Ibid.*.
[1146] *Ibid.*.

éloquence politique ou à l'éloquence de la chaire »[1147]. Enfin, d'après Marc Fumaroli, les moralistes du Grand Siècle « participent […] d'un "âge de la conversation" »[1148] qui voit émerger des formes nouvelles de socialité, dont les *salons* constituent l'exemple le plus significatif. La référence récurrente aux moralistes dans les textes jaccottéens aurait alors à voir à la fois avec cette recherche d'« une façon de maintenir le discours à mi-hauteur entre la conversation et l'éloquence » (*PSA*, 136), et avec l'exigence d'une poésie « sonnant juste, c'est-à-dire en quelque sorte accordée à [la] vie [du poète] » (*PSA*, 136). Cette recherche et cette exigence, Philippe Jaccottet les place presque au seuil de son œuvre, *La Promenade sous les arbres* ayant été publiée pour la première fois en 1957 aux éditions Mermod. À travers l'examen des *Leçons*, qui complète l'analyse engagée dans le chapitre précédent de la structure argumentative de la section « Parler » de *Chants d'en bas*, nous verrons de quelle manière la construction rhétorique du recueil participe à l'élaboration d'une éthopée mélancolique de l'énonciateur, qui paradoxalement lui confère une certaine autorité.

a. *Salutatio* et *narratio* : exorde et présentation de soi

Des *Leçons,* en effet, le titre déjà indique la référence, dont on verra qu'elle est à entendre ironiquement, à la rhétorique antique, puisqu'il évoque la fonction du *docere* (instruire) qui est l'une des trois fonctions que la rhétorique reconnaît à l'éloquence avec le *movere* (émouvoir) et le *conciliare / delectare* (se concilier l'auditoire, lui plaire). Dans l'exergue, les phrases au subjonctif, qui expriment la prière, le souhait, mettent le recueil sous le patronage du beau-père, dont le poète dresse un portrait moral (ce qu'on appelle, en rhétorique justement, une éthopée) : « *Qu'il se tienne dans l'angle de la chambre. Qu'il mesure comme il a fait jadis le plomb, les lignes que j'assemble en questionnant, me rappelant sa fin. Que sa droiture garde ma main d'errer ou dévier, si elle tremble* » (*L*, 449). Cette manière d'ouvrir le recueil sur l'éthopée d'un patron, ou d'un *patronus*[1149], permet non seulement d'inscrire le discours au sein d'un lignage, d'une filiation (qui renvoie au poète comme à un être de *mémoire*, incarnant dans son texte la faculté de *memoria*[1150] attendue, sur scène, de l'orateur), mais aussi de présenter le poète comme

[1147] *Ibid.*.
[1148] *Ibid.*.
[1149] F. Dupont, *L'Orateur sans visage. Essai sur l'acteur romain et son masque*, Paris, Presses universitaires de France, « Essais du Collège international de philosophie », 2000, p.152 : « Un *patronus* est nanti d'une *auctoritas* qui provoque la *fides*. Toute parole de vérité est nécessairement la parole d'un sujet dont l'autorité est garante de cette vérité ».
[1150] M. Fumaroli, *op. cit.*, p.XII : « Cet art qui vainc l'oubli (en associant notamment la parole et l'imagination) ne permet pas seulement à l'orateur de prononcer son discours de mémoire *comme* s'il l'improvisait dans l'instant […] :

aspirant à se conformer aux valeurs de celui qu'il prend pour modèle. En creux, l'éthopée du beau-père, caractérisé par sa droiture, sa modération, sa fermeté, dessine l'éthopée du poète en lui attribuant des qualités de fidélité, de loyauté et de modestie. Cette « présentation de soi »[1151], caractéristique de la *salutatio*[1152] rhétorique, est d'ailleurs réaffirmée d'une manière plus explicite dans le poème d'ouverture qui commence par une palinodie où le poète révoque les attitudes empruntées précédemment :

> Autrefois,
> moi l'effrayé, l'ignorant, vivant à peine,
> me couvrant d'images les yeux,
> j'ai prétendu guider mourants et morts.
>
> Moi, poète abrité,
> épargné, souffrant à peine,
> aller tracer des routes jusque-là !
>
> À présent, lampe soufflée,
> main plus errante, qui tremble,
> je recommence lentement dans l'air. (*L*, 451)

Par sa présomption, qui l'a empêché d'accorder son dire à sa vie, sa parole à son émotion, l'orateur, émettant malgré lui des paroles mensongères, s'est dégradé en acteur, selon le couple antithétique que Florence Dupont identifie dans la Rome antique[1153]. Reconnaissant ses erreurs passées, faisant amende honorable, le poète témoigne du changement qui s'est opéré en lui, ce qu'indique le contraste des deux connecteurs temporels : « Autrefois » / « À présent ». La conformité, nouvellement acquise, de son discours à son expérience est indiquée par son *actio*[1154] : cette « main plus errante, qui tremble », dont la sincérité doit incliner le lecteur à la confiance. À propos de Francis Ponge, qui a été l'un de ses mentors en poésie, Philippe Jaccottet écrit : « Sa main tremble quand il vise le mot juste, comme celle d'un tireur inquiet » (*O*, 53). Le tremblement traduit donc l'effort de justesse du poète, cette justesse de ton, à laquelle Philippe Jaccottet pressent qu'on ne peut parvenir que « très tard » (*O*, 35) et qui donne lieu à « l'écriture tremblée des vieillards » (*S*, 657).

Une fois l'écoute attentive et bienveillante du lecteur obtenue, le poète passe à la *narratio* : il expose les faits qui requièrent sa prise de parole et qui réunissent l'orateur et son auditoire sur la scène mentale du livre, la chambre du défunt, qui est, comme c'est le cas dans *Chants d'en bas*, l'arène où, non seulement va se dérouler le combat de

il construit une tradition, un dialogue avec les morts : tradition littéraire et art rhétorique de la mémoire sont synonymes ».
[1151] F. Dupont, *op. cit.*, p.113.
[1152] *Ibid.*, p.119.
[1153] *Ibid.*, p.8-11.
[1154] *Ibid.*, p.116.

l'agonisant avec la mort, mais aussi où va se tenir la joute oratoire du poète et de son contradicteur. La question, qui oppose la partie de la défense et la partie de l'accusation, est celle de savoir si la poésie est capable de « t[enir] […] devant la mort » (*PPP*, 40-41), si elle peut ou si elle doit en consoler, si elle est capable de faire sens malgré l'horreur, ou si elle n'est qu'un divertissement, une illusion. Mais cette question, qui apparaît finalement secondaire, est placée sous la tutelle d'une autre, qui lui sert de prémisse et qui concerne le devenir du mort : « est[-il] un lieu hors de toute distance [?] » (*L*, 453). La validité de la parole poétique est en quelque sorte corrélée à la validation de l'hypothèse d'une vie après la mort. La poésie est ici représentée métonymiquement par la métaphore filée, « Raisins et figues / couvés au loin par les montagnes / sous les lents nuages / et la fraîcheur », interrompue par l'aposiopèse, « sans doute, sans doute… » (*L*, 451), qui signale l'incrédulité de l'énonciateur à propos de son propre énoncé[1155], incapable de prendre en charge l'événement : « Vient un moment où l'aîné se couche » (*L*, 451). Face au spectacle de l'agonie, le langage poétique semble dans un premier temps perdre toute validité : « que soit ainsi jeté bas / le maître, la semence, / que le bon maître soit ainsi châtié, / qu'il semble faible enfançon » (*L*, 452). L'emploi du subjonctif exprime le doute, mais aussi l'indignation (*indignatio*)[1156] devant l'impensable ou l'inacceptable réalité. Il renvoie donc à l'émotion (*movere*) de l'orateur qui prolonge celle du mourant, l'incrédulité de l'orateur répétant la « stupeur » du mourant, elle-même exprimée au subjonctif imparfait : « que cela fût possible » (*L*, 453). La capacité de l'orateur à se mettre à la place du mourant, à faire preuve d'empathie ou de pitié (*miseratio*)[1157] à son égard, exhorte le lecteur à faire de même, notamment à travers l'emploi des phrases exclamatives : « Quelle pitié / quand l'autre monde enfonce dans un corps / son coin ! » (*L*, 455). Le poète nous donne à voir, à la faveur d'une forme d'hypotypose, le beau-père qui succombe sous les assauts répétés de la mort, comme traversé, sous nos yeux, par la faux (« son coin », « ce fer »). Le destinataire est peu à peu englobé dans l'énonciation à travers l'emploi du pronom « nous » qui, assorti d'abord de l'imparfait puis du présent gnomique, passe d'un emploi restreint, désignant le couple Jaccottet (« La terre qui nous portait tremble » *L*, 453), à un emploi général concernant l'ensemble de l'humanité

[1155] Le caractère peu convaincant de l'image poétique est également signalé, en plus de l'aposiopèse, par la locution adverbiale « sans doute », elle-même, qui, paradoxalement, exprime le doute, comme l'a analysé A. Bourmayan, « Doute, certitude ou vérité restreinte ? Les paradoxes de la valeur sémantique de *sans doute* », *in* M. Carel [dir.], *Argumentation et polyphonie*, *de saint Augustin à Robbe-Grillet*, Paris, L'Harmattan, 2012, pp.59-84.
[1156] F. Goyet, *Le Sublime du « lieu commun ». L'invention rhétorique dans l'Antiquité et à la Renaissance*, Paris, Classiques Garnier, 1996, 2018, p.245.
[1157] *Ibid.*, p.245.

(« Entre la plus lointaine étoile et nous » *L*, 453). Le présent d'énonciation convoque le lecteur dans la chambre du mourant en jouant d'une double illusion. Le poète semble improviser son discours en même temps que les faits narrés se produisent et le lecteur croit en entendre le récit en même temps que le poète l'énonce. Or, c'est cette double illusion d'immédiateté ou d'oralité, ce déni de la situation scripturale, qui fonde, en premier lieu, le caractère oratoire du recueil.

b. Confirmatio et contradictio : l'argumentation

En second lieu, la dimension rhétorique du recueil est encore soulignée par l'emploi d'une prosopopée, où le poète fait parler l'agonisant, pourtant « muet », « sort[i] des mots » (*L*, 454), de manière à « attest[er] au moins qu'il est un mur / qu'aucun engin, qu'aucune trompette n'ébranle » (*L*, 454). L'emploi du verbe « attester » renvoie l'énonciation au domaine juridique, comme si le mourant était appelé à la barre, comme témoin de l'accusation. Le mourant et le récit des événements lui-même semblent plaider en faveur de l'inanité de la poésie, de sorte que tout discours à propos de la mort est réduit à une « singerie », à une « représentation caricaturale et trompeuse », un « simulacre », qui rend compte d'une « attitude affectée » et « hypocrite »[1158]. Le poète, en voulant « guider mourants et morts » (*L*, 451), prend le risque de se rendre ridicule, de troquer la robe de l'orateur pour celle de l'histrion. Mais alors qu'il semble avoir touché le fond, ou les « bas-fonds » (*L*, 455), s'amorce, par la grâce d'un « en même temps » (*L*, 455), relevé trois pages plus loin par la locution adverbiale « quand même » (*L*, 458), le renversement dialectique. Car l'humiliation que vient de s'infliger le poète lui permet de rejoindre l'humilité à laquelle le convoque la mort d'autrui. La décomposition de l'« ordure » rejoint la simplicité de la « terre » et un début d'apaisement intervient au terme de cette longue diatribe. Comme le poète, le lecteur, sans cesse sollicité par des questions auxquelles il ne peut répondre (questions oratoires ou rhétoriques), est mis en état d'impuissance. Ce n'est plus le poète qui dispense sa leçon à quiconque, mais la mort, qui parle « par [sa] bouche » (*S*, 347). C'est en ce sens que le titre *Leçons* est à entendre ironiquement. En effet, contrairement à ce qu'il pouvait faire présager ce n'est pas le poète qui donne une leçon à ses lecteurs, mais la mort, elle-même, qui instruit le poète comme le punissant de sa présomption. Cette position d'impuissance partagée entre le poète et le lecteur, créant entre eux la complicité d'une condition commune, celle d'être

[1158] CNRTL [en ligne], « Singerie », URL, consulté le 02/05/2019 : http://cnrtl.fr/definition/singerie

mortels, est exprimée par l'emploi d'une tournure impersonnelle où le poète se retrouve en situation d'objet : « n'est-ce pas la réalité de notre vie / qu'on nous apprend ? » (*L*, 456). L'indignation personnelle du poète devant le spectacle de l'agonie du beau-père est progressivement généralisée pour englober la condition humaine tout entière : « Qui sommes-nous, qu'il faille ce fer dans le sang ? » (*L*, 456) ; « Qui se venge, et de quoi, par ce crachat ? » (*L*, 458). L'insistance de la question marque l'incompréhension du vaincu devant la cruauté de l'adversaire, dont la totale victoire incline le lecteur à la fois à la pitié et à l'indignation face au déséquilibre des forces et des armes.

Paradoxalement, c'est le caractère total de la victoire qui porte en majesté le vaincu : « J'ai relevé les yeux » (*L*, 458). Ce redressement inespéré montre la bravoure ultime du poète qui, bien qu'ayant touché terre, se relève, avec l'énergie du désespoir, et oppose son peu de force, toute sa fragilité, à l'inexorabilité du mourir : c'est le « sursaut de l'âme avant la mort / combattant qui se pare de blessures » (*S*, 336). Après la *refutatio* (du pouvoir de la poésie), on passe à la *confirmatio* : « des images quand même passent » (*L*, 458). La « barque de terre », déposée dans le cercueil du mort par un enfant, illustre cette résistance de l'image poétique. Comme évocation de l'Égypte antique, « la barque de terre » inscrit le discours dans une tradition funéraire, un *topos* (ou un lieu commun), par quoi le pouvoir analogique de la poésie et du langage se trouve justifié comme consolation des vivants et comme conservation de la mémoire des morts. Commence alors le renversement des arguments de l'adversaire : si l'horreur de la mort est indicible et impensable (« Dos qui se voûte / pour passer sous quoi ? » *L*, 454), si on ne peut pas en faire l'expérience (« Est-ce ainsi qu'il se tait dans l'étroitesse de la nuit ? » *L*, 454), on est fondé à croire que la mort peut aussi déboucher sur une « autre naissance » (*L*, 457). « Comment savoir ? » (*L*, 459) : la réponse est indécidable, le « conflit des lieux »[1159], au sens des présupposés à partir desquels sont produits les arguments[1160], est impossible à résoudre, de sorte que c'est l'éthos, « point d'arrêt du questionnement »[1161], qui va permettre de mettre un terme à une délibération infinie. Les arguments du poète sont avancés avec précaution, sous la forme de phrases interrogatives, où le choix des modes de l'irréel (le conditionnel et le subjonctif) imprime le doute. Mais la parenthèse « (qui saura jamais rien ?) », ou la question conclusive « Comment savoir ? », en renchérissant sur le doute, paraissent douter du doute lui-même. Finalement l'une ou l'autre hypothèse

[1159] F. Goyet, *op. cit.*, p.261.
[1160] *Ibid*., p.7.
[1161] M. Meyer, *La Rhétorique*, Paris, Presses universitaires de France, « Que sais-je ? », 2004, p.21.

apparaissent plausibles ou au contraire invraisemblables. C'est la persistance et l'insistance de la question, « S'il se pouvait… », reprise par « Se pourrait-il » qui, malgré l'apparente fermeté de la conclusion, semblant rejoindre les arguments de la partie adverse (« Un jour ou l'autre » / « tôt au tard »), en signale le caractère péremptoire et arbitraire.

c. Miseratio et indignatio : la péroraison

Contre le doute raisonnant, l'évidence du désir, du pathos, réhabilite le pouvoir métaphorique du langage : la mort devient un mur auquel on s'adosse, une montagne qui bouche l'horizon. Bien qu'elle apparaisse comme une limite, les cours d'eau qui en proviennent « creus[ent] le berceau des herbes », et « port[ent] […] les barques pleines de brûlants soupirs » (*L*, 459). Finalement, c'est la mort elle-même qui, loin d'être l'antagoniste de la poésie et de la parole, en est la source ou la matrice. Jaccottet opère ici le *conciliare* qui, non seulement consiste à se concilier le lecteur, mais aussi à transformer l'antagoniste en allié, si bien que ce qui, dans le laïus du contradicteur (le récitant de l'agonie du beau-père), paraissait contradictoire se révèle en réalité complémentaire : c'est parce que la mort ou le temps nous ruine qu'elle engage en nous la *séquentialité* du langage, qui est à la fois perte et réparation de la perte. Ayant accédé à cette vérité, le poète nous apparaît transfiguré, en gloire : « Et moi maintenant tout entier dans la cascade céleste » (*L*, 460). Il se présente « suspendu » au-dessus du sol, en lévitation, ce qu'expriment l'enchaînement des groupes nominaux et des propositions participiales, puis le déport de la proposition principale à la toute fin de cette longue phrase, retardée notamment par la présence d'une proposition incise, entre tirets. L'emploi des déictiques (« maintenant », « ici »), ainsi que la polysyndète (« et moi maintenant », « et les papillons »), témoignent enfin d'une exaltation du *hic et nunc* où se fondent présent d'énonciation et présent gnomique, actualité et éternité. Le relèvement du vaincu donne lieu à un retournement de situation spectaculaire de sorte que l'aveuglement du sujet par l'illusion métaphorique fait place à son éblouissement : « Je ne vois presque plus rien que la lumière ». Le poète bénéficie alors d'une perception synesthésique ou panesthésique où « les cris d'oiseaux lointains » se révèlent être « les nœuds » de la lumière et où consomption et assomption se rejoignent.

La victoire du poète, paradoxale puisqu'elle consiste essentiellement à abolir la dichotomie entre victoire et défaite, débouche enfin sur la « péroraison », où l'orateur fait retour à la question initiale, « Toi cependant » (*L*, 460), en récapitulant les hypothèses

soulevées tout au long de la démonstration au moyen d'une polysyndète : « ou tout à fait effacé / […] ou invisible habitant l'invisible, / ou graine dans la loge de nos cœurs ». Finalement la réponse à la question est jugée sans importance (« quoi qu'il en soit »). Si le défunt « demeure » c'est comme « modèle » c'est-à-dire comme *éthopée* précisément, comme *forme de vie* qui enjoint autrui à l'imiter, qui en fait précisément le patron, le moule, des suivantes. Le renversement de la perspective, où ce n'est plus la métaphore (prise comme synecdoque de la puissance poétique du langage) qui guide et console le mourant, mais la mort elle-même qui justifie la puissance métaphorique du langage, est indiqué par le retour de l'image des « raisins » qui apparaît raffermie, dans sa concrétude sensible, dans l'éclairage de la mort. Les « raisins » ne sont plus ici une « métaphore », mais une référence concrète à la réalité de la situation d'énonciation, comme des déictiques qui renvoient à la présence de l'énonciateur.

*

La construction rhétorique du recueil permet de faire apparaître la pratique poétique comme une pratique polémique, selon la métaphore du « combat inégal » (*I*, 162) qu'emploie Philippe Jaccottet dans *L'Ignorant* et qu'il reprend à l'occasion de son discours de remerciement pour le Prix Schiller. Tout en montrant que la poésie engage un *ethos*, et donc une éthique, la dimension nécessairement argumentative qui ressort de l'emploi de la rhétorique divise l'énoncé en deux parties, de sorte que la voix, elle-même, de l'énonciateur se diffracte, comme entrelaçant la louange de l'exaltation maniaque de la poésie et la récrimination de l'incrédulité mélancolique. Ainsi, la construction rhétorique des *Leçons* s'inscrit-elle dans le prolongement des dialogues qui, dans *La Promenade sous les arbres* puis dans *Les Éléments d'un songe*, opposent la foi tranquille d'un locuteur à la remise en cause insistante de son interlocuteur, comme si le poète s'hypostasiait en deux instances : l'une affirmative-exclamative, marquée par l'assurance et l'enthousiasme, et l'autre interrogative-négative, désignée d'abord comme « l'autre » (*PSA*, 115) puis comme « le douteur » (*ES*, 321), marquée par un scepticisme et un défaitisme radicaux. Encore une fois, la polyphonie énonciative, qui ressort ici de l'emploi de l'argumentation, fait ressortir un sujet scindé en deux, alternant entre des positions antinomiques et cherchant, dans le dépassement dialectique de l'opposition qui l'écartèle, à retrouver une position d'équilibre. Or, la recherche de cette position d'équilibre passe par l'élaboration d'un nouvel *ethos* et donc d'une nouvelle *éthopée*, qui se présente d'abord sous la forme de figures d'autorité – celle du beau-père

principalement, mais aussi celle des « grands astreignants » (pour reprendre le mot de René Char), ses prédécesseurs en poésie – sous le patronage desquels le poète s'autorise à prendre la parole, pour peu à peu s'assimiler, s'identifier lui-même à la figure du *patronus*, comme on le verra dans les pages qui suivent, mais d'un *patronus*, lui-même, placé sous le signe de l'ambivalence.

2. Des Chants d'en bas jusqu'À la lumière d'hiver : le poète en phrônimos

Dans l'*Éthique à Nicomaque* d'Aristote, « la *phronésis* [c'est-à-dire la prudence] désigne […] la vertu de la partie *calculative* ou *opinative* de l'âme »[1162], qui s'intéresse à la connaissance des choses contingentes, quand sa partie scientifique (la *sophia* ou la sagesse) s'applique à la considération des choses nécessaires. Dans la pensée aristotélicienne, la mise à l'honneur de cette vertu correspond à l'abandon de la théorie platonicienne des Idées : Dieu, « objet de contemplation », ne vaut plus « comme norme morale absolue », et, s'il subsiste, il est désormais « caché ou muet » : il y a un divorce entre la métaphysique et l'éthique[1163]. La prudence représente alors un savoir « ordonné à la recherche des "biens humains" »[1164]. On retrouve cette idée des deux mondes – le monde suprasensible et le monde humain –, dont chacun commande son propre régime épistémologique, dans la pensée de Philippe Jaccottet, lorsqu'il écrit dans *Tout n'est pas dit* :

> Tout esprit enclin à la philosophie a tenté un jour ce coup d'aile […] pour obtenir du chaos des destinées particulières une vue plus générale et plus harmonieuse. Où est donc la vérité ? Est-elle dans ces vastes aperçus de l'aigle qui ordonne en un système simple, à l'aide de quelques idées claires, l'ensemble de l'univers, et s'étonne ensuite, s'il redescend, de trouver tant d'erreurs, tant de maux, tant de souffrance pêle-mêle qu'il semble impossible de les intégrer dans le système ? Est-elle au contraire dans la mélancolie ou le désespoir de ceux qui, restant collés au sol, ne voient plus que ses aspérités, ce chaos indéchiffrable, des êtres égarés, blessés, incapables de trouver un sens à leur difficile cheminement ? (*TD*, 33-34)

Or, de même que chez Aristote, dans ce monde fluctuant, incertain et précaire – monde de la « mélancolie » – qui est le nôtre, opposé à « l'ordre admirable du ciel », « qui agit toujours suivant les mêmes principes, de la même façon et pour les mêmes raisons », il s'agit, chez Philippe Jaccottet, d'apprendre à « se guider selon des normes boiteuses »[1165], et à « considérer ce qui est bien pour chaque genre d'être »[1166], plutôt qu'une norme du

[1162] P. Aubenque, *La Prudence chez Aristote*, Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige », 1963, 2014, p.8.
[1163] *Ibid*., p.10-11.
[1164] *Ibid.*, p.8.
[1165] *Ibid*., p.18.
[1166] *Ibid*., p.24.

Bien. C'est ainsi « parce que le monde où nous vivons est contingent que la sagesse des dieux y est impuissante ou muette »[1167]. La *phronésis* se détache de la théorie (la contemplation) pour se faire exigence pratique, c'est « un savoir du particulier »[1168], qui « inclut le désir »[1169], prend en compte le fait que notre monde est aussi tissé de passions. Le *phrônimos*, le prudent, est « l'homme capable de délibération »[1170] et la délibération, dont les *Leçons* nous offrent un exemple édifiant dans l'œuvre de Philippe Jaccottet qui y écrit « La terre qui nous portait tremble » (*L*, 453), est la méthode de connaissance du contingent. Le *phrônimos* se guide dans le monde tout en ayant la conscience aiguë de la variabilité de ses normes, de la relativité de sa connaissance, de la précarité de son action. Or cette connaissance ne s'acquiert que par expérience, elle s'inscrit dans le temps et elle vient « avec l'âge »[1171] qui ordonne d'aller pas à pas, de « se méfier des "grands mots" »[1172] et de choisir en toutes choses « le moindre mal »[1173] : « Si on ne peut épouser aucune doctrine politique, faute de foi, on peut défendre le "moindre mal" – et l'aménager, le rendre vivable » (*S*, 599). Cette vertu de *phronésis*, qui caractérise le *phrônimos*, éclaire d'un jour nouveau l'éthopée du poète, qui écrit dans *La Semaison*, « je dois accepter plus de faiblesse » (*S*, 407), puis « il faut être plus attentif que jamais à l'usage des mots » (*S*, 355), et qui se décrit lui-même comme un être craintif et indécis, par exemple, dans *Chants d'en bas*. En opérant l'identification du poète à la figure du *patronus*, de façon à suppléer ses prédécesseurs disparus, cette éthopée commande et recommande en effet au poète de baisser la voix, d'être « plus prudent avec les mots » (*S*, 381), et sur cet axe qui relie le pôle de l'éloquence à celui de la conversation, de s'orienter davantage du côté du second.

a. Les *Chants d'en bas* : renversement axiologique de l'éloquence

En effet, c'est à la fin de la section « Parler », dans les *Chants d'en bas*, que s'opère le renversement axiologique de l'éloquence. Dans *Leçons*, l'opération rhétorique avait permis, contre toute attente, que le poète, pareil à « David » renversant « Goliath »[1174], inverse le rapport de forces et remporte le « combat inégal » (*I*, 162). En revanche, dans *Chants d'en bas*, si le poète commence par user du même tour, croyant

[1167] *Ibid*., p.30.
[1168] *Ibid*., p.27.
[1169] *Ibid*., p.27.
[1170] *Ibid.*, p.34.
[1171] *Ibid.*, p.164.
[1172] *Ibid.*, p.164.
[1173] *Ibid.*, p.163.
[1174] P. Jaccottet, *Le Combat inégal. Grand Prix Schiller 2010*, Genève, La Dogana, 2010, p.69.

sans doute par les mêmes recettes obtenir le même résultat, il se rend bientôt compte que là devant (la mère morte) le procédé rhétorique ne fonctionne plus. La délibération se termine donc en invective :

> Déchire ces ombres enfin comme chiffons,
> vêtu de loques, faux mendiant, coureur de linceuls :
> singer la mort à distance est vergogne,
> avoir peur quand il y aura lieu suffit. […] (*CB*, 544)

Puis :

> (*Je t'arracherais bien la langue, quelquefois, sentencieux phraseur. Mais regarde-toi donc dans le miroir brandi par les sorcières : bouche d'or, source longtemps si fière de tes sonores prodiges, tu n'es déjà plus qu'égout baveux.*) (*CB*, 545)

Cette fois l'orateur, la « *bouche d'or* », comme interprétant un discours écrit à l'avance, s'est bien dégradé en acteur : il a endossé un costume de « mendiant » et il a « sing[é] la mort », au lieu de se montrer à la mesure de l'événement en improvisant une réponse adaptée. Cette parenthèse signale ainsi, selon la formule d'Isabelle Lebrat, « la défaite de l'éloquence »[1175]. Prenant en horreur son ton rhétorique (« *sentencieux phraseur* »), le poète, échaudé par les erreurs des pages précédentes, adopte un ton plus conversationnel à travers notamment la spécification du destinataire : « Oh mes amis » (*CB*, 546). La *deliberatio*, comme entreprise devant un auditoire anonyme et invisible qu'il s'agirait de convaincre, cède la place à l'expression d'un sujet, à une confidence intime que souligne la présence accrue du « je », où un sujet particulier parle pour lui-même, à partir de lui-même (« J'ai dans la tête » *CB*, 548), dans le dessein de partager l'expérience commune, sur un pied d'égalité avec l'allocutaire (« Oh amis » *CB*, 547) : « moi aussi », « moi aussi » (*CB*, 548). La voix impérieuse, tonnante, de l'orateur de la première partie s'achève en un murmure dont les spirantes miment l'essoufflement : « nous nous faisons prudents et avares, / vite essoufflés – vieux chiens de garde sans grand-chose / à garder ni à mordre – » (*CB*, 546). Or, c'est le caractère intime du destinataire qui produit cette « éloquence familière », proche de la conversation, opposée au modèle de « la grande éloquence […] de la chaire »[1176], dont les *Leçons* et « Parler » semblaient encore pour partie relever. Les impératifs ont presque disparu. Ceux qui subsistent sont atténués soit par la première personne du pluriel qui englobe le locuteur dans l'injonction, de sorte qu'elle apparaît davantage comme un encouragement que comme un ordre ; soit par la

[1175] I. Lebrat, *op. cit.*, p.165.
[1176] F. Trémolières, *op. cit.*.

prédominance des spirantes sur les occlusives (« cherchons encore […] cherchons plus loin » puis « cherchons plutôt ») ; soit encore par l'emploi de l'italique et des tirets qui attribue l'impératif à une autre voix plus insinuante qu'impérieuse : « *rappelle-toi […] rappelle-toi* » (*CB*, 547).

La justification de l'existence (ou du mourir) au moyen du seul langage semble devenir de plus en plus hasardeuse. Cet épuisement des forces de l'orateur se manifeste notamment à travers la question : « et redresser avec de l'invisible chaque jour / qui le pourrait encore, qui l'a pu ? » (*CB*, 547). Alors que l'interrogation, survenant par un procédé de relance à la fin d'une phrase assertive, comme s'y surajoutant, marque déjà la manière d'une sorte de dépassement ultime de soi-même, l'épuisement du locuteur est rendu sensible par le raccourcissement progressif des unités syntaxiques, que permet la dislocation grammaticale de la phrase, ainsi que par le passage de l'aspect imperfectif (exprimé par le conditionnel présent qui imprime à l'interrogation l'accent du souhait, tendu vers l'avenir), à l'aspect perfectif (sous la forme du passé composé). L'héroïsme, même mineur, du poète, jurant anagrammatiquement « fidélité » à la parole en manière de « défi » à la mort[1177], ne paraît désormais plus possible. Mais, en deçà de l'héroïsme, dans l'humilité d'une « oreille collée à l'herbe » (*CB*, 548), la poésie, en ce qu'elle est fille de la mémoire (Mnémosyne)[1178], vaut pour rappel de l'expérience vécue. C'est ce que suggère l'évocation au futur antérieur, par manière de bilan, de l'expérience amoureuse, où le nœud du corps et de l'esprit fait connaître l'indissociabilité du sensible et de l'intelligible, de l'expérience et de la connaissance :

> On aura vu aussi ces femmes – en rêve ou non,
> mais toujours dans les enclos vagues de la nuit
> […] l'animale sœur […]
> encore moins distincte de ses boucles, de ses dentelles
> que l'onduleuse vague ne l'est de l'écume (*CB*, 547).

b. « Nous commençons à ressembler à nos pères » (*CB*, 546)

Ainsi, est-ce au moment même où le poète voit disparaître ses plus proches parents (son beau-père, puis sa mère), ceux de la génération immédiatement antérieure à la sienne, qu'il déclare : « nous commençons à ressembler à nos pères… » (*CB*, 546). Si le ton semble de prime abord plaintif, puisque l'initiation de cette ressemblance marque également le progrès du vieillissement du poète, la présence des points de suspension y

[1177] (*S*, 361) « Parler d'un pouvoir qui se perd, poursuivre la poésie enfuie. Fidélité et défi. »
[1178] H. Marchal, *La Poésie*, Paris, Flammarion, « GF Corpus », 2007, p.15.

fait néanmoins paraître un accent suggestif qui en signale l'ambiguïté. En effet, le deuil des aînés établit « une identification du moi avec l'objet »[1179] perdu, de sorte que le beau-père, transformé en « graine dans la loge de nos cœurs » (*L*, 460) et la mère, en « pierre mal aimée / profond dans l'aubier du cœur » (*CB*, 537), ont été incorporés comme bon (graine) et mauvais (pierre) objets. Le poète, qui s'était lui-même dépeint, dans les *Leçons*, sous les traits du « pire écolier », tâchant d'apprendre « la patience » aux pieds « des hommes vieux » (*L*, 452), semble avoir avancé sur la voie de son apprentissage[1180]. En effet, si dans *À la lumière d'hiver*, il peut encore, non plus s'identifier (comme dans les *Leçons*), mais se comparer à un enfant têtu qui « […] grave avec peine son nom / sur la table d'école » (*LH*, 573), dans *Pensées sous les nuages*, « les écoliers [qui courent] à grands cris / dans l'herbe épaisse du préau » (*PSN*, 715) sont définitivement extériorisés ou objectivés à travers l'emploi du verbe de perception : « on voit ». Soustrait par leurs morts au patronage de ses aînés et les ayant incorporés (sagesse du beau-père devenu graine ou frigidité de la mère-tombeau), le poète devient à lui-même son propre *patronus*, de même que « le prudent […] est à lui-même son propre critère »[1181].

Ce nouveau positionnement du poète comme *patronus* se manifeste notamment à travers le deuxième destinataire des « Autres chants », c'est-à-dire l'« enfant » auquel le poète ordonne de s' « arrête[r] » (*CB*, 549). En tant qu'il est responsable d'un autre, le poète ne peut plus s'adonner à l'invective, au blâme, à cette énonciation *caustique* qui contribuait à l'avilir et à l'humilier, pour tenter de le mettre au niveau de l'« ordure » qu'il s'appliquait à décrire. Ce n'est plus seulement par « crainte » ou par « incertitude », que le poète ne peut pas « parler sans image, simplement / pousser la porte… », mais, comme le suggérait déjà le 6e mouvement de « Parler », par « pitié » (*CB*, 543), ou par pudeur. Le poète ne peut plus enjoindre quiconque à « regarde[r] de tous [ses] yeux » (*CB*, 542) le spectacle de l'agonie. Les images ne sont plus seulement employées par faiblesse, ou par défaut, mais par manière d'atténuation ou de bienséance, comme un « baume poétique » (*S*, 610), un voile de douceur que le poète « relie, tisse en hâte » pour le poser, à l'intention de ceux dont les « yeux restent [encore] pareils au ciel naïf » (*CB*, 549), sur la cruauté du mourir. Finalement c'est par égard pour son destinataire en même temps que par conscience de ses limites, que le poète tempère son propos, en y mêlant de la

[1179] S. Freud, « Deuil et mélancolie », *op. cit.*, p.158.
[1180] Pour une analyse plus approfondie du motif de la patience, de l'endurance, de l'obstination voir l'article de Michèle Finck, « Philippe Jaccottet : poésie, obstination d'un ton tendu vers l'autre », *op. cit.*, pp.17-46.
[1181] P. Aubenque. *op. cit.*, p.44.

douceur, au contraire de Paul rédigeant ses épîtres « à l'ange de l'Église de Laodicée » (*CB*, 549) et reprochant aux Laodicéens de n'être « ni froids ni chauds » au nom de « celui qui est la vérité même, le témoin fidèle et véritable » (Apocalypse 3 : 14-22). Parallèlement, on observe le retour à la situation scripturale qui, signalant la sortie du modèle oratoire, témoigne de l'impossible immédiateté du vivre ou du mourir et du dire : « Écris vite ce livre » (*CB*, 549), « ma main trace l'ombre sur la page » (*CB*, 550).

c. À la lumière d'hiver : Saturne / Cronos

Cependant cette sortie n'est que temporaire. Dans *À la lumière d'hiver*, la convention rhétorique fait retour, seulement ce retour n'est pas un retour à l'identique. Si dans le prologue « Dis encore cela… » les impératifs ont la part belle et donnent une nouvelle fois à l'énonciation une dimension oratoire, la voix du poète, ne s'adressant plus cette fois qu'à lui-même, est plus que jamais bégayante. En effet, de multiples répétitions, reprises, corrections, incises, saccadent la diction. Le privilège accordé aux modes de l'irréel (impératif et subjonctif) marque l'extrême exigence de l'énonciateur, tendant perpétuellement à se dépasser lui-même, c'est-à-dire à surmonter la tentation du mutisme, qui se fait de plus en plus pressante face à la perpétuelle impropriété des mots. La conjonction de ces valeurs de vaillance et de prudence s'exprime à travers l'emploi croisé de procédés de reprise et d'autocorrection, dont on trouve un exemple significatif dans ces vers :

> Dis encore cela patiemment, plus patiemment
> ou avec fureur, mais dis encore,
> en défi aux bourreaux, dis cela, essaie,
> sous l'étrivière du temps. (*LH*, 571)

Ce poème d'ouverture constitue de nouveau une *salutatio*, où le poète se présente et dresse son portrait moral. Le texte avance par reprises et variations : « dis encore » est répété au vers 2 sans le pronom démonstratif COD. Au vers 3, le pronom réapparaît mais l'adverbe est supprimé. Ces procédés permettent la mise en scène d'une parole extrêmement scrupuleuse et inversent la connotation axiologique du portrait du poète en « pèlerin qui erre, presque à tâtons, dans un très vaste espace, dans le vide » (*S*, 997). L'*ethos* du poète est ainsi caractérisé par la patience, l'endurance, un extrême souci de justesse, une infinie prudence dans le maniement du langage que traduit sur le plan du style l'homophonie finale entre « patiemment » et « temps ». Cette éthopée est renouvelée dans le poème suivant qui, tout en constituant une palinodie des recueils antérieurs, affirme, en dépit des erreurs passées, l'entêtement du poète dans son dire : « Et

néanmoins je dis encore / […] en me forçant à parler, plus têtu / que l'enfant quand il grave avec peine son nom / sur la table d'école, / j'insiste » (*LH*, 573).

Aussi l'*ethos* du poète, caractérisé par la vaillance et la prudence ou par une tension vers l'illimité que vient modérer un sens acéré de la mesure, a-t-il incorporé la figure du beau-père « *mesur[ant] les lignes qu['il] assemble* » (*L*, 449). Or, cette identification au (beau-)père se traduit dans *À la lumière d'hiver* par une identification au temps lui-même :

> […] 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. (*LH*, 575).

L'image est d'ailleurs répétée à la page suivante :

> 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. (*LH*, 576)

Dans ces vers la répétition du verbe « passer », tout en créant un effet de « suspens »[1182], relance le discours. En effet, la valeur sémantique du verbe « passer » est suspendue entre deux interprétations successives. La première interprétation, soutenue par la présence du verbe « sortir » en début de vers, convoque l'étymologie du verbe : « passare » qui signifie « traverser » et qui signale un déplacement spatial physique. La seconde interprétation affecte le verbe « passer » d'un sens temporel, signalant une durée qui s'écoule, mais aussi la mort ou le trépassement. Alors qu'« on croit avoir affaire à un emploi absolu du verbe *passer*, et à une expression toute faite, le temps *passe* ; […] le […] vers [suivant] révèle un autre emploi, transitif »[1183]. Le dernier vers du quatrain peut ainsi conduire à s'interroger quant à son interprétation syntaxique. Soit, comme le suggère l'absence de virgule en fin de vers, « aussi la porte sur mes pas » est la suite syntaxique de « le temps passe », de sorte que le temps apparaît allégorisé et, franchissant à son tour la porte, emboîte le pas du poète. Soit, le dernier vers « aussi la porte sur mes pas » est un syntagme qui prend place à la suite des groupes sujets « je » et « le temps » dans un énoncé alors elliptique de « passe » que l'on pourrait traduire par : « je passe / le temps passe / la porte passe aussi sur mes pas ». Cet effet de suspens du sens, associé aux

[1182] M. Aquien, « Poétique du suspens », *op. cit.*, p.54.
[1183] *Ibid.*, p.54.

multiples enjambements, en même temps qu'il permet de montrer à la fois le seuil ou l'obstacle et son franchissement, superpose l'avancée du poète et le passage du temps, de sorte que le poète apparaît comme une allégorie du temps lui-même. C'est ici la figure de Saturne/Cronos, le dieu du temps, qui est convoquée. Or le dieu du temps est, dans les mythologies grecque et romaine, le père des dieux, ce père qui tout à la fois les engendre (le Saturne romain) et les dévore (le Cronos grec), mais dont l'engendrement dit en quelque sorte la nécessité de la dévoration. Ainsi achève de s'opérer la transfiguration du « pire écolier » (*L*, 452) en *patronus*.

*

Tout au long de ce parcours, on voit s'opérer le renversement axiologique du tâtonnement et de l'errance associés à de multiples reprises par Philippe Jaccottet à l'activité poétique. « L'écriture tremblée des vieillards » est certes une « fêlure » (*S*, 657) mais n'est-ce pas « par les brèches » que « l'on voit […] plus loin que le visible (malgré tout) » (*EN*, 1119) ? Le tremblement du vieillard, trahissant sa « crainte » et son « incertitude », témoigne aussi de son courage, car c'est les surmontant, se surmontant lui-même, qu'il persiste à dire, en « défi » à la mort qui le guette et par « fidélité » à l'intuition tenace, bien que ténue, d'un équilibre, d'un sens, dont la beauté des fleurs, qui désigne métonymiquement la beauté du monde, lui semble la promesse. Cette puissance du frêle, c'est donc celle de David contre Goliath, de la graine contre le tonnerre, du « lierre » qui monte, ou encore de la « serratule ». C'est celle enfin de la rhétorique qui rend le poète capable « de faire de la cause la plus faible, la cause la plus forte »[1184]. Bien que la victoire paraisse hors de portée, le poète choisit de « prend[re] le parti de l'impossible » (*S*, 371). Or, dans cette quête, c'est justement la rhétorique qui permet de s'affronter au contingent, d'« apprivoiser la précarité »[1185], de « porter attention à ce qui est *a priori* inconnaissable »[1186], et ce faisant de redonner, malgré l'obsession de « précision » des « Modernes »[1187], sa dignité à « la vie quotidienne », qui est « du domaine du mouvant, de l'imprécis, […] de "l'à peu-près" »[1188]. C'est donc en tant que la poésie, tâchant de « tresser un vague abri pour une proie insaisissable » (*CB*, 543), ressort du parti-pris de l'impossible qui consiste à dire ce dont on ne peut parler, par défi

[1184] Aristote cité par E. R. Curtius, *op. cit.*, p.125.
[1185] L. Nicolas [dir.], « Apprivoiser la précarité : un art (principalement rhétorique) », *Le Fragile et le flou. De la précarité en rhétorique*, Paris, Classiques Garnier, 2018, pp.11-27.
[1186] *Ibid*., p.25.
[1187] *Ibid*., p.16.
[1188] *Ibid*., p.14.

à la sentence wittgensteinienne[1189], que l'interdiction de la métaphore (« parler sans image / simplement pousser la porte » *CB*, 543) se voit finalement levée dans la deuxième partie de la section éponyme d'*À la lumière d'hiver*.

3. Lieux communs et *conciliare* (images, présupposés et universel)

Alors que « le style véhément du réquisitoire » avait « une dimension littéralement odieuse », la métaphore tempère la douleur « par la douceur »[1190] et donc opère le *conciliare* de l'*indignatio* et de la *miseratio*, du *docere* et du *movere*. Au contraire du réquisitoire qui excommunie et qui clive, la parole figurée, qui, en rhétorique, fait partie à la fois de l'*inventio* (la production des arguments) et de l'*elocutio* (l'ornement du discours), permet, puisant aux *topoï* qui orientent l'imaginaire collectif, « de rassembler, de recréer du lien social »[1191]. L'image remonte en quelque sorte à la source même du dire, en identifiant les présupposés ou les archétypes qui déterminent la délibération et qui empêchent de l'achever. Elle révèle que la délibération est infiniment délibérante car le conflit des « lieux » ou *topoï* est insolvable : « 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 » (*LH*, 575). Par contrecoup l'image poétique, dont la suite du recueil fait un usage abondant, se trouve réhabilitée. Celle-ci permet en effet de « rémunérer le défaut des langues »[1192], c'est-à-dire de pallier l'impropriété du langage. En somme, tandis que la structure rhétorique est abandonnée en route, la métaphore est réhabilitée comme catachrèse, sans laquelle « se dérobe le reste inconnu, la clef dorée » (*LH*, 575). On peut d'ailleurs voir dans ces vers la justification de cette réhabilitation de l'image poétique : « ailleurs, plus loin qu'elle ou simplement / à côté, demeure ce qu'elle a longtemps cherché » (*LH*, 575). Alors que le style argumentatif, qui prétend traiter des choses elles-mêmes, ne fait en réalité que les réduire au concept, la métaphore (« ailleurs, plus loin ») et la métonymie (« à côté »), sachant bien qu'elles ne peuvent fournir qu'une appréhension approximative de la chose, assumant leur « à peu-près »[1193], la font « sentir » (*LH*, 575). Et, « faire sentir » est précisément la visée, selon Antonio Rodriguez de la configuration lyrique du discours, là où « convaincre » était celle de sa structuration

[1189] L. Wittgenstein, *op. cit.*, p.112.
[1190] F. Goyet, *op. cit.*, p.262.
[1191] *Ibid*., p.261.
[1192] S. Mallarmé, « Crise de vers », *op. cit.*, p.208.
[1193] L. Nicolas, *op. cit.*, p.14.

rhétorique. La parole figurée s'avère seule capable de faire remonter au commun ce qui fait la singularité d'un individu comme « être-au-monde » : « Les œuvres que nous aimons sont elles aussi en contact avec les "lieux", même s'ils sont d'un autre ordre […]. Voilà la seule culture : celle qui préserve et transmet l'innocence, le natif » (*S*, 395). Or, la théorie des humeurs, qui offre à la fois une représentation des âges de la vie en les mettant en concordance avec les saisons et avec les âges du monde et une représentation des types humains, est le *topos* ou plutôt la topique (comme ensemble de *topos*) qui détermine, dans l'œuvre de Philippe Jaccottet, la production des images poétiques et qui les organise en réseaux.

a. Le Vieillard Temps et la femme d'ébène

En effet, c'est finalement l'allégorie du Vieillard Temps, dont Erwin Panofsky nous retrace la généalogie depuis le néo-platonisme[1194], qui permet d'effectuer l'*amplificatio* et de rendre compte d'un rapport au temps qui conjugue la puissance créatrice (*Aïon*) et la puissance destructrice (*Cronos*), le présent d'énonciation, où s'incarne l'instant, et le présent gnomique où se pétrifie l'éternité. S'identifiant à cette figure archétypale de l'imaginaire occidental, le poète se pose en garant de l'équilibre et de la correspondance des ordres microcosmique et macrocosmique, du monde terrestre et du monde céleste : « […] 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 » (*LH*, 575). Cependant la figure du vieillard est affectée d'une ambivalence qui n'est pas seulement due à son association avec Saturne/Cronos, mais aussi à sa représentation dans la peinture de caractères. Ainsi, les allégories s'enchaînent et le Vieillard Temps se met à la poursuite de la Femme Nuit, empruntant de nouveau à un motif bien connu de la littérature depuis l'Antiquité : celui du vieux barbon poursuivant de ses ardeurs une jeune femme, comme on le trouve décrit par exemple au théâtre dans les comédies de Molière (*L'Ecole des femmes*, *Le Mariage forcé*, *L'Avare*) ou encore dans *Le Barbier de Séville* de Beaumarchais, eux-mêmes inspirés par le personnage de Pantalon, dans la Commedia dell'Arte, et par les comédies de Plaute. La passion amoureuse d'un vieillard pour une jeune femme est le plus souvent marquée du sceau du ridicule, comme si le vieil amoureux succombait à une forme de déni du temps. Aussi le poète, tenté, refuse-t-il de céder à son inclination : « et déjà je la suis, parce que faible / et presque vieux, comme

[1194] E. Panofsky, « Le Vieillard Temps », *op. cit.*, pp.105-130.

on poursuit un souvenir ; / mais je ne la rejoindrai pas plus que les autres […] / Je pense que je n'aurais pas dû la laisser apparaître dans mon cœur » (*LH*, 577). L'usage de la métaphore, cette « étrangère [qui] s'est glissée dans [s]es paroles » (*LH*, 577), est donc associée par le vieux poète à la cour qu'un barbon ferait à une jeune femme. Il supplie :

> Laissez-moi la laisser passer, l'avoir vue encore une fois,
> puis je la quitterai sans qu'elle m'ait même aperçu,
> je monterai les quelques marches fatiguées
> et rallumant la lampe, reprendrai la page
> avec des mots plus pauvres et plus justes, si je puis. (*LH*, 577)

Le traitement de la métaphore est donc double. Elle est réhabilitée en tant qu'elle permet d'exprimer « le reste inconnu » (*LH*, 575) et de remonter aux *topoï* qui modèlent l'imaginaire collectif, mais elle n'est que tolérée, pardonnée, comme une faiblesse résiduelle, en tant qu'ornement du discours et expression du désir, sauf si l'expression de ce désir s'insère à l'intérieur d'un « lieu commun » qui dépasse le cadre de l'individu.

b. L'oxymore du *puer senex*

C'est le cas, par exemple, de l'oxymore de l'« enfant aux cheveux gris » (*PFA*, 522) repris par l'ensemble des images analysées précédemment qui associent l'inchoatif et le terminatif, l'enfance et la vieillesse, la mort et la naissance, le printemps et l'hiver, et qui s'inscrit à l'intérieur d'un lieu commun de l'imaginaire occidental, celui du *puer senex*, décrit notamment par Ernst Robert Curtius dans *La Littérature européenne et le Moyen-Âge latin*[1195]. Comme celui-ci le montre, notamment à travers la citation d'Apulée qui dans les *Florides* (IX, 39) écrit d'un jeune homme qu'il a, dans sa jeunesse, la prudence des vieillards (« *senilis in juvene prudentia* »), « à partir du IIe siècle, le topos *puer senilis* s'était déjà imposé »[1196]. On trouve de nombreuses occurrences de ce motif dans l'œuvre de Philippe Jaccottet, et notamment dans *À la lumière d'hiver*, quand le poète se compare une première fois à « l'enfant quand il grave avec peine son nom / sur la table d'école » (*LH*, 573), puis six lignes plus loin à un vieillard qui tient « une canne obscure / qui, plus qu'elle ne trace aucun chemin, ravage / la dernière herbe sur ses bords » (*LH*, 574). Or, malgré l'apparence péjorative de cette éthopée, telle qu'employée par Philippe Jaccottet, d'après Ernst Robert Curtius, de nombreuses religions, (le christianisme des martyres africains du IIe siècle, le Tao-te-King, la religion étrusque, certaines traditions islamiques syncrétiques), « ont donné à leur Sauveur ce double

[1195] E. R. Curtius, *op. cit.*, p.177.
[1196] *Ibid.*, p.177.

caractère d'enfant et de vieillard »[1197]. En réalité, cette éthopée est ambivalente. Si la vieillesse est associée à un affaiblissement des forces vitales, elle est aussi associée à la prudence, et la prudence apparaît, on l'a vu précédemment, comme la vertu centrale dans un monde tout entier livré à l'incertitude et à la contingence. Il s'agit de « redeven[ir] pareil à un enfant, mais à un enfant qui a "en même temps la profonde sagesse de ceux qui ont fini de vivre" » (*TS*, 89). Le portrait du poète en *puer senex* est aussi révélateur de la manière dont Philippe Jaccottet envisage la modernité : « seule une civilisation à son déclin peut cultiver un idéal d'humanité tendant à réduire l'opposition jeunesse-vieillesse pour les unir dans une sorte de compromis »[1198]. Mais cet épuisement d'une civilisation annonce peut-être un renouveau. C'est pourquoi le *puer senex* exprime également l'idée d'une renaissance possible, dont les modèles ressortent à la fois du paganisme et du christianisme : le cycle des saisons, la résurrection de Jésus ou de celle de Lazare, également évoquée dans *À la lumière d'hiver* : « ne monte-t-il pas quelque chose / de la terre, de beaucoup plus bas, / comme une lumière, par vagues, comme un Lazare / blessé, surpris » (*LH*, 580). Le portrait du poète en vieillard, ou en « enfant aux cheveux gris », qui devient de « plus en plus ignare », mais qui persiste à dire, malgré l'impropriété du langage et la difficulté de la tâche, l'ineffabilité de sa présence au monde, est donc – en partie tout au moins – déterminé par la convention rhétorique autant que par la personnalité ou par l'imagination singulière de l'auteur.

c. Vanitas vanitatum

Cette manière d'insister sur la difficulté de sa tâche et sur l'insuffisance de ses moyens (la métaphore, la poésie, le langage) comme de sa personne (incertain, faible, voire même lâche) permet de caractériser l'éthopée du poète par la modestie. Non seulement la tâche qui lui incombe est trop haute pour lui, voire impossible puisqu'il s'agit de saisir l'Insaisissable, mais en plus son langage de « poète rustique » (*PFA*, 509), ou encore d'attardé, d'« ignorant », ou de « bègu[e] à la voix brisée » (*PSN*, 726) est débile qui « ne peut servir de baume / dès que l'outil de la souffrance creuse un peu profond » (*PSN*, 735). Aussi, n'accepte-t-il de publier ses écrits que cédant à la pressante sollicitation de quelques émules et dans l'unique but de rendre hommage à un défunt :

> Je n'aurais jamais eu l'idée de rassembler et de publier un choix de ces billets sans l'amitié attentive et, je le crains, trop indulgente, de Jean Pierre Vidal qui s'est fait, avec le temps, l'archiviste du moindre de mes écrits. Mais dès lors que je lui ai cédé, je souhaite que ce petit livre soit d'abord un discret mais

[1197] *Ibid.*, p.180.
[1198] *Ibid.*, p.176.

> affectueux hommage à l'homme [Louis Haesler, son beau-père, rédacteur en chef du journal La Béroche] qui, voilà près de quarante ans, en a suscité le premier état. (*TD*, 6)

L'insistance que met l'auteur à l'expression de ses scrupules témoigne, certes, d'une personnalité marquée par le doute, l'incertitude, le souci de justesse, mais surtout souscrit à une tradition rhétorique, où l'affectation de la modestie est un *topos* qui permet dès l'exorde d'attirer la bienveillance sur l'œuvre et de la justifier. Si « la vanité est tressée dans la littérature », son renversement en « naïveté » (*O*, 56) ne peut s'opérer qu'en parant au reproche de futilité ou de superfluité adressé à la littérature et plus généralement à l'art. Pour ce faire, il s'agit d'abord de reconnaître qu'une certaine poésie, trop artiste, trop autoréflexive, trop ornée, comme celle de Stéphane Mallarmé, selon Philippe Jaccottet, est effectivement vaine. Le poète prouve alors sa bonne foi tout en s'excluant de la catégorie susdite. Dans un second temps, le thème de la vanité littéraire est sujet à une amplification qui rejoue le thème baroque de la vanité de l'existence. Il met en rapport la « nécessité des paroles » et, associant le masque avec le visage, la « nécessité du masque » (*S*, 626). Enfin, renversant ce qui paraissait l'évidence, il demande : « Mais pourquoi le crâne serait-il plus vrai que le masque ? » (*S*, 362). La vanité de la poésie redouble alors la vanité de ce « monde [qui] tout entier n'est plus qu'un vase de terre » (*LH*, 578), « un éventail peint » (*LH*, 581) et se fait alors le moyen de retrouver l'innocence d'un regard neuf, de retrouver la puissance originelle de l'élémentaire à l'intérieur même de la complexe variété des apparences, abolissant pour jamais le dualisme de l'apparence et de la substance. Comme l'écrit Lionel Verdier, c'est le « lien implicite entre l'éloge du quotidien et [le] discours sur la caducité [qui] fonde la peinture de Vanités »[1199]. Pour représenter le passage de vie à trépas, sans avoir à dire « les mots de l'ordure » (*L*, 455), les images sont nécessaires. La mort se montre alors sous la forme de l'extinction d'une bougie par le vent (*L*, 457), sous celle de la brisure du « verre de l'aube » (*LH*, 579), ou encore par l'évocation d'« une cruche d'os » dont « grandi[ssent] les fêlures » (*LH*, 579) et qui se vide peu à peu de « son eau amère ou douce à boire » (*LH*, 579). L'accent baroque de ces métaphores, assorties de maintes antithèses, rend sensible la difficulté de la parole à s'affronter à ce qui est proprement impensable et indicible, c'est-à-dire la mort, et remplit l'office de faire du poème à la fois

[1199] L. Verdier, *art. cit.*, p.307.

un *memento mori* et un *carpe diem*, où se lient précarité du dire et précarité du vivre dans la représentation de l'éphémère et le consentement à la finitude.

*

La convention rhétorique est donc ambivalente. Comme discours orné, elle constitue une parole mensongère, faite de « clichés », d'images toutes faites, « celles des autres » (*PFA*, 483) qu'il faut écarter pour revenir à son expérience singulière. L'« homme qui vieillit » est en ce sens « plein d'images » (*LH*, 574), qui sont comme « du fer en travers de sa gorge » et qui l'empêchent de chanter, parce qu'ayant trop vécu, sa sensibilité s'est émoussée et qu'il n'est plus capable que de produire des généralités où s'attiédit la fraicheur de la merveille. Le recours à la convention rhétorique contient le risque de figer le dire dans l'expression d'une généralité vide, d'emprunter des images qui ne s'insèrent pas suffisamment à la structure d'ensemble, qui, recherchant l'universalité, se prennent au piège d'une objectivation qui soit réification, anticipant en quelque sorte, dans l'édification de son propre monument, le devenir neutre du corps mort. Mais, en tant que la figure est « une étrangère [qui] s'est glissée dans [les] paroles » (*LH*, 577) du poète, elle ouvre aussi le discours à une « représentativité partageable »[1200], elle est le lieu commun qui empêche que la parole poétique se fasse soliloque. Comme recherche – et non pas atteinte – d'une universalité, le recours à la convention rhétorique permet de produire une parole qui « assum[e] » le « flou » et le « doute »[1201], en somme la précarité, la singularité de l'expérience quotidienne tout en y faisant résonner le chœur de voix autres dont la sienne propre est tressée. Cette manière de « tresser un vague abri pour une proie insaisissable » (*CB*, 543) vérifie et revivifie les *topoï* de la rhétorique ancienne, s'employant de la sorte à la re-« construction fictionnelle d'un *nous* »[1202]. En effet, si la rhétorique consiste à « créer ou recréer une communauté par la communion des esprits »[1203], la visée discursive est essentiellement épidictique, qui tend à « renforc[er] l'appartenance au groupe et à ses valeurs »[1204], par le recours aux « figures de communion […] suivantes : "allusion – citation – apostrophe, question oratoire, communication oratoire – énallage de la personne et du nombre" »[1205]. On ne peut donc

[1200] D. Kunz Westerhoff, *art. cit.*, p.189.
[1201] L. Nicolas, *op. cit.*, p.17.
[1202] F. Goyet, *op. cit.*, p.XVI.
[1203] *Ibid.*, p.9.
[1204] C. Plantin, *art. cit.*, p.10.
[1205] L. Olbrechts-Tyteca, C. Perelman, *Traité de l'Argumentation* cité par C. Plantin, « Un lieu pour les figures dans la théorie de l'argumentation », *Argumentation et analyse du discours* [en ligne], 2 | 2009, p.10, URL, consulté le 14/05/2019 : http://journals.openedition.org/aad/215

pas résumer l'ambivalence de la rhétorique chez Philippe Jaccottet, dans le prolongement de la pensée du logicien humaniste Pierre de La Ramée, à l'opposition entre « une rhétorique des figures » et « une rhétorique des arguments », non plus qu'à la distinction plus récente, proposée par Manfred Kienpointner, entre « une rhétorique extrovertie », « focalisée sur l'interlocuteur », et « une rhétorique introvertie […], centrée sur le locuteur et sur l'exactitude de l'énonciation »[1206].

**

En effet, c'est parce qu'il est centré sur le locuteur et sur l'exactitude de l'énonciation que le discours peut agir sur l'interlocuteur, le persuader ou le convaincre de sa propre légitimité. Cette concordance entre extraversion et introversion tient essentiellement à la visée du discours qui consiste en une *défense* et une *illustration* du langage poétique l'assurant contre tout ce qui, dans le monde délabré de la modernité (le *waste land* de Thomas Stearns Eliot), tend à le ruiner et à en saper jusqu'aux fondements. Autrement dit, la convergence des fonctions expressive et conative de l'énonciation tient à la place prépondérante que prend dans l'énoncé la fonction métapoétique. C'est parce que l'écriture se fait critique que, creusant la singularité de sa sensation et de ses émotions, l'énonciataire rejoint le destinataire et fait entendre, sous la particularité inouïe de son expérience, l'universalité de la condition humaine. Si dans la deuxième partie de l'œuvre, après la section « Parler » des *Chants d'en bas*, la tradition rhétorique est abandonnée comme structure, on observe un retour en force des figures de l'image (métaphores, allégories, personnifications, métonymies, etc.) qui avaient été délaissées après *Airs*. Ces figures paraissent suppléer le modèle oratoire dans sa vocation à englober le destinataire dans l'énonciation. Ainsi, dans l'œuvre de Philippe Jaccottet, le recours à la rhétorique évolue de telle sorte que celle-ci ne structure plus le discours mais se dissémine en tropes singuliers mettant en forme et renouvelant les *topoï* de la tradition littéraire. On peut donc voir dans cette évolution une traduction de ce par quoi Edward Saïd, à la suite de Theodor Adorno, définit le style tardif en littérature comme en musique : la présence de débris de la convention rhétorique inassimilables à la structure d'ensemble, ou dans notre cas, qui ne permettent plus de faire structure. Or, cette évolution refait, à l'échelle de l'individu, l'itinéraire qu'avait accompli le Romantisme dans l'histoire des formes littéraires en abandonnant les formes anciennes de l'éloquence

[1206] C. Plantin, *ibid.*, p.2.

pour une rhétorique des figures, que Gérard Genette a opportunément nommée « rhétorique restreinte »[1207]. Cet état résiduel de la tradition rhétorique dans les formes de discours contemporaines signale, comme le pressentait Germaine de Staël, la dispersion de la communauté qu'aucun principe absolu ne permet plus de rassembler. Le poète est celui qui, tout en étant conscient de cet état de fait, va chercher à ressouder la communauté à partir de cette conscience commune du précaire, de l'inconnaissable, du scandale et de la misère de la condition humaine. Selon Adorno, en effet, « le rapport entre les conventions et la subjectivité doit […] être compris comme la loi formelle qui fait naître la teneur des œuvres tardives […] Or cette loi formelle se manifeste précisément dans la pensée de la mort »[1208].

II — L'ADRESSE LYRIQUE : ALTERITE ET ALTERATION

Qu'est-ce qui change alors de la structuration rhétorique du texte à sa structuration lyrique ? N'est-ce pas justement le retour à la situation scripturale qui détermine la configuration lyrique du discours ? La rhétorique ressortirait alors non seulement à un énoncé qui vise à convaincre par la mise en scène d'un *ethos* mais aussi à une énonciation qui mettrait en œuvre une simulation d'oralité, quand dans le lyrique il s'agirait d'un discours qui vise à « faire sentir » tout en consentant à la situation scripturale par laquelle le destinataire de l'énonciation se trouve soustrait. Cette hypothèse rejoint les analyses de Northop Frye, discutées par Joëlle de Sermet, pour qui le lyrisme réside dans la mise en œuvre d'« un système complexe de destination »[1209], où se trouverait réalisée l'« éventualité [d'un] poète ignor[ant] son auditoire »[1210] ou que l'on entendrait à son insu. La soustraction du destinataire, qui est, selon Antonio Rodriguez fréquente dans les textes lyriques[1211], s'exprime en effet à plusieurs reprises dans l'œuvre de Philippe Jaccottet. D'une part, dans *Les Éléments d'un songe*, le poète demande : « Qu'importe que nul n'écoute ces propos ? » (*ES*, 330). D'autre part, il s'ordonne d'écrire « non pas "à l'ange de l'Église de Laodicée", / mais sans savoir à qui » (*CB*, 549). Enfin, il définit le poème comme « une fête longtemps perdue / avec les autres, qui sont morts, lointains ou endormis » (*CB*, 543) dans *Chants d'en bas*, ou encore, dans *Les Éléments d'un songe*,

[1207] G. Genette, « La rhétorique restreinte », *Communications*, n°16, « Recherches rhétoriques », 1970, pp.158-171.
[1208] T. W. Adorno, *art. cit.*, p.11.
[1209] J. de Sermet, « L'adresse lyrique », *in* D. Rabaté [dir.], *op. cit.*, p.85.
[1210] N. Frye, *Anatomie de la critique* (1957), cité par J. de Sermet, *ibid.*, p.85.
[1211] A. Rodriguez, *op. cit.*, p.183.

comme « une espèce de prière qui est dite sans intention de prière et dans l'ignorance de qui pourrait l'accueillir » (*ES*, 287). Dans *La Semaison*, le poète se dit incapable « de parler d'êtres proches tant qu'ils sont vivants » (*S*, 597) et s'inquiète que l'épanouissement de son œuvre et « son rayonnement au-dehors […] pèsent sur [ses] proches, qu'ils créent, de quelque façon que ce soit, du malheur » (*S*, 649). Il déclare : « C'est le Tout-autre que l'on cherche à saisir » (*S*, 354). De la sorte, comme l'a montré la monographie dirigée par Michèle Finck et Patrick Werly à propos des implications réciproques de la poésie et de l'altérité chez Philippe Jaccottet, le souci d'autrui et de l'Autre est constant dans cette œuvre.

Le dispositif oratoire, identifié à la veine rhétorique du discours jaccottéen, répond à la nécessité d'évoquer les absents. En revanche, le retour à la situation scripturale typique de la configuration lyrique du discours semble renvoyer au besoin d'invoquer les absents, de s'adresser à eux. Face à la réalité du deuil, appréhendée dans la seconde partie de l'œuvre (à partir des *Leçons*), cet infléchissement du discours poétique d'un dispositif rhétorique à une configuration lyrique, qui se produit au milieu des *Chants d'en bas*, a-t-il quelque chose à voir avec le vieillissement du poète et la mort des membres de sa génération, avec l'étiolement de sa communauté ? La reconfiguration lyrique du discours, où la convention rhétorique persiste néanmoins à l'état vestigial, correspondrait alors à un état de l'œuvre où « les droits de l'art prennent fin face à la réalité de la mort » et où « touchée par la mort, la main du maître met à nu la masse de matériaux sur lesquels elle travaillait auparavant ; leurs fissures et leurs crevasses »[1212]. Dans le prolongement des analyses sur le sujet lyrique de Dominique Rabaté, de Martine Broda, de Dominique Combe et d'Antonio Rodriguez, notamment, on examinera dans les pages suivantes la manière dont l'œuvre jaccottéenne participe d' « une écriture polyphonique massive »[1213], constitutive du style tardif, selon Edward Saïd et Theodor Adorno, où la poésie lyrique est redéfinie hors des bornes d'une subjectivité conçue comme pure pour explorer les rapports de cette subjectivité avec une objectivité et une intersubjectivité qu'elle accueille, à l'intérieur desquelles elle s'inscrit et contre lesquelles elle s'affirme. Pour ce faire, nous prendrons appui sur ces deux déclarations de Philippe Jaccottet : « je ne parle pas de moi, seulement de ce que je devine et qui est commun à tous » (*S*, 379) et

[1212] T. W. Adorno, *art. cit.*, p.12.
[1213] E. W. Saïd, *op. cit.*, p.44.

« la subjectivité pure peut aboutir à un maniérisme, au narcissisme, à l'idolâtrie : l'art comme religion ultime » (*S*, 599).

1. La fuite de la subjectivité : lyrisme et mélancolie

Selon Theodor Adorno, dans le style tardif, la subjectivité sur le point de s'enfuir passe à travers la convention, et « l'illumin[ant] soudain de son intention », la détache du dispositif dont elle faisait partie, ce qui lui permet de devenir expressive et de « parl[er] pour elle-même »[1214], sans que se réalise pour autant « la synthèse harmonieuse » de l'objectif et du subjectif. Cette description du style tardif, comme fuite de la subjectivité, entre en résonance d'une part avec les redéfinitions du sujet lyrique proposées en discussion des thèses hégéliennes et romantiques identifiant la poésie lyrique à une poésie subjective, et d'autre part avec la description de la mélancolie produite par Sigmund Freud dans son article de 1914. En effet, Friedrich Nietzsche explique le génie lyrique par « l'extase propre à l'état dionysiaque, qui anéantit les bornes et les limites de l'existence »[1215]. Dominique Combe, reliant les thèses d'Hugo Friedrich et d'Edmund Husserl, voit dans le sujet lyrique « une "réduction phénoménologique" du sujet empirique » de l'écrivain, c'est-à-dire un sujet « "déshumanisé", "dépersonnalisé" […], "déréalisé [qui] se trouve totalement abstrait de la circonstance »[1216]. Et Michel Collot analyse le sujet lyrique comme un « sujet hors de soi »[1217]. De son côté, l'article freudien extrait des études de *Métapsychologie* caractérise le mélancolique par l'évidement de son moi : « Dans le deuil, [écrit-il] le monde est devenu pauvre et vide, dans la mélancolie c'est le moi lui-même »[1218]. Friedrich Nietzsche, lui-même, fait le lien entre l'« état dionysiaque », requalifié en « abîme d'oubli », dans lequel est plongé le poète lyrique, et la mélancolie qu'il choisit de désigner par le terme de « dégoût » :

> L'extase propre à cet état dionysiaque, qui anéantit les bornes et les limites de l'existence, implique en effet tout au long un élément *léthargique*, dans lequel se trouve immergé tout ce que l'on a personnellement expérimenté par le passé. Du fait de cet abîme d'oubli, le monde de la réalité quotidienne et celui de la réalité dionysiaque se séparent l'un de l'autre. Mais aussitôt que cette réalité quotidienne se présente de nouveau à la conscience, elle est ressentie comme telle avec dégoût ; de ces états résulte une disposition ascétique, de négation du vouloir.[1219]

[1214] T. W. Adorno, *art. cit.*, p.12.
[1215] F. Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, *op. cit.*, p.134.
[1216] D. Combe, « La référence dédoublée…», *op. cit.*, p.59.
[1217] M. Collot, « Le sujet lyrique hors de soi », *in* D. Rabaté, *op. cit.*, pp.113-125.
[1218] S. Freud, « Deuil et mélancolie », *op. cit.*, p.152.
[1219] F. Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, *op. cit.*, p.134.

Encore profondément marqué par les thèses schopenhaueriennes, Nietzsche exprime ici l'idée que la connaissance tragique, par la fusion dionysiaque « avec le cœur du monde »[1220], c'est-à-dire par la mélancolie, conduit le poète à « renonc[er] à sa subjectivité »[1221]. Ainsi s'il dit « je », son « "soi" n'est pas le même que celui de l'homme éveillé de la réalité empirique »[1222], il représente bien plutôt « le génie du monde »[1223] ou encore, chez Adorno, « l'essence mythique de la créature et de sa chute, dont les œuvres tardives sculptent en quelque sorte symboliquement les degrés, en des instants immobilisés »[1224]. De la sorte, on peut voir dans cet « état dionysiaque » le prototype à la fois de l'« autre état » musilien et du *Weltinnenraum* rilkéen, que Philippe Jaccottet évoque fréquemment dans son œuvre comme les préalables de l'état poétique. Enfin, comme le remarque Simone de Beauvoir, la « perte de son moi », caractéristique de la description des sujets lyrique et mélancolique, est également l'un des éléments de description du sujet âgé[1225]. Citant un texte de Saint-Evremond daté de 1663, elle écrit :

> A peine commençons-nous à vieillir que nous commençons à nous déplaire par un dégoût qui se forme secrètement en nous de nous-mêmes. Alors notre âme vide d'amour-propre se remplit aisément de celui qu'on nous inspire.[1226]

a. Oubli de soi et processus d'auto-allégorisation

Ainsi, dans l'œuvre de Jaccottet, l'idée d'un « sujet hors de soi », selon l'expression de Michel Collot, dépossédé, est un *leitmotiv* qui superpose la figure du poète lyrique, « vrai poète » qui « ne respire qu'oublieux de [soi] » (*PSA*, 139) et qui ne s'apparaît que dans « un moment de vrai oubli » (*S*, 335), et la figure du vieillard tragique, dont les modèles, au pôle opposé du barbon de comédie caractérisé par l'avarice et la lubricité, sont les figures de rois déchus, ayant presque « perdu la parole en pays étranger » (*S*, 617), – Lear et Œdipe. L'oubli de soi du poète correspond à la « réduction phénoménologique du sujet empirique » de l'écrivain à un « sujet "impersonnel", "collectif" […] et […] "intemporel" »[1227]. À travers cette réduction, semblable au mouvement du vieillir où l'individu est dépossédé de ses caractéristiques propres pour se confronter à la conscience de la finitude comme ultime critère définitoire de la condition

[1220] *Ibid.*, p.121.
[1221] *Ibid.*, p.121.
[1222] *Ibid.*, p.122.
[1223] *Ibid.*, p.122.
[1224] T.W. Adorno, *art. cit.*, p.12.
[1225] S. de Beauvoir, *La Vieillesse*, Paris, Gallimard, « Blanche », 1970, p.603 : « Cette description du mélancolique convient à la plupart des vieillards : perte de son moi, dévaluation, avenir barré, ennui, impuissance. Il n'est donc pas étonnant que réciproquement le vieillard soit souvent un mélancolique ».
[1226] *Ibid.*, p.217.
[1227] D. Combe, « La référence dédoublée… », *op. cit.*, p.59.

humaine, le sujet s'engage dans « un processus d'auto-allégorisation »[1228]. Ainsi, peut-on voir dans la série des figures identificatoires du poète (le bouvreuil et l'effraie[1229], l'ignorant, le poète-berger et le poète cynocéphale, le torero, la tisseuse ou la Parque, l'artisan, le paysan, le laboureur, le serviteur, le vieux chinois, le poète tardif, l'attardé), dégagée surtout en première partie de cette étude à partir de l'iconologie mélancolique et de la théorie des humeurs, les instants successifs de ce processus d'auto-allégorisation par lequel le poète, dont la subjectivité s'évade, s'empare de la convention ou de l'imaginaire collectif pour baliser son parcours de ses vestiges ou de ses débris (devenus en eux-mêmes expressifs comme symboles essaimés dans l'œuvre). Or, ainsi que le remarque Theodor Adorno dans son article sur le style tardif, l'allégorie, qui permet une représentation détournée de la mort, rend compte de l'impuissance de l'art à traduire directement cette réalité « imposée aux créatures et non pas aux œuvres »[1230]. L'auto-allégorisation du poète témoigne d'une subjectivité prise dans le mouvement d'une pétrification où les expériences individuelles se sédimentent en une mémoire collective qui « installe la formule conventionnelle comme le monument de ce qui a été »[1231]. Mais l'allégorie, ce « comble de la mélancolie » selon Jean Starobinski[1232], fait alors courir le risque au poème de ne faire que répéter indéfiniment les mêmes lieux communs, retournés en clichés qui dénaturent la singularité de l'expérience du monde. Ce processus d'auto-allégorisation, qui tend à la réduction du sujet empirique de l'écrivain à un sujet universel et intemporel, abstrait de la circonstance biographique, s'effectue en outre par l'usage des pronoms qui met en œuvre « le travail de fictionnalisation […] à travers la tension entre le "je" et le "il", entre le "je" et le "tu", que Fontanier qualifie d'"énallage de personne" »[1233], et qui procède d'après Chaïm Perelman des figures de la communion[1234]. Dans *Pensées sous les nuages*, par exemple, le poète parle plusieurs fois de lui à la troisième personne, et, le plus souvent, l'emploi de la troisième personne coïncide dans ce recueil avec un portrait de soi en vieillard, dans lequel le poète semble ne pas totalement se reconnaître. Il évoque par exemple « une tête chenue de vieil homme » (*PSN*, 716) dans laquelle on peut voir soit le portrait du poète lui-même, comme sujet de l'énonciation, soit un alter ego du poète, comme sujet de l'énoncé au même titre que la

[1228] *Ibid.*, p.58.
[1229] M. Finck, *art. cit.*, p.18.
[1230] T. W. Adorno, *art. cit.*, p.12 : « la mort apparaît depuis toujours dans l'art de manière détournée : en tant qu'allégorie ».
[1231] *Ibid.*, p.12.
[1232] J. Starobinski, *La Mélancolie au miroir…*, *op. cit.*, p.75.
[1233] D. Combe, « La référence dédoublée… », *op. cit.*, p.57.
[1234] L. Olbrechts-Tyteca, C. Perelman, *Traité de l'Argumentation* cités par C. Plantin, *art. cit.*, p.10.

femme qui se regarde dans « un miroir rond » au poème précédent. Puis quelques pages plus loin il se désigne par deux périphrases qui renvoient à l'isotopie de la vieillesse : « Celui qui n'y voit plus très bien » (*PSN*, 722) et « Lui qui ne va même plus jusqu'au fond de son jardin » (*PSN*, 723). L'emploi du « il » permet alors non seulement d'effectuer le travail de fictionnalisation qui caractérise le sujet lyrique mais aussi de traduire la difficulté du sujet âgé à s'identifier à l'image de soi perçue dans le miroir. « Une des difficultés majeures de l'homme âgé, c'est précisément de garder le sentiment de son identité »[1235], écrit Simone de Beauvoir dans *La Vieillesse*.

b. Un sujet éparpillé dans le sensible

Pensées sous les nuages est sans doute le recueil qui offre dans l'œuvre de Jaccottet l'exemple le plus significatif de cette instabilité des rôles discursifs dans la configuration lyrique du discours. Alors que les *Leçons* comme les *Chants d'en bas* commençaient par poser le « moi » (*L*, 451) du poète, même défini par des « vertus négatives » (*PFA*, 491), comme centre de perspective de l'énonciation et de la perception, le recueil *Pensées sous les nuages* s'ouvre sous le signe du pronom impersonnel : « On voit les écoliers courir à grands cris / dans l'herbe épaisse du préau » (*PSN*, 715). Le deuxième poème, quant à lui, évite l'emploi de la première personne par l'emploi d'une synecdoque, dont on ne peut décider si elle est particularisante ou généralisante, puisqu'elle peut aussi bien s'interpréter comme une réduction du sujet à l'un de ses attributs que comme une généralisation de l'errance du poète aux mesures de l'humanité : « L'âme, si frileuse, si farouche, / devra-t-elle vraiment marcher sans fin sur ce glacier […] ? » (*PSN*, 715). Enfin, dans le troisième poème, l'intrusion du « je » intervient à la troisième et dernière strophe, après un tiret, dans le cadre de la prise de parole d'une instance énonciative au discours direct. De la sorte, on ignore d'où vient cette voix, s'il s'agit là d'un énonciateur primaire ou secondaire, si la voix qui s'élève ici provient du même référent que les autres perceptions et considérations rassemblées. Dans la section « On voit », les fragments qui s'enchaînent semblent les perceptions et les considérations éparses d'un sujet lui-même éparpillé dans le sensible, ayant comme abandonné la synthèse identitaire du moi. Cette dissémination du foyer perceptif en des points focaux multiples se manifeste notamment à travers l'image des « ailes / du paon de nuit, couvertes d'yeux » (*PSN*, 717). Dispersé par la multiplicité de ses sensations, le sujet de

[1235] S. de Beauvoir, *La Vieillesse*, *op. cit.*, p.600.

l'énonciation se rassemble parfois dans la visée perceptive d'un référent qui lui échappe et lui révèle l'inévitable retranchement de l'origine du visible :

> Quelqu'un tisse avec de l'eau (avec des motifs d'arbres
> en filigrane). Mais j'ai beau regarder,
> je ne vois pas la tisserande,
> ni ses mains même, qu'on voudrait toucher. (*PSN*, 716)

L'impossible identification de la source de tout visible fait pendant pour le poète à l'impossible identification de l'énonciateur pour le lecteur. Le poète se représente comme l'énonciataire d'un énonciateur invisible, de même que le lecteur se tient face à une énonciation qui semble se faire devant lui mais dont la source se trouve soustraite. De la sorte, l'énonciateur du poème ne se signale que ménageant à son énonciataire dans son énoncé une place symétrique à la sienne, place qui, l'engageant à la fois à l'attention et à l'étonnement, le détermine par sa tension vers autrui : « j'ai beau regarder » (*PSN*, 716), « j'en serais presque moins surpris » (*PSN*, 717). L'éparpillement des sensations se trouve de nouveau subsumé sous l'avènement du « je » d'un énonciateur à la toute fin de la section, au terme d'une phrase construite par dislocation, et où l'objet de la surprise est récapitulé par le pronom « en » qui soutient l'action centralisatrice du « je », placé sous le signe paradoxal de la surprise, c'est-à-dire d'une suspension des rapports de familiarité qui unissent d'ordinaire le sujet au monde et à lui-même. Ainsi, le poète écrit-il à propos du cri des oiseaux :

> Et moi qui passe au-dessous d'eux,
> il me semble qu'ils ont parlé, non pas questionné, appelé,
> mais répondu. Sous les nuages bas d'octobre.
> Et déjà c'est un autre jour, je suis ailleurs,
> déjà ils disent autre chose ou ils se taisent,
> je passe, je m'étonne, et je ne peux en dire plus. (*PSN*, 720)

c. Étonnement, évidement, diffraction et invocation

L'étonnement prédiqué au moi à la fin de la deuxième section et au début de la troisième (« je m'étonne » *PSN*, 720 et « *le mot joie m'est passé par l'esprit et m'a donné, lui aussi, de l'étonnement PSN*, 721), le frappant de stupeur, contribue à son évidement, de sorte que, même lorsque le moi est affirmé il semble n'être que le réceptacle ou le conducteur d'une pensée qu'il accueille sans la produire : « *Je me souviens qu'un été récent, alors que je marchais une fois de plus dans la campagne, le mot joie, comme traverse parfois le ciel un oiseau que l'on attendait pas […], m'est passé par l'esprit* » (*PSN*, 721). L'évidement du « moi » est donc corrélé à cette diffraction de la voix en des instances énonciatives secondaires multiples. Cette diffraction est particulièrement

explicite dans la section éponyme, où le « je » n'intervient que dans le cadre de strophes introduites par des tirets. Ces tirets à la fois indiquent l'organisation du discours par juxtaposition de « pensées » intermittentes et séparées par de longs intervalles de temps et présentent le discours comme des paroles rapportées dont l'énonciateur varie entre le « je » de la 1ère et de la 4e unité discursive, le « on » de la 2e unité et le « nous » de la 3e. La présence de la négation y indique enfin que le discours s'élabore comme répondant et infirmant un énoncé antérieur : « Je ne crois pas décidément que nous ferons encore ce voyage » (*PSN*, 719). Dans « Le Mot joie », les occurrences du « je » signalent un sujet aux prises avec la temporalité, qui n'apparaît que pour disparaître « en se déportant dans la comparaison »[1236] : (« Je suis comme quelqu'un qui creuse dans la brume » *PSN*, 722) et en proie à une incertitude qui le déréalise en même temps qu'elle représente un monde évanescent :

> L'aurais-je donc inventé, le pinceau du couchant
> sur la toile rugueuse de la terre,
> l'huile dorée du soir sur les prairies et sur les bois ?
>
> C'était pourtant comme la lampe sur la table avec le pain. (*PSN*, 723).

La dislocation du COD, rendue nécessaire par la longueur du syntagme détaché, produit un énoncé fragmenté. Celui-ci traduit le caractère diffracté d'un énonciateur qui se scinde en des instances multiples, notamment sur le modèle du débat, à travers l'emploi de l'adverbe « pourtant » exprimant la concession. La diffraction de l'énonciateur est relevée par le contexte sémantique : « Je ne peux plus parler qu'à travers ces fragments pareils / à des pierres qu'il faut soulever avec leur part d'ombre / et contre quoi l'on se heurte / plus épars qu'elles » (*PSN*, 724). La « dépossession » que subit le sujet lyrique dans *Pensées sous les nuages* est donc le préambule à une « possession » où il se représente sous « l'emprise d'un Autre » qui correspond à la fois « à l'action du Temps » et « à l'appel du monde »[1237]. L'appel, assaut du monde lancé contre le sujet lyrique et qui l'enjoint à répondre par son poème, le poète le reconnaît précisément en ce qu'il le surprend. C'est « le suspens de [s]on cœur » (*I*, 171) ou « la syncope du sentiment »[1238], définition du sublime que Jean-Luc Nancy reprend d'Edmund Burke, qui lui indique qu'il est sur le bon « chemin » (*I*, 171). Aussi, la configuration lyrique du discours réside-t-elle en définitive dans le mouvement de l'invocation questionnante, de l'invocation à un Autre

[1236] J.-C. Mathieu, « Le poète tardif : sujet lyrique et sujet éthique chez Philippe Jaccottet », *in* D. Rabaté, J. de Sermet, Y. Vadé [dir.], *Le Sujet lyrique en question*, Talence, Presses Universitaires de Bordeaux, « Modernités », n°8, 1996, p.203-219, p.205.
[1237] M. Collot, « Le sujet lyrique hors de soi », *op. cit.*, p.114.
[1238] J.-L. Nancy, « L'offrande sublime », *op. cit.*, p.81.

mouvant, insaisissable, définitivement équivoque qui est à la fois le monde, présent, réel, mais n'en finissant pas de s'évanouir dans le passage du temps, perpétuellement perdu, et le dieu absent ou éloigné. Or, l'évidement du sujet, son « *ex*-tase », est l'occasion de cet appel – appel d'air par quoi le sujet se vide pour permettre le passage du monde en lui. L'emploi du vocatif, caractéristique de la prière, est en effet fréquent dans le recueil, en particulier dans ce poème, où il est réitéré trois fois : « Jour […] / ne vas-tu pas pouvoir me réparer ? / Soleil […] / ressoude-moi ce cœur. // Lumière […] / je n'ai jamais cherché qu'à te comprendre et t'obéir » (*PSN*, 724). Le poème est la prière « impriable », ainsi que le définit Jérôme Thélot, à la suite de Philippe Jaccottet à propos de Gustave Roud, une « question adressée à nulle transcendance, ne demandant nulle faveur et pour une âme presque annulée »[1239].

*

Ces énallages de personne rendent compte de la configuration lyrique comme « permutation simultanée de la totalité des rôles discursifs »[1240], et, ouvrant « le champ d'une chaine de ré-énonciations »[1241], soulignent l'instabilité de la référence des déictiques personnels, temporels et spatiaux. Le texte lyrique se caractérise alors par l'identité problématique de l'énonciateur, de son destinataire et de la situation d'énonciation elle-même, puisque la généralisation dont ils sont l'objet rend leur référence équivoque, en même temps que le texte maintient « une visée vers [la] circonstance »[1242]. Le texte et le sujet lyriques sont alors le fruit d'une « tension jamais résolue, qui ne produit aucune synthèse supérieure »[1243] entre le singulier et l'universel, entre le « je » et le « tu », entre le présent d'énonciation et le présent gnomique, entre un aspect semelfactif et un aspect itératif. La synecdoque, à la fois généralisante et particularisante, de « L'âme, si frileuse, si farouche, / […] ne sachant plus même épeler / sa prière d'enfance » (*PSN*, 715) est donc caractéristique de cette double postulation selon laquelle l'âme est à la fois ce que le sujet possède de plus propre, de plus singulier, et ce qui le relie le plus sûrement à l'universel, ce qu'il possède, à la fois, de plus intime et de plus étranger : ce « *Deus interior intimo meo* » qui confond le « dedans de la parole » avec « le cœur du monde », comme « forme passagère du souffle » (*S*, 356). La

[1239] J. Thélot, *La Poésie précaire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p.126.
[1240] J. de Sermet, *art. cit.*, p.97.
[1241] *Ibid.*, p.97.
[1242] D. Rabaté, *art. cit.*, p.73.
[1243] D. Combe, « La référence dédoublée… », *op. cit.*, p.62.

configuration lyrique du discours se caractériserait donc par l'adresse à un destinataire à la fois soustrait et intime, c'est-à-dire appartenant à la sphère privée, quand sa structuration rhétorique procéderait de l'adresse à un destinataire représenté comme présent mais anonyme, c'est-à-dire appartenant à la sphère publique.

2. Visage et plume des ancêtres : rituel funéraire et possession

Comme pour Adorno, pour Nietzsche, l'art intervient au moment où la subjectivité (hypostasiée sous la forme du « vouloir ») « court ce danger »[1244] du dégoût, de l'évidement ou de la fuite, face à la connaissance tragique du « caractère atroce ou absurde de l'existence »[1245] que lui révèle « la pensée de la mort »[1246]. L'évocation, plusieurs fois répétée de « Lear », dans l'œuvre jaccottéenne, témoigne d'une conception de la vieillesse comme moment de cette connaissance tragique. Dans *Le Roi Lear*, en effet, « la vieillesse n'[…] est pas conçue comme la limite de la condition humaine, mais comme sa vérité »[1247]. La vieillesse est donc le moment nécessaire de l'accès à cette vérité, de même que la mélancolie en est, selon Sigmund Freud, le moment accidentel, contingent :

> le mélancolique […] pourrait bien selon nous s'être approché de la connaissance de soi et la seule question que nous nous posions, c'est de savoir pourquoi l'on doit commencer par tomber malade pour avoir accès à une telle vérité. [1248]

Dans l'œuvre de Philippe Jaccottet, la mort est à la fois l'origine et l'adversaire de la parole poétique. Si la pensée de la mort fonde l'injonction à l'écriture et « requiert » le poète (*BP*, 1129), c'est aussi « l'effondrement des autres […] qui menace de nous détruire […]. De faire paraître les mots coupables, ou odieux. De nous réduire, enfin, au silence » (*ATV*, 563). En s'identifiant tantôt à un linceul, tantôt à une stèle, tantôt à l'obole que le mort aurait à payer au passeur pour faciliter son accès aux enfers, tantôt à l'intériorisation du monde, le livre procède lui-même de ce travail de deuil qui réside en une identification salubre ou délétère avec l'objet perdu. Le livre s'accomplit de la sorte sous la forme d'un rituel funéraire qui maintient le lien des vivants aux morts et qui témoigne des altérations par lesquelles le même et l'autre peuvent parfois en venir à se recouvrir. Comme la vieillesse, qui est selon Simone de Beauvoir, « un rapport dialectique entre mon être pour

[1244] F. Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, *op. cit.*, p.135.
[1245] *Ibid.*, p.135.
[1246] T. W. Adorno, *art. cit.*, p.12.
[1247] S. de Beauvoir, *op. cit.*, p.203.
[1248] S. Freud, « Deuil et mélancolie », *op. cit.*, p.153.

autrui, tel qu'il se définit objectivement, et la conscience que je prends de moi-même à travers lui »[1249], le livre coïncide avec une objectivation du soi qui nécessite son passage par autrui.

a. Les motifs de l'« accueillance » : contenants et miroirs

Loin que la poésie se définisse par la fermeture sur soi d'un sujet lyrique, « tournant le dos aux choses » (*Ob*, 237), l'une des premières dispositions poétiques que Philippe Jaccottet distingue dans son œuvre est « *l'accueillance* » qui consiste en « *l'ouverture* de l'être tout entier », (*O*, 44). Cette disposition est si fondamentale qu'elle justifie non seulement l'emploi d'un procédé rare dans l'œuvre du poète, c'est-à-dire la production d'un néologisme, « *l'accueillance* » (*O*, 44), mais aussi sa reprise quelques pages plus loin par le terme d'« accueillement » (*O*, 58). Le « laveur de vaisselle », l'une des figures identificatoires du poète, qui donne son titre au poème éponyme de *L'Ignorant*, dit par exemple :

> J'accueille au long de l'interminable aujourd'hui
> tout ce qui grève ou tache ces nappes trop pures,
> je rassemble des ossements au fond d'un puits,
> je sépare les vivants brefs des morts qui durent… (*I*, 167)

Ainsi, l'écriture du poème procéderait de l'accueil puis de la séparation du négatif et du positif sur les deux plateaux de la « balance » (*ATV*, 558) qui permet de les peser, et de maintenir le sujet à mi-chemin entre ces deux pôles. Cet « état d'"accueillement" » renvoie à une sorte de mise en disponibilité de l'être, qui se produirait comme une forme *infra*-volontaire, ou involontaire d'attention, comparable à l'« attention également flottante » de la psychanalyse freudienne[1250], opposée à l'idée d'une attention dirigée ou focalisée fermant le spectre perceptif : « si je me poste comme un chasseur à l'orée de ce bois, je ne verrai plus rien, enfermé que je serai dans mon attention » (*ATV*, 556). Cette mise en disponibilité de l'être, qui fonde la disposition poétique[1251] et qui consiste à accueillir l'extériorité du monde, s'énonce alors à travers l'ensemble des images qui évoquent des contenants creux ou des écrans vides susceptibles de se remplir ou de

[1249] S. de Beauvoir, *op. cit.*, p.346.
[1250] J. Laplanche, J.-B. Pontalis [dir.], « Attention flottante », *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967, pp.38-40, p.38 : « Manière dont, selon Freud, l'analyste doit écouter l'analysé : il ne doit privilégier *a priori* aucun élément du discours de celui-ci, ce qui implique qu'il laisse fonctionner le plus librement possible sa propre activité inconsciente et suspend les motivations qui dirigent habituellement l'attention. »
[1251] Ce retour au motif de l'inspiration ou de « la manie poétique » (*ATV*, 560), abandonné par les successeurs de Stéphane Mallarmé qui se donnaient comme les hérauts d'une parole poétique totalement maîtrisée, peut trouver son origine dans le mouvement surréaliste, de sorte que si Jaccottet s'oppose à ce qu'il perçoit comme les excès de ce mouvement, il en reste cependant, dans une certaine mesure, l'héritier.

s'empreindre de la forme ou de l'image d'autrui. Ainsi en est-il par exemple des images du « miroir » qui donnent du poème une représentation tenant à la fois d'une épistémè baroque, puisque le miroir appartient au réseau d'objets qui s'intègrent fréquemment dans les peintures de vanités et dans la poésie du XVIe siècle, et d'une tension réaliste[1252], ou plutôt littéraliste, où le miroir, comme métaphore du poème, dit paradoxalement l'ambition de donner à voir le monde tel qu'en ferait l'expérience un sujet abstrait et général, dépourvu d'individualité ou d'histoire particulière : « on voit dressé de nouveau au-dessus des pierres et des fleurs le très haut miroir d'argent dans lequel rien ne se reflète, surtout pas mon visage » (*ABA*, 831). Hormis le motif du miroir, souvent associé à « la tradition iconologique de la mélancolie »[1253], d'autres images illustrent cette notion d'un sujet lyrique auquel le monde viendrait donner son contenu, comme celle du « verre »[1254], du « vase »[1255], de la « cruche »[1256], de la « veilleuse » (*I*, 150), de la lampe à huile[1257], ou encore du « roseau »[1258], tige creuse où un joueur habile – homme ou dieu – peut aisément moduler en mélodie ce qu'il lui reste de souffle, où un sculpteur patient peut biseauter une mine qui, trempée dans de l'encre, fera l'outil du scribe. Cet imaginaire, où se donne à lire le *leitmotiv* du contenant creux en ses multiples variétés, culmine dans *Le Bol du pèlerin*, hommage qu'adresse le poète Philippe Jaccottet au peintre Giorgio Morandi et qui commence par la mention d'« un étonnement quant à [l']émotion même » procurée par cette œuvre (*BP*, 1129).

b. La variation et l'empreinte

Les toiles de Morandi sont en effet décrites comme des « variations inlassables sur trois ou quatre thèmes » (*BP*, 1142), thèmes qui représentent des objets creux, des contenants, et qui frappent en outre par leur « apparente insignifiance » : « trois ou quatre bouteilles, vases, boîtes et bols sempiternels » (*BP*, 1130). Aussi, ce qui fascine Philippe Jaccottet dans la peinture de Giorgio Morandi est-ce l'« art de la variation » (*BP*, 1140) qui s'y met en œuvre. Cet art consiste à observer à partir d'un ensemble de motifs, toujours les mêmes, les altérations et les écarts qu'y introduisent d'infimes différences de

[1252] Stendhal a eu cette formule demeurée fameuse pour définir le roman réaliste : « Un roman, c'est un miroir que l'on promène le long d'un chemin » (*Le Rouge et le noir*). Mais au contraire du réalisme qui, pour produire l'effet de réel, nécessite l'anecdote, l'œuvre jaccottéenne se construit en s'en dépouillant.
[1253] J. Starobinski, *La Mélancolie au miroir…, op. cit.*, p.21.
[1254] (*CB*, 541) « verre fragile de l'aube » ; (*I*, 152) « le tintement de l'heure dans les verres » ; (*LH*, 579) « le verre de l'aube ».
[1255] (*LH*, 579) « un vase de terre ».
[1256] (*LH*, 579) « une cruche d'os ».
[1257] (*I*, 151) « Comme l'huile qui dort dans la lampe et bientôt / tout entière se change en lueur et respire ».
[1258] (*CV*,770) « *Si on pouvait encore tirer de cette maigre flûte que l'on est, / un air, un dernier air* ».

composition. Or, en définitive, même ces « trois ou quatre » objets peuvent être réduits à deux, ceux qui distinguent les camps adverses du jeu « d'échecs » (*BP*, 1133) : le noir et le blanc, l'ombre et la lumière. La récurrence du thème permet d'observer la diminution croissante du « nombre » d'objets (*BP*, 1150), la progression « en dépouillement » (*BP*, 1152) de l'œuvre, son « presque total renoncement à la parure » (*BP*, 1149), le « mouvement de montée » qui s'y esquisse (*BP*, 1155). L'insistance, que met le poète à décrire l'œuvre dans son évolution, montre bien que ce qui l'intéresse c'est le trajet qu'elle dessine, la temporalité qui s'y inscrit comme variation ou altération, c'est-à-dire comme devenir-autre que soi. La temporalité, en évidant la toile du visible par la présence croissante d'une lumière qui éblouit l'œil du spectateur, fait ces objets les plus quotidiens, les plus prosaïques, semblables à l'empreinte « des ailes » d'un « ange », qui passé par là, aurait laissé « une trace et une indication » (*BP*, 1157), par quoi « les dernières natures mortes à l'huile devien[draient] quelque chose comme des stèles d'air » (*BP*, 1158). De la sorte, la surexposition de l'image est la cause réelle de son évidement. La production de l'œuvre se dramatise en se représentant comme l'impression d'un corps, sa capture par la matière d'un texte ou d'une toile. Comme l'écrit Dominique Viart, « Jaccottet […] *désire* une projection et comme une abolition du sujet dans l'objet qu'il écrit, décrit et *investit* ainsi de lui-même »[1259]. L'œuvre se donne à voir ou à lire comme appartenant à la classe des objets dont Georges Didi-Huberman écrit qu'ils entretiennent avec leur agent une « ressemblance par contact »[1260] : c'est-à-dire que l'auteur y inscrit sa trace ou son empreinte. L'œuvre, comme signe corrélé à un référent, adopte alors la constitution ontologique de l'indice. Celle-ci renvoie nécessairement à un absent dont elle est la représentation en creux, c'est-à-dire en négatif. L'image de l'ange dont les ailes auraient empreint la toile apparaît donc particulièrement propre à caractériser l'œuvre tardive par la fuite de la subjectivité et comme l'édification du « monument […] dans lequel la subjectivité pétrifiée se conserv[e] elle-même »[1261]. La notion d'empreinte, où s'inversent les rapports du négatif et du positif, de l'ombre et de la lumière, permet en outre d'expliciter la phrase de Theodor Adorno selon laquelle : « l'œuvre se fait au moment où elle est abandonnée et où elle retourne ses creux vers l'extérieur »[1262]. Si les objets des natures mortes de Giorgio Morandi « prennent […] l'aspect et la dignité de monuments »

[1259] D. Viart, « La parole effacée de Philippe Jaccottet », *in* B. Blanckeman [dir.], *Lectures de Philippe Jaccottet, « Qui chante là quand toute voix se tait ? »*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003, pp.23-38, p.26.
[1260] G. Didi-Huberman, *La Ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Minuit, « Paradoxe », 2008.
[1261] T. W. Adorno, *art. cit.*, p.12.
[1262] *Ibid.*, p.12.

(*BP*, 1152), c'est que le tableau se donne à voir comme l'indice ou le moulage d'un regard, d'une lumière, qui s'y est en quelque sorte imprimé et enseveli.

c. Ressemblance désaccordée et ambivalence de l'identification

Le poème est le produit de ce processus de dépouillement à l'issue duquel le poète abandonne jusqu'à sa propre dépouille. Le poème est la dépouille du poète, le moulage de son visage, comme expression de sa subjectivité ou de son individualité au moment où elle s'objective en un masque funéraire qui en garde mémoire, son *imago* (qui dit la vérité du *prosôpon*). Rappelons à ce propos que le concept de ψυχή, traduit par le terme d'« âme », dont on trouve dans la poésie de Philippe Jaccottet notamment une occurrence dans le poème de *Pensées sous les nuages* cité plus haut, « désignait [à l'époque d'Homère] le souffle qui s'exhale au moment de la mort »[1263]. Le vieillissement est ainsi ce processus par lequel le visage du poète se rapproche peu à peu de son masque mortuaire, comme sédimentation et inscription de son individualité dans la ligne d'une tradition, dans une lignée. Jaccottet écrit dans ce sens : « nous commençons à ressembler à nos pères » (*CB*, 546), puis « Dans le miroir, le visage des ancêtres, dans la main, la plume des ancêtres. De la mère, du père » (*S*, 617). Le vieillissement, comme la mélancolie selon Robert Burton, engage alors le processus d'une identification-altération, dans laquelle on retrouve la notion de variation, engageant la dialectique du même et de l'autre : « Il y a dans toute mélancolie, *similitudo dissimilis*, comme dans les visages humains, une ressemblance désaccordée, immobile »[1264]. Le mouvement du vieillir engage donc un double processus qui est à la fois dissemblance de soi à soi, et ressemblance de soi à autrui, révélant de cette manière la vérité de la semblance à soi. Car c'est en s'identifiant à autrui et en particulier à l'autrui sur le point de mourir ou mort déjà que le poète, moulant son poème sur le visage de l'agonisant, prend la mesure de sa semblance et de sa dissemblance à autrui et rencontre, enfin, leur reste en quoi réside son identité, ce « masque plus vrai que son visage » (*CB*, 543). De la sorte, est-ce dans l'ambivalence de l'identification que le poète se découvre, comme « le mélancolique […] [,] lui-même et son contraire [autrui] dans l'instant »[1265]. Dans *Leçons*, par exemple, la mort du beau-père engage un travail de deuil qui aboutit à une identification positive à l'égard de l'objet de la perte et qui s'exprime par l'intermédiaire à la fois de l'emploi de

[1263] F. Ildefonse, « La personne en Grèce ancienne », *Terrain* [En ligne], URL, consulté le 14/07/ 2019 : http://journals.openedition.org/terrain/13577
[1264] R. Burton cité par J. Pigeaud, *Melancholia*…, *op. cit.*, p.56-57.
[1265] *Ibid.*, p.56-57.

la deuxième personne qui maintient vive la relation entre le poète et son beau-père et par l'emploi d'une métaphore *in praesentia* : « Toi cependant, / […] graine dans la loge de nos cœurs, / […] demeure en modèle de patience et de sourire » (*L*, 460). En revanche, le deuil de la mère s'accomplit par une introjection négative, qui emprunte d'abord la forme d'une comparaison à la troisième personne (« Elle est déjà comme sa propre pierre ») puis celle d'une métaphore *in absentia* (« oh pierre mal aimée »). L'écriture insiste sur la rupture irrémédiable du lien, malgré l'introjection mélancolique :

> Elle est déjà comme sa propre pierre
> avec dessus les pieuses et vaines fleurs éparses
> et pas de nom : oh pierre mal aimée
> profond dans l'aubier du cœur. (*CB*, 537)

Au contraire de l'identification au beau-père, l'introjection de la mère morte (« pierre mal aimée / profond dans l'aubier du cœur ») est l'incorporation d'un corps étranger, qui menace l'intégrité du corps propre[1266]. L'« identification du moi avec l'objet abandonné »[1267], caractéristique du deuil, s'accomplit ici non plus sous la forme, méliorative, d'un ensemencement, mais sous celle, péjorative, de la pétrification. Or, cette pétrification du sujet dans le deuil est consécutive à la pétrification de l'objet du deuil lui-même, comme si, finalement, le reproche adressé à l'objet de la perte était projeté sur le sujet subissant la perte d'objet. De la sorte, la « pierre mal aimée » associée au cadavre maternel, constitue, en réalité, le reproche, adressé à l'objet, et retourné sur le sujet lui-même, d'avoir été mal aimante : « les auto-reproches sont des reproches contre un objet d'amour, qui sont renversés de celui-ci sur le moi propre »[1268]. L'inversion du participe passé en participe présent, du passif à l'actif est d'ailleurs proposée par Philippe Jaccottet lui-même à propos d'un visage (le sien ?) auquel il demande de « cach[er] encore un instant ce mort hirsute, cette chose finie et, comme nous tous plus ou moins, mal aimante, mal aimée » (*S*, 910). C'est donc l'identification, ou l'incorporation de la mère défunte qui ouvre le recueil à une critique du langage, en déplaçant « le conflit entre le moi et la personne aimée en une scission entre la critique du moi et le moi modifié par

[1266] Dominique Rabaté rappelle « la distinction précieuse [opérée par Nicolas Abraham et Maria Torok] entre introjection (élargissement du Moi par inclusion de l'objet en lui) et incorporation (introjection manquée qui installe dans la psyché l'objet prohibé comme tel) ». Voir D. Rabaté, « Introduction », *in* P. Glaudes, D. Rabaté [dir.], *Deuil et littératures*, Talence, Presses Universitaires de Bordeaux, « Modernités » n°21, 2005, pp.7-12, p.10. Dans la terminologie qui est la nôtre ici l'identification au beau-père correspond donc à la définition de l'introjection, selon Nicolas Abraham et Maria Torok, et l'introjection de la mère correspond à la définition de l'incorporation.
[1267] S. Freud, « Deuil et mélancolie », *op. cit.*, p.158.
[1268] *Ibid.*, p.156.

identification »[1269]. L'« ombre de l'objet […] tombée sur le moi »[1270] fait ainsi du poème le négatif d'une photographie surexposée[1271].

*

Passée l'épreuve de la perte, de l'exposition ou de la *surexposition* à la perte, le poète, qui a laissé derrière lui son poème, indique sa viduité par la monstration d'« un miroir rond dans la brume » (*PSN*, 726) où se reflètent et se donnent à voir les états successifs d'un monde changeant : « veine rose dans l'air » (*PSN*, 728), « petits feux de feuilles » qui brûlent « dans les jardins de février » (*PSN*, 727), « jour encore gris » où « courent ici et là comme la crête d'un feu pâle / les branchages neufs des tilleuls » (*PSN*, 727). Le sujet lyrique, succombant sous l'assaut du sensible, s'est éparpillé dans son poème, comme si le monde entier reconstituait dans le moment fugitif de la mort ou de la petite mort, ce corps d'enfance où le bonheur de la sensation « est encore [*partout*] répandu anonymement » (*PFA*, 525). L'état dionysiaque fait le poète pareil aux « Enfants, aussi exposés que ces feuilles » (*S*, 384). Mais cet éparpillement du poète, sa coïncidence sporadique avec le monde, qu'informent les nombreuses hypallages présentes dans son poème, signent également sa disparition. Il laisse derrière lui son poème, « aire pathique »[1272] que sa vacance rend susceptible d'être réinvestie par d'autres subjectivités fuyantes. Le sentiment du sublime, qui est à la fois « sentir d'exposition », « sentiment par l'autre » et « syncope du sentiment », selon Jean-Luc Nancy, engage de la sorte une dialectique comparable à celle de la vieillesse : « En moi, c'est l'autre qui est âgé, c'est-à-dire celui que je suis pour les autres : et cet autre, c'est moi »[1273]. Cette dialectique de l'autre et du même qui ne s'achève pas dans l'harmonie d'une synthèse est en quelque sorte une dialectique négative, que traduit le style tardif en tant qu'il est le style d'une œuvre qui « se fait au moment où elle est abandonnée et où elle retourne ses creux vers l'extérieur »[1274]. Dans cette phrase d'Adorno, l'emploi de la pronominalisation réfléchie pour exprimer la passivité ou l'impersonnalité de l'agent explicite parfaitement l'image du miroir, fréquemment employée par Philippe Jaccottet pour dire la dialectique

[1269] *Ibid.*, p.158.
[1270] *Ibid.*, p.158.
[1271] L'importance du rapport de Philippe Jaccottet à la photographie, resté encore inexploré par la critique, est suggéré par les préfaces qu'il a rédigées à des catalogues d'expositions photographiques, comme aux *Photographies de Jean-Pierre Bonfort*, Paris, Fonds nationale de la Photographie, 1991, ou plus récemment *Nathalie Savey*, Strasbourg, L'Atelier contemporain, François-Marie Deyrolle, 2015.
[1272] A. Rodriguez, *op. cit.*, p.143.
[1273] S. de Beauvoir, *op. cit.*, p.346.
[1274] T. W. Adorno, *art. cit.*, p.12.

du même et de l'autre, du particulier et du général, le rapport de la réflexion introspective, cet « acheminement toujours recommencé vers l'intérieur de soi » (*O*, 37), et de la tension vers l'universel, « la vie de tous les hommes » (*Ob*, 229).

3. La citation comme art d'écrire mélancolique

Dans le corps du texte, cet accueil de l'altérité se manifeste par la fréquence croissante des citations qui deviennent de plus en plus nombreuses à mesure que le poète vieillit. Ce constat éclaire la deuxième partie de la phrase : « Dans le miroir, le visage des ancêtres, dans la main, la plume des ancêtres » (*S*, 617). La vieillesse semble alors remettre en cause la notion même d'auctorialité, en réduisant l'écrivain à une sorte de conducteur de la tradition, de dépositaire d'une mémoire littéraire : « je trouve le plus de vérité où il y a le plus de "simplicité" […]. C'est-à-dire, d'une certaine manière, quand il semble ne faire que *laisser passer* la vieille plainte, ou le vieil émerveillement » (*S*, 611). Comme la traduction, la citation consiste en un « travail de la rencontre », en l'« édification d'une *communauté* »[1275]. Sur le plan le plus concret, ou biographique, cette multiplication s'explique par le déclin des fonctions motrices du poète vieillissant. La vieillesse, en restreignant le champ de l'expérience du poète, l'incline à une plus grande concentration encore. L'existence de celui « qui ne va même plus jusqu'au fond de son jardin » (*PSN*, 723), limitée aux dimensions de sa maison ou de sa chambre, est ainsi celle du « roi sans divertissement »[1276] dont parle Blaise Pascal dans ses *Pensées*[1277]. Si dans la première *Semaison*, « [i]l y a un va-et-vient entre les évocations naturelles et culturelles »[1278], dans les carnets tardifs, la présence de la nature s'amenuise au profit des références culturelles. Dépossédé de l'extériorité du monde, le poète est plongé dans l'intériorité de ses pensées, de ses rêves, et intensifie le dialogue qu'il mène depuis toujours avec ceux des poètes qu'il reconnaît comme ses pairs ou comme ses pères. De la sorte, s'étiole l'harmonie, qui équilibrait la vie et l'œuvre, l'intériorité et l'extériorité. Les promenades dans la nature, les voyages dans les pays limitrophes ou lointains, la fréquentation des amis de chair, qui nourrissaient les travaux de lecture, d'écriture et de traduction du poète, sont de plus en plus souvent remplacés par les amis de papier, l'exploration des œuvres, le piétinement dans les livres. L'œuvre tardive de Philippe

[1275] I. Lebrat, *op. cit.*, p.36.
[1276] B. Pascal, *Pensées*, §169, Paris, Classiques Garnier, 2011, p.232.
[1277] Philippe Jaccottet fait référence à ce célèbre fragment des *Pensées* dans *Le Bol du pèlerin*, p.1136.
[1278] C. Dupouy, « La venue de l'autre… », *op. cit.*, p.264.

Jaccottet semble alors réaliser cette déclaration d'une note d'août 1975 qui représente le poète « traînant parmi les ruines des grands poèmes » (*S*, 638). La citation, « procédé […] lié à un art d'écrire sur qui […] tombe l'ombre de la mélancolie »[1279] ou « braconnage, [...] expansion plurielle, […] recomposition intime »[1280], est ainsi assimilée au résidu mnésique d'un texte, résidu qui initie l'écriture par le dialogue avec des voix antérieures et qui met en lumière le caractère massivement polyphonique, pour reprendre les mots d'Edward Saïd, ou intertextuel, du poème. Sans répéter le travail de repérage et d'analyse des différents intertextes de l'œuvre jaccottéenne, déjà effectué par Aline Bergé dans *Philippe Jaccottet, trajectoires et constellations* (2004), il s'agira ici de mettre en lien cette intertextualité de plus en plus revendiquée par le poète avec son avancement en âge et avec la question de la mélancolie, ainsi que nous y invite Jean Starobinski.

a. Piétinement et course de relais

Citant autrui ou se citant lui-même, le poète « ne fai[t] que redire les mêmes choses toujours » (*S*, 394) de sorte que tout semble déjà avoir été dit, et que toute pensée originale, nouvelle, paraît interdite. La dimension mélancolique de la citation renvoie donc d'abord à son caractère d'« *énoncé répété* » ou d'*« énonciation répétante* »[1281] ou de « *redite* »[1282], ressassement qui donne au poète « le sentiment […] d'une course de relais de poète en poète […] ; mais aussi de piétinement » (*S*, 874). En choisissant de publier ses carnets de notes, Philippe Jaccottet rend compte de ce caractère de palimpseste du texte, qui est toujours réécriture d'un texte antérieur. Mais le poète « éprouve » aussi « une espèce de gratitude et de joie […] à voir donner une forme aussi parfaite et persuasive à ses propres intuitions essentielles » (*S*, 1014). Rencontrant « chez un écrivain antérieur, l'énoncé rigoureux d'une expérience que l'on a faite soi-même et aussitôt jugée essentielle » (*PFA*, 506), le poète passe de l'humiliation, terme qui a la même racine étymologique que l'humilité, à l'émerveillement et à la réassurance. Dans la coïncidence de ses intuitions avec celles d'autrui, il voit leur confirmation et la possibilité d'une poursuite du dialogue au-delà de l'espace et du temps, de sorte que les intuitions les plus essentielles du poète l'apparentent à des « réseaux d'esprits très proches

[1279] J. Starobinski, *L'Encre de la mélancolie*, *op. cit.*, p.598.
[1280] D. Fabre [dir.], *Écritures ordinaires*, Paris, P.O.L. / Centre Georges Pompidou, 1993, p.13.
[1281] A. Compagnon, *La Seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, « Essais », 1979, 2016, p.66.
[1282] *Ibid*., p.47.

les uns des autres » (*S*, 999)[1283]. Le « travail de la citation »[1284] renvoie alors à la fois au ressassement mélancolique et au travail de subjectivation qui s'élabore d'abord en référence à des « "modèles", pour aller [ensuite] plus loin sur sa propre voie »[1285]. Puisque le poème opère la réduction phénoménologique de l'expérience à l'essentiel, le plus intime de soi-même s'alimente en réalité au fonds de l'universel. Or, l'universel est, selon Longin, l'un des premiers critères de définition du *sublime* : « est sûrement et vraiment sublime ce qui plaît toujours et à tous »[1286]. Philippe Jaccottet, préférant à la notion, emphatique, de sublime, celle plus concrète de hauteur (qui est d'ailleurs la traduction étymologique du grec ὕψους[1287]), écrit en ce sens :

> Ainsi arrive-t-il que de grands romanciers, très différents les uns des autres, se rencontrent dans une compréhension profonde de ce qu'est en substance la poésie, que rejoignent d'ailleurs leurs propres œuvres dans leurs moments les plus hauts. (*S*, 1039)

En interrogeant la notion d'auctorialité à l'aune de celle d'originalité, la citation, qui est la forme la plus élémentaire, la plus brute, d'intertextualité, active la dialectique du singulier et de l'universel. D'une part, en effet, l'universalité de l'énoncé risque de faire tomber le texte dans le poncif, dans la monotonie, en manquant la singularité de l'expérience. D'autre part, la singularité irréductible de l'expérience menace de rendre impossible sa communication et donc d'enfermer le sujet dans le solipsisme.

b. Génération et dégénération : corps glorieux et corps monstrueux

Du point de vue de la réception et de l'histoire littéraire, la présence foisonnante des citations dans le texte jaccottéen introduit une discontinuité dans la linéarité du geste de lecture, puisque les marques typographiques signalent un changement d'énonciateur et interrompent l'exploration visuelle. Mais cette discontinuité inscrit paradoxalement le texte jaccottéen dans la continuité de la tradition lyrique qui se manifeste par exemple à travers le motif de l'oiseau (le rouge-gorge notamment relie Emily Dickinson, Gustave Roud et Philippe Jaccottet), étudié dans le premier chapitre ou encore par l'allusion au début d'*Airs* à l'hymne à *Colomb* de Friedrich Hölderlin, dont Philippe Jaccottet cite à deux reprises dans son œuvre cet extrait :

> *car*
> *pour peu de chose*

[1283] « De beaux poèmes chinois de Li Quing-Zhao, du XIIe siècle. Entre eux et le lecteur que je suis aujourd'hui, comme tant d'autres fois, temps et espace ne comptent presque pas » (*S*, 944).
[1284] A. Compagnon, *La Seconde Main…, op. cit.*, p.43.
[1285] C. Dupouy, « La venue de l'autre… », *op. cit.*, p.264.
[1286] Longin, *op. cit.*, p.62.
[1287] M. Deguy, « Le Grand-Dire », *in* J.-F. Courtine, M. Deguy, É. Escoubas [et al.], *op. cit.*, p.9.

était désaccordée, comme par la neige,
la cloche dont
on sonne
pour le repas du soir. (*PFA*, 520 ; *T*, 1204)

Le recueil *Airs* commence en effet par la mention du « Peu de chose […] laissé à l'âme errante » (*A*, 421) et se termine par l'évocation du « bruit d'une cloche / autour de soi » (*A*, 445), de sorte qu'il apparaît tout entier comme une dilatation ou une glose du poème hölderlinien. De la sorte, la citation a « une fonction d'engendrement »[1288], et, « en l'absence de toute rhétorique, elle « demeure […] la seule topique ou typologie disponible »[1289]. Mais celle-ci se présente aussi sous la forme d'une survivance, bientôt caduque, d'une organisation antérieure, de sorte que les écrits qui les citent, avec ou sans guillemets, s'approprient « l'inflexion des voix chères qui se sont tues »[1290] et s'en font le conservatoire. Aussi, après une réflexion sur Friedrich Hölderlin, Gustave Roud et Alighieri Dante, Philippe Jaccottet s'enjoint-il à : « Marcher dans les chemins presque effacés, qui vont se perdre » (*S*, 879). Tout en répétant les mots et les pensées d'autrui, tout en marchant dans leurs traces, la citation, morceau de texte sorti de son contexte pour s'inscrire à l'intérieur d'une chaine de réénonciations, rend compte des modifications qui se sont opérées dans la situation d'énonciation, mais aussi sur le plan de la réception. La rémanence de l'énoncé cité permet de mesurer l'écart qui s'est creusé entre les deux énonciations, et du même coup de montrer comment le même énoncé est sujet à une importante variabilité de signification en fonction des circonstances de son énonciation. C'est par exemple le cas de l'apologue du *Livre de l'épreuve* d'Attar que Philippe Jaccottet cite dans une note de décembre 1994 en lui donnant un sens « indépendan[t] [de celui] qu'Attar a voulu lui donner » (*S*, 1003) ou du vers de Góngora, « Ta Circé, ta sirène et ta magicienne » (*S*, 1002) qui lui semble annoncer Nerval. De même que l'introjection mélancolique de l'objet perdu est affectée d'une profonde ambivalence, la citation, comme « ingestion d'un texte […] étranger »[1291], fait de l'énoncé tantôt un corps glorieux ou idéal, tantôt un corps monstrueux ou spleenétique, en fonction de la manière dont est reçu le fragment incorporé comme altérité fécondante ou au contraire comme altérité décomposante. Dans une note d'octobre 1966, Philippe Jaccottet associe par exemple le

[1288] On peut trouver un autre exemple de cette fonction d'engendrement de la citation dans l'allusion au poème de Charles Baudelaire « Recueillement » dans le dernier poème de la section « Quelques sonnets » de Philippe Jaccottet dont les premiers mots, « Sois tranquille », apparaissent comme une contraction du premier vers du poème baudelairien. Ce poème a été analysé au chapitre précédent.
[1289] A. Compagnon, *La Seconde Main…, op. cit.*, p.110.
[1290] P. Verlaine, « Mon rêve familier », *Poèmes saturniens*, *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1962, p.63.
[1291] C. Dupouy, « La venue de l'autre… », *op. cit.*, p.266.

livre idéal à une « anthologie » ou à un « florilège » : « Le livre idéal […] se compose, en fait, de plusieurs autres livres d'auteurs différents, chacun n'en pouvant réaliser que certains aspects, n'en écrire que certaines pages » (*S*, 402). Au contraire, dans une note d'août 1980, le poète se présente « épars, démantelé » comme « les images dont [il se] saisi[t] » (*S*, 865)[1292].

c. « Je veux de ces débris étayer mes ruines » (*O*, 59)

Le livre idéal pour Philippe Jaccottet est donc un florilège, recueil qui rassemble la fine fleur de la littérature, comme ces anthologies que le poète publie aux éditions La Dogana en 2002 et en 2005[1293]. Mais ce travail d'écriture réduit au geste de l'anthologiste témoigne aussi de l'impuissance du poète, de l'aggravation de sa propension au ressassement et au mutisme : « Encore ? / Encore des fleurs, encore des pas et des phrases autour des fleurs, et qui plus est, toujours à peu près les mêmes pas, les mêmes phrases ? » (*EN*, 1115). Il rêve parfois de « Brûler, en esprit, tous ces livres, tous ces mots – toutes ces innombrables, subtiles, profondes, mortelles pensées » et de « s'ouvrir à la pluie qui tombe » (*S*, 597). Si « Rassembler de tels textes, c'est encore œuvrer contre le nihilisme » (*S*, 1039), la présence de l'adverbe « encore » suggère la rémanence du geste de rassemblement tout en en promettant l'épuisement prochain. L'emploi de la citation, « débris » d'une totalité perdue, dont le poète « étay[e] [s]es ruines » (*O*, 59) appartient de la sorte à l'imaginaire ruiniste, qui informe également les représentations de la ville en tant que chronotope de la modernité, comme on l'a vu dans la deuxième partie. Aussi, le choix de la citation du poète moderniste Thomas Stearns Eliot, « *Je veux de ces débris étayer mes ruines* » (*O*, 59), est-elle particulièrement significative en ce qu'elle renvoie à l'œuvre *The waste Land*, comme la matrice d'une modernité représentée sous la forme de la dévastation. Les citations s'inscrivent donc dans le texte comme des déictiques, « brèches frêles des fleurs » (*EN*, 1119), qui ouvrent et qui pointent sur les circonstances de leur énonciation originelle, cette situation contemporaine de leur éclosion qui la justifiait et qui est dorénavant irrémédiablement détruite. Les citations, vestiges d'une totalité perdue, sont pareilles à ces « globes purs » qui désignent les poèmes, et dont le poète se demande s'il peut les « laisser suspendus ainsi à de longs intervalles […] sans rien qui les relie » et qu'il « éprouve parfois le besoin d'[…] intégrer dans une continuité

[1292] On trouve la même idée dans une autre note d'octobre 1977 : « C'est ainsi : je suis entouré d'images, fuyantes, brisées, sans lien entre elles, qui passent et s'effacent comme des oiseaux, et je voudrais les rassembler encore, faute de quoi c'est moi qui m'éparpillerai avant le temps » (*S*, 640).
[1293] P. Jaccottet [dir.], *Une Constellation tout près. Poètes d'expression française du XXe siècle*, Genève, La Dogana, 2002 et P. Jaccottet [dir.], *D'autres astres, plus loin, épars. Poètes européens du XXe siècle*, Genève, La Dogana, 2005.

– la prose – qui, peut-être les ruine » (*PFA*, 508). Cette continuité qui accueille la rupture, c'est ainsi la prose qui accueille le vers, le commentaire qui intègre la citation, mais aussi l'espace en tant qu'il accueille le temps : « Même lieu, autre moment » (*PFA*, 501). Dans le flux de la prose critique ou poétique, le morceau d'anthologie ou le poème inséré apparaissent comme des individualités déplacées par le fleuve du temps. Ils portent témoignage de cette « ressemblance désaccordée, immobile » dont nous entretient Robert Burton en s'appuyant sur la maxime héraclitéenne : « on ne se baigne jamais deux fois dans le même fleuve »[1294].

*

De la sorte, la citation, qui renvoie au geste le plus fondamental de l'écriture poétique, celui du « découpage »[1295], permet d'accentuer ou de mettre en valeur jusqu'aux discours les plus ordinaires. En produisant le texte comme discontinuité, elle mime également sur le plan du style, le trébuchement ou la stupeur qui arrête le pas ou le regard du poète dans la réalité. Elle reproduit ce choc de la rencontre à l'origine du geste d'écriture, et qui peut aussi bien provenir de l'admiration que de l'effroi suscité par le monde extérieur. L'énoncé cité est un énoncé qui a interrompu une lecture antérieure du poète, de sorte que le citant dans son texte, il vise à arrêter l'exploration linéaire de sa page par son lecteur, à susciter son effroi ou son admiration, de la même manière que des détails du monde extérieur ont pu arrêter sa promenade. La stupeur est ainsi traduite dans le texte jaccottéen par l'interruption[1296] qu'y insère la citation et qui reproduit le choc sous la forme de l'abstraction de l'énoncé de son cotexte comme des circonstances qui ont présidé à son énonciation. Cependant, tout en « s'enfon[çant] assez loin dans sa sensibilité particulière » (*TD*, 126) pour y trouver ce « qui est commun à tous » (*S*, 379) et l'inscrire dans son poème, le poète s'applique à semer dans son énoncé des indices qui renvoient aux circonstances de son énonciation. Mais celles-ci apparaissent lacunaires et leur interprétation hésite parfois entre un présent gnomique et un présent d'énonciation, entre une référence déictique et une référence cotextuelle[1297] :

> Je marche à la rencontre d'un matin d'été, avant que la chaleur ne devienne lourde et la lumière aveuglante, et je le vois scintiller dans les verdures, comme

[1294] R. Burton cité par J. Pigeaud, *Melancholia…*, *op. cit.*, p.56-57.
[1295] A. Compagnon, *La Seconde Main…, op. cit.*, p.18.
[1296] Sur le geste poétique comme interruption, voir l'article de D. Rabaté, « Interruptions – Du sujet lyrique », *in* N. Watteyne [dir.], *Lyrisme et énonciation lyrique*, Québec, Nota Bene, Presses Universitaires de Bordeaux, 2006, pp.39-51.
[1297] C. Kerbrat-Orecchioni, *L'Énonciation*, Paris, Armand Colin, 1999, 2014, p.41.

> si le vent du nord était un fleuve rendu visible par ces milliers de feuilles fraiches […] (*TD*, 127)

Dans cet extrait de « Tout n'est pas dit », on voit par exemple l'énoncé prendre peu à peu une valeur déictique, ce qu'indique notamment le passage de l'article indéfini, « un », à l'article défini, « la », « les », puis au déterminant démonstratif, « ces ». Dans cette chronique, Philippe Jaccottet répond à Jean de La Bruyère qui, dans *Les Caractères*, écrivait :

> Tout est dit et l'on vient trop tard depuis plus de sept mille ans qu'il y a des hommes et qui pensent. Sur ce qui concerne les mœurs, le plus beau et le meilleur est enlevé ; l'on ne fait que glaner après les anciens et les habiles d'entre les modernes.[1298]

Répondant à cette idée que « la secrète vérité du monde est fuyante » (*TD*, 126) et, ailleurs, que « tout recommence toujours à partir de conditions et d'incertitudes, de difficultés nouvelles » (*S*, 356), Philippe Jaccottet exprime l'idée que l'énoncé ne se suffit pas à lui-même et n'est pas le porteur d'une signification absolue, figée. Au contraire, son insertion à l'intérieur d'une situation d'énonciation différente, sa réénonciation, ou son actualisation, le remotive, de sorte que non seulement tout énoncé est réinterprétable à l'infini, mais que la « vérité » n'est jamais exprimée de manière définitive, elle donne lieu à de perpétuelles redites, qui sont rendues possibles précisément par l'impropriété du langage à rendre compte de l'altérité du monde. La citation met à nu la production du texte comme palimpseste construit à partir des restes de textes antérieurs. Elle rend compte de l'inachèvement du texte qui est l'agencement et le réagencement infini des bribes, glanées ici ou là – « un art d'accommoder » ou une poétique des restes[1299].

**

L'emploi des citations, tout en intégrant le poète à l'intérieur d'une tradition, la tradition lyrique en l'occurrence, détermine avec son lecteur le « pacte de lecture »[1300] qui conditionne la réception du texte. La tonalité lyrique du texte jaccottéen ne renvoie donc pas tant au postulat d'une sincérité prêtée à l'énonciateur, qu'à l'inscription de l'énoncé dans la ligne d'une convention, bien que celle-ci apparaisse morcelée, précaire et bientôt caduque : « […] je tâtonne entre les anciens mots, / parmi les ruines des anciens vers » (*S*, 345). Philippe Jaccottet écrit par exemple que « Dans les sonnets de Pétrarque

[1298] J. de La Bruyère, *Les Caractères*, Paris, Garnier-Flammarion, 1965, p.82.
[1299] L'idée de la poésie comme « un art d'accommoder les restes » est empruntée à Jean-Michel Maulpoix, qui l'emploie pour décrire la poésie de Quentin Biasolo.
[1300] A. Rodriguez, *op. cit.*, p.11.

[…] l'inflexion (intérieure) ne s'entend que par moments du milieu d'une construction quelquefois artificieuse, d'un raisonnement, d'une rhétorique qu'elle illumine rétroactivement » (*S*, 863). Sa description de la poésie pétrarquienne est ainsi le reflet inversé de la description adornienne du style tardif dont la concision servirait à montrer une subjectivité sur le point de s'enfuir de l'œuvre et illuminant soudain de son intention les formules conventionnelles détachées de leur dynamique et abandonnées à elles-mêmes par un sujet qui ne prétend plus s'en assurer la maîtrise. Alors que dans la poésie lyrique de la Renaissance italienne la convention permettait de faire structure, dans la poésie lyrique contemporaine cette convention ne subsiste plus qu'à l'état de survivance, de débris, que les citations, notamment, ont pour fonction de représenter. Entre la première occurrence de l'énoncé et sa citation à l'intérieur d'un autre texte, c'est à la fois le cotexte qui a été perdu et les circonstances de son énonciation originelle. Or, à mesure de l'avancée en âge du poète la question de la circonstance devient de plus en plus importante. Alors qu'on observait le biffage des références biographiques dans les premiers textes, les mentions de lieux, de dates, de personnes prennent de plus en place de place dans les derniers textes, ce qui va de pair avec la présence accrue d'une réflexion sur la question de la poésie de circonstance dans les carnets de notes. La mention du particulier culmine de la sorte dans l'« Obituaire » qui ouvre *Ce peu de bruit*, publié en 2012. Plus le poète avance en âge, plus il semble touché par les éléments les plus particuliers de sa vie, comme si ceux-ci prenaient une importance nouvelle à mesure qu'ils sont plus près de leur disparition. Alors que plus jeune, le poète recherchait à atteindre l'universel par la généralité, et s'appliquait en conséquence à gommer le plus possible les circonstances de l'énonciation, en en opérant la « réduction phénoménologique », sous la forme d'auto-allégorisations, vieillissant, il lui apparaît que c'est à partir du particulier, à partir de l'évocation de la « chair du réel » qu'est atteinte l'émotion universelle face à la conscience de la finitude. À mesure que le poète vieillit, le poème, qui avait tendance à négliger dans ses premiers temps tout ce qui ressortait du domaine de l'anecdote, se place de plus en plus du côté de la chair et de la vie :

> Quand on se dessèche, est-ce qu'on atteint l'os même du mystère que nous sommes ? Il se peut aussi qu'on en aime de plus en plus la peau. La musique, les yeux, le toucher des mains. (*S*, 910)

De la sorte, la citation accomplit-elle au niveau textuel ce que le deuil accomplit sur le plan psychique : l'incorporation de l'objet. Elle permet de passer, comme la traduction,

« de l'effacement à l'identification »[1301]. Mais en intériorisant l'objet, elle le soustrait définitivement au regard, de sorte que finalement intériorisation et soustraction du destinataire apparaissent comme l'avers et l'envers d'un même processus.

III — SUBLIME SIMPLE ET INEFFABLE : CONVERSION DE LA MÉLANCOLIE

C'est le tout à fait simple qui est impossible à dire.
Paysages avec figures absentes, p.482.

Alors que Nietzsche voit dans l'art la possibilité d'une transformation du « dégoût pour le caractère atroce ou absurde de l'existence en des représentations avec lesquelles on peut vivre »[1302], c'est-à-dire d'une dissolution de l'individualité et la possibilité de « son unification avec l'être originaire »[1303], pour Adorno « les droits de l'art prennent fin face à la réalité de la mort »[1304] de sorte que l'artiste ne peut plus que faire œuvre de « l'impuissance finale du Moi devant l'Être »[1305]. Philippe Jaccottet, quant à lui, semble hésiter entre ces deux positions, entre la sublimation par l'art (Nietzsche) ou l'humiliation de l'art (Adorno). À travers la notion de sublimation, empruntée à la psychanalyse, se trouvent réconciliées les positions *a priori* antinomiques de Dominique Combe et de Dominique Rabaté. Le premier voit, en effet, la spécificité du lyrisme dans l'opération d'« une "réduction phénoménologique" du sujet empirique de l'écrivain » à « un sujet […] [qui] se trouve[rait] totalement abstrait de la circonstance »[1306]. Tandis que le second affirme, au contraire, qu'« il n'y a de texte lyrique que de la circonstance, dans le maintien d'une visée vers cette circonstance »[1307]. Le lyrisme hésite alors entre l'idée de *sublimité*, au sens d'un dépassement des limites de l'individu pour rejoindre l'universel ou le dieu, et celle de *simplicité*, au sens d'un intérêt porté à l'expérience humaine et quotidienne dans la mesure où celle-ci déploie des instants singuliers, non-réitérables, quand bien même on y lirait les traces d'habitudes, des gestes itératifs. Pour concilier les deux positions de Dominique Rabaté et de Dominique Combe, on pourrait faire l'hypothèse d'une poésie qui serait la réduction phénoménologique de l'expérience quotidienne, sa

[1301] L. Bourassa, « De l'effacement à l'identification : Jaccottet et la "seconde naissance" de Hölderlin », *in* N. Watteyne [dir.], *op. cit.*, pp.141-161.
[1302] F. Nietzsche, *La Naissance de la tragédie, op. cit.*, p.135.
[1303] *Ibid.*, p.140.
[1304] T. W. Adorno, *art. cit.*, p.12.
[1305] *Ibid.*, p.12.
[1306] D. Combe, « La référence dédoublée… », *op. cit.*, p.59.
[1307] D. Rabaté, « Énonciation poétique, énonciation lyrique », *ibid.*, p.70.

sublimation, au sens où il s'agirait de la tenir au-dessus (*sub*) de la fange (*limus*) ou de la limite (*limen*) de l'anecdote biographique, en construisant un sujet qui soit une forme de restriction de l'individu dans les limites de son rapport à la temporalité. Les différents carnets de *La Semaison* disent cette expérience réduite à « l'essence du biographique »[1308], c'est-à-dire la nudité du temps qui passe, et montre la temporalité qui se manifeste en anéantissant « le support sensible qui l'exprime »[1309]. Plus qu'à des carnets ou journaux *intimes*, on aurait affaire à des carnets *extimes*, au sens d'un écrit qui « présente les spectacles du monde perçus »[1310] par leur auteur, et qui, de la sorte, tout en écartant l'anecdote personnelle, viseraient à capturer la composition singulière, unique, (*semel plicata*[1311] ou *semel*factive) de l'heure, du lieu et de l'événement. Le poète serait le « greffier » (*S*, 639) de « ces heures qui de passer font une suite de paroles » (*S*, 345). Mais cet enfoncement dans le sensible ne doit pourtant pas nous faire oublier la déclaration du poète plaçant la question « métaphysique » au centre de son œuvre dans une note de février 1960. Aussi, s'interrogera-t-on sur les rapports qu'entretiennent, chez Philippe Jaccottet, « l'"autre état" [état lyrique, dionysiaque, sublime] et la vie quotidienne » (*S*, 585). En analysant leurs rapports dans une perspective à la fois synchronique et diachronique, on verra que l'expérience du vieillir est conçue dans l'œuvre jaccottéenne sous la forme d'une initiation, qui se traduit à la fois par un mouvement de sortie du corps, devant mener à la contemplation de l'Invisible, et par un mouvement contraire d'incorporation, qui cherche à se prémunir contre la disparition. L'ambivalence de cette initiation, en se disposant dans le temps, manifeste la différence de la vieillesse rêvée à la vieillesse vécue, de sorte que la représentation du quotidien est modifiée dans le sens d'une revalorisation, qui convertit le rapport au temps. Cette « conversion du négatif en positif, de la perte en gain, de l'obscurité en lumière »[1312] achève de s'opérer dans l'adoption par le poème du modèle musical qui relève d'un consentement donné à la perte et au déclin.

[1308] D. Viart, *art. cit.*, p.25.
[1309] S. de Mijolla-Mellor, *La Sublimation*, Paris, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », 2012, p.5.
[1310] M. Braud, « Extime », *in* F. Simonet-Tenant [dir.], *Dictionnaire de l'autobiographie*, Paris, Honoré Champion, 2018, p.323.
[1311] B. de Saint-Girons, « La révolution longinienne : l'union du sublime et du simple », *in* S. Jollin-Bertocchi, L. Kurts-Wöste, A.-M. Paillet [et al.], *La Simplicité : manifestations et enjeux culturels du simple en art*, Paris, Honoré Champion, 2017, pp.69-82, p.69.
[1312] M.-A. Gervais-Zaninger, *op. cit.*, p.69.

1. Mélancolie et initiation : exaspération du désir de voir l'invisible

(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 ?)
Après beaucoup d'années, p.857

Aline Bergé comme Patrick Née remarquent la conception scalaire ou initiatique de l'expérience chez Philippe Jaccottet. Mais, alors qu'Aline Bergé l'associe à la présence de l'intertexte dantesque dans l'œuvre jaccottéenne[1313], Patrick Née[1314], quant à lui, y voit l'influence de la lecture de Plotin. On peut aussi attribuer comme cause à cet imaginaire initiatique une complexion mélancolique. En effet, l'idée d'une initiation mélancolique, à travers laquelle le sujet effectuerait un trajet ascendant sur l'échelle des degrés de la vie intellectuelle, a été imaginée par un ésotériste du début du XVIe siècle, Henri-Corneille Agrippa de Nettesheim, l'auteur de l'*Occulta philosophia* (1510). Fondant une conception de la mélancolie « qui reconnait une phase imaginative, une phase rationnelle et une phase contemplative »[1315], Agrippa réconcilie les approches de « Marsile Ficin, qui voyait dans la mélancolie le plus haut degré de la vie intellectuelle »[1316] et d'Henri de Gand, pour qui, au contraire, la mélancolie, associée à une « humeur terreuse »[1317] et à la faculté imaginative, était incapable de s'élever jusqu'à l'esprit contemplatif. Cette conception d'une mélancolie triplement graduée éclaircirait le « I » du titre de la gravure de Dürer, *Melancholia I*, celle-ci représentant alors le premier volet d'un triptyque resté inachevé. Bien qu'il soit peu probable que Philippe Jaccottet ait lu Agrippa de Nettesheim et bien qu'il ne cite jamais Marsile Ficin ni Henri de Gand, Patrick Née remarque les affinités de la pensée jaccottéenne de la lumière avec la philosophie ficinienne[1318], et tous trois (Jaccottet, Ficin, et Agrippa) ont une lecture commune, celle de Plotin, que Marsile Ficin a traduit et que Jaccottet aussi bien qu'Agrippa citent dans leurs œuvres. La théorie d'Agrippa, dans le prolongement du néoplatonisme plotinien, introduit un ordre hiérarchique mais aussi temporel à l'intérieur des différentes facultés de l'âme. L'imagination, enchaînant le sujet à sa sensibilité et à « la connaissance des objets dotés d'une temporalité et d'une spatialité, d'une dimension et d'un poids »[1319], apparaît comme une faculté inférieure. La raison, qui permet d'accéder à des raisonnements

[1313] A. Bergé, *op. cit.*, p.193.
[1314] P. Née, *op. cit.*, p.17.
[1315] R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *op. cit.*, p.547.
[1316] *Ibid.*, p.544.
[1317] *Ibid.*, p.119.
[1318] P. Née, *op. cit.*, p.172.
[1319] *Ibid.*, p.542.

abstraits des sens mais se rapportant encore à des objets séculiers, est considérée comme une faculté intermédiaire. Et enfin l'esprit contemplatif, qui permettrait une connaissance directe des secrets de la loi divine, est perçu comme le plus haut degré de la vie intellectuelle. On peut alors relier ces trois facultés avec les trois hypostases plotiniennes : l'imagination correspondant au monde sensible, la raison à l'âme et l'esprit contemplatif à l'Intelligence. Or, dans l'œuvre de Philippe Jaccottet, en particulier dans sa première période, s'exprime « une tristesse » (*O*, 55) qui prend souvent la forme d'une impatience de « la Limite » (*TS*, 84) ou d'une exaspération du désir de voir l'Invisible, « d'échapper par quelque côté au nombre » (*PFA*, 531), c'est-à-dire à la fois à l'espace et au temps. Comme le remarque Peter Bloom dans son article « Philippe Jaccottet's "Negative Theology" », paru en 1968, « an essential force seems to preside over this sparse collection of special instants of beauty »[1320]. La mélancolie jaccottéenne aurait alors à voir avec l'incapacité du poète à se frayer un accès immédiat, direct, à cette force essentielle. On peut ainsi associer cette exaspération à une forme de mélancolie imaginative, où le sujet, tout en prenant conscience des limites de sa connaissance, serait porté à les dépasser.

a. Nécessité de la limite et tension vers l'illimité

La dialectique de la limite et de l'illimité dans l'œuvre jaccottéenne permet une reprise, sous l'angle de la relation qu'ils entretiennent au sublime, de plusieurs des motifs développés dans les pages précédentes. En effet, on a vu par exemple l'emploi fréquent dans la poésie jaccottéenne de procédés de relance, de dislocation, d'hyperbates qui permettent, d'autant plus lorsqu'ils sont accompagnés d'enjambements, à la fois de figurer la limite et son dépassement. Or, pour Longin, les figures qui introduisent une rupture dans la construction grammaticale d'un texte (l'hyperbate, la dislocation, l'énallage, l'anacoluthe, le polyptote, etc.) participent du sublime car elles permettent de traduire « une passion violente » qui trouble « l'ordre des expressions et des pensées […] dans sa suite naturelle »[1321]. La rupture syntaxique manifeste l'étonnement comme syncope du sentiment, à propos duquel on a dit ci-dessus qu'il participait à l'évidement du sujet lyrique. Le sublime kantien s'exprime par « le sentiment d'un arrêt momentané des forces vitales, immédiatement suivi par une *effusion* d'autant plus forte »[1322], qui

[1320] P. Broome, *art. cit.*, p.122.
[1321] Longin, *op. cit.*, p.91.
[1322] E. Kant, *Critique de la faculté de juger*, Aubier, « Bibliothèque philosophique », trad. A. Renault, 1995, p.226.

rappelle la condition économique de la mélancolie, et qui procède davantage de l'« *étonnement* [,] bien proche de l'effroi [ou de] l'horreur »[1323], que du simple plaisir pris au beau[1324]. Or, cet « étonnement » (*ABA*, 850), « cette impression naïve du sublime […] si naturellement [liée] aux montagnes et à la venue de la nuit » (*CV*, 749), apparaît à Philippe Jaccottet comme « le fil scintillant qui manifesterait l'unité et la persévérance de [s]a vie » (*ABA*, 850). De même, pour décrire l'expérience poétique de Friedrich Hölderlin, il écrit : « le saisissement, la stupeur restaient toujours la réaction première […] Tout chez lui naît toujours d'une rencontre, ou d'un heurt avec l'illimité » (*PFA*, 516). La poésie jaillit à partir de l'appréhension fugace dans les choses d'une unité qui à la fois les englobe et les dépasse : « la stupeur, qui chez Plotin, accompagne la rencontre admirative de la beauté »[1325]. Selon Philippe Jaccottet, la poésie « se vou[ant] à concilier, ou du moins à rapprocher, la limite et l'illimité, le clair et l'obscur, le souffle et la forme » (*S*, 354), consiste en une hésitation prolongée, non entre le son et le sens, comme chez Valéry, mais entre le beau et le sublime, jugements esthétiques qui initient des rapports avec l'espace, tels que définis par Kant. Alors que le beau se tient dans les limites inhérentes à sa forme sensible, et renvoie dans l'œuvre jaccottéenne à la « *limite* heureuse » (*S*, 411), le sublime, auquel aucune présentation n'est jamais totalement adéquate[1326], manifeste une « *relation* à travers laquelle le sensible faisant partie de la représentation de la nature est jugé et apprécié comme propre à un usage suprasensible possible »[1327]. Souvent chez Jaccottet, le visible, signalant un invisible sous-jacent, répond à cette définition kantienne du sublime, comme par exemple dans ce poème :

> Fleur couleur bleue
> bouches endormies
> sommeil des profondeurs
> Vous pervenches
> en foule
> parlant d'absence au passant (*A*, 438)

Le sublime éveille le sujet lyrique au « sentiment d'un pouvoir suprasensible »[1328], et travaille, comme accueil d'une quantité « *qui dépasse toute mesure des sens* »[1329], à une

[1323] *Ibid.*, p.252.
[1324] Emmanuel Kant reprend lui-même cette idée à Edmund Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1990, 1998, p.101 : « La passion causée par le grand et le sublime dans la *nature*, lorsque ces causes agissent avec le plus de puissance, est l'étonnement (*astonishement*), c'est-à-dire un état de l'âme dans lequel tous ses mouvements sont suspendus par quelque degré d'horreur ».
[1325] N. Ferrand, « Philippe Jaccottet et Plotin. Une lecture féconde », *in* N. Ferrand, F. Kemp, A. Anedda [et al.], *Philippe Jaccottet / Giuseppe Ungaretti*, Paris*, Europe*, n°555-556, 2008, pp.128-143, p.132.
[1326] E. Kant, *Critique de la faculté de juger*, *op. cit.*, p.227.
[1327] *Ibid.*, p.250.
[1328] *Ibid.*, p.232.
[1329] *Ibid.*, p.232.

extension de son « imagination jusqu'à ses limites »[1330]. Or, à travers cette extension, c'est précisément l'impossible dépassement de la limite qui est éprouvé, et qui se signale comme sa version *malheureuse*, celle de l'enfermement : « Si nous ne sommes qu'un corps, où trouver aucune consolation, compensation à l'âge ? » (*S*, 657).

b. Les âges et les degrés de l'initiation

Le beau, que l'on contemple directement dans le monde sensible et qui est épanouissement « de l'Un dans le Multiple », se prolonge dans le sublime, où le visible se montre comme renvoyant à un invisible sous-jacent. Le sublime est ainsi en quelque sorte le mode ultime d'apparaître de l'Un plotinien dont la « méta-figure »[1331] ou l'« archi-phénomène »[1332] exemplaire est la lumière, « figure infigurable »[1333], que l'on ne peut voir, sinon « par aveuglement […] comme tâche d'absolue obscurité »[1334] parce qu'elle est « condition de possibilité de toute figure »[1335] comme « de toute visualité »[1336]. De la sorte, en tant que « [l]e beau nous prépare »[1337] au sublime, n'étant, selon Rilke, « rien / que ce commencement du Terrible que nous supportons encore »[1338], une historicité est établie qui, associant le beau au commencement et le sublime à son achèvement, renvoie l'un et l'autre de ces termes, entendus sous le rapport qu'ils entretiennent au temps humain, respectivement à l'enfance et à la vieillesse. Les âges de la vie, dont la représentation dans l'œuvre jaccottéenne a été analysée dans le premier chapitre, peuvent donc figurer les degrés de cette initiation, mais en un sens ambivalent. L'existence humaine, le déploiement du vieillir, s'effectue en effet selon un double mouvement chez Philippe Jaccottet. La vieillesse est conçue d'abord comme un « dépouillement », un « allègement gradué sur l'échelle des hypostases successives »[1339], c'est-à-dire comme une progressive sortie du corps et des sens. C'est la conception d'une vieillesse attique qui domine dans la première période de l'œuvre, en particulier dans *L'Ignorant*, et qui s'inscrit à l'intérieur de la tradition néoplatonicienne, telle qu'elle se rejoue à la Renaissance, notamment chez les humanistes Marsile Ficin et Agrippa de Nettesheim, dont la théorie procède d'une historicisation du système des trois hypostases

[1330] *Ibid.*, p.251.
[1331] L. Marin, *op. cit.*, p.238.
[1332] P. Née, *op. cit.*, p.173.
[1333] L. Marin, *op. cit.*, p.238.
[1334] *Ibid.*, p.212.
[1335] *Ibid.*, p.237.
[1336] *Ibid.*, p.238.
[1337] *Ibid.*, p.251.
[1338] R. M. Rilke, « Première Élégie », *Les Élégies de Duino*, *op. cit.*, p.9.
[1339] P. Née, *op. cit.*, p.152.

plotiniennes. Chez Plotin celles-ci sont des réalités éternelles n'admettant pas d'« ordre temporel »[1340]. De la sorte, nombreuses sont dans l'œuvre les images qui comparent le vieillard à un arbre qui se dépouille de ses feuilles. Ce processus de dépouillement s'achève enfin par une transsubstantiation du tronc végétal en transparence aérienne ou en minéralité, à travers les images de « l'or », « ce qui résiste à l'expression » (*O*, 58), de l'os, qui apparaît une fois ôté le masque de chair, et enfin des « stèles attiques », qui ne s'érigent que d'avoir d'abord renoncé à l'ornement. Mais la vieillesse vécue, tout en conservant sur le plan imaginaire le modèle néoplatonicien, est décrite au contraire comme un enfoncement dans la matérialité du corps, « mêlant peu à peu la peine / avec la lumière » (*A*, 444). Inversant l'ordre chronologique de la présentation des hypostases, pour retrouver son ordre logique, le vieillir consiste non seulement à consentir au passage du temps mais aussi, plus tragiquement, à accepter de s'en faire l'incarnation. S'impose alors le modèle d'une vieillesse asianique, trouvant sa consolation dans l'évanescente beauté du monde, et dont les « chanterelles, poussant à foison » et qui « en vieillissant, […] se baroquisent » (*S*, 964), sont une des représentations possibles. La menace d'une prochaine extase corporelle du sujet dans la mort lui rend plus précieuse la chair du réel. Comme l'écrit Jean Starobinski, l'itinéraire du poète « commence par la tentation d'échapper aux apparences, de rejoindre un mystère dissimulé », mais « c'est le contraire qui se produit : le monde est retrouvé, les liens sont renoués, le sensible est justifié dans sa précarité même »[1341]. En même temps l'alourdissement du poids du corps exacerbe chez le poète le désir de l'incorporel et l'incline à « 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 » (*ABA*, 846)[1342]. De la sorte, le « transcendant » est à la fois

> *[…] à chercher […] comme le fait Plotin, […] dans un mouvement de retrait par rapport à la multiplicité et au monde sensible, mais aussi, et peut-être bien plus, dans la direction de l'existence vivante et concrète, du surgissement et de l'apparition des choses visibles*. (*S*, 1060-1061)[1343]

La vieillesse vécue consiste alors en l'exacerbation de la double postulation vers le sensible et vers l'invisible.

[1340] É. Bréhier, *La Philosophie de Plotin*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1996, p.38-39.
[1341] J. Starobinski, « La parole juste », *in* A. Ughetto, J.-P. Vidal [dir.], *Alentours de Philippe Jaccottet*, Marseille, *Sud*, n°80-81, 1989, p.61.
[1342] Cette image reprend une note d'octobre 1992 : « 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 dans notre monde » (*S*, 964).
[1343] Philippe Jaccottet cite ici « les dernières lignes de la postface de [Pierre] Hadot » dans son livre *Plotin ou la simplicité du regard*.

c. Les figures de l'invisible

Alors que la figure absente du Dieu est la forme la plus explicite dans l'œuvre de l'invisible, de « l'Insaisissable » ou de « l'Illimité » (*PFA*, 512), la lumière et les ancêtres, qui sont en quelque sorte ses versions sécularisées ou ses métaphores, sont aussi fréquemment évoqués à travers l'incapacité des sens à les rejoindre[1344]. Ainsi, Philippe Jaccottet écrit-il, dans une note d'avril 1994, qu'il se « verrai[t] bien, quant à [lui], au niveau de celui qui ne voit du soleil que "ses apparitions sur les eaux ou en un lieu où il n'est pas" » (*S*, 985). La lumière et les ancêtres ont pour point commun de représenter la « source continuant d'émettre depuis son ancrage originaire »[1345]. L'Un plotinien est le principe invisible d'animation du monde sensible. L'image de cette source émettrice inaccessible aux sens est partout présente dans l'œuvre, que ce soit à travers la figure de l'oiseau, étudiée au premier chapitre, ou encore à travers la figure du musicien, « tisserand de ruisseaux surnaturels » (*PSN*, 739), ou du chanteur dont la silhouette invisible motive la question : « Qui chante là quand toute voix se tait ? » (*I*, 153). Une source insaisissable anime la matière du monde, c'est pourquoi « le merveilleux est […] partout dans les choses »[1346] qui sont les reflets chatoyants de l'Un. L'Épiphanie majeure de l'Être absolu se diffracte en de « petites épiphanies inattendues »[1347]. Or, comme le suggère les nombreuses mises en garde contre l'image qui jalonnent l'œuvre de Philippe Jaccottet, l'invisible procède aussi de l'interdit du visible : la Face du Dieu dans l'épisode biblique du Buisson ardent (Exode 3 :14) ou encore la nudité de Diane ou de Suzanne d'autant plus proscrite que le voyeur vieillissant, pris dans « sa mélancolique obsession » (*ABA*, 819), est moins digne de l'objet du désir. De la sorte, l'Un est aussi la figure sublimée, c'est-à-dire « désexualisée »[1348], de l'amour maternel, « immense dragon de bois coloré » avec « autant de portes par où s'engloutir en lui » (*S*, 416), dont les multiples inconnues rencontrées dans les rêves sont les diverses incarnations[1349]. Pour connaître l'Un, il faut le rejoindre et donc renoncer à ce qui faisait le principe de sa propre individuation, de même que revenu dans le sein de la lumière se dissolvent les corps lumineux. Cette « absorption dans le dehors » (*CV*, 717) peut alors prendre les traits de la petite mort, la jouissance de « la disparition bienheureuse » (*CV*, 717), ou de la mort

[1344] Philippe Jaccottet écrit par exemple dans une note de mai 1967 (*S*, 410) : « Se sentir graine d'une très vieille plante dont on ne voit plus la racine ».
[1345] P. Née, *op. cit.*, p.76.
[1346] É. Bréhier, *op. cit.*, p.XII.
[1347] P. Jaccottet, *De la poésie. Entretien avec Reynald André Chalard*, Paris, Arléa, 2005, p.60.
[1348] P. Née, *op. cit.*, p.185.
[1349] O. Bombarde, *art. cit.*, p.293.

tout court, quand l'angoisse fait voir le monde comme s'il était « tout entier / […] peint sur du vide » (S, 627). D'où ce sentiment du sublime partagé entre le plaisir (joie de la contemplation) et l'effroi (menace de la dissolution), tel qu'il est décrit par Emmanuel Kant à la suite du *délice* (*delight*) d'Edmund Burke[1350] et tel qu'il rejoint la condition économique à la fois du désir (Éros fils de Ponos, l'Expédient, et de Pénia, la Pauvreté)[1351] et de la mélancolie, où l'excès de la joie (manie) se renverse dans sa mise en défaut (dépression)[1352]. Exacerbations de la contradiction (émotionnelle, rationnelle, objectale), sublime, mélancolie et désir procèdent tous trois de ce mouvement qui consiste à « mêl[er] peu à peu la peine / avec la lumière » (*A*, 444). Ils mettent donc tous trois en jeu une dialectique d'attraction (œdipienne), qui porte le sujet à se dépasser lui-même en direction de l'objet, et de résistance (narcissique), qui l'empêche d'être anéanti dans son étreinte. De la sorte, la tension vers l'illimité s'équilibre d'une limite, suffisamment résistante et « *poreuse* à l'infini céleste » (*S*, 417) pour en maintenir la visée. Cette limite, qui médiatise les rapports du sujet à son Objet, s'incarne de manière privilégiée dans l'image et dans le langage. De même que la connaissance de l'Un est anéantissement du moi, le Simple, son expression utopique et privilégiée, est dissolution du langage dans le mutisme.

*

Comme l'illustre le geste du « dépliement » (*S*, 952) qui renvoie à l'évidence et à l'« indubitable » (*ABA*, 857), c'est pourtant au Simple (étymologiquement ce qui n'est plié qu'une seule fois) qu'il faut tendre. En témoignent les nombreuses occurrences dans l'œuvre de l'adverbe « simplement », de l'adjectif « simple », parfois substantivé, et du nom « simplicité ». Ainsi de cette note d'octobre 1967 où Philippe Jaccottet s'essaie à la description de « Peupliers le soir » et glisse de comparaisons, en métaphores, en personnifications. Se reprochant le tour trop explicitement figuré de sa description, qui plie ou superpose l'une sur l'autre des représentations hétérogènes, il s'intime à lui-même de « ne pas franchir la limite entre le vrai et le faux » et se rappelle à « la simplicité, la fraicheur qu'ont les arbres, l'air, l'étendue, les heures qui passent sans bruit » (*S*, 417).

[1350] E. Burke, *op. cit.*, p.81 : Le délice est « un plaisir qui ne peut exister sans […] une relation à la douleur. »
[1351] P. Hadot, « L'"amour magicien". Aux origines de la notion de "magia naturalis" : Platon, Plotin, Marsile Ficin », *Revue philosophique de la France et de l'Étranger*, t.172, n°2, « Études de philosophie ancienne », 1982, pp.283-292.
[1352] Edmund Burke lui-même compare le délice « qui naît des modifications de la douleur » (*op. cit.*, p.83) à la mélancolie, à propos d'un épisode de l'*Odyssée* d'Homère, où Ménélas déplore le sorte infortuné de ses amis : « malgré leur mélancolie, [ses réflexions] ne laissent pas de lui procurer du plaisir (*ibid.*., p.83). Enfin, à la page suivante, le sublime, défini comme « la plus forte émotion que l'esprit soit capable de ressentir » (*ibid.*., p.84) est rapporté à la terreur devant un danger qui menace « la *conservation de soi* » (*ibid.*., p.83).

La même tentative est entamée et aussitôt avortée dans une note d'avril 1973 à propos des mêmes référents :

> 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. Et rien n'est dit. (*S*, 626)

De la sorte, refusant la description métaphorique de la réalité, il en est réduit à la pure nomination, à la pure désignation répétitive des référents. Mais surtout le simple, qui désigne l'Un métaphysique à l'intérieur duquel toutes les contradictions sont résolues et dissoutes, devient la « chose très simple, un fragment de paysage » (*O*, 43), un détail du monde visible qui refuse de n'être que le reflet de l'invisible, un « pièg[e] pour le soleil ». Le simple, qui correspond à la substantivation de l'adjectif et qui est « impossible à dire » (*PFA*, 482)[1353] s'amende dans les « simples », plantes médicinales utilisées comme remèdes à ce désespoir de n'avoir « qu'une langue d'hommes » (*B*, 701) : « À celui qui se penche vers elle, la terre a-t-elle jamais livré des simples pour ces blessures ? » (*PFA*, 497). L'initiation prend alors la figure d'une descente dans la matérialité du terrestre, « ce monument […] plus beau qu'aucun monument humain, plus majestueux et simple à la fois » dont le poète « descen[d] les degrés » (*S*, 589). Plus loin dans l'œuvre, ayant ramassé « quelques simples », le poète les dépose « sur la table rugueuse […] en figure d'étoile poussiéreuses » (*PSN*, 731). De la sorte, la blessure de l'ineffable se convertit en incantation magique. On retrouve ici la pensée ficinienne en tant qu'elle inverse la connotation axiologique de la « magie de la nature » plotinienne. En effet, Philippe Jaccottet, comparant les peupliers à des « pièges pour le soleil » avant de se rétracter (« mais c'est encore plus faux »), refait l'itinéraire de la pensée néoplatonicienne qui mène de Plotin à Marsile Ficin. Alors que chez Plotin la magie du monde naturel, cette « Circé trompeuse et fascinatrice »[1354], est un piège pour l'âme, chez Marsile Ficin, cette magie naturelle est le moyen de « procurer le retour de l'âme vers son origine divine »[1355]. Cette « nouvelle conception de la magie […] correspond […] à une réhabilitation de la matière »[1356] et procède à un anoblissement de la mélancolie

[1353] Dans une note de mai 1979, Philippe Jaccottet explicite la référence à Plotin, référence qui avait été passée sous silence dans *Paysages avec figures absentes* : « Simple, mais comme dit Plotin : "Comment parler de ce qui est absolument simple ? » (*S*, 673).
[1354] P. Hadot, *art. cit.*, p.289.
[1355] *Ibid.*, p.291.
[1356] *Ibid.*, p.291.

semblable à « ce besoin de dire “comme”, / de lier toutes choses d’une étrange amour »[1357].

2. *Sermo humilis* et sublime : le « pain du jour » (S, 672).

À la fin de son article consacré à Philippe Jaccottet et intitulé « La poésie des choses simples », Jean Onimus écrit : « Oui, il y a dans les choses simples une lancinante présence, un “excès”, une “démesure”, ou plutôt quelque chose de non mesurable, non enregistrable mais omniprésent »[1358]. L’enfoncement dans la profondeur matérielle ouvre le sujet à « l’infiniment petit » tout aussi sublime que « l’infiniment grand », selon Edmund Burke, ce qui nous engage à « prêt[er] attention à l’infinie divisibilité de la matière »[1359]. Or, cette réhabilitation de la matière par un homme du XVIIIe siècle, loin de procéder de l’athéisme, comme un esprit moderne serait enclin à le penser, s’enracine dans la version du néoplatonisme proposée par les humanistes de la Renaissance et plus originairement encore dans la pensée d’Augustin d’Hippone (354-430) qui « se prononce […] nettement contre la hiérarchisation antique des sujets »[1360] :

> […] les sujets bas du quotidien, les affaires d’argent ou un verre d’eau froide, perdent leur bassesse dans le contexte chrétien et s’adaptent au style sublime ; et à l’inverse, […] les plus hauts mystères de la foi peuvent être exposés avec les mots simples, compréhensibles par tous, de la forme d’expression basse.[1361]

Dans la hiérarchie antique des sujets, « le bas comprend [notamment] l’information factuelle, l’insignifiant, le privé, le quotidien »[1362], ce que l’on peut réunir sous la catégorie de l’*humilis* qui « va avec *humus*, le sol, et signifie au sens littéral bas, situé en bas, de petite taille », puis par extension, « sans valeur, minime, insignifiant »[1363]. Mais « *humilis* est [aussi] devenu l’adjectif le plus important pour désigner l’Incarnation »[1364]. En ce sens, le dépouillement du vieillard dont on a parlé plus haut s’assimile à la kénose[1365] par où le Christ « s’est dépouillé, prenant la condition de serviteur, devenant semblable aux hommes » (Phil. 2, 7-8). La réhabilitation de la matière, à laquelle aboutit

[1357] Manuscrit des *Pensées sous les nuages*, cité par J.-F. Tappy, « Avant-propos », P. Jaccottet, *Œuvres*, *op. cit.*, p.XIV.
[1358] J. Onimus, « La poésie des choses simples », *op. cit.*, p.209.
[1359] E. Burke, *op. cit.*, p.119.
[1360] E. Auerbach, *Le Haut Langage. Langage littéraire et public dans l’Antiquité tardive et au Moyen Âge*, Paris, Belin, 2004, p.41.
[1361] *Ibid.*, p.42.
[1362] *Ibid.*, p.42.
[1363] *Ibid.*, p.44.
[1364] *Ibid.*, p.45.
[1365] La notion de kénose reprend l’idée évangélique de la graine qui s’enfonce dans la terre pour germer. Les images de la graine ont été analysées dans la première partie, nous ne reviendrons donc pas dessus ici. Par ailleurs, Patrick Née, dans son essai, *Philippe Jaccottet. À la lumière d’ici*, a explicité les liens entre l’image de la graine et la théologie de la kénose.

une « théophanie » caractérisée par l'« incarnation » (*S*, 878), va alors de pair avec « la réaffirmation de la corporéité du Christ »[1366], de sorte que l'*humilis* matériel se marie avec le *sublimis* de la divinité. Le style bas est enfin le style de l'Écriture Sainte, qui « doit être accessible à tous »[1367], et où « même le caché est exposé d'une façon "basse". Mais le sujet, simple ou caché, est sublime »[1368]. Le *sermo humilis*, qui correspond à la pente naturelle de la poésie jaccottéenne selon Jean-Claude Mathieu[1369], « remodèl[e] la signification d'une "expression basse" en l'intégrant au sens et au contexte du sérieux et du sublime »[1370]. Dans la poésie de Philippe Jaccottet, le *sermo humilis*, dont on explicitera les caractéristiques dans les pages suivantes, va de pair avec le désir de « vivre [et de dire] la vie de tous les hommes » (*Ob*, 239) et donc avec une présence accrue de l'expression de la quotidienneté, ce vécu de « l'homme quelconque »[1371] selon Maurice Blanchot, qui, dans son universalité, implique pourtant la multiplication de la mention des circonstances et l'évocation de « la vie privée »[1372]. L'expression du « pain du jour » (*S*, 672), qui, hésitant entre sens propre et sens figuré, renvoie à l'Eucharistie, rend compte de l'origine éminemment religieuse ou théologique de la description du quotidien dans l'œuvre jaccottéenne.

a. Les « éléments tout à fait *particuliers* de sa vie »

Relisant l'œuvre de Goethe et en particulier « du Goethe tardif », Philippe Jaccottet remarque, dans une note d'octobre 1986, que celui-ci « si imprégné qu'il fût de références, […] nourrissait son lyrisme des circonstances de sa vie » (*S*, 913). Il en veut pour preuve que « nombre de poèmes sont datés comme des feuillets de journal intime » (*S*, 913). Quinze ans plus tôt, en avril 1971, ce même constat apparaît déjà dans *La Semaison* à propos de l'œuvre de Gustave Roud qui dans sa vieillesse « a enfin laissé entrer dans sa poésie des éléments tout à fait *particuliers* de sa vie : la maison de Carrouge et la maison natale, son jardin, ou cette vieille corne qui servait à rassembler les valets pour le repas » (*S*, 595). Or, cet infléchissement de l'œuvre tardive de ces auteurs dans le sens d'une présence accrue de la circonstance, de la référence biographique, du détail, trouve un écho dans l'expérience d'Hofmannsthal, telle que celui-ci en fait le récit dans

[1366] E. Auerbach, *op. cit.*, p.46.
[1367] *Ibid,*, p.54.
[1368] *Ibid,*, p.55.
[1369] J.-C. Mathieu, « La diction du deuil », *op. cit.*, p.94.
[1370] E. Auerbach, *op. cit.*, p.60.
[1371] M. Blanchot, « La parole quotidienne », *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p.364.
[1372] *Ibid.*, p.355.

la *Lettre de Lord Chandos* citée par Philippe Jaccottet dans ses carnets une première fois en juin 1964 (*S*, 382), puis une seconde fois, près de vingt ans plus tard, en janvier 1983 (*S*, 890-891). En effet, l'expérience relatée dans ce texte de 1903 apparaît à Philippe Jaccottet comme exemplaire de la situation de la poésie moderne. Il s'agit de montrer qu'« au plus aigu de la crise » (*S*, 382) « de l'esprit moderne » (*S*, 890-891), « quelque chose subsiste : "Un arrosoir, une herse abandonnée dans les champs" », autant de détails du monde sensible qui « "peuvent devenir les réceptacles de [la] révélation" » (*S*, 382). L'œuvre jaccottéenne semble suivre la même évolution. En témoigne, d'une part, la parution en 2008 du *Cours de la Broye* qui s'applique à rassembler les « *brides de souvenirs éparses dans [les] livres* » (*CdB*, 24), et qui les accompagne de photographies, sur le modèle de Winfried Georg Sebald dont Philippe Jaccottet fait à cette époque la lecture[1373]. La présence de ces photographies en noir et blanc montre la volonté de dramatiser l'expression du temps en faisant sa part à la référence biographique et à la valeur de document ou d'archive que supporte toute littérature indépendamment de sa valeur à proprement parler littéraire ou esthétique. D'autre part, en observant dans l'œuvre les mentions de lieu et de temps, on remarque que la référence temporelle passe de l'emploi largement dominant d'un repérage subjectif[1374], relatif à la présence de l'énonciateur et susceptible de donner lieu à une chaine de réénonciations, à un repérage plus fréquemment objectif et absolu, qui insiste sur le caractère définitivement révolu et irréversible de l'événement rapporté. D'une livraison de *La Semaison* à la suivante, les références temporelles et spatiales se précisent et se multiplient, les occurrences de noms propres de lieux et de personnes augmentent. Il en est de même dans l'œuvre en prose, où les circonstances temporelles, qui entourent la situation d'énonciation et les événements rapportés, se précisent de livre en livre. Dans *La Promenade sous les arbres*, par exemple, si le poète intitule l'une de ses sections « L'Habitant de Grignan », donnant de ce fait un cadre spatial précis à son discours, il s'emploie à le généraliser en le ramenant successivement à l'élémentaire (« C'est la terre que j'aime » *PSA*, 94), à la région à laquelle il appartient (« la Provence » *PSA*, 95), puis au mythe de l'Arcadie (« un pays de montagnards et de nymphes » *PSA*, 95). Le cadre temporel, quant à lui, reste vague : il s'agit de « ce moment de la vie où l'on prend conscience d'un choix possible et peut-être nécessaire » (*PSA*, 79). Dans *L'Obscurité*, le lecteur sait seulement que « Plusieurs

[1373] Dans une note datée du 19 décembre 2001, Philippe Jaccottet écrit qu'il est l'« un des rares écrivains "nouveaux" qui [l]'ait totalement conquis » (*TSO*, 193).
[1374] L. Bougault, « Circonstances du poème : analyse stylistique des compléments circonstanciels dans les trois premiers poèmes de *L'Ignorant* de Philippe Jaccottet », *L'information grammaticale*, n°99, 2003, pp.33-38.

années [se sont] écoulées depuis la dernière fois où [le narrateur] [a] vu […] [s]on maître » (*Ob*, 177) et ce récit, dont il devine que la géographie s'inspire de la capitale parisienne, prend bien soin de gommer toute référence trop explicite. Les *Paysages avec figures absentes* évoquent « des années » depuis lesquelles le poète n'a « presque jamais cessé […] de revenir à ces paysages qui sont aussi [son] séjour » (*PFA*, 463), et si les paysages sont quelquefois ramenés à des coordonnées géographiques précises (« la vallée du Rhône » *PFA*, 470), ils sont le plus souvent désignés par un terme générique : « ces paysages », « ces contrées », ou encore par comparaison avec la « Grèce », « l'Origine », « le Fond », « la terre natale », ou « le Paradis ». En revanche, *Les Cormorans* s'ouvrent sur une date précise, le « *6 juillet* » (*C*, 681), et évoquent successivement « *Pithiviers*, la Beauce » (*C*, 681), « Prade », « Collioure » (*C*, 682), « Arles-sur-Tech » (*C*, 684), la « Hollande » (*C*, 685), etc. Le recueil *Beauregard* prend pour titre le nom d'un hameau sans oublier de le situer « sur la carte », « dans la Drôme » (*B*, 697). À défaut d'une date précise, le poète intitule par des noms de mois « Mars » (*B*, 701), « Avril » (*B*, 703), « Mai » (*B*, 707), les proses qui figurent dans la section « Trois fantaisies ». À la même époque, dans *Pensées sous les nuages*, le premier poème inscrit au seuil du recueil les circonstances temporelles de l'énonciation : « la lumière de dix heures en septembre » (*PSN*, 715). Le recueil *Truinas*, qui prend pour titre le lieu de l'enterrement d'André du Bouchet, indique pour sous-titre sa date, et n'hésite pas à mentionner les noms des membres du cortège. Enfin, l'un des derniers recueils, *Ce peu de bruits*, s'ouvre sur un « Obituaire » qui contient les noms des défunts et les dates de leurs décès.

b. Ce monde et l'autre monde

Cette précision croissante du cadre spatio-temporel, passant d'un repérage majoritairement subjectif à un repérage plus fréquemment objectif, va de pair avec la prosaïsation de l'écriture et avec la contamination de l'ensemble de l'œuvre par la forme du journal. Après 1998 les carnets disparaissent, mais loin que leur disparition signifie l'abandon de cette forme où culmine l'hétérogénéité, celle-ci est assimilée à l'intérieur même des recueils. Comme l'étaient les différentes livraisons de *La Semaison*, les recueils tardifs sont en effet composés de proses descriptives ou réflexives, de notes poétiques, de citations, de versets, de récits de rêves et même de rares anecdotes plus explicitement biographiques. Philippe Jaccottet lui-même explique d'ailleurs l'attention croissante qu'il porte aux « choses de ce monde » (*CV*, 757), l'« ancrage de plus en plus prononcé [de sa

poésie] dans le réel »[1375], par le progrès du vieillissement qui leur donne une intensité accrue :

> Et ce dernier été, peut-être parce que je sais que, dans la meilleure hypothèse, je n'en ai plus tant que cela devant moi, et que le risque de voir ce mot "dernier" prendre son sens absolu s'aggrave chaque jour selon une progression accélérée, 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. (*N*, 1124)

Les choses simples, entrainées par le cours accéléré du temps et obscurcies par l'ombre de la mort, prennent ainsi une importance nouvelle : « Le temps d'essayer de les dire, déjà elles se sont dérobées, elles se sont tues, on ne les entend plus, et dès lors, comment les traduire ? » (*S*, 668). L'« autre monde qui donne vie aux images les plus singulières et les plus nécessaires » (*S*, 892), ce monde qui est ajointé au nôtre, « l'Insaisissable » (*PFA*, 512), n'est plus seulement l'Éternel, « que notre vraie nature […] [est] faite pour goûter » (*S*, 1016)[1376], ou l'Un plotinien auquel s'adresse « la question métaphysique » (*S*, 354). C'est aussi ce monde-ci que le poète s'apprête à « quitter » (*N*, 1126) et que la puissance altératrice du temps défigure peu à peu, rend peu à peu dissemblable à lui-même (*dissimilis*). Dans sa première période, le poète associait la quotidienneté aux « décombres » (*O*, 33) ou encore à l'« indifférence » (*Ob*, 225). Face à la fuite des jours, qu'expriment les mentions de plus en plus précises et fréquentes de dates, le quotidien, dans sa « dimension matérielle, domestique et strictement répétitive »[1377], acquiert une valeur nouvelle et, s'organisant comme une sorte de liturgie, devient le lieu privilégié de la révélation ou d'une forme d'infra-révélation. Comme le décrit Maurice Blanchot dans *L'Entretien infini,* le quotidien, qui « appartient à l'insignifiance », est « aussi le lieu de toute signification possible »[1378]. Or, dans l'œuvre de Philippe Jaccottet cette ambivalence du quotidien s'articule en périodes temporelles. Avec l'âge, le poète se rapproche du vœu formulé en novembre 1966 d'une poésie qui serait « intérieure à chacun de ces gestes ou actes » (*S*, 407) du « quotidien » (*S*, 406), au point que l'événement en vient même parfois à se réduire à la simple mention de l'instant qui le suspend : « *Toute la journée du 26 septembre 1988, le monde sous mes yeux est resté immobile dans la sérénité la plus grande que je lui aie jamais vue* » (*S*, 765). La figure de Giorgio Morandi, dont « la vie […] aura été presque aussi immobile, silencieuse, réglée, répétitive même,

[1375] F. Paré, « Simplicité et ascèse chez Philippe Jaccottet », Montréal, *Études françaises*, 33, n°2, 1997, pp.47-61, p.49.
[1376] Philippe Jaccottet cite là *Les Plaisirs et les jours* de Marcel Proust.
[1377] M. Braud, « Avant-propos », *in* M. Braud [dir.], *L'Art de l'ordinaire*, Bandol, Vallongues, 2012, p.12.
[1378] M. Blanchot, *op. cit.*, p.357.

que celle d'un moine » (*BP*, 1131) est ainsi exemplaire de ce renversement axiologique complet de la quotidienneté sous la forme « ritualisée »[1379] de la liturgie ou de l'ascèse qui permet de conserver la dimension du sacré tout en en évacuant le divin : « Toutefois sa tâche n'aura été ni la prière, ni le chant, ni l'étude des Livres saints ou des Pères de l'Église […], mais, exclusivement, la peinture d'où ont totalement disparu […] les personnes divines, les anges et les saints » (*BP*, 1131). Philippe Jaccottet, à la suite de Jean-Christophe Bailly, compare cette peinture à « une sorte de cérémonie du thé, mais pour les yeux » (*BP*, 1143). Elle fait entendre combien l'art, comme pratique quotidienne et ordonnatrice de l'existence, s'assimile à une forme de cérémoniel et conjugue « le sens du concret […] et celui du rituel » (*S*, 596).

c. Poussière et patine : le temps comme principe d'atténuation

Si dans les premiers moments de l'écriture « la passion pour le réel quotidien ne se justifiait en fin de compte que par une ascèse »[1380], consistant en une spiritualisation de la matière, il semble que dans l'œuvre tardive le rapport puisse s'inverser de sorte que ce soit le réel quotidien qui justifie l'ascèse kénotique en s'appliquant à la matérialisation du spirituel. Cette valeur nouvelle du quotidien favorisée par la temporalité accélérée de la vieillesse va de pair avec la difficulté où se trouve le poète de le dire. La valeur apparaît alors mesure de l'ineffable. L'« impossibilité de dire l'ordinaire »[1381], l'incapacité du discours à « le saisir »[1382] montre que le quotidien, dans son « apparente insignifiance » (*BP*, 1130), est en excès sur le langage et que de la sorte il appartient à la dimension du sublime. Ce n'est plus le « Dieu » qui est le parangon du mystère mais « l'herbe », comme en témoigne cette phrase de Philippe Jaccottet à propos de l'œuvre de Giorgio Morandi : « Autant de phrases, jusqu'ici, qui n'expliquent rien ; devant cette œuvre aussi mystérieuse que l'herbe » (*BP*, 1142). En écrivant « Ce qui se peut écrire seulement, non pas dire » (*S*, 623), le poète affirme le rapport du langage poétique à l'indicible. Or, cet indicible n'est plus seulement le « Dieu » de Hölderlin, « tout proche / et difficile à saisir » (*PFA*, 519), c'est aussi l'ordinaire du temps qui passe sur les choses de ce monde. Car, comme l'Un plotinien que seul laisse deviner le Multiple du monde sensible qui en est animé et qui le reflète, le temps lui-même ne peut pas se voir et seules les choses en portent la trace. Dans *Les Éléments d'un songe* (1961), Philippe Jaccottet avait donné

[1379] F. Paré, *art. cit.*, p.52.
[1380] *Ibid*., p.58.
[1381] *Ibid.*, p.52.
[1382] M. Braud, « Avant-propos », *op. cit.*, p.11.

pour métaphore privilégiée de la temporalité l'image de « la poussière du temps » (*ES*, 312) qui se dépose sur les objets du quotidien et qui en atténue l'éclat. Quarante ans plus tard, en 2001, le poète trouve dans la peinture de Giorgio Morandi la traduction de cette image :

> Certains critiques ont noté que le peintre aimait à laisser se déposer, quand il ne le faisait pas lui-même, une légère couche de poussière sur les objets de ses natures mortes : était-ce comme une couche de temps qui devait les protéger et les rendre plus denses ? Sur ses paysages aussi, on a souvent cette impression d'un voile de poussière. (*BP*, 1145)

Au contraire de l'Un plotinien, qui se donne à voir sous la forme de reflets intermittents, le temps, conçu comme quotidienneté, est une « lumière égale, jamais scintillante ou éclatante, n'opérant jamais par éclairs ou trouées » mais plutôt sous la forme d'un bain, d'un « voile » ou d'une « patine » (*BP*, 1145), dont la fonction n'est plus de relever l'éclat des choses de ce monde, mais plutôt de l'atténuer. Cette volonté d'atténuation s'explique par le caractère poignant que prennent les « choses simples » dans ce moment de la vieillesse où le poète engage le travail du deuil du monde et de lui-même. Ainsi Philippe Jaccottet écrit-il dans *Nuages* (2002) : « Il se pourrait bien donc que jamais je ne me fusse senti aussi réel dans un monde lui-même aussi réel que dans cette période-là – alors qu'il me faudrait bien quitter l'espace et le temps » (*N*, 1126). En même temps, celui qui écrivait en 1960 « L'illimité est le *souffle* qui nous anime » (*S*, 354), ou encore « Il ne faudrait pas que la limite eût plus de force que l'illimité » (*S*, 356), réaffirme le primat de la limite et la fécondité de la finitude : « Je m'en tiens à mes limites ; elles sont plus fécondes que ce qui les excède » (*N*, 1126). Or, ce désir de représenter le temps, l'ineffable quotidien, comme principe d'atténuation justifie la « maîtrise […] discrète, cachée » « des moyens de l'art » (*BP*, 1140) qui confond la définition cicéronienne du style bas, comme « élégance sans ornementation »[1383], et la définition longinienne du sublime, où « la figure paraît être la meilleure quand ceci même demeure caché : le fait qu'il y a figure »[1384]. La litote ou l'euphémisme sont alors les figures privilégiées de ce discours qui s'élabore en « les *dissimulant* »[1385], ce dont témoigne par exemple la récurrence de l'adverbe « presque », dont Philippe Jaccottet écrit lui-même qu'il est « devenu chez [lui] d'un usage presque (encore !) machinal » (*N*, 1123).

[1383] E. Auerbach, *op. cit*., p.43.
[1384] Longin, *op. cit.*, p.87.
[1385] M. Deguy, *art. cit.*, p.29.

*

On ne peut pas analyser la poésie de Jaccottet comme une poésie de l'immanence, du réel, seulement à partir de sa déclaration d'être le « serviteur du Visible » (*PSA*, 132), sans faire part à cette autre déclaration dans laquelle il affirme « la question métaphysique » comme son « souci central » (*S*, 354), ou encore à celle-ci où il pose l'hypothèse que « nous ne souffr[ions] peut-être que dans la mesure où nous sommes en conflit avec l'espace et le temps ; travaillés par nos limites » (*S*, 400). Si l'œuvre de Jaccottet, comme l'écrit Peter Bloom, « combat un idéalisme mensonger, largement encouragé par la poésie, qui continue à nourrir le "vieux rêve d'échapper au monde et au temps" »[1386], c'est précisément que ce « vieux rêve » persiste en lui comme une tentation à laquelle il faut résister, et auquel sa tentative de résistance donne son essor et son élan en direction du réel. C'est ainsi par l'observation de l'œuvre dans son déroulement temporel et dans la structure tensionnelle qui s'y exprime que s'explique la présence de deux définitions contradictoires de l'état poétique. La première définition, comme « dissolution dans le tout », privilège donné à l'Illimité, rejoint l'état dionysiaque que décrit la première philosophie nietzschéenne. La deuxième définition, au contraire, « se traduit par une plus forte densité d'existence »[1387], privilège accordé à la limite, et prend des accents pongiens ou littéralistes. Si « la "théologie négative" de la nouvelle poésie s'exerce dans les strictes limites de notre condition mortelle »[1388], c'est que la temporalité elle-même finit par y assurer le rôle de la transcendance. L'Un devient alors ce moment, toujours passé, où « tout *tient* [ou plutôt a tenu] ensemble » (*ABA*, 824) et auquel l'écriture persiste à se référer en dépit de sa dissipation et de son caractère « intraduisible »[1389]. En définitive, c'est son rapport à l'indicible et à la perte qui fonde le sublime. Or, ce monde-ci, pris comme il l'est dans le temps, processus inaccompli de « perte perpétuelle », est peut-être encore davantage *perdu*, ou objet d'une perte soustraite à la conscience, pour reprendre la définition freudienne de la mélancolie, que l'au-delà, dont la perte est depuis longtemps déjà achevée.

[1386] P. Broome, *art. cit.*, p.127 (je traduis) : « Combatting a false idealism, largely encouraged by poetry, which continues to feed on the "vieux rêve d'échapper au monde et au temps", Jaccottet's work attempts to reflect man's true relationship to time ».
[1387] J. Onimus, « La poésie des choses simples », *op. cit.*, p.197.
[1388] P. Broome, *art. cit.*, p.124 (je traduis) : « The "negative theology" of the new poetry is exercised within the strict bounds of the mortal condition ».
[1389] M. Deguy, *art. cit.*, p.14.

3. La « mélancolie musicienne » : du decrescendo comme relève du déclin

Faisant son « autoportrait »[1390] en même temps qu'il dresse le portrait du peintre, Philippe Jaccottet emploie, à propos des toiles de Giorgio Morandi, le mot de « patine », qui désigne l'aspect à la fois poli et mat que le temps donne aux objets de l'art. De ce fait, il inverse la connotation péjorative habituellement attribuée à la vieillesse. En effet, lorsqu'elle concerne de vieux objets, la patine est le renversement axiologique de l'usure, comme produit ou reflet du temps : « Quelque chose de vieux, oui, mais dans un sens positif, comme aux vieux murs, au bois patiné » (*S*, 658). Ailleurs encore il écrit : « Les vieillards ont la majesté des forteresses, des pierres, et justement de ces arbres noueux et sombres qui s'accordent bien aux rochers » (*PFA*, 499). La patine renvoie à l'idée d'une atténuation valorisante des reliefs et des couleurs, de même que la « sourdine » (*APMR*, 1175) est en musique l'assourdissement des sons. Mais alors que la patine, qui s'exerce sur ses contenus, ne donne à voir que le travail du temps et non le temps lui-même, la sourdine s'exerce directement sur le ressenti temporel puisque la musique est, selon Vladimir Jankélévitch, « une stylisation du temps »[1391]. Dans la poésie de Philippe Jaccottet, on peut voir, comme le fait Isabelle Lebrat, une traduction de cet effet de sourdine, dont elle emprunte le concept à Léo Spitzer, dans « le phénomène de nasalisation », particulièrement remarquable dans le premier poème des *Leçons*[1392] ou encore dans l'emploi des parenthèses et des phrases interrogatives qui, inscrivant « une *voix sous la voix* »[1393], atténue le caractère péremptoire de l'assertion[1394]. Ainsi les « inflexions » musicale sont-elles « comme des infléchissements de l'espace intérieur » (*S*, 894). Dans l'œuvre de Philippe Jaccottet, plus le poète vieillit plus les références musicales se font nombreuses, en particulier dans les carnets de *La Semaison*. À l'exception de « Monteverdi » (*S*, 380), de « Mozart » (*S*, 397) et de François Couperin (*S*, 398), auxquels il est fait pour chacun une allusion discrète, les noms de compositeurs sont quasiment inexistants dans les carnets de 1954 à 1967. Il en est tout autrement dans la dernière *Semaison* (1995-1998). Au cours de ces quatre années, Philippe Jaccottet évoque les noms de Haydn, de Bach, de Mozart, de Schubert, de Debussy et de Couperin et la plupart du temps leurs œuvres font l'objet de citations précises et de développements

[1390] M. Finck, « L'obstination d'un ton », *op. cit.*, p.18.
[1391] V. Jankélévitch, *La Musique et l'ineffable*, Paris, Seuil, 1983, p.151.
[1392] I. Lebrat, *op. cit.*, p.96-97.
[1393] *Ibid*., p.172.
[1394] *Ibid.*, p.103.

approfondis[1395]. Dans *Pensées sous les nuages*, le poète écrit même une suite de poèmes adressés « *À Henry Purcell* ». Ce privilège accordé tardivement au sens de l'ouïe s'explique notamment par la baisse de l'acuité visuelle, qu'évoquent allusivement dans l'œuvre de nombreuses notations, telles que celle-ci : « Quand les yeux commencent à n'y plus voir […] il faut produire des sons qui […] préservent [la lumière], radieuse, dans l'ouïe » (*ABA*, 846). Mais en même temps que les références musicales se multiplient, on remarque aussi, avec Michèle Finck, que « le dessin mélodique »[1396] de la poésie jaccottéenne « va dans le sens […] d'une descente de la voix vers une tessiture de plus en plus "basse" »[1397], « d'une écriture *con sordino* »[1398]. Passées ces quelques remarques préliminaires, on peut donc faire trois hypothèses afin d'expliquer l'importance de la musique dans l'œuvre tardive. La première serait que la présence accrue de la musique dans la poésie de Philippe Jaccottet témoigne, d'abord, de la subversion du référent de l'Insaisissable qui passe de l'Un plotinien au Temps. La musique permettrait dans ce sens une résolution partielle de l'aporie théorétique de l'œuvre jaccottéenne, qui tout en affirmant la primauté du réel persiste à vouloir « rendre sensible le presque invisible » (*S*, 635) et « donner forme à l'Absolu » (*S*, 355). La deuxième hypothèse serait que la musique, consistant dans la « *concordia discors* », procure un modèle de fluidification des rapports entre les pôles mélancolique et maniaque identifiés dans l'œuvre à la prose et au vers. En dernière hypothèse, enfin, on considérerait la possibilité que la musicalité modélise la dialectique de la ressemblance et de la dissemblance engagée par le vieillir en permettant sa pacification sous la forme d'un « art de la variation » (*BP*, 1140).

a. Gravir le ciel sur des degrés de verre (*PSN*, 737)

Dans un article publié en 1990 dans *La Nouvelle Revue française*, Philippe Jaccottet écrit :

> Dans la musique est présente la lumière la plus mystérieuse ; celle que les paroles ont le plus de mal à saisir, l'esprit le plus de difficulté à comprendre. C'est par là qu'elle résiste, mieux que toute expérience que l'on puisse faire, au nihilisme.[1399]

[1395] Voir les pages 1015, 1022, 1024, 1043, 1072, 1073, 1074, 1075, 1076, 1083
[1396] M. Finck, *Poésie moderne et musique. « Vorrei e non vorrei »*, Paris, Honoré Champion, 2004, p.144.
[1397] M. Finck, « L'obstination d'un ton », *op. cit.*, p.35.
[1398] M. Finck, *Poésie moderne et musique, op. cit.*, p.144.
[1399] P. Jaccottet, « Extraits du *Notenbüchlein* », *Nouvelle revue française*, n°462-463, « Les écrivains et la musique », Paris, Gallimard, 1991, pp.73-79, p.73.

« Gravi[ssant] les distances stellaires »[1400], la musique semble seule capable de servir de viatique au mourant ou à l'initié. Le poète rêve, par exemple, d'« envelopper, [son ami Pierre-Albert Jourdan] meurtri comme il l'est, de musique… » (*PSN*, 735). Le chant de « la fauvette dans le tilleul » lui paraît « travers[er], transper[cer] une limite » (*S*, 875). Et « certains moments d'airs de Monteverdi ou de Mozart […] labourent la terre du cœur […] [et] semblent faire tourner les gonds de l'espace » (*S*, 664) pour ouvrir sur « cet autre monde présent peut-être dans celui-ci » (*S*, 651-652). L'identification du Temps à l'Un résout l'aporie plotinienne d'un principe qui soit à la fois « au-delà de l'essence et de l'être », « puissance de tout » tout en « demeur[ant] "en lui-même" » pareil à « un Donateur qui jamais ne se dissipe »[1401]. Dans l'œuvre de Philippe Jaccottet, le référent temporel endosse, en effet, toutes les métaphores qui servaient à désigner l'Un plotinien, la « triple liquidité » (*S*, 673) du son, de l'eau et de la lumière par une forme de récupération métonymique. Or, l'une des caractéristiques de la métonymie est sa capacité à inverser les pôles du contenant et du contenu, de sorte que l'image du musicien « invisible » (*PSN*, 739) en vient à figurer l'hypostase sensible ou audible de l'Un, « assis / devant le métier haut dressé de cette harpe » (*PSN*, 739). Le musicien compose l'univers en une « constellation […] dans l'ouïe » (*PFA*, 491), celle de la « Lyre / à laquelle Véga sert de clef bleue » (*PSN*, 738) ou celle du « Cygne » (métamorphose d'Orphée), en laquelle il s'est lui-même recomposé. Extériorisant le temps, qui est selon Emmanuel Kant la forme interne de l'intuition sensible, la musique réalise le vœu de « transfigurer le temps en espace »[1402] que Philippe Jaccottet partage avec Rainer Maria Rilke (*Ri*, 45). Projetant dans le monde extérieur le contenu le plus intime de l'intériorité, la musique rend sensible à la fois l'âme du sujet, la toile du cosmos et l'Âme du monde dans un jeu de correspondances qui indique le principe d'organisation de la structure tout entière. Car, en définitive, la forme initiatique ou scalaire de la création (le monde et l'œuvre) reproduit l'univers platonicien « structuré selon les proportions de la gamme musicale »[1403] tel qu'il est présenté dans le *Timée* puis dans le mythe d'Er au livre X de *La République* et tel qu'il est réélaboré tout au long de l'Antiquité puis de la Renaissance[1404]. Ainsi, le monde

[1400] N. Ferrand, « Philippe Jaccottet et Plotin. Une lecture féconde », *op. cit.*, p.134.
[1401] M. de Candillac, « Plotin », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 24 juillet 2019, URL : http://www.universalis-edu.com/encyclopédie/plotin
[1402] D. Rochat, *art. cit.*, p.42.
[1403] V. Estay Stange, *Sens et musicalité. Les voix secrètes du symbolisme*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p.14.
[1404] *Ibid.*, p.14-15 : Veronica Estay Stange retrace précisément les étapes empruntées au long de l'Histoire par l'idée d'un univers ordonné selon les proportions de la gamme musicale, étapes qui vont de Pythagore jusqu'au symbolisme français de la fin du XIXe siècle, en passant par Platon, Cicéron, Macrobe, Quintillien, Augustin, Marsile Ficin, Hildegarde de Bingen, pour arriver aux Romantiques allemands.

apparaît-il dans l'œuvre de Philippe Jaccottet sous la forme d'une toile qui, se pliant et se dépliant, se contractant et se dilatant, sous l'effet du mouvement d'enroulement et de déroulement que les Parques impriment au « fuseau de Nécessité »[1405], fait entendre l'« accord unique »[1406] produit par le chant des sirènes montées sur les huit cercles qui composent l'univers :

> La pluie, les cris d'oiseaux, les premières fleurs de l'amandier : leur accord donne un bonheur. Peut-être est-ce comme quand on entend dire la même chose aux voix différentes d'un chœur ? Ou comme quand on voit naître d'un seul tronc la multiplicité des feuilles ? Mille, mille cris, mille fleurs, mille globes d'eau sonore, et un seul monde, un seul foyer ? (*S*, 409)[1407]

b. Une autre espèce de temps (*S*, 909)

Comme l'écrit Michel Deguy, la visée du sublime est de « *rapprocher* en général toutes les parties par un mouvement, ou emportement, qui fait réentendre l'unité »[1408] de sorte qu'elle se confond avec la contemplation de l'Un. Et cette entente nostalgique (puisqu'affectée du préfixe itératif) de l'unité s'exprime dans l'œuvre jaccottéenne par la locution verbale « t[enir] ensemble » (*ICB*, 57) qui signale un moment de « consonance avec l'univers » (*S*, 1038). Mais alors que l'expérience de ce moment se produit sous la forme de l'instantanéité, le mouvement de l'écriture, qui cherche à faire « réentendre » cette expérience ou, pour reprendre les mots de Philippe Jaccottet, à « la refaire en parlant » (*PFA*, 311), se donne sous une forme séquentielle où l'expérience est à la fois refaite et défaite. La musique, quant à elle, plutôt que d'imiter le temps vécu, le reconfigure. Peut-être est-ce pourquoi de tout temps son usage a été recommandé dans le traitement de la mélancolie, comme nous le rappelle Jean Clair[1409]. Philippe Jaccottet cite à ce propos cet extrait très éclairant du livre de Jeanne Hersch, *Temps et musique* :

> L'écoute se produit dans la « petite durée » du présent, telle qu'elle est vécue au présent pratique, – dans cette « petite durée », qui, comme je l'ai dit plus haut, *ne s'écoule pas*. Mais ici, dans la musique, cette « petite durée », cette miniature d'éternité, se dilate jusqu'à embrasser en quelque sorte le tout de l'œuvre, comme si elle était simultanée, embrassant en elle, à travers les divers éléments de la musique, toutes les dimensions du temps [...] Ainsi la musique actualise et concilie les contradictions inconciliables du temps vécu.[1410]

La musique offre alors le modèle de constitution de l'œuvre qui cherche à atteindre l'instantanéité de l'émotion ou de l'étonnement à travers la séquentialité d'un langage. Il

[1405] Platon, « Livre X », *La République*, Paris, Gallimard, 1993, p.529.
[1406] *Ibid.*, p.531.
[1407] Cité par N. Ferrand, *art. cit.*, p.135.
[1408] M. Deguy, *art. cit.*, p.25.
[1409] J. Clair, « Musique et mélancolie », *in* J. Clair [dir.], *op. cit.*, pp.242-245.
[1410] P. Jaccottet, « Extraits du *Notenbüchlein* », *op. cit.*, p.75-76.

s'agit de relier tous les points de l'expérience de sorte qu'ils soient « solidaires entre eux »[1411], chaque son contenant la résonance de tous les autres, le son présent portant en lui l'écho de l'ensemble des « voix chères qui se sont tues »[1412]. La musique, « qui se déploie [pourtant] dans le temps »[1413], « est à la fois successive et simultanée »[1414]. Là où la mélancolie constituait une « altération de la structure de l'objectivité temporelle »[1415], caractérisée par l'afflux des rétentions et des protentions à l'intérieur de la présentation, la musique permet la susception de cette structure par la subjectivité : « 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 […] ? » (*S*, 909). C'est pourquoi, elle permet d'« échapper à l'obsession de la mesure du temps et fraye un passage vers l'existence elle-même »[1416]. La musique accomplit, dans l'instant de son écoute et sur le plan imaginaire, l'action résurrectionnelle, qui compense la réalité de la finitude et qui permet d'y consentir : « Musique "qui rassemblerait les os", les rebâtirait, les ressouderait, brisés » (*S*, 663). En ce sens, pour reprendre les mots de Jeanne Hersch, « la musique transcende […] le temps »[1417], non pas au sens où elle le laisserait derrière soi, où elle l'abolirait, mais, où, l'emportant avec soi, elle « l'él[èverait] à un autre niveau »[1418]. Transcender le temps, c'est alors consentir, accueillir, et s'élever dans le même mouvement à la fois à la plénitude (qui est plaisir de la limite) et au désir (qui est visée de l'illimité) : « 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 » (*S*, 939).

c. Concilier la limite et l'illimité, le souffle et la forme (*S*, 354)

À travers son identification au modèle musical, le poème réalise la « *concordia discors* »[1419] de « la limite et [de] l'illimité, [du] clair et [de] l'obscur, [du] souffle et [de] la forme » (*S*, 354). Le ressassement, les redites, « la sagesse radoteuse » (*CB*, 546) que le poète vieillissant se reprochait à lui-même se transfigurent alors sous la forme d'une

[1411] J. Hersch, « La musique transcende-t-elle le temps ? », *Les Echos de Saint-Maurice*, 2019, p.43 [en ligne], URL, consulté le 24 juillet 2019 : http://www.aasm.ch/pages/echos/ESM083006.pdf
[1412] P. Verlaine, « Mon rêve familier », *op. cit.*, p.63.
[1413] J. Hersch, *art. cit.*, p.43.
[1414] *Ibid*., p.43.
[1415] L. Binswanger, *op. cit.*, p.31.
[1416] I. Lebrat, « "Rien qu'une note ou deux" : l'art du peu dans les poèmes "À Henry Purcell" de Philippe Jaccottet », *in* C. Dupouy [dir.], *L'Art du peu*, Paris, L'Harmattan, « Critiques littéraires », 2008, pp.341-352, p.348.
[1417] J. Hersch, *art. cit.*, p.41.
[1418] *Ibid*., p.41.
[1419] V. Jankélévitch, *op. cit.*, p.28.

musique où répétitions et altérations se recomposent comme thèmes et variations et qui donne sens à la ressemblance désaccordée de la mélancolie. Le piétinement de la pensée se subvertit en « une puissance d'envoutement progressive »[1420], celle de l'écho, du refrain ou de la ritournelle. De la même manière, la dissonance est reconnue nécessaire. Dans une lettre à Gustave Roud, datée du 7 décembre 1957, Philippe Jaccottet écrivait :

> Je viens de corriger les épreuves de *L'Ignorant* où j'ai laissé passer un peu trop de poèmes inaboutis, je m'en rends compte maintenant. Peut-être faudrait-il le lire comme un Journal avec ses hauts et ses bas. C'est d'ailleurs sous cette forme que j'imagine, vaguement encore, mon prochain livre. Ne pas craindre de faire se succéder, se mêler poèmes et proses, comme dans l'opéra il y a des préparations un peu plates ou froides, et de grands airs qui n'en paraissent que plus beaux. (*CGR*, 261-262)

La déclaration du poète, qui associe le « Journal » et l'opéra dans la même hétérogénéité de structure, est programmatique. Pourtant ce n'est pas son « prochain livre », *L'Obscurité*, ni même les *Éléments d'un songe* qui la réalisera. Ce sont les différentes livraisons de *La Semaison* et les recueils tardifs que sont le *Cahier de verdure* (1990), *Après beaucoup d'années* (1994) ou encore *Et, néanmoins* (2001). Ces recueils, dont Philippe Jaccottet dit qu'ils sont des « livres discordants »[1421], donnent enfin à entendre cette « musique de paroles communes, rehaussée peut-être ici et là d'une appogiature » (*S*, 339) dont rêvait déjà en 1959 le poète qui souhaitait « écrire un poème qui serait aussi cristallin et aussi vivant qu'une œuvre musicale » (*S*, 339). Aussi, dans son grand âge, Philippe Jaccottet parvient-il à « cette justesse de voix qu'on ne peut sans doute espérer trouver que très tard » (*O*, 35), voix juste qui conjugue l'*humilis* des « paroles communes » et le *sublimis* des « appogiatures » :

> 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. On ne raconte plus n'importe quoi, on s'enchante moins de mots ; et, avec plus de modestie, on va plus loin, ou plus profond (*S*, 1081).

L'identification du poème à la musique sublime la structure bipolaire de l'œuvre « en une sorte de *contrepoint* »[1422], où manie et mélancolie s'esthétisent dans l'alternance des « hauts » et des « bas », des « grand[s] air[s] » et des « préparation[s] un peu plate[s] », des poèmes et des proses. Dans « Extraits du *Notenbüchlein* », on trouve alors, sous les traits de Bach et de Mozart, les hypostases provisoires de ces deux formes musicales qui correspondent aussi à deux formes de sublimation de la mélancolie. Alors que Bach nous

[1420] *Ibid.,* p.32.
[1421] « Philippe Jaccottet : entretien avec Alain Veinstein », *Surpris par la nuit*, France Culture, 12 février 2001, 34mn, (12'30 : 12'55).
[1422] F. Vasseur, « Jaccottet, voix de Purcell », *Littérature*, n°12, « L'oreille. La voix », 2002, pp.19-28, p.19.

fait rejoindre « la maison du Père »[1423] à travers la « sourdine »[1424] ou l'« extrême retenue »[1425] d'un art de la variation qui se traduit par d'infimes inflexions de la ligne mélodique, semblable à l'humeur-de-perte de la prose, la musique de Mozart, comparé à un « enfant » qui joue « dans le jardin »[1426], fait entendre « une sorte de fusée sonore [qui] monte de telle manière qu'elle annule toute mesure de la hauteur »[1427], fusée que l'on peut comparer à l'exaltation de la joie.

*

Philippe Jaccottet écrit à propos du *Don Giovanni* de Mozart :

> C'est comme si quelqu'un s'était penché sur la peine, la mélancolie, la violence ou le désespoir d'un autre et qu'il eût accueilli, recueilli, soulevé dans ses mains, décanté et changé tout cela en telle ou telle forme de lumière, sans néanmoins (et l'essentiel est là, dans cette contradiction maintenue *et* résolue) nous permettre d'oublier que cette lumière a été du trouble, du désordre, de l'ombre.[1428]

La fascination pour la musique dans l'œuvre tardive de Philippe Jaccottet provient de sa « force réparatrice »[1429], de sa capacité à sublimer non seulement la mélancolie, mais aussi le déclin. La musique est « un baume pour l'ouïe » (*S*, 911), c'est un pansement appliqué sur la plaie du temps, « un médicament de la tristesse »[1430], une tentative de réappropriation et de ralentissement de la cadence du vieillir qui donne « le sentiment, de plus en plus aigu, du manque de temps » (*S*, 1011). Le titre de « poète tardif », que l'auteur s'attribue à lui-même, ne renvoie plus seulement à une idée de la poésie définie comme une réminiscence d'un monde ancien dans le monde moderne, mais aussi à celle, suggérée par l'étymologie de l'adjectif, « *tardus* » signifiant « lent » en latin, du « *rallentendo* » qui accompagne tout « *decrescendo* » (*S*, 1036) musical. Certes « [n]ul n'échappe au déclin dans des visions » (*CV*, 774). Mais peut-être que le sens de l'ouïe peut sauver le sujet du temps, car il ne l'incline pas à le refuser, comme peut-être le fait le regard, mais à en « accepte[r] la pente » (*S*, 1036). De cette manière, le « *decrescendo* [de la vieillesse] admirablement apaisé » (*S*, 1036) par sa transfiguration mélodique peut « aboutir à un silence qui n'est pas plus le vide que celui qui succède à un morceau de musique » (*S*, 1036). Cette image du *rallentendo* ou du *decrescendo* musical comme

[1423] P. Jaccottet, « Extraits du *Notenbüchlein* », *art. cit.*, p.79.
[1424] *Ibid.*, p.77.
[1425] *Ibid.*, p.77.
[1426] *Ibid.*, p.79.
[1427] *Ibid.*, p.79.
[1428] *Ibid.*, p.75.
[1429] V. Zuchuat, *art. cit.*, p.124.
[1430] V. Jankélévitch, *op. cit.*, p.159.

possible sublimation du déclin apparaît plusieurs fois dans l'œuvre tardive à travers la représentation du crépuscule. Mais elle est la plus explicite dans cette note de novembre 1995 qui représente le soir comme « un apaisement doré, comme un oiseau [qui] se pose. Comme un geste de la main, une tiédeur sur le front ; ou comme quand la musique ralentit avant de se taire, selon une mesure telle qu'il ne peut y avoir aucun déchirement » (*S*, 1013). Ainsi l'on remarque que « la descente de la voix vers une tessiture de plus en plus "basse" »[1431] s'accompagne d'une raréfaction et d'un amincissement des livres. L'avant-dernier, *Ce peu de bruit*, porte bien son titre qui suggère un amuïssement de la voix. C'est donc le rêve d'une mort qui ne soit que l'« altération continuée »[1432] de la vie, d'une mort qui serait comme un écrin de silence autour du poème de l'existence, que traduit le rêve musical.

**

La mélancolie imaginative procède du sentiment de la limite. En ce sens, il n'est pas indifférent de remarquer que le philosophe qui a restreint le champ de la connaissance humaine au domaine des phénomènes, soit celui-là même qui a réhabilité le tempérament mélancolique en l'associant au sublime. En effet, selon Emmanuel Kant, la mélancolie « naît de l'effroi qu'éprouve une âme remplie d'un grand dessein, lorsqu'elle considère les obstacles, les dangers à surmonter, et cette difficile mais grande victoire qu'il lui faut remporter sur elle-même »[1433]. Le sentiment de la limite de son entendement porte en effet le sujet à penser que sa subjectivité est incapable d'embrasser la totalité du monde. De la sorte le sentiment de la limite de sa connaissance est suggestion d'un illimité inconnaissable. Face à cette suggestion le sujet alterne entre deux attitudes, l'une de repli consent à l'exploration de l'aire offerte à l'expérience, l'autre de défi persiste à explorer sa circonférence. À ce titre, le *pattern* sensible que la configuration lyrique du discours jaccottéen tend à nous faire sentir est celui d'une dialectique entre limite et illimité. Cet illimité, dont se découvre la dimension potentiellement mortifère, tend à être rapatrié dans les bornes de sa sensibilité par un sujet mélancolique qui opère son identification avec la forme temporelle de son intuition. En reconnaissant le temps sous la forme de l'insaisissable, le sujet réintroduit la transcendance au sein même de l'immanence. Investie d'une profondeur nouvelle, l'expérience sensible est alors creusée par la

[1431] M. Finck, « L'obstination d'un ton », *op. cit.*, p.35.
[1432] *Ibid*., p.35.
[1433] E. Kant, *Observations sur le sens du sublime et du beau, op. cit.*, p.29.

ruinification temporelle qui, en la défaisant, porte sans cesse au passé l'unité de la présentation. La quotidienneté et la musique apparaissent alors comme deux moyens de ritualiser, de domestiquer et de pacifier le temps vécu.

Conclusion

La musique et la vie quotidienne apparaissent, dans la vieillesse, comme « ce contrepoint de cristal[,] yeux et bouches, sourire et larmes, présence et absence » (*S*, 928) qui relève et révèle la structure de la mélancolie. Si le sentiment du sublime ouvre à une possible sublimation de la mélancolie, c'est que l'humeur mélancolique, elle-même, constitue une puissance de conversion semblable à la vertu alchimique autrefois prêtée au feu : l'épreuve d'un appauvrissement qui, quand il est surmonté, purifie. Cette conception initiatique de la mélancolie correspond notamment à « la mélancolie selon Guardini », dont parle Philippe Jaccottet dans un article. Celle-ci réside « dans la volonté de s'anéantir pour que quelque chose de plus grand puisse naître » (*EPJ*, 33). Alors que la mélancolie est le plus souvent décrite dans l'œuvre comme une disposition négative qui obstrue le regard, sépare et éloigne du monde, elle revêt une fonction différente quand elle est ressaisie par la musique, par la peinture ou par le langage. Par exemple, à propos d'un vers du *Voyage d'hiver* de Franz Schubert, dont Philippe Jaccottet écrit que sur lui « la mélodie dessine une sorte de boucle vers le haut, un élan de jet d'eau qui retombe très doucement, avec une mélancolie inimitable » (*TD*, 130). Dans une note d'avril 1988, Philippe Jaccottet cite une phrase de Samuel Taylor Coleridge : « *La Mélancolie telle la lumière du Soleil dans la chambre d'un mourant* ». Il s'interroge ensuite : « pourquoi pareille combinaison de mots nous paraît-elle non seulement pertinente mais, en quelque sorte, consolante ? » (*S*, 923). Le mot de l'énigme ne serait-il pas que l'humeur mélancolique associée à la lumière du soleil atténue la mort du sujet sous la forme d'un déplacement du point focal où, au lieu d'être englobée par l'objectivité du monde, la subjectivité se trouverait mise dans la position englobante de la lumière ? De la sorte l'œil du mourant ne s'éteindrait que pour s'identifier à l'astre solaire. Ainsi en est-il tout au moins du beau-père de Philippe Jaccottet que sa mort rend « tel le soleil dans notre dos encore / qui éclaire la table, et la page, et les raisins » (*L*, 460). Les natures mortes de la peinture ne seraient ainsi que ce qui reste de vies désormais devenues silencieuses et invisibles, ce qu'elles ont jugé bon, passé au crible de leur existence, de nous transmettre. La mélancolie musicienne, qui « relève, comme pourrait justement le faire une servante »

(*APMR*, 1177-1178), est pareille à la peinture de Giorgio Morandi, comparée à une « opération magique accomplie par le silence, sans aucun attirail », « une “domestication” au sens étymologique » (*S*, 900). À propos de la « sonate en la pour piano et violon » de Mozart, Philippe Jaccottet se risque à dire que

> […] s'il n'y a pas de Dieu, ni de dieux, et s'il n'y en avait jamais eu, pareille musique devrait en faire naître ; […] elle semble les appeler, les convier […] On pourrait même aller plus loin : dans cette musique, ils ont répondu à l'invitation » (*S*, 1024).

Tout en accueillant l'hypothèse de la mort ou de l'inexistence des dieux, la musique les invoque, les provoque et en définitive les produit. De la sorte, la mélancolie jaccottéenne, qui associe l'ébranlement du sublime à l'apaisement du simple, est à elle-même son propre remède. C'est une fois éprouvé l'« appauvrissement intérieur » (*S*, 870) de la mélancolie, que la poésie de Philippe Jaccottet peut exaucer son vœu de « parler un langage de pauvre » (*PMC*, 62), de devenir une « poésie pauvre »[1434], celle de « l'appauvri » qui « s'efforc[e] / contre le vent de rassembler son maigre feu » (*I*, 156) et qui « rallumant la lampe, repren[d] la page / avec des mots plus pauvres et plus justes » (*LH*, 577). De même que le sentiment du sublime est l'épreuve d'une altérité qui engage le sujet dans le processus de son altération et de sa ruine, mélancolie et vieillesse constituent deux versions d'une même expérience de dépossession. Aussi, parlant du livre que Maurice Chappaz écrit après la mort de son épouse, Philippe Jaccottet déclare-t-il :

> On dirait presque, alors, que tout ce qui est venu avant était – mais ce serait tout à fait injuste – des défroques qui sont tombées ; et il ne reste plus, dans ces difficiles parages, qu'une forme de simplicité qui est, pour tout écrivain, l'accomplissement. (*PMC*, 53)

[1434] P. Jaccottet, « Anne Perrier, des moments d'une beauté unique », *Nouvelle Revue de Lausanne*, 26 décembre 1967.

CONCLUSION

À travers la poésie, comme à travers la peinture ou la musique, le ressassement du quotidien, répétition qui emmène aussi inexorablement qu'imperceptiblement le sujet vers sa mort, prend forme et sens comme un *tempo* qui scande l'écoulement du temps, de même que l'instant scande la durée ou que l'effroi ou la merveille ponctuent la monotonie. L'ambition du poème jaccottéen, réglé par l'alternance de la prose et du vers, est de « rendre sensible » (*S*, 365) l'ambivalence du temps vécu, de cette « vie […] pareille à une œuvre musicale avec ses dissonances nécessaires » (*ATV*, 562). Le poème comme la musique

> [met] en forme une sorte d'émotion qui est latente en nous […] : le retour en fin de vie, à la maison de l'enfance, la mesure douloureuse du temps écoulé, la mélancolie de l'automne traînant comme des brumes dans un très vaste paysage » (*TSO*, 183).

La mélancolie est comme un deuil incessamment rejoué, l'expression d'une « perte perpétuelle » (*ES*, 327) identifiée au sentiment du temps, qui se manifeste, comme celui du sublime, en anéantissant « le support sensible qui l'exprime »[1435]. La prosaïsation de l'œuvre jaccottéenne répond donc à ce désir d'un poème qui « [mette] en forme le pâtir humain »[1436] et qui soit l'imitation de la manière dont la distension temporelle informe ce pâtir. De même que la mélancolie ignore de qui ou de quoi elle est le deuil, le lyrisme ignore à qui ou à quoi il s'adresse. Mais c'est de cette ignorance, de ce manque d'objet ou d'interlocuteur que l'un comme l'autre se nourrissent, qu'ils n'en finissent pas, incurables comme ils le sont, de se soigner, en direction desquels ils ne cessent de s'exprimer ou de s'évider. Aussi, les œuvres auxquelles s'attache plus particulièrement Philippe Jaccottet sont-elles celles qui à la fois consentent et résistent à l'épreuve du temps. Il écrit au poète italien, Giuseppe Ungaretti : « vous êtes de ceux, si rares, à qui la vieillesse a apporté une acuité du regard plus vive encore, et tant de richesses douloureuses » (*CU*, 69). À Maurice Chappaz, il adresse cette dédicace : « Et puissiez-vous rester longtemps encore le merveilleux et juvénile vieillard que nous aimons ! »

[1435] S. de Mijolla-Mellor, *op. cit.*, p.5.
[1436] A. Rodriguez, *op. cit.*, p.94.

(*PMC*, 9). Dans ce vœu que formule le poète en direction de son aîné, l'on retrouve encore l'image du *puer senex*, cette superposition des deux pôles extrêmes de l'existence que sont l'enfance et la vieillesse. Le courage du poète n'est pas tressé de la même étoffe que celui des héros antiques, Icare, Prométhée ou Hercule, qui, comme incarnation d'une maturité ou d'une majorité éternelle, prétendent tous s'élever au-dessus d'une condition strictement humaine par leurs exploits et qui avancent en direction de la victoire d'un pas assuré, sûrs de leur droit. Au contraire, le courage du poète moderne, juvénile vieillard, réside en un héroïsme mineur, celui d'une « soumission confiante aux surprises bonnes ou mauvaises » d'une « attention aux besognes quotidiennes », d'« une sorte d'humilité pleine d'indépendance qui permet, tout à coup, d'apercevoir les étoiles, une fleur, de sentir le vent sur la lande et de rêver » (*AAD*, 19). La merveille ne ressort plus du haut-fait ou du miracle, mais de la surprise de l'évanescent, du télescopage, dans l'instant d'une rencontre, de deux durées. L'incertitude, la précarité, le tâtonnement du poète définissent une démarche piétinante, une trajectoire non plus linéaire comme celle du héros mais spirale ou labyrinthique, qui le fait toujours revenir au même point.

Mais le ressassement du quotidien n'est plus seulement le rabâchage ou la répétition, c'est aussi ce qui, passé au sas ou au tamis de cette répétition, en ressort paradoxalement diminué et grandi, même et autre, c'est-à-dire, corrigé et « affiné » (*CB*, 541) par le ressac musical de la langue et de la pensée. Le ressassement, écrit Jacques Derrida, « est une expérience de la ruine, mais d'une ruine incessante », insistante, dont le motif « se trouve converti […] en chance »[1437] et prépare le renversement de la répétition en jubilation : « cela qui remonte en paroles, tellement / allégé, affiné qu'on imagine / à sa suite guéer même la mort » (*CB*, 541). Le ressassement est ce qui survient à une littérature des restes, ou « des débris » dont on « étay[e] [s]es ruines » (*O*, 59), à une littérature que féconde l'altération mesurée par le souvenir, « *fragments, débris d'années* » (*CB*, 541) et qu'ensemence aussi l'altérité des voix de ceux « qui sont morts, lointains ou endormis » (*CB*, 543). C'est ainsi le passage par le sas du ressassement qui fait du poème « un langage de pauvre » ou un « art du peu », du peu de bruits que font les voix chères au moment de se taire, du peu de bruits surtout qu'on en retient. Les « vieilles questions ressassées » du poète témoignent non seulement de cet art du peu, que caractérise « l'obsession de retourner au même sujet » [1438] comme

[1437] J. Derrida, « Le ressassement ou le droit à la littérature », E. Benoit, M. Braud, J.-P. Moussaron [dir.], *op. cit.*, pp.309-327, p.313.
[1438] D. Klébaner cité par C. Dupouy, « Introduction », C. Dupouy [dir.], *L'Art du peu, op. cit.*, pp.7-22, p.13.

l'obstination « à inlassablement peindre le même paysage, dans ses infinies variations »[1439], mais aussi de la persistance de la « question infinie » (*S*, 881) ou de la question de l'infini, persistance permise par l'absence de réponse. Le poème est ainsi cette « question […] devenue chant et […] enveloppée dans un ordre sans cesser d'être posée » (*ES*, 318). C'est une question insistante qui, rappelant que « certains dieux […] nous visitent sous des formes pauvres » (*TSO*, 28), demande : « Le Plus Haut, le Meilleur, ne serait-ce pas ce qui est aussi le plus proche, et que l'on ne voyait pas ? » (*PFA*, 523). De la sorte, « la magie de cette poésie-là est de ne s'élever qu'à peine au-dessus de la conversation courante »[1440] par l'inflexion interrogative de la voix.

[1439] C. Dupouy, « Introduction », *ibid.*, p.16.
[1440] P. Jaccottet, « La poésie est aussi un plaisir », *op. cit.*, p.18.

CONCLUSION

L'opposition de la poésie et des grands événements de notre temps,
c'est peut-être le combat de la graine et du tonnerre.
« Comment lire la poésie ? », *Tout n'est pas dit* (1994)

Dans *Le Siècle*, Alain Badiou se demande ce qui constitue le XXe siècle comme un objet pour la pensée. Il énumère différentes hypothèses : ce pourrait être « Le déploiement et l'écroulement de l'entreprise dite “communiste” comme entreprise planétaire »[1441] ? Ou encore la catégorie du crime : « crimes du communisme stalinien et crimes nazis »[1442] ? Enfin, ce pourrait être le totalitarisme qui donne à la mort et au crime d'état une « dimension industrielle »[1443] ? Pour Philippe Jaccottet, ce sont « les camps d'anéantissement » (*ABA*, 854) qui sont « les monuments les plus visibles » du XXe siècle, « impossible à regarder en face » et décrit, dans les *Paysages avec figures absentes*, comme « un visage tailladé. Le fer dans les yeux, l'os carié » (*PFA*, 491). La catastrophe des camps et de la bombe atomique porte le soupçon au cœur du langage, fait « chancel[er] » « la foi qu'on voudrait toujours avoir en la poésie ». Face à ce que Philippe Jaccottet, dans cet article consacré à « La crise de la poésie », nomme « le scandale du monde contemporain », « les mots eux-mêmes, dit-il, [semblent n'avoir] plus de sens » et « tout ce que l'on essaie de construite [est] plus croulant que les ruines elles-mêmes »[1444]. Si dans des époques plus heureuses, celle de Goethe encore, le poème pouvait légitimement s'épanouir sous la forme d'« un jeu léger, souverain, [d'] une danse d'elfes dans la lumière la plus tranquille qui fût jamais » (*S*, 916), la décadence actuelle ne peut qu'emprunter la manière torturée de « Celui qui souffre », qui « ne sait plus son nom » et dont la « bouche qui dit non s'enfonce horriblement en terre » (*I*, 159). Ainsi s'explique, par exemple, la différence qu'il y a de « la grâce ailée » (*Au,* 49*)* de la musique mozartienne, en plein XVIIIe siècle, à l'esthétique expressionniste et torturée de la poésie de Georg Trakl sur la destinée duquel « pesait, déjà, selon Philippe Jaccottet, [à l'orée du XXe siècle] le sombre avenir [...] réservé à son pays comme à l'Europe » (*Au,* 49).

Face aux guerres, qui font le fond du XXe siècle, « Tenir tête, faire front. Affirmer ce qui demeure irréductible, ce dont la violence brutale n'aura pas raison […] Telles [ont

[1441] A. Badiou, *Le Siècle*, Paris, Seuil, « L’ordre philosophique », 2005, p.10.
[1442] *Ibid.*, p.11.
[1443] *Ibid.*, p.11-12.
[1444] P. Jaccottet, « La crise de la poésie ou de Rilke à Artaud », *op. cit.*, p.21.

été] les intentions des poètes »[1445] pendant et après la Seconde guerre mondiale, comme l'affirme Jean Starobinski dans *La Poésie et la guerre*. Si l'on ne peut pas dire de Philippe Jaccottet qu'il ait été un « poète engagé », lui-même s'étonnant d'ailleurs que *Requiem* soit retenu comme le seul recueil militant publié en Suisse pendant les années de guerre (*Re*, 1289), si son œuvre de résistance est plus sourde, plus voilée, que ne l'ont été celles d'un René Char, d'un Louis Aragon, ou d'un Paul Éluard, elle n'en est cependant pas moins réelle.

La question de Friedrich Hölderlin, qu'il cite dans *La Promenade sous les arbres* dans la traduction de Gustave Roud, « et pourquoi, dans ce temps d'ombre misérable, des poètes ? » (*PSA*, 120), est en effet au cœur de son travail poétique qui tout entier semble une réponse à la formule de Theodor Adorno : « écrire un poème après Auschwitz est barbare, et ce fait affecte même la connaissance qui explique pourquoi il est devenu impossible d'écrire aujourd'hui des poèmes »[1446]. Reformulant la question de Hölderlin, passée à travers les mots de Rainer Maria Rilke, Philippe Jaccottet écrit :

> C'est la question centrale : la poésie […] peu[t-elle] encore être 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 [alors les œuvres] ne constituent-elles qu'un "*inane pari*" - et la dureté du mot "*inane*" trahirait bien, alors, l'amertume d'une violente passion déçue. (*S*, 1074)

Face à ce soupçon porté au cœur de la création par les événements historiques, qui semblent la rendre vaine, inutile, voire même complice de la violence qu'elle prétend combattre, le poète alterne entre deux attitudes : l'une qui consiste à reprendre à son compte la vindicte portée contre la parole poétique, l'autre qui persiste à « prend[re] le parti de l'impossible » (*S*, 371) et à célébrer malgré tout la puissance paradoxale de résistance de la « manie poétique » (*ATV*, 560), à propos de quoi « l'intuition insistante [du poète] est qu'elle est seule capable de "nous garder du nihilisme" » (*S,* 896). Cette attitude ambivalente, alternant des phases d'auto-accusation et des phases d'autocélébration, n'est pas sans rappeler la structure de la mélancolie dont Sigmund Freud nous dit que sa « particularité la plus singulière » concerne « sa tendance à se renverser dans l'état dont les symptômes sont opposés, la manie »[1447]. Des périodes mélancoliques de tarissement et de suspicion à l'égard de l'inspiration poétique alternent donc avec des périodes maniaques de confiance porté dans les pouvoirs du langage.

[1445] J. Starobinski, *La Poésie et la guerre*, Genève, Zoé, 1999, p.3.
[1446] T. W. Adorno, « Critique de la culture et société » (1949), *Prismes*, Paris, Payot, trad. G. et R. Rochlitz, 1986.
[1447] S. Freud, « Deuil et mélancolie », *op. cit.*, p.165.

La question que nous pose l'œuvre de Philippe Jaccottet est : « Comment opérer le dépassement du nihilisme que Friedrich Nietzsche définit comme “la dévaluation des valeurs supérieures” et qui, à l'échelle de l'histoire européenne, procède comme la mélancolie à l'échelle de l'individu, à l'évidement du monde et du moi[1448] ? ». Comment poursuivre un poème qui se découvre sans pouvoir, et se dérobe avec la fatigue, le dessèchement qui attaque dans leurs stades tardifs tant l'individu que la civilisation ? Quelle parole peut s'opposer à la rumeur « qui souffle dans les cerveaux surchargés des gens de ce siècle » : « Rien n'est, rien n'est » (*ES*, 332) ?

Il s’agit d'inverser le sens du pronom indéfini en l'employant à la manière d'un substantif, rien devenant par là « peu de chose » (*S*, 361 ; *A*, 421), quelque chose pourtant, si infime soit-elle, comme « *Ce peu de bruits* » qui fait le titre d'un des derniers recueils publiés, en 2008. Déjà en 1961, Philippe Jaccottet déclarait : « À partir du rien. Là est ma loi. » (*S*, 365). Ainsi, reprenant l'étymologie du nihilisme proposée par Vladimir Biaggi comme *ne-hilum*, le *nihil* du nihilisme s'inverse en « hile », ce « point ténu qui [en botanique comme en anatomie] attache la graine au funicule », l'organe aux « vaisseaux nourriciers »[1449]. C'est donc à la manière d'une graine remise dans la main par l'inconnu, que « la poésie pourrait être mêlée à la possibilité d'affronter l'insoutenable » (*S*, 386), qu'elle pourrait, consentant à l'éloignement des dieux, renonçant aux fallacieuses promesses de salut, « œuvrer contre le nihilisme » (*S*, 1039). L'opposition de la poésie et des grands événements de notre temps, c'est peut-être, écrit Philippe Jaccottet, le combat de la graine et du tonnerre.

Et nous ne sommes pas sans savoir que l'issue de l'inégal combat, opposant David à Goliath, est remportée par le plus faible et le plus petit des deux adversaires, ainsi que le rappelle Philippe Jaccottet dans son discours prononcé à l'occasion de la réception du prix Schiller. Pour ce faire cependant encore a-t-il fallu qu'il prenne la pleine mesure de ses forces ou plutôt de ses faiblesses face à cette adversité gigantesque qui se dresse au-devant : cette « masse énorme [comme la qualifie le poète], à obstruer le ciel » du « négatif » des temps modernes (*S*, 342). Refaisant l'itinéraire rimbaldien d'« ange ou mage », doté de « pouvoirs surnaturels », à « paysan » (comme Arthur Rimbaud dans « Adieu »), Philippe Jaccottet compare la poésie à une « magicienne maintenant sans pouvoir » (*S*, 386). Ses « Poèmes » se reconnaissent infimes, « fragiles comme des graines » (*O*, 59). Peut-être lui faut-il accepter de n'être qu'un « homme qui brûle les

[1448] *Ibid.*, p.152 : « Dans le deuil, le monde est devenu pauvre et vide, dans la mélancolie c'est le moi lui-même ».
[1449] V. Biaggi, *Le Nihilisme*, Paris, Flammarion, « GF Corpus », 1998, p.17.

feuilles mortes, qui arrache la mauvaise herbe, et qui parle contre le vide », ainsi qu'il le dit dans *Les Éléments d'un songe* (*ES*, 327) et aller « vers une expression moins métaphysique » qui désignerait la mort par ses effets, qu'il énumère dans une note de *La Semaison* : « soins, patience, crainte, faiblesse, plaies et pansements » (*S*, 387). Procédant « à [ce] travail de déblaiement », « accept[ant] ses limites, son manque d'éclat, son incertitude » (*ES*, 328), la poésie jaccottéenne s'engage alors dans un « délire de petitesse » qui évoque la phase dépressive de la mélancolie. Le poème se décrit comme la « Première neige, qui est à peine de la neige, car elle fond dès qu'elle s'approche du sol », si légère que « le vent la porte dans tous les sens jusqu'à » ce qu'elle « s'éparpille […] aussi instable que les essaims de moucherons » (*S*, 339). Dans *L'Ignorant*, Philippe Jaccottet compare la poésie à une « paille » (*I*, 143) que serre la main d'un nourrisson. Dans *L'Effraie*, la Beauté n'est qu'un « chaton de saule en terrain de marais (*E*, 21), ou encore la « toile tremblante » que « l'air tiss[e] » avec des « riens » (*E*, 18). Enfin, dans *Les Éléments d'un songe* « c'est une fleur apparue entre des dalles disjointes ou même moins encore » (*ES*, 327). Ainsi, prétendre, comme le fait le poète, « affronter l'insoutenable » au moyen de la poésie c'est aussi improbable, dit-il, que souhaiter « se protéger du tonnerre avec deux roseaux, / quand l'ordre des étoiles se délabre sur les eaux » (*I*, 162), et pourtant... L'image du roseau revient souvent, notamment dans ce vers des *Airs* où Philippe Jaccottet écrit : « Puis j'ai repris le roseau qui mesure, l'outil du patient » (*A*, 431). Cette image signale la faiblesse, la fragilité du poète et du poème, et les associe à la précarité de la condition humaine, par l'intermédiaire de la figure de Blaise Pascal.

La misère du poète est donc la synecdote de celle de l'ensemble de l'humanité, et le « délabrement des mondes » est le résultat du délabrement « de l'ordre des étoiles » ou, comme l'appelle Pascal, du « silence éternel de ces espaces infinis », c'est-à-dire de la révolution cosmologique du XVIIe siècle que le poète interprète comme préfigurant la nouvelle de la « mort de Dieu ». Dans *Les Éléments d'un songe*, Philippe Jaccottet choisit d'ailleurs de nommer celui-ci « le Silencieux » (*ES,* 323). Ainsi, bien qu'il ne serve à rien de « pleurer sur des puissances détruites [ou de] nous échiner à les restaurer » (*ES*, 326-327), comme il le reconnaît lui-même, « quand quelqu'un dit : “Dieu est mort”, cela ne sonne pas du tout, [pour le poète], comme un cri de joie » (*S*, 868). Philippe Jaccottet affirme l'impossible escamotage du *deuil* de Dieu, constitutif de la modernité qu'il définit, avec Friedrich Hölderlin, premier poète moderne, selon lui, comme l'« inauguration de la nuit de l'absence des dieux ». « Les idées de *Dieu* et de *l'immortalité* » sont, selon

Emmanuel Kant, « les conditions [nécessaires] d'une volonté déterminée par [la loi morale] »[1450]. La mort de Dieu indique alors l'écroulement de l'édifice entier des valeurs qui permettaient à l'individu de déterminer son action selon le « principe d'une législation universelle »[1451]. La recherche d'une vie juste qui est celle de Philippe Jaccottet est condamnée à demeurer sans issue.

La perte du centre exprime alors aussi bien l'idée d'un individu décentré, pour lequel l'édifice des valeurs est devenu branlant ou même caduc, que l'idée d'une perte de prestige de l'Europe, dans le monde d'après 1945, où les empires coloniaux se défont. Ainsi Philippe Jaccottet écrit-il : « Les vieux empires s'écroulent. Dieu s'effondre » (*ES*, 332). Le nihilisme, c'est-à-dire la dévaluation des valeurs supérieures, est donc cette vérité, cette lucidité, dont parle Sigmund Freud, dans « Deuil et mélancolie », à laquelle on ne peut avoir accès qu'en tombant d'abord malade. Parlant du « sentiment de la fin d'un monde hors duquel [il] ne pourr[a] plus respirer » (*CPB*, 1244), et décrivant la société à laquelle il appartient comme parvenue « au point extrême de l'exil » (*ES*, 289), le poète romand cartographie une sorte de géopolitique de la mélancolie où le centre du pouvoir politique (qui est selon Henri Meschonnic l'autre nom de la modernité) se déporte de l'Occident vers l'Extrême Occident, c'est-à-dire les États-Unis. Le mouvement rationaliste de l'Europe depuis le XVIIIe siècle a abouti à cet esprit [que Jaccottet dit] trop mûr, trop clair, trop glacé pour croire » (*ES*, 325), qui « avec le sens de l'humain », écrit-il, a perdu « le sens de la qualité »[1452]. Alors que les normes de scientificité qui s'inventent à partir du XVIe siècle, ce que Carlo Ginzburg nomme le « paradigme galiléen », « impliquent la quantification et le caractère réitérable des phénomènes »[1453], « la poésie est exactement le contraire », déclare Philippe Jaccottet, « elle est passionnément attachée aux choses, aux corps, à l'individu », si bien qu'elle ne s'est jamais « vue en pareille opposition avec la société »[1454]. De la sorte, le poème jaccottéen s'offrirait comme une persistance du « paradigme indiciaire », préscientifique, c'est-à-dire caractérisé par « la capacité de remonter, à partir de faits expérimentaux, apparemment négligeables, à une réalité complexe, qui n'est pas directement expérimentable ». Carlo Ginzburg appelle aussi ce paradigme, le « paradigme cynégétique », c'est-à-dire qui concerne la chasse avec des chiens. Or, l'iconographie mélancolique comme l'œuvre de Philippe Jaccottet

[1450] E. Kant, *Critique de la raison pratique, op. cit.*, p.20-21.
[1451] *Ibid.*, p.53.
[1452] P. Jaccottet, « La crise de la poésie ou de Rilke à Artaud », *op. cit.,* p.21-22.
[1453] C. Ginzburg, « Traces. Racines d'un paradigme indiciaire », *op. cit.*, p.251.
[1454] P. Jaccottet, « La crise de la poésie ou de Rilke à Artaud », *op. cit.,* p.21-22.

sont peuplées de chiens[1455] : un chien se trouve aux pieds de l'ange dans les représentations de la Mélancolie chez Dürer comme chez Cranach, Robert Burton parle de l'Épagneul de sa mélancolie, et Philippe Jaccottet, dans *L'Obscurité*, met en scène un personnage de désespéré dont la plainte semble rayer la nuit comme le grattement d'un chien, tandis que dans ses *Observations* il visite le cimetière des chiens de Gennevilliers, profitant de l'occasion pour parodier le motif romantique de la ballade au cimetière. Enfin, dans *Et néanmoins*, il évoque la figure du « dieu à gueule de chien noir », périphrase qui désigne Anubis, le dieu funéraire de l'Égypte antique. La mélancolie de Jaccottet trouve alors l'une de ses expressions dans la représentation d'un poète cynocéphale. Le poème est le refuge du paradigme indiciaire que rejoint le portrait du poète en détective privé proposé par Emmanuel Hocquard dans *Un privé à Tanger* et avant lui celui du poète en chiffonnier proposé par Charles Baudelaire.

Les poètes apparaissent alors dans la modernité comme des êtres anachroniques, des « attardé[s] » (*T*, 1197) ou des « survivants » d'une autre époque, ce qu'illustre bien le portrait du poète en « Poète tardif » qu'esquisse une section des *Pensées sous les nuages*, ou encore en « vieux poète caduc » que l'on trouve dans *Israël cahier bleu.* Ce portrait rejoint l'idée romantique d'une hétérogénéité intrinsèque de la poésie et du monde moderne, que l'on trouve par exemple exprimée chez Friedrich Schiller ou chez Friedrich Hölderlin. Mais alors que dans le romantisme, l'inactualité du poème renvoyait au hiatus produit dans l'histoire par la Révolution, dans la poésie du XXe siècle, c'est la Shoah qui rend le poème « impossible » pour reprendre l'adjectif d'Adorno. Ainsi, le poète est-il solidaire du destin des juifs dans l'Europe moderne. Dans un des récits de rêve qui émaillent l'écriture des *Semaisons*, Yves Bonnefoy est dépeint sous les traits d'un juif enfermé dans un camp et renommé *Barstein*, « pierre écrite », nom où le poète apparaît déjà comme sa propre pierre, son propre tombeau. Dans *Truinas, le 21 avril 2001*, Philippe Jaccottet constitue et disperse dans un même mouvement la communauté des poètes réunis par l'enterrement d'André du Bouchet, au moyen de ce vers de Paul Celan : « Nous, Juifs, venus ici, comme Lenz, à travers la montagne » (*T*, 1205). Les juifs comme Lenz, qui représente la figure archétypale du poète romantique, sont parvenus au point extrême de l'exil », le monde leur apparaît sous la forme d'une totale étrangeté, d'une présence hostile et implacable. Aussi partagent-ils la situation du vieillard, Œdipe ou

[1455] Fabien Vasseur remarque la présence de ces chiens dans l'œuvre jaccottéenne mais ne les rapporte pas explicitement à une iconologie mélancolique. Voir F. Vasseur, « La morte de *Chants d'en bas* », *in* B. Blanckeman [dir.], *op. cit.*, pp.111-129, p.117.

Lear, qui semble un immigré dans son propre temps. La profonde inactualité du poème, comparé aux « dernières églises » (*S*, 985) se signale encore par ses modes de production et de réception : subvention et méconnaissance. La comparaison de la poésie avec une église, ou ailleurs avec « un temple ruiné », montre bien la sorte de liens qu'elle entretient avec le sacré, ou avec la « nostalgie du sacré » (*PSA*, 138 ; *S*, 1050). C'est donc parce que « l'illusion du lien entre les mondes est détruite » que « maintenant la vérité la plus probable est qu'il n'y a plus de place pour aucun poème » (*S*, 619). Le poète, simple rémanence du monde ancien dans la modernité, est destiné à disparaître, son combat semble perdu d'avance, déjà vaincu, il est « un homme à genoux qu'on verrait s'efforcer / contre le vent de rassembler son maigre feu » (*I*, 156).

Sur un plan stylistique, cette profonde inactualité du poème s'exprime de différentes manières. La première, c'est par son caractère bégayant et fragmentaire. Paul Celan, dans un poème intitulé « Tubingen, Janvier », écrivait :

> S'il venait,
> venait un homme,
> venait un homme au monde,
> aujourd'hui, avec
> la barbe de clarté
> des patriarches : il devrait,
> s'il parlait de ce
> temps, il
> devrait
> bégayer seulement, bégayer
> toutoutoujours
> bégayer.

Philippe Jaccottet se décrit lui aussi tour à tour comme ressassant, radotant ou encore « bégayant » (S, 343) dans une note de *La Semaison.* Son état de voix reflète celui de l'ensemble des occidentaux, désignés dans *Pensées sous les nuages* par la périphrase de « bègues à la voix brisée ». Le poème constitue ainsi ce « bégaiement du fond », cet « impossible » qu'il s'agit d'« opposer à l'impossible » des événements historiques (*S,* 379) et qui renvoie à l'effort douloureux mais obstiné de création du sens. Effort d'autant plus difficile qu'il circule sur la crête étroite qui sépare les deux écueils du mutisme et du bavardage sénile. La figure de cette situation paradoxale entre claustration dans le silence et piétinement dans le langage s'exprime notamment à travers la figure du labyrinthe qui conjoint, selon Jean Starobinski, les deux situations contradictoires d'enfermement et d'errance, et qui dans l'œuvre de Philippe Jaccottet est la représentation majeure de l'urbain, avec la grisaille qui comme vaporisation du minéral, l'associe à la vieillesse, à la pierre tombale, au cimetière, et enfin à « l'enfer gris des camps » (*ICB*, 43).

Ce bégaiement, cet effort et cette difficulté à faire sens se manifestent notamment par la conjonction de procédés de reprise et d'autocorrection. La reprise surajoute un syntagme à une phrase qui semblait terminée et rend compte du dépassement toujours à renouveler du mutisme. L'autocorrection figure, quant à elle, l'effort de justesse du poète qui menace perpétuellement son dire de tarissement. Mais ce ressassement de l'écriture se relève aussi sous la forme d'une conception musicale du poème, pareil à « une musique de chambre »[1456] où alternent thèmes et variations. L'autocorrection, qui montre l'extrême exigence éthique, l'extrême prudence du sujet écrivant, renvoie à l'opération, au sein même du processus créatif de ce que Philippe Jaccottet nomme le « démon critique » (*CGR*, 132) dans sa correspondance avec Gustave Roud. Or, le discours mélancolique est affecté d'une sorte d'exacerbation de la « fonction critique »[1457], que Sigmund Freud avait bien observée également lorsqu'il s'interrogeait à propos des fréquentes auto-accusations constitutives de la plainte des malades. Ici, c'est un souci de justesse, dicté justement par le soupçon dont est miné le discours poétique de n'être qu'un « inane pari », qui impose au poète de se montrer si scrupuleux. Cet emploi si scrupuleux du langage fonde le poème, qui est parmi l'ensemble des textes le moins traduisible, puisque le son et le sens y sont indissociablement liés. C'est pourquoi celui-ci est précisément le plus fragile, le plus précaire de tous, « dont aucun mot ne peut être altéré sans dommage » (*S*, 392) : « un mot de trop », écrit Philippe Jaccottet dans *L'Ignorant*, peut faire que se « sépar[ent] nos bouches » et que « le monde merveilleux […] tombe en ruines » (*I*, 152).

Comme il l'écrit dans *Et, néanmoins*, publié en 2001, en faisant référence aux bombardements de la Seconde Guerre mondiale :

> 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
> comme si ce n'était plus moi qui parlais
> mais quiconque va finir par s'effondrer dans la boue. (*EN*, 1094).

C'est donc bien la guerre, et les atrocités du siècle, qui déterminent l'état fragmentaire, elliptique ou allusif de la parole poétique, état de voix qui lui-même traduit sur la page l'état psychique d'un sujet « divisé, disloqué » qui « ne peut pas avoir une image unifiée de lui-même »[1458], comme l'écrit Hélène Prigent du mélancolique ou comme l'affirme Simone de Beauvoir du vieillard. Mais c'est aussi l'absence de guerre, l'invécu de la

[1456] C. Dupouy, « Jaccottet, la présence du chant », *op. cit.*, p.131.
[1457] M.-C. Lambotte, *op. cit.*, p.56.
[1458] H. Prigent, *art. cit.*, p.91.

guerre par celui qui « n'[a] pas été contraint de [s']enterrer pour survivre » (*EN*, 1094), qui interroge la légitimité du « poète abrité » (*L*, 451) à prendre la parole. Comme pour Charles Baudelaire, qui parlait de « l'estampille que le temps imprime à nos sensations », la guerre qu'il n'a pas vécue revient comme une hantise et donne encore son contenu à la douleur du poète. La vieillesse s'avère alors l'occasion d'une communion douloureuse avec les victimes de l'histoire :

> L'épaule qui grince comme un gond rouillé. Douleur, même insignifiante encore, qui pourrait s'aviver ; comme il en est qui annoncent que la mort a commencé de vous faire sentir sa poigne. Je ne devrais pas oser écrire que cette douleur de rien du tout m'a paru me rapprocher un tant soit peu de ce paysan tchétchène qu'un soldat russe empoignait brutalement à l'épaule pour le forcer à rentrer chez lui, ou à sortir du champ de la caméra. (*CPB*, 1240)

Engagé, comme c'est la définition du lyrisme selon Karlheinz Stierle dans une quête d'identité où les images de lui-même qu'il projette ne sont que des moments, artificiellement abstraits d'un processus de morcellement, le poète tend devant lui « un masque » parfois « plus vrai que son visage » mais qui d'autres fois lui semble une « singerie ». Ainsi écrit-il : « à quelque singerie que se livre le poète, / cela n'entrera pas dans sa page d'écriture » (*L*, 455). La mort du beau-père fait dire au poète : « la terre qui nous portait tremble », comme si elle rejouait à l'échelle de l'individu le scandale métaphysique que la mort de dieu avait joué à l'échelle de la civilisation et le scandale historique de la Shoah. À l'épreuve de la douleur et du deuil, le poème ne semble plus qu'une imposture, et le poète affirme l'hétérogénéité radicale du signe et de son référent : « tous les mots sont écrits de la même encre, / "fleur" et "peur" par exemple sont presque pareils, / et j'aurai beau répéter "sang" du haut en bas / de la page, elle n'en sera pas tachée, / ni moi blessé » (*CB*, 539). De la sorte, écrit-il, « pleurer ne creuse pas de graves plaies ; / crier ne rompra pas la moindre chaîne » (*I*, 163), et le poème est atteint d'une vanité ou d'une vacuité insupportable : incapable d'atteindre son référent, enfermé dans une abstraction qui, quand il s'agit de la mort, confine à l'inauthenticité. Face à la mort, « la pourriture attaque ses paroles » (*S*, 396), et les mots semblent des « gousses creuses, vides » (*S*, 617) si bien que le poème s'achève parfois par une aposiopèse, une interruption suggérée par la présence de points de suspension, qui signale le peu de crédit que l'énonciateur accorde à son propre énoncé, comme dans ces vers : « Figues et raisins couvés au loin par les montagnes / sous les lents nuages / et la fraîcheur / sans doute sans doute... » (*L*, 451). Pourtant, le poème pour faire la preuve qu'il n'est pas qu'un « inane pari », ou un « ornement », doit se soumettre à cette épreuve : épreuve individuelle du

deuil d'un proche, ou épreuve collective du deuil historique de Dieu qui déstabilise tout l'édifice des valeurs et dont le nihilisme est la traduction. Le poème doit prendre en charge le deuil.

Le « tonnerre croissant de ces années [écrit Philippe Jaccottet] nous décharge définitivement du soin de parler haut qui nous contraint à forcer la voix, à la fausser. Il nous préserve de nous croire efficaces ou importants » (*ES*, 329). Aussi, est-ce l'épreuve du nihilisme, mais aussi de la vieillesse où le sujet abandonne définitivement l'illusion infantile de la touet-puissance, qui contraint le poète à baisser de ton, à reconnaître son poème comme « filet de voix », chant résiduel, de sorte que les « voix tonnantes » (*O*, 70) de ces « princes » de la poésie que sont à ses yeux Pierre Jean Jouve, Saint-John Perse ou encore René Char, ne lui semblent plus convenir à l'époque. On ne peut pas répondre au « tonnerre croissant de ces années » par la « voix tonnante » car « Tout ce dont la valeur se calcule en chiffres apparaîtra menacé par d'autres puissances chiffrables » (*O,* 33). Au contraire, à l'épreuve du nihilisme, c'est le poème lui-même qui se fait épreuve, c'est-à-dire d'abord qu'il accepte de se produire au moyen d'une démarche absolument empirique, comme essais-erreurs, ce que Philippe Jaccottet nomme le « tâtonnement ». Se faire épreuve, pour le poème, c'est ensuite accepter d'accueillir en lui-même la contradiction et tout ce qui le mine, ce que Jaccottet signale en parlant du poème, à la suite de Jacques Dupin, comme « self-obliterating » ou comme « chant qui est à lui-même sa faux », et ce qui lui donne une dimension nécessairement polémique, elle-même dénotée par la métaphore du « combat inégal ». Se faire épreuve, c'est, enfin, être condamné à la forme inachevée et réflexive de l'essai, de l'esquisse, du brouillon. Assumant son essentielle fragilité, sous la forme de la note, de la notation, le poème se reconnaît comme le *hile*, ce « fil le plus fragile » qui, cependant « nous attache le plus fortement à la vie » (*O*, 58). Ce sont donc les événements historiques qui inclinent la poésie à se faire « chant d'en bas », ou encore *sermo humilis*, emploi le plus humble du langage, dont l'évocation du plus quotidien, du plus prosaïque, n'est pas exclue, comme c'est le cas dans le sublime chrétien qui, selon Erich Auerbach, contrairement à la rhétorique antique, « ne connaît pas de hiérarchie absolue des sujets »[1459]. En quelque sorte, le *sermo humilis* jaccottéen rejoue le *sermo humilis* chrétien qui avait subverti le sens du sublime antique. Mais si le christianisme, comme la poésie jaccottéenne, avait donné à l'humilité la valeur la plus haute, en revanche, il reconduisait la condamnation platonicienne du monde sensible au

[1459] E. Auerbach, *op. cit.*, p.40.

profit de l'intelligible. Le mouvement de la poésie jaccottéenne est inverse puisqu'elle s'emploie à une réhabilitation de l'expérience sensible et puiqu'elle tend à s'enfoncer dans l'épaisseur du visible.

Ainsi, s'accomplit par la poésie, « l'inversion de la valeur de toutes les valeurs », qui constitue, selon Nietzsche, le nihilisme actif, voué au réel – ou pour reprendre les mots de Rimbaud, « rendu au sol avec un devoir à chercher et la réalité rugueuse à étreindre » –, nihilisme actif opposé au nihilisme passif de la déploration et de la dévalorisation du monde réel au profit de l'idéal. En somme, nihilisme et mélancolie héritent de la même ambivalence, celle du devenir et du temps – « destructeur » comme l'appelle Philippe Jaccottet, à l'image du Cronos grec, mais aussi producteur à l'instar du Saturne romain. Philippe Jaccottet écrit, avant d'emprunter le masque de Saturne et de prendre lui-même en charge cette ambivalence :

> Il n'est pas certain que les temps modernes […] ne nous donnent pas aussi une heureuse leçon : que nous sommes les fils du temps et que tout nous est donné par lui, c'est-à-dire indissolublement tous les contraires ; et que nous ne devons ni ne pouvons sortir de la contradiction ; qu'il nous faut seulement empêcher que tel de ses termes l'emporte sur l'autre. (*S*, 342)

L'idéal chevaleresque du seigneur, auquel tend le personnage du maître dans *L'Obscurité,* est devenu inaccessible dans la modernité, et sa persistance délirante s'exprime notamment à travers la figure de Don Quichotte, à laquelle Philippe Jaccottet fait plusieurs fois référence, par exemple dans *À partir du mot Russie.* Don Quichotte représente, pareil au mélancolique kantien qui subordonne son action à des principes, « un homme capable d'avoir un idéal et, s'en étant fixé un, de lui vouer aveuglément toute sa vie » (*APMR*, 1183). À cet idéal, le poète substitue la figure du prudent, porteuse d'un héroïsme en mode mineur. Il dit : « On est plus prudent avec les mots » (*S*, 381). Puis plus loin il insiste : « nous nous faisons prudents et avares, / vite essoufflés – vieux chiens de garde sans grand-chose / à garder ni à mordre – ». Il ajoute enfin : « nous commençons à ressembler à nos pères » (*CB*, 546). L'émergence de cette figure du prudent, dont Pierre Aubenque nous dit qu'il est à lui-même son propre critère, correspond alors à l'identification du moi avec l'objet perdu qu'est le dieu ou le père mort, sous la forme de Saturne/Cronos. Cette identification termine de s'effectuer quand le poète entre véritablement dans cet « âge froid » qu'est la vieillesse, dans *À la lumière d'hiver*. De la sorte, à travers le « paradoxe d'une force tenant à la faiblesse, d'une grandeur tenant à la petitesse »[1460], l'incertitude, le tâtonnement, l'ignorance, la perte, la précarité, prennent *a*

[1460] J. Thélot, *op. cit.*, p.128.

posteriori une valeur positive, celle qui convient à cette « terre mouvante, horrible, exquise » (*S*, 343) du monde contemporain caractérisé par « la crise des récits » que Jean-François Lyotard donne pour contenu à la post-modernité et par le « raccommodage fragmentaire » par quoi Karl Popper définit le réformisme libéral qui se substitue à l'eschatologie sécularisée identifiée par lui au socialisme. Comme contrepoint et comme remède à la mélancolie donquichottesque, la poésie jaccottéenne propose les paroles sages de son serviteur, Sancho Panza :

> Hélas ! Ne mourez pas, monsieur ; suivez plutôt mon conseil et vivez encore longtemps. Parce que la plus grande folie que puisse faire un homme dans cette vie, c'est de se laisser mourir, tout bêtement, sans que personne le tue, et que ce soient les mains de la mélancolie qui l'achèvent.[1461]

[1461] M. de Cervantès, *L'ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche*, t.2, Chap. LXXIV, Paris, Seuil, trad. A. Schulman, 1997.

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS

JACCOTTET Philippe, *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2014.

Contient :

- Requiem, 1947 (1991)
- L'Effraie (1953),
- Observations, 1951-1956 (1998),
- La Promenade sous les arbres, 1956, (2009),
- L'Ignorant (1957),
- L'Obscurité (1961),
- Éléments d'un songe (1961),
- La Semaison, carnets 1954-1967 (1971),
- Airs, 1961-1964 (1967),
- Leçons, 1969 (1977),
- Paysages avec figures absentes (1970),
- Chants d'en bas, 1974 (1977),
- À travers un verger, 1975 (1984),
- À la lumière d'hiver (1977),
- La Semaison, carnets 1968-1979 (1984),
- Les Cormorans, 1980 (1984),
- Beauregard, 1981 (1984),
- Pensées sous les nuages (1983)
- Cahier de verdure (1990),
- Libretto (1990),
- Après beaucoup d'années (1994),
- La Semaison, carnets 1980-1994 (1996)
- La Semaison, carnets 1995-1998 (2001)
- Et, néanmoins, suivi de Nuages (2001)
- Le Bol du pèlerin (2001)
- À partir du mot Russie (2002)
- Truinas, le 21 avril 2001 (2004)
- Ce peu de bruits (2008)
- Couleur de terre (2009)

Autres recueils de notes

— , *Ponge, pâturages, prairies*, Paris, Le Bruit du Temps, 2015.

— , *Taches de soleil ou d'ombre, notes sauvegardées 1952-2005*, Paris, Le Bruit du Temps, 2013.

Récits de voyages

— , *Un Calme Feu, Liban – Syrie – Liban automne 2004*, Fontfroide-le-haut, Fata Morgana, 2007.

— , *Le Cours de la Broye : suite moudonnaise*, Moudon, Empreintes, 2008.

— , *Cristal et fumée*, Fontfroide-le-haut, Fata Morgana, 1993.

— , *Israël, cahier bleu*, Fontfroide-le-haut, Fata Morgana, 2004.

Correspondances

— , DHOTEL André, *Avec André Dhôtel*, Fontfroide-le-haut, Fata Morgana, 2008.

— , ROUD Gustave, *Correspondance 1942-1976*, Paris, Gallimard, 2002.

— , THOMAS Henri, *Le Pépiement des ombres*, Fontfroide-le-haut, Fata Morgana, 2018.

— , UNGARETTI Giuseppe, *Correspondance 1946-1970*, Paris, Gallimard, 2008.

Œuvres critiques, préfaces, chroniques, guide de voyage

— , « Anne Perrier, des moments d'une beauté unique », *Nouvelle Revue de Lausanne*, 26 décembre 1967.

— , *Autriche*, Lausanne, Rencontre, « L'Atlas des voyages », 1966.

— , Le Combat inégal. Grand Prix Schiller 2010, Genève, La Dogana, 2010.

— , *Écrits pour papier journal. Chroniques 1951-1970*, Paris, Gallimard, « Les Cahiers de la Nrf », 1994.

— , *L'Entretien des muses. Chroniques de poésie*, Paris, Gallimard, 1968.

— , « Extraits du *Notenbüchlein* », *Nouvelle revue française*, n°462-463, « Les écrivains et la musique », Paris, Gallimard, 1991, pp.73-79.

— , *Gustave Roud*, Paris, Seghers, 1968, 2002.

— , « Préface », *in* ROUD Gustave, *Air de la solitude et autres écrits*, Paris, Gallimard, « Gallimard/Poésie », 2002.

— , « Préface », PAULHAN Jean, *Le Clair et l'obscur*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1983, pp.9-20.

— , *Pour Maurice Chappaz*, Fontfroide-le-haut, Fata Morgana, 2006.

— , *Remarques sur Palézieux*, Fontfroide-le-haut, Fata Morgana, 2005.

— , *Rilke*, Paris, Seuil, « Écrivains de toujours », 1970.

— , *Une Transaction secrète*, Paris, Gallimard, Gallimard, 1987.

— , *Tout n'est pas dit. Billets pour la Béroche*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1994.

Entretiens

— , *De la poésie. Entretiens avec Reynald André Chalard*, Paris, Arléa, 2005.

— , « Entretien avec Michel Bory, juin 1978 », *in* VIDAL Jean-Pierre, *Philippe Jaccottet. Pages retrouvées. Inédits. Entretiens. Dossier critique. Bibliographie*, Payot Lausanne, « Études et documents littéraires », 1989, pp.99-115.

— , « Entretien avec Jean-Pierre Vidal, 4 et 5 avril 1989 », *in* VIDAL Jean-Pierre, *Philippe Jaccottet. Pages retrouvées. Inédits. Entretiens. Dossier critique. Bibliographie*, Payot Lausanne, « Études et documents littéraires », 1989, pp.116-140.

Anthologies

— [dir.], *D'autres astres, plus loin, épars. Poètes européens du XXe siècle*, Genève, La Dogana, 2005.

— [dir.], *Une Constellation tout près. Poètes d'expression française du XXe siècle*, Genève, La Dogana, 2002.

Pages retrouvées

— , « L'heure douteuse », pp.69-71 ;

— , « La crise de la poésie ou de Rilke à Artaud », pp.21-24 ;

— , « La poésie est aussi un plaisir », pp.16-18 ;

— , « Recherche de la vraie paix », pp.24-28 ;

— , « Toujours la même histoire », p.67-68 ;

— , « Ungaretti, homme de peine », p.13-14 ;

In VIDAL Jean-Pierre, *Philippe Jaccottet. Pages retrouvées. Inédits. Entretiens. Dossier critique. Bibliographie*, Payot Lausanne, « Études et documents littéraires », 1989.

APPAREIL CRITIQUE

SUR PHILIPPE JACCOTTET

Ouvrages, monographies, thèses

BENEVENT Christine, *Poésie et À la lumière d'hivers de Philippe Jaccottet*, Paris, Gallimard, 2006, p.70.

BERGE Aline, *Les rapports du sujet et du paysage dans l'œuvre poétique et critique de Philippe Jaccottet*, Université de Paris 8, thèse de doctorat sous la direction de J.-C. Mathieu, soutenue en 1997.

— , *Philippe Jaccottet, trajectoires et constellations*, *lieux, livres, paysages*, Lausanne, Payot, 2004.

BLANCKEMAN Bruno [dir.], *Lectures de Philippe Jaccottet, « Qui chante là quand toute voix se tait ? »*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003. En particulier :

- VASSEUR Fabien, « La morte de *Chants d'en bas* », pp.111-129.
- VIART Dominique, « La parole effacée de Philippe Jaccottet », pp.23-38.

BUGIAC Andreea, *Les Ombres de l'Histoire*. *Philippe Jaccottet et la sensibilité historique d'un projet littéraire*. Cluj-Napoca (Roumanie), Casa Cartii de Stiinta, « Helvetica », 2014.

CHAUVIN Danièle, *Viatiques. Essai sur l'imaginaire de Philippe Jaccottet*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2003.

CREAC'H Martine, *Poussin pour mémoire. Bonnefoy, Du Bouchet, Char, Jaccottet, Simon*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, « Essais et savoirs », 2004.

DAZZAN Éric, *Poétiques de la finitude : Yves Bonnefoy, Philippe Jaccottet, Jean Malrieu, Gaston Puel*, Université Paris 10 Nanterre, thèse de doctorat dirigée par J.-M. Maulpoix, soutenue en 2004.

DUMAS Marie-Claire [dir.], *La Poésie de Philippe Jaccottet*, Paris, Champion, « Unichamp », 1986. En particulier :

- MATHIEU Jean-Claude, « Pêchers de Jaccottet », pp.85-100.
- SHERINGHAM Michael, « Allégorie et temporalité dans deux poèmes de Philippe Jaccottet », pp.137-154.

FINCK Michèle, WERLY Patrick [dir.], *Philippe Jaccottet : poésie et altérité*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2018. En particulier :

- DUPOUY Christine, « La venue de l'autre dans l'écriture : une lecture de la première Semaison », pp.263-274.
- FINCK Michèle, « Philippe Jaccottet : obstination d'un ton tendu vers l'autre », pp.17-46.

FERRAGE Hervé, *Philippe Jaccottet et la modernité, le pari de l'inactuel*, Paris, Presses Universitaires de France, « Littératures Modernes », 2000.

FERRAND Nathalie, KEMP Friedrich, ANEDDA Antonella [et al.], *Philippe Jaccottet / Giuseppe Ungaretti*, Paris*, Europe*, n°955-956, 2008. En particulier :

- — , « Philippe Jaccottet et Plotin. Une lecture féconde », pp.128-143.
- ZUCHUAT Valérie, « Musique du deuil. Les rêves de La Semaison », pp.117-127.

FERRAND Nathalie, *Exigence poétique, exigence spirituelle : Gustave Roud, Philippe Jaccottet*, Université Paris 10 Nanterre, thèse de doctorat dirigée par Colette Astier, soutenue en 2006.

GIUSTO Jean-Pierre, *Philippe Jaccottet ou le désir d'inscription*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1994.

HALPERN Anne-Élisabeth [dir.], *Éventail pour Philippe Jaccottet*, *s.l.*, L'Improviste, 2004. En particulier :

- PURNELLE Gérald, « Évolution d'une forme : métrique et versification chez Jaccottet », pp.59-76.

JOURDE Pierre, LANGLE Catherine, MASSONAUD Dominique [dir.], *Présence de Jaccottet*, Paris, Kimé, 2007. En particulier :

- CHENET Françoise, « Les leçons du verger dans À travers un verger et Cahiers de verdure », pp.165-182.
- GERVAIS-ZANINGER Marie-Annick, « Corps et poésie dans l'œuvre de Philippe Jaccottet », pp.107-148.
- MANNING Nicholas, « La ville onirique », pp.149-163.

LACOSTE Frédéric, *L'Oiseau dans la poésie de Saint-John Perse, Kenneth White et Philippe Jaccottet*, Université de Bordeaux Montaigne, thèse de doctorat sous la direction de G. Peylet, soutenue en 2006.

LEBRAT Isabelle, *Philippe Jaccottet. Tous feux éteints*, Paris, Bibliophane – Daniel Radford, 2002.

LLOZE Évelyne, *Poésie et humilité : approches de Reverdy, Bonnefoy, Jaccottet et Dupin*, Université Lille 3, thèse de doctorat dirigée par Bernard Alluin, soutenue en 1991.

MATHIEU Jean-Claude, *Philippe Jaccottet, l'évidence du simple et l'éclat de l'obscur*, Paris, Librairie José Corti, 2003.

MONTE Michèle, *Mesures et passage. Une approche énonciative de l'œuvre poétique de Philippe Jaccottet*, Paris, Champion, 2002.

NEE Patrick, THELOT Jérôme [dir.], *Philippe Jaccottet*, Cahier quatorze, Cognac, Le Temps qu'il fait, 2001. En particulier :

- AQUIEN Michèle, « Jaccottet et le Haïku », pp.243-260.
- BOMBARDE Odile « L'échelle du rêve », pp.283-297.
- CHAPPAZ Maurice, « Lettre », pp.31-40.
- CHAVANNE Judith, « Le manuscrit de Leçons : sous le signe de la fidélité », pp.143-157.
- NEE Patrick, « Faire la lumière sur L'Obscurité », pp.183-208.

— , *Philippe Jaccottet. À la lumière d'ici*, Paris, Hermann, « Savoir Lettres », 2008.

ONIMUS Jean, *Philippe Jaccottet, une poétique de l'insaisissable*, Seyssel, Champ Vallon, « Champ poétique », 1993.

PERDRIAULT-LAMBERT Marguerite, *La magie lente de l'écriture chez Philippe Jaccottet : travail de deuil, fabrique du sujet et figuration de l'absence*, Université Paris 7 Denis Diderot, thèse de doctorat dirigée par M.-C. Dumas, soutenue en 1995.

SAMSON Hélène, *Le « tissu poétique » de Philippe Jaccottet,* Sprimont, Mardaga, 2004.

SIMILLE Françoise, *La Notion de passage dans l'œuvre de Philippe Jaccottet*, Université Paris 3 Sorbonne nouvelle, thèse dirigée par M. Collot, soutenue en 2010.

STEINMETZ Jean-Luc, *Philippe Jaccottet*, Paris, Seghers, « Poètes d'aujourd'hui », 2003.

UGHETTO André, VIDAL Jean-Pierre [dir.], *Alentours de Philippe Jaccottet*, Marseille, *Sud*, n°80-81, 1989. En particulier :

- ONIMUS Jean, « La poésie des choses simples », pp.197-209.
- STAROBINSKI Jean, « La parole juste », pp.60-62.

VENTRESQUE Renée [dir.], *Philippe Jaccottet, la mémoire et la faille*, Montpellier, Université Paul Valéry, 2002. En particulier :

- FERRE Christian, « Paysages avec vestiges », pp.91-114.
- ROGGER-ANDREUCCI Christine van, « “La Grèce intérieure” », pp.15-36.
- STEINMETZ Jean-Luc, « Jeunesse du temps », pp.249-264.

VIDAL Jean-Pierre, *Philippe Jaccottet. Pages retrouvées. Inédits. Entretiens. Dossier critique. Bibliographie*, Payot Lausanne, « Études et documents littéraires », 1989. En particulier :

- DEGUY Michel, « Philippe Jaccottet et l’expérience poétique », pp.163-167.

VISCHER Mathilde, *Philippe Jaccottet, traducteur et poète. Une esthétique de l’effacement*, Lausanne, Centre de traduction littéraire de Lausanne, « Théorie/CTL », 2003.

YUAN Ning, *La notion de « cosmos » dans l’œuvre de Philippe Jaccottet*, Université de Poitiers, thèse de doctorat sous la direction de C. Dupouy, soutenue en 2017.

Articles et chapitres

AQUIEN Michèle, « Poétique du suspens », *L’Information grammaticale*, n°101, 2004, pp.50-55.

BERGE Aline, « L’Aire du tombeau », *La Licorne*, n°29, Université de Poitiers, 1994, pp.331-3345.

BOREL Jacques, « Philippe Jaccottet, poète de l’insaisissable », *Poésie et nostalgie*, Paris, Berger-Levrault, 1979, pp.125-164.

BOUGAULT Laurence, « Circonstances du poème : analyse stylistique des compléments circonstanciels dans les trois premiers poèmes de *L’Ignorant* de Philippe Jaccottet », *L’information grammaticale*, n°99, 2003, pp.33-38.

BOURASSA Lucie, « De l’effacement à l’identification : Jaccottet et la “seconde naissance” de Hölderlin », *in* WATTEYNE Nathalie [dir.], *Lyrisme et énonciation lyrique*, Québec, Nota Bene, Presses Universitaires de Bordeaux, 2006., pp.141-161.

BROOME Peter, « Ph. Jaccottet's “negative theology” », *Australian Journal of French Studies*, Melbourne (Australie), vol. 5, n°1, janvier-avril 1968, pp.121-132.

BUGIAC Andreea, « Paysages minéralisés. Les figures stélaires dans l’écriture poétique de Philippe Jaccottet », *Cahiers ERTA*, n°6, « Nature morte », Sopot (Pologne), 2014, pp.99-113.

CHOL Isabelle, « Philippe Jaccottet, *La Promenade sous les arbres*. À la limite fécondante de la poésie », *in* MONTANDON Alain [dir.], *Promenades et écriture*, Clermont-Ferrand, Université Blaise Pascal, Centre de recherches sur les littératures modernes et contemporaines, 1996, pp.243-255.

COLLOT Michel, « Philippe Jaccottet », *in* FRANCILLON Roger [dir.], *Histoire de la littérature en Suisse romande*, Carouge-Genève, Éditions Zoé, 2015, pp.-869-877.

DARRAULT-HARRIS Ivan, « Temporalité et instances chez Philippe Jaccottet », *in* BERTRAND Denis, FONTANILLE Jacques [dir.], *Régimes sémiotiques de la temporalité*, Paris, Presses universitaires de France, « Formes sémiotiques », 2006, pp.277-290.

DUPOUY Christine, « Jaccottet, la présence du chant », *in* BANCQUART Marie-Claire [dir.], *Poésie 1945-1960 : Les mots, la voix*, Paris, Presses universitaires de Paris-Sorbonne, 1989, pp.127-133.

JARON Steven, « Sa propre saison », *Libres cahiers pour la psychanalyse*, Paris, n°16, 2007/2, pp.91-103.

JURY Sandrine, « L'imagination des éléments dans la poésie de Philippe Jaccottet », CESBRON Georges [dir.], « Dix-huit études d'anthropologie littéraire », *Recherches sur l'imaginaire*, Cahier XVIII, Université d'Angers, 1988, pp.109-127.

KUNZ WESTERHOFF Dominique, « Profondeur de l'image : *Paysages avec figures absentes* de Philippe Jaccottet », *Littératures*, Toulouse, n°40, 1999, pp.183-194.

LEBRAT Isabelle, « "Rien qu'une note ou deux" : l'art du peu dans les poèmes "À Henry Purcell" de Philippe Jaccottet », *in* DUPOUY Christine [dir.], *L'Art du peu*, Paris, L'Harmattan, « Critiques littéraires », 2008, pp.341-352.

MATHIEU Jean-Claude, « L'enclos », *Écriture*, n°40, Lausanne, Automne 1992, pp.82-96.

— , « La diction du deuil », *in* ALEXANDRE-BERGUES Pascale, ALEXANDRE Didier [dir.], *Le dramatique et le lyrique dans l'écriture poétique et théâtrale des XIXe et XXe siècles*, Besançon, Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2002, pp.87-103.

— , « Le Paysage de l'écriture dans les carnets de Jaccottet », *Littérature*, n°61, « Paysages », 1986, pp.98-109.

— , « Le poète tardif : sujet lyrique et sujet éthique chez Philippe Jaccottet », *in* RABATE Dominique, SERMET Joëlle de, VADE Yves [dir.], *Le Sujet lyrique en question*,

Talence, Presses Universitaires de Bordeaux, « Modernités », n°8, 1996, p.203-219.

MIÑANO Evelio, « Nécessité et refus de l'image dans la poésie de Philippe Jaccottet », *Littératures*, Toulouse, n°17, automne 1987, pp.161-171.

MOULIERE Ludivine, « Iconologie mélancolique et écriture du vieillir dans la poésie de Philippe Jaccottet », *in* STANISOR Mihaela-Gentiana, ZAHARIA Constantin [dir.], *Alkemie*, n°19, « La mélancolie », Paris, Classiques Garnier, 1 / 2017, pp.127-144.

— , « La Guerre comme matrice de l'imaginaire urbain », *in* HUFNAGEL Henning, KLINKERT Thomas, MÜLLER Olaf [dir.], *Stadt – Krieg – Literatur. Stadt und Urbanität unter den Bedingungen des Krieges, 1914* – 1945, Berne (Suisse), Peter Lang Verlag, à paraître en 2020.

— , « Le Spleen de la grande ville dans la poésie de Jaccottet », *in* MAULPOIX Jean-Michel [dir.], *Nouveau Recueil* [en ligne], URL consulté le 01/10/ 2019 : https://www.lenouveaurecueil.fr/spleen_de_la_grande_ville.pdf

— , « Modernité et poétique du déclin chez Philippe Jaccottet. Persistance d'un paradigme romantique dans la poésie contemporaine », *in* BOURDEAU Loïc [dir.], *Études francophones*, n°30, « Déclin, deuil, nostalgie », Lafayette (USA), 1/ 2019 [en ligne], URL consulté le 01/10/ 2019 : https://languages.louisiana.edu/sites/languages/files/Vol.%2030%20Moulière%2011.pdf

NOLAND Carrie, « Allegories of Temporality : Philippe Jaccottet and the Poetics of the Notebook », *SubStance*, *s.l.*, University of Wiscontin Press, vol. 23, n°1, 1994, pp.79-94.

ONIMUS Jean, « Philippe Jaccottet : Géographie d'une angoisse », *Travaux de linguistique et de littérature*, XVIII, 2, Centre de philologie et de littératures romanes de l'Université de Strasbourg, 1980, pp.259-270.

PARE François, « Simplicité et ascèse chez Philippe Jaccottet », Montréal, *Études françaises*, 33, n°2, 1997, pp.47-61.

RICHARD Jean-Pierre, « Jaccottet », *Onze études sur la poésie moderne*, Paris, Seuil, 1964, pp.257-276.

ROCHAT Denise, « Transfigurations et défigurations : La poétique de la mort chez Philippe Jaccottet », *Modern Language Studies*, Kington, R.I. (U.S.), vol. 16, n°4, automne 1986, pp.39-53.

ROUDAUT Jean, « De l'image à l'icône (Philippe Jaccottet) », *La Nouvelle Revue Française*, Paris, n° 459, avril 1991, pp.74-80.

VASSEUR Fabien, « Jaccottet, voix de Purcell », *Littérature*, n°12, « L'oreille. La voix », 2002, pp.19-28.

Documents vidéo et audio

BARAT François [réal.], *Philippe Jaccottet*, Paris, Bibliothèque publique d'informations – INA, « Les hommes-livres », 1991 (56 minutes).

VEINSTEIN Alain, « Philippe Jaccottet : entretien avec Alain Veinstein », *Surpris par la nuit*, France Culture, 12 février 2001, 34mn, (12'30 : 12'55).

SUR LA MELANCOLIE, LA NOSTALGIE, LE DEUIL

Ouvrages, monographies

ARISTOTE, *L'Homme de génie et la Mélancolie*, Paris, Rivages, « Petite Bibliothèque », trad. J. Pigeaud, 1988.

BIN Kimura, *Écrits de psychopathologie phénoménologique*, Paris, Presses universitaires de France, 1992.

BINSWANGER Ludwig, *Mélancolie et manie*, Paris, Presses Universitaires de France, « Psychiatre ouverte », trad. J.-M. Azorin et Y. Totoyan, 1987.

BURTON Robert, *Anatomie de la mélancolie*, Paris, Gallimard, trad. G. Venet, 2005.

CLAIR Jean, KOPP Robert [dir.], *De la Mélancolie*. *Les entretiens de la fondation de Treilles*, Paris, Gallimard, 2007. En particulier :

- PRIGENT Hélène, « Mélancolie antique : une philosophie de l'image ? », pp.75-93.
- CABANES Jean-Louis, « Mélancolie et sublime de terreur : les écritures négatives aux tournants des Lumières et du Romantisme », pp.131-160.

CLAIR Jean [dir.], *La Mélancolie : génie et folie en Occident*, Paris, Gallimard, « Livre d'art », 2005. En particulier :

- — , « La mélancolie du savoir », pp.202-209.

- — , « Musique et mélancolie », pp.242-245.
- VÖLLNAGEL Jörg, « Mélancolie et alchimie », pp.106-111.

GLAUDES Pierre, RABATE Dominque [dir.], *Deuil et littératures*, Talence, Presses Universitaires de Bordeaux, « Modernités » n°21, 2005. En particulier :
- RABATE Dominique, « Introduction », pp.7-12.

GUARDINI Romano, *De la Mélancolie*, Paris, Seuil, trad. J. Ancelet-Hustache, 1953.

HERSANT Yves, *Mélancolies, de l'Antiquité au XXe siècle*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2005.

KLEIN Mélanie, *Deuil et dépression*, Paris, Payot & Rivages, « Petite Bibliothèque Payot », trad. M. Derrida, 2004.

KLIBANSKY Raymond, PANOFSKY Erwin, SAXL Fritz, *Saturne et la mélancolie*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque illustrée des Histoires », trad. F. Durand-Bogaert et L. Evrard, 1989.

LAMBOTTE Marie-Claude, *Le Discours mélancolique. De la phénoménologie à la métapsychologie*, Paris, Anthropos, 1993.

LAURENS André du, *Discours de la conservation de la veue : des maladies melancholiques, des catarrhes et de la vieillesse*, Rouen, Louys Loudet, 1630.

PIGEAUD Jackie, *De la mélancolie. Fragments de poétique et d'histoire*, Paris, Dilecta, 2005.

— , *Melancholia, le malaise de l'individu*, Paris, Payot & Rivages, 2008.

STAROBINSKI Jean, *L'Encre de la mélancolie*, Paris, Seuil, « La Librairie du XXIe siècle », 2012.

— , *La Mélancolie au miroir, trois lectures de Baudelaire*, Paris, Julliard, 1989.

TELLENBACH Hubertus, *La Mélancolie*, Paris, Presses Universitaires de France, « Psychiatrie ouverte », trad. L. Claude, D. Macher, A, de Saint-Sauveur [et al.], 1979.

Articles ou chapitres

ARCE ROSS German, « Dépressivité et troubles de la temporalité », *Bulletin de psychologie*, n°483, 2006/3, pp.323-333.

ASSOUN Paul-Laurent, « Le deuil et sa complaisance somatique. Le corps et le deuil selon Freud », *Revue française de psychosomatique*, 2006/2 (n°30), pp.121-131.

DENIS Paul, « L'embaumement nostalgique, entre deuil et dépression », *Le Carnet PSY*, 2011/5 n° 154, pp. 34-37.

FREUD Sigmund, « Deuil et mélancolie » (1915), *Métapsychologie*, Paris, Gallimard, « Idées », trad. J. Laplanche et J.-B. Pontalis, 1940.

HERSANT Yves, « L'Acédie et ses enfants », *in* CLAIR Jean [dir.], *op. cit.*, pp.54-59.

MARTIN Brice, « Fuite des idées et approche phénoménologique de la manie », *Perspectives Psy*, 2014/4 (Vol. 53), pp.314-319.

VARGIONI, Jacques, « La mélancolie corporelle », *Psychologie clinique et projective*, 2013/1, n°19, pp.135-149.

SUR LA VIEILLESSE ET LES ÂGES DE LA VIE

<u>Ouvrages, monographies</u>

ATTIAS-DONFUT Claudine, CYRULNIK Boris [et al.], *Penser le temps pour lire la vieillesse*, Paris, Presses Universitaires de France, 2006. En particulier :

- — , « Temps social, temps individuel et vieillissement », pp.99-147.

ATTIAS-DONFUT Claudine, BRUNEL Pierre [et al.], *Penser l'espace pour lire la vieillesse*, Paris, Presses Universitaires de France, 2006. En particulier :

- MORVAL Jean, « L'appropriation et la désappropriation de l'espace chez la personne âgée », pp.51-69.
- BRUNEL Pierre, « La vieillesse et l'espace », pp. 11-50.

AUGE Marc, *Une Ethnologie de soi. Le Temps sans âge*, Paris, Seuil, « Librairie du XXIe siècle », 2014.

BEAUVOIR Simone de, *La Vieillesse*, Paris, Gallimard, « Blanche », 1970.

BROUILLET Denis, SYSSAU Arielle, *Le vieillissement cognitif normal*, Bruxelles, De Boeck & Larcier, 2000.

CAILLOIS Roger, *Les Démons de midi*, Fontfroide-le-haut, Fata Morgana, 1991.

CARADEC Vincent, *Sociologie de la vieillesse et du vieillissement*, Paris, Armand Colin, « 128 », 2012.

CHAUVIN Danièle [dir.], *L'Imaginaire des âges de la vie*, Grenoble, Ellug, 1996. En particulier :

- BOULOGNE Jacques, « L'Âge des peuples dans l'imaginaire des anciens Grecs », pp.31-53.
- WUNENBURGER Jean-Jacques, « Le midi de la vie, l'imaginaire d'une crise », pp.211-223.

DUBOIS Henri, ZINK Michel [dir.], *Les Âges de la vie au Moyen Âge,* Paris, Presses de l'Université de Paris Sorbonne, 1992. En particulier :

- MENARD Pierre, « "Je sui encore bacheler de jovent" (Aimeri de Narbonne, v. 766) : Les représentations de la jeunesse dans la littérature française aux XIIe et XIIIe siècles », pp.171-186.

GENNEP Arnold van, *Les Rites de passages*, *s.l.*, Mouton & Co et Maison des Sciences de l'Homme, 1969.

GODELIER Maurice [et al.], *Le Grand Âge de la vie*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005. En particulier :

- JULLIEN François, « Vieillesse et longévité : comment penser le procès de la vie ? », pp.69-105.

MONTANDON Alain [dir.], *Écrire le vieillir*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2005. En particulier :

- BURY Marianne, « Le vieillir comme fondement d'un tragique moderne chez Guy de Maupassant », pp.117-132.

<u>Articles</u>

CHAUDIER Stéphane, « Vieillir dans *À la recherche du temps perdu* », *Gérontologie et société*, 2005/3, n°114, p.15-30.

DUCASSE Déborah [et al.], « Réflexions autour d'un cas clinique de syndrome de Diogène et ses liens avec la psychose », *L'information psychiatrique* 2011/9 (Volume 87), pp. 733-744.

MEZRED Djamila [et al.], « La réminiscence : concept, fonctions et mesures. Adaptation française de la Reminiscence Function Scale », *Les Cahiers Internationaux de Psychologie Sociale*, 3/2006, n°71, pp.3-14.

TAILLADE Mathieu, N'KAOUA Bernard [et al.], « Cognition spatiale et vieillissement », *Revue de neuropsychologie*, 2014/1 (Volume 6), pp.36-47.

SUR LE CORPS, L'ESPACE, LA PERCEPTION, L'IMAGINAIRE

COOREBYTER Vincent de, « De Husserl à Sartre. La structure intentionnelle de l'image dans *L'Imagination* et *L'Imaginaire* », *Methodos*, 12|2012, p.5 [en ligne], URL, consulté le 14/02/2017 : http://methodos.revues.org/2971

DIDI-HUBERMAN Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1992.

DURAND Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992.

JACQUET Chantal, *Le Corps*, Paris, Presses Universitaires de France, « Philosopher », 2001.

KAUFMANN Pierre, *L'Expérience émotionnelle de l'espace*, Paris, J. Vrin, « Problèmes et controverses », 1967.

KÖHLER Wolfgang, *Psychologie de la forme*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », trad. S. Bricianer, 1964, 2000.

LACAN Jacques, « Du regard comme objet petit *a* », *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, « Point Essais », 1973, pp.77-135.

LACAN Jacques, « Le Stade du miroir comme formateur de la fonction du Je », *Écrits*, t.1, Paris, Seuil, « Essais », 1966, 1999, pp.92-99.

LEVINE Éva, TOUBOUL Patricia, *Le Corps*, Paris, Flammarion, « GF Corpus », 2002.

MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, « Tel », 1945.

SARTRE Jean-Paul, *L'Imaginaire*, Paris, Gallimard, 2005.

SUR LA CONDITION MODERNE, SUR L'HISTOIRE

Ouvrages, monographies

AGAMBEN Giorgio, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Paris, Payot & Rivages, « Rivages poche. Petite Bibliothèque », trad. M. Rovere, 2008.

ARENDT Hannah, *Condition de l'Homme moderne*, Paris, Calman-Lévy, « Pocket », trad. G. Fradier, 1961, 1983.

ASSUNTO Rosario, *Retour au jardin. Essais pour une philosophie de la nature, 1976-1987*, *s.l.*, Les Éditions de l'Imprimeur, « Jardins et paysages », trad. H. Brunon, 2003.

AUGE Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, « La Librairie du XXe siècle », 1992.

BABELON Jean-Pierre, CHASTEL André, *La Notion de patrimoine*, Paris, Liana Levi, 1994.

BADIOU Alain, *Le Siècle*, Paris, Seuil, « L'ordre philosophique », 2005.

BANCQUART Marie-Claire, *Paris des Surréalistes*, Paris, La Différence, « Les Essais », 2004.

BENJAMIN Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Allia, trad. L. Duvoy, 2011.

BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre des passages*, Paris, Cerf, trad. J. Lacoste, 1989.

BENJAMIN Walter, *Sur le concept d'histoire*, Paris, Payot & Rivages, trad. O. Mannoni, 2013, 2017.

BLANCHOT Maurice, *La Communauté inavouable*, Paris, Minuit, 1983.

CHONE Aurélie [dir.], *Villes invisibles et écritures de la modernité*, *s.l.*, Orizons, 2012. En particulier :

- BOTTA Giacomo, « Berlin as Urban Palimpsest », pp.43-54.
- PARISSE Lydie, « Villes invisibles et mythologies du centre chez quelques écrivains du XXe siècle », pp.95-108.

FORERO-MENDOZA Sabine, *Le Temps des ruines*. *Le goût des ruines et les formes de la conscience historique à la Renaissance*, Seyssel, Champ Vallon, 2002.

HABERMAS Jürgen, *Le Discours philosophique de la modernité*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de philosophie », trad. C. Bouchindhomme et R. Rochlitz, 1988.

LOUBIER Pierre, *Le Poète au labyrinthe. Ville, errance, écriture*, Fontenay-aux-Roses, ENS Fontenay/Saint-Cloud, 1998.

LYOTARD Jean-François, *La Condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979.

MESCHONNIC Henri, *Modernité, modernité*, Paris, Verdier, 1988.

MONGIN Olivier, *La Condition urbaine. La ville à l'heure de la mondialisation*, Paris, Seuil, « La couleur des idées », 2005.

MORTIER Roland, *La Poétique des ruines en France. Ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo*, Genève, Librairie Droz, 1974.

NANCY Jean-Luc, *La Communauté désœuvrée*, Paris, Christian Bourgois, « Détroits », 2004.

SANSOT Pierre, *Poétique de la ville*, Paris, Payot & Rivages, « Petite Bibliothèque Payot », 2004.

SPENGLER Oswald, *Le Déclin de l'Occident*, t.1, *Forme et réalité*, Paris, Gallimard, trad. M. Tazerout, 1948.

ZARD Philippe, *La Fiction de l'Occident : Thomas Mann, Franz Kafka, Albert Cohen*, Paris, Presses Universitaires de France, « Littératures européennes », 1999.

Articles ou chapitres

ADORNO Theodor W., « Critique de la culture et société » (1949), *Prismes*, Paris, Payot, trad. G. et R. Rochlitz, 1986.

BAKHTINE Mikhaïl, « Formes du temps et du chronotope », *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, « Tel », trad. D. Olivier, 1978.

ANDRE-SALVINI Béatrice, « Mémoire et ruines de Mésopotamie. Autour de la lamentation sur la ruine de Sumer et d'Ur », PRETI Monica, SETTIS Salvatore [dir.], *Villes en ruine. Images, mémoire, métamorphoses*, Paris, Hazan, 2015, pp.40-55.

DUMONT Gérard-François, « L'Américanisation de l'Europe », *Revue française de géopolitique*, 2003, pp.263-268.

FOUCAULT Michel, « Des espaces autres » (1967), *Dits et écrits. 1980-1988*, t.4, Paris, Gallimard, « *Nrf* », 1994, pp.752-762.

ILDEFONSE Frédérique, « La personne en Grèce ancienne », *Terrain* [En ligne], URL : http://journals.openedition.org/terrain/13577

MORIN Edgar, « Culture de masse », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], URL : http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/culture-culture-de-masse/

NYS Philippe, « Jardin et institution symbolique », *in* BARBE Jean-Pierre, PIGEAUD Jackie [dir.], *Histoires de jardins. Lieux et imaginaire*, Paris, Presses universitaires de France, « Perspectives littéraires », *s.d.*, pp.1-5.

PINCHARD Bruno, « Hespérie ou la terre du soir. Contribution virgilienne à une politique "occidentale" », *Études* 2002/3 (Tome 396), pp.335-348.

SUR LE TEMPS, LE RYTHME ET LA MUSIQUE

Ouvrages, monographies

AUGUSTIN, *Les Confessions*, Paris, Garnier-Flammarion, « GF-Flammarion », trad. J. Trabucco, 1964.

BARREAU Henri, « Bergson et Zenon d'Élée », *Revue philosophique de Louvain*, Louvain, Troisième série, tome 67, n°94, 1969, pp. 267-284.

BERGSON Henri, *Matière et mémoire*, *Œuvres*, t.1, Paris, Librairie Générale Française, 2015.

BRAUD Michel, « Fragments d'une poétique de la durée », *in* BRAUD Michel [dir.], *Poétiques de la durée*, Talence, Presses universitaires de Bordeaux, « Modernités », n°30, 2010, pp.5-13.

BOURASSA Lucie, *Rythme et sens*, Montréal, Les Éditions Balzac, « L'Univers des discours », 1993.

ESTAY STANGE Veronica, *Sens et musicalité. Les voix secrètes du symbolisme*, Paris, Classiques Garnier, 2014.

FINCK Michèle, *Poésie moderne et musique*. *« Vorrei e non vorrei »*, Paris, Honoré Champion, 2004.

GOSSELIN Laurent, *Temporalité et modalité*, Bruxelles, De Boeck & Larcier, 2005.

GUILLAUME Gustave, *Temps et verbe*, Paris, Champion, 1984.

HERSCH Jeanne, *Temps et musique*, Fribourg (Suisse), Le feu de nuict, 1990.

JANKELEVITCH Vladimir, *La Musique et l'ineffable*, Paris, Seuil, 1983.

MESCHONNIC Henri, *Critique du rythme*, Paris, Verdier, 1989.

RICŒUR Paul, *Temps et récit*, t.1, Seuil, « Point Essais », 1983.

SAÏD Edward Wadie, *Du Style tardif : musique et littérature à contre-courant*, Arles, Actes Sud, trad. M. Tran Van Khai, 2012.

SANDRAS Michel, « Formes poétiques brèves et temporalité », ANDRO-UEDA Makiko, TAKEMOTO Toshio, WILKER Jessica [dir.], *Poésie brève et temporalité*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2017, pp. 21-32.

Articles ou chapitres

ADORNO Theodor W., « Le style tardif de Beethoven », *Moments musicaux*, Genève, « Contrechamps », trad. M. Kalteneker, 2003, pp.9-12.

BEAUSSANT Philippe, « François Couperin (1668-1733) », *in* MASSIN Jean et Brigitte [dir.], *Histoire de la musique occidentale*, Paris, Fayard / Messidor – Temps Actuels, 1985, pp.409-417.

HERSCH Jeanne, « La musique transcende-t-elle le temps ? », *Les Echos de Saint-Maurice*, 2019, p.43 [en ligne], URL, consulté le 24 juillet 2019 : http://www.aasm.ch/pages/echos/ESM083006.pdf

EN RHÉTORIQUE, EN ÉTHIQUE ET EN ESTHÉTIQUE

Ouvrages, monographies

AUBENQUE Pierre, *La Prudence chez Aristote*, Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige », 1963, 2014.

AUERBACH Eric, *Le Haut Langage. Langage littéraire et public dans l'Antiquité tardive et au Moyen Âge*, Paris, Belin, 2004.

BAUMGARTEN Alexander Gottlieb, *L'Esthétique*, Paris, L'Herne, « Bibliothèque de philosophie et d'esthétique », trad. J.-Y. Pranchère, 1988.

BONNEFOY Yves [dir.], *Poésie et rhétorique*, Lachenal & Ritter, « Pleine Marge », 1997.

BURKE Edmund, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1990, 1998.

CERTEAU Michel de, *L'Invention du quotidien*, t.1. *Arts de faire*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1990.

COURTINE Jean-François, DEGUY Michel, ESCOUBAS Éliane [et al.], *Du Sublime*, Paris, Belin, « Belin poche », 1988. En particulier :
- DEGUY Michel, « Le Grand-Dire », pp.9-42.
- NANCY Jean-Luc, « L'offrande sublime », pp.43-95.

DIDI-HUBERMAN Georges, *La Ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Minuit, « Paradoxe », 2008.

DUPONT Florence, *L'Orateur sans visage. Essai sur l'acteur romain et son masque*, Paris, Presses universitaires de France, « Essais du Collège international de philosophie », 2000.

EDWARDS Michaël, « Poésie, rhétorique, *Phèdre* », *in* BONNEFOY Yves [dir.], *Poésie et rhétorique*, Lachenal & Ritter, « Pleine Marge », 1997, pp.79-98.

FABRE Daniel [dir.], *Écritures ordinaires*, Paris, P.O.L. / Centre Georges Pompidou, 1993.

FUMAROLI Marc, *L'Âge de l'éloquence : rhétorique et « res literaria » de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genève, Droz, « Titre courant », 2002.

GOYET Francis, *Le Sublime du « lieu commun ». L'invention rhétorique dans l'Antiquité et à la Renaissance*, Paris, Classiques Garnier, 1996, 2018, p.245.

HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, *L'Esthétique*, t.1-2, Paris, Librairie Générale Française, « Les Classiques de la philosophie », trad. C. Bénard, 1997.

KANT Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, Aubier, « Bibliothèque philosophique », trad. A. Renault, 1995.

KANT Emmanuel, *Observations sur le sens du sublime et du beau*, Librairie philosophique J. Vrin, trad. R. Kempf, Paris, 1969.

LONGIN, *Du Sublime*, Paris, Payot & Rivages, « Rivages poche / Petite Bibliothèque », trad. J. Pigeaud, 1991, 1993.

MARIN Louis, *Des pouvoirs de l'image : gloses*, Paris, Seuil, 1993.

MEYER Michel, *La Rhétorique*, Paris, Presses universitaires de France, « Que sais-je ? » 2004.

NICOLAS Loïc [dir.], « Apprivoiser la précarité : un art (principalement rhétorique) », *Le Fragile et le flou. De la précarité en rhétorique*, Paris, Classiques Garnier, 2018.

Articles ou chapitres

BLANCHOT Maurice, « La parole quotidienne », *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.

BRAUD Michel, « Avant-propos », *in* BRAUD Michel [dir.], *L'Art de l'ordinaire*, Bandol, Vallongues, 2012, pp.11-16.

BOURMAYAN Anouch, « Doute, certitude ou vérité restreinte ? Les paradoxes de la valeur sémantique de *sans doute* », *in* CAREL Marion [dir.], *Argumentation et polyphonie*, *de saint Augustin à Robbe-Grillet*, Paris, L'Harmattan, 2012, pp.59-84.

CARNEVALI Barbara, « *Mimesis* littéraire et connaissance morale. La tradition de l'"éthopée" », *Annales, Histoire, Sciences sociales*, trad. P. Audegean, 2010/2, pp.291-322.

COMBE Dominique, « Francis Ponge et "l'invention d'une nouvelle rhétorique" », *in* BONNEFOY Yves [dir.], *op. cit.*, pp.225-248.

DUPOUY Christine, « Introduction », DUPOUY Christine [dir.], *L'Art du peu, op. cit.*, pp.7-22.

GENETTE Gérard, « La rhétorique restreinte », *Communications*, n°16, « Recherches rhétoriques », 1970, pp.158-171.

PLANTIN Christian, « Un lieu pour les figures dans la théorie de l'argumentation », *Argumentation et analyse du discours*, 2 | 2009, p.10, [en ligne] URL, consulté le 14/05/2019 : http://journals.openedition.org/aad/215

SAINT-GIRONS Baldine de, « La révolution longinienne : l'union du sublime et du simple », *in* JOLLIN-BERTOCCHI Sophie, KURTS-WÖSTE Lia, PAILLET Anne-Marie [et al.], *La Simplicité : manifestations et enjeux culturels du simple en art*, Paris, Honoré Champion, 2017, pp.69-82.

SUR LE LYRISME ET LA POÉSIE

Ouvrages, monographies

BAILLY Jean-Christophe, *La Fin de l'hymne*, Paris, Christian Bourgois, 1991, 2015.

BRODA Martine, *L'Amour du nom, essai sur le lyrisme et la lyrique amoureuse*, Paris, José Corti, « en lisant en écrivant », 1997.

COLLOT Michel, *La Matière-émotion*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.

— , *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989.

DELAVEAU Philippe [dir.], *La poésie française au tournant des années 80*, Paris, José Corti, 1988.

DESSONS Gérard, *La voix juste. Essai sur le bref*, Paris, Manucius, 2015.

DUPOUY Christine, *La Question du lieu en poésie du surréalisme à nos jours*, Amsterdam – New-York, Rodopi, « Faux titre », 2006.

FRIEDRICH Hugo, *Structure de la poésie moderne*, Paris, Librairie Générale Française, 1999.

LACOUE-LABARTHE Philippe, *La Poésie comme expérience*, Paris, Christian Bourgois, 1986.

MARCHAL Hugues, *La Poésie*, Paris, Flammarion, « GF Corpus », 2007.

MAULPOIX Jean-Michel, *Du Lyrisme*, Paris, José Corti, « En lisant, en écrivant », 2000.

— , *Le Poète perplexe*, Paris, José Corti, « En lisant en écrivant », 2002.

— , *Pour un lyrisme critique*, Paris, José Corti, 2009.

PINSON Jean-Claude, *Habiter en poète. Essai sur la poésie contemporaine*, Seyssel, Champ Vallon, « Recueil », 1995.

RABATE Dominique [dir.], *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses Universitaires de France, « Perspectives littéraires », 1996. En particulier :

- COLLOT Michel, « Le sujet lyrique hors de soi », pp.113-126.
- COMBE Dominique, « La référence dédoublée », pp.39-63.
- MAULPOIX Jean-Michel, « La quatrième personne du singulier », pp.147-160.
- SERMET Joëlle de, « L'adresse lyrique », pp.81-98.
- VADE, Yves, « L'émergence du sujet lyrique à l'époque romantique », pp.11-37.

— , SERMET Joëlle de, VADIE Yves [dir.], *Le Sujet lyrique en question*, Talence, Presses Universitaires de Bordeaux, « Modernités », n°8, 1996.

RICHARD Jean-Pierre, *Poésie et profondeur*, Paris, Seuil, « Points Essais », 2014.

RODRIGUEZ Antonio, *Le Pacte lyrique. Configuration discursive et interaction affective*, Hayen, Pierre Mardaga, « Philosophie et langage », 2003.

SCHILLER Friedrich von, *Poésie naïve et sentimentale*, Paris, Aubier, « Bilingue Classiques étrangers », trad. R. Leroux, 1947.

STAROBINSKI Jean, *La Poésie et la guerre*, Genève, Zoé, 1999.

THELOT Jérôme, *La Poésie précaire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.

WATTEYNE Nathalie [dir.], *Lyrisme et énonciation lyrique*, Québec, Nota Bene, Presses Universitaires de Bordeaux, 2006. En particulier :

- RABATE Dominique, « Interruptions – Du sujet lyrique », pp.39-51.

Articles ou chapitres

BILLETER Jean-François, « La poésie chinoise et la réalité : à la mémoire de Patrick Destenay », *Extrême-Orient, Extrême-Occident*, 1986, n°8. *En hommage à Patrick Destenay. Particularité de la langue – Originalité de l'art*, pp.67-108.

COLLOT Michel, « Expérience et écriture du paysage », *Écriture*, n°40, Lausanne, Automne 1992, pp.41-51.

DUPOUY Christine, « Avant-propos », *in* DUPOUY Christine [dir.], *La Poésie, entre vers et prose*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, « Perspectives littéraires », 2016, pp.9-30.

MAULPOIX Jean-Michel, *La poésie française depuis les années 1950*, « 1970 : décanter, déchanter » [en ligne], URL, consulté le 17/08/2018 : http://www.maulpoix.net/decanter.html

ROBERT Nicolas, « Mallarmé : une ontologie du poétique », *in* BERTRAND Jean-Pierre, DENIS Benoît, TRIAIRE Sylvie [dir.], « Sociologie de la littérature : la question de l'illégitime », *Lieux littéraires / La Revue*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2002, pp.209-224, [en ligne], URL, consulté le 29/12/2016 : http://books.openedition.org/pulm/1074

STIERLE Karlheinz, « Identité du discours et transgression lyrique », *Poétique*, n°32, nov. 1977, pp.422-441.

SUR LA RELIGION, LE NIHILISME, LA MYSTIQUE ET PLOTIN

Ouvrages, monographies

BESANÇON Alain, *L'Image interdite, pour une histoire intellectuelle de l'iconoclasme*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1994.

BIAGGI Vladimir, *Le Nihilisme*, Paris, Flammarion, « GF Corpus », 1998.

BREHIER Émile, *La Philosophie de Plotin*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1996.

CUES Nicolas de, *La Docte ignorance*, Paris, Flammarion, « GF-Flammarion », trad. P. Caye [et al.], 2013.

GAUCHET Marcel, *Le Désenchantement du monde*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1985.

MONOD Jean-Claude, *La Querelle de la sécularisation*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, « Problèmes & controverses », 2002, 2012.

NIETZSCHE Friedrich, *Le Nihilisme européen*, Paris, Kimé, trad. A. Kremer-Marietti, 1997.

SILESIUS Angelus, *Le Voyageur chérubinique*, Paris, Payot & Rivages, « Rivages Poche / Petite Bibliothèque », trad. M. Renouard, 2004.

STANCATO Gianmarco, *Le Concept de désir dans l'œuvre de Thomas d'Aquin*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2011.

WEBER Max, *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, « Tel », trad. J.-P. Grossein, 2003.

Articles ou chapitres

GANDILLAC Maurice de, « Plotin », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 24 juillet 2019, URL : http://www.universalis-edu.com/encyclopédie/plotin

HADOT Pierre, « L'"amour magicien". Aux origines de la notion de "magia naturalis" : Platon, Plotin, Marsile Ficin », *Revue philosophique de la France et de l'Étranger*, t.172, n°2, « Études de philosophie ancienne », 1982, pp.283-292.

HEIDEGGER Martin, « Le mot de Nietzsche "Dieu est mort" », *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, « Tel », trad. W. Brokmeier, 1962, pp.253-322.

VAN ROEY Joseph-Ernest, « Le kantisme et la théologie protestante », *Revue philosophique de Louvain*, n°24, Louvain (Belgique), 1899, pp.404-411.

VATAN Florence, « Robert Musil ou les voies de la mystique diurne », *Savoirs et clinique*, 2007/1, n°8, pp.73-80.

OUVRAGES GENERAUX

DICTIONNAIRES ET ENCYCLOPEDIES

Trésor de la Langue Française Informatisé : Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales [en ligne], URL : www.cnrtl.fr/definition/

Encyclopædia Universalis [en ligne], URL : www.universalis-edu.com.encyclopedie/

PHILOSOPHIE, PSYCHANALYSE, HISTORIOGRAPHIE, ANTHROPOLOGIE

ARISTOTE, *Physique*, IV, 11, 219 b, Paris, Flammarion, « GF Flammarion », trad. P. Pellegrin, 2000.

ASSOUN Paul-Laurent, *Lacan*, Paris, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », 2003.

BATAILLE Georges, « La notion de dépense », *La Part maudite* (1949), Paris, Minuit, « Critique », 1967.

BOURDIEU Pierre, *La Distinction : critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, « Le Sens commun », 1979.

DERRIDA Jacques, *Positions*, Paris, Minuit, 1972.

DESCARTES René, *Méditations métaphysiques*, Paris, Flammarion, « GF-Flammarion », trad. M.-F. Pellegrin, 1992.

FOUCAULT Michel, *Les Mots et les Choses : une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, « Tel », 1990.

FREUD Sigmund, « Au-delà du principe de plaisir » (1920), *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, « Petite bibliothèque Payot », trad. S. Jankélévitch, 1981.

FREUD Sigmund, « Une difficulté de la psychanalyse », *L'Inquiétante Étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, « Folio essais », trad. B. Féron, 1985, pp.173-187.

FREUD Sigmund, *Pour introduire au narcissisme*, Paris, In Press, « Freud à la lettre », trad. H. Francoual, 2013.

FREUD Sigmund, *Totem et tabou*, Paris, Payot & Rivages, « Petite Bibliothèque Payot », trad. S. Jankélévitch, 2001.

FREUD Sigmund, *Trois essais sur la théorie sexuelle* (1905), Paris, Gallimard, « Folio essais », trad. P. Koeppel, 1987.

GINZBURG Carlo, *Mythes emblèmes traces*, Paris, Flammarion, trad. M. Aymard, C. Paoloni, E. Bonan [et al.], 1989, réed. Verdier, 2010.

HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, « La vérité de la certitude de soi-même », *La Phénoménologie de l'Esprit*, t.1, Paris, Gallimard, « Folio Essais », trad. G. Jarczyk et P.-J. Labarrière, 1993, pp.178-229.

HEIDEGGER Martin, « L'homme habite en poète », *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, « Tel », 1958, pp.224-245.

HEIDEGGER Martin, « Lettre sur l'humanisme », *Questions III et IV*, Paris, Gallimard, « Tel », trad. J. Beaufret, F. Fédier, J. Hervier [et al.], 1976, pp.65-130.

HEIDEGGER Martin, *Être et temps*, Paris, Gallimard, « Nrf », trad. F. Vezin, 1986.

IBRAHIM Annie, *Qu'est-ce que la curiosité ?*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, « Chemins philosophiques », 2012.

KANT Emmanuel, *Critique de la raison pratique*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », trad. L. Ferry et H. Wismann, 1985.

KANT Emmanuel, *Critique de la raison pure*, Paris, Flammarion, « GF-Flammarion », trad. A. Renaut, 2006.

KOJEVE Alexandre, *Introduction à la lecture de Hegel*, Paris, Gallimard, « Tel », 1947.

LACAN Jacques, *Autres écrits*, Paris, Seuil, « Champ freudien », 2001. En particulier :

- « Les complexes familiaux dans la formation de l'individu. Essai d'analyse d'une fonction en psychologie », pp.23-84.

— , *Écrits*, t.1, Paris, Seuil, « Essais », 1966, 1999. En particulier :

- « Le Séminaire sur "La Lettre volée" », pp.11-64.
- HYPPOLITE Jean, « Commentaire parlé sur la *Verneinung* de Freud », pp.527-537.

— , *Écrits*, t.2, Seuil, « Points essais », 1999. En particulier :

- « Remarque sur le rapport de Daniel Lagache », pp.124-162.
- « La signification du phallus », Écrits, pp.163-174.

LAGACHE Daniel, La Psychanalyse, Paris, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », 1958.

LAPLANCHE Jean, PONTALIS Jean-Bertrand [dir.], « Attention flottante », *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967, pp.38-40.

LEVINAS Emmanuel, *Totalité et infini*, La Hague (Pays-Bas), Martinus Nijhoff, « Phamenologica », 1961.

LEVY-BRUHL Lucien, *La Mentalité primitive*, Paris, Flammarion, 2010.

MIJOLLA-MELLOR Sophie de, *La Sublimation*, Paris, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », 2012.

NIETZSCHE Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Gallimard, « Folio essais », trad. M. de Gandillac, 1971.

NIETZSCHE Friedrich, *L'Antéchrist*, Paris, Flammarion, « GF Flammarion », trad. E. Blondel, 1996.

NIETZSCHE Friedrich, *La Naissance de la tragédie*, Paris, Flammarion, « GF Flammarion », trad. C. Denat, 2015.

NIETZSCHE Friedrich, *Le Gai savoir*, Paris, Flammarion, trad. P. Wotling, 1997, 2000.

PANOFSKY Erwin, *L'Œuvre d'art et ses significations*, Paris, Gallimard, trad. M. et B. Teyssèdre, 1967.

PLATON, *La République*, Paris, Gallimard, 1993.

PLATON, *Le Banquet*, Lausanne, Éditions de l'Aire, 1979, Paris, Librairie Générale Française, « Livre de Poche », trad. P. Jaccottet, 1991.

PLATON, *Le Politique*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, « Les dialogues de Platon », trad. M. Dixsaut, 2018.

POPPER Karl, *Misère de l'historicisme*, Paris, Plon, Presses Pocket, trad. H. Rousseau, 1956, 1988.

WINNICOTT Donald Woods, *Jeu et réalité*, Paris, Gallimard, « Folio essais », trad. C. Monod et J.-B. Pontalis, 1975.

WITTGENSTEIN Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, Paris, Gallimard, « Tel », trad. G.-G. Granger, 1993.

EN THEORIE ET EN HISTOIRE LITTERAIRES

BACHELARD Gaston, *L'Eau et les rêves*, Paris, José Corti, Librairie Générale Française, « Le Livre de poche / Biblio essais », 1942.

BACHELARD Gaston, *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris, José Corti, 2004.

BACHELARD Gaston, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti, 1948.

BARTHES Roland, « Introduction à l'analyse structurale du récit », *Communications*, n°8, Paris, Seuil, « Points », 1966, pp.1-27.

BENICHOU Paul, *Le Sacre de l'écrivain*, *Romantismes français*, t.1, Paris, Gallimard, « Quarto », 1996, pp.19-441.

BENJAMIN Walter, *Baudelaire*, Paris, La Fabrique, trad. P. Charbonneau, 2013, p.49.

BENOIT Éric, BRAUD Michel, MOUSSARON Jean-Pierre [et al.], *Écritures du ressassement*, Talence, Presses Universitaires de Bordeaux, « Modernités », n°15, 2001. En particulier :

- RABATE Dominique, « Singulier, pluriel »., pp.9-20.

BLANCHOT Maurice, *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, « Blanche », 1980.

BONNEFOY Yves, *Lieux et destins de l'image, un cours de poétique au Collège de France 1981-1993*, Paris, Seuil, 1999.

BRAUD Michel, « Extime », *in* SIMONET-TENANT Françoise [dir.], *Dictionnaire de l'autobiographie*, Paris, Honoré Champion, 2018, pp.322-323.

CHOL Isabelle, « Introduction », *in* CHOL Isabelle [dir.], *Poétiques de la discontinuité : de 1870 à nos jours*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004, pp.6-20.

COLOMBIER Pierre du, PEYRE Henri, « Classicisme », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], URL, consulté le 25/08/2018 : http://www.universalis-edu.com.encyclopedie/classicisme/

COMETTI Jean-Pierre, *L'Homme exact. Essai sur Robert Musil*, Paris, Seuil, « Le Don des langues », 1997.

COMPAGNON Antoine, *La Seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, « Essais », 1979, 2016.

COMPAGNON Antoine, *Les Antimodernes, de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, 2005.

CURTIUS Ernst Robert, *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*, Paris, Presses Universitaires de France, trad. J. Bréjoux, 1956.

DUGAST Jacques, *Robert Musil. L'Homme sans qualités*, Paris, Presses Universitaires de France, « Études littéraires », 1992.

GERARD René, *L'Orient et la pensée romantique allemande*, Paris, M. Didier, « Germanica », 1963.

KRISTEVA Julia, *La Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, « Point Essais », 1974.

KUNDERA Milan, *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, « Folio », 1986.

LACOUE-LABARTHE Philippe, NANCY Jean-Luc, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, « Poétique », 1978.

LANGLET Irène, *L'Abeille et la balance. Penser l'essai*, Paris, Classiques Garnier, 2015.

MERLIN-KAJMAN Hélène, « Un siècle classico-baroque ? », *Dix-septième siècle*, n°223, Presses Universitaires de France, 2004, pp.163-172.

NEE Patrick [dir.], *Le Quatrième Genre : l'essai*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2018. En particulier :

- NEE Patrick, « Introduction », pp.7-14.
- NEE Patrick, « Conclusion », pp.321-325.

RABATE Dominique, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, José Corti, 1991.

RICŒUR Paul, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, « Points essais », 1975.

TREMOLIERES François, « Moralistes », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], URL : http://www.universalis-edu.com/encyclopédie/moralistes/

VERDIER Lionel, « L'expérience de la précarité : l'écriture des Vanités dans la poésie contemporaine », *Littératures classiques*, 2005/1, n°56, pp.307-327.

EN LINGUISTIQUE, STYLISTIQUE, SEMIOTIQUE, POETIQUE

ARMENGAUD Françoise, « La Transparence et l'énonciation », *Revue de métaphysique et de morale*, 85e année, n°4, octobre-décembre 1980, pp.529-533.

AUSTIN John Langshaw, *Quand dire c'est faire*, Paris, Seuil, « Point Essais », trad. G. Lane, 1970.

BENVENISTE Émile, *Le Vocabulaire des institutions indo-européennes*, t.2, « Pouvoir, droit, religion », Paris, Minuit, 1969, pp.265-279.

BENVENISTE Émile, *Problèmes de linguistique générale*, t.1, Paris, Gallimard, « Tel », 1966.

CORNULIER Benoît de, *Art poétique, notions et problèmes de métrique*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1995.

DUCROT Oswald, *Le Dire et le Dit*, Paris, Minuit, 1984.

GOUVARD Jean-Michel, *La Versification*, Paris, Presses Universitaires de France, « Premier cycle », 1999.

GREIMAS Algirdas Julien, *Sémantique structurale*. *Recherche de méthode*, Paris, Larousse, 1966.

JAKOBSON Roman, « Linguistique et poétique », *Essais de linguistique générale*, t.1, Paris, Minuit, 1963, pp.209-248.

KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, *L'Énonciation*, Paris, Armand Colin, 1999, 2014.

PEIRCE Charles Sanders, *Écrits sur le signe*, Paris, Seuil, trad. G. Deledalle, 1978.

PELLAT Jean-Christophe, RIEGEL Martin, RIOUL René, *Grammaire méthodique du français*, Paris, Presses Universitaires de France, « Linguistique nouvelle », 1994.

SAUSSURE Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot & Rivages, 2005.

TODOROV Tzvetan, *Théories du symbole*, Paris, Seuil, « Point Essais », 1977, 1985.

INTERTEXTES

ARTAUD Antonin, *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Quarto », 2004.

BAUDELAIRE Charles, *Œuvres complètes*, t.1-2, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976. En particulier :

- *Les Fleurs du mal* ;
- *Le Spleen de Paris* ;
- « Eugène Delacroix », *Salon de 1846* ;
- *Le Peintre de la vie moderne* ;
- *L'Œuvre et la vie d'Eugène Delacroix*.

— , *Correspondance*, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2000.

— , *Mon cœur mis à nu*, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1986.

BEROUL, *Tristan et Yseut : les premières versions européennes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », trad. R. Boyer, D. Buschinger, A. Crépin [et al.], 1995.

BONNEFOY Yves, *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, Paris, Mercure de France, Gallimard, « Poésie/ Gallimard », 1970.

BRETON André, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1985.

CAILLOIS Roger, *Le Fleuve Alphée*, Paris, Gallimard, « L'imaginaire », 1978.

CERVANTES Miguel de, *L'ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche*, t.2, Paris, Seuil, trad. A. Schulman, 1997.

CHAR René, « Partage formel », *Fureur et mystère*, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1983.

CLAUDEL Paul, « Introït », *La Messe là-bas*, *Œuvre poétique*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, p.491.

DANTE Alighieri, *La Divine Comédie : L'Enfer*, Paris, Flammarion, « GF-Flammarion », trad. J. Risset, 1985.

DOSTOÏEVSKI Fiodor, *Le Sous-sol*, Paris, Gallimard, « Folio Classique », trad. P. Pascal et B. de Schlœzer, 1956.

ELUARD Paul, *Donner à voir*, *Œuvres complètes*, t.1, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1968.

GRACQ Julien, *La Forme d'une ville*, Paris, José Corti, 1985.

HÖLDERLIN Friedrich, *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », trad. G. Roud, A. du Bouchet, P. Jaccottet [et al.], 1967. En particulier :
- « Le Pain et le vin » ;

- « Patmos » ;
- « Colomb ».

LA BRUYERE Jean de, *Les Caractères*, Paris, Garnier-Flammarion, 1965.

LEIRIS Michel, *L'Âge d'homme*, Paris, Gallimard, 1939.

LEOPARDI Giacomo, *Chants*, Paris, Payot & Rivages, « Rivages poche / Petite Bibliothèque », trad. R. de Ceccatty, 2011. En particulier :
- « Le Genêt ».

MALHERBE François de, *Poésies*, Paris, Gallimard, « Poésie / Gallimard », 1971. En particulier :
- « Consolation à M. Du Périer sur la mort de sa fille ».

MALLARME Stéphane, *Œuvres complètes*, t.1-2, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, 2003. En particulier :
- « Le Don du poème », « Renouveau », *Poésies* ;
- « Crise de vers », *Divagations*.

MUSIL Robert, *L'Homme sans qualités*, t.1-2, Paris, Seuil, « Points », trad. P. Jaccottet, 1956, 2004.

NOVALIS, *Le Brouillon général*, Paris, Allia, trad. O. Schefer, 2000, 2015.

OVIDE, *Les Fastes*, Paris, Les Belles Lettres, « La roue à livres », trad. H. Le Bonniec, 1990.

OVIDE, *Les Métamorphoses*, Paris, Gallimard, « Folio Classique », trad. G. Lafaye, 1992.

PASCAL Blaise, *Pensées*, Paris, Classiques Garnier, 2011.

POE Edgar Allan, « L'Homme des Foules », *Nouvelles Histoires extraordinaires*, Paris, Jean de Bonnot, trad. C. Baudelaire, 2003, pp.53-64.

POLO Marco, *Le Devisement du monde. Le livre des merveilles*, t.1, Paris, François Maspero, « FM/La Découverte », trad. L. Hambis, 1980.

PONGE Francis, *La Rage de l'expression*, *Œuvres complètes*, t.1, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p.335-440.

REDA Jacques, *Les Ruines de Paris*, Paris, Gallimard, « *Poésie* / Gallimard », 1977, 1993.

REVERDY Pierre, « L'image », *Nord-Sud*, Paris n°13, mars 1918.

RILKE Rainer Maria, *Les Carnets de Malte Laurids Brigge*, *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », trad. C. David, 1993.

— , *Les Élégies de Duino*, Genève, La Dogana, trad. P. Jaccottet, 2008.

— , *Les Elégies de Duino*, *Les Sonnets à Orphée*, Paris, Flammarion, « GF Flammarion Bilingue », trad. J.-F. Angelloz, 1992.

RIMBAUD Arthur, *Une Saison en enfer*, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2009. En particulier :

- « Adieu ».

RONSARD Pierre de, *Second Livre des Sonnets pour Hélène*, *Œuvres complètes*, t.1, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1993. En particulier :

- « Sonnet XLIII ».

ROUD Gustave, *Air de la solitude et autres écrits*, Paris, Gallimard, « Gallimard/Poésie », 2002. En particulier :

- « Pour un moissonneur ».

ROUSSEAU Jean-Jacques, « Cinquième Promenade », *Les Rêveries d'un promeneur solitaire*, *Œuvres* complètes, t.1, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1959, pp.1040-1049.

SCHILLER Friedrich von, « Les Quatre âges du monde », *Poésies*, Paris, Charpentier, trad. X. Marmier, 1854.

THEOCRITE, « Thyrsis ou le chant », *Idylles*, Paris, Les Belles Lettres, « Classiques en poche », trad. F. Frazier, 2009.

VALERY Paul, « La Crise de l'esprit », *Œuvres*, t.1-2, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, 1974. En particulier :

- « La Crise de l'esprit » ;
- « Rhumbs ».

VERLAINE Paul, *Poèmes saturniens*, *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1962. En particulier :

- « Mon rêve familier ».

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES ABRÉVIATIONS **6**

INTRODUCTION **10**

PREMIER E PARTIE — IMAGINAIRE ET DISPOSITION DU SUJET LYRIQUE : LE VIEILLIR ET LA MELANCOLIE. **22**

CHAPITRE 1 — FIGURATIONS DU POÈTE À TRAVERS LES ÂGES : IMAGINATION MATÉRIELLE ET ICONOLOGIE DE LA MELANCOLIE *28*

I — L'ENFANCE ET LES IMAGES DE L'INCHOATIF 31

1. Visages de l'inchoatif 33

a. L'aube et le sang 34

b. La graine, l'air et le printemps 36

c. Les « lilas pressés de vivre » (*E*, 18) : fleurs et enfance 37

2. Des « premiers oiseaux » (*A*, 426) aux « corps mourants » (*S*, 660) 39

a. L'air et l'oiseau : le chant de l'invisible 41

b. L'oiseau et le feu : le phénix 42

c. Les oiseaux nocturnes 44

3. Adolescence et jeunesse 47

a. « Flambée d'inspiration adolescente » (*CPB*, 1218) 48

b. Disposibilité adolescente : « pureté » (*E*, 15) et « refus » (*S*, 933) 49

c. Deux états de l'adolescence 50

II — LA MATURITE : L'HEURE CANICULAIRE ET LA MOITIÉ DE LA VIE 54

1. Le midi de la vie, l'acédie et le vain labeur 55

a. Le dédoublement critique 56

b. Le milieu de la vie et l'acédie 57

c. Réflexion et autocritique : l'exemple des *Méditations* 59

2. Le berger de l'être : assurance mortelle 62

a. Les nymphes : démons de midi 63

b. Réversibilité de l'idéal terrestre 64

c. L'assurance mortelle de la poésie 65

3. Le taureau : « rage de l'expression » (*BP*, 1133) 68

a. Le taureau comme intériorité adversative 69

b. Toujours la guerre 70

c. La poésie comme tauromachie 71

III — LE VIEILLARD, UN VOYAGEUR D'HIVER 74

1. Le soir ou l'hiver de la vie 75

a. La violette et le crépuscule 75

b. L'hiver et la vieillesse comme dépouillement 77

c. Sa propre saison 78

2. Le beau-père artisan 80

a. Le serviteur comme maître artisan 82

b. Plomb et surplomb 83

c. Le maître et le mètre 84

3. Portrait du poète en paysan : la figure penchée 86

a. Le paysan : Gustave Roud pour modèle d'une poésie du vieillir 87

b. Labourer et écrire 88

c. Le poète semeur ne meure pas 89

CHAPITRE 2 — LA POESIE COMME EXPÉRIENCE DU MONDE : LES COORDONNÉES SPATIALES DE L'EXPÉRIENCE *96*

I — L'ÉTENDUE MÉLANCOLIQUE 99

1. Le proche et le lointain 100

a. La peur d'avoir peur : dilatation et resserrement de l'espace 100
b. L'angoisse : découverte et annulation de la spatialité 102
c. L'extensif et l'intensif 103
2. L'opacité et la transparence 105
a. Le climat et l'humeur 106
b. Figures de l'opacité et opacité de la figure 107
c. La brume et la merveille 108
3. La limite et l'illimité 110
a. Conversion du montagneux en nuageux et désir de l'illimité 111
b. La limite *heureuse* et la reconquête du centre 112
c. La montagne-mémoire 113
II — LE CORPS 116
1. L'usure du corps 117
a. La percée de l'os : le crâne et le masque 118
b. Froid et pétrification 119
c. Affaiblissement des sens et angoisse de la cécité 120
2. Dualisme et ambivalence mélancolique 122
a. La cage et l'oiseau 122
b. Le vieil homme et la chair 123
c. Nécessité et refus du dualisme 124
3. L'image spéculaire et l'*imago* du corps propre 127
a. Le vieillard à la fenêtre et le dédoublement spéculaire 127
b. Narcisse et le *Fort/Da* fluvial 129
c. Le modèle végétal 130
III — LE LOGOS ET L'ESPACE DE L'INTERSUBJECTIVITÉ 133
1. Le regard et la perte 134
a. Suzanne et les Vieillards : la mélancolique obsession 135
b. Les yeux qui boivent le monde (*S*, 653) 136
c. « La mal aimée » (*PE*, 1333) 137
2. L'instauration du symbolique 139
a. Le fil de l'épée : désir et déchirure 140
b. Les lois du Temps et l'ordre symbolique 142
c. Immanence et transcendance de l'Amour 143
3. Logos et érôs 145
a. Vers et prose 145
b. Signe et symbole 147
c. L'exemple des fleurs 148

DEUXIEME PARTIE — UNE HISTORIOGRAPHIE MELANCOLIQUE : DECLIN ET MODERNITE. 158
CHAPITRE 1 — L'URBAIN COMME TERRITOIRE DE LA MÉLANCOLIE ET LA NOSTALGIE DU JARDIN 164
I — LES EMPIRES DE SABLE ET LES FIGURES DE L'ACCUMULATION 168
1. Les « empires de sable » et l'archéologue du futur 169
a. La fuite hors de l'Enfer urbain 170
b. La ville muséale et la pétrification 171
c. Territoire de la curiosité 173
2. Masse d'immondices et masse d'abstractions : Le « cimetière des chiens » 177
a. Portrait du poète urbain en chien et en spectre 178
b. La ville comme cimetière : les tombeaux mallarméens 179
c. Parodie du motif lyrique de la promenade au cimetière 181
3. Les avatars jaccottéens du chiffonnier baudelairien 183
a. Ramasser 184

b. Rassembler ... 185
c. Paradigme galiléen et paradigme cynégétique ... 187
II — L'ANGOISSE DU LABYRINTHE ET LA VILLE PALIMPSESTE ... 191
1. Territoire de la médiocrité ... 193
a. « Les mêmes rues qui sont le chemin du travail » : l'usine ... 194
b. L'accident de voiture ... 196
c. La cave et le « trait de ciel » : la taupe ... 197
2. L'Enfer et le labyrinthe : le centre soustrait ... 200
a. Le labyrinthe, le piétinement et la répétition ... 201
b. Les récits de rêves ... 202
c. Le centre vide : entrée des enfers ... 204
3. D'un château l'autre ... 206
a. Traces du héros et vestiges du monde féodal ... 208
b. Le château de la Rochette, l'Impératrice et le chevalier ... 209
c. Le registre parodique et les châteaux de cartes ... 210
III — NOSTALGIE DU JARDIN ET HÉTÉROTOPIE LYRIQUE ... 213
1. Le jardin et l'histoire : des hétérotopies qui sont aussi des hétérochronies ... 214
a. La Suisse et la nouvelle Arcadie ... 215
b. La Provence et la « patrie universelle » ... 217
c. « La Grèce intérieure » (*TD*, 134-136) et le retour à l'élémentaire ... 219
2. L'âge de fer et l'âge d'or : l'idylle impossible ... 221
a. Deux lumières : Le Lorrain et Rembrandt (*PFA*, 504-505) ... 222
b. L'idylle et le madrigal ... 224
c. Le chant amébée (le chœur antique) et le soliloque du maître ... 225
3. Le poème comme jardin ... 228
a. Le jardin comme *analogon* du poème ... 230
b. Le jardin et la réhabilitation de l'ordinaire : poésie didactique ... 232
c. L'immémorial et l'ambivalence de Saturne ... 234
CHAPITRE 2 — L'HISTOIRE COMME ENDEUILLEMENT MÉLANCOLIQUE ... 242
I — DEUIL DE DIEU, MODERNITE ET DESENCHANTEMENT DU MONDE ... 244
1. L'éloignement des dieux et la mort de Dieu ... 245
a. L'*Hilflosigkeit* : la nature désertée par les dieux ... 246
b. Le Christ : dernier dieu grec ... 247
c. La décomposition du cadavre divin, modernité et immanentisme ... 248
2. Le protestantisme comme éthique désacralisée du capitalisme ... 250
a. Deuil des images et iconoclasme : une poétique protestante ? ... 251
b. L'image juste : économie de l'image et *ethos* protestant ? ... 252
c. Ascétisme protestant et ambivalence de la dépense ... 255
3. L'Europe et le nihilisme : devenir du Bien et du Vrai sujets au devenir ... 257
a. Fin des essences immuables et reconnaissance de la temporalité ... 259
b. Optimisme ou pessimisme : concurrence des régimes de vérité ... 260
c. Morale des forts, morale des faibles ... 261
II — DEUIL DE LA POÉSIE, ROMANTISME ET DÉSOEUVREMENT ... 264
1. La fin des stèles. De l'architecture à la poésie, un itinéraire hégélien. ... 265
a. Les arts de la pierre : du sévère au gracieux ... 266
b. L'exil hors des demeures ... 267
c. Le plein et le vide : musique de la pierre ... 268
2. « Ce qui s'appelait chanter jadis » : la fin de l'hymne ... 270
a. Le fragment comme forme poétique du romantisme tardif ... 271
b. Crise de légitimité du langage ... 273
c. Une voix au bord de l'épuisement ... 274
3. Poésie et institutions : l'hérésie romantique et le poète méconnu ... 276
a. Critique de la Religion : poésie et mystique, l'espérance intérieure ... 277

b. Religion de la poésie et communauté discrète 279
c. Critique de l'institution littéraire et universitaire : le poète méconnu 280
III — DEUIL DE l'OCCIDENT, FIN D'UN MONDE ET DÉSORIENTATION 284
1. Imaginaires de la fin du monde 285
a. Catastrophes et cataclysmes 286
b. Un monde post apocalyptique 287
c. Fin du monde et révélation 288
2. L'Occident régénéré par l'Orient : Orient réel et Orient rêvé 290
a. Or-Orient-Origine : l'Âge d'or et l'espace oriental 292
b. L'Extrême Orient : le Tibet, la Chine et le Japon 293
c. Un lieu encore infusé de sacré et de plénitude 295
3. Le Vieux Continent et le Nouveau Monde 297
a. L'Autriche : le foyer de la catastrophe 298
b. Un monde sans passé : les USA et les hommes du possible (*Ob*, 247) 300
c. Critique de la culture de masse et de l'américanisation de la société 301

TROISIEME PARTIE — UNE POETIQUE DU DECLIN : ECRITURE DU VIEILLIR ET STYLE TARDIF 310
CHAPITRE 1 — ÉCRITURE DU VIEILLIR ET MODES DE TEMPORALISATION MÉLANCOLIQUES 316
I — CONDUITES TEMPORELLES ET ALTÉRATION DE L'OBJECTIVITÉ 319
1. Deux fautes : le retournement et l'anticipation 319
a. Le retournement 320
b. L'effort et l'éclatement 321
c. Protentions et rétentions dans « La Patience » 322
2. L'*ordo melancholicus* : « Ordre et désordre » (S, 1033) 324
a. Imposer un ordre à son effondrement : l'infiniment petit 325
b. Mettre de l'ordre dans le proche 326
c. Ordonnancement des saisons et rites de passages 327
3. Instant et durée 329
a. Présentation et représentation 330
b. Figuration et défiguration 331
c. L'image et l'allégorie 332
II — « ÊTRE POÈTE, C'EST MESURER » ? MESURE, MÈTRE ET AMETRIA 335
1. « D'un mot à l'autre, tu es plus vieux » (*E*, 6), analyse d'un sonnet. 337
a. Le mètre comme mesure du vieillir 338
b. Inexorabilité du mètre et ironie tragique 339
c. Conflictualité rythmique et résistance du sujet 340
2. De *L'Ignorant* à *Airs*, allongement du vers et éviction du mètre 343
a. Approximation et déstabilisation de l'alexandrin dans *L'Ignorant* 344
b. Allongement du mètre et *prosaïsation* du vers 345
c. Poème-durée et poème-instant : le temps long et la vitesse 347
3. Des *Airs À la lumière d'hiver*, heur et malheur du vers libre 349
a. De la sortie du mètre à la disparition du maître 350
b. Redéfinition du poème-discours 351
c. D'un enjambement euphorique 353
III — RYTHME PALINODIQUE ET FONCTION CRITIQUE 356
1. Connecteurs logiques et argumentation : analyse de « Parler » 357
a. Thèse : gratuité absolue du langage 358
b. Antithèse : gratuité relative et partage du sensible 359
c. Synthèse : le poème comme dire de l'échec du poème 360
2. Le travail de la négation : critique et temporalité 362
a. La poésie comme exercice du « goût passionné de l'obstacle » 363

b. La succession des métaphores ... 364
c. Polyphonie et refoulement ... 365
3. Le rythme palinodique : répétitions et autocorrections ... 367
a. La correction palinodique : la rature ... 368
b. Le ratage : les conditionnels passés et l'épanorthose ... 369
c. La correction antithétique ... 370
CHAPITRE 2 — LE STYLE TARDIF : SENTIMENT DU SUBLIME ET CONVERSION DE LA MÉLANCOLIE ... 378
I — « JUSTE DE VIE, JUSTE DE VOIX », RHÉTORIQUE ET POÉSIE ... 381
1. Les Leçons : éthopée mélancolique et réactualisation de la rhétorique ... 383
a. *Salutatio* et *narratio* : exorde et présentation de soi ... 384
b. Confirmatio et contradictio : l'argumentation ... 387
c. Miseratio et indignatio : la péroraison ... 389
2. Des Chants d'en bas jusqu'À la lumière d'hiver : le poète en phrônimos ... 391
a. Les *Chants d'en bas* : renversement axiologique de l'éloquence ... 392
b. « Nous commençons à ressembler à nos pères » (*CB*, 546) ... 394
c. À la lumière d'hiver : Saturne / Cronos ... 396
3. Lieux communs et *conciliare* (images, présupposés et universel) ... 399
a. Le Vieillard Temps et la femme d'ébène ... 400
b. L'oxymore du *puer senex* ... 401
c. Vanitas vanitatum ... 402
II — L'ADRESSE LYRIQUE : ALTERITE ET ALTERATION ... 406
1. La fuite de la subjectivité : lyrisme et mélancolie ... 408
a. Oubli de soi et processus d'auto-allégorisation ... 409
b. Un sujet éparpillé dans le sensible ... 411
c. Étonnement, évidement, diffraction et invocation ... 412
2. Visage et plume des ancêtres : rituel funéraire et possession ... 415
a. Les motifs de l'« accueillance » : contenants et miroirs ... 416
b. La variation et l'empreinte ... 417
c. Ressemblance désaccordée et ambivalence de l'identification ... 419
3. La citation comme art d'écrire mélancolique ... 422
a. Piétinement et course de relais ... 423
b. Génération et dégénération : corps glorieux et corps monstrueux ... 424
c. « Je veux de ces débris étayer mes ruines » (*O*, 59) ... 426
III — SUBLIME SIMPLE ET INEFFABLE : CONVERSION DE LA MÉLANCOLIE ... 430
1. Mélancolie et initiation : exaspération du désir de voir l'invisible ... 432
a. Nécessité de la limite et tension vers l'illimité ... 433
b. Les âges et les degrés de l'initiation ... 435
c. Les figures de l'invisible ... 437
2. *Sermo humilis* et sublime : le « pain du jour » (S, 672). ... 440
a. Les « éléments tout à fait *particuliers* de sa vie » ... 441
b. Ce monde et l'autre monde ... 443
c. Poussière et patine : le temps comme principe d'atténuation ... 445
3. La « mélancolie musicienne » : du decrescendo comme relève du déclin ... 448
a. Gravir le ciel sur des degrés de verre (*PSN*, 737) ... 449
b. Une autre espèce de temps (*S*, 909) ... 451
c. Concilier la limite et l'illimité, le souffle et la forme (*S*, 354) ... 452
CONCLUSION ... 462
BIBLIOGRAPHIE ... 476