

2m11. 2938. 10

Université de Montréal

*Le séjour de l'essai:
métaphore et multiplicité ontologique chez Philippe Jaccottet.*

par
Jean-François Bourgeault

Département d'études françaises
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Maître ès arts (M.A.)
en études françaises

Décembre, 2001
Copyright, Jean-François Bourgeault, 2001



PQ

35

U54

2002

V.010

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé:

*Le séjour de l'essaim:
métaphore et multiplicité ontologique chez Philippe Jaccottet.*

présenté par:

Jean-François Bourgeault

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes:

Robert Melançon
président-rapporteur

Pierre Nepveu
directeur de recherche

Lucie Bourassa
membre du jury

Résumé

Quelle est la valeur de l'image poétique, et singulièrement de la métaphore, au sein d'une poésie soupçonnant de fausseté l'existence de ce que cette image éveille ? Et si la crise de la métaphore comme pratique relaie une crise correspondante de la transcendance, si par l'une et par l'autre on porte le doute au sein de tout discours assuré des profondeurs, quelles seront les possibilités d'habitat de nos consciences jetées dans cette dispersion des cohésions, des ordres de naguère ?

Ce sont là les questions à l'origine de ce travail. Ce mémoire se vouera à l'étude des voies et des répercussions de cette crise subie par la métaphore dans la poésie du XXe siècle en France. Le premier chapitre introduit au règne imperturbé que connut la métaphore dans la poésie surréaliste; le second cherche à cerner en quoi le crépuscule de cette figure-reine, dès les années 1930 dans l'oeuvre de Jean Follain, et de façon tout aussi décisive, un peu plus tard, dans celles d'Eugène Guillevic et d'Yves Bonnefoy, est contemporain d'une expérience différente du temps à travers la poésie. Splendeur et misère de la métaphore: la poésie de Philippe Jaccottet advient au centre de ce débat, qu'elle ressent puissamment de l'intérieur et auquel elle participera de façon décisive. Le troisième chapitre retrace ce devenir de l'image dans cette oeuvre singulière; le quatrième vise à montrer en quoi le soupçon porté sur la légitimité de cette image est lié à une question posée à la forme du poème, et, en définitive, à la nature de la poésie elle-même dans et face à l'époque où elle voit le jour.

Époque où se consolident certains discours, centrés sur un éparpillement des possibilités d'une intellection possible du monde. Ce sera par une poétique de l'essaim que Jaccottet interiorisera ce discours de dispersion (du sujet, de la totalité, de notre conception du temps, etc.), certes, mais en se refusant aux conclusions de déchéance auquel sa fascination nous invite et en le convertissant vers les voies d'une nouvelle pratique humaine de l'inachevé, à mener au coeur d'une confiance nocturne qui, cette fois, prendrait appui sur la lucidité elle-même de notre condition.

Mots-clés: Poésie - France - XXe siècle - Métonymie - Dispersion - Durée - Follain - Guillevic - Bonnefoy - Surréalisme.

Summary

What could be the value of the poetic image, and particularly of the metaphor, in a poetry where the image is suspected of hiding the truth to the very one who is using it ? And if the crisis of the metaphor as a practice is but the other side of a correspondent crisis of the notion of transcendence, how could we then find a new way for our consciences to live in the scattering of the old orders ?

These are the questions from which this work was born. This essay will be devoted to the study of the ways and consequences of the metaphor crisis in the french twentieth century poetry. The first chapter introduces us to the undisturbed reign of the metaphor in surrealism poetry; the second tries to find out how the dusk of this central figure, as soon as 1930 in the poems of Jean Follain, and a little later in those of Eugène Guillevic and Yves Bonnefoy, is contemporary of a different experience of time in poetry. Splendour and poverty of the metaphor: in his poetry Philippe Jaccottet will resent both of these tentations, without falling for one or another, and the third chapter follows the ways of this central irresolution. Which, in final order, relays in the fourth chapter this question: what is a poem, and how can a poem be written in a time where the idea of poetry itself is revisited as it has rarely been before ?

A time where our possibilities to summarize the world as a whole seem highly doubtful. Philippe Jaccottet resents this era of dispersion (of the self, the whole, our conception of time, etc.), of course, but resents it through what we will call here an experience of the swarm. Though scattered by the plurality of the human knowledge, the universe felt as a home is still our concern; the center of the swarm is endlessly moving, thus endlessly reborn, and although the modern mind cannot reach it, it must not forget the possibility of its existence, and must learn from a sense of empty duty the way to generate a new, nocturnal belief to be given through the poem.

Key words: Poetry - France - Twentieth century - Metonymy - Dispersion - Duration - Follain - Guillevic - Bonnefoy - Surrealism.

Table des matières

Introduction: Le venin de la pieuvre à anneaux bleus	1
Chapitre 1: L'aube perpétuelle	4
Chapitre 2: Le crépuscule de la métaphore	14
2. 1. <i>Crépuscule de la métaphore</i>	14
2. 1. 1. Métonymie et métaphore	14
2. 1. 2. Sur la force de la métaphore: "avec" au-delà de "comme"	19
2. 1. 3. Analogie et ironie: vers une voie médiane de la veille	24
2. 2. <i>Poètes de la durée</i>	27
2. 2. 1. Jean Follain, le mot de passe aux frontières	27
2. 2. 2. Guillevic, l'attaque et la caresse	32
2. 2. 3. Yves Bonnefoy, mémoire de la terre	36
2. 3. <i>Le devoir du temps</i>	41
Chapitre 3: Le sommeil et l'image	47
3. 1. <i>L'écoute du sommeil</i>	47
3. 1. 1. L'initiation à la lenteur	47
3. 1. 2. Le souffle blanc de l'endormi	52
3. 1. 3. Insomnie et abandon	54
3. 2. <i>Le procès de l'image</i>	60
3. 2. 1. Le pillard et le roseau	60
3. 2. 2. L'autre exactitude	64
3. 2. 3. Paysage et bruissement	70
3. 3. <i>Le poète sans qualités</i>	75
Chapitre 4: Essaims	80
4. 1. <i>La colonne brisée: le mètre et le maître</i>	80
4. 2. <i>Le séjour de l'essaim</i>	91
Conclusions: L'autre monnaie des fontaines	102
Bibliographie	112

À mes parents

Remerciements

Je voudrais remercier le Fonds pour la formation des Chercheurs et l'Aide à la Recherche pour avoir accepté de financer la réalisation de ce mémoire de maîtrise: cette aide fut inestimable. Je voudrais aussi remercier la Faculté des études supérieures de l'Université de Montréal pour la bourse d'admission à la maîtrise qu'elle m'a accordée, et le Gouvernement du Québec pour m'avoir accordé une bourse de mobilité, me permettant ainsi d'effectuer un important séjour d'études en France lors de la session d'hiver 2001.

En dernière, et plus haute instance, je voudrais remercier Pierre Nepveu d'avoir consenti à diriger ce projet et de l'avoir accompagné durant les quelque deux ans de sa réalisation. Je dois à ce maître exemplaire d'avoir pu continuer à croire que la rigueur et l'incertitude ne s'opposent pas plus dans la pensée que ne le font le silence et la parole dans les poèmes les plus accomplis.

Introduction:

Le venin de la pieuvre à anneaux bleus

*I can connect
Nothing with nothing
- T.S. Eliot, *The Waste Land*.*

*Une maladie de l'âme dans sa réalité la plus profonde,
et qui en infecte les manifestations. Le poison de l'être.
Une véritable paralysie. Une maladie qui enlève la
parole, le souvenir, qui vous déracine la pensée.
- Antonin Artaud, *L'Ombilic des limbes*.*

On retrouve dans les eaux costales des mers d'Australie une pieuvre à peine plus grosse que le pouce, cerclée d'anneaux bleus qui brillent furieusement en présence d'agresseurs, et dont le venin se démarque par une faculté rare: s'il paralyse la conduction nerveuse, foudroyant rapidement toute activité musculaire, il n'entame pas la conscience qui pendant un certain temps peut se perpétuer, écoutant l'immobilité d'un corps qui s'est détaché d'elle, et ne pouvant que recenser, avec effroi, l'intervalle de cette impuissance qui se réverbère indéfiniment dans l'esprit. Bientôt le corps, pétrifié, aux connexions irrémédiablement rompues, entraîne comme une pierre trop lourde la conscience vers les profondeurs où elle se noie, par suffocation. Mais pendant le bref sursis de son autarcie, celle-ci aura incarné une immunité dérisoire de l'esprit, certes laissé intact dans ses capacités de repli, de pensée, mais dépossédé par le gel des correspondances musculaires de sa faculté à *créer du rythme, des rythmes* à l'intérieur du monde qu'il habite.

Conscience désolidarisée du rythme universel, limitée à elle-même, dominant son isolement du fond de son retranchement absolu: M. Teste, monstre de lucidité dont, écrit Valéry, l'existence "ne pourrait se prolonger dans le réel pendant plus de quelques quarts d'heure"; Antonin Artaud, l'empoisonné émouvant d'une "musique figée", auscultant constamment cette crise mentale qui prend la forme symbolique d'une "rupture intérieure de tous les nerfs"; T.S. Eliot, dont le *Waste land* reflète cet écoulement du poison à l'intérieur d'une terre spirituelle stérilisée, et où l'une des voix sans visages qui y parlent

avoue ne pouvoir “rien relier à rien”, suspendue à la glaciation d’une conscience désœuvrée. La poésie moderne porte en elle le venin d’un centre vide, indélogeable quoi qu’elle en fasse, dont la diffusion interne suscite pour l’essentiel la question suivante: jusqu’à quel point la *transfiguration*, que l’image poétique génère sous forme de transcendance, peut-elle survivre à la conscience de soi du poète lorsque celui-ci doute du rythme universel que les analogies reproduisent ? Ou, pour circonscrire ce problème à l’une de ses données centrales: quelle sera la valeur de l’image, et singulièrement de la métaphore, figure même de la connexion, au sein d’une poésie soupçonnant de fausseté l’existence de ce que cette image éveille ?

Ce mémoire se vouera à l’étude des voies et des répercussions de cette crise subie par la métaphore dans la poésie du XXe siècle en France. Le premier chapitre introduit au règne imperturbé que connut la métaphore dans la poésie surréaliste; le second cherche à cerner en quoi le crépuscule de cette figure-reine, dès les années 1930 dans l’oeuvre de Jean Follain, et de façon tout aussi décisive, un peu plus tard, dans celles d’Eugène Guillevic et d’Yves Bonnefoy, est contemporain d’une expérience différente du temps à travers la poésie. Splendeur et misère de la métaphore: la poésie de Philippe Jaccottet advient au centre de ce débat, qu’elle ressent puissamment de l’intérieur et auquel elle participera de façon décisive. Le troisième chapitre retrace ce devenir de l’image dans cette oeuvre singulière; le quatrième vise à montrer en quoi le soupçon porté sur la légitimité de cette image est lié à une question posée à la forme du poème, et, en définitive, à la nature de la poésie elle-même dans et face à l’époque où elle voit le jour.

Époque de venin, où les anneaux de la pieuvre brillent au fond des consciences de ceux-là mêmes qui cherchent à en guérir, ou, simplement, à redécouvrir certaines voies d’habitat au sein de cette interruption du courant entre les mondes qui tend à séparer le rythme de la conscience, et à laquelle il ne serait pas impossible, cette distance fût-elle consommée à l’extrême, que la poésie succombe. Des funérailles furent célébrées, avec ou sans plaisir, en ce XXe siècle qui n’est déjà plus le nôtre; en vain, la poésie, jusqu’à aujourd’hui, n’ayant pas daigné s’y présenter.

Car rien, sans doute, que le poème: matière hasardeuse, dirait Hamlet, de mots, de mots et de mots. Et pourtant, apte à soutenir sur ses épaules frêles un poids d’infini qui l’excède

de beaucoup, à l'image de ces fourmis que l'on voit parfois cheminer chargées d'une feuille d'olivier dans la poussière des sentiers.

Chapitre 1: L'aube perpétuelle

“Une partie de la matinée s’était passée à conjuguer un nouveau temps du verbe être - car on venait d’inventer un nouveau temps du verbe être.” [1] Peut-être faut-il, pour comprendre le crépuscule du surréalisme, et engager avec lui le dialogue sur une image poétique dont il a sacralisé l’épiphanie, revenir avant tout avec Breton à cette aurore essentielle, cette “matinée”, ce point du jour du poème où l’être *se crée* en toute virginité verbale, où il retire du langage une nouvelle existence dont rien n’a pu annoncer le sens ou la venue. Nous ne trouverons, dans la lumière de cette aube symbolique, nulle inquiétude, nulle possibilité d’aphasie, nulle mémoire d’un tremblement quelconque; mais au contraire, et telle que tout nous invite à la considérer dans un violent contre-jour, une euphorie d’imagination qui se chante et s’enchantent d’elle-même, dans la quiétude de qui s’abandonne sans retour ni responsabilité à une force obscure qui le guide. L’image, dans l’espace même du poème où elle se nomme, ne cesse de dire le bonheur de sa naissance, et si le surréalisme lui réserve si fidèlement une rhétorique secrète, un véritable lyrisme, c’est bien de lui avoir concédé, à sa fondation, dans un acte de foi qui engage tout son repos d’écriture, un *a priori* de plénitude dont s’autorise constamment sa poétique. Ainsi Aragon, rêvassant au café Certa dans *Le Paysan de Paris* (1926), invoque-t-il leur multiplication:

Images, descendez comme des confetti. Images, images, partout des images. Au plafond. Dans la salle. Dans les pailles des boissons. Dans un tableau du standard téléphonique. Dans l’air brillant. Dans les lanternes de fer qui éclairent la pièce. Neigez, images, c’est Noël.” [2]

Ainsi également Éluard, cédant à une même aliénation fabuleuse (“Les images pensent pour moi.”, [3]), dans la concomitance soudaine d’un jaillissement de la parole, s’ouvre-t-il à leur apparition: “Je vais la tête la première / Saluant d’un secret nouveau / La naissance des images.” [4] Faut-il enfin rappeler l’éloquence avec laquelle Breton, dans son *Premier manifeste du surréalisme*, définit le prototype du poète “porté par les images qui le ravissent, qui lui laissent à peine le temps de souffler sur le feu de ses

doigts” [5] ? C’est donc d’un même mouvement, dans une sorte d’accueil actif où la conscience fraie à l’intérieur d’une abondance symbolique par laquelle elle se sent advenir (saluant, tel Éluard, “la tête la première”, ce qui la domine et la réalise), où elle conquiert en somme une dépossession et en fait le facteur premier de son accomplissement, que l’image se reflète: inaugurant l’intégralité d’une parole, certes, puisque par elle le seuil d’une “forêt enchantée” [6] aura été franchi (et l’on aura à revenir sur cette finalité magique de la poésie surréaliste), mais dès lors imposant comme impératif de sa pluralité, de sa multiplication épidémique, de régénérer sans cesse cette totalité périssable. Et tel est bien, fondamentalement, le projet surréaliste auquel s’attarde ce chapitre: celui d’un “désir en état de se recréer en cesse” [7] comme le formule Breton, d’une poésie qui ne commence qu’à la seule fin de recommencer, bref, d’une *fondation éternelle* dont l’image ne cesserait de (re)bâtir les contreforts. Au prix, tel Sisyphe, d’une migration infinie ? De quelle nature devait être cette image, en effet, pour répondre aux exigences extrêmes qui l’ont fait naître ?

Principalement, elle devait renoncer à toute homologation prédéterminée par un certain champ rhétorique, et, non plus avouer explicitement une culture, une mémoire, une immuabilité de l’être à laquelle elle n’aurait qu’à s’accorder et dont elle perpétuerait le règne, directement ou non, mais anéantir en elle tout passé, toute antécédence, et refluer au degré zéro du réel pour devenir elle-même origine, création absolue¹. Elle exigeait, en somme, la moins innocente et la plus centripète des figures, un outil, dit Breton, “capable de forer toujours plus profondément qui est [...] la *métaphore*.” [8] Aussi, n’en déplaise à ceux qui se refusent aujourd’hui à exhumer un tel cadavre, j’estime que pour comprendre l’épuisement de l’image surréaliste, il faut revenir à ce moment premier où, s’acceptant comme métaphore, elle radicalise le rapport d’identité entre deux objets et affirme impérieusement que ceci *est* cela. “Je prétends que ceci *est* tout autant que cela, c’est-à-dire ni plus ni moins que tout le reste.” [9] Cette déclaration de Breton pourrait

¹ S’inscrivant ainsi, il est vrai, dans la tradition d’une perception romantique du symbole dont Tzvetan Todorov, dans *Théories du symbole*, a identifié plusieurs constantes, et dont quelques caractéristiques, tels l’intransitivité du symbole et sa faculté de fusionner les contraires, dominent nettement la construction de l’image surréaliste. L’un des efforts de ce mémoire, toutefois, sera de démontrer que ce topos d’une image *telle qu’en elle-même*, d’une vérité dont le langage se veut la genèse infinie, sera ébranlée par la crise que subira le surréalisme dans la poésie française entre 1930 et 1950, notamment chez Philippe Jaccottet.

être de Novalis: théoriquement, en effet, dans sa volonté maintes fois réitérée d'une résolution dialectique des contraires, d'un "noeud indestructible" [10] où s'échangeraient éternellement toutes oppositions, le surréalisme ne fait que rêver à l'unisson du romantisme allemand d'une désaffection de la logique occidentale en vue d'une résolution épistémique totale de la pensée. Cependant, Novalis n'a pas de Rimbaud derrière lui, et les *Hymnes à la nuit* peuvent encore écrire la fluidité d'une nuit antécategoriale sans sacrifier la cohérence de leur espace représentatif. Toute l'éthique du surréalisme, au contraire, exige que le "long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens" dont il s'autorise s'actualise en une figure, un schème, une structure présidant - activement - au "mouvement perpétuel" (Aragon) de la conscience dans "les étendues illimitées où se manifestent ses désirs" [11]. Et telle est d'ailleurs la légitimité fondamentale de la métaphore surréaliste, devant laquelle le réel abdique sa plénitude pour la reconduire au poète qui en devient, dès lors, à la fois l'agent et l'acteur: figurer dans son fonctionnement, par le miroitement d'inclusions infiniment renouvelées, l'identité enfin acquise (mais sans cesse perdue) de ceci et cela, du subjectif et de l'objectif, et, ultimement, de l'être et du non-être. Pareil pouvoir accordé au désir, d'imposer à deux choses le sens nouveau que l'arc de la métaphore aura su dégager, aboutit à un univers verbal où rayonne moins d'identification substantielle qu'une vertigineuse identité de substances dépourvues de coeur secret, engagées dans un devenir où le *soi à soi* de leur permanence se vaporise dans un jeu ininterrompu de métamorphoses. La chose n'a plus d'altérité; elle n'est elle-même qu'un faisceau d'altérations successives. "L'objet surréaliste se volatilise, dit Octavio Paz; c'est un lit qui est un océan qui est une grotte qui est une souricière qui est un miroir qui est la bouche de Kali." [12] Mais aussi bien, en témoigne la célèbre pérégrination symbolique de *L'union libre* chez Breton, une femme qui est un sablier qui est une loutre qui est une poupée qui est un dauphin, etc. Tant et si bien que dans ce vacillement infini des formes, dans cette prolifération polycéphale de l'objet qui tourne vers nous le visage que notre désir exige de lui, l'ici-maintenant de l'accidentel, du fugitif, que Breton reconnaît pourtant comme signal premier du poétique, se dissout progressivement dans un espace sans lieu, parce qu'il est de tous les lieux, un temps sans durée, parce qu'il ouvre tous les devenirs. "La devise charmante de l'éclair"

[13] a eu lieu, certes, une mystérieuse Parisienne a passé dans les rues arrosées des *Vases communicants*, et ce dans l'existence concrète; mais l'éclair surréaliste ne vise pas à creuser l'éblouissant sillon d'une évidence, il jaillit au contraire de la terre pour remonter dans l'espace du plus haut, du plus éternel séjour où la mémoire de son origine ne tarde pas à se perdre dans un étalement illimité de réverbérations symboliques.

Avec quelle rapidité Breton, ainsi, devant l'absence de la femme aimée, appelle-t-il pour le repos de son deuil la désincarnation symbolique de celle-ci, son essentialisation dans l'anonymat de l'*image* ! “Que tout à coup l'être immédiat le plus sensible me manque, la seule chance que j'aie de le redécouvrir [...], le connaissant cette fois dans la réalité, est entre-temps d'avoir pu réaliser cette opération capitale de l'esprit qui consiste à aller de l'être à l'essence.” [14] “Opération capitale”, en effet, puisque ce passage de l'incarnation particulière à la symbolisation universelle, d'*une* femme à *la* femme, témoigne d'une volonté initiale d'indifférenciation dont la métaphore surréaliste, dans cette négation de la “dissemblance immédiate” [15] qu'elle réalise, n'est que la concrétisation effective. “L'indifférent seul est admirable.” [16]: il y a dans cette parole de Breton, qui pourrait servir d'inscription à l'entrée du “royaume de l'instantané” [17] (Aragon) surréaliste, l'essentiel d'un schème central, d'un principe actif que ne cesseront de réactiver certaines images-type de cette génération poétique, constitutives d'une véritable isotopie désirée du *même*. “Allons, dit encore Breton, quoi qu'on en ait écrit, deux feuilles d'un même arbre sont rigoureusement semblables: c'est même la même feuille. Je n'ai qu'une parole. Si deux gouttes d'eau se ressemblent à ce point, c'est qu'il n'y a qu'une goutte d'eau.” [18] Or, si ce poète accorde tant de prix à ce mouvement d'essentialisation par quoi l'existential perd sa pluralité, et le réel l'irréductibilité d'une “réalité rugueuse à étreindre” (Rimbaud) pour se transmuier en fumée modélisable, c'est que ce réel acquiert du même coup une mobilité, une porosité, une évanescence symbolique à l'intérieur de laquelle il est possible de se vivre sans problème en tant que *désir pur*, centre de forces inentravées, démiurge, dit Éluard, “qui nomme l'oubli de tous les noms du monde” [19]. Dès lors, voici chez ce même poète que “tout se diffuse” [20], que “toutes les transformations sont possibles” [21], que “plus un mélange n'est absurde” [22], que le verbe est né “pour animer les formes confondues” [23], et que dans une alchimie du réel “l'oiseau s'est

confondu avec le vent, / Le ciel avec sa vérité, / L'homme avec sa réalité." [24] Voici chez Aragon que dans le déni de "cette fumeuse réalité fuyante" [25] l'homme "est lui-même l'arrosoir au soleil, avec ses chevelures fraîches. Il est le rateau et la pelle. Il est le morceau de caillou." [26]. Voici enfin chez Breton que la cérémonie de l'écriture vient "intervertir les coeurs de l'homme et de l'oiseau" [27], que "la rosée du soir unit les femmes et les pierres" [28] et que dans "l'amour indivisible" [29] des vocables qui s'engendrent les uns les autres se reflète "la lumière unique de la coïncidence." [30] Nulle expérience de la distance dans ces images: tout au contraire y révèle, non seulement la replénification du désir par la métaphore, mais, et surtout, la volonté d'un reflux de celle-ci à l'intérieur d'un réel qu'elle a su infléchir et authentifier, soit, pour citer Breton, "l'action inconsciente, immédiate, de l'interne sur l'externe" [31] que postule toute volonté *magique*. Ainsi Thomas M. Greene, dans *Poésie et magie*, définit-il l'élan qui préside à l'incantation du charme: "Que *x* soit *y*: c'est dans un pareil souhait, semble-t-il, que l'énergie génératrice du poème trouve sa source. Si on peut dire que le poème est hanté par le charme, c'est précisément à travers ce *fiat*." [32] Mais si le poème garde mémoire de ce *fiat*, qui reproduit exactement la structure de la métaphore (que ceci soit cela), c'est, toujours selon Greene, pour rencontrer immédiatement sa condition verbale, intransitive, cette *finalité sans représentations de fins* (Kant) qui est le destin d'une parole ouverte et la négation de la visée téléologique du charme. Et dès lors, c'est seulement en se rêvant comme anti-poésie (ou sur-poésie), en se régénérant comme contiguïté d'un charme qui n'a cessé d'illuminer l'horizon occulte du surréalisme que celui-ci peut être fidèle à sa raison d'État, multipliant les rythmes anaphoriques dont l'Éluard de *Capitale de la douleur* et le Breton de *L'Union libre* ne cessent d'accueillir l'ampleur d'invocation ("Pour chaque vague [...] / Pour les cailloux [...] / Pour les mains [...], [33]), puisant dans la Kabbale et l'alchimie les principes de son transvasement métaphorique du réel, et, parole dont le présent d'énonciation ne cesse d'incliner vers un futur qu'elle saura *créer*, maintenir désespérément l'utopie absolue d'un *fiat* permanent. "Ce qui n'est pas encore sera" [34]: ce n'est pas seulement le plan d'une révolution qui s'annonce dans cette phrase de Breton, mais bien plus fondamentalement le saut d'une étrange mystique du langage, où quitter le poids des apparences devient le seul salut pour qui veut s'absorber dans une

immanence perpétuelle du verbe. Au prix, toutefois, d'un exil, d'une inquiétude ? Nullement, puisque, dit Breton, dans un vers où s'inscrit en peu de mots la croyance surréaliste, "je retrouverai dans ces formes tout ce que j'ai perdu" [35], puisque la chose concrète se sera perpétuée dans l'ersatz formel de l'imaginaire, que la métaphore aura assuré le poète qu'à travers elle il décide à chaque moment des identités, et que l'image, ce "désir demeuré désir" (Char), nous aura permis d'être là tout en étant *ailleurs*. Puisque, en somme, à travers l'image qui signe par ses multiples avènements un éclatement d'origines successives, le poète aura, dans la perpétuelle résurrection de lui-même, vécu "la vie de la présence rien que de la présence." [36]

Pourtant, c'est dans cette adhésion immédiate du poème à une temporalité qu'il vient de fonder par la métaphore, et que la prochaine image viendra fonder à nouveau dans l'oubli de la précédente, que se révèle le plus grand paradoxe du surréalisme. Car s'il est possible de vivre cette impulsion de naissance renouvelée sur le mode d'une transe infinie, d'une "explosante-fixe" [37] où ne cesserait de jaillir à travers soi la lumière stroboscopique du mystère, il est non moins possible que le sujet en éprouve l'éparpillement centrifuge, l'égarément de sens impuissants à s'établir et s'éteignant telles des étincelles dans la nuit du poème (la "nuit des éclairs" [38] - Breton), bref, qu'il éprouve l'absence d'une *durée sémantique* là même où le recommencement continu de l'image semblait lui promettre un au-delà de l'absence. Et il se trouve soudain que le surréalisme, lui qui n'a eu de cesse de rêver d'une fondation collective, d'une existence commune transformée en poème, non seulement doit affronter le conflit interne de son égoïsme pulsionnel, négociant l'impossible passage du "paradis individuel" [39] (Aragon) de sa parole close au "paradis terrestre" [40] (Breton) de son espérance, mais, surtout, doit s'interroger sur l'aporie que sa poésie ne cesse d'actualiser entre mythe et histoire, origine et durée: comment, en somme, fonder une *histoire mythique*? Comment le poète, qui s'assure par l'image que "des mythes nouveaux naissent sous chacun de [ses] pas" [41] (Aragon), peut-il prolonger indéfiniment l'énergie de la genèse, et inaugurer dans la vie humaine, selon le souhait de Paul Nougé, une *métaphore qui dure* ? [42] Inépuisable contradiction de la modernité poétique, qui, dans la continuité d'une dialectique baudelairienne du fugitif et de l'éternel, dans la multiplication des rythmes et la perte des formes immuables, se découvre

brusquement dépossédée du *chant* de la totalité (d'une téléologie du réel et de son expression) et s'en détourne au seul profit d'errer, consciemment ou non, à la recherche d'instant où reflue fugacement l'imminence d'une transcendance collective et divine toujours inconnue. Pour évoquer une communauté transculturelle de cette expérience du discontinu, ce sera Bonnefoy transfigurant le "vrai lieu" en un "fragment de durée consummé par l'éternel" [43], Ungaretti, en mémoire d'une imprévisible innocence, déclarant qu'au plus près du mystère "l'éternité éblouissait l'instant" [44], Jacques Brault au sein d'une errance consciente d'être à elle-même sa propre finalité choisissant de "résider dans la verticalité de l'instant" [45], etc. Mais sera-ce Breton, Éluard, Aragon ? Tout indique au contraire que devant cette catastrophe d'une écriture soudain révélée à la possibilité de son absence, mais découvrant peu à peu dans la perte de la continuité naturelle l'attraction de splendeurs isolées dans l'étendue du vide (parfois, retirant même de lui un surcroît de lumière), le surréalisme se soit désespérément tourné vers la réactivation d'un *autre chant*, où le dieu mort nietzschéen allait ressusciter dans l'espace du dedans, où par l'image, qui en connaissait plus sur le poète que le poète en connaissait sur elle, tout vide allait être conjuré, toute distance anéantie, tout temps cesser d'être temps, vieillissement, durée d'un sens, pour devenir la surface lisse et miroitante de ce que A.W. Schlegel appelle un "symboliser éternel" [46]. Tout indique, en somme, qu'à partir d'une image dessaisie d'une opacité du dehors, poussée intérieure d'un désir qui rencontre immédiatement son objet et s'y fusionne sans faire l'épreuve sensible de sa légitimité intérieure, le poète ait cherché à se vivre comme présence perpétuellement présente: "Mais la flamme elle ne saurait reprendre haleine / Malheur à une flamme qui reprendrait haleine..." [47] (Breton).

Aussi Breton, lucide peut-être malgré lui, dans une superbe image qui rappelle l'essentiel du surréalisme, ne fait-il qu'annoncer un crépuscule inévitable lorsqu'il déclare indirectement à la poésie de sa génération: "tu t'attardes la dernière dans la *grotte ruissellante d'éclairs*." [48]² Car en effet, cette parole dont la métaphore ne cesse de clore l'espace, hypnotisée par l'investigation d'une mythologie interne du "surréal" dans les profondeurs de la "grotte" intérieure; où la discontinuité de l'éclair épouse la

² Sauf exceptions, je souligne.

continuité fluide d'un ruissellement, d'un flux où le "Dieu qui nous habite" [49] (et qui nous *inspire* moins, à tout prendre, qu'il nous *expire*) écoule sans fin son soupir de foudres; cette parole, bref, qui pour sa quiétude habite l'enchantement d'une illumination ininterrompue (Éluard: "Image écho reflet d'une naissance perpétuelle", [50]), représentera le dernier effort collectif de la poésie française pour rétablir l'unité romantique d'un *chant du plus haut*, existences entrelacées dans l'élévation métaphorique dont rêvait Novalis et dont ne cessera de rêver, jusqu'à sa mort, André Breton. Mais le surréalisme, en tant que triomphe de l'image et conscience heureuse du langage, s'éteint bien avant Breton. Il commence à mourir lorsqu'à l'"Image ô contact parfait" [51] garant d'une *Vie immédiate* chez Éluard répond le "Adieu, image impénétrable" [52], révélateur douloureux d'une absence de l'immédiatement dicible chez Bonnefoy. Il commence à mourir lorsqu'à Breton, déclarant dans la fusion incandescente du vers et la conscience: "Je vis et meurs d'un bout à l'autre de cette ligne" [53], répond calmement l'angoisse et l'ironie de Jaccottet, chez qui la parole se reconnaît un manque et s'élève lentement en intimité du néant: "...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." [54] Bientôt, conséquence d'un épanouissement violent de l'image et du point extrême qu'elle avait atteint dans la poésie surréaliste, le poète-Ixion s'éveillera, et il reconnaîtra que la métaphore envoyée par la "bouche d'ombre" (Hugo), ce n'était pas la présence divine d'Héra, mais seulement son aspect fantômatique, la pâle nuée dont se détournera lentement, dans ce que Jaccottet appelle une "nouvelle ère du regard" [55], celui qu'éblouissent les lumières vives d'une évidence sensible, à la sortie de la "grotte ruissellante d'éclairs."

Notes

- [1] André Breton, *Clair de terre*, Paris, Gallimard, 1966, p. 41.
- [2] Louis Aragon, *Le paysan de Paris*, Paris, Gallimard, 1953, p. 101.
- [3] Paul Éluard, *Capitale de la douleur*, Paris, Gallimard, 1966, p. 232.
- [4] Paul Éluard, *Capitale de la douleur*, p. 201.
- [5] André Breton, *Premier manifeste du surréalisme*, dans *Manifestes du surréalisme*, Société nouvelle des éditions Pauvert, 1979, p. 46.
- [6] Louis Aragon, *Le paysan de Paris*, p. 242.
- [7] André Breton, *Les vases communicants*, Paris, Gallimard, 1955, p. 143.
- [8] André Breton, *Situation surréaliste de l'objet*, dans *Manifestes du surréalisme*, p. 284.
- [9] André Breton, *Point du jour*, Paris, Gallimard, 1970, p. 26.
- [10] André Breton, *Les vases communicants*, p. 149.
- [11] André Breton, *Premier manifeste du surréalisme*, dans *Manifestes du surréalisme*, p.46.
- [12] Octavio Paz, *L'arc et la lyre*, Paris, Gallimard, 1965, p. 228.
- [13] André Breton, *Clair de terre*, p. 69.
- [14] André Breton, *Les vases communicants*, p. 87.
- [15] André Breton, *Les vases communicants*, p. 129.
- [16] André Breton, *Point du jour*, p. 15.
- [17] Louis Aragon, *Point du jour*, p. 80.
- [18] André Breton, *Point du jour*, p. 18.
- [19] Paul Éluard, *Capitale de la douleur*, p. 104.
- [20] Paul Éluard, *Capitale de la douleur*, p. 94.
- [21] Paul Éluard, *Capitale de la douleur*, p. 16.
- [22] Paul Éluard, *Capitale de la douleur*, p. 104.
- [23] Paul Éluard, *Capitale de la douleur*, p. 211.
- [24] Paul Éluard, *Capitale de la douleur*, p. 133.
- [25] Louis Aragon, *Le paysan de Paris*, p. 209.
- [26] Louis Aragon, *Le paysan de Paris*, p. 147.
- [27] André Breton, *Clair de terre*, p. 148.
- [28] André Breton, *Clair de terre*, p. 126.
- [29] André Breton, *Clair de terre*, p. 106.
- [30] André Breton, *Clair de terre*, p. 170.
- [31] André Breton, *Les vases communicants*, p. 170.
- [32] Thomas M. Greene, *Poésie et magie*, Paris, Julliard, 1991, p. 45.
- [33] Paul Éluard, *Capitale de la douleur*, p. 150.
- [34] André Breton, *Point du jour*, p. 166.
- [35] André Breton, *Clair de terre*, p. 144.
- [36] André Breton, *Clair de terre*, p. 72.
- [37] André Breton, *L'amour fou*, Paris, Gallimard, 1998, p. 26.
- [38] André Breton, *Premier manifeste du surréalisme*, dans *Manifestes du surréalisme*, p.46.
- [39] Louis Aragon, *Le paysan de Paris*, p. 83.
- [40] André Breton, *Point du jour*, p. 25.

- [41] Louis Aragon, *Le paysan de Paris*, p. 15.
- [42] Paul Nougé, “Les images défendues”, dans *Le surréalisme A.S.D.L.R.*, no. 6, 1933, p.28.
- [43] Yves Bonnefoy, *L’acte et le lieu de la poésie*, dans *Du mouvement et de l’immobilité de Douve*, Paris, Gallimard, 1953, p. 210.
- [44] Giuseppe Ungaretti, “Innocence et mémoire”, dans *Innocence et mémoire*, Paris, Gallimard, traduit de l’italien par Philippe Jaccottet, 1969, p. 286.
- [45] Jacques Brault, “L’instant-fanal”, dans *Ô saisons, ô châteaux*, Montréal, Boréal, 1991, p. 72.
- [46] August Wilhelm Schlegel, cité par Tzvetan Todorov dans *Théories du symbole*, Paris, Seuil, 1985, p. 238.
- [47] André Breton, *Clair de terre*, p. 113.
- [48] André Breton, *Clair de terre*, p. 161.
- [49] André Breton, *Point du jour*, p. 25.
- [50] Paul Éluard, *La vie immédiate*, Paris, Gallimard, 1966, p. 169.
- [51] Paul Éluard, *Poésie ininterrompue*, Paris, Gallimard, 1953, p. 18.
- [52] Yves Bonnefoy, *Ce qui fut sans lumière*, Paris, Gallimard, 1987, p. 14.
- [53] André Breton, *Clair de terre*, p. 80.
- [54] Philippe Jaccottet, *L’effraie*, dans *Poésie 1946-1967*, Paris, Gallimard, 1977, p. 30.
- [55] Philippe Jaccottet, *Paysages avec figures absentes*, Paris, Gallimard, 1976, p. 34.

Chapitre 2:

Le crépuscule de la métaphore

“Avec” a pris la place de “comme”.

- Yves Bonnefoy.

Le métaphorique n'existe qu'à l'intérieur du métaphysique.

- Martin Heidegger.

2. 1. *Le crépuscule de la métaphore*

2. 1. 1. Métonymie et métaphore

Écoutons d'abord, dans le silence lumineux qu'il accomplit, ce haïku de Moritake:

*Une fleur tombée
remonte à sa branche !
non c'était un papillon [1]*

Et remarquons simplement que la métaphore, après s'être nouée dans les deux premiers vers, se dénoue soudainement dans le troisième: non, ce n'est pas à l'impossible qu'est convié le poète, mais plutôt à l'évidence d'un référent qui s'illumine de lui-même. Cela aurait pu être l'épiphanie d'une vision, le déliement des lois naturelles, les fleurs remontant à leur branche, l'herbe rentrant sous terre, les épouvantails marchant dans les chemins, et Dieu sait quelles autres splendeurs ! Mais non, ce n'est qu'un papillon finalement, et pourtant l'on sent que c'est ce retour à un réel comblé de lui-même, indiquant le rêve mais ne s'oblitérant pas dans son avènement, qui saisit le moine Moritake. Et que la métaphore, en définitive, n'est pas une finalité perdue à regretter, mais que c'est dans son évanouissement même que la beauté simple se révèle au grand jour du poème.

Nous ne sommes pas très loin, aujourd'hui, de ce haïku: car la poésie française moderne, qui fit longtemps sa gloire de la métaphore, en est à dialoguer avec elle des pouvoirs qu'elle lui avait supposés, et à chercher dans un “au-delà de la métaphore” [2] (Bonnefoy) la possibilité d'une unité qui ne soit pas conquise *sur* les apparences, mais qui naisse plutôt

de la splendeur momentanée qui parfois les ajoure et nous allège avec elle; d'une unité, bref, qui ne soit plus celle que tisse l'imagination dans ses déploiements analogiques, ses réseaux de métaphores, mais plutôt celle à laquelle nous invite une certaine vision métonymique, qui ouvre le poème sur ce qui l'excède et dont il espère, non la domination, mais la réconciliation, non l'assujettissement, mais la *sympathie*. Ici je m'explique. Qu'en est-il actuellement du couple métaphore-métonymie, similarité et contiguïté, conceptualisé par Roman Jakobson dans *Essais de linguistique générale* ? Examinons d'abord quelques propositions rhétoriques. Pour le Groupe Mu (*Rhétorique de la poésie*), c'est une "structure intersective" qui définit la métaphore, "trope connecteur par excellence" [3]; pour Albert Henry, qui dans *Métaphore et métonymie* fait retomber les deux termes sous le sens d'une linguistique structurale, la métaphore, "synthèse vivante", "fixe des équivalences d'imagination" [4]; et pour le plus fidèle héritier de la linguistique fonctionnelle élaborée par Roman Jakobson, Michel Le Guern, c'est également une structure combinatoire qui entre en action à travers la métaphore, et par laquelle le discours s'enrichit d'une intuition soudaine de l'imagination. *Intersection, synthèse, équivalences, combinaison, fusion*: la métaphore, dont tous ces auteurs admettent l'origine subjective, intuitionnelle, est un acte performatif: c'est dans son avènement même que se crée l'arc par laquelle elle fixe certains aspects, dégage des correspondances, désenfouit l'une des arcanes d'un réel que sa présence augmente. En bref, la métaphore unit, certes, mais c'est au risque d'égaliser ce qu'elle rapproche, c'est au prix de dire ceci *est* cela, la fleur est un papillon, ou, dans une veine plus surréaliste, la rosée, une tête de chatte.

À l'inverse, la métonymie se reconnaît une antériorité référentielle, la préexistence de relations objectives dont elle tire son autorité: le monde réel la détermine, lui impose sa loi, et en elle, c'est moins d'une unité *créée* en somme qu'il s'agit que de l'*unification de ce qui est*. La métonymie, écrit Michel Le Guern dans *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, "fournit le moyen de rapprocher des éléments distincts par un mouvement unificateur" [5]; "il n'y a plus intersection de deux éléments, écrit semblablement le Groupe Mu, mais contiguïté par inclusion au sein d'un même ensemble" [6]. Ainsi, quand la *croix* indique le *Christ*, ce n'est pas pour se surimposer à lui et l'occulter de son opacité,

mais au contraire pour se dissiper devant ce à quoi elle réfère. Ce n'est, en somme, que pour faire glisser le sens du référent, le Christ, à un objet qui lui est contigu, la croix, et qui, dès lors, s'investit du sens qu'il a reçu et qu'il ne fait que reconduire indirectement. À la vision, cet insécable de la métaphore puisqu'elle sollicite l'imagination, se substitue en somme la vue, l'observation de relations reposant sur le plus immédiat d'une mémoire partagée.

Quelles que soient les différences qui séparent ces points de vue rhétoriques auxquels je ne m'attarderai pas plus longtemps, il est certain qu'en elles deux lignes de force se dégagent et se fécondent mutuellement. D'une part, la métaphore, produit de l'intuition analogique, ayant son origine et sa destination dans l'imagination, qui, quelles que soient les variantes de degré que l'on fait subir à cette unité qu'elle inaugure d'elle-même (intersection, fusion, synthèse, etc.), incline par les affinités établies entre deux éléments à une redécouverte des identités du réel. "Dans une certaine mesure, écrit très lucidement Albert Henry, la métaphore fait toujours violence au réel." [7] Et d'autre part, la métonymie, produit de relations extérieures communes à tous, reconnaissant sa dette au réel dont elle est l'obligée, et instituant entre deux éléments non plus cet arc qui scintille au-dessus des choses et prélève en chacune d'elle un sens qui leur est nouveau, mais bien, insistons sur ce point, une relation de *contiguïté*: la croix demeure la croix, et le Christ le Christ, mais l'un a emprunté de la proximité de l'autre un sens dont il s'est investi. En bref, l'unité de la métaphore s'acquiert aux dépens de la différence des différents auxquels elle fait violence; l'unification de la métonymie préserve l'identité de chacun des deux éléments, la croix et le Christ, qu'elle présente pourtant simultanément.

Pourquoi ce détour par la linguistique et la rhétorique ? Fondamentalement, parce qu'il rend possible un détournement conceptuel auquel il est grand temps que j'arrive. Je voudrais en effet, dans l'optique d'une phénoménologie existentielle qui reconnaisse à tout le moins qu'en poésie, ce ne sont pas seulement des idées ou des structures qui se réfléchissent, mais également des espérances qui cherchent à s'entendre, identifier à partir du couple métaphore-métonymie deux types d'être-au-monde, dont on aura pu déjà anticiper la nature: le premier, métaphorique, surréaliste, fondé par une adhésion du monde au sujet poétique qui se le sera soumis par l'image, et qui en aura reconnu la valeur

dominante sur son univers verbal; et le second, métonymique, post-surréaliste, où l'unité désirée à travers le poème n'a plus valeur d'une connaissance, d'un secret dérobé par la métaphore à l'*universelle analogie* de Baudelaire, mais plutôt de la mise en présence d'existences qui participent momentanément l'une de l'autre, d'un sujet poétique et d'un monde qui se reçoivent mutuellement sans abolir leur distinction, bref, d'une *sympathie*, au sens grec de *sumpatheia*, "ressentir avec". Yves Bonnefoy, dans la préface d'une anthologie de *haïku*, écrit que dans cette poétique, "avec" a pris la place de "comme" [8]. Cet énoncé est capital. En une phrase si brève, c'est l'essentiel d'une transition qui se révèle: celle entre le surréalisme, dont on sait qu'il fit du *comme* à valeur analogique (que Breton ne distingue aucunement de la métaphore) le pivot de sa poétique, et une tendance majeure de la poésie qui lui succéda, en prit le contrepied et se rassembla, par le biais d'oeuvres qui ne se ressemblent pas nécessairement, autour d'une critique intérieure de la métaphore.

Insistons sur le caractère rétrospectif de cette critique: car était-il venu, ce refus, du temps même où commençait à triompher le groupe de Breton ? Il est possible d'en douter; on peut faire oeuvre à côté du surréalisme sans nécessairement écrire *contre* lui. Valéry, on ne le sait que trop, est cité favorablement par Breton dans *Le premier manifeste*; un dédain souverain de tout réalisme est, et demeurera toujours leur partage, même lorsque les furieux anathèmes du *Second manifeste* commenceront à jaillir. Claudel et les surréalistes s'ignorent, et non sans quelques injures: mais plus profondément, une certaine ferveur à l'égard d'une saisie intuitive des correspondances les réunit, même si cette analogie, reposant encore chez Claudel sur une ontologie en surplomb, d'ascendance chrétienne, se déplace chez les surréalistes vers un fondement occulte des puissances intérieures. "J'apporte à toute chose sa délivrance. / Par moi / Aucune chose ne reste plus seule mais je l'associe à une autre dans mon coeur." [9], écrit Claudel dans *L'Esprit et l'eau*, la seconde des *Cinq grandes odes*; semblablement, parmi plusieurs affirmations du même ordre, Breton écrit que l'image doit "faire apparaître l'unité concrète des deux termes mis en rapport et de chacun d'eux, quel qu'il soit, une vigueur qui lui manquait tant qu'il était pris isolément." [10] Certes, l'analogie, ici, prend des voies diverses: chez Claudel, c'est une perpétuité cachée qui recueille chaque créature et l'intègre dans le

sillage d'une présence liquide, inépuisable; chez Breton, une combinatoire obscure, un jeu aux règles inconnues qui décident continuellement de coïncidences inouïes. Mais dans un cas comme dans l'autre, toute chose n'accède vraiment à elle-même que pour autant que le verbe l'ait portée vers une autre chose; elle ne se délivre de sa contingence, et nous attire dans ce mouvement vertical, que si une adhésion à un monde *plus réel*, source invisible chez Claudel, geyser d'images chatoyantes chez Breton, la soulève vers plus qu'elle-même et l'intègre dans le grand rythme universel que le verbe poétique a pouvoir de recréer. Et Saint-John Perse, dans sa démarche seigneuriale, eut-il autre rêve ? Prononçant son allocution lors de la réception du prix Nobel de 1960, c'est encore à une vocation de "surréalité" qu'il voue le dire poétique, destiné à concurrencer par "l'image médiatrice" le concept scientifique dans son investigation des lointains:

Par la pensée analogique et symbolique, par l'illumination lointaine de l'image médiatrice, et par jeu de ses correspondances, sur mille chaînes de réactions et d'associations étrangères, par la grâce enfin d'un langage où se transmet le mouvement même de l'Être, le poète s'investit d'une surréalité qui ne peut être celle de la science. [11]

Qui sera supérieure, dès lors, à celle de la science ? Ou qui en réitérera autrement les visées de profondeur, tenant le témoignage des sens pour une erreur, et la terre pour le simple seuil de splendeurs secrètes à désenfourer des apparences ? Certes, chacun de ces trois poètes d'envergure possédait déjà, au moment où allait paraître le défi du *Premier manifeste surréaliste* (1924), une voix profondément originale; *Les Cinq grandes odes* de Claudel avaient paru en 1910, *Éloges* de Saint-John Perse en 1911, et *La Jeune Parque* de Valéry en 1917. Mais chacun d'entre eux, au-delà de cette force de ton qui suffit à les distinguer, rejoint souterrainement une pensée analogique du "surréal". Ce sera Valéry répugnant à s'abandonner à l'accidentel, au hasard, cherchant à égaler la transparence de son chant aux essences inaltérables du monde qui répondent bien vite, dans leur ordonnance, aux formes claires de l'esprit; Claudel, au verbe "tout fulgurant de la jubilation orchestrale" [12], présentant derrière l'"énumération délectable" [13] du monde créé la vibration divine d'une "note unique prospérer avec une éloquence invincible" [14]; et Saint-John Perse, non pas fasciné, il est vrai, par la transcendance, l'ailleurs, mais refusant malgré tout de donner voix au désarroi et au manque qui authentifient l'expérience d'ici, exigeant du verbe qu'il nourrisse une invulnérable louange

à l'égard d'un monde qui, d'être constamment dans ces amples versets à la cime de lui-même, en vient à exclure la part la plus déshéritée et peut-être la plus profonde de l'âme humaine. Ni la clairvoyance valéryenne, stérilisée par un excès de conscience de soi, ni l'orthodoxie claudelienne, trop sûre d'elle-même, à ce point affermie dans sa foi qu'elle en oublie souvent de solliciter par la faille, l'hésitation, que l'on prolonge en elle la leur intime qui veille en nous, ne sont peut-être entièrement pour nous. Mais le monde de Saint-John Perse, où tout de notre lieu commun est louable, où tout peut accéder au degré d'éloge et le fait souvent au pied levé, est-ce encore le nôtre ? Et à plus forte raison, l'*envers du réel*, cette visée de la voyance surréaliste, est-ce l'accomplissement véritable de notre conscience ou son repli dans la satisfaction égoïste des obsessions les plus insistantes ?

2. 1. 2 Sur la force de la métaphore: "avec" au-delà de "comme"

Telle est bien la question que quelques poètes, ayant mûri les propositions de ce groupe qui avait pris un tel éclat dans la France des années 1920, poseront bientôt dans leurs oeuvres. Pierre-Albert Jourdan note dans *Les sandales de paille*, au moyen d'un infinitif qui situe ce fragment au centre d'un enjeu essentiel: "Calmer la beauté sans verrouiller les sens - comment ?" [15] Fragile équilibre: d'une part, en effet, Jourdan souligne qu'il s'agit de "calmer la beauté", d'exténuer le mouvement d'ascension avant qu'il ne purifie le monde de ses imperfections, de sa prose quotidienne et de ses événements insignifiants; mais de l'autre, par l'ajout immédiat d'une nuance, il précise que si cette effervescence de la beauté est un erreur, son tarissement par la fermeture de soi aux sollicitations soudaines du monde n'est pas moins une fausse approche, et que le poète, dans le déni des chimères mais dans l'écoute du sensible, doit se frayer une voie médiane entre la critique et l'adhésion absolue.

Imaginons un matin, fauve et poudroyant, comme il y en a plusieurs à désassombrir les jardins de Caromb dans l'oeuvre de Jourdan: et immédiatement, irrigué d'un afflux soudain d'intensité, un poète faisant quelques pas au sein de cette lumière, saisi, sommé de répondre par l'édit d'une loi inconnue. Il juge, au moyen de la sentence mentionnée plus

haut (qui prend dès lors valeur de jurisprudence), de la décision verbale à rendre pour ne pas faillir et pour faire oeuvre de justesse. D'un côté, calmer la beauté, restreindre l'élan, anéantir toute velléité de fulgurance qui nous rendrait prisonnier d'un mirage; de l'autre, dans la conscience du fait que passer en silence serait malgré tout manquer l'occasion d'un partage, demeurer au plus près de l'espace ouvert par la sensation, et faire du souvenir de ce lieu évanescant l'horizon à l'intérieur duquel les mots auront à entrer en relation.

Qu'aura été ce matin, en définitive ? La fontaine du jour ? C'est ici, dans l'expectative de cette métaphore possible (quoique peu probable), que se pose le problème essentiel auquel aboutit notre apologue: comment la poésie peut-elle être fidèle à sa vocation de transfiguration sans *défigurer* ce qu'elle célèbre ? Ou: quel sera l'avenir de la métaphore, ce "transfert", cette dynamique d'une déportation perpétuelle vers l'ailleurs, dans une poésie qui cherche à rouvrir les voies d'une finitude habitable ?

Pareil avenir existera au prix, peut-être, d'une insistance sur le caractère temporel de ce transfert. C'est à une conclusion analogue qu'aboutit Paul Ricoeur, dans l'impressionnante somme de *La métaphore vive*: fondamentalement métaphorique, ainsi, serait l'existence d'un sujet qui se transfère continuellement vers un autre de soi-même. Conception remarquablement conforme au système global de Paul Ricoeur: la métaphore reproduit le schéma de la relation herméneutique, instituant entre deux éléments un écart qui devra être comblé et dont la résolution intérieure inaugurerait chez le sujet un nouvel état de conscience. En somme, là où la domination conceptuelle nivelle les différences, la conciliation métaphorique les maintient tout en les accordant: la métaphore devient un lieu de *tension*, où le Même et l'Autre se rendent visite sans s'abolir, préservant dans l'instant de leur rencontre un équilibre entre la communion et le conflit. Une métaphore comme la *rose de sable*, cette merveille de Montherlant que l'on prendra ici isolée (sans considérer le sens que lui donne l'auteur), refigure ainsi ce qui est à la lumière d'une intimité nouvelle: le sable se floralise, se gonfle d'une fécondité secrète, et d'un rougeolement de douceur; la rose acquiert précarité, devient passage soyeux des grains qui s'écoulent, dressée au bout de sa tige comme un étrange sablier suspendu. Scandale pour la logique, dont, reconnaît Ricoeur, la métaphore réinvente l'impulsion de classification première:

Ne peut-on pas dire que la stratégie de langage à l'oeuvre dans la métaphore consiste à oblitérer les frontières logiques établies, en vue de faire apparaître de nouvelles ressemblances que la classification antérieure empêchait d'apercevoir ? Autrement dit, le pouvoir de la métaphore serait de briser une catégorisation antérieure, afin d'établir de nouvelles frontières logiques sur les ruines des précédentes. Avancé encore d'un degré, ne pouvons-nous former l'hypothèse que la dynamique de pensée qui se fraye à travers les catégories déjà établies est la même que celle qui engendre toute classification ? [16]

Et c'est ici, dans ce "pouvoir" de transgression mentale qui est à l'oeuvre dans la métaphore, que se joue l'essentiel de la réaction contre-surréaliste en France: car si la métaphore est un putsch, un attentat mené contre la fixité de l'ordre logique, elle peut tout aussi bien hériter du pouvoir qu'elle cherchait à combattre, fonder sa suprématie dans la conscience de celui qui l'utilise, et accomplir le sacre d'intuitions que l'on pourra considérer, à la faveur de ce pouvoir disponible, comme étant supérieures à l'ordre collectif que propose une langue trop rigide. Au terme du "retour amont" (Char) qu'opère la métaphore vers l'énergie ordonnatrice des origines, le poète rencontre l'image de sa propre divinité: la métaphore contient, *en puissance*, sa puissance possible. Dès lors, une simple différence de degré séparera la liberté ouverte dans la conscience d'une tyrannie hâtive de l'imaginaire; c'est la structure même de la métaphore, son acte d'ébranlement fondé sur l'amalgame instantané d'identités irréductibles, qui la prédestine à se partager, dans son accomplissement, entre une inclination vers la *force* ou une autre vers la *puissance*. Par définition, en effet, la force ne soumet pas l'objet contre lequel elle s'exerce; et que l'élan métaphorique puisse être cette poussée légitime vers l'avant, ce mouvement d'un futur qui s'engendre à mesure qu'il s'écrit, nulle oeuvre mieux que celle de Gaston Miron pour le prouver. Force et métaphore, ici, s'activent mutuellement: Miron écrivant "j'avance en poésie comme un cheval de trait" [17], évoquant pour les attirer à soi les "charges de bison dans la lumière" [18] et "le vent souterrain [qui] tonnait et cognait" [19], rallie dans la matérialité même de ses vers ces métaphores de la force à la métaphore, qui est elle-même une force, qui porte les voies d'un frayage, d'une genèse, et dont la charge toujours latente envers les identités établies est la mieux à même de répondre à la visée initiatique de celui qui déclare dans le poème liminaire de *L'homme rapaillé*, et quel que soit le sens de ce vers, "être arrivé à ce qui commence." [20]. "Adieux métaphores dont j'ai fait le tour" [21], griffonne tardivement le poète de la plus

grande fraternité (et l'on saura très peu de ce qu'a été la poésie de Miron à la suite de cette rupture, postérieure à 1978): mais avant que l'oeuvre ne prenne ainsi congé d'elle-même, cette poésie noueuse, au cheminement heurté, aura incarné l'essentiel d'un homme roulant "tous les saguenays d'eau noire de [sa] vie" [22], sollicitant la présence humaine comme afflux d'une force qui retire d'autrui son mouvement et se délivre aussitôt d'elle-même vers autrui.

Car si la force, essentiellement mouvante, peut se communiquer à un autre corps, il est de la nature de la puissance de vouloir se préserver, de se consolider *au-dessus* des objets ou des êtres qui lui renvoient l'image de la domination qu'elle exerce; et que la métaphore fonde elle-même sa propre monarchie, comme sa structure le permet, elle n'aura alors déstabilisé un règne (logique) que pour enfermer le poète dans un autre, aux virtualités infinies, certes, puisque la souveraineté créatrice de la métaphore est potentiellement absolue, mais dont les frontières narcissiques risquent toujours de renvoyer à celui qui les a posées l'aspect irréel d'une incarnation verbale réduite à un jeu chatoyant d'ombres chinoises. "Quelle puissance absolue, comme d'une métaphore" [23], écrit Mallarmé, si lucide; et Éluard, résumant l'essentiel du surréalisme, prolonge dans *L'amour la poésie* cette intuition:

*Des chrysalides de mes yeux
Naïtra mon sosie ténébreux
Parlant à contre-jour soupçonnant devinant
Il comble le réel
Et je soumets le monde dans un miroir noir
Et j'imagine ma puissance [24]*

À travers la métaphore de la chrysalide, où les yeux deviennent les cocons des visions à venir, voici cet *autre de soi*, le "sosie ténébreux" de l'écriture automatique, qui se met au jour, ou plutôt à la nuit; le sujet s'engendre de lui-même, faisant accoucher son visage obscur. Et celui-ci, qui est du registre de l'ombre ("ténébreux", il parle à "contre-jour", et à travers lui le poète "soumet[...] le monde dans un miroir noir"), c'est bien évidemment du pouvoir qu'il participe, comblant un réel dont a été reconnu l'insuffisance, augmentant le sujet qui à travers lui imagine sa puissance du fait que l'imagination même est sa puissance. Le monde devient alors, saisissante expression, un "miroir noir". Il ne révèle pas sa profondeur, mais, comme tout miroir, crée l'illusion de celle-ci par l'action d'un

reflet: le poète croyait accéder au secret de l'univers, il ne s'enfonce et ne s'enlise que dans les attractions du "sosie ténébreux". Comme n'est plus le faisceau qui éclaire les mailles invisibles de la toile cosmique; mais un lien fugacement révélé du filet dans lequel s'empêtre la conscience qui s'est livrée sans retour à son *autre* nocturne. Tel est d'ailleurs le sens du célèbre adage d'Heidegger: "Le métaphorique n'existe qu'à l'intérieur du métaphysique." [25], que commente de façon succincte Paul Ricoeur:

Plusieurs choses sont ainsi affirmées: d'une part, que l'ontologie implicite de toute la tradition rhétorique est celle de la "métaphysique" occidentale de type platonicien et néo-platonicien où l'âme se transporte du lieu visible au lieu invisible; d'autre part, que méta-phorique veut dire transport du sens propre vers le sens figuré. [...] Ainsi donc, qu'on parle du caractère métaphorique de la métaphysique ou du caractère métaphysique de la métaphore, ce qu'il faut appréhender, c'est l'unique mouvement qui emporte les mots et les choses au-delà..., méta..." [26]

Que l'on oublie, pour l'instant, la valeur d'une telle interprétation, inséparable de la pensée de Martin Heidegger sur l'impossibilité d'une objectivation rationnelle de l'être; l'essentiel réside dans cette réciprocity qu'elle pose entre l'élan métaphysique et l'élan métaphorique, tous deux destinés à accomplir dans cette perspective une *déportation de soi vers la profondeur*. L'arc analogique y devient ce pont par lequel le poète traverse les apparences pour s'établir dans le séjour des essences. "L'arbre ne s'explique pas, écrit semblablement Jacques Brault. Il croît et décroît dans le même élan de vie et de mort. Il est absolu. Quand on l'utilise comme matériau ou comme métaphore, on le déplace, on le relativise. Il devient irréel ou surréel - une *apparence trompée*." [27] Et c'est à la seule faveur de cette alliance entre l'analogique et l'irréel, où sont portées sur le même plan la crise de la métaphysique et la crise de la métaphore, qu'il est possible d'entrevoir quelle lueur d'appartenance allumera alors la préposition *avec*, qui reparaît dans les oeuvres, à l'instar du *comme* surréaliste dont elle se veut l'envers, aux moments privilégiés où se décident des poétiques. Ainsi Jean Follain, né en 1903, écrit-il dans le poème *La distance*, d'un "homme de peine" où transparaît la figure du poète:

*Un homme de peine se sent
composer avec le monde
des objets le surprennent
du fait de leur voisinage [28]*

Composer avec le monde, c'est bien sûr en soutenir l'obscurité qui peut parfois nous faire défaillir (*faire avec*, comme l'on dit de la pose à prendre face à un malheur qui nous

frappe), mais c'est aussi s'allier sa présence, et fonder sur cette participation poétique un destin commun, un "voisinage" dans la contingence où l'accompagnement d'un instant hasardeux cautionne pour un temps l'injustice de mourir. De la même façon, pour Guillevic, né en 1907, dont le recueil fondamental s'intitule *Avec* (1966), c'est une solidarité intime de la parole avec un monde dont elle se veut l'approche qui clarifie le regard: "Il s'agit de voir / Tellement plus clair, // De faire *avec* les choses / Comme la lumière." [29] Laquelle peut se réduire parfois à un infime chatolement de surface, qui n'aura pas réduit l'altérité profonde du lieu où l'on habite, mais que faut-il de plus que cette offre de complicité pour transmuier cette obscurité en accueil ? "Tu te tairas, parleras / *Avec* une chose / Ou avec son absence." [30] Dans le vide même, l'absence, dont le *comme* surréaliste se voulait la conjuration, le rayonnement d'amitié universelle demeure chez Guillevic. En est-ce autrement chez Yves Bonnefoy, né en 1923 ? *Les tombeaux de Ravenne* nous indiquent bien que non (Bonnefoy souligne): "Que ce monde existe (*"l'autre monde" platonicien des "fortes Idées"*), j'en suis sûr: il est, dans le lierre et partout, la substantielle immortalité. Simplement il est *avec nous*. Dans le sensible." [31] Voici le sensible trouvant en lui-même sa propre réponse: non plus un foyer de feux follets surréalistes, qui nous attirent vers l'ailleurs pour mieux nous perdre, mais la lueur indiquant à l'errant le lieu de son retour et de sa demeure possible. L'insistance que met Pierre-Albert Jourdan, né en 1924, à cheminer dans ses fragments "avec, pour compagne, une courbe de collines dans la brume du soir" [32], n'a pas d'autre origine que ce désir de tendresse fraternelle (Jourdan souligne): "Tu es si bien accordé, tu voudrais sacrer chaque brin d'herbe. Tu es accroupi là, *avec*." [33]; "J'aime voir le vent tourner les pages de ce cahier. Les mots défilent sous ce regard empreint à coup sûr d'une ironie supérieure. Pas de quoi frémir. Rire *avec*." [34] Et Jaccottet, enfin, né en 1925, réitérant en quelques vers du *Livre des morts* cette volonté de participation au sein de la finitude: "Prends le chemin que t'indiqua le suspens de ton coeur, / Tourne *avec* la lumière, persévère *avec* les eaux, / Passe *avec* le passage irrésistible des oiseaux..." [35] Le *Livre des morts* devient une oeuvre de sympathies fugaces; et le chemin d'un destin sans destinée, suspendu au-dessus de la nuit, un chant silencieux qui se déploie souterrainement *avec* la mort.

2. 1. 3. Analogie et ironie: vers la voie médiane de la veille

Qu'est-ce à dire ? Fondamentalement, que l'admirable distinction d'Octavio Paz entre *analogie* et *ironie*, achevée dans *L'autre voix*, trouve à partir du début des années 1930, en France, dans le vide ouvert par la déflagration surréaliste de la métaphore, une incarnation parmi les plus denses des forces à l'oeuvre dans ce dialogue propre à la poésie moderne:

Parallèlement à la vision de la correspondance universelle, on voit surgir son frère ennemi: l'ironie. C'est le trou percé dans le tissu des analogies, l'exception qui enraie le tissu des correspondances. Si l'analogie peut être conçue comme un éventail qui, en se dépliant, montre les similitudes entre ceci et cela, entre le macrocosme et le microcosme, entre les astres, les hommes et les insectes, l'ironie déchire l'éventail. L'ironie est la dissonance qui interrompt le tissu des correspondances et le transforme en galimatias. L'ironie porte beaucoup de noms: c'est l'exception, l'irrégulier, le bizarre comme disait Baudelaire; en un mot, c'est le grand accident: la mort." [36]

Et voici que le poète, à ce moment de l'Histoire où il est déjà possible de deviner l'effondrement surréaliste, se voit la proie d'un clivage. D'un côté se trouve l'analogie, cette *burning fountain* (Wheelwright) dont il garde souvenir, et dont il sait qu'elle a le grand pouvoir de rendre le verbe à son effervescence native, mais c'est en pressentant que ce rythme de perpétuelle réinvention semble déjà s'être épuisé de son propre mouvement; et de l'autre, le regard ironique, qui intervient bientôt au nom de la mort pour suspendre ce cycle de résurrections infinies, et qui soupçonne que la musique d'attractions continues de l'analogie n'est peut-être qu'un chant mécanique des profondeurs survivant à une ontologie délabrée. D'une part, la vision analogique: tout se répond, l'écho de la présence divine, quel que soit son fondement, vibre constamment dans l'univers et la parole en révèle le rythme secret. D'autre part, la (ré)vision ironique: l'écho que renvoie l'univers à notre parole, ce n'est pas le murmure de Dieu, mais la répercussion grandissante des lieux à jamais abandonnés. La sensibilité commune aux poètes précédemment nommés semble se frayer un chemin entre ces deux extrêmes: perpétuant le *désir* de l'analogie, certes, mais en abandonnant du même mouvement le rythme et la croyance. Pour la première fois depuis longtemps en France, ce n'est plus un discours de la subversion effrénée qui sert de principe actif à l'écriture, et à la constitution d'avant-gardes prenant appui sur les ruines de leurs prédécesseurs (romantisme, Parnasse, symbolisme, art nouveau, Dada, surréalisme), mais une volonté collective de *renouement avec le présent*, analogue à cette

“Poétique du Maintenant” [37] dont Paz intuitionnait l’apparition parmi les cendres de la modernité. En bref, ce n’est plus la poésie qui doit s’incarner dans l’Histoire, en la devançant sans cesse et en projetant par le mouvement vers l’avant de l’analogie l’état qu’elle doit atteindre, c’est le temps historique, irréversible, humain de la mort qui doit s’incarner dans la poésie. Et si le surréalisme achève la modernité, dès lors, ce n’est pas tant parce qu’il *prône* le mouvement révolutionnaire, mais parce qu’il l’*incarne* souverainement dans la matérialité de son écriture: aucune autre poésie, ni avant ni après lui, n’avait ou n’aura réalisé avec tant d’évidence cette “autodestruction créatrice” [38] que Paz situe au centre de la modernité dans *Point de convergence*, posant pour aussitôt détruire, étant périodiquement ramenée par son rythme de renouvellement métaphorique à abolir un sens tout aussi “vierge” et “vivace” (Mallarmé) qu’impuissant à s’établir. Le présent de notre vie, semblent dire tous ces poèmes, est constamment en retard sur la présence; Follain, Guillevic, Bonnefoy, Marteau, Jourdan, Brault, Jaccottet chercheront à dire contre eux qu’il la recueille. Aussi l’ironie, chez tous ces poètes, relève-t-elle moins d’un quelconque nihilisme qu’elle ne lutte contre lui au moyen d’une contradiction interne: elle ne dévalorise pas le monde, bien au contraire, elle le fait resplendir au moment même où elle s’exerce contre le verbe qui avait perdu confiance en lui, avait cessé de le solliciter et cherchait à en recréer l’expérience par ses pouvoirs propres. Elle est le regard de Rimbaud dans le dernier poème d’*Une saison en enfer*, répudiant les tentations du mage et de l’ange, et donnant par le fait même congé à une poétique de l’éveil continu dont son écriture avait longtemps reproduit les sursauts. “Cependant, c’est la veille.” [39], écrit-il d’une voie possible à suivre (par d’autres que lui). Ce sera celle qui comptera pour l’essentiel de la poésie post-surréaliste: car veiller, en définitive, c’est bien se détourner de soi pour demeurer attentif à ce qui se trouve là, au plus immédiat de nos perceptions sensibles, et c’est bien alors faire oeuvre de mémoire contre l’oubli des splendeurs oniriques: veille-t-on intransitivement, sans prévoir un événement particulier, ce sera encore dans le souvenir d’un avènement possible qui justifie cette veille. Mais plus fondamentalement, ne veille poétiquement que celui qui dure le temps de cette surveillance légère, et qui se préserve comme vigile de l’invisible même aux instants d’insignifiance et de malheur, où la disponibilité pourrait faillir et le *regard*, dont tous ces

poètes attestent l'importance capitale, ne plus relever cela qui vient par moments troubler sans bruit le lieu où la conscience demeure aux aguets. Le veilleur, en somme, par fidélité envers ce dont il a choisi d'être à l'affût, s'impose un *devoir de durée* ("un devoir à chercher" [40], écrit Rimbaud au terme de son oeuvre). D'où, pour la poésie à venir, une irrésolution centrale dans son rapport au temps: l'analogie, cette fontaine aux mille éveils, ce messianisme de la métaphore qui porte en lui la rédemption du langage et partage avec la modernité une croissance commune, comment la concilier avec le déploiement d'une durée plus humaine, une poétique du présent, où la veille nocturne de l'irréversible décide de notre contact avec l'autre ? Comment, en somme, concilier la métaphore et la mort ? Et si l'analogie défaille devant l'ironie, ce qui est toujours possible à l'intérieur d'une époque méditant la mort du divin, quelle voie restera au poète pour honorer son désir d'unité ?

2. 2. *Poètes de la durée*

2. 2. 1. Jean Follain, le mot de passe aux frontières

On ne saurait trop insister, à cet égard, sur l'importance que prendra le recours au *tremblement* pour la poésie à venir, et, en tout premier lieu, pour le grand poète Jean Follain. Dès 1933, avec la parution de *La main chaude*, apparaît en effet ce qui restera la coïncidence secrète et unique de son oeuvre: d'une part, un renoncement presque décisif à toute forme d'intuition analogique, la visée de ce poète étant davantage d'ennoblir le propre du signe que de le subvertir ("clamer l'exacte chose" [41], écrit-il); de l'autre, une insistance à suggérer la *durée* qui relève d'une loyauté toute intérieure envers la profondeur de temps que recèlent parfois certains objets et certains êtres. Follain, avant tout, demeure le poète attentif à la "splendeur de la durée" [42] et à l'"usure magnifique" [43]; et s'il aime tant la durée, au point de la faire présider à l'élaboration de poèmes remarquablement continus, ce n'est pas tant parce qu'il croit cette permanence acquise aux objets qui l'entourent et qui reposeraient dès lors dans l'immuable, mais parce que cette durée lui apparaît au contraire solidaire d'une participation interne, d'un effort, chaque

chose veillant à préserver son existence contre le néant qui pourrait à tout instant l'anéantir. Et voici alors, dans ce singulier univers verbal, que “chaque chose doucement travaille” [44], que “les objets montrent de la patience” [45], que “la fleur même dans le ravin / pour son existence semble trembler” [46], qu’ “à tout l’univers de la fuite / résistent les champs / et la hutte enténébrée” [47] et que “chaque chose veill[e] et travaill[e] pour sauver son éternité” [48]. Rien, aucun support souterrain ne soutient ici le monde; celui-ci, dans *un immense refus de la paix* [49] retardant indéfiniment la tranquillité de l’inexistence, est entièrement absorbé dans la tâche d’un acte intérieur qui le perpétue. La forme de tel objet cesse d’être donnée, héritée comme un moule, pour se muer en vibration d’une force qui s’accomplit continuellement:

*À lutter contre la cruauté
à sauver sa forme et sa grâce
tout s’efforce dans cette chambre
même l’espace et le rayon blême
en plein jour tremble d’exister [50]*

Et que penser dès lors du refus dans cette oeuvre de la métaphore, sinon que celle-ci, une force en elle-même, risque de se désolidariser de cet avènement rythmique de la matière pour en dévier le cours et le concurrencer sur le plan de l’imaginaire ? “Désormais plus d’*arc triomphal* / mais la nudité du poète / sera plus stricte encore...” [51], écrit éloquemment Follain dès *Usage du temps*, énonçant du même coup l’intention de dépouillement qui est à l’origine de son oeuvre.

Mais ce choix a son péril. Car si le deuil du métaphorique a pour vertu de préserver la fleur dans sa “pacifique neutralité” [52], et le monde dans un état de vibration où il ne s’insurge pas contre sa présence immédiate, il porte également en lui le risque, certifiant la durée propre, de se faire la grande parole d’*Inventaire*. Le poème, dès lors, pourrait être cet agrégat verbal d’événements isolés, successivement cernés par notations furtives; une comptabilisation patiente rédigerait, dans une historiographie anonyme du quotidien, ce minutieux mémorial de l’infime où toute chose accéderait à la valeur d’un fait dûment répertorié. Et la réminiscence, exigence pour le poème de demeurer fidèle à l’expérience de mutualité sensible qui l’a réclamé, céderait à la remémoration les droits d’une vaste inscription de gestes, paroles, lieux, habitudes, etc., sans toutefois que le désir natif d’immédiateté soit comblé d’une telle tâche d’énumération, si riche soit l’évocation de cet

“hiératisme de gestes.” [53] Aussi chez Follain, pour contrer la possibilité d’un tel secrétariat des différences, apparaîtra très tôt le recours fondamental au *frémissement*:

*Mains frémissantes maniant la pâte
on dirait que par vous
l’univers se lie [54],*

est-il écrit, et il est possible d’entendre par la propagation de cette onde inentendue, qui s’étend du plus intime au plus vaste, la manière particulièrement discrète qu’a l’universel de prendre ici le quelconque comme lieu d’élection; mais l’essentiel quant à la traduction de l’expérience vécue tient à édifier ce frémissement comme mode de liaison invisible, souvent soudain, qu’aucune affinité sensible des objets ne prépare et dont l’avènement, pourtant, au contraire de ce qui se produit dans l’image surréaliste, n’aura requis des mots que de recueillir le souffle de cette rayonnante réciprocité et d’écouter s’approfondir les multiples échos de cette correspondance *non analogique*. Sous l’action d’une brise soudaine, en effet, un corbeau perché sur une branche chargée de neige peut frémir *avec* l’arbre qui le porte, et les herbes longues et sèches au-dessous, sans échanger une preuve de ressemblance, forcée ou non, avec ces êtres qui le voient. Et dans la mesure où l’objet frémit, non seulement se révèle-t-il par ce tremblement comme étant responsable de sa durée, mais encore celle-ci peut-elle maintenant s’ouvrir à celle d’autrui et, ainsi, par touches légèrement suspendues les unes aux autres, faire affleurer la simultanéité sensible où ce n’est plus tant la fleur, la paysanne blonde, la campagne normande ou la vendeuse d’écrous dont est perçue la continuité, mais l’ondoiement où se rencontrent ces lueurs et dans l’échange desquelles se laisse pressentir, à jamais suggérée, la durée du monde lui-même. “Dans la simultanéité d’une même vision apparaissent quantité de petites venelles.” [55] Tout poème, chez Follain, cherchant dans cette contiguïté des existences sa loi, tendra alors dans sa forme à converger vers un invariant structural: il deviendra ce lieu où “les perspectives se conjuguent” [56], carrefour de plans dont la réunion ne dépend la plupart du temps d’aucune situation focale, si ce n’est d’un lieu absent où, par grâce mutuelle entre les choses, circule cette “secrète monnaie de douceur” [57] qui n’a d’autre valeur que le don d’intensité qu’elle réalise. Ainsi de ces quelques vers d’*Usage du temps*:

*Une fleur s’ouvrit
au bord d’une vallée
derrière l’horizon plat*

*et d'un seuil taché
par l'encre du paraphe
un oiseau prit du vol;
un pétale tomba
dans le fond d'une écuelle
et des marteaux alors
frappèrent en cadence. [58]*

De cette lointaine floraison à cet envol, de cette chute inaudible à ce puissant martelage, nulle gloire d'un *comme* qui eût désensablé les fondements occultes de ces liaisons, mais l'ébranlement rythmique ("cadence" métonymique) par lequel ce qui fut le plus minime, l'épanouissement d'un silence dans la vallée, se répercute jusqu'au plus bruyant d'un atelier, communicant un magnétisme par contraste immédiat, à l'instar du papillon qui, dans un haïku célèbre de Buson, innocente en y sommeillant la lourde cloche du temple bouddhiste. Pareille correspondance, purifiée chez Follain de tout sens alchimique, évoque une veille d'armes aux frontières. Ce que l'on sent passer d'une perspective fugace à l'autre demeure innommé, tel un mot de passe dont on aurait oublié le sens, mais c'est dans la perpétuité même de cet appel vide lancé de sentinelle à sentinelle que l'on se rapproche très discrètement d'une chaleur immémoriale. Voici ainsi que l'on "dénude la poitrine / de la servante anonyme / *tandis que* frémit l'arbre / imperceptiblement." [59] *Tandis que, cependant que, pendant que, alors que, etc.*: quelle serait ici la légitimité de telles notations de simultanéité temporelle (extrêmement fréquentes), comme d'un imparfait qui deviendra peu à peu l'un des horizons dominants des poèmes de Follain, sinon celui de dénouer lentement le cours successif du langage, et de présenter *ensemble* les phénomènes que l'horizontalité du verbe tend à isoler dans l'égrènement d'une chaîne causale ? L'essentiel de ce ton unique d'une sérénité tremblante qu'atteint par moments la poésie de Jean Follain tient pour une bonne part à ces procédés verbaux de mise en présence, où les éléments rassemblés deviennent semblables à ces billes frottées de l'*Épicerie d'enfance* qui, "se chauffant légèrement, [...] ne laissent pourtant partir aucune étincelle" [60], et où l'amoureux de cette durée commune que l'on célèbre en train d'agir n'ignore jamais qu'au même moment, dans ces campagnes profondes où la nuit ne s'absente pas du jour, "un malheur tenace / habite les corps les plus beaux." [61]

Mais encore faut-il noter, en dernière instance, que chez Follain, ce “malheur” habite toujours la beauté comme un corps étranger: aucune volonté dialectique ne cherche à résoudre la contradiction de ces deux pôles qui s’octroient l’un à l’autre l’existence. C’est la guerre, au loin, mais ici les automnes flamboient (*Les livres et l’amour*); dans *La glace*, une jeune fille se contemple dans un miroir embrasé par la lumière du couchant, certes, et une transfiguration s’annonce, mais aussitôt vient à elle une bête domestique, “comme pour rappeler / cette vie animale / qu’aussi bien recèle / un corps de femme” [62]; le voile gonflé d’un navire, un cil qui se pose sur l’eau se répondent au sein d’une soirée (naturellement) “frémillante”, et “pourtant en un coin sombre / restent des hommes / pas encore lassés de torturer” [63] (*Soirée frémillante*), etc. Pareille insistance à corrompre la paix avant qu’elle ne s’établisse, trop pure, trop belle, n’est pas innocente: elle rejoint le cœur des enjeux moraux que pose la métaphore. Car si celle-ci, en effet, subvertit les catégories logiques, son principe de transgression peut tout aussi bien prendre pour objet, afin de les anéantir, certaines valeurs éthiques jugées obsolètes: recours puissant contre l’altérité, l’analogie se muerait alors en oubli de l’autre. Rappelons-le, lorsque Rimbaud, dans *Adieu*, tourne le dos au “mage” qu’il a été dans l’*Alchimie du verbe*, c’est pour condamner immédiatement dans cette figure piégée par ses pouvoirs une gloire “dispensé[e] de toute morale” [64]. Or, de Baudelaire, premier moderne, oscillant entre la figure du “parfait chimiste” et le souvenir de l’ “âme sainte” [65], aux investigations occultes des “vases communicants” surréalistes, une indéniable affinité de structure révèle dans l’alchimie et la métaphore un principe commun de *transvasement*. Et c’est à la seule lumière de cet horizon que peut s’éclairer, dès lors, cette synthèse de l’*Épicerie d’enfance* chez Follain:

Par un besoin d’encyclopédie, pour pouvoir étiqueter, classer, conserver, l’enfant de la maison avait voulu créer ce grave amusement d’une grande épicerie avec toute la gamme des produits et, dans chacun de ses produits, toute la gamme des catégories... [...] ...lui seul connaissait la mesure de cette poétique pusillanimité, lui qui eût voulu détenir un grand et à la fois très précis catalogue armorié de la terre, mais qu’en même temps tout fut confondu dans l’exquise minute. [66]

Rien ne dit mieux, dans cette oeuvre, la volonté d’une dénomination vive par laquelle le signe, cette étiquette immotivée, est néanmoins ressenti dans cette aurore du monde, l’enfance du regard, où ce qui est nommé accède à son nom comme à l’avenir de son être: *étiqueter, conserver*, c’est, par la juxtaposition de ces deux verbes, reconnaître que réside

dans le nom une virtualité de mûrissement pour l'existence qui s'y recueille. Mais c'est reconnaître également que cette classification participe avant tout d'un *catalogue armorié*, et donc qu'elle se mesure à l'un des signes non-verbaux les plus immédiatement terrestres et collectifs: l'*armoire*, symbole qui ne vaut rien en lui-même, mais tout pour la communauté qu'il représente et le lieu d'un pays dont il est issu. Telle est la poésie de Jean Follain, l'argument de l'épicier contre la poétique de l'alchimiste: le signe poétique n'est pas un étrange exorcisme, un puissant hiéroglyphe, il réveille en autrui la solidarité secrète d'un partage. Emplies de boue, de sardines, de "vieille ferraille", les bocaux rassemblés sur ses étagères expriment l'essentiel du ton par lequel cette reconnaissance a eu lieu: intervalle précaire entre *classer* ("étiqueter, classer, conserver") et *confondre* ("...que tout fût confondu dans l'exquise minute"), nomination des choses et frémissement de leur rumeur commune, où le mûrissement *dans la mort* en vient naturellement à authentifier notre approche du monde. Elle est, en définitive, ce lieu où "le logis maintient ses assises / malgré la mort." [67]

2. 2. 2. Guillevic, l'attaque et la caresse

Il faudra sans doute attendre la parution de *Terraqué* (1942) par Guillevic avant qu'un tel dialogue entre métaphore et durée ne soit renoué. Non pas que la métaphore, entre temps, ait été dispensée du procès qu'on lui fait subir. Ainsi Ponge, figure majeure, prend-il dès la visée encyclopédique du *Parti pris des choses* (1942) le contre-pied du postulat surréaliste. Ce n'est pas l'objet qui s'incline devant l'image, mais, comme un serviteur à l'apparition d'un monarque, l'image qui s'abaisse cérémonieusement devant la souveraineté de l'objet (Ponge souligne): "Les choses n'acceptent pas de rester sages comme des images. Quand j'aurai dit qu'un rosier ressemble à un coq de combat, je n'aurai pourtant pas exprimé ce qui est plus important que cette analogie, la qualité *différentielle* de l'un et de l'autre." [68] De fin, l'analogie se mue en moyen; les "poèmes" de Ponge ne la sollicitent que pour la congédier une fois l'objet révélé à lui-même, plongé dans "l'eau de chaux", isolé non de l'air ici, mais du *temps*." [69] (Ponge souligne). Or, du temps, au contraire, jamais la poésie de Guillevic ne cherchera à

abolir le souvenir; lorsque ce poète critique, dans la métaphore, sa propension à dissoudre l'identité de chacun des éléments reliés, ce n'est pas dans le dictionnaire de Ponge qu'il cherche résonance mais bien dans le "catalogue" plus humain de Follain. Ainsi, dans *Vivre en poésie*: "Je procède par comparaison, non par métaphore. C'est une des raisons de mon opposition au surréalisme. Pour moi comme pour Jean Follain, une chose peut être comme une autre chose, elle n'est pas cette autre chose." [70] Cependant, si l'oeuvre de Follain, dans sa forme très tôt conquise, nous présente un refus achevé de la métaphore, celle de Guillevic, elle, exhibe un renoncement en devenir. L'essentiel se jouera ici dans une tension active que résume ce vers de *Avec*: "Attaque ou tremble." [71] D'une part, en effet, se trouve cette intuition insistante selon laquelle "les mots sont des épées" [72], et l'imagination un puissant recours contre toute forme de limite: le signe partagerait alors avec l'*angle aigu d'Euclidiennes* ses dispositions à "attaquer l'entourage" [73], et, forçant l'ouverture dans une extériorité aux "pointes effrontées" [74], car "la menace est toujours là / Dans le dehors" [75], éclairerait une conscience se frayant un chemin vers la lueur intime des apparences. Ainsi, cet arbre de *Gagner*, n'y aurait-il pas là un lieu à habiter, de quoi "vivre dessous l'écorce, / Saigner dans l'autre chair et sentir dans la sienne / Bouger les sangs qui se mélangent" [76] ? Et surtout, de ce monde où Guillevic affirme dès *Terraqué*: "Je n'y ai rien vu / qui ait regard" [77], ne pourrait-on pas rédimier l'étrangeté en s'enfonçant au-dedans et en cherchant

*...très loin, perdu
Dans la masse énorme*

*Un oeil qui regarde
Et qui brille à peine:*

Le noyau de braise. [78] ?

Si bien que l'on pourrait croire, à la lumière de telles rêveries, que les apparences sont le simple reflet d'un lointain "noyau de braise" accessible à la seule vision; et, à partir de cet acquis, rencontrer directement par ce versant de l'attaque la conception heideggerienne de la métaphore, *élan vers l'au-delà* (ou celle de Breton, nommant la métaphore "un outil capable de forer toujours plus profondément"), afin de suggérer par cette investigation des profondeurs qu'existe "derrière" la perception immédiate une autre réalité qui l'excède en

valeur. Et certes, de telles incursions dans le tourbillon interne des choses sont nombreuses chez Guillevic, et la plupart de ses poèmes ne souffriraient pas d'une telle interprétation. Mais s'y limitent-ils ? Est-ce bien *tout* Guillevic, cette conscience cherchant par l'incision où pénétrer un surcroît d'existence ? Mais non, et déjà le dernier poème de *Terraqué* pressentait une autre voie à ce désir d'ouverture:

- *Il s'est agi depuis toujours*
De prendre pied,

De s'en tirer
Mieux que la main du menuisier
Avec le bois. [79]

Car la main du menuisier, non seulement "attaque"-t-elle le bois et en use-t-elle comme d'un matériau, mais, plus fondamentalement, une seule visée la détermine: faire succéder une forme à une autre. Et dès lors, *prendre pied*, ce sera aménager autour de soi une demeure durable, bien sûr, mais en reconnaissant du même mouvement le lieu d'ici comme seul endroit possible à habiter, dans la conscience que toute occupation des profondeurs risque d'exproprier celui-là même qui écrit et le forcer à se désagréger dans l'ailleurs ("me dissoudre dans le rêve est contre ma nature" [80], écrit Guillevic). Certes, dans cette optique, ce poète ne se détourne pas de la profondeur; mais simplement il y voit désormais le lieu où *passer* sans s'y établir par l'imaginaire, et où se suspendre à l'évanescence d'un ici légèrement déporté vers l'ailleurs. "Dans le goût de mur / Dans le goût d'étang / *À traverser, à rejeter.*" [81] *Traverser, rejeter*, c'est en effet le mouvement même par lequel la profondeur est reconduite à elle-même après avoir été mise en demeure par l'image, non pas pour que soit oubliée sa présence, mais pour que celle-ci affleure désormais aux confins du visible comme un regard qui nous fait signe au moment même où il s'abaisse.

"La vue sans vision, écrit Guillevic non sans humour dans *Inclus*, est notre point d'encrage" [82]. Cet "encrage" commun de la perception et de l'écriture résume l'essentiel de ce que proposera le second versant du *tremblement* chez Guillevic: reconnaître, d'une part, qu' "il n'y a pas d'ailleurs / Où guérir d'ici" [83], et que le dépaysement inouï de la sensation réclamé par Breton est un vain mirage, mais, d'autre part, inverser le sens négatif de cette contingence en réitérant qu'il est malgré tout possible

pour le poète de *se repayer dans la sensation*. Qu'est-ce à dire ? Simplement, que si l'attaque exigeait des mots qu'ils nous portent plus loin, dans l'imaginaire du dedans, le mouvement consécutif de la *caresse*, lui, désolidarise l'écriture de ses visions et la réengage aussitôt dans l'espace de la vue. Car voici que "sous la caresse du regard / l'étendue / Ne se rebiffe pas" [84], et que même du nuage, forme la plus puissante dans cette oeuvre d'une liquidation de soi, il est écrit qu'il "n'a pas pouvoir de refuser la caresse" [85]; aussi, à l'ombre d'une telle réconciliation qui sera célébrée dans *Avec*, nulle provocation muette ne suscitant maintenant l'attaque en profondeur, il ne sera plus question de s'allier l'angle aigu, si acéré, si agile à pénétrer ce qui est, mais de dénouer lentement l'espace et de le réadmettre dans l'horizon du *cercle*, cet infini vibrant dans la finitude. Rien de moins abstrait, de moins éthéré que ce cercle: s'il se révèle sous sa forme géométrique dans *Euclidiennes*, c'est pour susciter aussitôt une interprétation où, tout naturellement, le poète projette dans cette figure l'immanence concrète que ressuscite la caresse de l'écriture:

*Toi, profondeur
Dans ta surface*

*Profondeur assise
Au seul niveau
De la surface [86].*

Tout se joue, en somme, dans un renversement du regard: prenant appui sur une fatalité initiale de la fermeture ("L'horizon / nous condamne au cercle", [87]), la conscience concernée y reconnaît soudain la nécessité d'une conversion au lieu terrestre, où les visions s'éteignent au moment même où la vue se clarifie, et où le tremblement qui ride parfois l'épiderme des choses suffit à décider d'une rencontre décisive *avec* l'autre. Celui qui tremble, écrit Guillevic dans *Avec*, n'est rien d'autre que "ce qu'en lui d'autres deviennent" [88]; non pas un lieu de fusion, mais un espace d'*accueil* intérieur. Car accueillir un étranger, ce n'est pas le forcer à révoquer son identité pour en devenir dépositaire (ce que Guillevic reprochait à la métaphore), mais bien offrir séjour à une existence de passage à laquelle, en dépit de son altérité reconnue, on ne refusera pas sa sympathie pour quelque temps; c'est, en somme, ouvrir une façon d'intérioriser l'altérité sans la réduire. Or, "caresser la muraille" [89], "caresser nos limites" [90], "étreindre la

distance” [91], de telles formules d’une adhésion *dans la distance* expriment-elles autre désir que celui de se maintenir ici à l’extrême rebord de soi, à ce point de sensibilité où l’autre accueilli partage un même lieu sans cesser d’être lui-même ? “Tu n’imites pas / Le rossignol. // Tu l’accueilles.” [92], écrit Guillevic dans *Art poétique*. Et le “tremblement qui agite les mots”, dans un beau poème d’*Inclus*, n’aura pas d’autre origine que cette attraction mutuelle de deux existences qui redoutent leurs épousailles:

*Ce tremblement
Est peut-être dû*

*Au fait que les deux centres
Se poursuivent pour s’épouser,*

*Craignent
De réussir. [93]*

Cesseraient-ils de se “poursuivre”, ces centres manqueraient au désir; fusionneraient-ils, dans l’adjonction directe du “noyau de braise”, ce serait au prix d’une abdication de leur identité respective. La “caresse du regard” concilie ces deux pôles: suscitant le tremblement, permettant du fait même l’accueil, elle correspond admirablement à la définition que donne Lévinas de la caresse dans *Le Temps et l’Autre*, “attente d’un advenir pur, sans contenu” [94], sans autre profondeur que pressentie par l’accroissement des sens vers ce qui les excède, et sans autre preuve qu’un saisissement soudain de soi dont aucune investigation de l’imaginaire ne pourra restituer l’origine. Là où la métaphore risque toujours de dénier la valeur de l’apparence, en alléguant la suprématie de la profondeur cachée sur les formes qui la recèlent, la caresse réennoblit la surface et congédie cette fascination de l’irréel; elle ne s’enfonce pas, sans pour autant renier la profondeur qu’elle effleure, et glisse par sensations dénouées sur un intérieur que celles-ci laissent cependant irrévélé. En elle se résume ce souhait sur lequel s’achève Guillevic: “Faire / Que se trouver au bord // Ce soit / Plonger dedans.” [95].

2. 2. 3. Yves Bonnefoy, mémoire de la terre

Au risque, toutefois, dans cette demeure du seuil, de méditer sans cesse l’absence possible de cet intérieur ? Oui, et de ce risque, l’oeuvre de Yves Bonnefoy fera son lieu, sa

poétique, et même sa justice, dès la parution de *Du mouvement et de l'immobilité de Douve* en 1953. Car si le dialogue entre métaphore et durée, amorcé par Follain et poursuivi par Guillevic (lequel pourra écrire, sous le signe de la caresse, vouloir “faire de la durée / [S]on épouse, [s]on amante” [96]), rencontrait déjà certaines conceptions heideggeriennes d'un retour à la finitude humaine, ce n'est pas avant Bonnefoy que ce primat s'imposera réellement comme un défi lancé aux croyances de l'analogie, à partir d'une question qu'Heidegger avait déjà posée sur le plan de la pensée: comment écrire, non pas sur la mort, ce qui la réduirait à un concept, mais à *partir* de la mort ? Un haïku de Bâsho, lui-même artisan de foudres légères, indique la voie à suivre: “Devant un éclair / l'homme qui ne comprend pas / est bien admirable !” [97] Qu'est-ce à dire ? Qu'au moment décisif, à ce “point de partage” [98] qui apparaît dans l'*Arrière-pays* comme le noyau de l'expérience poétique, c'est bien de deux valeurs du signe entrevu que *semble* décider la conscience. Soit celle-ci, par habitude mentale, interprétera dans ce phénomène le simple signe d'un danger, l'orage, ou encore en fera le point de départ d'une pensée sur la brièveté de l'existence humaine: dans un cas comme dans l'autre, on aura déplacé le phénomène vers une signification qui le résout, son étrangeté abolie par une pensée qui aura lieu à *partir* de cette foudre frayant dans la nuit son chemin. Soit, au contraire, la conscience aura été suspendue à cet avènement soudain, qui ne dit rien, qui est un messager sans message mais dont nous reconnaissons l'appel, et alors cette lévitation de soi dans l'indéfini aura préservé dans l'éclair une révélation sans objet, “admirable”, qui ne conduit à rien d'autre qu'à elle-même. Dans le premier cas, la signification absorbe le phénomène, le transmue en *concept*; dans le second, voisin de l'épiphanie mystique, c'est le phénomène gagné par une poussée d'intensité qui se délivre de sa signification habituelle et s'affirme comme *présence* dans la mort. Or, quel sera le sens de cette polarisation, obsédante chez Bonnefoy, quant au statut de la métaphore ? Simplement, que si celle-ci rencontre le mouvement platonicien d'un transfert vers l'au-delà décelé par Heidegger, et participe d'une pensée des essences, elle aura pour immédiate conséquence de disqualifier la valeur immédiate de la chose vue pour préférer en elle le *matériau* d'une reconstitution de l'univers; et que, dès lors, pour l'auteur d'*Anti-Platon*, cette translation n'ayant pour visée qu'une évasion de l'*ici* et du *maintenant*, le poète aura été responsable

de la venue au monde d'un langage, mais aura peut-être manqué à un accomplissement plus juste, celui de réaliser la venue au langage du monde.

Dans une époque de sérénité ontologique, telle que ce poète semble en déceler l'achèvement dans le Moyen Âge chrétien, pareil mouvement vertical de la métaphore aurait-il été sans bonheur, sans adhésion, et aurait-il encore suscité une telle mauvaise conscience de l'image chez Bonnefoy ? Non, sans doute. Mais si, comme l'indiquent ces vers de *Dans le leurre du seuil*, "aujourd'hui la distance entre les mailles / existe plus que les mailles" [99], si le devoir du poète est de répondre au défi moderne d'une "poésie sans les dieux" [100], alors l'intuition vers la profondeur de la métaphore ne reparcourt plus les "mailles "cachées de l'analogie universelle, mais, peut-être, les liens poussiéreux d'une toile au centre vide, mirage qui nous exile du seul lieu à être maintenant le nôtre. Tout un pan de l'oeuvre de Bonnefoy cherchera ainsi à achever la critique du christianisme, en inversant l'ordre de valeurs proposé par la sémiotique augustinienne, si prompte à énucléer le signe de sa temporalité et à le reconduire à Dieu par les voies de la Providence: *ayant aimé le signe, faute du sens* [101], la conscience poétique ne révèrera pas un signe qui se délivre du temps, elle ne verra pas l'arbre frémissant comme un prédicat éternel de Dieu, mais au contraire aimera cette "apparence qui passe" [102] dont cherche à détourner saint Augustin: elle aimera un signe, en somme, dont le sens est à chercher dans le temps même de son advenir. Aussi la forme limite, poétique, du signe dans le monde (tel arbre, telle pierre, tel feu dans l'âtre, etc.), ce ne sera pas celui où la forme accède à son accomplissement métaphorique, mais au contraire celui où le signe va vers lui-même, se recentre, se réplénifie hors de toute chaîne causale *extérieure* à son advenir. "Retrouver l'étincellement qu'il y a dans l'arbre quand il ne signifie que soi-même" [103] désire l'étranger d'*Une autre époque de l'écriture*; et multiples sont les formules, les phrases à dire dans cette oeuvre ce mouvement spirituel de *reploiement ouvert*, ou d'*ouverture reployée* dans le signe, quand il se consume dans l'épiphanie de sa présence, quand il apparaît "l'évidence de la lumière en soi seule sa cause et en soi seule sa fin" [104], ou, dans un vers proche du haïku cité ici en introduction, quand "l'éclair aura été sa propre cause." [105] D'Alberto Caiero, l'un des hétéronymes de Pessoa, Octavio Paz note que "le mot *comme* ne figure pas dans son vocabulaire; chaque chose est submergée dans sa

propre réalité.” [106] Au crépuscule du christianisme, Bonnefoy ne cherchera pas un autre retournement sémiotique que celui par où chaque chose cesserait de recevoir son existence d’une volonté divine pour se l’octroyer elle-même à travers notre regard, et, du même mouvement, rendre possible la transmutation de notre lieu d’exil spirituel en lieu d’appartenance natale.

Or, il y a lieu de noter que si Bonnefoy recherche avec insistance cette sagesse de l’évidence, où aucune métaphore ne serait plus nécessaire au désir assoupi, ce frayage inaccompli se fait toujours *malgré* le langage, qui intervient avec ses forces propres dès que le sujet accède à l’écriture et qui interfère avec la volonté de celui-ci dès lors qu’il cherche, par la parole poétique, à accéder à une plus haute présence de lui-même. Et certes, pour un surréalisme cherchant à rendre le langage à sa force native, cette aliénation du sujet à la langue n’est pas sans bonheur: puisque la conscience, simple lieu d’une ébullition qui a lieu à travers elle, s’accomplit dans cette abdication, s’aliénant avec joie au déroulement de ces images brillantes qui peuvent la mener vers son absolu et portent en elles le moyen de réaliser la destinée secrète de l’humain en route vers le surhumain. Mais dès lors que l’on soupçonne cette procession de l’inconscient être une erreur, puisque le *comme* y atteste moins une communauté qu’une solitude, cette passivité de la conscience reflète moins le murmure intérieur d’une nouvelle divinité qu’elle ne démontre l’action puissante du *sosie ténébreux*, avide de puissance et sourd au dialogue avec autrui. Le christianisme, répudié par Bonnefoy en tant que système religieux, réapparaît alors chez lui comme morale dans l’écriture: constamment, dans cette oeuvre, ce mouvement qui porte le péché du plan de l’existence à celui du langage (le “péché original du langage” [107], écrit-il notamment dans *Madame Rimbaud*), déclare par le fait même que le poète devra guérir, *dans les mots*, de la faute dont ils sont responsables. Et l’on assistera, alors, à un certain jansénisme de la métaphore: cette poésie fera sa grandeur de se retourner contre elle-même à mesure qu’elle se sentira emportée trop loin dans l’ordre de l’*eros* personnel, comme le janséniste prend sur lui de rédimier son existence souillée en lui refusant l’oubli de ce qui la transcende et dont elle est exilée. Simplement, ici, cette transcendance se sera déplacée d’un foyer à l’autre: l’Autre deviendra l’autre, celui avec qui l’on peut dialoguer, qui nous rappelle l’excès de l’existence partagée sur la langue, et dont le souvenir nous

assure que la conscience ne se repliera pas dans ses chimères obsédantes (Bonnefoy souligne):

Ces marges du poème sont pour elle la dimension métonymique restée ouverte où elle pourra puiser de quoi briser les constructions fermées de la métaphore, qui n'est que la décision d'hier, en somme, la compréhension toujours trop hâtive qui risque de rester du passé et me garder séparé du monde, faisant de mon rapport à sa présence possible une ténèbre, un désert. La "métaphore", l'interprétation analogique, c'est elle qui nous bâtit une langue, nous voue aux illusions de l'image, - il faut en chercher les failles, en sonder les fausses parois, et sans penser, pessimistement, que ce soit en vain. [108]

On ne s'appesantira pas sur la dialectique d'écriture et de "désécriture" qui transparait dans ce fragment, Bonnefoy l'ayant maintes fois conceptualisée dans ses écrits et ressuscitée dans ses poèmes: l'écriture poétique, ce sera la conviction toujours grandissante de ce poète, n'a pas d'autre vocation, paradoxale, que de se sacrifier au silence qu'elle baptise. Elle est ce lieu d'une alternance incessante présentée dans *Dans le leurre du seuil* où le poète devra

*...d'une main
Certes, lever le fouet, injurier le sens
Précipiter
Tout le charroi d'images dans les pierres
- De l'autre, plus profonde, retenir. [109]*

Comment Bonnefoy conçoit-il que l'on puisse échapper aux "constructions fermées de la métaphore", au mouvement d'attaque ("lever le fouet, injurier le sens") qui "dresse l'image contre l'être" [110] ? En retenant, dit-il dans ces vers, ce que la métaphore oublie. Et ce sera en creusant toujours plus avant la "dimension métonymique" du poème, dont l'impératif de contiguïté agira dès lors sur deux plans coexistants. D'une part, le poème, accentuant son statut de *parole*, accumulera les indices d'un tel décroissement de la langue: s'il n'est pas lui-même un lancinant dialogue intérieur, où les séductions de l'image luttent contre le souvenir de l'autre, il insistera alors sur son caractère inachevé, vocatif, et accumulera les déictiques ("Il s'agit bien de *cet* objet..." [111], dit le premier vers d'*Anti-Platon*), qui auront pour fonction de reproduire dans l'espace du poème la désignation partagée d'un objet, dont l'existence n'est pas réductible à une simple transcription verbale. D'autre part, la métonymie proposera la voie d'une autre unité que celle à laquelle consent l'"interprétation analogique": si celle-ci, selon Bonnefoy, trahit l'impulsion absolue du désir, et consacre les visions d'un *eros* particulier, la métonymie,

relation de proximité, rappelle “la terre, qui excède le désir” [112] au poète qui pourrait s’être réfugié dans le tissu subjectif de ses propres visions. De la métonymie, rappelons-le, Michel Le Guern écrivait qu’elle fournissait “le moyen de rapprocher les éléments distincts par un mouvement unificateur”; le Groupe Mu, qu’elle relatait un état de “contiguïté au sein d’un même ensemble.” Or, lorsque Bonnefoy clarifiera cette notion de “la terre, [...] avenir de l’écriture qui se refuse à l’image” [113], ce sera pour lui adjoindre immédiatement l’horizon métonymique défini plus haut, nommant “...la terre cet ensemble organisé d’éléments qui, nommés, peuvent en retour affermir de *leur identité à eux-mêmes, de leur pérennité existentielle*, la parole qui les dénomme et ainsi grandir la personne aux dimensions même de l’horizon qu’ils rassemblent.” [114] Ce sera, en somme, pour consacrer dans cette notion terrestre d’un vieillissement commun, qui n’a rien d’une simple catégorie bachelardienne, l’avènement par la parole de ce qu’on pourrait dire un *réalisme ouvert*: inversant le signe de la métaphore, puisque les éléments y sont affirmés dans leur être propre, mais poursuivant son désir d’unité sur un autre plan que celui de l’imagination, ce réalisme de la sympathie apparaît là où celui qui regarde n’entend pas s’absenter de ce qu’il voit, et où l’écoute intérieure n’entend pas davantage méconnaître cette solidarité silencieuse de la terre dont la parole poétique demeure responsable. Sa qualité se mesure à cet “unisson de réciprocité”, autre forme du tremblement dont Heidegger, dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, intuitionnera la présence dans des termes relativement identiques: “Toutes les choses de la terre, elle-même dans son tout, s’écoulent dans un unisson de réciprocité. Mais cet écoulement n’aboutit pas à l’indistinction. Ce qui coule ici, c’est le courant de la délimitation, qui limite chaque présent en sa présence. [...] Faire venir la terre signifie: la faire venir dans l’ouvert en tant que ce qui se referme en soi.” [115]

2. 3. *Le devoir du temps*

Faire venir la terre: la poésie post-surréaliste, dans son vœu d’une esthétique de la sympathie, n’aura pas eu d’autre vœu. “Tout est grandement terrestre” [116], écrit Follain dans *Le vin du soir*; “ceux qui travaillent la terre / ont des mains plus solaires” [117],

l'accompagne Guillevic. Tant pour Follain, Guillevic que Bonnefoy, réunis ici afin de souligner la persistance d'un questionnement sur la relation entre temps et métaphore, la terre sera ce qui demeure à fonder lorsque le ciel s'en va: l'horizon qui s'impose lorsqu'à la poétique surréaliste d'un éveil perpétuel, sourde au vieillissement et constamment dressée contre la mort au moyen de la métaphore, succède une *esthétique de la veille*, réclamée par plusieurs poètes conscients de l'exil où tend à les reléguer l'analogie dans une époque où ce rythme n'est plus soutenu par une ontologie collective, et décidés, selon le mot de Jaccottet dans *Paysages avec figures absentes*, à consentir à leur impermanence et à "s'adjoindre la mort pour mieux durer." [118] La métaphore monte-t-elle à Dieu, au secret du monde ? Dans ses années ultraïstes en Espagne, qui sont parallèles à l'essor du mouvement surréaliste, l'écrivain argentin Jorge Luis Borges le crut, lui qui nomma cette figure dans *Au-delà des images* "l'exorcisme grâce auquel nous pûmes jeter le trouble dans l'univers rigide." [119] Mais bientôt, dans cette oeuvre immense, l'essentiel de ce qui se jouera en France dans les mêmes années, un dialogue conflictuel entre analogie et ironie, subversion des apparences et réconciliation avec leur présence immédiate, réapparaîtra à la suite d'une volte-face qu'achève l'ironie légère du poème *La lune*:

*Pour la nommer il est mille façons plus une,
Mais un seul mot parvient à la qualifier
Pleinement. Le secret, je crois, est d'employer
Ce mot avec humilité. C'est le mot lune. [120]*

Humilité, effacement: mort de la métaphore, mort du désir obscur des profondeurs. Nous avons ici sablé ce seuil; il est temps maintenant d'entrer là où il mène, et se reformule selon ses lois, chez Philippe Jaccottet.

Notes

- [1] *Haïku*, Paris, Fayard, 1978, p. 41.
- [2] Yves Bonnefoy, *Entretiens sur la poésie*, Lausanne, Payot, 1981, p. 52.
- [3] Groupe Mu, *Rhétorique de la poésie*, Paris, Presses universitaires de France, 1977, p.69.
- [4] Albert Henry, *Métonymie et métaphore*, Paris, Éditions Klincksieck, 1971, p. 63.
- [5] Michel Le Guern, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris, Librairie Larousse, 1973, p. 107.
- [6] Groupe Mu, *Rhétorique de la poésie*, p. 70.
- [7] Albert Henry, *Métonymie et métaphore*, p. 63.
- [8] *Haïku*, p. XVI.
- [9] Paul Claudel, *Cinq grandes odes*, Paris, Gallimard, 1957, p. 40.
- [10] André Breton, *Les vases communicants*, Paris, Gallimard, 1955, p. 129.
- [11] Saint-John Perse, "Poésie. Allocution au banquet Nobel du 10 décembre 1960", dans *Amers*, Paris, Gallimard, 1963, p. 168.
- [12] Paul Claudel, *Cinq grandes odes*, p. 17.
- [13] Paul Claudel, *Cinq grandes odes*, p. 29.
- [14] Paul Claudel, *Cinq grandes odes*, p. 24.
- [15] Pierre-Albert Jourdan, *Les sandales de paille*, Paris, Mercure de France, 1987, p. 367.
- [16] Paul Ricoeur, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975, p. 251.
- [17] Gaston Miron, *L'homme rapaillé*, Montréal, L'Hexgone, 1994, p. 128.
- [18] Gaston Miron, *L'homme rapaillé*, p. 127.
- [19] Gaston Miron, *L'homme rapaillé*, p. 96.
- [20] Gaston Miron, *L'homme rapaillé*, 15.
- [21] Gaston Miron, *L'homme rapaillé*, p. 159.
- [22] Gaston Miron, *L'homme rapaillé*, p. 54.
- [23] cité par Albert Henry, *Métonymie et métaphore*, p. 64.
- [24] Paul Éluard, *Capitale de la douleur*, Paris, Gallimard, 1966, p. 225.
- [25] cité par Paul Ricoeur, *La métaphore vive*, p. 357.
- [26] Paul Ricoeur, *La métaphore vive*, p. 357; 365.
- [27] Jacques Brault, "Le poète et le réel", dans *La poussière du chemin*, Montréal, Boréal, 1989, p. 118.
- [28] Jean Follain, *Comme jamais*, Paris, Les éditeurs français réunis, 1976, p. 29.
- [29] Guillevic, *Gagner. Poèmes 1945-1948*, Paris, Gallimard, 1981, p. 51.
- [30] Guillevic, *Art poétique*, Paris, Gallimard, 1989, p. 44.
- [31] Yves Bonnefoy, "Les tombeaux de Ravennes", dans *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, Paris, Gallimard, 1970, p. 37.
- [32] Pierre-Albert Jourdan, *Les sandales de paille*, p. 218.
- [33] Pierre-Albert Jourdan, *Les sandales de paille*, p. 112.
- [34] Pierre-Albert Jourdan, *Les sandales de paille*, p. 463.
- [35] Philippe Jaccottet, *Poésie 1946-1967*, Paris, Gallimard, 1977, p. 89.
- [36] Octavio Paz, *L'autre voix. Poésie et fin de siècle*, Paris, Gallimard, 1992, p. 47.
- [37] Octavio Paz, *Point de convergence*, Paris, Gallimard, 1976, p. 200.
- [38] Octavio Paz, *Point de convergence*, p. 16.

- [39] Arthur Rimbaud, *Une saison en enfer*, Paris, Gallimard, 1984, p. 152.
- [40] Arthur Rimbaud, *Une saison en enfer*, p. 151.
- [41] Jean Follain, *Ordre terrestre*, St-Clément-la-Rivière, Fata Morgana, 1986, p. 45.
- [42] Jean Follain, *Collège*, Paris, Gallimard, 1973, p. 90.
- [43] Jean Follain, *L'épicerie d'enfance*, St-Clément-la-Rivière, Fata Morgana, 1986, p. 67.
- [44] Jean Follain, *Ordre terrestre*, p. 89.
- [45] Jean Follain, *Ordre terrestre*, p. 57.
- [46] Jean Follain, *Ordre terrestre*, p. 32.
- [47] Jean Follain, *Ordre terrestre*, p. 40.
- [48] Jean Follain, *Exister*, Paris, Gallimard, 1969, p. 63.
- [49] Jean Follain, "Refus de la paix" dans *Présent jour*, Paris, Galanis, Cette édition n'est pas paginée.
- [50] Jean Follain, *Ordre terrestre*, p. 82.
- [51] Jean Follain, *Usage du temps*, Paris, Gallimard, 1943, p. 12.
- [52] Jean Follain, *L'épicerie d'enfance*, St-Clément-la-Rivière
- [53] Jean Follain, *Cérémonial bas-normand*, St-clément-la-Rivière, Fata Morgana, 1982, p. 44.
- [54] Jean Follain, *Ordre terrestre*, p. 11.
- [55] Jean Follain, *Canisy suivi de Chef-lieu*, Paris, Gallimard, 1986, p. 90.
- [56] Jean Follain, *Présent jour*, "Espace gémissant".
- [57] Jean Follain, *L'épicerie d'enfance*, p. 30.
- [58] Jean Follain, *Usage du temps*, p. 80.
- [59] Jean Follain, *Exister*, p. 46.
- [60] Jean Follain, *L'épicerie d'enfance*, p. 81.
- [61] Jean Follain, *Exister*, p. 90.
- [62] Jean Follain, *Exister*, p. 129.
- [63] Jean Follain, *Ordre terrestre*, p. 127.
- [64] Arthur Rimbaud, *Une saison en enfer*, p. 152.
- [65] Charles Baudelaire, "Projets pour un épilogue", dans *Oeuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, 1980, p. 138.
- [66] Jean Follain, *L'épicerie d'enfance*, p. 10.
- [67] Jean Follain, *Présent jour*, "Ruptures".
- [68] Francis Ponge, *Méthodes*, Paris, Gallimard, 1961, p. 242.
- [69] Francis Ponge, *La rage de l'expression*, Paris, Gallimard, p. 177.
- [70] Guillevic, *Vivre en poésie. Entretien avec Lucie Albertini et Alain Vircondelet*, Paris, Stock, 1980, p. 182.
- [71] Guillevic, *Avec*, Paris, Gallimard, 1966, p. 139.
- [72] Guillevic, *Art poétique*, Paris, Gallimard, p. 30.
- [73] Guillevic, *Du domaine. Euclidiennes*, Paris, Gallimard, 1977, p. 161.
- [74] Guillevic, *Paroi*, Paris, Gallimard, 1970, p. 35.
- [75] Guillevic, *Terraqué*, Paris, Gallimard, 1968, p. 94.
- [76] Guillevic, *Gagner*, p. 22.
- [77] Guillevic, *Terraqué*, p. 94.
- [78] Guillevic, *Terraqué*, p. 69.
- [79] Guillevic, *Terraqué*, p. 140.

- [80] Guillevic, *Vivre en poésie*, p. 99.
- [81] Guillevic, *Gagner*, p. 156.
- [82] Guillevic, *Inclus*, Paris, Gallimard, 1973, p. 113.
- [83] Guillevic, *Du domaine*, p. 41.
- [84] Guillevic, *Du domaine*, p. 100.
- [85] Guillevic, *Art poétique*, p. 45.
- [86] Guillevic, *Du domaine. Euclidiennes*, p. 158.
- [87] Guillevic, *Du domaine*, p. 71.
- [88] Guillevic, *Avec*, p. 153.
- [89] Guillevic, *Avec*, p. 15.
- [90] cité dans *Vivre en poésie*, p. 251.
- [91] Guillevic, *Du domaine*, p. 78.
- [92] Guillevic, *Art poétique*, p. 117.
- [93] Guillevic, *Inclus*, p. 171.
- [94] Emmanuel Levinas, *Le temps et l'autre*, St-Clément-la-Rivière, Fata Morgana, 1979, p. 82.
- [95] Guillevic, *Art poétique*, p. 104.
- [96] Guillevic, *Art poétique*, p. 78.
- [97] Bashô, *Cent onze haïku*, Paris, Verdier, traduit du japonais par Joan Titus-Carmel, p. 23.
- [98] Yves Bonnefoy, *L'arrière-pays*, Paris / Genève, Flammarion / Skira - Les sentiers de la création, 1972, p. 92.
- [99] Yves Bonnefoy, *Dans le leurre du seuil*, Paris, Mercure de France, 1975, p. 64.
- [100] Yves Bonnefoy, "L'acte et le lieu de la poésie", dans *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, Paris, Gallimard, p. 187.
- [101] Yves Bonnefoy, *Ce qui fut sans lumière*, Paris, Gallimard, 1991, p. 94.
- [102] saint Augustin, *Oeuvres*, Paris, Desclée de Brouwer et Cie, 1949, p. 357.
- [103] Yves Bonnefoy, *La vie errante*, Paris, Mercure de France, 1993, p. 142.
- [104] Yves Bonnefoy, *Baudelaire contre Rubens*, dans *La vérité de parole*, Paris, Gallimard, 1992, p. 432.
- [105] Yves Bonnefoy, *Dans le leurre du seuil*, dans *Poèmes*, Paris, Gallimard, 1982, p. 289.
- [106] Octavio Paz, *La fleur saxifrage*, Paris, Gallimard, 1984, p. 156.
- [107] Yves Bonnefoy, "Madame Rimbaud", dans *La vérité de parole*, p. 96.
- [108] Yves Bonnefoy, *Entretiens sur la poésie*, p. 52.
- [109] Yves Bonnefoy, *Dans le leurre du seuil* (Mercure de France), p. 116.
- [110] Yves Bonnefoy, *Entretiens sur la poésie*, p. 133.
- [111] Yves Bonnefoy, *Anti-Platon*, dans *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, Paris, Gallimard, 1953, p. 26.
- [112] Yves Bonnefoy, *Dans le leurre du seuil* (Mercure de France), p. 95.
- [113] Yves Bonnefoy, *Entretiens sur la poésie*, p. 152.
- [114] Yves Bonnefoy, "Une écriture de notre temps", dans *La vérité de parole*, p. 240.
- [115] Martin Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, 1962, p. 51.
- [116] Jean Follain, *Exister*, p. 68.
- [117] Guillevic, *Du domaine*, p. 65.

- [118] Philippe Jaccottet, *Paysages avec figures absentes*, Paris, Gallimard, 1976, p. 13.
- [119] Jorge Luis Borges, "Au-delà des images", dans *Oeuvres complètes I*, Paris, Gallimard, 1993, p. 869.
- [120] Jorge Luis Borges, *L'auteur*, dans *Oeuvres complètes II*, Paris, Gallimard, 1999, p. 38.

Chapitre 3:

Le sommeil et l'image

*Cela seul m'éveille encore
ce lointain sommeil*
- Philippe Jaccottet, *La semaison*.

*Cependant tu dors; et je veille.
Chacun de son côté du monde.*
- Jacques Brault, *Trois fois passera*.

3. 1. *L'écoute du sommeil*

3. 1. 1. *L'initiation à la lenteur*

Il y a un silence du commencement chez Jaccottet: un amuissement délibéré de la valeur initiatique du verbe, qui, plutôt que de reconduire le monde à l'inauguration fracassante du chant, comme pour le mettre à l'unisson d'un *fiat* explosif - ô "déflagration de l'ode soudaine" ! (Caudel) ô "syntaxe de l'éclair" ! (Saint-John Perse) -, cherche à taire cette inflation de l'origine afin que le chant, désentravé de soi, se convertisse en écoute sonore du monde. Le poème ouvre ses ailes sans bruit. Nul inouï conquis, nul retentissement royal du signe; mais le silence qui, désaccordé de son occultation quotidienne, se reformule en secret et réaccède au rythme profond dont nous devenons les hôtes. Tels, les premiers vers de *l'Effraie* (1946), qui marquent cette tonalité murmurante et l'inscrivent au tout début de l'oeuvre qui s'annonce¹:

*La nuit est une grande cité endormie
Où le vent souffle... Il est venu de loin jusqu'à
L'asile de ce lit. C'est la minuit de juin.
Tu dors, on m'a mené vers ces bords infinis,
Le vent secoue le noisetier. [1]*

¹ Ni *Flammes noires*, ni *Trois poèmes aux démons* (1945), recueils antérieurs à *l'Effraie*, n'ont été réédités, et sans grand dommage, semble-t-il, pour notre vénération: Jaccottet ne les évoque qu'en souriant, de même qu'un *Requiem* (1947) ambitieux, qui connut cependant une réédition ultérieure.

Dès l'abord, c'est l'endormie qui initie à la parole poétique. Pour pénétrer dans la voix de Philippe Jaccottet, acceptons ainsi, comme ces vers y invitent, de veiller le sommeil simultané du lieu ("une grande cité endormie") et de l'amoureuse ("tu dors"), portons notre conscience au seuil de cet assoupissement, afin d'y entendre tout ce qui, dans cette situation de parole propre à ce poète, ouvre la possibilité d'une écoute commune entre les séparés. Car veiller ce qui sommeille, c'est bien sûr mesurer sa voix à l'aune de ce repos dont on sait qu'il est fragile, puisque sa perpétuité est maintenue à un certain silence intégral, et c'est dès lors, fondamentalement, entrer sur la pointe des pieds dans l' "heure où l'on ne peut parler haut" [2], comme l'indique une belle phrase de *Et, néanmoins*. L'essentiel d'un ton s'y révèle, ce sont des *chants d'en bas* auxquels nous serons conviés, et nul cri (dont un Artaud, par exemple, fera son lieu), nulle déclamation persienne d'une "haute condition" ne viendra ici outrepasser la limite que le sommeil, sous peine de s'abolir, trace au sein de cette *inward ear* évoquée par Wordsworth dans *Echoes*: il s'agira, en somme, de savoir si le poète a suffisamment de pauvreté pour être à la hauteur du repos perçu. Mais par voie de réciprocité, nous voyons dans cette oeuvre la veille inverser aussitôt son origine, et le sommeillant entendu, du fond des lointaines lenteurs d'où nous parvient son souffle, devenir lui-même un veilleur aveugle, manifester l'invisible par une respiration qui en devient le signe; le repos pressenti par le poète, dès lors, cette veille au-devant menée sans intention de veille, qui n'est rien d'autre que la fidélité anonyme de l'invisible envers la conscience à l'affût, se situera à l'origine d'une diction des profondeurs dont cette oeuvre ne cessera de redire l'importance. Proximité essentielle de l'endormissement, auprès duquel a fréquemment lieu le poème, et qui l'accompagne comme une basse continue dictant la mesure à suivre. Ainsi de la *Prière entre la nuit et le jour*, premier poème de l'*Ignorant* (1958):

*un homme prie: à ses côtés est étendue
la très belle guerrière désarmée et nue;
non loin repose l'héritier de leurs batailles
il tient le Temps serré dans sa main comme paille. [3]*

Ainsi également des premiers mots des *Cormorans*, oeuvre en prose ultérieure:

Sommeil de l'herbe. Quand on part très tôt, avant que le soleil ne soit dans sa force, on croit surprendre, au bord de la route vide, le sommeil des prés. Quelque chose de nocturne, d'humide et de frileux s'attarde à l'orée des bois de chênes, et aussi une sorte de silence. [4]

Surprendre le sommeil, c'est bien là l'événement du calme que plusieurs poèmes vont évoquer, soit, comme dans quelque court fragment d'*Airs*, pour célébrer à demi-voix la sérénité des "fleurs couleur bleue / bouches endormies / sommeil des profondeurs" [5], soit, comme dans la *Prose au serpent*, pour alanguir la terre d'un bois de pin et mettre le corps à l'unisson du "sable qui a la couleur d'un feu qui dormirait, qui se serait replié en sommeil, d'un incendie changé en lit" [6], soit, enfin, pour déceler aux tout premiers mots de *La tourterelle turque* "une gorge qui respire, une douceur, une langueur plumeuse, [...] un nuage endormi dans son haleine" [7], avant de mener ces désignations vagues vers l'oiseau qui en deviendra l'incarnation. Loin de refléter l'inertie d'un corps qu'on aurait déposé au sein d'une perpétuité morte, et qu'il faudrait extraire afin d'en revivifier l'essence dynamique, le sommeil, ici, se mue en cette violence secrète qui ne fait pas de bruit et dont la tranquillité soudaine consume d'un seul coup la trame de nos occupations du jour: il est, à la lettre, une lenteur qui fait irruption (et éruption). Si le théâtre nô japonais, avec ses gestes outrageusement mesurés, ses froissements feutrés d'étoffes, ses pas solennels qui aménagent le vide autour des acteurs, sacre la souveraineté absolue de la lenteur, de telle sorte que tout geste un peu prompt pourra se détacher de celle-ci et y acquérir l'intensité désirée d'un événement, la poésie de Jaccottet, prenant appui sur une condition moderne dont elle ne peut se détourner, procède de façon inverse: créant le vide par déflagration d'une vitesse vertigineuse ambiante, horizon des existences qui se démènent frénétiquement vers on ne sait quoi ("grains de poussière en proie au mouvement brownien" [8], note-t-il dans un fragment très ancien), elle se fonde sur l'horizon de cette énergie vide et inépuisable afin de mieux faire paraître, sur fond dégagé de ce néant par abondance, la pauvreté mesurée qui y fait alors retentir sa puissante lenteur. Celle du saule dont l'immobilité même fulgure et se communique au passant, dans ce parfait haïku du japonais Riôta:

*Je rentrais
furieux, offensé:
le saule dans le jardin [9].*

Un saule dans le jardin, et le *moi*, celui qui cherchait à se sauvegarder par cette fureur et par la rumination de cette offense, se vaporise au sein de cette verdure silencieuse.

Quelques montagnes pareillement allégées chez Jaccottet, et l'on ne sera pas surpris d'entendre en elles la respiration de l'amour sommeillant, dans un fragment de *La promenade sous les arbres* où affleure la permanence rêvée de cette immémoriale haleine:

Cependant, pour que l'air ne fût pas aussi un abîme, peut-être fallait-il à sa base ces puissants supports (les montagnes, au loin), ces lignes qui le font paraître encore plus blanc, et qui sont douces; douces sans aucune mollesse, infiniment apaisées et sereines. Une femme qui dort. Elle s'est endormie, bienheureuse, en plein jour, devant sa fenêtre, et respire: au-dessus d'elle est la lumière. Sur sa bouche est la lumière. Il n'est homme qui ignore leur bouche, qui leur résiste, et nul ne sait pourquoi, malgré que beaucoup de choses changent, il reste attaché à cela. Ainsi sur les montagnes de la Basse-Drôme tremblent les vapeurs d'un souffle et s'attachent nos regards.
[10]

Par la scansion régulière du souffle qu'il inaugure, le sommeil de l'endormi(e) rythme les lointains. À travers lui, le silence de ce qui est absent fait signe, à défaut de faire sens. Et c'est là, pour un esprit préoccupé à évaluer le devenir de l'invisible au sein d'une époque où plusieurs pensées tendent à le nier ("Ce qu'il y a de plus profond dans l'homme c'est la peau" [11], tranche Valéry), de quoi envisager la possibilité, encore aujourd'hui, d'accéder par la parole poétique à une justesse d'être qui la rétribuerait, même si celle-ci sera maintenant proportionnelle à la musique que l'on saura découvrir au sein du silence que les dieux nous ont laissé en héritage. Et de fait, le sommeil rémunère cette déshérence; en lui, le monde redevient rythme sans pour autant prendre sens; la bouche de l'endormie demeure muette, certes, mais son visage recueilli de l'autre côté du monde nous fait don de la distance d'où il nous parvient, sans toutefois éventer le secret qu'il recèle; le lointain s'y rapproche, non pas en se faisant présence, immanence conquise, mais en rendant intensément présente son absence; en bref, le sommeil suspend le visage, sans toutefois le réifier: en lui, *le retrait du visage apparaît*. L'invisible y devient cet irrévélé musicalisé, préservé dans son retrait au sein du souffle qui le manifeste.

Et voici dès lors, dans *À la longue plainte de la mer*, un feu répond, cet homme et cette femme, innommés, cherchant à ménager par la parole une existence à la plénitude d'être, même si celle-ci doit maintenant se formuler hors d'une intensité originelle irrémédiablement perdue. Mais qu'y faire, les corps vieillissent, les mots aussi, et le dialogue s'égare ainsi d'une impasse à l'autre lorsque s'éclaircit progressivement l'espace dévasté où il tâtonne: "et c'est parce qu'elle dort, presque nue, dévoilée par la lune, un foyer de douceur, qu'il (*l'homme*) peut enfin parler vraiment" [12]. C'est parce qu'est

intervenir le sommeil léger de l'amoureuse qui "respire en même temps que la mer" [13], unissant son souffle à celui de la terre comme les cheveux entrelacés d'une seule tresse, que peut avoir lieu ce "parler vrai" ("parler vraiment"), cette parole "juste", authenticité du signe qui de prime abord n'implique aucune puissance cognitive acquise, mais, bien plutôt, le renouement du verbe poétique avec ce que l'on pourrait dire une *vérité rythmique*. Celle qui dans *Éléments d'un songe* se fait jour au sein de la nuit du sens où nous sommes jetés, un rythme du crépuscule, d'après l'Histoire, ce qui subsiste de la toile tissée après que Pénélope, mais peut-être sans retour cette fois, en eut dénoué les mailles:

Souvent, comme tout le monde, j'ai été près de désespérer, mais en dessous, en deçà plutôt qu'au-delà des brumes et des lueurs alternées, si j'avais réussi à me défaire des théories, du savoir, de l'assurance qu'ils nous prêtent, enfin de tout ce qui nous protège, nous enferme et nous ferme, je percevais de nouveau sans qu'aucun doute demeurât possible cet espèce de profond battement, aussi difficile à décrire qu'impossible à contester, ce roulement d'un bas tambour invisible ou simplement cette respiration d'être endormi, choses étranges et d'une certaine manière toutes proches, lois devenues souffle ou mélodie, commandements mués en constellations au fond des forêts... [14]

Aucune torpeur dans le sommeil tel qu'il est ici formulé; et dès lors, aucune nécessité, comme ce sera le cas chez Rimbaud, de secouer les choses frappées d'un mauvais sort et de violenter le repos de leur nomination usuelle. Ainsi d'*Aube*, procession avouée d'une voix dépoussiérant le monde des signes que nous avons jetés sur lui afin de le révéler à son absolu natif: "J'ai marché, réveillant les haleines vives et tièdes, et les pierreries regardèrent, et les pierres se levèrent sans bruit..." [15] Grand soulèvement matinal, où les entités sollicitées se redécouvrent et se réunissent au sein d'un singulier carnaval alchimique: dans cette perspective, nulle identité établie n'est préservée, le cuivre s'éveille clairon ainsi que le bouffon devient roi, et puisque d'user du nom commun, c'est faire sommeiller la chose en deçà de son destin d'absolu à redécouvrir, seule une rythmique nouvelle ménageant au sens la célérité d'un éternel regain pourra être en mesure d'élire domicile au sein de l'éveil lui-même. "Vite ! Est-il d'autres vies ? Le sommeil dans la richesse est impossible." [16]

Or, si Rimbaud, *voleur de feu*, incarne les "haleines vives" du corps qui s'éveille ("Être du bond" [17], écrivait René Char, autre grand matinal), s'il est le grand poète du contre-sommeil, des sursauts, des spasmes qui font trembler la terre et la remettent au jour, perpétuellement, parce que toute continuité, toute vieillesse est fallacieuse - y compris

celle d'une étiquette, d'une convention nominale établie -, on entend dès l'abord chez Jaccottet un consentement inverse: voici une cité endormie, une femme assoupie, et nulle marche ne vient brutaliser cette exhalaison régulière, bien au contraire, seule demeure dans la nuit l'écoute de ce *profond battement* qui apparaît dans sa lenteur sommeillante, au centre du fragment d'*Éléments d'un songe* cité plus haut, comme le rythme même à l'intérieur duquel le secret se recueille. Seule demeure une conscience attentive à mettre les mots à l'écoute du sommeil, cet état de soi où ne subsiste, comme manifestation sensible, qu'un souffle, sans nom, sans signification déterminée, sans rien que la mesure elle-même qui aère le monde où elle a lieu. En bref, le sommeil *fait signe*, à la fois parce qu'il appelle le poème et parce que, "loi devenue souffle", il le génère, ordonnant la respiration écrite et la délivrant des scansion variables, parfois conflictuelles, du corps en mouvement dans son activité quotidienne.

3. 1. 2. Le souffle blanc de l'endormi

"Il semble qu'il faudrait dormir pour que les mots vinssent tout seuls" [18], écrit éloquemment Jaccottet dans *Paysages avec figures absentes*. Sans doute, cet énoncé révèle le désir (impossible) d'une conscience réduite à une pure ténuité vibratoire, par où les mots, telles des algues enfouies dans l'intensité ouverte, n'auraient qu'à onduler en révélant immédiatement le flux de sensations qui traversent le sujet, et nous aurons à revenir sur cette propension unique qu'a le mot, dans cette oeuvre, à s'accomplir au creux de son oblitération; mais ce qu'exprime en premier lieu cette phrase, c'est le sommeil ouvrant une voie d'écriture à travers l'annulation de soi qu'il inaugure, célébrant l'inexistence féconde, bref, incarnant cette vertu première d'*effacement* si souvent rappelée par Jaccottet dans divers points de son oeuvre. Et de fait, le corps assoupi, aux mains abandonnées, aux lèvres détendues, aux paupières closes, est bien celui qui, au regard extérieur, porte le plus loin la perte de l'identité personnelle; le sujet s'y désingularise, n'a rien d'autre à nous dire que son anonymat; le souffle n'est plus au service du signe, de tel discours oral, il *est* le signe, et le seul qui demeure d'un exceptionnel être-au-monde: celui d'un être de signes qui se met à mort sans mourir, et

fait de reculer à l'intérieur de lui-même la condition de son retour, universel désormais, à un monde auquel il demeure présent par le retrait. En somme, ce que symbolise la respiration de l'endormi(e), elle qui se délivre de tout système sémiotique particulier, de toute possibilité de contenir un message, c'est un signe ouvert par sa blancheur à la présence, n'ayant rien d'autre à dire que celle-ci: un être qui n'est pas là dit néanmoins, inlassablement, à chaque inspiration: *je suis là*.

Or, je n'insisterais pas tant sur pareil avènement, à travers le sommeil, d'un souffle sans sujet individualisé, entièrement tourné vers la présence et n'ayant qu'elle à signifier, si elle ne se portait au coeur du lyrisme impersonnel de Jaccottet et n'en annonçait les principales composantes. Dans une note de *La semaison* datée de septembre 1962, on peut en effet lire l'équivalence suivante, énonciation d'une loi intime réduite à sa formulation la plus nue: "S'effacer, apparaître." [19] Tels qu'ils se présentent ici, ces deux infinitifs condensent à l'excès une relation qu'explicite une note antérieure (1953) contenue dans certaines *Pages retrouvées* (Jaccottet souligne): "Il me semble m'épanouir quand je ne parle pas, quand je n'ai pas à faire figure, c'est-à-dire *paraître*. Plus je m'extériorise et plus je me ferme. En moi, *s'ouvrir* et *s'extérioriser* se contredisent." [20] Et c'est à la lumière de cette contradiction fondatrice que peut apparaître, de prime abord, de quelle nature sera l'effacement poursuivi par Jaccottet: non pas un repli de la conscience sur son perpétuel avènement et sur ses fluctuations imprévues, tel que l'effectue admirablement le *stream of consciousness* de Joyce, que le conceptualise l'état-limite du bruissement anonyme de la langue chez Blanchot; non pas davantage une annihilation de toute intériorité qui serait menée afin de désenfouir le réel des valeurs héritées qu'on lui impute, et de le laisser être dans sa neutralité native (recension froide, mais parfois étrangement scintillante, des objets catalogués dans certains romans de Robbe-Grillet); mais, bien plutôt, un épanouissement par raréfaction des humeurs variables - l'avènement progressif de ce que Peter Handke appelle bellement "l'homme légal, sans états d'âme ni humeurs" [21] -, analogue au dépouillement du souffle qui a lieu pendant le sommeil, bref, une *décantation* dont le sujet ne pourrait ressortir qu'à l'état de "noeud rythmique" (Mallarmé), ouvert, destiné à réordonner certaines convergences sensibles perçues, certes, mais, tout aussi bien, dans une étrange utopie de la limpidité absolue, à laisser

transparaître cette présence sans intervenir au moment de sa conversion verbale. Tel est au fond le *salut*, dans la perspective qu'Heidegger emprunte à Hölderlin: "Dans le salut, celui qui salue se nomme bien lui-même, mais seulement pour dire qu'il ne veut rien pour son propre compte, qu'il adresse bien plutôt tout à l'objet de son salut, tout ce qui revient à celui-ci." [22] Et tel, ce sujet "de la nature de la brume / en quête du peu de chaleur qui la dissipe" [23], ainsi qu'il apparaît dans les *Pensées sous les nuages*: saluant, et s'inclinant de la sorte pour répondre au salut antérieur de la sollicitation poétique, mais ne déclarant dans ce salut qu'une présence anonyme, l'existant en perte d'existence particulière que baptise l'expérience de la disparition humaine. Pour peu, et ce sera un cerisier recevant la lumière du soir, quelques montagnes au loin, la rumination pressentie de quelques moutons réunis au crépuscule, un être, sans le connaître, apprend de la mort le nom auquel il accède et sous lequel il est interpellé lorsqu'un tressaillement intérieur lui fait répondre "présent" à un appel qui ne fut jamais lancé. Saluer, en somme, s'incliner au service d'une ascension, ce sera la tâche de ce "serviteur du Visible" [24] auquel Jaccottet se compare dans *La promenade sous les arbres* et auquel il revient jusque dans ses oeuvres les plus récentes, évoquant dans *Après beaucoup d'années* (1994) la persistance de ce "valet presque invisible qui suspend dans les feuillages ces quelques lanternes de papier blanc et rose..." [25]. Qu'on le souligne: un murmure d'espérance cherche à s'entendre, toujours, dans ces mots dont l'écoute attentive atteint aujourd'hui un degré de clairvoyance peut-être jamais égalé dans l'histoire de la poésie occidentale. Mais loin de chercher à s'amplifier et à se conforter par l'élévation des fantasmes personnels ("L'idée d'élévation est le principe actif du lyrisme." [26], écrit Jean-Michel Maulpoix), dont l'ouverture intérieure dissipe la fascination, ce murmure se proportionne à une présence extérieure qui ne cesse d'en retarder l'effondrement et de le remettre au jour: en lui s'entrelace le chant d'une lecture infinie des choses, "la lampe allumée sur l'interminable lecture" [27] dit *Airs*, et la lecture du chant naissant par une conscience aiguë, prudente, constamment à l'affût d'elle-même.

3. 1. 3. Insomnie et abandon

Au point, toutefois, d'assécher les sources de ce chant ? Qu'est-ce qu'une conscience à ce point hantée par son immunité, son indestructible perpétuité, qu'elle ne puisse s'abandonner aux aléas de son extinction ? Celle, sans doute, dont l'insomnie ouvre le règne. Outre la lenteur du souffle qu'il reflète, et l'effacement de soi auquel il donne lieu, le sommeil pose en effet chez Jaccottet la troisième question de son apparition, et, par analogie, interroge les conditions d'apparition de la poésie elle-même. La conscience est impuissante à saisir son point d'éclipse, c'est une vieille aporie; cette suspension aérienne qu'est le sommeil lui est impartie par accident, et si *la poésie est un faisan qui disparaît dans un buisson* (Wallace Stevens), le sommeil, pareillement, se laisse appréhender dans la mesure où il est ce qui échappe à la pleine conscience de soi, ce dont on peut induire la nature et les symptômes par l'observation extérieure, mais que la réduction phénoménologique est inapte à saisir dans son perpétuel mouvement de repli: *je sommeille, certes, mais je ne sais pas que je sommeille*, sous peine d'être déjà éveillé et de réaccéder de la sorte aux miroitements infinis d'une conscience en quête d'elle-même. Ainsi, et de façon presque ontologique, c'est la confiance qui fait discrètement signe au sommeil, qui l'appelle et qui le conditionne, précisément parce que c'est à travers elle seule que celui-ci peut advenir; confiance qui est une sorte d'allègement de la pensée inquisitrice, une stratégie de la perte, portant l'oubli au sein de l'éternelle remémoration de soi, afin d'en assoupir le mouvement, et d'épandre parmi le remuement des témoins intérieurs ("le monstre aux trente mille yeux", pour détourner une citation de Balzac) la blancheur d'être par où la conscience, pour un temps, se fera silence. Desdémone, cette figure d'une confiance infissible chez Shakespeare, peut céder au sommeil, et porter par son *balmy breath* l'hésitation au sein des certitudes amères du Maure qui s'en approche, les mains tremblantes.

Mais Othello ? Mais Mallarmé ? Mais celui qui doute de ce qu'il aime, non par faiblesse mais par essence ? Mallarmé est le premier poète à introduire la poésie dans l'ère de l'insomnie. Celle-ci, bien sûr, l'accompagna toute sa vie: "...je ne peux plus dormir même la nuit, moi qui aurais tant besoin de ne pas exister en ce moment" [28] écrit-il à Cazalis dès 1863, et jusqu'en 1897, un an avant la mort du poète, on pourra lire, dans une lettre tout au plus cordiale adressée à un obscur Paul Chabaneix: "...je n'ai plus

sommeil, depuis, déjà, bien des années” [29]. Mallarmé écoute ses nuits, qui le durent, et nous savons par ses lettres que ce ne sera pas sans s’épouvanter de l’ “horreur de cette éternité” [30], pour reprendre une saisissante expression d’*Igitur*; mais si l’insomnie se porte au coeur de son oeuvre, au point d’y revêtir une valeur ontologique, c’est bien parce que ce perpétuel délai de l’abandon s’y transfigure en principe d’écriture, et que l’attente du sommeil, comme celle du poème, aura désormais lieu sous le signe de ce que Borges appelle une aura nouvelle de *self-consciousness*, une fondamentale *maladie d’idéalité* dit Mallarmé dans *Igitur* - soit le retard du sommeil sur une conscience qui, devant cette disparition, l’excède immanquablement, et le retard (analogue) du mot hasardeux sur son au-delà d’absolu que l’on pressent possible, à travers le projet rémunérateur du grand Livre. Par le clair regard au moyen duquel il ausculte les possibilités du poétique, Mallarmé rejoint, pour reprendre les mots dont Lévinas qualifie l’insomniaque, “cet être qui ne se perd, ni ne se dupe, ni ne s’oublie - qui est, si l’on doit tenter l’expression - complètement dessaoûlé.” [31] Son admiration pour la *Philosophy of composition* de Poe, avec cette sécheresse évoquée d’un esprit menant une partie d’échecs sans adversaire réel, sans résistance de la langue aux inflexions qu’on veut lui faire subir et aux effets intérieurs qu’on veut lui voir créer chez le lecteur, ses soupçons portés sur l’intégralité du vocable envers l’existence qu’il est censé recueillir dans *Crise de vers*, et sa persistance à maintenir l’utopie du Livre dont tous ses poèmes ne seraient que l’ombre portée, le brouillon imparfait, tout cela atteste une seule et même chose: la lutte contre le hasard, et la tentative de le réformer au sein d’un état de la langue, le vers, où son règne se dissoudrait dans les lueurs d’une *neuve atmosphère* (*Crise de vers*). Non pas celle qu’inaugure le poète lyrique, qui, est-il écrit dans une lettre de 1864, “prend une poignée d’étoiles dans la voie lactée pour les jeter sur le papier, et les laisser se former au hasard en constellations imprévues” [32], mais celle du poète “entièrement dessaoûlé”, dont l’accomplissement aurait pu être cette “constellation” suprême d’un “compte total en formation” [33], si le *Coup de dés*, où se retrouve ce vers évocatoire, n’attestait finalement l’irréductibilité du hasard au Livre qui voulait le nier, ou, si l’on veut, l’imprévisibilité du sommeil à l’égard de la conscience qui voulait se l’approprier *volontairement*.

Échec célèbre, sans doute, mais qui ne minimise en rien la réforme vers l'autoconscience dont la poétique mallarméenne fut responsable; rien ne peut faire que cette sempiternelle plume inclinée courant sur le papier, poncif attiré de l'enthousiasme lyrique à l'oeuvre, qui relie le mot à la main comme le Verbe à la présence, Mallarmé, après Baudelaire, n'en ait relevé le bout et n'ait médité, dans tant d'écrits lumineux, l'âge médiatisé de la machine à écrire qu'il voyait venir et dont il fut peut-être, mentalement, le vrai initiateur. Prééminence extrême de la conscience sur l'acte, de l'insomnie sur le sommeil, dont Valéry tirera l'essentiel de ses réflexions sur les lois de composition du poème, au point de longtemps juger vaine sa pratique concrète, et dont Pessoa fera naître Bernardo Soares, ce splendide intranquille qui désirait "la sensibilité de Mallarmé coulée dans le style de Vieira" [34], signe d'une conscience à ce point aiguë qu'elle retarde indéfiniment sa perte et se préserve au sein de la moindre sensation ouverte: "L'intensité des sensations, chez moi, a toujours été plus faible que l'intensité de la conscience que j'en avais." [35] Aristote, au sommet de sa *Métaphysique*, évoque comme principe premier de l'être, dans une formule inattaquable, un Dieu qui se pense lui-même en train de penser; passant d'une métaphysique quotidienne, emblème lointain d'un siècle où la création fut fascinée par l'horizon de l'insomnie et par une intensification inouïe de la conscience de soi, Soares, lui, est un être qui se pense lui-même en train de sentir. "Je n'oublie jamais que je sens." [36] Cet énoncé pourrait figurer au fronton de la poésie moderne, tant une telle remémoration lucide, interrogeant l'innocence de la sensation avant qu'elle n'ait pu éclore, y sollicite d'oeuvres majeures, emblèmes divers d'une poésie tournée vers sa condition et se fondant en grande partie sur la question qu'elle adresse à celle-ci. Que nous le voulions ou non, en effet, nous naissons dans le désert sans innocence dont T.S. Eliot, dans *The Waste land*, a formulé le mythe au début de ce siècle. Notre rapport au monde, à la lumière (crépusculaire) de ce doute natif, y inverse le postulat initial du code civil américain, et de toute poésie précédant la catastrophe du "retrait divin": y devenant, somme toute, *suspect jusqu'à preuve du contraire*.

Or, l'essentiel de l'oeuvre de Jaccottet, dans son souhait paradoxal d'une ignorance qui ne s'ignore pas, tend à proposer que cette preuve contre la suspicion ne peut venir, par brèves trouées, que de l'improbable lui-même; que la pensée ne peut trouver une issue

hors de ses errances qu'en se détournant d'elle-même: *by indirections find directions out* [37] écrit John Donne, par l'égarement solliciter d'une poét(h)ique subtile de l'oubli qu'elle se souvienne de cet immémorial naissant au hasard des chemins dont un surcroît de raison critique nous a peut-être fait perdre l'héritage. Preuve contre le néant de cette fleur, l'instant lustral où elle répand en nous ses couleurs vives et n'est plus, toute ensemble, que le don du rien qui se dépense ? La poésie de Jaccottet, à tout le moins, en préserve la possibilité. L'insomnie du signe, on l'a vue, reflète chez Mallarmé le refus du hasard, par la voie de cet invulnérable soupçon porté sur l'abandon du mot à une existence à laquelle il n'a pas d'entrées (soupçons dont le poème du poème, en évacuant sensiblement la circonstance vécue, deviendra l'emblème). Mais élevé à la puissance d'une loi, ce hasard accède chez Jaccottet au rang de justice interne: intimant à la poésie (comme au sommeil) les conditions de son apparition, il sera ici à l'origine d'une posture fondamentale de sollicitation distraite, de perte dans l'inessentiel d'où pourra ressurgir ce dont on aura rouvert l'accès en cessant d'en examiner ou d'en prévoir l'apparition. Témoin, parmi tant d'autres, ce fragment d'*Éléments d'un songe*: "Le chant est en effet comme ces plantes qui se rétractent quand on y touche. Quand j'aurai appris à m'en détourner, peut-être s'ouvrira-t-il de nouveau, et je respirerai son parfum confondu au tien." [38] Pratique du détour, de l'insouciant écoute, de l'infidélité d'esprit envers ce que l'on désire, que développe plus amplement ce passage du *Remerciement pour le prix Ramuz (Une transaction secrète)*, prenant appui sur les dernières intuitions lucides d'Hölderlin:

Supposons que cette interprétation soit juste (celle, chez Hölderlin, d'une rencontre de l'homme et de la plénitude au moyen, paradoxal, de l'oubli qu'ils gardent l'un de l'autre): on cesserait, enfin! de parler de poésie, de parler des dieux, de parler de l'Être. On serait absorbé tout entier dans une occupation insignifiante mais non pas inutile, quelque tâche concrète, immédiate, terrestre, à laquelle on se consacrerait sans arrière-pensée, de tout coeur. Alors, le monde infini, le ciel même - quand nous ne le chercherions plus - pourrait nous revenir reflété non plus dans le miroir de l'ostensoir quand on le tire de son coffret d'or, non plus sur la page d'un grand livre poétique, mais, un instant, un instant seulement et qui suffirait, sur un peu de neige entrevue par la fenêtre embuée au moment de se lever, en décembre, ou sur la poignée d'une porte qu'on était occupé à fourbir. [39]

Sans doute, Mallarmé le soulignait avec quelque répugnance, "ici-bas a une odeur de cuisine" [40], et c'était là, dans l'expectative de parfums plus rares et plus célestes (plus "exquis", dirait sans doute l'auteur d'*Hérodiade*), désolidariser sans retour la poésie de la

pratique concrète de l'existence, en lui destinant comme modèle de fermeture les formes délicates du nénuphar, lui qui dans la prose poétique du *Nénuphar blanc* "enveloppe de [sa] creuse blancheur un rien, fait de songes intacts." [41] Mais cette étanchéité du poème aux hasards de l'incarnation humaine, voici que la posture de Jaccottet, telle qu'elle apparaît dans ce fragment, en inverse la primauté; et que le geste de prose, la tâche d'existence à mener parmi les nôtres, loin de souiller le poème, y prédestine. Il faut oublier la poésie pour qu'elle ait lieu, telle est la ruse d'une fine négligence. Et tel, le moyen par lequel se brise la fascination mallarméenne d'une poésie qui s'autogénère. Typique de cette manière de Mallarmé en ce sens est la fin du poème *Plainte d'automne*, où un sujet isolé dans sa chambre, après avoir entendu au dehors un air d'orgue de barbarie qui le trouble, ne "lanc[e] pas un sou par la fenêtre de peur de [se] déranger et de [s'] apercevoir que l'instrument ne chantait pas seul" [42]; est dit là tout à la fois l'événement mallarméen d'une poésie renonçant à sa valeur commune d'échange (on retient le sou, le poème se clôt dans le retrait de soi au lieu de s'ouvrir au don du sens), et la crainte, par cette ouverture refusée vers le dehors, d'y voir se fissurer le rêve d'un instrument chantant seul, d'un poème soutenu par la seule force de sa propre vibration musicale. Dissociation du mot et de sa représentation sous forme de monnaie, laquelle, évoquant l'horizon d'un échange commercial de la parole, et d'une entente d'usage sur une valeur consensuelle donnée, fera place à la *pierrerie*, aux mots qui, est-il écrit dans *Crise de vers*, "s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur les pierreries" [43] et qui accèdent à travers cette métaphore à la renaissance d'une matérialité nue, détournée d'un symbole hérité auquel adhère encore trop intimement la monnaie; soit, par analogie, au poème se fondant sur la pure musicalité de ses vocables, qui scintillent dès lors du fond de leur tension commune et font resplendir la structure auditive de leurs sonorités liées (la genèse du fameux sonnet en *yx*, maintes fois commentée, éclaire le fait de cette composition par oreille).

Or, rien de tel chez Jaccottet, dont le poème, dès l'abord, prenant le contre-pied d'un tel retrait, fait d'ouvrir l'énigme à l'échange son épreuve et la condition de son authenticité. Le retour du mot sous figure de monnaie, qui transparait notamment dans ce fragment des *Pages retrouvées*, évoque un tel renoncement du vers aux charmes de la luxueuse musique

mallarméenne, déployée à volets clos, et son renouement avec le ton, généralement transitif, d'une poésie de conversation, légère musique du manque menée sans éclat au ras de la prose:

Toutes sortes de choses très simples étaient dites, échangées, chaque jour dans la cour de l'école, dans les rues de la ville, autour des tables; or, voici qu'on a trouvé une monnaie d'or, même pas une monnaie d'or, elle est d'un alliage inconnu, elle n'a pas cours entre les hommes. Elle brille, elle illumine la nuit du coeur, elle le brûle, il faut la faire circuler coûte que coûte. Le poème naît de cette obligation. [44]

J'aurai à revenir plus longuement sur la circulation du caché, essentielle, dont cette citation évoque l'apparition. Il suffira simplement de mentionner, pour l'instant, que naissant d'un passage, d'un signe de l'invisible dont il aura à relancer la poursuite, le poème, ici, ne retire pas de la monnaie sa faculté à indiquer un système de valeurs temporaires, un *sens*, dans toute la fausseté que Mallarmé pouvait attribuer à ce mot en poésie; mais que, bien plutôt, c'est de monnayer *la* valeur elle-même qui lui incombe, de démonter l'écran des structures qui la hiérarchisent pour leurs besoins (le marché, notamment, dont Octavio Paz jugeait avec force qu'il "connaît le prix des choses, non leur valeur" [45]), éveillant ainsi cette intensité d'un regard où, pour un temps, rien de ce qui paraît aux sens ne semble excéder la plénitude d'accéder à soi qu'ils nous ont ouvertes. D'où une question, que le poème envisagé en tant que commerce du bien commun suscite, et dont l'oeuvre de Jaccottet, en accord avec celle de ses contemporains, ne cessera de mesurer la portée: ce sujet qui se *trans-figure* soudainement, qui s'élançait vers un autre de lui-même (Ricoeur), et dont la valeur est proportionnelle à celle qu'il lui incombe de désenfouir des choses qui l'entourent, comment en dire l'avènement par une symbolique ultérieure, par telle figure qu'évoquera une mémoire tâtonnante, bref, pour suivre Jaccottet lui-même, comment en décrire l'expérience par l'*image* ?

3. 2. *Le procès de l'image*

3. 2. 1. Le pillard et le roseau

Tout ce qui fut centralisé jusqu'à ce point autour du sommeil, on l'aura compris, pose en arrière-plan les modes sur lesquels la métaphore sera déclinée dans cette oeuvre. Ainsi de

cette lenteur du souffle illustrée par l'assoupissement, qui dit la dominante rythmique d'un poème ouvert à la prose, et qui rompt de la sorte avec le sortilège incantatoire, souvent anaphorique, de ce que Marinetti appelle avec enthousiasme le crépitement verbal des "analogies en vitesse" [46]. Nous l'avons vu au chapitre précédent, par le retour intrinsèque à une attribution d'origine que cette figure opère, il suffit d'une métaphore pour brûler tout un dictionnaire ("la terre gronde sous la métaphore"[47], écrit Mandelstam): à la lumière d'une telle inquisition, c'est l'univers lui-même, *exorcisé* par la métaphore de son immobilité disait le jeune Borges, qui peut se dépouiller des signes que nous avons posés sur lui et déclarer hérésiarque toute velléité de fixation définitive. Un Aleph, la métaphore ? Oui, mais, suggère l'oeuvre de Jaccottet dans sa méfiance, un Aleph qui, hypostasié, risque de s'isoler par nature, et d'être confiné à son seul retentissement, impuissant à se prolonger au sein d'une durée qui préserverait, intacte, la vigueur de ce commencement; bref, on peut le craindre, une origine effrayée de faiblir, un Aleph sans alphabet. Transition essentielle de deux rythmes d'existence, qu'éclaire l'acceptation ou la critique de la métaphore: Char, qui pouvait encore affirmer (impérialement) dans *La faux contente* "les dieux sont dans la métaphore" [48], énonce sous le signe d'une fulgurance constamment à renaître: "Et si nous habitons un éclair, il est le coeur de l'éternel." [49]; Jaccottet, lorsqu'il s'agit de décrire "l'état le plus enviable" dans *Éléments d'un songe*, écrit pour sa part la phrase suivante, suivie d'un bref commentaire: "«J'habite à l'intérieur d'une cascade.» Comme si le temps n'était pas seulement ce qui nous consume, mais aussi cette fraîcheur exquise qui nous enveloppe..." [50] À l'éclair, signe du temps qui s'annule dans l'éternel, et qui pose comme condition d'habitation la refonte instantanée de cette éternité qui s'épuise (et ce sera évidemment le fragment vif, chez Char, dans sa brièveté éblouissante, qui répondra à cet impératif), succède la *cascade*, plus lente, emblème d'une durée rédimée dans ses possibilités de séjour.

Ralentissement d'une finitude admise en elle-même, repoussant les tentations de sa négation par l'image, que Jaccottet n'est pas sans représenter, à l'intérieur d'un court mais dense poème d'*Airs*:

*où nul ne peut demeurer ni entrer
voilà vers quoi j'ai couru*

*la nuit venue
comme un pillard*

*puis j'ai repris le roseau qui mesure
l'outil du patient [51]*

D'emblée, deux rythmes très distincts, et successifs, se partagent ce poème: celui de la course, nocturne, révolu, qui est aussi celui du pillard, et celui de la patience, dont la seconde strophe marque l'apparition, et dont il y a tout lieu de penser (le "puis" de transition l'attestant) qu'il annule le premier, ou à tout le moins le relativise et en questionne la valeur. Par définition, en effet, le pillard, homme qui contrevient à la justice, ignore également la justesse de voix. Pénétrant par effraction *là où nul ne peut demeurer ni entrer*, il est la parfaite figure d'une transgression de nos limites, et, au regard de l'interdiction étrange du premier vers, des lois inflexibles qui nous gouvernent: devenant responsable, ainsi, d'une subversion, à la fois de notre finitude - puisque c'est de dénier celle-ci dont la *demeure*, immuable, offrirait la possibilité - et de l'expérience sensible commune - puisque entrer lui permettrait de mettre un terme à l'errance de ses tâtonnements, et ainsi de confirmer par la vision d'un secret du monde l'absolu au dehors duquel il ne cesse de demeurer incarcéré. En bref, ce qu'incarne la figure du pillard - à l'instar du poète irlandais George William Russell, soupçonné dans *La promenade sous les arbres* d'avoir trafiqué la mort au moyen d'images d'or et de bijoux qui signifieraient son dépassement au sein d'un arrière-monde éternel² -, c'est avant tout un refus de notre condition terrestre, et le désir de la transcender, au moyen d'un verbe cherchant par ses pouvoirs à mettre l'au-delà en demeure: à nous qui sommes de passage, il fait luire au loin ce lieu où l'on *demeure*; à nous qui sommes dehors, désabrités, exposés à ce que Pierre-Albert Jourdan appelle "l'espace de la perte", il évoque ce lieu sans espace où *entrer* et se reclure afin de se protéger de l'incertitude.

Aussi bien l'irruption de ce roseau, au tout début d'une seconde strophe qui marque la fin du règne de cette course nocturne, sera-t-elle capitale. Ainsi que le note Jean-Pierre

² Ainsi Jaccottet décrit-il les "régions pures" qu'il rencontra chez Russell, si luxueuses et pourtant si pauvres: "Le ciel est d'améthyste ou de diamant, les collines, les oiseaux sont des bijoux, les cloches argentines, les vents ou les colonnes d'opale, les chevelures d'or... [...] Comme si l'homme n'avait rien trouvé qui exprimât mieux la splendeur et l'éternité que l'or et les bijoux..." (*La promenade sous les arbres*, Lausanne, Mermod, p. 30-32).

Richard dans *Onze études sur la poésie moderne*, aucune rêverie de l’océan chez Jaccottet, qui n’est pas un familier des plages ou des caps: le regard se porte immédiatement sur les *berges*. Et le roseau, dès lors, parce qu’il s’élève à la limite entre l’eau et les herbes, et parce qu’il se situe à la mitoyenneté des deux éléments convoqués le plus fréquemment dans l’imaginaire jaccottetien³, viendra faire entendre sa voix contre celle du pillard: là où celui-ci s’affirme dans le déni des frontières, le roseau fait son lieu de leur préservation, et, la rive et l’eau ayant à se concilier pour lui donner naissance, rejoint par le fait même de sa double identité “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” [52]. Ce que le sommeil avait mis en lumière, l’avènement perceptible d’un invisible mesuré, d’un espace du songe en retrait dont le seul signe serait le souffle, le roseau le réitère et en devient l’instrument (“l’outil du patient”): intercédant en faveur de l’illimité (sans se prévaloir de ses propriétés), puisqu’il lui prête voix, et joue du vent qui court sur les berges, mais s’y tenant comme un gardien de la mesure, médiateur entre ce que la terre supporte du lieu et ce que l’eau suggère, “au-delà”, du perpétuel insaisissable qui l’irrigue. Nul autre sens, d’ailleurs, à la prose poétique intitulée *Travaux au lieu dit l’Étang*, dans *Paysages avec figures absentes*, que de faire ressurgir, aux bords d’un étang formé récemment par la pluie, ces quelques roseaux qui concrétisent la limite d’existence; et nul autre conseil donné par ces tiges souples et alignées que d’intimer au sujet, à l’image de l’écume créée par la brise contre cette “cloison de paille”, de s’épanouir à partir du refus qui lui est opposé et d’y féconder les voies toutes intérieures d’une légèreté neigeuse à l’envol. L’indique à cet effet cette halte, état momentanée d’un chant s’élaborant constamment dans le chantier de la prose:

*Mon regard touche à sa limite:
où la course de l’eau dans l’herbe
à des roseaux s’ouvre en écume. [53]*

Course qu’interrompt le roseau, une fois de plus, et dont l’arrêt nous renvoie aux qualités centrales dont Jaccottet revêt cette herbe longue et frêle. Car prendre *le roseau qui mesure*, non seulement est-ce renoncer aux tentations de l’entrée par effraction, ce qui,

³ Richard évoque au centre de sa lecture “les deux bonheurs [...] d’une limpidité-substance - les eaux courantes - et d’une opacité aérée - l’herbe des champs.” (“Philippe Jaccottet”, dans *Onze études sur la poésie moderne*, Paris, Seuil, 1964, p. 324.)

indique une note de *La semaison*, demeure le risque d'un surréalisme qui "situe la poésie dans la zone *off limits*, c'est-à-dire, d'une certaine manière, *hors la loi*." [54] (Jaccottet souligne) Mais aussi est-ce se faire soi-même, à l'inverse du pillard qui a pour destin d'amasser son butin, un corps creux, noeud d'air dont le seul souci sera de participer du souffle et d'en écouter l'ascension du fond d'une essentielle vacance intérieure; soit, pour reprendre quelques vers révélateurs de *Cahier de verdure*, de "tirer de cette maigre flûte / que l'on est, / un air, un dernier air..." [55] Autrement dit, ce sera attirer le roseau à soi pour en apprendre la leçon et faire du vide, à la fois l'origine du chant - "À partir du rien, là est ma loi." [56] - et le terme contre lequel il s'élève à mesure que se verticalise son essor - "parole fille de la mort contre la mort" [57], ainsi que le condense un beau vers de *La semaison*. Encore prononcer le mot de "chant", terme qui tend à solliciter l'idée de quelque symphonie commune, c'est peut-être là trop dire: car ce sont des "airs" que reconduit le "poète-roseau", prenant appui sur sa porosité, convertissant sa faiblesse en musique. Ainsi s'inaugure le chantonement de cette poésie qui, préservant par ses hésitations subtiles l'instant possible de sa défaillance, croît à partir de la mort et cherche à se grandir à proportion du pardon qu'elle lui accorde. Et le plus étrange est que la mort, ainsi chantée, ensemence autre chose qu'elle-même. Ce n'est guère un hasard si Jaccottet, dans les toutes premières pages de *La semaison*, formule à partir du roseau la rêverie d'une telle déchirure lente et féconde (Jaccottet souligne):

Les roseaux: comment leurs épis veloutés se déchirent, laissant échapper lentement un flot de graines, un jabot, dans le plus absolu silence. L'accouchement humain: plaintes, sang. Dans un silence absolu, une lenteur douce, irrésistible, la plante se déchire et se dissémine, confiée au vent. [58]

3. 2. 2. L'autre exactitude

Que l'on garde en mémoire, pour l'instant, cette dissémination heureuse du roseau qui semble s'accomplir par sa dilapidation: elle ne sera pas sans avenir dans l'oeuvre du poète. Mais que l'on mesure également le moment où elle devient primordiale. En effet, ce que contient en second degré la tension active du *pillard* et du *roseau*, d'une transgression des frontières visibles et d'un retour à l'intérieur du lieu qu'elles délimitent

(sans le reclore), qu'est-ce d'autre que le destin de l'image⁴, du moment que sa nature intime la porte à hésiter entre le rêve, auquel elle ouvre la voie, et l'expérience du réel qui lui a donné naissance et qui continue d'être sa mémoire ? Comment, en d'autres termes, l'image peut-elle apprendre du sommeil à relier l'ailleurs à l'ici, le songe à une respiration qui l'atteste sans le formuler, bref, comment peut-elle faire en sorte que l'invisible qu'elle fonde n'ait pas lieu hors du lieu ? Ce défi d'ordre sensible, la métaphore ne cessera de s'y mesurer dans l'oeuvre de Jaccottet: oscillant entre la tentation de sa séduisante consolidation, au risque d'occulter toutefois l'expérience dont elle devait initialement approfondir l'appréhension, et le devoir intime de son abdication, au nom d'un état de la relation visible dont cette oeuvre ne cessera d'affirmer la prééminence. "Il faudrait qu'il n'y eût plus de "comme", ou que le "comme" éclairât." [59], résume une phrase de *Cahier de verdure*. Qu'est-ce à dire ? L'étude de deux fragments, qui se répondent discrètement d'un texte à l'autre, explicitera le sens de cette hésitation. Au centre du "paysage" mentionné plus avant, *Travaux au lieu dit l'Étang*, alors que la conscience interpellée rôde autour d'une convergence à redécouvrir, apparaît en effet le passage suivant (Jaccottet souligne):

Il apparaît aussi, une fois de plus, que la comparaison peut éloigner l'esprit de la vérité, l'énoncé direct la tuer, n'en saisissant que le schéma, le squelette. De sorte que l'on songe de nouveau au détour, à la saisie, en passant, d'un élément à propos d'autre chose peut-être; voire à une phrase qui semblerait d'abord sans rapport avec les éléments donnés. C'est-à-dire, non plus à une comparaison entre deux réalités sensibles concrètes, telles qu'écume et lingerie; plutôt, à une prolongation selon son sens obscur et en quelque sorte imminent, à une manière d'orientation; à l'ouverture d'une perspective. La tâche poétique serait donc moins, ici, d'établir un rapport entre deux objets, comme pour le faire au-dessus d'eux scintiller, que de creuser un seul objet, ou un noeud d'objets, dans le sens où ils semblent nous attirer, nous entraîner. [60]

À quoi le passage suivant, tiré d'une préface de Jaccottet à une anthologie de transcriptions d'*Haïku* (traductions effectuées à partir de traductions anglaises antérieures), donne la réplique:

Voici deux choses de notre monde, souvent choisies parmi les plus communes; elles deviennent deux jambages de porte réunis par un linteau invisible, entre lesquels il n'y a plus que pure ouverture: ni clef, ni péage, ni contrôle. [...] On ne prétend à rien, on n'explique rien non plus. La conscience de n'être jamais qu'un voyageur vous lave les yeux. Il fallait cette conscience pour

⁴ Le sens de ce terme, chez Jaccottet, est souvent ambigü: s'il peut signifier la simple projection mentale d'une donnée sensible - un arbre -, le plus souvent, il évoque une liaison analogique. Lorsqu'employé, il aura dans ce texte cette dernière acception.

qu'apparussent enfin les liens presque invisibles jusque-là qui unissent les choses et nous unissent à elles, sans que personne ne devienne pour autant prisonnier de rien. [61]

On le voit aisément, c'est à un double état de la correspondance poétique que font référence, de prime abord et au moyen de l'image elle-même, les deux fragments ici mis en présence: d'une part, en effet, il y aurait le risque d'une pratique de la relation voyant le jour sous le mode de l'*arc scintillant*, qui prendrait appui sur l'immixtion de deux données concrètes afin, semble-t-il, d'y établir l'empire d'un réseau tout intuitif de la conscience à l'oeuvre, lequel fonctionnerait selon sa propre logique et pourrait, par détournement du regard intérieur, sacrer le règne de la réalité suggérée sur la réalité donnée; de l'autre, il y aurait, toujours à partir de deux éléments concrets, mais cette fois-ci dans une optique qui dissimulerait la relation au lieu de la mettre en lumière, la pratique inverse du *linteau invisible*, expression qui insiste sur la possibilité d'un passage au moyen de la pauvreté, ainsi que sur le choix d'une mise en présence des objets où le rapprochement, toutefois, loin de s'identifier à un joug quelconque, libérerait plutôt l'espace dont il aurait restitué l'ordonnance. Selon cette perspective, l'*arc scintillant*, cette inflation de la relation en elle-même, triomphant de son seul avènement, ce sera le signe d'une transfiguration acceptée dans son achèvement, d'une passation des pouvoirs d'une figure à l'autre (de l'écume à la lingerie, pour reprendre les termes avancés), bref, ce pourra être le mirage d'une "fausse magie" [62], une fausse profondeur, comme l'indique un fragment de *La seconde semaison*, de quoi transformer le monde, certes, puisque l'image s'y surimpose à loisir, mais de quoi aussi le perdre en s'en tenant aux seules données visibles de sa conversion. Tout un pan de l'oeuvre de Jaccottet insistera ainsi sur "le danger de l'image qui dérive" [63] et qui, par cette *dé-rive*, nous arrache à notre condition de frontalier en nous expulsant de la rive, lieu où la terre joute l'eau, et la perception sensible cet infini dont elle est l'ombre portée. Et comment s'en étonner? Si le *comme*, ainsi que l'indique un commentaire sur l'oeuvre de Michaux, a la faculté, par la liaison qu'il produit, de "faire surgir à l'arrière-plan un autre monde correspondant à celui du premier" [64], il réactive *à priori* la réminiscence d'une transcendance qu'il génère du même mouvement. Il peut tout aussi bien faire en sorte qu'à travers lui on théâtralise cette création de l'au-delà, que l'on s'abuse d'une trame simplement induite, en portant cet

arrière-plan à l'avant-plan de l'imagination; risque que renforce la métaphore "concrète", en réifiant le déplacement d'un élément vers un autre, et dont pourrait ressurgir, à échéance (nettement surréaliste), "un foisonnement de relations plus ou moins bizarres entre les choses qui peut, à bon marché, faire croire que l'on a découvert les secrètes structures du monde."⁵ [65] D'où on le devine, devant la possibilité d'un pareil enfoncement de travers, tant de scrupules, et tant d'inquiétude à célébrer par l'image ce dont celle-ci peut à tout moment réinventer l'existence, au lieu d'en répercuter l'épiphanie subite et d'en accroître l'intensité de présence. Voici alors dans *Mai*, un texte de *Beauregard*, ce pré quelconque, aperçu au soir le long du chemin, peuplé d'herbes longues vibrant doucement sous une pluie fine. On y marche avec le temps dénoué, en tranquillité commune. Comment dire la surprise du silence révélé, quand il monte en nous plus haut que le bruit ? Ce pourrait être

comme si la terre s'affinait en montant vers le ciel pur, lui tendait ces offrandes sans poids, à la rencontre de la pluie, leur soeur. Sur le moment, je n'ai noté que cela. Bien conscient qu'ainsi je bâtissais une réalité à côté de l'autre ou autour d'elle, qui en avait gardé quelques traits mais en cachait ou en déformait d'autres et, de ce fait, découragé d'avance. M'avouant par moments que le seul mot de "pré", ou mieux de "prairie", en disait plus que ces recherches toujours menacées de préciosité. [66]

Vraiment ? Écrire *pré, prairie*, ce serait dans doute là contourner l'image et son inévitable partialité, puisque le poème aurait lieu dans la stricte nudité verbale d'une apparence qui fait apparition; et l'image s'y taisant, pour peu que les réalités simplement nommées y soient rapprochées, c'est la poétique du *linteau invisible*, du haïku, dont pourrait être retrouvée la savante simplicité. Nul lecteur de Jaccottet, fût-il le plus distrait, qui n'ait en effet en mémoire le rêve de cette "langue de verre" [67], d'un poème qui, courtisant sa disparition, se maintiendrait au plus pur de lui-même dans l'abdication de ses charmes les plus apparents. Au regard d'une telle transparence, qui mesure l'intensité du mot à l'aune de sa qualité d'évanescence, il n'y aurait plus besoin, pour rendre le monde

⁵ Bonnefoy éclaire, lui aussi, cette appropriation de la profondeur dont un certain mode de l'analogie serait l'instrument cognitif privilégié: "...chez Baudelaire ou d'autres occidentaux l'analogie perçue entre deux aspects ou deux choses a la qualité d'une voie d'accès au secret du monde. On l'emploie à la recherche des lois, on lui reconnaît la valeur d'une connaissance, quitte à sentir parfois que ses perspectives qui unifient sont pour quelque raison un empiègement tout autant qu'une approche; et c'est ce dévoilement qu'elle assure qui confirme, précisément, la dignité du langage, puisque nous aurons su exprimer par lui, qui aura su s'y prêter, une des articulations du réel, une de ses formes en somme pré-linguistiques." (préface de *Haïku*, Paris, Fayard, 1978, p. 15.)

au rythme, que de quelques signes si riches d'eux-mêmes qu'ils auraient cessé d'être. C'est dans *La promenade sous les arbres* qu'apparaît pour la première fois une telle méditation sur la "prière du Nom" [68], analogue à l'intuition répétée d'un nécessaire "dépassement des images":

Mais ces images de toile et de fumée tendent néanmoins à nous détourner des montagnes et, si légères soient-elles, dans ce comble de légèreté qu'est la lumière, elles encombrent encore notre regard, et leur sonorité notre ouïe. Le rêve qui nous saisit à ce moment-là est celui d'une transparence absolue du poème, dans lequel les choses seraient simplement situées, mises en ordre, avec les tensions que créent les distances, les accents particuliers que donne l'éclairage, la sérénité aussi que suscite une diction régulière... [69]

Rêverie persistante, saisie à son point natif, et dont la découverte du haïku, en 1960, rejoindra les principales composantes. Mais si le haïku incarne fréquemment une telle limpidité de nomination, un tel abandon de la métaphore, l'oeuvre de Jaccottet, elle, tout au plus la maintient comme morale du regard, comme une éthique de la pauvreté dont le poème garde mémoire et dont, loin de renoncer à l'image, il retire au contraire de cette loi préservée au loin de quoi l'informer de l'intérieur et lui refuser la bonne conscience de ses déploiements autonomes. En bref, la prière du Nom n'a ici d'existence que virtuelle: elle n'est jamais pour l'image que le moyen de s'inquiéter d'elle-même, formant un horizon-limite du poème, projeté mais non réalisé, et qui apparaît ici au moyen du conditionnel, d'un temps verbal qui ouvre la possibilité sans pour autant viser son effectuation empirique. Dante, Leopardi, Baudelaire, Verlaine, Claudel, Hölderlin, ce sont là les noms qui, outre ceux des grands haïkistes lus quelques années plus tard, représentent dans *La promenade sous les arbres* l'atteinte par endroits de cette transparence d'au-delà de l'image. Mais Jaccottet ? Quelques poèmes de *l'Effraie* (1946), recueil écrit à Paris, sous l'influence de lectures de Follain et Henri Thomas, reflètent bien cet art de l'ordonnance légère, renonçant directement au pouvoir de réinvention de la métaphore:

*Je n'ai rien inventé:
voici le chien qui dort, les oiseaux rassemblés,
les ouvriers courbés devant les saules frères... [70]*

Mais ce n'est pas le moindre paradoxe de cette oeuvre que le "dépassement de l'image", s'il a eu lieu, ait précédé sa formulation interrogative dans le livre de 1957; devenue question, en effet, et l'une des plus importantes de cette oeuvre, elle ne saura s'absenter avec la même apparente sérénité que dans les recueils précédents, et alors que *l'Ignorant*

(1958), écrit au même moment que *La promenade*, prolonge l'esthétique de l'*Effraie* et en affermit le ton d'un "discours à mi-hauteur entre la conversation et l'éloquence" [71], *Airs*, le recueil suivant (1964), porte l'hésitation au coeur même de cette mise à l'écart prônée par les pages sévères de *La promenade*. "J'ai de la peine à renoncer aux images." [72], y confesse Jaccottet (comme au censeur exigeant qu'il fut), et c'est bien là le signe d'un acquiescement possible à l'analogie, pourvu que n'y cède pas cette salutaire méfiance envers la "fausse magie" de sa quincailleurie métaphysique, et que le monde, y suggérant sa profondeur, n'y abîme pas les coordonnées sensibles de notre habitat commun. Quelle voie ouvrir, pour l'analogie, entre la poétique de l'*arc scintillant* - où le *comme* ne cesse de se célébrer lui-même - et celle du *linteau invisible* - où les pouvoirs pourtant légitimes de la métaphore se dissipent tout à fait ?

Celle, sans doute, de ce que Jaccottet appelle l' "autre exactitude", et qui transparaît dans le fragment suivant de *La semaison* (la "scène" a lieu au crépuscule):

Terre: la précision consisterait à la comparer à de la poudre de cacao (par exemple, mais en cherchant on trouverait plus précis encore, et ce serait faux quant à l'émotion qu'elle procure). Plutôt une couleur liée à l'idée de la brique, et du feu, d'un feu pâle, d'un feu endormi, qui ne brûlerait pas. Terre comme un feu endormi, allongé, sous les arbres. Telle est l'autre exactitude, qui seule m'importe. [73]

Que la terre se relie à la poudre de cacao, comme son aspect le plus évident y incline, et l'on aura fait *voir*, mais cela aura été au risque que le regard, par son investigation, se désolidarise une fois de plus de ce qui l'avait d'abord é-mu, mis en mouvement; que la terre suggère un feu endormi, une intensité reposant aux lointains et dont seule l'atténuation mesurée parviendrait aux sens, et cette fois, on aura peut-être fait *sentir* la terre ocre sous la brunante, au moment où "le proche se retire" (Goethe), le regard aura ouvert le visible vers un immatériel dont ce dernier sera devenu le signe, à l'instar du nénuphar qui, ondoyant en surface, n'en continue pas moins de se lier à une profondeur cachée où sa tige prend racine. Tel sera donc, à première vue, le "comme qui éclaire" chez Jaccottet: moins une analogie de forme (ex: terre-poudre de cacao), dans ce qu'elle peut représenter d'une précision vide de l'esprit, qu'une *analogie des effets*, laquelle, en repliant l'horizon de la métaphore sur l'émotion initiale, cherche à la faire ainsi transiter vers le sentiment d'invisible dont le souvenir, en nous, devra déterminer son actualisation. On en retrouve un exemple limpide dans les récentes *Notes du ravin* (2001): "Le rire d'un

enfant, comme une grappe de groseilles rouges.” [74] Fragment isolé, qui s’impose par lui-même, et qui témoigne d’une même déportation de l’objet vers l’expérience de son avènement intérieur: hors de la *fraîcheur* qu’il éveille, rien du rire d’un enfant qui ne le rapproche d’une grappe de groseilles; la métaphore cesse d’être une alchimie, pour exprimer à travers deux objets séparés la possibilité d’une sensation commune (est implicitement dicté: “nous sommes devant un rire d’enfant comme devant...”). “L’autre exactitude”, ce que l’on pourrait appeler le devenir-humain du monde, non parce que l’imaginaire y prend ses aises, mais parce que l’analogie y a d’abord pour fonction de rappeler une mêmeté de destin, une existence partagée entre le visible des choses et l’invisible des sensations à partir desquelles nous leur donnons valeur, ce sera donc “l’hiver comme du beau bois, comme un meuble vieux” [75], ou le “laurier-rose: brasier frais” [76], ou alors, au sein d’une autre identification par la fraîcheur, les “montagnes à contre-jour dans le matin d’été: c’est, simplement, de l’eau.” [77]; bref, pour couper court à un dénombrement épuisant, ce sera toute analogie où, soit parce que l’invisible aura reflué vers plus de visible (ex: la nuit devenant “la grande femme de soie noire” [78], dans *À la lumière d’hiver*), soit parce que le visible aura afflué vers plus d’invisible (ex: le Ventoux devenu vapeur, dans un des textes de *La promenade sous les arbres*), la limite et l’illimité auront négocié les voies diverses de leur mise en présence. Emily Dickinson, dans son admirable fantaisie, rejoint l’expression de telles tractations intérieures:

*Between my country - and the Others -
There is a Sea -
But Flowers - negotiate between us -
As Ministry. [79]*

3. 2. 3. Paysage et bruissement

Or, il apparaît que si l’on peut se reposer sur ces frêles ministres de l’autre pays, en les laissant présider à la création de “l’autre exactitude” - les recueils de poèmes de Jaccottet, de *l’Effraie* (1946) jusqu’à *Pensées sous les nuages* (1983), diront cette possibilité de l’image lucidement élaborée -, il apparaît non moins qu’avec *La promenade sous les arbres*, livre où l’image se met en question, ce sera la négociation elle-même, dans ses pourparlers cherchant à résoudre une séparation antérieure, qui se mettra en lumière et

inaugurera une nouvelle forme dans l'oeuvre de Jaccottet, celle du *paysage*. Et ce ne sera pas là, en déplaçant l'image du champ de l'acte prudent à celui de la réflexion, sans éclairer la raison profonde du doute qu'entretient cette oeuvre envers l'image. Même la voie de "l'autre exactitude", en effet, dans son voeu explicite d'un "retournement natal" (Hölderlin) sur l'émotion d'origine, ne masque pas un certain scandale natif de la métaphore quant à l'intégrité première de l'expérience esthétique, dont tous les paysages seront le développement. Par essence, en effet, la métaphore s'accomplit de viser un aspect pour en abandonner un autre, inféodant le faisceau de la conscience aux épousailles sensibles dont l'image aura célébré le rituel: "les images éclairent un pan, mais pour laisser les autres obscurs" [80], écrit Jaccottet dans *Paysages avec figures absentes*. C'est là une évidence, certes; mais telle, c'est une évidence qui peut exaspérer l'esprit, ou, du moins, l'inquiéter profondément dans ses désirs d'absolu, et l'entraîner à refondre la forme par laquelle il poursuit l'approche de cet infini. En quel sens? Jaccottet écrit de l'aube dans *La tourterelle turque*: "L'aube n'est pas autre chose que ce qui se prépare, encore pur, à brûler; l'aube est celle qui dit: "attends encore un peu et je m'enflamme"; le bourgeon de quelque incendie." [81] Ainsi, à l'inverse de la transition crépusculaire, lente évanescente de la couleur, où les formes tendent à se fondre dans l'unité de l'ombre, et où l'empirie se déplace vers l'archétypal⁶, l'aube ici évoquée consacre le bourgeonnement du Multiple, du visible qui va reparaître, mais, très nettement, en insistant davantage sur l'imminence de l'événement que sur l'événement lui-même, en cernant ce moment où la pluralité se laisse pressentir, mais encore virtuelle, à l'état d'annonce plus que de réalisation, de *bourgeon* plus que de *fleur*. En un mot, l'aube, à l'instar de l'arbre tel que formulé dans un fragment de *La semaison*, est ce moment où "l'Un s'épanouit avec grâce dans le Multiple" [82]; oui, mais si ce que l'on cherche à écrire, à formuler, ce n'est ni l'Un, le silence insécable qui précède la dissémination des signes, ni le Multiple, la constellation des mots entrés en relation et se déterminant mutuellement, mais le moment du *passage* lui-même de l'un à l'autre, la métaphore non dans son résultat mais dans son élan; si l'on cherche, en somme, moins à aboutir à une métaphore particulière, dont on

⁶ Borgès peut écrire bellement dans *Les conjurés* que ce moment est celui où "les roses cessent d'être les roses / et veulent devenir la Rose" ("La nuit neuve", dans *Les conjurés*, dans *Oeuvres complètes II*, Paris, Gallimard, traduit de l'espagnol par Claude Esteban, p. 931.)

sait qu'elle aura été gagnée sur plusieurs possibilités, mais à habiter par le signe la *métaphoricité* elle-même, son mouvement de transfert inachevé qui porte vers plus que soi-même ? Jaccottet écrit sensiblement dans *La seconde semaison*, d'un chemin de crête aperçu entre l'hiver et l'été:

Il y aurait quelque chose à dire sur ces périls, à condition que cela reste enveloppé de brume, de suie froide, parmi les arbres encore dépouillés, mais tout près d'ouvrir leurs éventails verts, d'offrir leur abri... Un peu plus tard, quelques jours plus tard, tout est vêtu, protégé, emplumé; alourdi. La mémoire saura-t-elle retenir ce qui a précédé, le grèvement sans voiles de la forêt, juste avant que ne se rouvrent les mille ailes de la troupe au moment de s'envoler; juste avant que la paupière ne se relève ? [83]

Comment écrire le moment du *juste avant*, du *tout près*, quand rien n'est plus que l'imminence de ce qui sera ? Après tout, nulle autre formulation pour l'expérience esthétique, ici, que ce transfert sans transformation, soit, pour dire les choses autrement, que l'affleurement de ce point de gravitation inconnu de l'imagité, pressenti au-delà de toute image singulière:

...un espèce de transport [...] sans que pour autant change notre condition de mortel. [...] C'est comme une transfiguration où rien de la figure réelle ne serait perdu, puisque tout ce que nous voyons s'ouvrir devant nous continue à porter le nom d'arbre, de bois, de terre, d'herbes et d'eau, et aucun autre. [84]

Coleridge, dans ses *Note books*, écrit de la beauté qu'elle crée l'impression de "bondir immobile"; Borges, du fait esthétique, qu'il est "cette imminence d'une révélation qui ne se produit pas" [85]. Et pour cause: l'imminence d'une révélation qui ne se produit pas, ce n'est rien d'autre que la révélation se révélant elle-même comme l'imminence de son apparition. Dans cette perspective, nul au-delà aux apparences de notre monde, nul noyau à l'invisible, nul arrière-pays; nous sommes tenus à la fragilité creuse des choses, qui ne tiennent que d'elles-mêmes. Et pourtant, l'invisible a lieu, l'oeuvre de Jaccottet se justifie de s'entêter à le dire: mais il a lieu comme cette vibration confuse de métaphores encore virtuelles parmi le champ du réel. Il a lieu lorsque la beauté naissante inscrit la distance au coeur de ce qu'elle éclaire, et que telle neige tombante ainsi surprise, un soir d'hiver au-dessus des toits, éprouvée comme ce qui nous élargit à travers elle, ce n'est ni un cortège de lucioles soyeuses veillant notre tendresse, ni une monnaie pour nous qui, pauvres d'elle, recevons à mains ouvertes l'aumône de cette douceur, ni le silence à ce point mûr qu'il se détache du ciel et tombe en semences sur la ville, ni la cendre flottante

d'un feu invisible dans la nuit, ni même la prochaine métaphore disponible, et encore moins la suivante, mais, comment dire, la somme réunie, à l'intérieur de soi, de tous ces possibles que l'on sent présents dans l'entité infissible où nous sommes reçus, et qui, d'ainsi s'activer les unes les autres, incréées, créent une dynamique de la possibilité elle-même, de l'imminence, ouvrant au phénomène - la neige tombante - l'au-delà d'une étendue, sans encore lui ouvrir l'au-delà d'un chemin. Pareille description, je l'admets, relève d'un souvenir personnel; mais il n'en va guère différemment chez Jaccottet lui-même.

Car voici par exemple, dans *La promenade sous les arbres*, premier recueil où va se développer de façon un peu hésitante la forme textuelle du *paysage*, une nuit de lune peuplée de silence, où se retire le Ventoux au loin; et voici tout aussitôt, dès que le poète attiré vers l'avant tente de faire oeuvre de justesse envers ce moment, que la conscience se voit prise au centre d'une multiplicité d'options, chacune fixant une sensation et pouvant exclure, par trop de distance, une autre qui n'en était pas moins présente au sein de "l'fracassable noyau de nuit" (Breton) qu'a été l'instant de la beauté apparaissante:

...je pensais à de la glace, à l'univers des glaciers, dont j'ai de profonds et lointains souvenirs, mais le vent très faible qui faisait s'élever jusqu'au mur éblouissant de la maison l'odeur de l'herbe coupée chassait ces trop froides images; je pensais à de la brume, mais tout était limpide; je pensais à la fraîcheur des torrents que j'avais toujours aimés (cette foudre d'eau dans les rocs), mais c'est alors l'extrême immobilité du paysage que je troublais de trop de turbulence. [86]

Ainsi la froideur de la glace, l'odeur de l'herbe coupée, la brume, la limpidité, la fraîcheur, l'immobilité, ce sont là des données inconciliables qu'il faudrait pourtant formuler d'un seul coup, car elles furent présentes dans l'instant de beauté et contribuèrent à part égale à son avènement, mais que l'opération métaphorique, qui accentue un aspect et laisse les autres en retrait, ne peut rendre qu'imparfaitement, par nature. Je crois en définitive que Jaccottet fut moins sensible à une métaphore toujours partielle, lacunaire, qu'à ce qu'on pourrait appeler le *bruissement métaphorique* de la beauté - le pressentiment, sur le coup d'une convergence où se rapprochent les lointains, de toutes les possibilités d'au-delà qui essaient *simultanément* avant que l'esprit ne les isole les uns des autres. Un bruissement, c'est-à-dire, fondamentalement, une multiplicité confuse impossible à résoudre en une unité autre que de présence - feuillages qui ne disent rien, rien que le néant bruissant léger sous le souffle qui les agite; rivières, qui arrêtent le

passant, sans formuler le mystère qui, en elles, existe à découvert; une révélation vide, en somme, constamment en retard ou en avance sur ce que, du même mouvement, elle ne cesse de promettre et ne cesse de reporter hors du sens. Telle est l'expérience essentielle, que formule à l'état naissant un fragment décisif de *La promenade sous les arbres*:

Sous un certain éclairage, les choses n'apparaissent plus dans leurs correspondances secrètes, mais dans leur possibilité de métamorphose; nous ne voyons plus simplement un monde immobile dont les structures et l'éventuelle unité sont devenues visibles par la puissance enivrée de nos yeux, mais un monde qui semble prêt à changer, qui se meut, qui tend à une autre forme ou paraît au moins en contenir la possibilité. [87]

Et dès lors, pour que le poème s'ajuste à cette "possibilité de métamorphose", il faudra que la forme repousse indéfiniment sa fermeture, afin de demeurer au plus près de cette ouverture natale; il faudra que le *paysage*, incarnation verbale de cet "enclos ouvert" [88] dont Jaccottet fait mention dans *Et, néanmoins* ("L'entre-deux, l'enclos ouvert, peut-être ma seule patrie."), devienne ce lieu d'aération où les images évoquées, par le frottement mutuel de leur apparition et de leur disparition, engagent le poème lui-même dans le devenir et perpétuent dans son élaboration le bruissement de ce qui fut à son origine. Il faudra, pour tout dire, qu'il se conforme à une dynamique du transfert inachevé, en refusant de reposer sur une seule image et en relevant d'une structure formelle analogue à celle qu'annonce le prologue d'*Éléments d'un songe*: la mise en circulation d'une multiplicité de symboles dont "chacun, plutôt qu'il ne succède au précédent, se déploie soit dans une direction différente, soit sur un autre mode, à partir d'un point toujours identique." [89] Tel est le cerisier, qui, dans *Cahier de verdure* [90], devient d'abord "feu suspendu", "flamme dans une veilleuse de verre" (les cerises), puis "monument naturel" "éclairé en son coeur par l'huile d'une offrande", puis se fait analogue à "un chant [qui] s'élève dans une salle", puis "une fête lointaine, sous des arceaux de feuilles", et enfin une "lanterne sourde" pour une "auberge", laquelle "nourrit" le voyageur par sa présence en retrait, et le remet sur la route, une fois terminé cet entretien d'une conscience avec ce qu'elle sent bruire au-devant d'elle-même. Nulle téléologie, nulle logique du crescendo dans cette suite: mais une floculation, un frémissement dont le centre serait moins à chercher au sommet d'une hypothétique montée en triomphe (comme c'est parfois le cas chez Ponge) que dans la somme toujours fluctuante des métaphores qui, à l'instar des roseaux naguère, se disséminent à partir d'une déchirure native du sens. "Je suis comme

épars, démantelé, écrit Jaccottet dans *La seconde semaison*; les images dont je me saisis parfois le sont aussi. Elles s'éparpillent dans l'air brûlant, dans la lumière chaude, charnelle de l'été." [91] Énoncé qui rejoint de façon remarquable le jugement en miroir que le poète pose sur l'inachèvement fondateur de l'*Homme sans qualités*. Cet inachèvement, Musil l'aurait porté

au centre de lui-même, dans la division douloureuse et féconde de sa nature (par laquelle, au demeurant, il est si profondément moderne). À un "homme sans qualités", qui est aussi un "homme du possible", devait correspondre une oeuvre ouverte où, à partir d'un certain moment, il n'était plus concevable, ni même souhaitable, en profondeur, d'imposer une forme rigide, d'écarter telle variante au profit de telle autre. Le roman devait, substantiellement, rester fragmentaire, inachevé, ou Musil se serait trahi. [92]

3. 3. *Le poète sans qualités*

À partir d'un certain moment (la question posée sur l'image, en 1956, dans *La promenade sous les arbres*), contemporain de l'irruption de la prose comme mode d'investigation du poétique dans cette oeuvre, Jaccottet, un poète sans qualités ("celui que l'on attend parmi les non-nés"[93], dit une phrase d'*À travers un verger*), aura ressenti l'avènement de cette *dispersion substantielle*. Et ce n'aura pas été, réinterprétant cette ambivalence musilienne, sans s'inquiéter du démantèlement ontologique qu'elle reflète, ni sans espérer dans la fécondité nouvelle qu'ouvre peut-être l'écartèlement aux âmes qui y sont jetées de naissance, et qui ont à répondre au défi initial de cette multiplicité sans retour. Certes, ce "sens du possible" musilien, dont l'intime aération en fragments des paysages démontre la force chez Jaccottet, permet de s'épandre hors de toute rigidité formelle, et de laisser subsister, intacte, cette ouverture du fait esthétique dont le poème-paysage, par son inachèvement en lueurs, aura répercuté l'événement à travers le verbe. Si "ressentir d'une chose qu'elle est belle [...] c'est éprouver qu'elle éclaire plus loin qu'elle-même" [94], sans doute le texte qui aura réussi à créer cet espace de métaphores en suspension, en les laissant coexister à partir d'une même origine - l'épiphanie du banal, l'apparition du cerisier -, pourra nous permettre de devenir des habitants de *la* métaphore elle-même: éternels passants, prenant racine dans le décentrement d'être constamment en transfert vers nous-mêmes, sujets nés de la métaphore d'exister - puisque même notre terre d'origine est le déplacement d'une autre,

l'inexistente perdue - et n'ayant de destin qu'à travers une perpétuelle déportation au sein de la finitude, non sans que le poème, cependant, soit en mesure de créer dans celle-ci les escalas de furtives prises de conscience. On peut vivre, frêlement, dans cette petite sérénité de l'errance. Mais on peut s'y perdre, beaucoup plus facilement, et si "l'homme du possible" se libère de l'incarnation dans ce qu'elle peut contenir de définitif, il peut tout aussi bien, hanté par la relativité de ce qui pourrait être, par le scandale intellectuel d'un inachèvement qui accède à la conscience de soi - hors de toute utopie, de toute téléologie, de toute perpétuité d'une Histoire -, demeurer un "non-né", voir la multiplicité se retourner contre lui, et ne signifier, dès lors, par concaténation de tout ce qui pouvait former naguère une cohérence, qu'un silence amer du sens, porté à ce point d'engloutissement où nul "bruit de l'invisible" [95], fraîchissant aux lointains, ne pourrait inquiéter le règne de cette destinée morte. Un *waste land*, disait Eliot; un terrain vague, *a heap of broken images*, tout le contraire d'une demeure, sinon pour les seuls démunis qui y passent, où aboutissent les fragments épars de cultures qui ne disent que leur ruine, et où le poème, comme dans certains collages où apparaissent à nu les marques commerciales des objets utilisés, exhibe les références qui le composent et décomposent du même coup son indice d'une virginité créative de l'avenir. N'y a-t-il rien pour notre conscience, dans cet espace de dispersion irrémédiable qui serait le nôtre, que ce qu'en révèle un vers de ce poème [96],

fear in a handful of dust ?

Notes

- [1] Philippe Jaccottet, *L'effraie*, dans *Poésie 1946-1967*, Paris, Gallimard, 1977, p. 25.
- [2] Philippe Jaccottet, *Et, néanmoins*, Paris, Gallimard, 2001, p. 20.
- [3] Philippe Jaccottet, *L'ignorant*, dans *Poésie 1946-1967*, Paris, Gallimard, 1977, p. 51.
- [4] Philippe Jaccottet, *Les cormorans*, dans *À travers un verger suivi de Les cormorans et de Beauregard*, Paris, Gallimard, 1987, p. 39.
- [5] Philippe Jaccottet, *Airs*, dans *Poésie 1946-1967*, Paris, Gallimard, 1977, p. 51.
- [6] Philippe Jaccottet, *Paysages avec figures absentes*, Paris, Gallimard, 1976, p. 89.
- [7] Philippe Jaccottet, *Paysages avec figures absentes*, p. 51.
- [8] Jean-Pierre Vidal, *Philippe Jaccottet. Pages retrouvées - Inédits - Entretiens - Dossier critique - Bibliographie*, Lausanne, Éditions Payot Lausanne, 1989, p. 29.
- [9] *Haïku*, Paris, Fayard, 1978, p. 29.
- [10] Philippe Jaccottet, *La promenade sous les arbres*, Lausanne, Mermod, 1957, p. 60.
- [11] cité par Gabriel Bounoure dans *Marelles sur le parvis*, St-Clément-la-Rivière, Fata Morgana, 1995, p. 20.
- [12] Philippe Jaccottet, *Éléments d'un songe*, Paris, Gallimard, 1961, p. 89.
- [13] Philippe Jaccottet, *Éléments d'un songe*, p. 90.
- [14] Philippe Jaccottet, *Éléments d'un songe*, p. 135.
- [15] Arthur Rimbaud, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, Paris, Gallimard, 1984, p. 178.
- [16] Arthur Rimbaud, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, p. 129.
- [17] René Char, *Fureur et mystère*, Paris, Gallimard, 1967, p. 138.
- [18] Philippe Jaccottet, *Paysages avec figures absentes*, p. 77.
- [19] Philippe Jaccottet, *La semaison. Carnets 1954-1979*, Paris, Gallimard, 1984, p. 61.
- [20] Jean-Pierre Vidal, *Philippe Jaccottet*, p. 47.
- [21] Peter Handke, "Lentement dans l'ombre: le poète Philippe Jaccottet", dans *Pages retrouvées*, p. 255.
- [22] Martin Heidegger, *Approche de Hölderlin*, Paris, Gallimard, traduit de l'allemand par Henry Corbin, pp. 122-123.
- [23] Philippe Jaccottet, *Pensées sous les nuages*, dans *À la lumière d'hiver*, Paris, Gallimard, 1994, p. 123.
- [24] Philippe Jaccottet, *La promenade sous les arbres*, p. 131.
- [25] Philippe Jaccottet, *Après beaucoup d'années*, Paris, Gallimard, 1994, p. 17.
- [26] Jean-Michel Maulpoix, *Du lyrisme*, Paris, José Corti, 2000, p. 15.
- [27] Philippe Jaccottet, *Airs*, dans *Poésie 1946-1967*, p. 151.
- [28] Stéphane Mallarmé, *Correspondance. Lettres sur la poésie*, Paris, Gallimard, 1995, p. 129.
- [29] Stéphane Mallarmé, *Correspondance. Lettres sur la poésie*, p. 633.
- [30] Stéphane Mallarmé, *Igitur. Divagations. Un coup de dés*, Paris, Gallimard, 1976, p. 53.
- [31] Emmanuel Lévinas, *De l'existence à l'existant*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1963, p. 111.
- [32] Stéphane Mallarmé, *Correspondance. Lettres sur la poésie*, p. 161.
- [33] Stéphane Mallarmé, *Igitur. Divagations. Un coup de dés*, p. 429.

- [34] Fernando Pessoa, *Le livre de l'intranquillité*, Paris, Christian Bourgois, 1999, p. 155.
- [35] Fernando Pessoa, *Le livre de l'intranquillité*, p. 199.
- [36] Fernando Pessoa, *Le livre de l'intranquillité*, p. 147.
- [37] cité par Yves Bonnefoy dans *L'improbable*, Paris, Gallimard, 1992, p. 259.
- [38] Philippe Jaccottet, *Éléments d'un songe*, p. 160.
- [39] Philippe Jaccottet, *Une transaction secrète*, Paris, Gallimard, 1987, p. 303.
- [40] Stéphane Mallarmé, *Correspondance. Lettres sur la poésie*, p. 145.
- [41] Stéphane Mallarmé, *Poésies*, Paris, Éditions Jean-Claude Lattès, 1989, p. 143.
- [42] Stéphane Mallarmé, *Poésies*, p. 114.
- [43] Stéphane Mallarmé, *Igitur. Divagations. Un coup de dés*, p. 248.
- [44] Philippe Jaccottet, *Pages retrouvées*, p. 57.
- [45] Octavio Paz, *L'autre voix. Poésie et fin de siècle*, Paris, Gallimard, traduit de l'espagnol par Jean-Claude Masson, p. 156.
- [46] cité par Jean-Michel Maulpoix dans *Du lyrisme*, Paris, José Corti, 2000, p. 263.
- [47] Ossip Mandelstam, "Celui qui trouve un fer à cheval", dans *Tristia et autres poèmes*, Paris, Gallimard, traduit du russe par François Kérel, p. 114.
- [48] René Char, *La faux contente*, dans *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1983, p. 783.
- [49] René Char, *Fureur et mystère*, Paris, Gallimard, 1967, p. 198.
- [50] Philippe Jaccottet, *Éléments d'un songe*, p. 101.
- [51] Philippe Jaccottet, *Airs*, p. 126.
- [52] Philippe Jaccottet, *Éléments d'un songe*, p. 153.
- [53] Philippe Jaccottet, *Paysages avec figures absentes*, p. 69.
- [54] Philippe Jaccottet, *La semaison*, p. 114.
- [55] Philippe Jaccottet, *Cahier de verdure*, Paris, Gallimard, 1990, p. 65.
- [56] Philippe Jaccottet, *La semaison*, p. 56.
- [57] Philippe Jaccottet, *La semaison*, p. 52.
- [58] Philippe Jaccottet, *La semaison*, p. 12.
- [59] Philippe Jaccottet, *Cahier de verdure*, p. 73.
- [60] Philippe Jaccottet, *Paysages avec figures absentes*, p. 66.
- [61] Philippe Jaccottet, *Haïku*, St-Clément-la-Rivière, Fata Morgana, 1996, sans pagination.
- [62] Philippe Jaccottet, *La seconde semaison. Carnets 1980-1994*, Paris, Gallimard, 1996, p.205.
- [63] Philippe Jaccottet, *Paysages avec figures absentes*, p. 60.
- [64] Philippe Jaccottet, *Écrits pour papier journal / Chroniques 1951-1970*, Paris, Gallimard, 1994, p. 173.
- [65] Philippe Jaccottet, *La promenade sous les arbres*, p. 114.
- [66] Philippe Jaccottet, *Beauregard*, Genève, Éditions Zoé, 1997, p. 27.
- [67] Philippe Jaccottet, *La semaison*, p. 137.
- [68] Philippe Jaccottet, *La promenade sous les arbres*, p. 125.
- [69] Philippe Jaccottet, *La promenade sous les arbres*, p. 120.
- [70] Philippe Jaccottet, *L'effraie*, p. 36.
- [71] Philippe Jaccottet, *La promenade sous les arbres*, p. 142.
- [72] Philippe Jaccottet, *Airs*, p. 137.

- [73] Philippe Jaccottet, *La semaison*, p. 62.
- [74] Philippe Jaccottet, *Notes du ravin*, St-Clément-la-Rivière, Fata Morgana, 2001, p. 32.
- [75] Philippe Jaccottet, *La semaison*, p. 95.
- [76] Philippe Jaccottet, *La semaison*, p. 146.
- [77] Philippe Jaccottet, *Cahier de verdure*, p. 43.
- [78] Philippe Jaccottet, *À la lumière d'hiver*, p. 85.
- [79] Emily Dickinson, *Quatrains et autres poèmes brefs*, Paris, Gallimard, 2000, p. 64.
- [80] Philippe Jaccottet, *Paysages avec figures absentes*, p. 76.
- [81] Philippe Jaccottet, *Paysages avec figures absentes*, p. 53.
- [82] Philippe Jaccottet, *La semaison*, p. 118.
- [83] Philippe Jaccottet, *La seconde semaison*, p. 105.
- [84] Philippe Jaccottet, *La seconde semaison*, p. 221.
- [85] Jorge Luis Borges, "La muraille et les livres", dans *Autres inquisitions*, dans *Oeuvres complètes I*, Paris, Gallimard, 1993, p. 675.
- [86] Philippe Jaccottet, *La promenade sous les arbres*, p. 71.
- [87] Philippe Jaccottet, *La promenade sous les arbres*, p. 117.
- [88] Philippe Jaccottet, *Et, néanmoins*, p. 52.
- [89] Philippe Jaccottet, *Éléments d'un songe*, p. 7.
- [90] Philippe Jaccottet, *Cahier de verdure*, p. 9.
- [91] Philippe Jaccottet, *La seconde semaison*, p. 18.
- [92] Notes de Philippe Jaccottet sur Robert Musil, *L'homme sans qualités*, Paris, Seuil, traduit de l'allemand par Philippe Jaccottet, 1956, p. 1090.
- [93] Philippe Jaccottet, *À travers un verger*, St-Clément-la-Rivière, Fata Morgana, 1975, p. 45.
- [94] Philippe Jaccottet, *Et, néanmoins*, p. 52.
- [95] Philippe Jaccottet, *Et, néanmoins*, p. 58.
- [96] Thomas Stearns Eliot, *La terre vaine*, Paris, Seuil, 1995, p. 14.

Chapitre 4:

Essaims

*O you are well tun'd now
But I'll set down the pegs that make this music.
- Iago, dans Othello, Shakespeare.*

*Notre mètre, de lui à nous, n'avait plus cours:
autant, comme une lame, le briser sur le genou.
- Philippe Jaccottet, Leçons.*

4. 1. La colonne brisée: le mètre et le maître.

Que vaut le chant, dès lors que se brise l'espace qu'il convertissait en demeure ? Ni l'Effraie, ni l'Ignorant, recueils où dominant l'immuable réitération de rythmes fixes, n'avaient soulevé cette question: même la nuit d'être, la dislocation, l'horreur du sens épars dans l'ombre, lorsqu'ils étaient évoqués, se coulaient à l'intérieur d'un espace verbal qui les ordonnait par les voies dominantes d'une stabilité toute prosodique. Mais il est un poème de l'Ignorant, *Le locataire*, qui met à jour la contradiction interne de cette volonté d'intégrer, par la fixité du nombre, cette extériorité absolue qui désintègre à priori les murs reproduits par la chambre mesurée du vers:

*Nous habitons une maison légère haut dans les airs,
le vent et la lumière la cloisonnent en la croisant,
parfois tout est si clair que nous en oublions les ans,
nous volons dans un ciel à chaque porte plus ouvert.*

*Les arbres sont en bas, l'herbe plus bas, le monde vert,
scintillant le matin et, quand vient la nuit, s'éteignant,
et les montagnes qui respirent dans l'éloignement
sont si minces que le regard errant passe au travers.*

*La lumière est bâtie sur un abîme, elle est tremblante,
hâtons-nous donc de demeurer dans ce vibrant séjour,
car elle s'enténébre de poussière en peu de jours
ou bien elle se brise et tout à coup nous ensanglante.*

*Porte le locataire dans la terre, toi, servante !
Il a les yeux fermés, nous l'avons trouvé dans la cour,*

*si tu lui as donné entre deux portes ton amour,
descends-le maintenant dans l'humide maison des plantes. [1]*

Voici donc, dans ce poème où le chant est mis en question, que “la maison légère haut dans les airs” entre en dialogue, sinon en conflit, avec “la maison humide des plantes”; et qu’un souhait, celui d’une *descente* vers le mûrissement végétal (“descends-le maintenant...”), dont l’incarnation est tout autant thématique que formelle (“l’humide maison des plantes” occupe le dernier vers du poème, verbalisant l’en-bas de l’espace tracé par celui-ci, comme “la maison légère haut dans les airs” se situe symétriquement au premier vers), engage le locataire à faire l’expérience de la terre. Qu’est-ce à dire ? Essentiellement, guère autre chose qu’une ambivalence sémantique qui se répercute de texte en texte dans l’oeuvre de Jaccottet: *louer le monde*, c’est à la fois venir au monde par le chant et venir au chant par le monde (puisque l’un est garant de l’autre, et que les deux éléments sont contractuellement liés), en tenant pour acquis, toutefois, que ce monde-ci nous est donné comme lieu en héritage par une instance supérieure, et qu’il faudra payer celle-ci en retour, par le chant, en faisant monter la monnaie de nos mots vers un propriétaire céleste qui recueillera notre don au moment même où il nous offrira refuge en son sein. En somme, *louer*, c’est faire oeuvre de louange, mais aussi office de locataire, en réitérant la trajectoire du chant qui monte vers le divin - du paiement qui monte vers le haut - et retombe, *encaissé* si l’on peut dire, fertiliser spirituellement la terre qui demeure ainsi la nôtre. Essentiellement, la louange est fonction d’une *verticalité du chant* qu’elle génère tout autant qu’elle en est issue: une location de la hauteur, celle-ci dût-elle être réfractée parmi l’apparent désordre des contingences terrestres. Jaccottet ne s’y trompe guère dans ces phrases de *La promenade*, qui rencontrent explicitement le rêve de location aérienne du *Locataire*: “Louée soit donc la mort qui nourrit, loué soit ce vent qui anime les feuilles légères des acacias sur la place, loué soit l’amour qui fait s’élever la louange sur la faute et qui emporte notre esprit dans ses serres de puissant oiseau, afin qu’il atteigne les plus transparents étages de l’air.” [2]

Mais à partir du moment où le chant se fêle - *cloche fêlée*, intuitionnait déjà Baudelaire -, le doute se portant au sein de la croyance qui le portait vers le haut, cette double entente d’une louange certifiant la location ou d’une location ayant lieu à travers la louange

vacille, par la seule possibilité qu'elle sent s'ouvrir d'un abandon mutuel de ces deux valeurs naguère en présence: à partir du moment où le chant se perd dans les étendues mortes d'un ciel dépeuplé, et que n'est pas remboursé son essor par une présence accrue à soi et au monde, qu'en est-il de sa légitimité native ? Jaccottet s'inquiétait dans *Le locataire* de cette "poussière" d'altérité, de cette "brisure" possible à l'intérieur de la maison du vers, mais c'était pour conjurer *formellement* cette faille au moyen du poème, lequel, à ce moment, pouvait encore s'écrire dans la perpétuité maintenue de rythmes antérieurs. Or, à quel prix peut-on maintenir pareille disproportion entre une rupture ontologique et un accord formel ? Dans un sens symbolique, *l'Ignorant* (1958) porte encore au jour cette ignorance commune d'une éclipse métaphysique et d'une permanence prosodique; et ce n'est qu'en 1961, avec la parution simultanée de deux livres de prose, *l'Obscurité* et *Éléments d'un songe*, que cette crise d'une dispersion imminente, d'une expulsion hors du chant, forcera le poète à réévaluer le devenir du poème à l'aune de cette proximité de l'informe dont ce dernier s'était longtemps voulu l'oubli. Deux passages, à ce moment, formulent l'exil intérieur qui se fait jour dans cette conscience. Ainsi, dans *Éléments d'un songe*:

Écoutez encore ceci: pourquoi ai-je écrit ces textes qui ne me satisfont qu'à moitié et qui, au lieu de chanter, poursuivent la possibilité du chant ? Parce que je suis privé du chant, exilé du chant, c'est-à-dire terriblement, tristement éloigné de la réalité du monde. [3]

Rupture qu'accrédite la conclusion de *l'Obscurité*, où le narrateur anonyme a ces phrases similaires:

S'effacer est aisé quand on est porté par le bonheur: on loue le monde, on en montre l'éclat, parce qu'on est en accord avec lui. [...] Maintenant je me contente de dire que s'il y a une vraie vie, si les reflets que nous en avons ne mentent pas, il ne nous est jamais permis de nous en croire les habitants définitifs, de nous y installer; ni, ayant cru la définir, d'y convier les autres. [4]

Et de fait, après ces deux livres contemporains, peu sera préservé de ce que Jaccottet avait loué précédemment - et notamment cette chambre héritée du vers fixe et de la rime, que fréquentent la très large part des poèmes de *l'Effraie* et de *l'Ignorant*, fût-ce pour la réaménager de l'intérieur, au moyen de subtiles variations internes. Car si "l'habitat définitif" est un leurre, l'installation permanente une illusion, puisque le contrat est rompu entre locataire et propriétaire, toute forme de poème préservant un reflet de l'éternité perdue, tel que le propose la réitération codée du nombre à l'intérieur du vers fixe, prendra

les proportions d'une cristallisation fallacieuse; et la première conséquence de cette *crise de la verticalité* dont l'éloignement du chant décrit l'avènement chez Jaccottet en 1961, ce sera bien de porter atteinte à la colonne dressée que sculpte le vers fixe, ce décret d'un inamovible pétrifié, aux dimensions égales et aux répétitions savamment préméditées. Lorsque Jaccottet reviendra au vers, en effet, avec *Airs* (1964), ce sera pour témoigner de ce qui subsiste après l'érosion de cette colonne verbale, et pour intimer à celle-ci de suivre une loi d'intranquillité rythmique dont hériteront, à des degrés divers, tous les recueils ultérieurs du poète. Le premier poème donne le ton de cette perte:

*Peu de chose, rien qui chasse
l'effroi de perdre l'espace
est laissé à l'âme errante [5]*

Airs débute parmi la poussière d'un écroulement antérieur, celui de "la maison légère haut dans les airs" qu'habitait le sédentaire du chant dans l'*Ignorant: l'âme errante* y succède au *locataire*, et la perte de l'espace, contemporaine d'un renoncement à la forme fixe, y ouvre l'effroi d'un démantèlement possible, comme la chance de dégager une respiration corsetée par une cadence séculaire de l'équilibre. Ces deux dimensions seront, dorénavant, inséparables: rien ne peut faire que le deuil du vers fixe ne trahisse également une perte de l'Un chez Jaccottet, et que la colonne claire du poème réglé, le rythme devenu lieu, n'implique par son ébranlement une certaine débâcle de l'espace, du moment que celui-ci cesse de se déployer sous les voûtes solides de formes préétablies ("les transparents étages de l'air", était-il écrit dans *La promenade*); rien ne peut faire non plus que le poème aille à rebours de cette désarticulation rythmique, et ne se fasse désormais justice de préserver, au creux de son instabilité, la présence de cet autre espace, *absolument inintégré*, qui presse le vers et lui dicte d'ainsi se refuser à la sérénité d'une forme métrique, quand l'au-delà de toute forme l'enfonce et lui rappelle sa présence indissoluble. *Airs* (1964) ouvre l'ère de cette double dimension chez Jaccottet; le temps de la colonne brisée, du poème ayant à subir l'épreuve de sa dislocation possible, et cherchant dans cette épreuve de la poussière à redécouvrir les possibilités du chant dans un âge de l'errance.

Mais ce n'est qu'avec *Leçons* (1967), un recueil de deuil, que s'accomplira entièrement cette déchirure de la fixité, et que sera violemment distendu de ce que certains poèmes

antérieurs avaient voulu unir dans une dialectique un peu hâtive de la mort louée (“louée soit donc la mort qui nourrit notre passion”, était-il écrit dans *La promenade sous les arbres*). Car “que la confiance s’étende un jour jusqu’à la hache” [6], comme le formule le poème *Les eaux et les forêts (L’Effraie)*, voilà un voeu de rachat et de renversement absolu que démentent, lorsque affrontés réellement, le sang, la sueur, la peau pâissante, et le corps qui pourrit quand le souffle l’abandonne; bref, c’est la hache encore, ce “quelque chose qui s’enfonce en lui [l’agonisant] pour le détruire” [7], mais là où les poèmes de *l’Effraie*, par leur impénétrabilité formelle à la disparition, résistaient à la corrosion de cette destruction, ceux de *Leçons* se fondent d’exhiber les blancs d’anti-matière qui les blessent, en portant au jour les entailles laissées par la hache, “ce fer”, dans le pilier entamé du poème¹. Rarement, dans une oeuvre poétique de ce siècle, aura-t-on vu pareille réception du poème aux absences qu’il énonce, pareille ouverture de la forme, par son in-quiétude métrique, aux incisions de l’informe:

<i>C’est sur nous maintenant</i>	(6)
<i>comme une montagne en surplomb</i>	(8)
<i>Dans son ombre glacée</i>	(6)
<i>on est réduit à vénérer et à vomir.</i>	(12)
<i>À peine ose-t-on voir.</i>	(6)
<i>Quelque chose s’enfonce en lui pour le détruire.</i>	(12)
<i>Quelle pitié</i>	(4)
<i>quand l’autre monde enfonce dans un corps</i>	(10)
<i>son coin !</i>	(2)
<i>N’attendez pas</i>	(4)
<i>que je marie la lumière à ce fer.</i>	(10)
<i>Le front contre le mur de la montagne</i>	(10)
<i>dans le jour froid</i>	(4)
<i>nous sommes pleins d’horreur et de pitié.</i>	(10)
<i>Dans le jour hérissé d’oiseaux.</i>	(8)

¹ Rupture purement rythmique, faut-il le noter, et qui ne porte pas atteinte à la langue elle-même des poèmes (au contraire de ce qui pourra se produire chez Celan): les lois de liaison d’une méditation tâtonnante demeurent intactes là où celles du poème en tant que forme sont mises en question. Cette résistance d’une pensée en acte, dans le poème, aux tentations d’un certain bafouillement sacralisé, demeurera l’une des dominantes de l’oeuvre de Jaccottet.

Ainsi déclos, attaqué par “la hache”, le poème abdique l’immunité verbale qu’il possédait autrefois: à la lettre, “quelque chose s’enfonce en lui pour le détruire”, et ces blessures de l’innommable qui ouvrent son flanc, en lui refusant le repos d’un recours à la régularité, disent l’éveil, dans une conscience, de l’irréversible qu’ouvre la mort dans son assumption et du “mensonge” dont serait porteur un poème ancré dans une pratique de la répétition rythmique, cyclique, intuition de retour là où l’événement unique de la disparition anéantit toute possibilité de réitération. Essentiellement, au moyen d’une honnêteté qui peut faire frémir, *Leçons* consacre en profondeur ce deuil de la résurrection: d’une part, parce que le vers se désolidarise du principe même de retour, repoussant toute tentation de récurrence continue, et trouble la sphère de son empire antérieur de résurrections ponctuelles (dans le premier poème de ce livre sont repoussées, très significativement, les figures de l’ “effrayé” et de l’ “ignorant”, indices de la forme fixe qui régnait sur les deux premiers recueils de Jaccottet); d’autre part, mais on pourrait difficilement dissocier ces deux éléments, parce que nulle part cette veille de l’agonie ne se repose sur quelque certitude de rémunération ultérieure dans l’ “autre monde” pour ce visage qui se ferme, et dont le retrait progressif devient lentement le signe visible d’une oblitération imminente et absolue de la conscience. “Notre mètre, de lui [l’agonisant] à nous, n’avait plus cours: / Autant, comme une lame, le briser sur le genou.” [8] Au poème qui l’écoute, la mort enseigne l’incommensurable du silence d’où elle nous parvient; et ce sera dorénavant par ces failles inscrites dans sa demeure (“cette chambre où nous nous serrons est déchirée” [9], dit un vers du recueil), par ses dérèglements perpétuels, par ses blessures qui sont autant de seuils ouverts sur l’ombre, que ce poème pourra entendre le silence qui le repousse. Dès les premiers vers qui le composent, *Leçons*, à la suite d’*Airs*, trace l’épithaphe définitive du “poète abrité” [10] dans l’oeuvre de Jaccottet: nul poème, et ce jusqu’aux recueils les plus récents (“mais je n’ai plus de mètre entre les mains” [11], rappelle un vers d’*À la lumière d’hiver*), ne se fondera par la suite sur une réification rythmique de la verticalité, créée au moyen d’une identité maintenue du nombre; colonne du chiffre dont il y a tout lieu de croire que si elle supporte d’office une perpétuité, en soutenant d’antiques proportions du réel dans l’esprit qui cherche à l’édifier, sa permanence ne préserve pas moins le rappel d’une harmonie conservée artificiellement

dont Jaccottet, à un certain point, ne pourra plus continuer à ignorer les creuses résonances métaphysiques et la domestication formelle de la mort qui s’y déploie. Au sein des dernières oeuvres, qui accompagnent un sujet avançant “sur le chemin qui s’éloigne de toutes les maisons” [12] (*Notes du ravin*, 2001), sentier qui le conduit “aussi loin que possible de toute maison” [13] est-il ajouté dans *Et, néanmoins* (2001), le poème, lorsqu’il se fraiera une voie à travers une part de prose toujours plus croissante, répondra, par sa propension à varier la durée du vers, au voeu résumé en 1994 dans *Après beaucoup d’années*, de désenclaver le temple clos du mètre, de

...ne plus délivrer que des paroles
qui éparpillent les toits
(car même un toit de paille pèse trop
s’il vous sépare du rucher nocturne). [14]

Perte du mètre, donc, dont la perte du maître, concomitante, ne fera que dévoiler l’autre versant de cette crise de la verticalité qui s’étend chez Jaccottet de 1961 à 1967; versant où sera mise au jour, cette fois, non pas tant l’épreuve d’une structure formelle ébranlée, mais la rupture du legs qui risque de se produire du moment que le maître, dépositaire d’une proposition de sens, ouvre par sa faillite (*L’Obscurité*, en 1961) ou sa disparition (*Leçons*, en 1967, recueil du “bon maître [...] ainsi châtié” [15]), une béance dont pourrait ressurgir, à courte échéance, un effrayant silence testamentaire. Aucun nom propre dans *L’Obscurité*, le seul récit du poète; seul “un grand A majuscule” [16] griffonné sur la porte de son misérable logis, lettre dérisoire du commencement si l’on tient compte qu’elle représente l’esprit d’un homme détruit par la conscience de la durée, tient lieu d’identité au “mauvais” maître lorsque le narrateur le retrouve au retour de voyage. L’anonymat de l’être-au-monde, chez Jaccottet, s’il se mesure fondamentalement à cette claire vacance de soi accessible dans l’accueil, n’en témoigne pas moins de cette désintégration de cette généalogie du nom qui survient dès lors que seule une absence irrémédiable de sens nous est léguée; dès lors qu’à la cascade limpide qui fait reluire le cours du temps dans *Éléments d’un songe* et nous y ouvre une demeure, en somme, succède la chute de poussière sous laquelle s’ensevelit le philosophe désâmé de *L’Obscurité*, “la cendre dont ce nouvel endeuillé ne se lassait pas de couvrir sa tête” [17], et d’y fertiliser le néant au moyen d’une interminable semaison du vide. Cendres d’Auschwitz ? Est-ce le sens

lui-même qui a brûlé dans les cheminées de la mort, comme le pense un moment Adorno, et comme le craint George Steiner dans *Réelles présences* ? Sans doute Jaccottet n'est pas Celan ou Sachs, mais il est indubitable que la poussière éparse, la cendre amoncelée, dont le narrateur de *l'Obscurité* cherche à soutenir l'éclat de nuit révélé par son ancien maître, figure chez lui un état-limite du désastre humain auquel il faudra se confronter, à défaut de l'accepter sans retour: *fear in a handful of dust*, disait Eliot, l'épouvante par pulvérisation de la totalité, et de toute pensée prétendant en ressusciter le miroitement intérieur. Si Jaccottet ne cède pas aux invites de tels balbutiements, il n'est pas non plus sans réfléchir aux périls de cette conscience sans grammaire d'absolue sur laquelle s'est penchée la *Sprachkritik* viennoise au tout début du XXe siècle. On se souvient des mots d'Hofmannsthal dans la *Lettre de Lord Chandos*, si purs pourtant au moment où ils décrètent leur décès:

Pour moi tout se délitait en parties, ces parties en d'autres parties, et rien ne se laissait plus cerner par un concept. Les paroles flottaient autour de moi; elles se figeaient en autant d'yeux qui me fixaient et qu'à mon tour je suis obligé de fixer: véritables tourbillons qui me donnent le vertige quand j'y plonge mon regard, qui tournent sans discontinuer et à travers lesquels on atteint le vide.² [18]

Hofmannsthal dont Jaccottet note la relecture dans un fragment de 1964 (*La semaison*), à travers la glose d'Hermann Broch, et dont il salue à nouveau la *Lettre de Lord Chandos* dans un fragment de 1983 (*La seconde semaison*), nommant ce texte "l'un des plus pertinents que l'on ait écrit sur la crise de l'esprit moderne" [19]. Et faut-il s'en étonner ? Pour l'essentiel, le "mauvais" maître de *l'Obscurité*, doigts recourbés sur le néant à l'instar d'une sculpture célèbre de Giacometti, incarne l'intensification d'une pensée de la destruction portée à son absolu, et on le voit sans surprise, au moyen d'une extrême intransigeance du rien dans la conscience en ruine, entamer une litanie de la déliquescence divine qui radicalise le constat perplexe de Lord Chandos:

² Et de ceux de Musil dans *L'homme sans qualités*, contemporains (Ulrich parle): "Ainsi, tous les mots veulent être pris littéralement, sinon ils moisissent et deviennent mensongers; mais on ne peut en prendre aucun au pied de la lettre, sous peine de voir le monde se changer en asile d'aliénés ! On ne sait quelle ivresse émane, tel un obscur souvenir, de cette contradiction, et on en arrive quelquefois à penser que tout ce que nous vivons n'est que fragments détachés et détruits d'un Tout ancien que l'on aurait mal restauré." (*L'homme sans qualités*, Paris, Seuil, traduit de l'allemand par Philippe Jaccottet, p. 102.)

Dieu ne pouvait-il 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. Qu'est-ce qui a porté la main sur cette belle sphère intacte, cette boule de cristal, ce globe souverain ? [20]

Cette voix d'ombre, qu'il a lui-même amplifiée afin d'y mesurer sa confiance, Jaccottet l'écoute donc attentivement dans l'*Obscurité*; et, à mon sens, non sans réitérer à quelques siècles d'intervalle la situation séminale que Shakespeare met en scène dans *Othello*. Car qu'est-ce en effet que cette tragédie élizabéthaine d'une jalousie qui s'éveille, sinon, à ce niveau du *combat spirituel* dont parle Rimbaud dans les *Illuminations*, l'apparition du doute venant assombrir la claire confiance en l'évidence de ce qui est ("la belle sphère intacte" de la théologie médiévale chrétienne), ruinant le consentement à l'autre, préférant l'invulnérabilité du soupçon au risque de l'abandon à Desdémone ? Othello a d'étranges paroles au moment de mourir, lorsque Iago, son crime découvert, paraît devant lui: *I look down toward his feet, but that's a fable, / If thou be 'st a devil, I cannot kill thee. [21]* Autre chose qu'une simple jalousie empirique, incarnation de l'abjection pure, semble se faire entendre dans le murmure que Iago verse dans l'oreille d'Othello ("I'll pour pestilence into his ear" [22], susurre-t-il en retrait): une dimension de "fable", de second plan symbolique, hausse ce vaste chuchotement sans visage, qui enseigne la méfiance et le repli, aux proportions d'un soupçon dorénavant indestructible ("I cannot kill thee") dans la conscience moderne. "Nothing, if not critical" [23], aime à dire ce funeste conseiller de lui-même; signifiant par là que si, certes, se joue dans la pièce de Shakespeare la puissante intrigue d'un homme doutant, à tort, d'une femme qui lui demeure fidèle, et qui finira par mourir étranglée entre les mains du Maure (privée alors de parole, à la lettre, par un époux effrayé d'entamer le dialogue avec elle), le drame métaphysique qui se noue à partir de cette trame concrète tend, lui, à mettre en lumière la crise qui frappe l'esprit dès lors que celui-ci se lie au monde *by wit, and not by witchcraft* [24], ainsi que le rappelle Iago; quitte à sentir que dans cette révision du signe accomplie à la lumière de la raison critique, conséquence de la réinterprétation copernicienne de la voûte céleste (qui vide alors les astres de leur substance spirituelle comme Othello cesse de croire aux paroles de Desdémone), c'est tout autant une lucidité qui est conquise qu'une plénitude du lieu dont

est menacée la permanence³. Quitte à sentir, en somme, que c'est une musique qui se brise lorsque le murmure du soupçon opère librement dans la conscience, et nous persuade que seule la jalousie, cette distance induite entre le mot et ce qu'il désigne en laquelle Lacan voyait la mère de toute connaissance possible, vaut dans l'expérience humaine du monde. *Your words and your performances are no kin together* [25], lance Roderigo à la tête de Iago; sur bien des aspects, Derrida n'a pas à rougir de cet ancêtre de la déconstruction, dont les dénonciations chuchotées dans l'ombre ont depuis longtemps éclaté sur la place publique et ont enivré certains des plus grands penseurs de l'intelligentsia (parfois tristement) nihiliste du XXe siècle. De toute évidence, le murmure de Iago, insinuations d'absence, de vertige, destruction du sens immédiat de la parole humaine (les protestations de Desdémone sont vaines), a emprunté du fond de l'époque élisabéthaine, pour nous rejoindre, la *Whispering gallery* de Londres dont de Quincey évoque l'existence dans ses *Confessions of an English Opium-Eater*:

At the earlier end of the gallery had stood my friend, breathing in the softest whispers a solemn but not acceptable truth. At the further end, after running along the walls of the gallery, that solemn truth reached me as a deafening menace in tempustuous uproars. [...] Even now thy conscience speaks against it in violent sullent whispers; but at the other end of thy long life-gallery that same conscience will speak to thee in volleying thunders. [26]

On put, l'oeuvre de Breton l'atteste, renverser la menace de ces *volleying thunders* démantelant l'armature d'une voûte déserte, et les reconduire vers les profondeurs d'"explosantes-fixes" sillonnant le ciel intérieur. Ce serait là une possibilité d'intégration d'un désastre pour ainsi dire ressuscité dans ses valeurs de recommencement ininterrompu, mais dont l'oeuvre de Jaccottet, témoignant d'une écoute de l'univers assourdie par la véhémence des *tempustuous uproars* du vide, refusera la solution immédiatement dialectique. Rien, en effet, dans cette oeuvre, ne cherchera à occulter l'avènement de cette *solemn truth*: a disparu de nos esprits toute constellation inamovible, et dans cette perte insondable le ciel ne peut désormais que porter son silence à découvert. De cet événement sans date, témoignent à parts égales le retrait du vers fixe, mètre de la "musique des sphères" (Aristote), et la perte du maître, principe de leçons venant du haut assurer la continuité du sens dans les consciences qui le reçoivent. La poésie de Jaccottet

³ Ce n'est guère un hasard à mon sens si Lord Chandos publie sa lettre, deuil rédigé d'un certain pouvoir des signes, en 1603, chez Hofmannsthal, un an avant la date présumée de la représentation d'*Othello*.

s'accomplit dans l'acceptation d'un ciel qui ne conseille plus les existences qui le reçoivent. Dès le premier poème de l'*Effraie* "sombrent les étoiles au coin des rues" [27], et c'est encore à ce tonnerre irrémédiable de constellations qui croulent, des "grands mots qui ne nous supportent plus" [28], qu'a recours le poète lorsque, dans une note ultérieure à la *Promenade sous les arbres*, exige d'être formulé le désarroi d'un néant faisant apparition dans la conscience à l'abandon: "J'avais devant moi du haut en bas de la vue comme un coup de tonnerre glacé, congelé, une explosion immobile, quelque chose de proprement atroce." [29] Et en effet, le "coup de tonnerre glacé", ce serait la marque même d'une dilapidation éternelle et sans recours: la "débâcle immobile et sempiternelle de tout" [30], comme le note un fragment des *Pages retrouvées*, une fixation du fracas, mais telle que cette concaténation ne pourrait aboutir qu'au gel infini de son achèvement en particules isolées, et, par le fait même, à une conscience rapidement coulée dans le silence de son effroi, comme certains moustiques le furent dans l'ambre. Si l'éclipse du divin, de l'Un, révèle autre chose qu'un poncif confortable de négateurs patentés, trop heureux, moralement, de pouvoir prendre leurs aises dans cette boue et de donner libre cours à un ânonnement mécanique du néant, alors elle devra nécessairement faire subir à la parole poétique l'épreuve de cette pluralité ontologique, de ce "coup de tonnerre", au risque que celui-ci se révèle plus fort que le désir d'unité du poème naissant, et le jette dans l'abîme de n'avoir pu être qu'une imminence avortée de présence. Difficulté d'être du poème qui, dans la préface qu'il écrit pour le recueil *Le bonjour et l'adieu* de Pierre-Albert Jourdan (1991), apparaît chez Jaccottet comme directement proportionnelle à la défaillance du principe de constellation, d'ordre, de conduite possible:

Le poème proprement dit [...] est chose difficile. [...] C'est que sa forme, justement, implique quelque chose comme un ordre intérieur, un moment, au moins, d'une espèce d'harmonie, ce que Rilke appelait la "figure" et qui serait comparable à une constellation, radieuse; floraison devenue pour nous, dirait-on, presque impossible. [31]

Quoi qu'il en veuille, en somme, le poème comme forme ne peut se détourner de la question suivante: comment, dans la dislocation des données autrefois immuables (vers fixe, généalogie du sens légué de maître à élève, systèmes qui échouent à se concilier l'évanescence du destin humain, etc.), événement insituable par lequel le sujet doit faire face à son écartèlement, le poète peut-il redécouvrir un nouveau séjour de la dispersion?

Ou, autrement: puisque aujourd'hui, "c'est comme si Osiris avait été dépecé de nouveau, et qu'il ne fût plus guérissable" (*Cristal et fumée*; [32]), comment se concilier une multiplicité laissée à elle-même, valant pour elle-même, n'ayant plus d'avenir qu'en elle-même, si l'on n'a pas renoncé à la rencontre et aux possibilités d'entente que conservait autrefois la prééminence de l'Un et si l'on cherche à en déceler la virtualité dans cette poussière qui est maintenant notre lieu ?⁴ Peu, au fond, préserve les liens du langage de se rompre entièrement, du moment que cesse de les irriguer l'ordre d'un réel correspondant: "Il vient ici un pas dont le battement monotone / Dispersera ces mots comme des oiseaux effrayés." (*Après beaucoup d'années*; [33]). Déshérité, en instance d'une disparition qui l'éclaire du fond d'une nuit proche, le poème habite le seuil de sa perte, et d'ainsi le surprendre écoutant son crépuscule, on pourrait le croire assermentant le jugement que posera la génération suivante de *Tel Quel* sur son existence; se sachant lui-même, en somme, *inadmissible*, bien avant que Denis Roche ne le proclame et réclame du même coup son exécution sommaire.

4. 2. *Le séjour de l'essaim*

Et pourtant, quel émerveillement, si souvent dans cette oeuvre, devant les formes de dissémination qu'offre le sensible ! Si l'on remonte à ce point d'ébranlement de la conscience où celle-ci mesure son altération soudaine, on ne trouvera souvent, chez Jaccottet, qu'ouverture, disponibilité native à l'éparpillement et propension immédiate à ressurgir à travers lui, aéré, consentant par l'expérience à ce dont la pensée ne cesse d'éprouver de l'inquiétude. Nulle impression de déréalisation, ainsi, dans ce fragment de *La seconde semaison*:

De grands papillons jaunes (machaons ?) dont l'aile, vue par-dessous, ressemble à un vitrail, se poursuivent dans ce petit enclos d'arbres sur les rochers, puis s'élèvent en couple de plus en plus haut et devenant blancs, comme s'ils n'étaient plus qu'une vibration lumineuse intense ou ce qu'on appelle sur la flûte ancienne un flattement. [...] Ils sont comme des choses détachées d'un tout, des

⁴ Ainsi Paz, dans *L'Arc et la lyre*: "À présent, l'espace s'étend et se désagrège; le temps devient discontinu; et le monde, le tout éclate en fragments. Dispersion de l'homme, errant dans un espace qui lui aussi se disperse, errant dans sa propre dispersion. Dans un univers qui se pulvérise et se sépare de soi, totalité qui a cessé d'être pensée autrement que comme absence ou comme collection de fragments hétérogènes, le moi se désagrège lui aussi." (*L'arc et la lyre*, Paris, Gallimard, traduit de l'espagnol par Roger Munier, p. 350)

fragments - un peu comme les cendres; parce qu'ils semblent flotter au hasard, se laisser porter, hésiter. [34]

Mais au contraire, se fait jour dans ce floconnement aérien si fréquent chez Jaccottet, la possibilité, semble-t-il, de voir dans la présence de ces “choses détachées d'un tout”, dont l'attraction continuelle illumine l'espace, autre chose qu'un grand mutisme succédant à la désagrégation sans retour des cohésions de naguère. En somme, si “l'opposition de la poésie et des grand événements de notre temps, c'est peut-être le combat de la graine et du tonnerre” [35], il faudra considérer, faisant face à l'écroulement du ciel qu'incarne le tonnerre, désastre du sens, “ordre des étoiles [qui] se délabrent sur les eaux” [36], la résurrection des ces constellations perdues au sein des existences les plus humbles à s'offrir à notre regard. Et celles-ci auront tout lieu, dès lors, de proposer dans cette oeuvre la valeur spirituelle d'une morale en puissance - d'une éthique en germe, pour peu que le “contemplateur du zodiaque terrestre” [37], comme l'indique un fragment de *La semaison*, la décèle et oeuvre à contrer ce désastre par ce que l'on pourrait dire le *ré-astrement* de ce plus-que-silencieux que le lieu terrestre garde en réserve. Ce sera la neige, devenant alors “constellations mobiles ce cristaux” [38] dans *La semaison*, “étoiles familières de l'hiver” [39] dans *La seconde semaison*, “étoiles familières” [40] dans *Une transaction secrète*; “les mobiles, les translucides constellations de la pluie” [41] dans *La semaison*, créant “l'astre des larmes” [42] dans un fragment un peu plus loin, et se réincarnant dans “la fraîcheur des eaux d'arrosages comme dans une constellation” [43] ou dans les “constellations d'eau” [44] du torrent *Au col de l'arche* dans *Après beaucoup d'années*. À ces avatars laineux ou liquides de la graine elle-même, s'ajouteront les incarnations plus fréquentes de son mûrissement végétal: “fleurs allumées dans le jour comme des constellations de braise / conseil rose” [45] apparaissant dans *La seconde semaison*, soeurs des ombelles dont *Daucus, carotte sauvage (Et, néanmoins)* tracera le réseau légèrement mobile à l'intérieur du “ciel d'herbe”:

Ce sont des ombelles éparses dans l'ombre; des espèces de constellations plus familières, moins éclatantes, moins froides et surtout moins figées que celles qui pourront sembler leur répondre au-dessus des arbres une fois que le beau voile du jour aura été retiré.

Me voici parvenu au seuil d'une espèce de ciel d'herbe où flotteraient à portée de la main, fragiles, plutôt que des astres aigus, de petites galaxies flottantes, légères, blanches vraiment comme du lait, ou de la laine de brebis telle qu'il en reste accrochée aux ajoncs dans les îles bretonnes. [46]

Nous sommes ici au seuil d'une perspective essentielle: le dénouement de la constellation, ce mot qui apparaît encore dans le *Coup de dés* pour conjurer un hasard que ce poème reconnaît par le fait même, mais que Mallarmé refuse en dernière instance, en *galaxie flottante, légère*, et sans que rien, cette fois, n'évoque dans cette dissémination du sens le cauchemar de l'écroulement pétrifié dont *La promenade* relate l'apparition nocturne. En bref, là, deux voies de la transcendance sont mises en miroir, subtilement, au moyen des constellations qui les figurent: la première, céleste, immobile, "froide", consacrant d'éternité la primauté de l'Un dans toute hiérarchie des valeurs; et la seconde, terrestre, vibrante, frêle, le hasard lui-même à travers quelques fleurs qui oscillent, rien de plus, mais saisi à ce point de retournement où l'esprit cherche moins à corriger cette imperfection en vue d'une splendeur infissible qu'à y déceler une nouvelle musique de l'humain, en puissance au sein de cet inachèvement même. Yeats condense la nature de cette autre "joie" dans *The nineteenth century and after*:

*Though the great song return no more
There's keen delight in what we have:
The rattle of pebbles on the shore
Under the receding wave. [47]*

A rattle of pebbles, un raclement de cailloux sur la plage, là où la terre verse dans l'infini, et sans autre loi de formation, pour ce nouveau *delight*, que la vague incessante et ses remous imprévisibles, le hasard de l'écume où naît, éternellement, ce crépitement des galets s'entrechoquant sur la grève. En somme, là encore, succédant à ce *great song* dont on constate la disparition, une constellation variable située à l'origine du poème, retrouvée à même ce qui ne semblait révéler de prime abord, dans l'ouïe, qu'un fracas aveugle de la matière. Renversement fondamental que Jaccottet opère en transmuant les génévriers en "constellations terrestres" [48] dans *Paysages avec figures absentes* et le pêcher en "constellation de l'aube" [49] dans *La semaison*, afin de recueillir de l'arbre, cette forme la plus accomplie des virtualités reposant dans la graine, le conseil de suivre, en existence, sa dynamique fondamentale de l'*essaim*.

Essaim ! Il y a, chez un Jaccottet qui écrivait dans ses remarques à *Requiem* (1990) n'avoir jamais vu dans les arbres autre chose que des abeilles, une valeur presque talismanique attachée à ce mot; sa réapparition régulière, son insistance à surgir dès lors

qu'exige d'être formulée la légèreté disséminée de l'espace, et la ligne (trouée) de conduite humaine qu'on en pourrait induire, exprime la fidélité intérieure d'un imaginaire pensant dont le centre se met à découvert, paradoxalement, sous la figure d'une substance intégralement *clairsemée*. Alors naît cette rythmique lancinante d'une récurrence, presque d'un ressac de la pensée contre ce qu'elle ne cesse de pressentir, par l'image, comme étant son point d'achèvement. Ainsi, dans *l'Effraie*: "...et tout en haut / de l'arbre, il semble qu'un essaim se soit posé / d'abeilles bourdonnant" [50]; dans *Airs*: "D'une yeuse à l'autre si l'oeil erre / il est conduit par de tremblants dédales / par des essaims d'étincelles et d'ombres" [51]; dans *La semaison*, de la neige: "Le vent la porte dans tous les sens jusqu'à la faire remonter plus haut que les toits, elle s'épaissit brusquement puis s'éparpille, aussi instable que les essaims de moucherons par beau temps." [52]; et, plus loin, du pêcher: "Floraison du pêcher: il y a une impression de foule, d'essaim, de bourdonnement, dans le bourgeonnement, dont j'ai été frappé comme du trait le plus net du premier printemps." [53]; ou de la centranthe: "On voit alors une sorte d'arbre porteur de roues ou d'étoiles emplumées, prêtes à s'envoler ailleurs, à essaimer, presque argentées, parfaites dans leur gracilité..." [54]; dans *La seconde semaison*, du cerisier: "Les cerisiers ne sont presque plus que des panaches de neige. Les abeilles ne tarderont pas à se le dire, elles-mêmes rapides et nombreuses. Il y a dans l'air le bourdonnement doré d'un immense essaim." [55]; du tilleul: "Un arbre tel un abri blond, tel un essaim d'abeilles désarmées; pour quelques jours de douceur, désarmées." [56]; dans *À travers un verger*, d'une floraison surprise en chemin: "Quelque chose de multiple, cela oui, de multiplié; des milliers de petites choses, ou présences, ou ailes légères - en suspens de nouveau, comme à chaque printemps..." [57]; dans *Beauregard*, ces linaires envahissant les murs "comme de tranquilles essaims d'abeilles un peu pâles" [58]; et dans *Après beaucoup d'années*, cette évocation de "milliers de petites choses éparpillées [...] des essaims, pour quelques jours immobilisées dans leur course hésitante, désarmées." [59]

Motif à tel point privilégié, au demeurant, pour couper court à cette sèche énumération de quelques occurrences d'une obsession, qu'on le voit réapparaître en profondeur, dans la trame de l'inconscient en acte, lorsqu'est relaté ce rêve de septembre de 1993 dans *La seconde semaison*:

Mais plus singulière, avant cette rencontre, une image: des abeilles montant et descendant comme ludions au centre d'une petite cage de verre, et me donnant, dans le rêve, je crois, une sensation très réconfortante de chaleur; comme si on avait voulu me donner, dans toute cette grisaille, et ce froid, un signe. Je me suis dit, dans le rêve encore ou en me le rappelant au réveil, que ces abeilles étaient comme le filament de tungstène à l'intérieur d'une ampoule électrique. Leur couleur devait être très intense, leur taille était plutôt celle des frelons. [60]

Au sein du froid, donc, l'essaim fait "signe". Et à bon droit: si l'on tient pour acquis que nous sommes dans un temps où le "centre s'éparpille" [61], comme l'affirme une phrase de *Paysages avec figures absentes*, où Osiris ne sera pas recousu, bref, où les données éparses ne seront pas ressoudées en une entité supérieure quelle qu'elle soit, l'essaim, par sa seule faculté de donner chaleur au néant qu'il habite sans pour autant l'occulter, ouvre par sa présence la possibilité de rendre visibles les retombées vibratoires de ce vide où nous sommes. Sans conjurer la pluralité, qui demeure telle dans son avènement, et porte toujours avec elle le risque d'un démantèlement définitif, mais sans non plus la condamner sans retour à ne signifier que le *silence funéraire* dont Eliot, dans ses *Quatre quatuors*, intuitionne la venue sous la forme d'un tourbillon avalant les existences dans une incessante "chute du vide au-dedans du vide" [62]. Et de fait, pour toute conscience éprise d'unité, ce tourbillon pourrait proposer le non-avenir d'une multiplicité damnée, parce qu'abandonnée à la suction d'entonnoir que laisse derrière elle la disparition de l'Un: "l'aspiration du vide" [63], en somme, comme le résume une expression contenue dans *Notes du ravin*, ou, pour exprimer autrement cette angoisse d'une béance infinie, "une neige où plus aucune trace de coeur ne serait visible, jamais" [64], le poudroïement noir et aveugle des cendres du sens où nous sombrons. Le maître de nuit de *Obscurité* n'incarne pas autre chose, par sa chute, que cette impuissance à lire le silence d'après les dieux autrement que comme puissante force d'annihilation, tourbillon de dévastation:

A quoi bon être doué de raison, s'il faut céder encore à des illusions aussi sottes? Quelque chose comme un tourbillon de poussière, cela que je vois si souvent descendre ou s'élever au-delà de ces vitres, ne dites pas que je sois davantage, que je ne sois rien de plus précieux, de plus sûr... [65]

Sans doute. Mais que Jaccottet n'ait pas conclu, de ce vide invulnérable, à la futilité de perpétuer le désir du sens dans notre tâche terrestre, c'est ce qu'un fragment de la même année que celui où s'exprime cette voix d'encre, contenu dans *Éléments d'un songe* (1961), viendra bientôt rappeler; convertissant l'innommable, cette fois, non aux lois d'un

quelconque tourbillon qui en exprimerait la destinée, mais à celles, partitions imprévisibles, dont l'essaim ressource les possibilités et ne cesse d'exprimer l'essence mouvante:

Ainsi, en quittant tous les noms, en perdant toutes les images, peut-être n'avais-je nullement abouti à la mort; peut-être avais-je entr'aperçu leur source à tous et à toutes, et pourrais-je désormais plus librement, plus joyeusement, insolemment, triomphalement, en lâcher à nouveau au-dessus de ma courte vie l'innombrable essaim. [66]

Car si le tourbillon incarne l'aboutissement de l'esprit à cette implosion centrale, l'essaim, lui, rédime le rien devenu soudainement un point d'aimantation: cette faille d'être ouverte par l'effondrement des structures autrefois ancrées dans une durée qui les immunisait, voilà que cette figure, par sa seule dynamique, en redécouvre les potentialités d'avenir. Car tel est l'essaim qu'il se règle constamment sur un vide qui le mesure: quelque disparate, désordonné que semble le mouvement des insectes qui gravitent dans l'air, on observe qu'un centre absent, mouvant et partagé ordonne leurs oscillations, et que cette "poussière allumée" [67] dont parle un poème d'*Airs*, si de fait aucun centre visible ne la règle, rien ne l'abandonne non plus; en lui-même, l'essaim féconde dans la conscience qui le vise l'idée d'une mesure dont il repousse pourtant perpétuellement toute possibilité de préhension conceptuelle. Et ce que nous dira cet éparpillement suspendu, en lequel le centre ne préexiste pas *à priori*, mais advient du fait même de la circulation des insectes qui s'attirent et se repoussent au-dessus du sol, c'est que ce centre, toujours perdu, toujours renaissant, ne pourra se laisser saisir qu'à proportion de se retirer, de préserver son devenir essentiel au sein de ce bourdonnement d'interactions hasardeuses qui le fécondent et le déplacent. Centre qui, donc (comme l'avait pressenti très tôt Hofmannsthal), quelle que soit son impermanence au sein du lieu qu'il visite avant de le rendre à sa matérialité muette et nue, pourra apparaître soudainement dans le clapotis des eaux froides contre le quai, en automne, dans un vaste bruissement de pluie sur la ville, au soir, quand le silence se défroisse tout autour de soi, ou dans la clarté d'un regard, saisi à ce point où l'on sent, devant soi, son âme croître dans un visage qui en dit l'accueil. L'essaim, en somme, "la poussière devenue magie" [68], met au jour l'infini de la déshérence que Jaccottet sent nôtre: éclairant à la fois l'inquiétude des "bègues à la voix brisée" [69], si l'on tient pour acquis que le bégaiement reflète une impossibilité, pour la

voix, d'arriver à terme, et dès lors, exprime le deuil de toute volonté utopique ou eschatologique, de toute fixation du centre, et à la fois le retournement possible de ce vide en vibration, pour peu que la conscience poétique y décèle une partition nouvelle, et consente à réentendre "l'autre voix, son éternel regain, sa façon d'essaimer le rien" [70], ainsi que le condense un très beau vers de Pierre-Albert Jourdan dans *Cousu de bleu*. Pour peu, en définitive, que cette conscience préserve en elle-même cette *fidélité changeante* à laquelle Jaccottet impute, dans *Éléments d'un songe*, la responsabilité de "faire essaimer le rien":

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 échinier à les restaurer. [71]

"Nous", et c'est dire, en dernière instance, que l'essaim inaugure, outre une esthétique poétique, une politique de l'incertitude qui lui est corrélative. Ce n'est en effet que lorsqu'on abandonne la ruche, la maison, que se forme l'essaim: voilà, à la lettre, une coalition du transitoire qui a lieu dans l'expérience du dehors, singulière communauté du risque, déterritorialisée, déracinée, qui repose essentiellement sur un contrat de proximité mouvante adopté parmi ceux qui la composent dans l'étendue. Autrement dit, voilà, au-dessus des fondations détruites, que ce qui nous lie, au-delà de tout autre critère admis, c'est le mouvement d'être que nous recevons d'autrui et que nous régénérons en retour: une chaleur que diffuse le cheminement, accessible pour peu que nous nous donnions ce qui nous manque pris isolément. Pour peu, en somme, que nous nous légions ainsi les uns aux autres ce que nous n'avons pas en nous-mêmes, une circulation, à laquelle l'abandon de soi à cet au-delà qu'il féconde chez autrui aura ouvert la voie. Bref, il y a dans l'essaim, figure d'une communauté revenue de tous ses rêves de communion, créée à même l'excentrement, la suggestion d'une socialité infra-idéologique qui, en profondeur, dure par le vide, et qui en définitive s'immunise au moyen de son manque à être; collectivité invulnérable, dès lors, du fait même de sa porosité, tant qu'oeuvreront, perpétuellement entrelacés et séparés dans ce rien, les désirs d'existence qui le démentent. Telle est la "persévérance", valeur éthique maîtresse dans cette oeuvre, dont Jaccottet, dans les inédits de *Cahier d'Israël* qu'intègre un ouvrage d'hommage récent (2001),

expose l'importance cardinale pour la préservation de "bandes sans noms et sans drapeaux", groupes advenant hors de toute fondation visible:

On pourrait imaginer malgré tout que circulent encore d'un bout à l'autre de la terre pas encore exténuée des bandes sans noms et sans drapeaux, pas du tout des sectes [...], des espèces de voyageurs - au sens propre du mot ou du "dedans" seulement - plus ou moins obscurs et même quelquefois minables [...]; tout juste des gens, comme cela, sans liens explicites les uns avec les autres, mais qui auraient en commun de persévérer au milieu des pires débâcles [...]; à croire que les uns et les autres auraient reçu tout de même de la vie, sans l'avoir cherché ou demandé, ou ne cherchant et demandant rien ou pas grand chose, de légers viatiques, pas les mêmes pour tous, mais suffisants, jusqu'à preuve du contraire, pour les maintenir en mouvement jusqu'à leur dernier souffle (après quoi, silence !). [72]

Et telle, amenée par le détour de ces "légers viatiques", de ces poids qui nous portent plus que nous ne les portons, la figure du colporteur, où se loge peut-être en définitive le coeur de la poésie de Jaccottet, et que condense un poème d'*Airs*:

*Accepter ne se peut
comprendre ne se peut
on ne peut accepter ni comprendre*

*on avance peu à peu
comme un colporteur
d'une aube à l'autre [73]*

Dans sa nature, la figure du colporteur se fraye d'emblée un chemin entre celle du pillard et celle du locataire, dont elle repousse à part égale les tentations analogues de refuge. Là où le pillard incarne une transgression à l'oeuvre, et participe d'un imaginaire de l'enfoncement (des portes, des frontières, du mystère de l'exister humain, etc.), le colporteur demeure un homme du seuil, de la limite déclose où séjourne momentanément la parole, le temps d'opérer vers l'intérieur cette "transaction secrète" que Jaccottet, à la suite de Virginia Woolf, place en tête d'un de ses recueils de chroniques.

Entre-bâillements futigifs où se monnaie un peu d'éternel, "entre-bâillement de la porte du Temps" [74], comme il survient à l'apparition de la tourterelle turque dans *Paysages avec figures absentes*, où le colporteur, toutefois, relève davantage de la marche que du marché lui-même. Son acte, dépolarisant la binarité antithétique de l'offre et de la demande, n'aura été rendu possible qu'à la faveur d'une interversion précédente de ces deux données: selon une posture de vigilance légère essentielle chez Jaccottet, le poète-colporteur ne demande pas, n'offre pas davantage, mais, du fond de sa veille

intransitive, qui ne cherche ni la connaissance absolue (“comprendre ne se peut”), ni la sérénité de l’inaction (“accepter ne se peut”), il *demande d’offrir* sa parole à cet entre-bâillement de l’infini qui aura fait signe. C’est par cette grâce que s’accomplit le passage de l’être-dans-le-monde coutumier à l’être-*au*-monde, pour peu que l’on prenne au sens fort la valeur de *don* qui est latente à l’intérieur de ce vocable, et qu’on y décèle, ressurgi dans l’instant, l’avènement d’une conscience qui se déploie vers ce qui la surplombe. De même, là où le locataire cherche à fonder une demeure par le chant, et s’appuie sur la permanence d’un échange vertical, le colporteur est un homme de passage (il “avance peu à peu”), habitant du dehors, d’une parole intermittente (“d’une aube à l’autre”), et qui, surtout, s’il veille à la circulation ininterrompue de la monnaie, à l’instar du locataire, le fait cette fois par le biais d’une transaction *horizontale* de ce qui passe d’une main à l’autre - *la* valeur elle-même de l’humain, médiatisée en poésie par un bien qui sera, à la faveur de rencontres imprévues, un cerisier recevant la lumière du soir, un envol d’étourneaux, un champ de fleurs fraîchement écloses, ou, tel que l’indique ce court poème, une aube sur le point de faire paraître les lointains au regard qui veille. “On ne peut plus chanter en chœur.” [75], résume une phrase de *Cristal et fumée*. Certes, mais dès Leopardi, où retentit avec tant de force la “conscience spirituelle du Néant” (Mallarmé), se font encore entendre, sur les chemins, les chansons des ouvriers qui rentrent du travail et qu’écoute attentivement le poète à la fenêtre; dès Hölderlin, jeté en plein minuit, si les dieux se taisent, on n’en continue pas moins, dans tant de poèmes, à se saluer au retour de voyage, sur les routes, ou au moment de repartir vers l’inconnu. Tel demeure peut-être, sous un ciel de désastre, l’entretien du seuil, là où dans nos vies se disent les accueils et les adieux, là où le murmure lointain de quelques banalités échangées fait naître, encore, le chantonement des existants qui vont vers eux-mêmes au moyen de la parole. Libérant l’ordinaire dont ils usent, et qu’ils font essaimer jusqu’au-dessus des “sentiers de la mort” (Brault) sur lesquels s’ouvre le dernier seuil:

Octobre. Il monte des feuilles d’or dans le ciel clair; il y a presque un tintement de ces feuilles d’or au-dessus des jardins. J’ai de moins en moins de peine à imaginer un vieil homme venu s’asseoir là comme dans l’angle le moins visible d’une cour de temple; et qui s’assoupirait là sans en demander plus que ce tournoiement d’une dernière feuille, et l’écho de moins en moins distinct d’une conversation entre deux passants parlant de la saison, même pas celui d’une prière à un dieu depuis longtemps disparu. [76]

Notes

- [1] Philippe Jaccottet, *L'Ignorant*, dans *Poésie 1946-1967*, Paris, Gallimard, 1977, p. 75.
- [2] Philippe Jaccottet, *La promenade sous les arbres*, Lausanne, Mermod, 1957, p. 133.
- [3] Philippe Jaccottet, *Éléments d'un songe*, Paris, Gallimard, 1961, p. 156.
- [4] Philippe Jaccottet, *L'obscurité*, Paris, Gallimard, 1961, p. 166.
- [5] Philippe Jaccottet, *Airs*, dans *Poésie 1946-1967*, p. 95.
- [6] Philippe Jaccottet, *L'effraie*, dans *Poésie 1946-1967*, p. 46.
- [7] Philippe Jaccottet, *Leçons*, dans *Poésie 1946-1967*, p. 169.
- [8] Philippe Jaccottet, *Leçons*, dans *Poésie 1946-1967*, p. 169.
- [9] Philippe Jaccottet, *Leçons*, dans *Poésie 1946-1967*, p. 173.
- [10] Philippe Jaccottet, *Leçons*, dans *Poésie 1946-1967*, p. 160.
- [11] Philippe Jaccottet, *À la lumière d'hiver*, Paris, Gallimard, 1994, p. 123.
- [12] Philippe Jaccottet, *Notes du ravin*, St-Clément-la-Rivière, Fata Morgana, 2001, p. 32.
- [13] Philippe Jaccottet, *Et, néanmoins*, Paris, Gallimard, 2001, p. 76.
- [14] Philippe Jaccottet, *Après beaucoup d'années*, p. 31.
- [15] Philippe Jaccottet, *Leçons*, dans *Poésie 1946-1967*, p. 164.
- [16] Philippe Jaccottet, *L'obscurité*, p. 26.
- [17] Philippe Jaccottet, *L'obscurité*, p. 153.
- [18] Hugo von Hofmannsthal, *Lettre de Lord Chandos*, Paris, Éditions Payot & Rivages, traduit de l'allemand par Pierre Deshusses, p. 71.
- [19] Philippe Jaccottet, *La seconde saison. Carnets 1980-1994*, Paris, Gallimard, 1996, p. 205.
- [20] Philippe Jaccottet, *L'obscurité*, p. 37.
- [21] William Shakespeare, *Othello*, Paris, Gallimard, traduit de l'anglais par Yves Bonnefoy, 2001, p. 470.
- [22] William Shakespeare, *Othello*, p. 220.
- [23] William Shakespeare, *Othello*, p. 162.
- [24] William Shakespeare, *Othello*, p. 222.
- [25] William Shakespeare, *Othello*, p. 386.
- [26] Thomas de Quincey, *Confessions of an English Opium-Eater*, London, Penguin Books, 1997, p. 90.
- [27] Philippe Jaccottet, *L'effraie*, dans *Poésie 1946-1967*, p. 25.
- [28] Philippe Jaccottet, *Éléments d'un songe*, p. 128.
- [29] Philippe Jaccottet, *La promenade sous les arbres*, p. 137.
- [30] Jean-Pierre Vidal, *Philippe Jaccottet. Pages retrouvées - Inédits - Entretiens - Dossier critique - Bibliographie*, Lausanne, Éditions Payot Lausanne, 1989, p. 35.
- [31] Philippe Jaccottet, préface de Pierre-Albert Jourdan, *Le bonjour et l'adieu*, Paris, Mercure de France, 1991, p. 10.
- [32] Philippe Jaccottet, *Cristal et fumée*, St-Clément-la-Rivière, Fata Morgana, 1993, p. 76.
- [33] Philippe Jaccottet, *Après beaucoup d'années*, Paris, Gallimard, 2001, p. 64.
- [34] Philippe Jaccottet, *La seconde saison*, p. 14.
- [35] Philippe Jaccottet, *Tout n'est pas dit*, Le temps qu'il fait, 1994, p. 22.
- [36] Philippe Jaccottet, *L'ignorant*, dans *Poésie 1946-1967*, p. 78.

- [37] Philippe Jaccottet, *La semaison. Carnets 1954-1979*, Paris, Gallimard, 1984, p. 37.
- [38] Philippe Jaccottet, *La semaison*, p. 13.
- [39] Philippe Jaccottet, *La seconde semaison*, p. 61.
- [40] Philippe Jaccottet, *Une transaction secrète*, Paris, Gallimard, 1987, p. 332.
- [41] Philippe Jaccottet, *La semaison*, p. 16.
- [42] Philippe Jaccottet, *La semaison*, p. 38.
- [43] Jean-Pierre Vidal, *Philippe Jaccottet. Pages retrouvées*, p. 73.
- [44] Philippe Jaccottet, *Après beaucoup d'années*, p. 88.
- [45] Philippe Jaccottet, *La seconde semaison*, p. 19.
- [46] Philippe Jaccottet, *Et, néanmoins*, Paris, Gallimard, 2001, p. 28.
- [47] William Butler Yeats, *Quarante-cinq poèmes*, Paris, Gallimard, traduit de l'anglais par Yves Bonnefoy, 1993, p. 102.
- [48] Philippe Jaccottet, *Paysages avec figures absentes*, Paris, Gallimard, 1976, p. 16.
- [49] Philippe Jaccottet, *La semaison*, p. 37.
- [50] Philippe Jaccottet, *L'effraie*, dans *Poésie 1946-1967*, p. 43.
- [51] Philippe Jaccottet, *Airs*, dans *Poésie 1946-1967*, p. 139.
- [52] Philippe Jaccottet, *La semaison*, p. 53.
- [53] Philippe Jaccottet, *La semaison*, p. 37.
- [54] Philippe Jaccottet, *La semaison*, p. 129.
- [55] Philippe Jaccottet, *La seconde semaison*, p. 75.
- [56] Philippe Jaccottet, *La seconde semaison*, p. 89.
- [57] Philippe Jaccottet, *À travers un verger*, p. 11.
- [58] Philippe Jaccottet, *Beauregard*, Genève, Éditions Zoé, 1997, p. 23.
- [59] Philippe Jaccottet, *Après beaucoup d'années*, p. 57.
- [60] Philippe Jaccottet, *La semaison*, p. 189.
- [61] Philippe Jaccottet, *Paysages avec figures absentes*, p. 129.
- [62] cité par Octavio Paz dans *L'autre voix. Poésie et fin de siècle*, Paris, Gallimard, traduit de l'espagnol par Jean-Claude Masson (traduction française du poème d'Eliot par Pierre Leyris), p. 80.
- [63] Philippe Jaccottet, *Notes du ravin*, p. 21.
- [64] Philippe Jaccottet, *Notes du ravin*, p. 60.
- [65] Philippe Jaccottet, *L'obscurité*, p. 35.
- [66] Philippe Jaccottet, *Éléments d'un songe*, p. 172.
- [67] Philippe Jaccottet, *Airs*, dans *Poésie 1946-1967*, p. 98.
- [68] Philippe Jaccottet, *Carnets 1995-1998*, Paris, Gallimard, 2001, p. 120.
- [69] Philippe Jaccottet, *À la lumière d'hiver*, p. 130.
- [70] Pierre-Albert Jourdan, *Le bonjour et l'adieu*, Paris, Mercure de France, 1991, p. 569.
- [71] Philippe Jaccottet, *Éléments d'un songe*, p. 173.
- [72] *Philippe Jaccottet*, sous la direction de Patrick Née & Jérôme Thélôt, Paris, Le temps qu'il fait, 2001, p. 96.
- [73] Philippe Jaccottet, *Airs*, dans *Poésie 1946-1967*, p. 149.
- [74] Philippe Jaccottet, *Paysages avec figures absentes*, p. 53.
- [75] Philippe Jaccottet, *Cristal et fumée*, p. 76.
- [76] Philippe Jaccottet, *Et, néanmoins*, p. 45.

Conclusions:

L'autre monnaie des fontaines

Aujourd'hui, le centre de l'analogie est vide.
- Octavio Paz, *Point de convergence*.

Il est commun, aujourd'hui, de voir affichée sur les portes de nos demeures l'inscription suivante: *Pas de colporteurs*. Ou encore celle-ci, analogue: *Pas de sollicitations*. Interdiction visant à protéger la tranquillité d'un espace, née sans doute sous l'égide d'un culte de la propriété privée, mais dont se réclame aussi bien l'intransigeance de la langue usuelle lorsqu'elle cède à ses volontés de confort. Tant que la conscience se maintient ainsi à portes closes dans la langue, il y a bien "morne prose" de l'immanence et des acceptations contrôlées, on est chez soi, en sécurité au sein d'un sens, on ne nous dérangera pas. Un chat n'est qu'un chat, un mur un mur, éternellement, selon la forme la plus courante (et la plus courte) de ce *sensus communis* par lequel la communication usuelle entre nous subsiste, le plus souvent, dans la mémoire de cet instrument que nous propose un état donné de la langue et dans l'oubli de la question que la langue *elle-même* nous pose. Double état de la parole, disait auguralement Mallarmé, sans pour autant que l'on ait à conclure de ce constat l'exigence d'une exclusion réciproque entre le poème et la langue de la rue. Simplement, si dans l'action des jours nous pratiquons par la parole l'impudeur de la petite quiétude, puisque tout y est dit sans que nous y pensions, la poésie, elle, pratique une pudeur de l'inquiétude, puisque rien n'est dit de ce à quoi elle ouvre notre pensée: la poésie tait la question de la langue dont elle est pourtant la conscience profonde. Et advient dès lors, peut-être, à l'encontre de la réclusion d'un certain prosaïsme borné de l'immédiat, lorsque la langue accepte résolument de se porter au seuil de son infini. C'est là, inquiétée par une extériorité qui l'aura sollicitée, qu'elle pourra s'ennoblir de donner accueil aux passants du silence dont elle aura exprimé l'écoute: quelques grilles emperlées par la pluie, quelque craquement des lattes de bois dans une maison déserte, quelque enfant courant, un hochet en main, sonner l'office de la joie "jusque dans la nuit noire" (Brault). Il est possible en somme que la poésie advienne

lorsque la langue négocie avec la voix du dehors, cet hors de soi à l'intérieur de soi qu'ouvre la parole du seuil, les voies de cette profonde quiétude de l'impersonnel où tout repose, laquelle n'apparaîtra pourtant qu'à la faveur de cette intranquillité native d'une conscience à l'affût des appels du monde qui lui font violence. Et parfois au moyen de la plus grande douceur, ainsi que le rappelle ce haïku de Buson:

*quiétude
entre deux visiteurs
la pivoine [1]*

N'était de cette pivoine, qui médiatise l'assoupissement entre ces voyageurs, ces "visiteurs", qu'en serait-il de cette "quiétude" ? Rien, dans ce court poème, que les mots de la rue, la même pivoine que nos yeux égarés par la hâte ne relèvent plus. Mais cette monnaie usée, voilà qu'elle brille soudain comme les pièces de rien que l'on jette parfois encore à l'intérieur des fontaines, l'été, pour la chance, ou par jeu: scintillement du sens, dès lors qu'il demeure dans la fraîcheur du bassin de ce qui est, et qu'il apparaît au sein du clair murmure de ce qui ne cesse de jaillir vers l'invisible que nous sommes.

Borges, poète aux sèches splendeurs, écrit dans *Le Zahir* que toute monnaie n'indique, rigoureusement, qu'un répertoire de futures possibilités. L'oeuvre de Jaccottet se poursuit, discrètement. Empiriquement, la poésie existe toujours, démentant les lamentations funèbres comme les impatientes mises à mort nées des étourdissements du moment¹. Et pourtant, ce n'est pas sacrifier à certains gémissements passéistes que de s'interroger sur le rôle que pourra jouer la poésie dans la communauté, à l'avenir, et de maintenir ce souci d'une "réelle présence" (Steiner) au-delà des recherches légitimes que mènent certains chercheurs universitaires sur la quiddité du fait poétique. De l'autre monnaie, en somme, monnaie légère des profondeurs qu'incarne la poésie, quelles sont les "futures possibilités" en notre temps ? Et plus spécialement, quel sens peut prendre pour nous, aujourd'hui, la critique de l'image que Jaccottet, Bonnefoy, Follain, Guillevic et quelques autres avaient entreprise afin de redécouvrir le sens d'une durée humaine éclairée par la (non)pensée de la mort ? Après tout, le temps n'est plus où la poésie avait à se désolidariser d'une

¹ Je ne peux cependant que relever l'inquiétante disproportion qui existe au Québec (2001) entre la force surprenante de l'institution de production de la poésie, monstrueuse, pléthorique, et l'anémie de l'institution d'intellection des poèmes eux-mêmes, réduite à quelques foyers de surveillance isolés. Peu à peu le maître s'absente d'une classe où chacun sera libre d'écrire, sans être gêné par quelque *auctoritas* que ce soit, les chefs-d'oeuvre qu'il voudra bien se reconnaître.

ritualisation du rêve. À défaut de recréer l'Histoire, le surréalisme s'y est intégré, monumentalisé au moyen de quelques statufications sommaires; son indéfectible énergie, son intransigeante orthodoxie de l'hérésie, son insistance à mythifier la prescience collective de l'Événement, s'ils se sont réincarnés fortement dans d'autres sphères de la culture (populaire, notamment), ont quitté l'horizon de la poésie actuelle. Celle-ci cherche moins désormais à protéger la présence de l'avenir à travers le rêve qu'à interroger l'avenir du présent envisagé comme présence, et son destin au sein de ce que Paz intuitionnait sous le nom d'une éventuelle "politique du Maintenant" (si l' "aigle est toujours au futur", comme le proclame Char, alors c'est d'un ciel sans aigles dont notre conscience poétique cherche le sens). Si les invocations répétées de Jaccottet au "grand réalisme", celles de Bonnefoy au "réalisme grave" et celles de Guillevic à "l'épopée du quotidien" gardent leur pouvoir, ce ne sera pas pour rappeler la poésie au réel - intimant à la toile surréaliste des métaphores qui s'entretiennent si aisément d'elles-mêmes le devoir de se réévaluer constamment à l'aune de l'*incarnation* (Bonnefoy) -, mais, peut-être, afin de mesurer la valeur éthique de l'analogie à l'égard d'une autre toile, cybernétique cette fois-ci, qui en prolonge les rêves d'une *communitas* de l'image, en ce début de millénaire, tout autant qu'elle en redessine les voies d'accès.

Car telles sont l'analogie ("science des correspondances universelles" dit Paz) et le cyberspace qu'un même point nodal les relie. Ce sont, à la lettre, *deux toiles virtuelles*, partageant une même ambiguïté ontologique: elles n'existent pas, mais elles *sont*. Pour peu qu'on saisisse ce concept dans sa définition la plus communément acceptée, et la plus propre à refléter le sens étymologique d'un développement des "vertus" originelles dans l'humain, le *virtuel*, en effet, c'est ce qui pourrait être à l'intérieur de ce qui est; une potentialité d'existence, prédéterminée par un cercle de possibilités latentes, lesquelles ne pourront se réaliser qu'à la faveur de cet horizon antérieur de manifestations *en puissance*. Il n'est pas indifférent que dans son sens latin (*virtualis*), ce concept soit apparu au XVIIe siècle doué d'une importante extension morale: en lui-même, parce qu'il tire les possibilités d'impossibilités natives, le virtuel décrète une loi de formation qui évalue le phénomène à la lumière de sa capacité originelle à devenir effectif - autorisant l'arbre à provenir de la graine, mais non à jaillir des eaux calmes d'un étang -, et dès lors, par

analogie, peut présider à la création d'une justice, traçant une limite entre un acte effectuant l'humanité de l'humain et un autre allant à l'encontre de ce champ qu'il ignore. Or, il est possible qu'en ce qui concerne la réception du lien analogique par la conscience, cette impression obscure d'une virtualité *accomplie* ne déclenche pas tant l'intuition de justice que celle de la *justesse*: ce n'est pas un concept qui se lève dans la pensée, mais la pensée elle-même qui se soulève au-dessus du concept, pour entrer dans l'intimité du silence d'entente où elle "devient ce qu'elle est", selon une formule célèbre de Nietzsche. L'avènement intérieur de ce retentissement, sur le coup, nous persuade que vient d'être révélé, là, dans quelques mots clairsemés d'éternels, un peu de l'aube que nous devenons quand nous réactualisons l'univers. Seul un postulat farouchement nominaliste, que partageait à certains égards la prétention surréaliste de métaphores soulevées au-delà du bien et du mal (mais c'était pour reconnaître dans *la* métaphore la justice même, incondamnable), peut faire l'économie de ce retentissement aléatoire de la justesse, des mots qui nous font accéder au monde, lorsqu'au détour d'un poème ou d'une phrase nous sommes confrontés à une analogie. Pareil postulat domina récemment dans la réflexion structuraliste sur la métaphore, laquelle n'eût de cesse de désolidariser la langue de l'esthétique au moyen de l'argument suivant: si une langue donnée n'est que la somme de ses fluctuations internes, comme nous l'assure Saussure, et n'entretient avec le réel que des rapports de convention, toute discussion sur la valeur d'une métaphore donnée se dégrade en un insignifiant verbiage. On ne juge pas impunément des métaphores. Pourtant, Ricoeur, intuitivement, brûle cette illusion d'une "danse des étiquettes" proprement infinie dans *La métaphore vive*:

Si une telle conception (nominaliste) n'a aucune peine à rendre compte de la danse des étiquettes, aucune essence n'offrant de résistance au ré-étiquetage, en revanche elle rend plus difficilement compte de la sorte de justesse que semblent comporter certaines trouvailles du langage et des arts. [...] La "convenance", le caractère "approprié" de certains prédicats verbaux et non verbaux ne sont-ils pas l'indice que le langage a non seulement organisé autrement la réalité, mais qu'il a rendu manifeste une manière d'être des choses qui, à la faveur de l'innovation sémantique, est portée au langage ? [2]

Sans doute. Je ne peux lire le poème suivant de Claudel, comparaison trempée sur une latte d'éventail, sans m'élargir de la coalescence que celle-ci met au jour:

*le vieux poète
sent*

*peu à peu
un vers
qui le gagne
comme
un éternuement. [3]*

Tout ce qui demeure valable dans la théorie de l'inspiration poétique, cette apparition d'une conscience soudain gonflée d'elle-même comme une vague sur le point de s'abattre, apparaît par les voies de cette intimité induite: l'éternuement se spiritualise, faisant ressusciter le poème vers son origine, et, hasard d'un soubresaut qui exige de s'accomplir, "manifeste" la fatalité du vers à s'incarner dès lors qu'est apparue à l'avant de soi, tout à coup, la brève lueur des lointains qui tout à la fois l'annonce et l'impose. Telle est la justesse de la comparaison et de la métaphore, dont nous n'avons toujours qu'une compréhension nocturne: indémontrable, mais irréfutable. Lorsque nous nous refusons au vertige du papillonnement infini des signes, des renvois, lorsque nous nous mesurons à une responsabilité active du regard, la relation analogique que nous générons *actualise*: elle décèle, virtuelle dans son champ d'intervention, une possibilité de continuité entre les choses, qu'elle crée tout autant qu'elle la découvre. C'est dans cette réminiscence maintenue d'une toile serrant l'univers dans ses mailles que l'analogie garde sa légitimité, même auprès des poètes les plus à même d'en refuser l'irréalité empirique: toile qui dénoue plus qu'elle ne noue, d'ailleurs, et qui, pour peu qu'elle s'élargisse à l'universel, emprisonne moins la conscience qu'elle ne la fonde et l'empêche de sombrer dans l'horreur froide de l'isolement. "Tout est toujours à remailler du monde" [4], écrit Bonnefoy dans *Ce qui fut sans lumière*. "On imagine, prolonge Jaccottet dans *Et, néanmoins*, 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." [5] Le conditionnel, ce mode du jeu comme de l'espoir le plus vide, le plus nu et le plus lucide, est la déclinaison temporelle de la pensée actuelle de l'analogie: déshéritée de l'invisible connu qui lui servait de centre - la part intelligible de Dieu -, cette pratique ancienne des correspondances se replie sur un visible inconnu l'autorisant et la rendant possible, certes, mais sous le sceau de cette seule impermanence de la pensée qui est maintenant la nôtre. Pour peu que l'on consente au néant, l'analogie devient le fait de lignes de chant qui sillonnent l'univers, le désert de l'univers, et dont les sentiers tracés sur le sable de la

matière se dissipent sitôt que le vent de nuit souffle derrière les voix qui s'éloignent. Sitôt, somme toute, que s'accomplit cette dialectique d'évasion et de retour condensée par Bonnefoy dans *Le jardin (Début et fin de la neige)*:

*Il neige.
Sous les flocons la porte
Ouvre enfin au jardin
De plus que le monde.*

*J'avance. Mais se prend
Mon écharpe à du fer
Rouillé, et se déchire
En moi l'étoffe du songe. [6]*

Après que la neige tombante eut donné naissance “au jardin de plus que le monde”, attirant le sujet au dehors, vers le rêve semé par le ciel, se “déchire en [cet homme] l'étoffe du songe”: une autre poudre que la neige, la rouille, dépôt et preuve du temps actif sur la matière, a arraché la conscience aux velléités de l'éternel, signant par sa présence l'accomplissement d'un retour à cette haute simplicité dont l'oeuvre de Jaccottet, également, exprime constamment le souci. Le poème de Bonnefoy est sans équivoque: la rupture de “l'étoffe du songe” est consécutive à une action (“J'avance.”), laquelle nous rappelle que le jardin de plus que le monde vaut moins que le monde lui-même, s'il est impuissant à accueillir une pratique concrète de l'activité humaine. Bonnefoy a ici rabattu l'analogie sur le temps, rappelé les lois de la rouille à celles de la neige, celles de la durée où vivre à celles de la blancheur pure où rêver, et c'est dans ce devoir accompli envers la finitude que l'infini ouvert, le jardin de la neige, a pu cesser d'être un charme pour reprendre les voies plus dures et plus clairvoyantes d'une pratique. Le poème se conclut par la rupture volontaire de ce qu'on avait entrevu à travers lui: ce jardin *aurait* pu être, et il demeurera, à jamais, la postulation de ce désir dépouillé d'avenir. En dernière instance, “la neige piétinée est la seule rose.” [7]

Que dire, alors, d'une neige de plus que le monde qui ne peut être piétinée ? À quel titre le cyberspace naissant, qui ouvre l'ailleurs au même titre que la poésie, pourra-t-il supporter cette éthique de la trace qui serait notre seule rose ? Le Net a ses hurluberlus prophétiques, sans doute. Mais même un esprit aussi mesuré que George Steiner, dans son récent *Grammaires de la création*, médite sur la possibilité d'entendre dans ce que l'on

nomme communément le “A commercial” (@) le souffle d’un nouvel Aleph: en quoi, “la technologie impliquant inévitablement la métaphysique” [8], le Net est-il en mesure de représenter notre conscience métaphysique et d’en renouveler la nature ? À cet égard, ce que l’on peut dire de cette toile mondiale, non par inappétence particulière, mais par le refus intégral d’apparaître qu’elle nous oppose, est peut-être ce par quoi le cyberspace nous interpelle de front avec l’analogie poétique; nous place, pour dire les choses autrement, dans l’obligation de chercher les voies par lesquelles l’humain entrera en relation avec lui-même au sein d’une toile au centre vide, que “concrétise” en tout premier lieu la communauté du Net, née sans projet de sens aucun, sans concertation préalable au sujet d’un avenir collectif qu’elle aurait à réaliser, sans autre but en définitive, à l’instar de l’analogie, que de *produire de la relation*. Un quelconque regard eût-il, par voie de miracle, le privilège d’un surplomb sur l’espace cybernétique en formation, que pourrait-il en saisir, sinon le crépitement silencieux de liens qui brillent et s’abolissent sitôt accomplie la relation exigée ? À quoi assisterait-il, sinon à un capharnaüm d’implosions, de déflagrations aveugles, bref, au scandale intellectuel d’un labyrinthe élaboré par une multiplicités d’inconnus qui se croisent sans se voir, dont s’autogénéraient constamment les mailles et dont l’activité neutre se répercuterait à l’infini ? En lui-même, le cyberspace repousse tant les calculs complexes de la physique hawkingienne que les investigations ontologiques de la philosophie heideggerienne: espace sans espace, inincarné par essence, là sans être là, il rompt la contemporanéité native du *Sein* et du *Zeit*, de l’être et du temps, pour s’affirmer libéré d’un temps propre qui le jouxterait de naissance au non-être qui nous éclaire de son ombre. Car si un lieu n’existe qu’en fonction d’une érosion potentielle, que révéleront les fissures dans le mur, la rouille sur le clou, et les failles ouvrant la pierre, le site, lui, se fonde de ne jamais vieillir: ses seules altérations relèvent de décisions humaines, et “le vent qui souffle du dessous de la terre” (Kafka), dont nous flétrit l’insistance, n’use pas les monuments de cette cité aux splendeurs diaphanes. La toile planétaire est un monde où n’est pas concevable la possibilité d’une *ruine*.

Et dès lors, c’est tout ce que le lieu féconde que le site stérilise, au moyen de cette rythmique du bond qui dans l’univers invisible du Net préside à l’élaboration de parcours

sans moments d'attente ou de chômage, sinon ceux du chargement²; sans que rien ne demeure, en somme, dans cette ubiquité de l'immanence, de ces sentiers qui par leur présence nous ramènent à la durée de ce souffle que nous sommes. "Temps morts", nous dit-on, pure dépense improductive: temps vif, plutôt, illuminant le champ d'une conscience où il est maintenant libre d'advenir, pour peu que la mort se soit logée de ce côté-ci de la lumière et ait pris en nous, avec lenteur sur le chemin, l'intimité d'une musique intérieure à poursuivre. Mais le cyberspace, tel qu'il existe actuellement, figure décidément un au-delà du sentier. Nous sommes trop pris dans les turbulences des ferveurs et des anathèmes pour juger intelligemment de cet événement obscur et fascinant. Mais il est indubitable que, conceptuellement, la "virtualité" du cyberspace prend la contrepartie du virtuel dont s'alimente l'analogie poétique: celle-ci est une toile qui vise à déployer l'originel à travers le lieu, celui-là, une origine en lui-même, un contre-monde où le lieu se convertit et s'immunise en site, immuable. En bref, si l'analogie vise à "rendre le monde habitable" (Paz), à racheter la solitude de qui erre dans les "chemins qui ne mènent nulle part" (Heidegger), le Net propose métaphysiquement l'inverse, un nulle part sans chemins, sans visages aussi bien, univers né sous l'égide d'une éviction du corps et dont, aujourd'hui, renaît dans certaines sphères du discours le rêve techno-religieux de ce que Margaret Wertheim appelle dans *The Pearly Gates of Cyberspace* "a technological substitute for the Christian space of Heaven."³ [9]. Pythagore, en somme, succédant au Christ; le nombre relayant un imaginaire qu'il conforte, dans l'économie d'un éternel *séparé* de l'incarnation sensible dont les voix de Jaccottet, Bonnefoy, Jourdan et tant d'autres, dans leur critique d'un culte de l'image, ont refusé l'apparente sérénité.

Le paradis est disséminé sur la terre entière, disait Novalis à l'aube du romantisme allemand, et longtemps la poésie moderne eut à rappeler pareillement, contre l'assèchement d'un certain positivisme, ce qui continue de se taire dans l'arbre même

² Selon la logique du régime métaphorique qui caractérise le Net en Occident, le cyberspace évoque moins une quelconque autoroute qu'une immense demeure sans couloirs et sans distances, irréprésentable: chaque chambre y est voisine de chaque autre.

³ De nombreux programmeurs du Net, fréquemment invités à "réfléchir" sur l'avenir du cyberspace, sollicitent notamment les différents fonds mythiques de l'Occident: quête du Graal à travers l'informatique, utopie d'une résurrection chrétienne sous forme d'une pensée pure, digitale, etc. Pour l'essentiel, ce discours réactive (pauvrement) la plupart des plus anciens rêves d'eschatologie collective de l'humanité.

lorsque les dieux désertent ce silence. Il est possible qu'après avoir écouté bruire le sillage sans fin qu'ont laissé ces divinités après leur départ, la poésie ait maintenant à être résolument sourde à celles qui viennent: qu'elle ait à demeurer la forme dure de cette espérance vide ne se reconnaissant pas d'autre demeure que le temps qu'il lui faut pour entendre la mort s'adoucir dans la pluie. Cher Jaccottet, qui avez su écrire sans faire ployer les branches chargées de neige qui sont nos chemins au-dessus de la nuit, j'ouvre un de vos recueils, et

*...une voix monte, et comme un vent de mars
aux bois vieilliss porte leur force, elle nous vient
sans larmes, souriant plutôt devant la mort. [10]*

Sourire devant la mort: non la dénier, ni même domestiquer ce devant quoi la main tremble, mais pardonner à cette pure extériorité de ne pouvoir devenir intérieure au coeur qui l'écoute. Est-il autre destin pour le poème que cette volonté d'irrésolution ? Merveille et angoisse entremêlées, s'éclairant l'une l'autre, au centre desquelles le poème fera luire cette impossibilité même de séparer ce qui le féconde. Et certes ainsi il n'aura pas aboli le temps, comme on espère parfois pauvrement à travers lui; mais en situant ce poème à la source même de la mort la plus claire, en rendant audible par elle ce que nous sommes en profondeur, on aura pu entendre le temps se creuser au-dedans de soi avec l'intensité sèche d'un chant de cigale, où aura grésillé pendant quelques instants la lumière de la durée pure avant que l'on défaille du haut de ce crissement bref. Âme ouverte de trop de silence, comme les doigts pour recevoir la première neige de l'année.

Notes

- [1] Buson, *Le parfum de la lune*, Millemont, Moundarren, p. 63.
- [2] Paul Ricoeur, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975, p. 301.
- [3] Paul Claudel, *Cent phrases pour éventail*, Paris, Gallimard, 1996. Cette édition n'est pas paginée.
- [4] Yves Bonnefoy, *Ce qui fut sans lumière*, Paris, Gallimard, 1991, p. 22.
- [5] Philippe Jaccottet, *Et, néanmoins*, Paris, Gallimard, 2001, p. 29.
- [6] Yves Bonnefoy, *Ce qui fut sans lumière*, p. 117.
- [7] Yves Bonnefoy, *Ce qui fut sans lumière*, p. 148.
- [8] George Steiner, *Grammaires de la création*, Paris, Gallimard, traduit de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat, 2001, p. 317.
- [9] Margaret Wertheim, *The Pearly Gates of Cyberspace*, New York / London, W.W. Norton & Company, 1999, p. 18.
- [10] Philippe Jaccottet, *L'ignorant*, dans *Poésie 1946-1967*, Paris, Gallimard, 1977, p. 60.