

Université de Montréal

D'une *Semaison* à l'autre :
contribution à une lecture des carnets de Philippe Jaccottet

par
Amélie Dorais

Département des littératures de langue française
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures et postdoctorales
en vue de l'obtention du grade de M.A.
en littératures de langue française

Août 2009

©Amélie Dorais, 2009

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :

D'une Semaïson à l'autre :
contribution à une lecture des carnets de Philippe Jaccottet

présenté par :

Amélie Dorais

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

.....
Karim Larose
président-rapporteur

.....
Michel Pierssens
directeur de recherche

.....
Robert Melançon
membre du jury

RÉSUMÉ

Ce mémoire porte sur les carnets, publiés sous le titre *La Semaïson*, du poète Philippe Jaccottet ; il s'attache à dégager les grandes lignes d'une pratique d'écriture qui évolue au fil du temps et à déterminer le statut de *La Semaïson* par rapport au reste de l'œuvre. Les quatre premiers chapitres du mémoire établissent les caractéristiques de l'écriture des carnets, en étudiant de près les textes ainsi que leur évolution au fil des années, et en comparant ces textes avec les œuvres publiées parallèlement. On remarque qu'au fil du temps, les œuvres ressemblent de plus en plus aux textes que l'on trouve dans *La Semaïson*. Les deux derniers chapitres essaient d'apprécier, plus globalement, le travail qui y est à l'œuvre. Non seulement les carnets constituent le lieu le plus approprié pour mener une réflexion sur la poésie, mais encore ce sont eux qui assurent cohésion et validité à l'œuvre.

Mots-clés : poésie ; poésie française ; poésie contemporaine ; carnets ; Philippe Jaccottet ; *La Semaïson*.

ABSTRACT

This M.A. thesis concerns the notebooks of the poet Philippe Jaccottet ; it attempts to find the main lines of a practice of writing which evolves as time goes by and to determine the status of the notebooks with regard to the rest of the work. The first four chapters of this thesis establish the characteristics of the writing of notebooks, by studying closely texts as well as their evolution over the years, and by comparing these texts with the works published at the same time. We notice that as time advances, the works tend to look like the texts found in notebooks. The last two chapters interpret, more globally, the work that we see in notebooks. Not only the notebooks are the most suited to lead a reflection on the poetry, they also insure cohesion and validity to the work.

Key words : poetry ; french poetry ; contemporary poetry ; notebooks ; Philippe Jaccottet ; La Semaïson.

TABLE DES MATIÈRES

PAGE DE TITRE	i
IDENTIFICATION DU JURY	ii
RÉSUMÉ EN FRANÇAIS ET MOTS-CLÉS.....	iii
RÉSUMÉ EN ANGLAIS ET MOTS-CLÉS	iv
TABLE DES MATIÈRES	v
LISTE DES ABRÉVIATIONS.....	vi
Avant-propos	1
L'édition de 1963.....	3
Avant <i>La Semaison</i>	21
<i>La Semaison</i>	32
<i>La Seconde Semaison</i> et les <i>Carnets 1995-1998</i>	57
« La métamorphose poétique ».....	78
« Vivre de telle manière que l'écrit naisse naturellement ».....	92
Bibliographie	97

LISTE DES ABRÉVIATIONS

- SI : Philippe Jaccottet, *La Semaïson, carnets 1954-1979*, Paris, Gallimard, 1984, 280 p.
- SII : Philippe Jaccottet, *La Seconde Semaïson, carnets 1980-1994*, Paris, Gallimard, 1996, 231 p.
- SIII : Philippe Jaccottet, *Carnets 1995-1998, La Semaïson III*, Paris, Gallimard, 2001, 146 p.

Avant-propos

Au cours des deux dernières décennies, la critique littéraire a démontré un vif enthousiasme pour l'œuvre du poète Philippe Jaccottet. Les bases de données MLA et Francis recensent, en effet, plus de deux cents documents associés à l'auteur de *L'Effraie*. Une pareille nuée de commentaires m'eût peut-être découragée, si je ne m'étais, dès la fin de mon baccalauréat, intéressée en particulier aux carnets de Philippe Jaccottet. Publiés sous le titre *La Semaïson*, de 1963 à 2001, ces carnets m'ont toujours semblé jouer un rôle important dans l'œuvre de Jaccottet. Si un peu plus d'une quinzaine d'articles ou de chapitres de livres portent sur les carnets de Jaccottet, une fois qu'ont été éliminés les comptes rendus succincts, les commentaires impressionnistes et les études privilégiant un angle d'approche précis, il ne reste plus que neuf travaux « utilisables ». La principale lacune de ces études sur *La Semaïson* est qu'elles ne fournissent pas une description complète des carnets. La plupart des travaux, en effet, ne portent que sur le premier volume de carnets, tandis que quelques-uns effleurent *La Seconde Semaïson* ; aucun ne porte sur les *Carnets 1995-1998*, le troisième volume de carnets. Aussi la plus grande partie de mon mémoire est-elle consacrée à la description des textes que l'on trouve dans les carnets, de même qu'à l'étude des changements qui s'y manifestent au fil des années. Puisque le rôle que les carnets jouent dans l'œuvre de Jaccottet est ce qui m'intéresse, je me suis attachée aux liens qu'entretiennent les textes de *La Semaïson* avec le reste de l'œuvre. Par ailleurs, les textes mêmes des carnets formulent un propos qui, à bien des égards, explique la

nature du travail qui est à l'œuvre dans *La Semaïson* et suggère les raisons pour lesquelles ce travail est essentiel à l'œuvre en général. Ainsi, dans les quatre premiers chapitres, en même temps que je décris chronologiquement les textes des carnets, j'essaie de préciser de quelle manière *La Semaïson* dialogue avec l'œuvre et d'interpréter ce que les carnets disent à propos d'eux-mêmes. Les textes que j'ai analysés, dans ces chapitres, sont donc ceux qui me paraissent représentatifs de l'ensemble des carnets. Dans les deux derniers chapitres, je m'essaie, à la lumière de ce que j'ai préalablement découvert, à une interprétation globale du travail qui est spécifique aux carnets, et je m'attache par le fait même à déterminer le statut de *La Semaïson* par rapport au reste de l'œuvre de Philippe Jaccottet.

L'on me reprochera donc, avec raison, de ne pas avoir utilisé de « méthode » pour mener à bien mon mémoire, de ne pas avoir suffisamment défini mon angle d'approche par rapport aux travaux qui existent déjà. Dans tous les cas, puisque la plupart des études portant sur l'œuvre de Jaccottet dans son ensemble citent indistinctement les carnets et les poèmes, j'ai espoir que mon mémoire, en établissant la fonction des carnets dans l'œuvre de Jaccottet, pourra offrir les bases d'une interprétation de l'ensemble de l'œuvre peut-être mieux informée.

L'édition de 1963

En 1963, chez Payot, à Lausanne, le poète Philippe Jaccottet fait paraître *La Semaison*, petit livre d'une soixantaine de pages qu'il sous-titre « carnets 1954-1962 ». Huit ans plus tard, les Éditions Gallimard rééditent ces carnets auxquels le poète a ajouté ceux de 1963-1967. Les carnets suivants, soient ceux de 1968-1975 sont publiés, en 1977, chez Payot, sous le titre *Journées*. Enfin, en 1984, une nouvelle édition de *La Semaison* paraît chez Gallimard, laquelle comprend tous les carnets publiés précédemment en plus de ceux de 1976-1979. *La Seconde Semaison*, publiée aux Éditions Gallimard en 1996, contient à la fois les carnets de 1980-1984, qui s'intitulaient *Autres journées* lors de leur première publication en 1987 chez Fata Morgana, et les carnets de 1985-1994. Les *Carnets 1995-1998*, sous-titrés « La Semaison III », paraissent chez Gallimard en 2001. Quelques années plus tôt, en 1998, Jaccottet faisait paraître *Observations et autres notes anciennes*, recueil de textes rédigés entre 1947 et 1962 dont certains ensembles proviennent de carnets datés de 1952-1956. Les trois volumes de carnets — quatre si l'on tient compte de ceux parus dans *Observations et autres notes anciennes* — totalisent donc quelque 700 pages et s'échelonnent sur près de cinquante ans, soit sur presque toute la « carrière littéraire » de Philippe Jaccottet.

Lorsque les premiers carnets paraissent, en 1963, plusieurs livres de Jaccottet sont déjà publiés. En plus de *Trois Poèmes aux démons* (1945) et de *Requiem* (1947), qu'il

désavouera plus tard¹, Jaccottet a fait paraître les recueils de poèmes intitulés *L'Effraie* (1954) et *L'Ignorant* (1958). Des textes de proses ont également été publiés : *La Promenade sous les arbres* (1957), suite de textes rédigée parallèlement aux poèmes de *L'Ignorant*, où le poète s'attache à rendre compte de ce qu'il appelle son « expérience poétique » ; *Éléments d'un songe* (1961), méditations tournant autour de *L'Homme sans qualités* de Musil et contemporaines d'une sorte de « crise de vers » qui, alors, affecte Jaccottet ; *L'Obscurité* (1961), récit qui, sous les apparences d'une confrontation entre un jeune poète et son maître, fait entendre les perplexités d'un écrivain cherchant à trouver une voie possible pour la poésie.

Si les proses de Jaccottet se rangent malaisément dans les catégories traditionnelles des genres littéraires — *Éléments d'un songe* et *La Promenade sous les arbres* pouvant ressortir de l'essai ; *L'Obscurité*, du roman —, les carnets, eux, résistent plus encore aux efforts de catégorisation². Il faut savoir que *La Semaison* n'a que peu à voir avec l'idée qu'on se fait généralement d'un carnet. Les textes, en effet, en ont été tirés de cahiers manuscrits dont le format empêchait qu'ils fussent portés par le poète ; ils ne tiennent donc pas *organiquement* du carnet. Les textes ne sauraient, non plus, être assimilés à des ébauches, des brouillons : non seulement ils ne font pas l'objet, à une exception près, de réécritures subséquentes, mais ils ne présentent pas cet état d'inachèvement qu'on attendrait d'un brouillon. En fait, à cause du support utilisé, mais aussi parce qu'ils sont datés, les carnets de Jaccottet se rapprochent avant tout du journal — bien que « journal » ne soit pas encore le terme qui convienne exactement.

¹ Jaccottet a accepté que Fata Morgana rééditât *Requiem* en 1991. Le poète a toutefois tenu à ce que la réédition fût accompagnée d'un commentaire rédigé en 1990, dans lequel il se distancie de la voix grandiloquente qu'il avait fait entendre quarante ans plus tôt.

² Suzanne Allaire remarque très justement que l'œuvre de Jaccottet est « un ensemble rebelle à tout classement, tout à la fois méditation sur l'art, ou la beauté, et le sens de l'existence, interrogation sur le langage et ses pouvoirs, ou ses limites, et mise en œuvre d'une écriture au lyrisme très pur ». (Suzanne Allaire, « Philippe Jaccottet : regards sur la poésie », dans *Qui chante là quand toute voix se tait : lectures de Philippe Jaccottet* (dir. : Bruno Blanckeman), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003, p. 265.)

Philippe Jaccottet, d'ailleurs, a tenu à distinguer nettement son entreprise de celle d'un journal, donnant cette précision sur la quatrième de couverture de l'édition de 1984 :

Il ne s'agit donc nullement ici d'un journal intime. Plutôt de carnets de croquis où se seraient déposées quelques traces (de promenades, de rencontres, de lectures, de rêves), mais dont l'auteur aurait pris soin, ensuite, d'arracher les feuillets qui lui auraient paru sans vie.

Certes, les textes de *La Semaïson* n'ont pas le tour sentimental, les complaisances, les historiettes d'un journal intime écrit jour après jour. S'ils sont datés, seuls les mois et les années paraissent : les textes s'inscrivent donc, pour ainsi dire, dans une durée plus ample que s'il s'agissait d'un journal, dans un temps que l'on pourrait qualifier d'*intérieur*.

Ni brouillons, ni éphémérides, les textes qui constituent *La Semaïson* sont bien difficiles à définir. S'il fallait essayer de les décrire plus précisément que ne le fait la quatrième de couverture — selon laquelle *La Semaïson* serait un « carnet de croquis » contenant des « traces » « de promenades, de rencontres, de lectures, de rêves » —, on poserait d'abord que ceux-ci sont relativement courts (les plus longs font deux pages), qu'ils entremêlent ébauches de poèmes et réflexions sur la poésie (lesquelles ne versent jamais dans la fabrication de systèmes), qu'ils passent du vers à la prose, de la prose au vers, enfin qu'ils accueillent des extraits d'autres œuvres dont le commentaire peut, par ailleurs, s'infléchir en un art poétique. Tâchons maintenant d'étoffer cette description, en analysant les carnets 1954-1962 qui composent la toute première édition de *La Semaïson*.

Dire que les carnets de Jaccottet contiennent à la fois de l'essai et de la poésie — ou à la fois différentes formes d'essai et différentes formes de poésie — serait facile, et probablement réducteur. Car, oui, les poèmes en vers dialoguent très souvent avec des passages de prose ; et si certains de ces passages peuvent être assimilés à des poèmes en

prose, d'autres ressemblent plutôt à de la prose poétique, dont les frontières avec la prose réflexive demeurent floues. Inversement, les textes qui se donnent d'abord à lire comme des réflexions ne présentent rien de discursif et ne laissent pas de faire entendre une voix qui les rattache au poème. La réflexion comporte toujours une part de lyrisme, et le poème voisine souvent avec les propos sur la poésie. Le texte choisi pour figurer en quatrième de couverture de l'édition définitive de *La Semaison*, rédigé en 1962, montre le goût de l'écrivain pour l'amalgame des genres :

Beauté : perdue comme une graine, livrée aux vents, aux orages, ne faisant nul bruit, souvent perdue, toujours détruite ; mais elle persiste à fleurir, au hasard, ici, là, nourrie par l'ombre, par la terre funèbre, accueillie par la profondeur. Légère, frêle, presque invisible, apparemment sans force, exposée, abandonnée, livrée, obéissante — elle se lie à la chose lourde, immobile ; et une fleur s'ouvre au versant des montagnes. Cela est. Cela persiste contre le bruit, la sottise, tenace parmi le sang et la malédiction, dans la vie impossible à assumer, à vivre ; ainsi, l'esprit circule en dépit de tout, et nécessairement dérisoire, non payé, non probant. Ainsi, ainsi faut-il poursuivre, disséminer, risquer des mots, leur donner juste le poids voulu, ne jamais cesser jusqu'à la fin — contre, toujours contre soi et le monde, avant d'en arriver à dépasser l'opposition, justement à travers les mots — qui passent la limite, le mur, qui traversent, franchissent, ouvrent, et finalement parfois triomphent en parfum, en couleur — un instant, seulement un instant. [...] (SI, p. 56-57.)

Avec cette beauté « perdue comme une graine », avec cette fleur qui « s'ouvre au versant des montagnes », la quatrième de couverture se prête d'emblée à être lue comme un poème en prose. Le poète, comme s'il cherchait à tirer une leçon de la dispersion aléatoire des graines et du miracle de la floraison, affirme que la beauté « est », que « l'esprit circule en dépit de tout ». Il y a donc, a priori, une conviction, presque une morale. Mais le texte glisse vers une tentative de définition du travail poétique — « poursuivre, disséminer, risquer des mots » —, laquelle *redisperse*, en quelque sorte, le propos, le fragmente en relatives, en syntagmes, avec les échos de nombreuses répétitions : « Ainsi, ainsi », « contre [...] contre », « un instant [...] un

instant ». Le discours sur la poésie, ici, se pose sur la tige d'une fleur de montagne, autant dire sur la poésie elle-même.

Il faut se résoudre à ne pas essayer d'intégrer les carnets de Jaccottet à l'un ou l'autre des genres littéraires — provisoirement du moins. On sait, pour l'instant, que *La Semaison* est une œuvre « construite ». Les textes en ont été soigneusement choisis dans les cahiers originaux, dont le poète n'a retenu qu'environ le cinquième³. Ils sont aussi rassemblés sous un titre, « La Semaison », qui n'est pas seulement un titre mais aussi un programme : « semaison » signifie « dispersion naturelle des graines d'une plante », ce dont Jaccottet nous informe dès l'exergue dans chacun des trois volumes parus chez Gallimard. Est-ce à dire que Jaccottet souhaite que ses carnets *ensemencent* le reste de son œuvre ? En tout cas, on peut conjecturer que la « semaison » serait l'antithèse d'un ensemencement artificiel, lequel assurerait une floraison mais une floraison fautive. Il n'est pas interdit d'imaginer, en effet, que le poète, s'attachant à remplir des cahiers, travaille en quelque sorte le sol sur lequel sont dispersées les graines, afin d'accroître les chances que la dispersion de ces graines soit profitable. Autrement dit, Jaccottet exercerait son regard sur le monde et sur la poésie de manière à ce que son écriture puisse s'approcher d'un idéal suggéré par le cycle végétal. Le monde végétal, certes, nourrit toute l'œuvre du poète, mais les oiseaux — seuls représentants du règne animal chez Jaccottet — ont aussi leur place aux côtés des arbres et des fleurs. À l'instar des végétaux, ils offrent au poète des modèles pour son travail poétique, comme c'est le cas dans le tout premier texte de *La Semaison* qui peut lui aussi être lu comme un programme :

*L'attachement à soi augmente l'opacité de la vie. Un moment de
vrai oubli, et tous les écrans les uns derrière les autres deviennent
transparents, de sorte qu'on voit la clarté jusqu'au fond, aussi loin*

³ Hervé Ferrage, *Philippe Jaccottet, le pari de l'inactuel*, Paris, PUF, 2000, p. 165 : « Ces carnets-ci [...] ne [retiennent] que les manuscrits d'une partie finalement très restreinte (à peu près le cinquième de l'ensemble, pour les manuscrits que j'ai pu consulter). »

que la vue porte ; et du même coup plus rien ne pèse. Ainsi l'âme est vraiment changée en oiseau. (SI, p. 11.)

« L'opacité de la vie » est synonyme d'imperméabilité à la poésie. Il semble que le poète doive *s'oublier* pour qu'il y ait quelque part une occasion de poésie, pour qu'il soit possible de voir « aussi loin que la vue porte », comme si l'âme était « changée en oiseau ». Si la floraison naturelle est l'image d'une poésie idéale, l'oiseau, pour sa part, suggérerait à Jaccottet une façon d'exister qui ferait de lui le poète « idéal » ; arbres et oiseaux, en effet, font toujours bon ménage. Jaccottet, ambitionnant de « changer son âme en oiseau », doit ainsi lutter, dans ses carnets, contre l'opacité de la vie, doit ainsi *éclaircir*.

Le poète entreprend donc d'éclaircir, notamment, ce qu'il en est du travail poétique. Il précise, dès les premières pages de *La Semaïson*, de quelle façon il doit comprendre « l'intuition qui est à l'origine de nombreux poèmes » :

Ainsi en va-t-il, par exemple, de l'intuition qui est à l'origine de nombreux poèmes. Quelqu'un dit, à peu près : « J'eus alors l'impression que m'était dévoilé l'ordre du monde », ou encore : « Je compris le langage des oiseaux », ou : « Le voile qui nous sépare d'ordinaire du réel se déchira. » (C'est aussi un thème de contes.) Il s'agit là, évidemment, d'une expérience, d'un fait indubitable (que l'on peut tenir pour menteur, mais qui ne s'en produit pas moins) ; cette expérience prend des formes diverses, mais le résultat est toujours le même. Elle s'est produite depuis qu'il y a des hommes, et l'on en trouverait dans les textes mystiques, philosophiques ou purement littéraires des centaines d'exemples. On peut objecter que cette expérience est un mirage : mais comment ce mirage set-il possible, et comment n'aurait-il pas, même en tant que mirage, un sens. (SI, 22)

Or, si Jaccottet, dans ce texte, semble se convaincre de ce que l'expérience dont il parle ait un sens, il demeure cependant incertain : incertain de ce qu'il y ait encore, malgré cette expérience indubitable, des voies praticables pour la poésie moderne. Un des textes publiés dans les tout premiers carnets gravite justement autour de l'idée d'incertitude, dont on a souligné plus d'une fois la grande importance dans la poétique

jaccottienne. Ce que dit Jaccottet de la poésie, dans ce passage, est certes capital, mais la façon même dont il le dit, dont il *parvient* à le dire, mérite qu'on y prête attention :

À partir de l'incertitude avancer tout de même. Rien d'acquis, car tout acquis ne serait-il pas paralysie ? L'incertitude est le moteur, l'ombre est la source. Je marche faute de lieu, je parle faute de savoir, preuve que je ne suis pas encore mort. Bégayant, je ne suis pas encore terrassé. Ce que j'ai fait ne me sert à rien, même si ce fut approuvé, tenu pour une étape accomplie. Magicien de l'insécurité le poète..., juste parole de Char. Si je respire, c'est que je ne sais toujours rien. Terre mouvante, horrible, exquisite, dit encore Char. Ne rien expliquer, mais prononcer juste.

Comment recommencer pourtant ? Tout est là. Par quel chemin détourné, indirect ? Par quelle absence de chemins ? À partir du dénuement, de la faiblesse, du doute. [...] (SI, p. 23)

Le texte s'ouvre avec une phrase infinitive qui paraît jouer le rôle d'un « constat de départ », ou plutôt d'un programme : « À partir de l'incertitude, avancer tout de même. » Mais si le travail poétique a son point de départ dans l'incertitude, comment le poète peut-il être *certain* qu'il lui faille avancer, qu'il soit *possible* d'avancer à partir de l'incertitude ? La tournure interrogative de la phrase suivante, « rien d'acquis, car tout acquis ne serait-il pas paralysie ? », même si elle commande une réponse positive, trahit le léger doute du poète quant à la réalisation de son programme. Le poète essaie de se convaincre lui-même, de se résoudre ; déjà il paraît plus confiant dans l'affirmation rythmée de la troisième phrase : « L'incertitude est le moteur, l'ombre est la source. » Il passe alors, en tout cas, à la première personne : « Je marche faute de lieu, je parle faute de savoir, preuve que je ne suis pas encore mort. » Peut-être croit-il suffisamment à ce qu'il affirme pour l'appliquer à son propre travail, mais il est possible aussi qu'il « teste » cette idée selon laquelle l'incertitude « est le moteur », qu'il essaie de voir si vraiment elle peut s'harmoniser à son travail poétique. Comme pour s'en convaincre, Jaccottet cite René Char, poète gnomique s'il en fut un, dont la « juste parole » fait voir à l'auteur de *La Semaïson* que l'incertitude est fondamentalement du côté de la vie : « Si je respire, c'est que je ne sais toujours rien. » Il y a donc au final, dans ce passage, une conception

positive du doute, de l'ombre et même de la mort — conception qui est souvent développée dans les premières proses de Jaccottet. La deuxième citation de Char conduit Jaccottet à formuler un élément important de sa poétique : « Ne rien expliquer, mais prononcer juste. » Le paragraphe se termine comme il a commencé, par une phrase infinitive ; or, si la première phrase faisait figure de programme, la dernière a les allures d'un ordre que le poète s'adresse à lui-même. Le doute revient au paragraphe suivant où trois interrogations successives font entendre l'inquiétude du poète : « Comment recommencer pourtant ? [...] Par quel chemin détourné, indirect ? Par quelle absence de chemins ? » Jaccottet répond, comme pour se rassurer lui-même : « À partir du dénuement, de la faiblesse, du doute. » Dans ce texte, Jaccottet indique un point de départ possible pour la poésie : l'incertitude. Mais plutôt que d'établir des liens entre la poésie et l'incertitude au moyen d'une écriture argumentative et discursive, le poète couche sur papier son questionnement intérieur. Il donne ainsi à lire le mouvement même de sa pensée, montre ainsi l'incertitude qui est la sienne, qui est celle du poète Philippe Jaccottet.

Dès les premiers carnets, de nombreux textes font voir le mouvement de l'écriture et de la pensée du poète, c'est-à-dire qu'ils mettent en scène un poète en train d'écrire, de réfléchir. Dans l'un de ces textes, le poète donne à lire, par une allégorie, les différentes étapes qu'il a dû franchir avant d'arriver au poème :

*Entrer dans le cercle des chênes.
 Chaînes ornées de lierre.
 Être gardé par leur sévérité, et la lumière est tempérée par leurs
 feuilles.
 Silence, repos, attente.
 On aura été, une fois au moins, dans ce lieu.
 Puis toutes choses explosent ; non seulement le lieu est emporté,
 mais son souvenir, et la louange du lieu. Guirlandes arrachées,
 colonnes tronquées, chaînes tordues, mais ce serait encore peu : le sol,
 la table se brise. Il n'y aura eu qu'un éclair dans un enclos de bois et
 de feuilles. Plumes de huppe éparpillées. Naissance d'un astre.*

*Notre pensée néanmoins saisit cela. Pensée emportée à son tour,
paroles éparses, mêmes les plus pures.*

*Entrer dans l'assemblée des chênes sombres, crêtés d'or, et penser
à leur destruction.*

*Passer sous des arceaux de buée
dans le bronillard des arbres riverains
suivre le signe de l'écume sur le jade
couleur du gonflement des eaux de fin d'hiver.*

*La terre des deux côtés de ce passage est nourrie d'eau
et porte un vert précoce. Montée d'un souffle,
et passage d'un souffle frais.*

*Rayon lancé par le miroir des glaces au miroir de la mer
selon une changeante inclinaison du sol.*

*Course légère, d'un bout à l'autre scintillante,
et d'autant plus que s'opposent les pierres.*

Autre leçon du monde. (SI, p. 34-35.)

La première phrase, à l'infinitif, ressemble à un souhait : le poète voudrait « entrer dans le cercle des chênes ». Autrement dit, il voudrait pouvoir rendre compte, au moyen de l'écriture, de ce qu'il a vu et ressenti dans ce lieu. Il s'y essaie d'abord à l'aide d'une image qui joue sur une homonymie : le « cercle des chênes » est comparé à des « chaînes ornées de lierre ». La phrase suivante, dont la syntaxe est pour le moins curieuse, débute par une proposition de nouveau infinitive, mais ici passive (« être gardé par leur sévérité »), à laquelle est coordonnée une proposition complète (« et la lumière est tempérée par leurs feuilles »). La tournure passive suggère que le poète est habité par ce lieu plus qu'il ne l'habite ; mais, même si le poète est habité par le lieu, il peine néanmoins à l'exprimer. Par une laconique énumération de noms — « Silence, repos, attente » —, le poète tâche de résumer l'atmosphère qui règne alors. Il poursuit en affirmant qu'« on aura été, au moins une fois, dans ce lieu ». Le futur antérieur, ici, déplace l'événement vers un avenir hypothétique, le situe dans une temporalité très large — comme si le poète se voyait au seuil de la mort et s'en consolait à l'idée qu'il aurait été au moins une fois dans « ce lieu ». Il se dégage toutefois de cette phrase l'impression d'une résignation du poète à ne pouvoir en dire plus. Les premières

phrases, qui visaient à exprimer l'entrée « dans le cercle des chênes », étaient toutes séparées par un retour à la ligne, ce qui rendait perceptible au premier coup d'œil la discontinuité entre les différentes expérimentations de l'expression. Les phrases qui les suivent forment au contraire un paragraphe complet. Or elles se situent dans ce que l'on pourrait appeler « l'après-poésie », puisque « non seulement le lieu est emporté, mais son souvenir ». C'est comme s'il était plus facile d'exprimer la perte des chênes que leur présence ; comme si la pensée, lorsqu'elle interroge non plus la poésie mais « l'après-poésie », pouvait suivre une pente plus longtemps, comme si les mots se succédaient plus naturellement⁴. Le poète, en effet, pour exprimer la perte, utilise une suite d'images : « Guirlandes arrachées, colonnes tronquées, chaînes tordues [...] ». Si cette description fait écho à la deuxième phrase du texte, où les chênes étaient vus comme des « chaînes ornées de lierre », elle contient ici trois images, alors qu'il n'y avait au début du texte qu'une seule image, et isolée des autres propositions. Le poète remarque lui-même que ce qui reste du cercle des chênes est, paradoxalement, du côté de leur perte : « Notre pensée néanmoins saisit cela. » Mais la pensée, même si elle a pu se développer, risque d'être « emportée à son tour ». Le poète doit faire un nouvel

⁴ Plus tard, dans *Paysages avec figures absentes*, Jaccottet opposera la discontinuité de l'expérience poétique et la continuité de la prose. Constatant que le poème « essaie de saisir [...] la coïncidence, ou du moins la convergence, à demi confuse, de plusieurs sensations », le poète se demande si l'on peut « laisser suspendus ainsi à de longs intervalles ces globes purs, sans rien qui les relie » ; il avoue alors éprouver « parfois le besoin de les intégrer dans une continuité — la prose — qui, peut-être, les ruine ». (*Paysages avec figures absentes*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie/Gallimard », 1976 [1970], p. 125-127.) Hervé Ferrage définira d'ailleurs la poétique des carnets en fonction du propos que ce passage de *Paysages avec figures absentes* formule :

Mais qu'en est-il hors de ces « longs intervalles », quand au sentiment d'exil succède celui de plénitude, quand la prose fait place à la poésie ? Qu'en est-il aussi de ces moments où le poète, se fiant aux hasards d'une écriture fragmentaire (celle des carnets), note au fil des jours ce qui le relie au poétique, ce qui maintient au cœur de sa vie la possibilité d'une expérience poétique du monde ? La fidélité à l'immédiat, douteuse en temps de prose, redevient alors possible : elle apparaît comme la seule façon de préserver du mensonge un rapport à l'absolu dont l'expérience est faite dans l'instant. Du coup l'ignorance retrouve le sens et la légitimité qui furent siennes au moment où elle est apparue dans l'œuvre : elle est véritablement suspension du savoir au profit du voir, complice de l'immédiateté d'une expérience sensible qui est toute la poésie, avant les mots.

(Hervé Ferrage, *op. cit.*, p. 157-158.)

essai, recommencer, littéralement, son texte, mais à la lumière de ce que le paragraphe de prose lui a permis d'entrevoir : « Entrer dans l'assemblée des chênes sombres, crêtés d'or, et penser à leur destruction. » L'apparition des épithètes « sombres » et « crêtés d'or », désignant des réalités que ne recouvrait pas la première partie du texte, montre qu'il y a bien eu évolution — transformation, du moins — dans la façon dont le poète perçoit les chênes. Il s'ensuit alors un poème en vers, où le poète ne poursuit plus le poème mais exprime, comme *directement* cette fois, ce qu'il a vu dans le « cercle des chênes », dans leur « assemblée ». Le poète conclut son texte en résumant ce qu'auront été, pour lui, ces chênes : une « autre leçon du monde ». Il n'a pu comprendre cette leçon qu'à la condition d'inclure, dans sa perception du monde, la destruction immanente à celui-ci. Il a modulé son texte en y intégrant ses tâtonnements, en y exprimant un sentiment d'incommunicabilité. À tout prendre, si ce texte comporte une part d'artifice — utilisation d'un vocabulaire compassé, presque précieux (« arceaux de buée », « écume sur le jade »), d'images déconcertantes (« rayon lancé par le miroir des glaces au miroir de la mer ») —, les parties où le poète tâtonne viennent en quelque sorte faire contrepoids aux artifices.

Certains textes des carnets, qui font voir très nettement les tâtonnements du poète, paraissent consacrés tout entiers à une recherche de l'expression juste. C'est le cas notamment d'un texte où Jaccottet s'attache à rendre communicable ce qu'il a perçu dans un paysage de mai à Majorque :

Le soir, vergers d'amandiers, leurs troncs noirs. De hauts buissons de palmes comme des tas d'éventails verts. Bois de pins, et au-delà les montagnes sombres. Ou alors le bleu de la mer entre les troncs et les verdure, mais le mot bleu ne suffit pas, trop doux, on voudrait presque dire noir, et ce serait faux encore. Un bleu accumulé, concentré, épais, comme un mur. En tout cas pas une ouverture. Une richesse bleue. Rien de mobile ni de scintillant non plus. Pas davantage une tache. Intense, mais calme, immobile, opaque, profond. Une présence bleue, aussi forte que de la terre, aussi lourde, aussi riche, mais une, sans détails. Tout le paysage, d'ailleurs,

vu ainsi de l'intérieur d'une forêt, plutôt immobile quoique aéré, fort et léger tout ensemble, vibrant et calme, puissant sans ostentation, plutôt debout qu'étendu. (SI, p. 13.)

Les couleurs sont manifestes au début du texte : le poète évoque les « troncs *noirs* » des amandiers, les « éventails *verts* » auxquels ressemblent les palmiers, les « montagnes *sombres* ». Mais lorsqu'il mentionne le « *bleu* de la mer », il se rectifie aussitôt, jugeant le bleu « trop doux » pour désigner ce qu'il voit. Le poète n'écarte toutefois pas le mot « bleu » de sa description, tâchant plutôt d'en préciser les nuances : « Un bleu accumulé, concentré, épais, comme un mur ». En ajoutant ainsi des épithètes au mot « bleu », en écartant la douceur générique que le « bleu » suggère, le poète délimite, dans l'ensemble des réalités que cette couleur peut évoquer, la part restreinte — mais néanmoins très nette — qui convient à la mer telle qu'il l'a vue ce soir-là. Le texte, ensuite, fait état de ce que *n'est pas* cette mer aperçue « entre les troncs et les verdure » : celle-ci n'est « pas une ouverture » ; et si elle tient quelque chose d'une « richesse bleue », elle n'est toutefois « rien de mobile ni de scintillant non plus » et « pas davantage une tache ». Dans les dernières phrases du paragraphe, le poète décrit le paysage en utilisant de nombreux adjectifs qu'il précise à l'aide d'adverbes, de conjonctions et de prépositions marquant la restriction, la concession, la privation, la préférence. Le bleu de la mer est ainsi « intense, *mais* calme » ; l'ensemble du paysage est « immobile *quoique* aéré », « puissant *sans* ostentation », « *plutôt* debout *qu'*étendu ». Le lecteur garde une image très nette du paysage qu'a vu Jaccottet ; mais le texte, en incluant la mouvance du spectacle, en multipliant les tâtonnements, les reprises (on pense forcément à Ponge), nous informe, aussi bien, de la façon dont travaille le poète. La description achoppe lorsque le poète bute sur un mot — le bleu. Le texte fait alors voir un poète indécis, ne trouvant pas les bons mots (« on voudrait dire noir, ce serait faux encore »). Le poète fait ensuite le relevé des mots qui ne peuvent s'appliquer au paysage ; et, lorsqu'un mot lui paraît juste, il le dépouille aussitôt de tout ce que ce

dernier pourrait impliquer et qui ne rendrait pas complètement justice au paysage. Le poète cherche ainsi à délimiter son paysage dans l'ensemble des réalités que suggèrent les mots, mais ce faisant il insiste surtout sur ce que les mots ont « en trop ». S'il délimite, établit des frontières, il éclaire surtout ce qui est à l'extérieur des frontières, ce qui *n'appartient pas* au paysage — dont il donne finalement une image en négatif. C'est comme si le poète ne pouvait éclairer directement le paysage, comme si le négatif valait toujours mieux que la surexposition. Maintes fois, chez Jaccottet, il semble qu'il lui soit impossible — ou qu'il lui faille refuser — d'aborder les choses de front. Une trentaine d'années plus tard, en tout cas, dans *La Seconde Semaison*, le poète rendra explicite cette volonté d'aborder les paysages d'une façon *détournée* :

*Plutôt que d'aller contempler le soleil couchant, il vaut mieux
l'apercevoir entre les branches, en débroussaillant, rouge comme il l'est
surtout en hiver. Dans le commencement du froid, le vent violet, les
mains pleines d'éraflures. (SII, 122)*

Or ce refus d'aborder *directement* les choses ne s'applique pas seulement lorsque le poète s'attache à décrire un paysage, mais aussi lorsqu'il réfléchit à la poésie ou commente l'œuvre d'un poète.

Car on ne doit pas oublier que les cousinages littéraires occupent une part importante dans *La Semaison*. Baudelaire a sa place auprès de René Char et de Jacques Dupin ; on rencontre Dante, auquel Leopardi puis Ungaretti font un écho lointain ; les romantiques allemands, Hölderlin et Novalis, côtoient le romancier autrichien Musil. Combien de textes de *La Semaison* se présentent comme des notes de lecture ! Il arrive même qu'une citation figure seule entre deux astérisques, sans commentaire, comme c'est le cas, dans les premiers carnets, pour des extraits de Simone Weil, de Cioran et de maître Eckart. D'autres fois, Jaccottet commente, apprécie ; il cherche, ce faisant, à préciser, à enrichir — à confronter avec d'autres — sa façon de concevoir la poésie. Si l'on peut supposer que c'est ce que le poète cherche à faire aussi lorsqu'il rédige des

comptes rendus pour des revues ou des journaux, les carnets ont ceci de différent qu'ils n'imposent pas de contraintes : le poète peut parler de qui il veut, en trois lignes s'il le veut ; il n'a pas l'obligation de commenter les passages qu'il cite. Il est évident que plusieurs noms ou motifs se retrouvent à la fois dans les carnets, dans les textes de prose où le poète réfléchit à la poésie et dans les critiques littéraires qu'il fait paraître pour gagner sa vie. Par exemple, Jaccottet écrit, en août 1960, au sujet d'un poète décédé trois mois plus tôt :

Hommage à Supervielle :
atteindre à une région de magie. Cela est rare dans une œuvre.
Tout le reste plein de charmes, de merveilles, sûrement. Mais là est la
pointe de sa vie, à mon sens. Quand il a dit :

Nous ne sommes séparés
 que par le frisson d'un tremble,
il a touché au centre de ce qu'il était. (SI, p. 54.)

L'image du « centre », qui apparaît ici pour la première fois dans *La Semaïson*, joue un rôle important dans la réflexion que mène alors Jaccottet sur la poésie. En 1957, dans *La Promenade sous les arbres*, le poète, essayant de cerner, de relater son « expérience poétique », dit en effet :

J'en vins à imaginer que la réalité était comme une sphère, dont nous parcourions le plus souvent les couches superficielles, dans le froid, l'agitation et le détachement ; mais qu'il nous arrivait cependant, à la faveur de certaines circonstances sur lesquelles il me faudrait également revenir, de nous rapprocher de son centre ; de nous sentir alors plus lourds, plus forts, plus rayonnants ; et enfin, pour moi, d'éprouver du même coup l'attrait de l'expression poétique ; [...]⁵.

Dans *La Promenade sous les arbres*, Jaccottet parle d'un centre qui serait celui de la réalité, et dont l'approche rendrait la poésie possible. Dans *La Semaïson*, le poète emploie l'image du centre pour désigner les passages où Supervielle excelle ; ce dernier « touche à son centre », en effet, lorsqu'il « atteint à une région de magie. » Plus tard, en 1967,

⁵ *La Promenade sous les arbres*, Lausanne, La Bibliothèque des Arts, 1996 [1957], p. 14-15.

en postface à *L'Entretien des Muses*, un recueil de chroniques de poésie, Jaccottet s'expliquera longuement sur l'image du centre, avançant notamment que ce centre « semble, à mesure qu'il est approché, obliger le poète à une justesse de voix toujours plus grande⁶ ». Il faut aussi savoir que la note de Jaccottet sur l'auteur de *Gravitations* est rédigée parallèlement à un texte intitulé « Le cœur de Supervielle » et repris dans *L'Entretien des Muses*. Jaccottet, dans ce dernier texte, cite d'ailleurs, parmi plusieurs autres extraits, les mêmes vers que ceux reproduits dans ses carnets (« Nous ne sommes séparés / que par le frisson d'un tremble »). Là aussi, il associe les poèmes qu'il admire le plus chez Supervielle à l'idée du centre : « Le prix de ces passages, je ne puis l'expliquer autrement que par cette idée de l'approche du centre⁷. » Le texte, initialement, avait paru dans le numéro d'octobre 1960 de la *NRF*, un numéro qui proposait un « Hommage à Supervielle ». C'est comme si Jaccottet, en indiquant « Hommage à Supervielle » en tête du texte publié dans *La Semaïson*, avait tenu à rappeler la parenté entre cette laconique note de carnet et la chronique de cinq pages rédigée en regard pour la *NRF*, ce qui suggérerait que les carnets nourrissent, en quelque sorte, le reste de l'œuvre.

Si les auteurs que Jaccottet convoque dans *La Semaïson* sont également présents dans les chroniques de poésie, si les mêmes motifs apparaissent dans les carnets, les critiques et les recueils de proses, des liens peuvent aussi être établis entre les textes de *La Semaïson* et les livres de poèmes. C'est le cas notamment des deux textes qui voisinent avec la note sur Supervielle :

*Les quatre volumes de Hai-ku de Blyth (Hokuseido-Press),
capital.*

Formule zen :

Il n'y a pas de lieu où chercher l'esprit :
il est comme les traces de pas des oiseaux dans le ciel.

⁶ *L'Entretien des Muses*, Paris, Gallimard, 1968, p. 303.

⁷ *Ibid.*, p. 24.

[...]

*

Ah ! chantante alouette !
 Le fond du bosquet
 Est encore dans les ténèbres. (*Issa.*)
 Toute nuit désormais
 tombera
 Du prunier blanc. (*Épithaphe de Buson.*)
 Les pétales de la rose jaune
 vont-ils tomber
 au bruit de la cascade ? (*Bashô.*)

Ces poèmes sont des ailes qui vous empêchent de vous effondrer.

Combien digne d'admiration
 Qui ne pense point : La vie est fuyante,
 En voyant l'éclair ! (*Bashô.*)

Je pourrais en citer des pages. Il m'est arrivé de penser plus d'une fois, en lisant ces quatre volumes, qu'ils contenaient, de tous les mots que j'ai jamais pu déchiffrer, les plus proches de la vérité. (SI, p. 53-55.)

En 1960, Jaccottet découvre le haïku grâce à l'anthologie qu'y a consacrée l'érudite anglaise M.R.H. Blyth. Le poète fait déjà paraître, dans le numéro de la NRF de novembre 1960, un article intitulé « L'Orient limpide » qui sera repris dans *Une transaction secrète*. Après y avoir traduit quelques haïkus de la version de Blyth, Jaccottet commente ces poèmes et s'attache à en dégager une poétique. On a maintes fois souligné que Jaccottet voyait, dans la poétique qu'il tire du haïku, une sorte d'idéal de ce que devrait être, pour lui, la poésie. Lorsque le poète remarque que le haïku « refuse le moindre mouvement d'éloquence⁸ », qu'il « [n'a] pour souci que de s'effacer, de s'abolir au profit de ce qui l'a fait naître et qu'il désigne⁹ », il est difficile, en effet, de ne pas faire de rapprochements avec les convictions personnelles du poète, lequel, justement, regrette « le retour d'une éloquence dont il semblait pourtant que l'un des

⁸ « L'Orient limpide » [1960] dans *Une transaction secrète*, Paris, Gallimard, 1987, p. 128.

⁹ *Ibid.*, p. 129.

grands mérites de la poésie moderne eût été de “tordre le cou”¹⁰ » et formule le souhait que « l’effacement soit [sa] façon de resplendir¹¹ ». Jaccottet, certes enthousiasmé par les œuvres qu’il découvre dans l’anthologie de Blyth, garde néanmoins à l’esprit la distance qui le sépare de celles-ci : il précise qu’il ne « nourri[t] pas le sot désir de voir les poètes français imiter un art si essentiellement étranger » et invite plutôt à « méditer sur le sens de leur réussite, sur la leçon morale qu’elles nous proposent ». Or, si Jaccottet refuse d’emblée d’appliquer, chez lui, la poétique du haïku, il ne s’en inspire pas moins d’une façon bien visible : un changement est immédiatement perceptible, en effet, entre les poèmes de *L’Ejffraie* et *L’Ignorant*, d’une part, et ceux d’*Airs* — qui sont rédigés après la lecture de l’anthologie —, d’autre part. Les poèmes que Jaccottet compose après avoir découvert le haïku sont non seulement plus brefs, mais aussi plus *affirmatifs* : alors que les poèmes précédents formulaient le plus souvent, en réalité, l’attente ou la poursuite du poème, alors qu’ils retraçaient — chantaient, si on veut — la quête de l’état poétique, ceux d’*Airs*, où le discours sur la poésie se raréfie, saisissent des instants, les expriment directement. *Airs* témoigne d’un bonheur et d’une confiance en la poésie que Jaccottet n’atteint nulle part ailleurs ; les années 1961-1964, pendant lesquelles les poèmes d’*Airs* sont rédigés, constituent sans doute le moment de l’œuvre où le poète est le plus *assuré*, comme si le haïku avait désigné, pour Jaccottet, une voie suffisamment claire et prometteuse pour qu’il s’y engage pleinement, affranchi d’une grande part de son incertitude. Il ne faut pas oublier, toutefois, que les premières traductions de haïkus ont trouvé place, non pas dans les poèmes ou les articles mais dans les carnets du poète et que ce dernier, avant qu’il ne fasse paraître son texte dans la NRF, a d’abord remarqué, dans *La Semaïson*, que les quatre volumes de l’anthologie de Blyth « contenaient, de tous les mots [qu’il avait] jamais pu déchiffrer, les plus proches de la vérité ».

¹⁰ « Guillevic — “En face”, puis “Avec” » [1963-1967] dans *L’Entretien des Muses*, *op. cit.*, p. 184.

¹¹ *L’Ignorant*, 1952-1956 [1958] dans *Poésie 1946-1967*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie/Gallimard », 1994, p. 76.

Ainsi, non seulement y a-t-il, à l'intérieur de *La Semaïson*, une imbrication entre la pratique de la poésie et la réflexion sur celle-ci, mais encore les carnets dialoguent avec les autres publications du poète, qu'il s'agisse d'essais — de chroniques publiées en revues puis recueillies en volume, de livres de proses — ou de poèmes. L'enjeu des carnets n'est pas, en tout cas, fondamentalement différent de celui des poèmes ou des proses ; le but poursuivi est le même, mais la façon de le poursuivre diffère. Le statut de *La Semaïson* par rapport au reste de l'œuvre et sa fonction à l'intérieur de l'œuvre demeurent à préciser. Si la matière des textes de *La Semaïson* se modifie au fil des publications, peut-être faut-il d'abord, pour parvenir à cerner le travail qui est spécifique aux carnets, retracer cette évolution, ces changements — et comparer ces changements à ceux qui s'opèrent aussi dans le reste de l'œuvre. C'est ce que nous essaierons de faire, dans les chapitres suivants, en étudiant successivement les carnets antérieurs à la publication de *La Semaïson*, les carnets 1963-1979 (soit ceux qui s'ajoutent aux carnets 1954-1962, dans l'édition actuelle de *La Semaïson*), *La Seconde Semaïson* (carnets 1980-1994) et les *Carnets 1995-1998*, sous-titrés « La Semaïson III ».

Avant *La Semaïson*

Bien que les premiers carnets publiés par Philippe Jaccottet soient datés de 1954 à 1963, leurs pages sont occupées surtout par les années 1958 à 1963. Les années 1954 et 1955, en effet, ne présentent chacune qu'un seul texte alors que deux courtes notes seulement sont datées de 1956 ; l'année 1957, quant à elle, est absente des carnets. Or, beaucoup d'années plus tard, Jaccottet publie, regroupés sous le titre *Observations et autres notes anciennes*, aux côtés d'autres textes, deux ensembles extraits de carnets datés respectivement de 1952-1953 et 1953-1956¹. Cela signifie non seulement que le poète a commencé de tenir des carnets avant 1954, mais aussi qu'il a rouvert certains de ces carnets pour la publication d'*Observations et autres notes anciennes* et qu'il y a choisi des textes qu'il n'avait pas cru bon d'inclure dans *La Semaïson*. Pourtant, à la lecture de la toute première note du carnet de 1952-1953, datée de février 1952, il est difficile de comprendre pourquoi l'auteur ne l'a pas incluse dans *La Semaïson* :

Premier merle. Aux Tuileries, vers sept heures du soir. Lampes dans la lumière prolongée. Une lune fine comme une lame. L'oiseau noir dans les branchages noirs.

Le chant du merle vous arrête, fait lever les yeux même à des passants pressés. Tout à coup, met de l'ordre².

En effet, ce texte — qui porte un faible écho rimbaldien — paraît tout à fait dans l'esprit et la lettre de *La Semaïson* : mêmes indications spatiales et temporelles, mêmes

¹ Avant de paraître dans ce volume, les textes en question avaient paru, en 1989, dans le livre de Jean Pierre Vidal (*Philippe Jaccottet : pages retrouvées, inédits, entretiens, dossier critique, bibliographie*, Lausanne, Payot, coll. « Études et documents littéraires », 1989).

² « Observations II, 1952-1953 » dans *Observations et autres notes anciennes*, Paris, Gallimard, 1998, p. 59.

phrases nominales qui alternent avec des phrases complètes, même attention au monde sensible — ici, l’oiseau —, même recherche d’une *leçon* à tirer du paysage (le chant du merle qui « met de l’ordre »)³. Philippe Jaccottet est alors aux Tuileries, à Paris : or tous les textes publiés sous le titre *La Semaïson* seront rédigés à Grignan, après que le poète s’y sera installé en 1953. Cette considération géographique n’est pas indifférente. Dans la notice bibliographique d’*Observations et autres notes anciennes*, le cahier de 1952-1953 est sous-titré « Paris-Lausanne-Grignan » et le cahier de 1953-1956, « Grignan ». L’emménagement à Grignan a marqué une étape importante dans l’entreprise poétique de Philippe Jaccottet : le poète, pouvant entretenir là un rapport plus profond avec le monde, a trouvé un équilibre intérieur tel qu’il n’en avait jamais connu. Si Jaccottet prend soin d’indiquer l’endroit où il a rédigé les carnets qu’il *n’a pas* publiés dans *La Semaïson*, c’est sans doute que le projet des carnets — l’idée, en tout cas, d’en faire une œuvre — sont liés à Grignan. L’écriture, chez Jaccottet, a fort à voir avec les « lieux » : nous y reviendrons au chapitre qui suit. Mais, d’abord, essayons de déterminer de quoi sont faits les carnets publiés dans *Observations et autres notes anciennes* ; tentons aussi de comprendre pour quelles raisons Jaccottet les a exclus de *La Semaïson*.

³ Le carnet 1952-1953 contient tout de même quelques pages qui eussent peut-être déparé *La Semaïson*. Un texte, en effet, est amorcé à la manière d’un récit : « Je suis sorti vers dix heures pour acheter du pain. » On n’est pas loin, ici, de « la marquise sortit à cinq heures »... Un autre texte, annoncé comme un « fait divers », verse dans la fable :

(Fait divers.) Pour une raison qui importe peu, un enfant dut s'éloigner très jeune de la maison paternelle où il avait été heureux, fut mis en pension, et ne revient que vingt ans plus tard, à l'improviste. [...] Sur le palier, il aperçut une femme accroupie, en tablier, qui récurait le dallage. Il eut un peu pitié d'elle, parce qu'elle avait le visage usé comme de la pierre ponce. Puis cela passa, elle se redressant, soupirant, il comprit que c'était sa mère. Il se sauva, il ne put plus que délirer pendant dix jours, puis mourir en burlant. [...]

(*Ibid.*, p. 62-63.)

Quant au carnet 1953-1956, deux textes, d’ailleurs consécutifs, y détonnent par leur proximité du lieu commun :

Pluie amie des jeunes feuilles.

*

Le beau temps éblouit.

(« Observations III, 1953-1956 » dans *Observations et autres notes anciennes*, *op. cit.*, p. 93.)

Si le projet des carnets commence pour de bon à Grignan, il a été entrevu, pressenti ailleurs, auparavant. Dans le carnet de 1952-1953, en effet, on constate que le poète recopie plusieurs extraits de textes de Novalis, dont certains formulent un propos très proche de ce qu'entend faire Jaccottet dans ses carnets ; par exemple, ce mot de Novalis, tiré de *Pollens* :

L'art d'écrire des livres n'est point encore inventé. Mais il est sur le point de l'être. Des fragments de ce genre-ci sont des semences littéraires : il se peut, certes, qu'il y ait dans leur nombre beaucoup de grains stériles, mais qu'importe, s'il y en a seulement quelques-unes qui poussent⁴ !

Il est difficile de ne pas voir, dans ces « semences littéraires » dont parle Novalis, une parenté avec le programme qu'établit Jaccottet dans *La Semaison* et qu'il annonce sur la quatrième de couverture : « Un recueil de graines légères, pour replanter, essayer de replanter la “forêt spirituelle”. » Le carnet de 1952-1953 contient d'ailleurs une autre citation de Novalis où l'on peut lire en filigrane le projet de *La Semaison* :

Le Paradis est en quelque sorte dispersé sur la terre entière, diffusé partout, — et c'est pourquoi il est devenu si méconnaissable. Ses traits épars doivent être réunis, son squelette réhabillé. Une “régénération” du Paradis⁵.

Lorsque Jaccottet s'emploie, dans ses carnets, à noter ce qui a, pour lui, une valeur poétique — les signes qu'il perçoit dans la beauté que lui offrent les paysages et les livres —, ne s'attache-t-il pas, ce faisant, à réunir les « traits épars » du Paradis⁶ ? Par ailleurs, dès *L'Effraie*, recueil de poèmes rédigés entre 1946 et 1950, un ensemble de poèmes s'intitule « La semaison ». *L'Effraie* contient, aussi bien, un autre ensemble intitulé « Eaux et forêts ». Or les poèmes de « La semaison », au contraire de ceux

⁴ « Observations II, 1952-1953 » dans *Observations et autres notes anciennes, op. cit.*, p. 66.

⁵ *Ibid.*, p. 68.

⁶ Hervé Ferrage a remarqué cette parenté, affirmant justement qu'« au moyen de la semaison, le poète ne recherche jamais que la “régénération du Paradis” » (Hervé Ferrage, *Philippe Jaccottet, le pari de l'inactuel*, Paris, PUF, 2000, p. 162).

d'« Eaux et forêts », sont présentés l'un à la suite de l'autre, sans saut de page. Il est concevable que « La semaison » de *L'Effraie*, avec ses textes relativement courts, séparés par des astérisques et se succédant sur une même page contienne en germe la poésie des carnets. Les derniers vers du premier poème de « La semaison » évoquent l'image de la « graine » :

*Qui sait combien les graines sont légères
redouterait d'adorer le tonnerre*⁷.

Le poète ne fait peut-être pas encore un rapprochement explicite entre la poésie et le monde végétal, mais on peut *pressentir* l'art poétique derrière le poème qui, à première vue, ne parle que du monde sensible. Dans *L'Ignorant*, qui contient des poèmes rédigés entre 1952 et 1956, deux courts poèmes écrits en vers libres sont réunis sous le titre « Nouvelles notes pour la semaison » ; une fois de plus, ces poèmes se trouvent sur une seule page, séparés par un astérisque. De toute évidence, l'image de la semaison est déjà profondément ancrée dans l'imaginaire poétique de Jaccottet.

On a déjà dit que Jaccottet décrit fréquemment l'écriture au moyen d'images inspirées du monde végétal. Il le fait dès le carnet 1952-1953, dont l'un des textes dit :

*Disposer les mots comme des bûches, et qu'ils brûlent bien*⁸.

Cette image rejoint celle de la dispersion des graines. En effet, à l'instar du bois qui, s'il est disposé correctement, se consume, produit de la chaleur, la semaison, si elle se produit sur un sol propice, entraîne un cycle végétal fécond. Plusieurs éléments naturels sont des modèles pour la poésie de Jaccottet ; même si certains textes ne parlent pas explicitement de la poésie, ce qu'ils disent de la nature pourrait tout aussi bien valoir pour la poésie telle que Jaccottet la pratique. C'est par exemple le cas d'un texte d'*Observations et autres notes anciennes*, daté de 1953-1956 :

⁷ *L'Effraie, 1946-1950* [1954] dans *Poésie 1946-1967*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie/Gallimard », 1994, p. 39.

⁸ « Observations II, 1952-1953 » dans *Observations et autres notes anciennes, op. cit.*, p. 82.

Avec une régularité lente et silencieuse, on voit descendre sur fond d'ombre ces feuilles d'or : abandon sans violence, paisible dépouillement, dernières paroles, dernières exhalaisons des arbres dans une grande clarté⁹.

Le « paisible dépouillement », la « grande clarté » que Jaccottet voit dans la chute des feuilles, n'est-ce pas ce que le lecteur constate à la lecture de n'importe quel texte de *La Semaison* — ce que le poète voudrait, du moins, qu'on y voie ? La fonction des éléments naturels ne se limite pas qu'à proposer une image de la poésie ; la fin d'un des textes du carnet de 1953-1956 éclaire cet autre rôle que paraissent jouer les éléments naturels :

[...] Un oiseau se mit à chanter ; ce chant semblait une parole, et j'essayais de l'imiter en sifflant, sachant bien qu'il faudrait ne pas l'oublier et essayer, plus tard, d'en comprendre l'éventuelle signification¹⁰.

Il semble que les éléments naturels disent quelque chose, fassent entendre une voix que le poète a pour fonction de déchiffrer. La critique jaccottienne a souvent avancé que le poète demeure traducteur jusque dans ses poèmes, où il ne ferait guère, en somme, que traduire les voix que le monde lui chuchote, de la même façon qu'il traduit des œuvres écrites en langue étrangère¹¹. Dans une note datée de 1952, Jaccottet avoue :

Parfois, il me semble être là seulement pour écouter. Dans une certaine qualité de silence et de repos intérieur, dans une certaine inactivité éveillée, il me semble que des voix peuvent être perçues, étrangement touchantes et vivantes. Il y faut, plutôt que de l'attention (toujours trop volontaire), un état d'« accueillement », quelque chose de tranquille et de détendu que favoriseraient peut-être des métiers

⁹ « Observations III, 1953-1956 » dans *Observations et autres notes anciennes*, op. cit., p. 110.

¹⁰ *Ibid.*, p. 96.

¹¹ Jaccottet lui-même, dans un texte de *Paysages avec figures absentes*, soutient que le langage des lieux est le même que celui parlé par les poètes :

Ces lieux, ces moments, quelquefois j'ai tenté de les laisser rayonner dans leur puissance immédiate, plus souvent j'ai cru devoir m'enfoncer en eux pour les comprendre ; et il me semblait descendre en même temps en moi. Peut-être en viendrai-je à reconnaître que c'est là le seul langage, avec celui des poètes qui le parlent, auquel spontanément j'aie ajouté foi.

(*Paysages avec figures absentes*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie/Gallimard », 1976 [1970], p. 124.)

*manuels, ou même des activités comme en ont les femmes, les domestiques (dans la mesure où ils ne sont ni brimés, ni surchargés¹²).
[...]*

Si le poète n'est là que « pour écouter », si « des voix peuvent être perçues », alors, en effet, il est peut-être celui dont le travail est de traduire le langage que parlent les arbres, les fleurs, les oiseaux. Or l'état d'« accueillement » nécessaire à ce travail, ce sont les carnets qui contribuent à l'initier. Nous avons avancé plus haut que le poète, s'attachant à remplir des cahiers, travaille en quelque sorte le sol sur lequel sont dispersées les graines, afin d'accroître les chances que la semaison soit profitable ; or le jardinage n'est-il pas un « métier manuel » ? L'idée, ici, selon laquelle le « silence » et « l'inactivité » peuvent le mieux rendre les « voix » perceptibles — c'est-à-dire rendre possible la poésie —, on la trouve, aussi bien, dans les poèmes de *L'Ignorant*, livre dont la rédaction (1952-1956) est contemporaine de celle des carnets 1952-1953 et 1953-1956. Jaccottet, dans un poème intitulé « La voix » qui débute par l'interrogation « Qui chante là quand toute voix se tait ? », essaie de comprendre comment il lui serait possible d'entendre cette « voix » :

*[...] Mais faisons seulement
silence. [...]
[...] Mais seul peut entendre le cœur
qui ne cherche la possession ni la victoire¹³.*

On constate donc que les carnets d'*Observations et autres notes anciennes* entretiennent des liens étroits avec les poèmes qui leur sont contemporains, en même temps qu'ils énoncent des principes qui seront valables pour toute l'œuvre de Jaccottet. Aussi bien, lorsque Jaccottet commente Hölderlin, dans le carnet 1953-1956, il en tire des leçons qui semblent valoir pour la poésie en général :

*Le poème accompli le [Hölderlin] réintégrerait dans l'assemblée
des héros et des dieux ; mais c'est impossible ; la seule réussite qui lui*

¹² « Observations II, 1952-1953 » dans *Observations et autres notes anciennes*, *op. cit.*, p. 75-76.

¹³ *L'Ignorant, 1952-1956* [1958] dans *Poésie 1946-1967*, *op. cit.*, p. 60.

soit permise est de reconnaître l'impossibilité de la réussite sans pour autant cesser d'y tendre.

La crainte de perdre la voix, je ne crois pas qu'elle soit concevable avant lui, ou, plus exactement, avant les temps modernes. Avant, aucun doute ne semble jamais s'être élevé quant à la poésie elle-même. Cette crainte ouvre une faille dans l'esprit poétique et, désormais, l'œuvre sans faille n'est plus possible. Seule est encore concevable une œuvre en quelque sorte blessée qui cherche à refermer sa blessure et y parvient sans jamais y parvenir¹⁴.

Hölderlin, selon Philippe Jaccottet, est le poète qui annonce la poésie moderne, dans la mesure où « la crainte de perdre la voix » commence avec lui. En commentant Hölderlin, Jaccottet met de l'avant un principe fort important dans sa réflexion sur l'écriture, le principe selon lequel la poésie moderne porte à sa base une contradiction¹⁵. Si, en effet, la seule réussite qui soit accordée à Hölderlin est de « reconnaître l'impossibilité de la réussite sans pour autant cesser d'y tendre », semblablement l'œuvre moderne « cherche à refermer sa blessure et y parvient sans jamais y parvenir ». Les poètes français sont aussi convoqués dans les carnets d'*Observations et autres notes anciennes*, comme ils le seront dans *La Semailson*. Et le plus

¹⁴ *Ibid.*, p. 89.

¹⁵ Cette contradiction que Jaccottet remarque chez Hölderlin et dont il fait celle de toute la poésie moderne, Jean-Michel Maulpoix, quarante ans plus tard, bâtera sur elle sa notion de « lyrisme critique » :

Le lyrisme d'aujourd'hui est critique en ce qu'il exprime un état critique du sujet, interroge la capacité proprement articulatoire du langage, lie étroitement le désir à sa défaite, la postulation à l'insatisfaction, et inscrit l'interrogation au voisinage de l'exclamation.

(Jean-Michel Maulpoix, *La poésie comme l'amour*, Paris, Mercure de France, 1998, p. 123.)

En 1949, Philippe Jaccottet voit déjà ce que, un demi-siècle plus tard, Jean-Michel Maulpoix (et peut-être aussi, mais dans une moindre mesure, Jean-Marie Gleize et Jean-Claude Pinson) élabore en quelque mille pages ; exemple, cet extrait tiré d'un texte donné à la *Suisse contemporaine* :

C'est peut-être que le poète contemporain, doué par sa situation même d'hypercivilisé d'une conscience anormalement aigüe, a perdu la naïveté de la création ; il ne peut songer à un poème qu'il n'ait déjà dans l'esprit mille autres poèmes, mille autres paroles, et une diversité accablante de rhétoriques toutes valables en un sens ; il connaît toutes les ressources du langage, et toutes semblent avoir été épuisées avant lui. À tel point que cet état d'extrême lucidité et d'omniscience finit par se retourner contre le langage lui-même, que voilà mis en question ; on ne se croit plus tenu de le respecter, pas plus qu'on ne respecte encore quantité d'autres conventions qui furent hier des dogmes.

(« La poésie est aussi un plaisir » [1949] dans Jean-Pierre Vidal, *op. cit.*, p. 16.)

souvent, comme avec Hölderlin, le commentaire que Jaccottet fait au sujet des poètes vise à préciser ce que doit être la poésie moderne :

Princes. Je vois aujourd'hui dans la poésie quelques princes : Saint-John Perse, prince d'Orient à plus d'un égard, Jouve peut-être (prince d'Aquitaine à la tour abolie, ténébreux, vif, inconsolé), ce Segalen aussi que l'on tire de l'oubli avec quelque apparente raison, Char à sa manière, aigle ravisseur. Ils sont nobles, fiers, lointains ; pleins de respect pour leur propre parole, qui s'élève à l'instar des monuments (stèles de Segalen, frise de Perse, inscriptions de Char au fronton des temples). (Mais réflexion faite, Jouve est plus tourmenté, plus souterrain, je ne le garderai pas au nombre des princes.) Tout cela est très beau souvent (comment oublier les premiers poèmes de Perse ?) ; toutefois, malgré Exil et Vents, je vois en ces poètes des égarés. Bien que je ne mette pas en doute l'« aristocratie de l'esprit », comme on dit, quelque chose les apparente aux rois découronnés, et leurs recours au passé me semble un brasier sans avenir, le splendide flamboiement d'un soleil couchant, presque du théâtre.

[...] *J'ai vu la poésie aujourd'hui : elle ne porte plus de vêtements d'or aux mille plis, elle ne sonne plus de la trompette et ce n'est pas à sa voix que les remparts s'écroulent ; mais elle n'est pas non plus une mendicante en baillons ou une voix éraillée ; plutôt une personne à peine visible, sans pouvoir et sans docilité, n'importe qui de léger ou de souffrant, chantonnant ou parlant à voix basse dans les chambres, un mot de passe pour les pauvres ou les solitaires, en vêtements de tous les jours. Je ne vois plus de monuments ni de peintures ; seulement des lueurs ou des éclairs¹⁶.*

Si l'auteur d'*Hypérion* annonce la poésie moderne selon Jaccottet, les René Char, Saint-John Perse et Victor Segalen représentent, eux, une poésie que Jaccottet juge dépassée. Tout le premier paragraphe du texte, en effet, fait valoir que la poésie moderne n'est plus l'affaire de « princes » ; les voies empruntées par René Char et les autres ne

¹⁶ « Observations III, 1953-1956 » dans *Observations et autres notes anciennes, op. cit.*, p. 100-102. Plus tôt dans les « Observations III », Jaccottet, citant Perse, développait une conception de la poésie à l'opposé de celle de l'auteur d'*Anabase* :

« Et si l'homme de talent préfère la roseraie et le jeu de clavecin, il sera dévoré par les chiens... »

Il y a dans ces lignes de Saint-John Perse la puissance du souffle, l'orgueil du vent, l'ivresse du mouvement ; il y a peut-être là aussi la vérité du vent, mais c'est une vérité qui fait beaucoup de bruit, qui soulève beaucoup d'agitation, et qui passe. J'aimerais au contraire lui opposer la vérité de la roseraie et du clavecin, la vérité frêle, gracieuse et transparente de la graine.

(*Ibid.*, p. 93.)

semblent plus être praticables. C'est seulement après s'être expliqué sur ce que *n'est pas* la poésie que Jaccottet peut en suggérer une définition *positive* — et encore, de manière détournée, au moyen d'une personnification : la poésie serait « une personne à peine visible, sans pouvoir et sans docilité, n'importe qui de léger ou de souffrant, chantonnant ou parlant à voix basse dans les chambres, un mot de passe pour les pauvres ou les solitaires, en vêtements de tous les jours ». À la fin du texte, alors qu'il évoque une « personne à peine visible », « chantonnant ou parlant à voix basse », Jaccottet formule un souhait d'« effacement » qu'il exprime aussi dans un poème de *L'Ignorant* :

*L'effacement soit ma façon de resplendir*¹⁷,

Jaccottet maintiendra cette volonté d'effacement dans toute son œuvre.

L'idée d'effacement n'est pas la seule chose que partagent les carnets d'*Observations et autres notes anciennes* avec le reste de l'œuvre. Plusieurs textes des carnets 1952-1953 et 1953-1956, en effet, affichent une parenté très nette avec les livres qui ont été rédigés pendant les mêmes années. Lorsque Jaccottet note, en 1956 :

*Pensé cette nuit aux fragments du « Livre des morts » ;
malheureusement, j'ai presque tout oublié*¹⁸.

¹⁷ *L'Ignorant*, 1952-1956 [1958] dans *Poésie 1946-1967*, *op. cit.*, p. 76. Un texte des « Observations II » annonce aussi cette volonté d'effacement :

[...] *J'hésite à produire encore la moindre lueur, de crainte qu'elle ne soit fausse. Il m'est impossible de ne pas hésiter ; que l'hésitation même rayonne, donc, si peu que ce soit. Que l'appauvrissement soit encore un peu de richesse à offrir. Ainsi les bateleurs de l'Odéon font briller le vieil étain, le bronze rouillé de leurs accessoires, et se délivrent de leurs chaînes. [...]*

(« Observations II, 1952-1953 » dans *Observations et autres notes anciennes*, *op. cit.*, p. 77.)

Si le souhait que « l'appauvrissement soit encore un peu de richesse à offrir » fait certes penser au célèbre « l'effacement soit ma façon de resplendir », d'un autre côté, le souhait que « l'hésitation même rayonne, donc, si peu que ce soit » annonce aussi le texte de *La Semaison* que nous avons déjà commenté, où Jaccottet soutenait qu'il faille, « à partir de l'incertitude, avancer tout de même ».

¹⁸ « Observations III, 1953-1956 » dans *Observations et autres notes anciennes*, *op. cit.*, p. 107.

il est facile de voir le rapprochement avec *L'Ignorant* qui contient des poèmes précisément rédigés de 1952 à 1956 et dont le dernier ensemble est intitulé... « Le Livre des morts ». Un ensemble de *La Promenade sous les arbres*¹⁹, recueil de proses publié en 1957, est par ailleurs intitulé « Nouveaux conseils de la lune » alors qu'on trouve la même expression dans une note de carnet datée de 1956 :

*Un conseil de la lune : d'une main heureuse et qui tremble,
ouvrez cette fenêtre sur l'espace des sources*²⁰.

Bref, les carnets publiés dans *Observations et autres notes anciennes* ne présentent pas de différences apparentes par rapport aux textes publiés dans *La Semaison*. Ils ébauchent eux aussi des éléments de poétique importants pour la poésie de Jaccottet : l'analogie entre l'écriture et le cycle végétal, la présence d'une voix perceptible dans le monde sensible et qu'il importe de traduire, la contradiction qui est à la base de la poésie moderne et le désir d'effacement. Pourquoi, alors, dirons-nous, les textes publiés en 1998 dans *Observations et autres notes anciennes* n'ont-ils pas été intégrés d'emblée à *La Semaison* ? On pourrait avancer, d'abord, que Jaccottet n'a pas voulu mêler l'ambition de Novalis — qui rêvait à l'invention de « l'art d'écrire des livres » tout comme à la « régénération du Paradis » — au projet de *La Semaison*, livre qu'il estime précisément pour sa modestie. Le poète, en effet, répondra, en 1986, lorsqu'on lui demandera lequel de ses propres livres il préfère, qu'il « aime bien *La Semaison* parce que c'est un livre sans grande prétention, tout simplement des notes²¹ ». Un peu de la même manière, la modestie de Jaccottet lui interdisait peut-être de montrer que sa conception de la poésie moderne s'appuyait sur l'expérience poétique d'un Hölderlin. On peut conjecturer, par ailleurs, que si Jaccottet n'a pas voulu inclure dans *La Semaison* son texte sur les poètes français, c'est peut-être parce qu'il jugeait trop

¹⁹ Par ailleurs, si les carnets affichent une parenté avec *L'Ignorant* et *La Promenade sous les arbres*, ces deux œuvres aussi peuvent être rapprochées : un poème de *L'Ignorant* et un ensemble de proses de *La Promenade sous les arbres* s'intitulent tous les deux « Sur les pas de la lune ».

²⁰ *Ibid.*, p. 106.

²¹ Mel B. Yoken, « Interview avec Philippe Jaccottet », *The French Review*, vol. 59, n° 4, 1986, p. 597.

« hardi » de décrire ces derniers comme des « princes égarés ». Au début des années soixante, en effet, — au moment où *La Semaïson* paraît chez Payot —, René Char est déjà dans les manuels scolaires... Finalement, Jaccottet a peut-être voulu que ces textes demeurent à l'écart de *La Semaïson* parce que les ressemblances trop évidentes avec *L'Ignorant* et *La Promenade sous les arbres* le gênaient. Dans tous les cas, les carnets 1954-1962, publiés dans la première édition de *La Semaïson* en 1963, ne présentent pas des liens aussi « textuels » avec les livres dont la rédaction leur est contemporaine, même s'ils dialoguent avec ceux-ci. Si, en 1963, Jaccottet ne souhaitait pas que ses carnets montrent trop de ressemblances avec le reste de son œuvre, plus tard il accepterait d'intégrer à *La Semaïson* des textes auxquels font écho les proses et les poèmes publiés ailleurs. C'est un élément que nous étudierons dans les chapitres suivants.

La Semaïson

Comme nous l'avons dit plus haut, l'édition de *La Semaïson* parue chez Gallimard en 1984 contient des textes de carnets rédigés entre 1954 et 1979. À première vue, rien ne permet de distinguer les carnets 1963-1979 des carnets 1954-1962 que nous avons étudiés au premier chapitre. Les textes qui composent l'édition actuelle de *La Semaïson* donnent dans l'ensemble une impression de continuité. À titre d'exemple, dans un texte daté de juillet 1967, Philippe Jaccottet cherche à communiquer sa perception des graminées, de la même façon qu'il s'attachait, en mai 1958, à décrire un paysage entrevu un soir à Majorque. Le texte de *La Semaïson* fait voir encore une fois les tâtonnements¹ du poète : celui-ci cherche des mots, des images, qui sauraient rendre justice au paysage qu'il a sous les yeux, en même temps qu'il essaie de s'expliquer à lui-même les raisons pour lesquelles ce paysage a retenu son attention :

Déjà se mêlent aux lavandes presque bleues, selon les champs, ces graminées sèches remarquées l'an passé. Inattentif, on les dirait blanches ; elles sont plutôt ivoire.

Il semble au premier abord que ce qui compte le plus, ce soit la couleur pâle dans ces champs sombres et, probablement, une légèreté sèche — énoncé dans le mot paille, bien qu'il soit trop « jaune » ; cette façon qu'ont les graines d'être suspendues ou portées au-dessus du champ — grelots, cloches, sachets. On croirait entendre le bruit sec, leur crépitation ; elles sont presque diaphanes, en papier : de l'air séché ? C'est en mouvement vers le blanc, en mouvement vers le

¹ Michèle Monte remarque justement que, dans ce passage, les « hésitations [...] ponctuent la description des graminées ». (Michèle Monte, « La métaphore dans l'œuvre de Philippe Jaccottet : entre exhibition et amuissement » dans *Présence de Jaccottet* (dir. : Pierre Jourde, Catherine Langle et Dominique Massonnaud), Paris, Kimé, 2007, p. 207.)

desséché, l'impalpable. Écrans de papier ou de soie, éventails. Toujours émonvantes, mais ici surtout, dans cette nuit des lavandes, où elles déposent une écume non humide. Purification par le feu solaire. Comme aussi des agneaux dans le lit violet de la nuit. Mais c'est immobile, on ne bouge que sur place (non pas, comme je l'avais imaginé, des pensées qui traversent l'ombre de l'œil, ou le rêve nocturne). Graines, grelots de paille.

[...]

Une fois de plus, je me suis égaré dans les environs d'un centre qui se dérobe, mais qui n'en éclaire pas moins ces détours. (SI, p. 130-131.)

Si Jaccottet s'applique à décrire les graminées des champs de lavandes, c'est que ce paysage a suscité chez lui une émotion qu'il ne peut ignorer, comme en vertu de son « devoir » de poète. Dans un passage déjà cité de *La Promenade sous les arbres*, le poète écrivait :

J'en vins à imaginer que la réalité était comme une sphère, dont nous parcourions le plus souvent les couches superficielles, dans le froid, l'agitation et le détachement ; mais qu'il nous arrivait cependant, à la faveur de certaines circonstances sur lesquelles il me faudrait également revenir, de nous rapprocher de son centre ; de nous sentir alors plus lourds, plus forts, plus rayonnants ; et enfin, pour moi, d'éprouver du même coup l'attrait de l'expression poétique ; [...]².

Il semble donc que, voyant les graminées sèches se mêler aux lavandes, le poète ait eu l'impression, ici, de se rapprocher d'un « centre ». Mais si Jaccottet éprouve alors « l'attrait de l'expression poétique », il ne prend pas la plume pour écrire un poème *stricto sensu* : il cherche plutôt à préciser les « circonstances » à la faveur desquelles ces graminées lui ont fait éprouver le goût de l'expression poétique. Il se met à tâtonner, cherchant à *toucher* ce qui, dans ce paysage, le fait se sentir « plus lourd », « plus fort », « plus rayonnant ».

Le texte s'amorce par une constatation : « Déjà se mêlent aux lavandes presque bleues, selon les champs, ces graminées sèches remarquées l'an passé. » Le poète se

² *La Promenade sous les arbres*, Lausanne, La Bibliothèque des Arts, 1996 [1957], p. 14-15.

souvent d'avoir remarqué ces graminées un an plus tôt et ce souvenir semble l'autoriser à les regarder, cette fois, plus attentivement. S'attachant à décrire les graminées, il prend d'abord soin de nuancer les couleurs : « Inattentif, on les dirait blanches ; elles sont plutôt ivoire. » D'un côté, les lavandes sont « presque » bleues et, de l'autre, la véritable couleur des graminées se situe quelque part entre le blanc et l'ivoire, plus près de l'ivoire. Au deuxième paragraphe, Jaccottet tâche de déterminer « ce qui compte le plus », autrement dit ce qui joue le plus grand rôle dans l'émotion qu'il a ressentie face au spectacle. Si le poète signale d'abord « la couleur pâle dans ces champs sombres », c'est qu'il n'est pas retenu par la couleur des graminées à proprement parler, mais plutôt par le contraste des couleurs entre les graminées et les lavandes. Pas de « gros plan » sur les graminées, donc, mais une exploration des rapports qu'elles entretiennent avec l'ensemble du paysage. Outre la « couleur pâle », le poète remarque aussi une « légèreté sèche » ; il précise aussitôt que, si l'idée d'une « légèreté sèche » est contenue dans le mot « paille », cette « paille » suggère toutefois la couleur « jaune » qui est étrangère aux graminées de juillet. Le poète essaie, par ailleurs, de rendre compte du *mouvement* des graminées sur les champs de lavandes. Il note la « façon qu'ont les graines d'être suspendues ou portées au-dessus des champs », ne pouvant décider, semble-t-il, lequel des participes « suspendues » ou « portées » est le plus juste. C'est comme s'il n'existait pas de mot qui puisse dire parfaitement la relation entre les graminées et les lavandes, mais que la représentation juste de cette relation se situait, selon Jaccottet, à mi-chemin entre les réalités que recouvrent les mots « suspendues » et « portées ». Le poète mentionne plusieurs objets auxquels pourraient s'apparenter ces graines « suspendues ou portées » : « grelots, cloches, sachets », puis, précisant que les graminées ne sont pas « diaphanes » mais qu'elles le sont « presque », il se demande si l'image de « l'air séché » pourrait leur convenir. Il suggère alors plusieurs autres images : « écrans de papier ou de soie », « éventails », « écume non humide », « purification par le feu solaire », « agneaux dans le lit violet de

la nuit ». Le poète écrit, dans *Paysages avec figures absentes*, que « toute vérité tiendrait en définitive pour [lui] dans une image³ » : peut-être espère-t-il, ici, que chacune des images qu'il suggère contienne une partie de la « vérité » du paysage. Le paragraphe se termine par une phrase nominale — « Graines, grelots de paille » —, comme si les « grelots de paille », au final, formaient l'expression dans laquelle se résumait le mieux le paysage qu'a entrevu le poète, l'expression qui aurait le pouvoir de déclencher une émotion semblable à celle qu'il a éprouvée devant les graminées mêlées aux lavandes. On voit donc que Jaccottet, au lieu de « saisir » les graminées en un poème, « raconte » sa tentative de saisissement, retrace le chemin que les couleurs et les images ont parcouru en lui.

Le dernier paragraphe du texte est moins poétique, plus réflexif que les autres. Jaccottet y revient sur ce qu'il a essayé de faire, il commente la façon dont il a tenté de rendre communicable le paysage qu'il avait sous les yeux : « Une fois de plus, je me suis égaré dans les environs d'un centre qui se dérobe, mais qui n'en éclaire pas moins ces détours. » Le poète reconnaît s'être approché d'un « centre », mais il ne l'a approché qu'en faisant des « détours ». Il a refusé d'aborder de front les graminées sèches de juillet 1967 de la même façon qu'il avait refusé de le faire pour un paysage à Majorque en mai 1958. Car, les détours du poète étant éclairés par un « centre », ils permettent un éclairage qu'une avancée directe vers ce centre aurait probablement compromis.

* *
*

De 1963 à 1979, Jaccottet, tout en continuant à tenir des carnets, travaille sur de nombreux livres. Il publie, d'une part, des poèmes en vers dont il précise, comme il l'avait fait pour *L'Effraie*, *L'Ignorant* et *Airs*, les années de rédaction : *Leçons* (1966-1967) en 1969, *Chants d'en bas* (1973) en 1974 et *À la lumière d'hiver* (1974-1976) en 1977 ;

³ *Paysages avec figures absentes*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie/Gallimard », 1976 [1970], p. 165.

aussi, il écrit les premiers poèmes qui constitueront *Pensées sous les nuages* (1976-1982), publié en 1983. D'autre part, le poète compose des textes en prose : certains, non datés, paraissent dans *Paysages avec figures absentes* en 1970. *À travers un verger*, publié en 1975, contient des proses rédigées entre 1971 et 1974. En 1974, le poète écrit *Les Cormorans*, qui paraîtra en 1980, et commence la rédaction de proses qui seront réunies, en 1981, sous le titre *Beauregard* (1976-1980). Comme c'était le cas pour les carnets 1954-1962, les carnets 1963-1979 dialoguent avec les livres que le poète rédige parallèlement.

Les liens entre les proses de *Paysages avec figures absentes* et certains des textes qui composent *La Semaison* sont particulièrement frappants. Dans ses carnets, en effet, Jaccottet recopie plusieurs citations de Parménide et d'Empédocle (SI, 75-76) alors qu'il cite aussi, dans le premier texte de *Paysages avec figures absentes*, les philosophes présocratiques⁴. Dans *La Semaison*, le poète remarque « le rayonnement que prennent certaines notations de Joubert, de Senancour (chez celui-ci au milieu d'un fatras de réflexions et de plaintes par trop diluées) » (SI, 95) et il cite les deux auteurs (SI, 96) ; or la citation de Senancour qui commence par « Si les fleurs n'étaient que belles » apparaît aussi dans *Paysages avec figures absentes*, dans un texte intitulé précisément « Si les fleurs n'étaient que belles... ». Par ailleurs, Jaccottet note, en novembre 1966, que le « lieu dit l'Étang est en redevenu un » (SI, 120), annonçant un texte de *Paysages avec figures absentes* qui porte, lui, tout entier sur ce lieu où « les longues pluies, en peu de jours, ont refait un étang⁵ ». Enfin, les vers que Jaccottet compose dans *Paysages avec figures absentes*, afin d'illustrer ce « qu'un poème essaie de saisir, en peu de mots⁶ », semblent être la

⁴ Plus précisément, Jaccottet recopie dans ses carnets trois fragments de Parménide et cinq d'Empédocle. *Paysages avec figures absentes* contient une seule citation de Parménide (l'une de celles recopiées dans *La Semaison*) et une seule citation d'Empédocle (qui n'est pas l'une des cinq figurant dans *La Semaison*). Voir *Ibid.*, p. 29.

⁵ *Ibid.*, p. 59.

⁶ *Ibid.*, p. 125.

réécriture versifiée d'un texte en prose de *La Semaïson*. On lit, dans la formulation des carnets :

*Cueillant une grappe de raisin, le soir, et soudain le globe, le
grain de la lune ; je tiens la grappe dans ma main. (SI, 114)*

Puis, dans *Paysages avec figures absentes* :

*Au moment où le soir approche dans le jardin d'été
laissant apparaître la lune
je cueille une grappe de raisin sombre :
elle rafraîchit mes doigts⁷*

La parenté de *La Semaïson* et de *Paysages avec figures absentes* va toutefois au-delà des recoupements que l'on perçoit entre ces deux œuvres. En effet, la majorité des textes de *Paysages avec figures absentes* se donnent à lire, à l'instar de plusieurs textes de *La Semaïson*, comme des descriptions de paysages auxquelles se serait mêlée une réflexion sur la signification de ces paysages, réflexion qui, elle-même, dessine un art poétique. Tous ces textes, en même temps qu'ils s'attachent à traduire les signes cachés du monde, mettent en lumière les tâtonnements du poète.

Là où les proses de *Paysages avec figures absentes* se distinguent de celles de *La Semaïson*, c'est dans leur *organisation*. *Paysages avec figures absentes* est, en effet, composé de quatorze textes, dont chacun traite d'un même thème : ce seront tantôt les « bois et blés », tantôt « la tourterelle turque », plus loin encore « le pré de mai », etc. À l'intérieur d'un même texte, certains paragraphes sont séparés par de longs blancs, indiquant que le poète change l'angle sous lequel il aborde le paysage ; mais il demeure que, d'un paragraphe à l'autre, il y a progression, du moins continuité, ce qui n'est pas le cas des notes contenues dans *La Semaïson*. Le premier texte du livre, « Paysages avec figures absentes », fait en quelque sorte figure d'introduction. Il semble que Jaccottet y « fasse le point », cherchant à saisir d'une façon plus « resserrée » les rapports entre

⁷ *Loc. cit.*

paysage et poésie. Ainsi le livre s'ouvre-t-il sur le regard que le poète jette sur son travail poétique : « Je n'ai presque jamais cessé, depuis des années, de revenir à ces paysages qui sont aussi mon séjour⁸. » Jaccottet cherche notamment, dans ce texte liminaire, à remonter à l'origine de l'émotion que les paysages de Grignan suscitent chez lui, et remarque que cette émotion est analogue à celle qu'il a pu jadis ressentir à la lecture des contes des *Mille et une nuits*. Surtout, le poète essaie de préciser ici le sens que prennent les paysages de Grignan dans son travail, et il explique pourquoi ceux-ci sont liés, dans son esprit, au mot « paradis » :

Maintenant encore (et pourtant les années auraient dû m'user), il m'arrive de retrouver aussi intense le sentiment qui me vint au commencement, et qui se traduisit aussitôt en moi par le mot : « paradis ». Traduction parfaitement absurde à beaucoup d'égards, mais que je dois essayer de comprendre, puisqu'elle est liée au secret poursuivi. Je la dis absurde, d'abord parce que ce paysage n'a rien qui évoque les « terres où coulent le lait et le miel », rien de particulièrement majestueux comme la mer ou les montagnes, ni éclat, ni harmonie, ni sérénité exceptionnels [...].

[...] Si je pensais, si me venait à l'esprit ce mot de « paradis », c'était sans l'accompagnement d'aucun souvenir biblique : Chute, Serpent, glaives de chérubins, sans référence non plus au Paradis de Dante. En revanche, je découvris bientôt qu'à ce mot, qui voulait sans doute d'abord traduire dans mon esprit une impression d'exaltation, de perfection, de lumière, se liait une idée de la Grèce, pays que je n'avais jamais vu qu'en image, mais dont j'allais maintenant comprendre que la lumière m'avait nourri plus profondément que je n'aurais jamais pu le croire.

[...] La voix qui me parlait, attirante, autour de Grignan, était une voix méditerranéenne : et pourtant, quand je marchais dans ces terres, j'étais fort peu soucieux de culture, de pensée, et sans aucune envie de me choisir une quelconque patrie. Mais ces éléments, que je le veuille ou non, intervenaient, plus ou moins loin de la conscience, dans ce qui se formait en moi autour de ce mot : « paradis »⁹.

Jaccottet, fouillant l'association qui se produit instinctivement en lui entre les paysages locaux et le mot « paradis », se rend compte que Grignan — ville située à moins de

⁸ *Ibid.*, p. 9.

⁹ *Ibid.*, p. 22-24.

deux cents kilomètres de Marseille, la « cité phocéenne » fondée à l'aube du VI^e siècle avant Jésus-Christ — porte en sourdine la voix de la Grèce, laquelle aura représenté, pour Hölderlin notamment, le paradis. Cet aveu que fait le poète dans *Paysages avec figures absentes* prouve que l'installation à Grignan est déterminante dans l'entreprise poétique de Jaccottet. De tous les livres qui n'ont pas été composés au moins partiellement à Grignan, *L'Effraie* est le seul, en effet, dont le poète ne se soit pas distancié après coup. Par ailleurs, dans *La Promenade sous les arbres*, livre de proses publié par Jaccottet en 1957, le premier des textes qui suivent l'essai initial sur l'expérience poétique s'intitule à juste titre « L'habitant de Grignan », comme si l'homme qui suivait les principes poétiques avancés dans l'essai initial ne pouvait résider ailleurs que dans le sud de la Drôme. Ainsi, il semble que ce soit en entendant une voix analogue à celle qui avait jadis guidé Hölderlin que Jaccottet a commencé à développer la conception de la poésie qui demeure la sienne jusque dans ses plus récentes publications. C'est donc bien à Grignan que l'entreprise poétique de Jaccottet commence pour de bon.

Le fait que les premiers carnets publiés datent de 1954, soit un an après l'installation à Grignan, suggère que le projet *La Semaïson* est fondamental dans l'entreprise poétique de Jaccottet ; ce que le poète dit dans *Paysages avec figures absentes* va d'ailleurs dans ce sens. Dans le texte où il associe les paysages locaux à une image idéalisée de la Grèce, Jaccottet écrit en effet :

[...] *Et si j'avais pensé le mot « paradis », c'était aussi, probablement, parce que je respirais mieux sous ce ciel, comme quelqu'un qui retrouve la terre natale. Quand on quitte la périphérie pour se rapprocher du centre, on se sent plus calme, plus assuré, moins inquiet de disparaître, ou de vivre en vain. Ces « ouvertures » proposées au regard intérieur apparaissaient ainsi convergentes, tels les rayons d'une sphère ; elles désignaient par intermittence, mais avec obstination, un noyau comme immobile. Se tourner vers cela, ce devait être appréhender l'immémoriale haleine divine (en dehors de toute*

référence à une morale ou à une religion) ; et, du même coup, rester fidèle à la poésie qui semble en être une des émanations¹⁰.

Le poète, cherchant à préciser son expérience poétique, reprend l'image de la sphère, déjà employée dans *La Promenade sous les arbres*, mais il la développe ici davantage. Il remarque encore une fois que, si les paysages retiennent son attention, c'est parce que ceux-ci lui donnent le sentiment qu'il quitte la « périphérie », les « couches superficielles » de la vie, pour se rapprocher d'un « centre ». Après avoir qualifié les paysages drômois d'« ouvertures » proposées au regard intérieur », il explique que ces « ouvertures » lui semblent « convergentes », à la manière des « rayons d'une sphère » — lesquels, de fait, atteignent toujours le même point central peu importe l'endroit de la surface d'où ils partent. Le centre serait donc, pour Jaccottet, un « noyau comme immobile » d'où émane, entre autres, la poésie. Et le poète de préciser la façon dont les paysages désignent ce « noyau poétique » : ils le font « par intermittence, mais avec obstination ». Si donc, dans ses carnets, Jaccottet s'attache à saisir — et à rendre communicables — les émanations du « noyau » poétique répandues dans les paysages, ne pourrait-on pas dire que le poète, justement, s'y attache « par intermittence, mais avec obstination » ? *La Semaïson* serait, ainsi, le lieu où le poète « appréhende l'immémoriale haleine divine », le lieu où il consigne, se soumettant à l'intermittence du phénomène, les éléments du paysage qui prennent racine dans le « noyau poétique ». Suivant la conception de la poésie que Jaccottet met de l'avant ici — la poésie en tant qu'émanation d'un noyau immobile, vers lequel convergent les paysages —, ce serait dans ses carnets que le poète accomplirait le véritable travail poétique. Nous reviendrons, plus loin, sur cette idée.

* *
*

¹⁰ *Ibid.*, p. 31.

Si plusieurs textes de *La Semaison*, avec leurs tâtonnements, leurs repentirs, font penser à l'œuvre de Francis Ponge, le texte le plus « pongien » que Jaccottet ait écrit se trouve, néanmoins, dans le recueil *Paysages avec figures absentes*. Le texte intitulé « Travaux au lieu dit l'Étang » donne à lire, en effet, les différentes étapes que le poète a dû franchir, le chemin sinueux qu'il a dû parcourir, avant d'arriver à un poème qui le contentât. Ponge, en guise d'introduction à *La Fabrique du pré* — livre où l'auteur du *Parti pris des choses* va jusqu'à publier ses manuscrits autographes —, écrit : « S'il me faut [...] mettre sur la table les états successifs de mon *travail* d'écriture à propos de telle ou telle émotion qui m'a abord porté à cette activité, je choisirai détailler mes notes *sur le pré*¹¹. » Il suffirait de changer « le pré » pour « le lieu dit l'Étang », et ces lignes auraient pu tout aussi bien se trouver en tête du texte de Jaccottet. Mais Jaccottet, plus pudique que Ponge, n'essaie pas, d'entrée de jeu, de circonscrire la tâche qui sera la sienne pour atteindre à un texte achevé. Le texte intitulé « Travaux au lieu dit l'étang » commence immédiatement avec une description du paysage :

*Là où depuis des années, autant que je me souviens, il n'y avait que des champs, des prés et seulement, en mémoire de l'eau, un ou deux saules, quelques roseaux, une glaciale foison de narcisses en avril, les longues pluies, en peu de jours, ont refait un étang. Ce lieu au fond duquel s'élève, à demi caché par des cyprès, le mur blanchâtre d'une ferme vide, s'appelle en effet l'Étang. C'est une combe*¹².

Le poète mentionne plus loin que, si son attention a été retenue, c'est que, comme chaque fois, le paysage semble contenir une parole qui demande à être déchiffrée : « C'est une autre inscription fugitive sur la page de la terre, qu'il faut saisir, que l'on voudrait comprendre. Sans que l'on sache pourquoi, elle semble prête à livrer un secret ; sinon, comment nous aurait-elle arrêtés¹³ ? » Puis, en une douzaine de pages, le poète cherche les images qu'évoque chez lui l'étang ; il risque des vers, tourne et

¹¹ Francis Ponge, *La Fabrique du pré*, Genève, Skira, 1971, p. 11.

¹² *Paysages avec figures absentes*, *op. cit.*, p. 49.

¹³ *Loc. cit.*

retourne sa description, réfléchit à la « tâche poétique » en de longs paragraphes de prose, se réessaie au poème puis, comme insatisfait, revient à la prose, interrogeant tout au long ce que le paysage semble lui dire. « Travaux au lieu dit l'Étang » se clôt par un poème qui, semble-t-il, donne enfin satisfaction au poète : celui-ci peut dire — et comprendre — l'émotion que suscite en lui le lieu dit l'Étang. On peut voir sans mal la parenté entre « Travaux au lieu dit l'Étang » et certains textes de Ponge, notamment *La Fabrique du pré*, *Le Carnet du bois de pin* et « La Mounine » (texte publié dans *La Rage de l'expression*). Philippe Jaccottet lui-même, lors d'un entretien accordé en 1988, admet l'influence que Ponge a eue sur son texte : « Il est évident, dit-il, que je n'aurais pas écrit ce texte si Ponge n'avait pas eu, lui, l'audace de publier ses textes avec leurs retouches¹⁴. » Mais, bien qu'il soit facile de percevoir l'influence de Ponge dans certaines proses du poète romand¹⁵, il semble y avoir une différence fondamentale

¹⁴ Reynald André Chalard, *De la poésie : entretien avec Philippe Jaccottet* [1988], Paris, Arléa, 2005 [2002], p. 34.

¹⁵ Le poète lausannois et son aîné ont été souvent rapprochés en raison de leur intérêt commun pour le « concret », pour le monde sensible ; la poésie, chez ces deux poètes, commence avec l'émotion ressentie devant certaines choses. On pourrait aussi, par ailleurs, relever des pratiques d'écriture communes aux deux poètes, en l'occurrence le fait de tenir des carnets. En effet, Ponge a publié, en 1947, un livre intitulé *Le Carnet du bois de pins*. Cependant, alors que les textes de *La Semaison* portent sur divers sujets — paysages, auteurs, poèmes, etc. — et que leur rédaction s'étend sur toute la carrière de Jaccottet, *Le Carnet du bois de pins*, lui, ne s'intéresse, comme le titre l'indique, qu'à un bois de pins que Ponge a parcouru pendant seulement deux mois. En fait, à y regarder de près, la ressemblance ne tient peut-être qu'à l'utilisation du mot « carnet » — encore que ce mot ne soit pas entendu de la même façon chez les deux poètes. Les « carnets » de Jaccottet, comme nous l'avons précisé, sont des cahiers, trop grands pour être portés sur soi, tandis que le « carnet » de Ponge était réellement un « carnet de poche » qui permettait au poète de prendre des notes sur le vif. Et si, dans leurs carnets, Jaccottet et Ponge travaillent à la description du monde visible, l'approche de l'un se situe à l'opposé de celle de l'autre. Ponge, en effet, effectue un « gros plan » sur l'objet qu'il cherche à saisir, le regarde comme au microscope, espérant trouver et décrire les caractéristiques qui lui sont propres ; Ponge lui avoue lui-même rechercher « tout ce que l'on peut dire à propos du bois de pins et *seulement* à son propos » (Francis Ponge, *Le Carnet du bois de pins*, Lausanne, Mermod, 1947, p. 55). Au contraire, Jaccottet s'intéresse à une « combinaison d'éléments », comme il le dit dans un texte de *La Semaison*, où il précise justement en quoi sa démarche diffère de celle de Ponge :

Pommiers dans le verger. [...] Le mot « pourpre » dit quelque chose de juste, pas tout. Il y a la rondeur, la dureté de la pulpe ; mais il ne s'agit pas de voir tout cela à la loupe. Simplement, que ce soit saisi en passant et de loin, de façon immédiate et profonde. Je ne m'occupe pas tellement, au fond, des qualités propres à l'arbre, comme s'y applique, superbement, Francis Ponge. On saisit, en un clin d'œil, une combinaison d'éléments [...]. (SI, 92)

entre les « retouches » de Ponge et les « tâtonnements » de Jaccottet. En effet, *La Fabrique du pré*, *Le Carnet du bois de pin* font voir des notes à l'état brut, montrent une série de tentatives disjointes, rassemblent du matériel en vue d'une réalisation future. En revanche, « Travaux au lieu dit l'Étang » présente, nous semble-t-il, un degré d'achèvement supérieur : si le texte se clôt par un poème, le cheminement tout entier nous paraît assimilable à une œuvre poétique. On a l'impression que, chez Jaccottet, le processus vaut autant que le résultat, que le processus *constitue* déjà un résultat.

En fait, rares sont les textes de Jaccottet qui, à l'instar de « Travaux au lieu dit l'Étang », montrent à la fois le processus et son résultat (à la fois la prose qui tâtonne et le poème en vers auquel celle-ci permet d'aboutir). Le plus souvent, les textes de Jaccottet ne montrent que le processus. Au cours du même entretien où il avouait l'influence de Ponge, Jaccottet disait, au sujet de « Travaux au lieu dit l'Étang » : « Cela reste un texte un peu à part¹⁶. » C'est, en effet, le seul de tous les textes de *Paysages avec figures absentes* à contenir des vers¹⁷. De même, si les vers ne constituent qu'environ le

Peter Handke a par ailleurs bien résumé le jeu de ressemblances et de dissemblances entre Ponge et Jaccottet :

Tous deux, Ponge et Jaccottet, ont le même point de départ : l'émotion devant un objet. Mais là où Ponge l'assaille de ses expressions, le cerne sous le jeu des variantes, Jaccottet, pour être juste avec son sujet, s'en approche avec lenteur, en observant une distance constante, en mettant tout en œuvre pour rester poreux et, comme il l'a dit un jour, « ne plus faire obstacle à la lumière extérieure ».

(Peter Handke, « Lentement dans l'ombre : le poète Philippe Jaccottet » (traduction de Jean-Claude Schneider) [1988] dans *Philippe Jaccottet* (dir. : Jean-Pierre Vidal), Lausanne, Payot, 1989, p. 258.)

En fait, les textes de Ponge, par la variation méthodique, quasi scientifique, de leurs angles d'approche, par la proximité que l'on y devine entre l'œil et l'objet, peuvent faire penser à certaines natures mortes cubistes ; les textes de Jaccottet, pour leur part, par leur attention aux couleurs, aux mouvements, aux liens entre les divers éléments du paysage, comme vu de loin, ressemblent aux toiles impressionnistes. Et si, d'après cette dernière analogie, Jaccottet paraît moins moderne que Ponge, il demeure que les deux écoles de peinture sont, avec du recul, également importantes, pour leur façon propre d'appréhender le monde.

¹⁶ Reynald André Chalard, *op. cit.*, p. 35.

¹⁷ En fait, ailleurs dans *Paysages avec figures absentes*, Jaccottet cite un de ses propres poèmes, paru dans *Airs*, de même que plusieurs poèmes de Hölderlin. Mais « Travaux au lieu dit l'Étang » est le seul texte de *Paysages avec figures absentes* à contenir des poèmes inédits de Jaccottet, à l'exception du texte intitulé « Si les fleurs n'étaient que belles ». Dans ce dernier texte, Jaccottet tâche de préciser son expérience poétique à partir d'un fragment de l'*Oberman* de Senancour où il a trouvé « l'énoncé rigoureux d'une expérience [qu'il] a faite [lui]-même et aussitôt jugée essentielle » (*Paysages avec figures absentes*, *op. cit.*,

dixième de *La Semaison*, les textes de carnets à l'intérieur desquels les vers côtoient la prose — les textes qui sont susceptibles de contenir le processus (en prose) ainsi que son résultat (en vers) — sont encore plus rares ; il n'y en a que huit. Or, lorsque la critique se penche sur *La Semaison*, elle cite fréquemment ces textes — parfois même elle repose entièrement sur eux — alors que ce type de textes reste finalement assez marginal dans les carnets. Nous avons analysé l'un de ces huit textes, au premier chapitre : c'était le texte où Jaccottet souhaitait « entrer dans le cercle des chênes », où il voulait rendre compte, au moyen de l'écriture, de ce qu'il avait vu et ressenti dans ce lieu. Nous avons conclu que le poème qui clôturait ce texte comportait une grande part d'artifice — qu'il semblait trop *orné* par rapport aux poèmes que Jaccottet publie en général — et que finalement le poème était comme racheté par les tâtonnements en prose qui le précédaient. Un autre de ces huit textes, daté de janvier 1958 (SI, 12-13), s'ouvre par un long vers qui a des allures de verset, puis contient six vers plus courts, et se termine par deux paragraphes de prose de deux et trois lignes respectivement. Jean Pierrot, à cause de ce premier vers plus long que les autres, cite ce passage, « parmi beaucoup d'autres possibles », comme un exemple du « mouvement de la prose vers le poème¹⁸ ». Michael Edwards cite aussi ce texte, pour montrer que, dans *La Semaison*, « la prose devient poésie, sous nos yeux, comme si la poésie était en attente dans la

p. 123) ; un poème de quatre vers, en effet, se mêle aux dix-huit pages de prose qui constituent ce texte :

*Au moment où le soir approche dans le jardin d'été
laissant apparaître la lune
je cueille une grappe de raisin sombre :
elle rafraîchit mes doigts*

(*Ibid.*, p. 125)

Mais, dans ce cas, le poème n'est pas l'aboutissement des paragraphes de prose précédents, et les paragraphes suivants ne s'attachent pas à le corriger, à l'améliorer ; ce poème sert plutôt d'*illustration* du travail poétique, comme en témoigne la phrase qui le suit : « Voilà ce qu'il arrive qu'un poème essaie de saisir, en peu de mots. » (*Loc. cit.*)

¹⁸ Jean Pierrot, « *La Semaison* de Philippe Jaccottet ou le carnet du poète », dans *L'éclatement des genres au XX^e siècle* (dir. : Marc Dambre et Monique Gosselin), Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 230-231.

prose comme la rose dans le rosier, le feu dans le bois sec¹⁹ ». Par ailleurs, l'étude d'André Wyss porte tout entière sur les textes où non seulement se trouvent à la fois des vers et de la prose, mais aussi où « l'on croit assister à la genèse du poème²⁰ ». Les trois textes (SI, 35-36 ; 147-148 ; 201-202) que Wyss analyse sont finalement les trois seuls — à l'exception de celui sur « le cercle des chênes » — où, en effet, la prose semble être une étape préalable au poème²¹. Enfin, Mark Treharne, dans l'étude qu'il consacre à *La Semaison*, n'analyse dans le détail qu'un seul texte, soit l'un de ceux commentés par André Wyss :

Verdures croissantes, en crue trop soudaine, gonflées — presque tristes à cause de cette promptitude, de cette hâte — mais pour autre chose aussi, je ne sais quoi de plus lourd, avec plus d'ombre, de plus proche de la pluie, de moins « natif », de moins « commençant ».

Marronniers vêtus de plumes vertes sous un vent tiède, haletant, un ciel poussiéreux. Dents-de-lion, prairies vues dans l'enfance, d'un regard mystérieusement désolé — comme si tout était vide ou inaccessible à jamais.

*Verdure trop vite apparue
déjà trop lourde, trop humide
sœur verte des nuages
et ces fleurs jaunes dans les prés
envahissantes
dans le regard désolé de l'enfant
comme si l'avenir
comme si le monde tout entier
était peint sur du vide.*

(Couleurs amères comme un remède.)

*Tout à coup, saisi de peur en plein soleil
devant les prairies peintes
où ne passent plus que des ombres sans racines.*

¹⁹ Michael Edwards, « Le temps d'avoir longé un pré », dans *Philippe Jaccottet* (dir. : Patrick Née et Jérôme Thélot), Cognac, Le temps qu'il fait, Cahier quatorze, 2001, p. 171.

²⁰ André Wyss, « Semaisons dans *La Semaison* », dans *Lectures de Philippe Jaccottet : « Qui chante là quand toute voix se tait ? »*, dir. : Bruno Blanckeman), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003, p. 215.

²¹ André Wyss, toutefois, est conscient de s'intéresser à des textes qui ne sont pas représentatifs de l'ensemble de *La Semaison* : après avoir commenté le premier des trois textes, il précise, en effet : « Le plus souvent, le carnet se limite aux notes, d'une part, aux essais de poèmes, d'autre part ; on enregistrera, par deux fois, un mouvement identique à celui de notre texte. » (*Ibid.*, p. 218.)

Il peut arriver aussi que dans la verdure croissante, presque excubérante, un sentiment contraire d'appauvrissement vous envabisse — comme si se manifestait, en même temps, que nul abri de feuilles ou couleurs ne vous épargne de la détresse ou l'effroi. (SI, 201-202.)

Si Treharne commente ce texte avec justesse, le décrivant notamment comme « une suite de variations syntaxiques et lexicales, passant de la prose aux vers et des vers à la prose, sur un sujet donné²² », il ne semble pas tenir compte de ce que cette transition « de la prose aux vers et des vers à la prose » ne se retrouve presque nulle part ailleurs dans *La Semaïson*. En fait, ce texte de Jaccottet, si populaire auprès de la critique — peut-être parce que le poème qu'il englobe est particulièrement réussi —, ressort tellement de l'ensemble de *La Semaïson* que le poète en fera l'objet d'une étude, intitulée « À propos d'une ébauche²³ », qu'il donnera à la revue *Création* en 1976. Bref, si les poèmes en vers ne représentent qu'une part minime de *La Semaïson*, les textes qui passent de la prose au vers — textes qui montrent le poème en même temps que les détours qui y ont mené — sont beaucoup plus rares que ne le laissent suggérer les études où ils sont cités.

* *
*

Si les textes de *La Semaïson*, dont l'écriture s'étend sur vingt-cinq années (1954-1979), donnent une impression de continuité, à y regarder de près, toutefois, de fins changements sont perceptibles. La diminution progressive des vers est au nombre de ces changements. De 1954 à 1964, en effet, plus du cinquième des carnets est

²² « [...] a sequence of syntactic and lexical variations on a given subject which move from prose to verse from. » (Mark Treharne, « Reinscription in Jaccottet's Carnets : Reading *La Semaïson* », *French Studies : A Quarterly Review*, vol. 46, n° 2, 1992, p. 174.)

²³ Cette étude sera reprise dans *Une transaction secrète*, Paris, Gallimard, 1987, p. 324-327. Il est intéressant de noter que même si Jaccottet déclare « [recopier] ici telles quelles deux ou trois pages de carnet datées du 1^{er} mai 1973 », le texte d'*Une transaction secrète* diffère sensiblement de celui de *La Semaïson*. Le texte intitulé « À propos d'une ébauche » se base manifestement sur les carnets manuscrits, étant donné qu'il donne la date exacte à laquelle le texte a été rédigé et que les carnets publiés dans *La Semaïson* ne mentionnent que les mois et les années. Cela suggère que Jaccottet effectue un travail de réécriture à partir de ses carnets manuscrits en vue de leur publication.

constitué de vers tandis que, de 1965 à 1979, les vers comptent pour moins du quinzième de l'ensemble²⁴. La diminution du nombre de vers coïncide avec la fin de la rédaction des poèmes d'*Airs*, mais aussi avec le début d'une période sombre dans l'œuvre poétique de Jaccottet. En effet, peu après avoir rédigé les poèmes d'*Airs* (1961-1964) — dont nous avons déjà proposé qu'ils constituaient le moment de l'œuvre où le poète paraît le plus assuré, le plus confiant en ses moyens —, Jaccottet connaît successivement deux deuils : celui de son beau-père et celui de sa mère. Le poète exprime alors, dans ses livres, une douleur qui semble tenir non seulement à la perte de ses proches, mais aussi à l'impuissance de la poésie à bien exprimer le deuil. Les poèmes de *Leçons* (1966-1967), de *Chants d'en bas* (1973), d'*À la lumière d'hiver* (1974-1976), de même que les proses d'*À travers un verger* (1971-1974) font nettement contraste, par leur obscurité, avec les œuvres publiées précédemment par Jaccottet²⁵. Dès le premier poème de *Leçons*, Jaccottet se distancie de l'homme naïf qu'il a été à l'époque de *L'Effraie* (1946-50) et de *L'Ignorant* (1952-1956) :

*Autrefois
moi l'effrayé, l'ignorant, vivant à peine,
me couvrant d'images les yeux,
j'ai prétendu guider mourants et morts*²⁶.

Le « moi l'effrayé, l'ignorant » fait, ici, manifestement référence aux livres intitulés *L'Effraie* et *L'Ignorant*, et Jaccottet semble tout aussi manifestement discréditer la poésie qu'il pratiquait dix ans plus tôt. Le poète affirmant qu'« autrefois » il se « [couvrait]

²⁴ Les années 1954-1964 occupent, dans les carnets, 84 pages, dont environ 18 sont consacrées aux vers ; les vers correspondent donc à 21 % des carnets 1954-1964. De l'autre côté, les vers occupent 12 pages des années 1965-1979, sur un total de 196 pages ; les vers correspondent donc à 6 % des carnets 1965-1979.

²⁵ En fait, entre *L'Ignorant* et *Airs*, donc entre 1956 et 1961, Jaccottet a aussi rédigé deux ouvrages très sombres : l'ensemble de proses réunies sous le titre *Éléments d'un songe* et le récit justement intitulé *L'Obscurité*. Pendant ces cinq années, en effet, Jaccottet est incapable de rédiger un poème, et c'est la découverte du haïku qui semble lui avoir permis de sortir de cette « crise de vers ».

²⁶ *Leçons*, novembre 1966-octobre 1967 dans *Poésie 1946-1967*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie/Gallimard », 1994, p. 160. Les poèmes de *Leçons* seront repris, après avoir été légèrement modifiés, dans *À la lumière d'hiver* précédé de *Leçons* et de *Chants d'en bas* et suivi de *Pensées sous les nuages*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie/Gallimard », 1994.

d'images les yeux» admet que la poésie lui a voilé la vue. À la fin des années cinquante, Jaccottet disait de l'incertitude qu'elle était le « moteur » de la poésie ; moins de dix ans plus tard, l'incertitude n'est plus si productive : elle entrave, elle insécurise. Il semble que cette insécurité, cette méfiance envers la poésie aient entraîné un changement dans l'œuvre de Jaccottet. Le poète s'aperçoit lui-même de ce changement, comme en témoigne un texte de *La Semaïson*, daté de janvier 1976 :

L'enchaînement de mes travaux récents (1967-1975) me frappe tout à coup : l'un engendrant l'autre comme une succession de recherches plus ou moins approximatives, mais cohérentes (répétitives peut-être aussi). Leur caractère de « suites », comme si j'étais devenu incapable d'écrire un poème autonome, se suffisant à lui-même, n'exigeant ni retouche, ni complément, ni prolongement. [...] (SI, 233)

Si *L'Effraie*, *L'Ignorant* et *Airs* sont des « recueils » de poèmes, *Leçons*, *Chants d'en bas* et *À la lumière d'hiver* sont plutôt des « suites » de poèmes. En effet, *L'Effraie*, *L'Ignorant* et *Airs* sont constitués majoritairement de poèmes « autonomes », possédant chacun un titre ; le lecteur peut lire ces poèmes dans le désordre, y grappiller à sa guise... À l'inverse, les poèmes de *Leçons*, de *Chants d'en bas* et d'*À la lumière d'hiver* sont beaucoup moins « autonomes » : leur sens n'est pleinement compréhensible que si l'on considère l'ensemble qu'ils forment, et le lecteur gagne ainsi à les lire l'un à la suite de l'autre. Si le poète est devenu « incapable d'écrire un poème autonome », peut-être est-ce justement parce qu'il manque de confiance à l'endroit de son propre travail : le doute le conduit peut-être à prendre de nombreuses précautions, à « retoucher, compléter, prolonger » chaque poème qu'il écrit — opérations qui finissent par conférer aux œuvres du poète « un caractère de suites ». Même certains poèmes de *La Semaïson* — parmi les rares que Jaccottet y consigne encore — constituent une suite. Le mois de mai 1966, en effet, se clôt par quatre textes composés uniquement de vers, et qui tournent tous autour de la même question : comment le poète, lorsque confronté à la mort, peut-il encore œuvrer en faveur de la poésie ? C'est comme si Jaccottet, après

avoir rédigé un poème, n'avait pu passer à autre chose (par exemple, à une description en prose d'un paysage, ou à note de lecture) et avait dû rédiger un autre poème, comme pour « retoucher, compléter, prolonger » le précédent. Ces quatre poèmes, par ailleurs, annoncent ceux de *Leçons*, dont la rédaction débutera quelques mois plus tard, en novembre. Le premier des quatre poèmes de mai 1966, qui commence par le vers « Nous sommes accompagnés d'ombres fléchissantes » (SI, 103), fait penser au début de *Leçons*, où Jaccottet formule le souhait « qu'il [le défunt] soit dans l'angle de la chambre²⁷ », comme s'il voulait en effet que cette ombre continue de l'accompagner. De la même façon, dans le troisième poème de *La Semaïson*, le vers « La pourriture attaque sa parole » (SI, 104) annonce le poème de *Leçons* qui commence ainsi :

*Muet. Le lien des mots commence à se défaire
aussi. Il sort des mots²⁸.*

Or la suite de poèmes que contient *La Semaïson* est un cas isolé dans les carnets. Nulle part ailleurs, en effet, des textes consécutifs s'y donnent à lire comme un ensemble, comme une suite ; et pour que *La Semaïson* constitue un « recueil de graines légères », il faut que chacun de ses textes soit autonome. En fait, à partir du moment où Jaccottet est « incapable d'écrire un poème autonome », la raréfaction des vers dans les carnets s'explique aisément : si un poème n'est pas autonome, alors il n'a pas vraiment sa place dans *La Semaïson*.

Les œuvres que Jaccottet rédige par la suite sont tout aussi — sinon plus — sombres que *Leçons*. Le poète, en effet, traverse une longue période de tourments, et c'est ce qu'expriment les poèmes de *Chants d'en bas* (1973) et d'*À la lumière d'hiver* (1974-1976) ainsi que les proses d'*À travers un verger* (1971-1974). Dans *Chants d'en bas*, rédigé après la mort de sa mère, Jaccottet paraît encore plus tourmenté qu'il ne l'était dans *Leçons*, écrit après le décès de son beau-père. Peut-être l'accumulation des morts pèse-

²⁷ *Ibid.*, p. 159.

²⁸ *Ibid.*, p. 167.

t-elle sur lui ? *Chant d'en bas* laisse en tout cas entendre un dialogue du poète avec lui-même où les pouvoirs de la poésie contre la mort sont mis en doute. Par exemple, s'efforçant de désigner la douleur qu'inflige la mort, Jaccottet insiste sur l'indicible :

*c'est ce qui n'a ni forme, ni visage, ni aucun nom,
ce qu'on ne peut apprivoiser dans les images
heureuses, ni soumettre aux lois des mots,
ce qui déchire la page
comme cela déchire la peau
ce qui empêche de parler en autre langue que de bête²⁹*

Le poète parle ici d'une mort qui « déchire » à la fois la page et la peau, qui détruit donc à la fois l'homme et la poésie³⁰. Les poèmes d'*À la lumière d'hiver* poursuivent — poussent plus loin — la critique de la poésie amorcée dans *Leçons* : Jaccottet, en effet, s'y montre encore plus dur à l'endroit des images qu'il ne l'était dans *Leçons*. Si, après la mort de son beau-père, Jaccottet pouvait écrire que les images servent à se couvrir les yeux, cette fois il compare les images à des clous en travers de la gorge :

*Un homme qui vieillit est un homme plein d'images
raides comme du fer en travers de sa vie,
n'attendez plus qu'il chante avec ces clous dans la gorge³¹.*

Dans le même esprit, Jaccottet fait un bilan négatif de son œuvre dans les proses d'*À travers un verger*. Il y exprime, en effet, un dégoût pour son propre travail :

*[...] À certains moments, devant certaines réalités, ils [les mots]
m'irritent, ou ils me font horreur ; et moi à travers eux, qui continue*

²⁹ *Chants d'en bas*, 1973 [1974] dans *À la lumière d'hiver* précédé de *Leçons* et de *Chants d'en bas* et suivi de *Pensées sous les nuages*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie/Gallimard », 1994, p. 44.

³⁰ Or, dans ce passage, l'enjambement des « images / heureuses », en rendant laborieuse la prononciation, traduit la difficulté d'écrire en ces circonstances ; et l'anaphore du « ce qui » rend perceptible l'effort que doit déployer le poète pour mettre des mots sur ce qu'il ressent. La voix que donne ici la poésie à la mort n'est pas une « langue de bête », bien qu'elle en mime admirablement les inflexions. Si l'énoncé du poème signe l'arrêt de mort de la poésie, son énonciation en prouve la bonne santé. En fait, *Chants d'en bas* montre un poète ballotté entre l'espoir que la poésie puisse pallier la mort et la douleur liée au sentiment que la mort ruine les chances de la poésie. La force du livre tient justement dans cette tension entre les deux possibilités.

³¹ *À la lumière d'hiver*, 1974-1976 [1977] dans *À la lumière d'hiver* précédé de *Leçons* et de *Chants d'en bas* et suivi de *Pensées sous les nuages*, op. cit., p. 81.

*à m'en servir : cette façon d'être assis à une table, le dos tourné aux autres et au monde, et de n'être plus capable, à la fin, que de cela*³²...

Le démonstratif de ce passage (« *cette façon d'être assis à une table, le dos tourné aux autres et au monde* ») fait bien sentir le mépris que le poète s'inspire à lui-même. Dans un texte assez long de *La Semaison*, daté de mai 1970, Jaccottet déprécie son travail d'une façon tout aussi violente :

Moi avec mes arbres, mes fleurs, pas assez ignorant pour être naïf, trop ignorant pour passer au parti des savants, des linguistes, avec mes craintes, mes lâchetés, mon peu de vie, de sang, de paroles. Avec le souci de telle chose triste, ou horrible, ou sans issue qui devrait animer, enténébrer mes mots — et non pas aucune science de ceux-ci —, avec le débat paralysant entre ce qui fait encore de ces mots un mouvement vrai et tout ce qui tend à les fausser, parce qu'ils sont devenus entre-temps pour moi, aussi, un moyen de vie et une chance de succès ; moi toujours avec mes vieilles questions ressassées et plus de pas en arrière qu'en avant peut-être et une voix qui ne s'affermir pas — rêvant de mêler la légèreté des choses au poids du temps, de faire « quelque chose » avec ce mélange — quelqu'un au loin qui voit grandir sa solitude, son âge, sa faiblesse, sa peur — et en même temps on voit passer des oiseaux dans un jardin, le vent souffle, on ne comprend rien ou on a peur de trop bien comprendre ; et cependant le ciel demeure, le ciel dure, j'écris exactement comme je dis qu'il ne faut pas écrire, je n'arrive pas à saisir modestement le particulier, le privé — les détails exacts m'échappent, se dérobent ; ou c'est moi qui me dérobo à eux. (SI, 165-166)

L'irritation — voire la frustration — du poète est aisément perceptible dans la répétition du « *moi avec mes arbres, mes fleurs* » / « *moi toujours avec mes vieilles questions ressassées* », dans ce « moi » que le poète met cruellement de l'avant, comme pour le juger à distance, dans ce « toujours » qui rend la deuxième proposition encore plus désespérée que la première. Dans la phrase « *j'écris exactement comme je dis qu'il ne faut pas écrire* », l'adverbe, qui ne peut être qu'une hyperbole, rend compte de la violence que le poète s'inflige à lui-même. Or il n'y a que très peu de textes, dans *La*

³² *À travers un verger, 1970-1974* [1975] dans *À travers un verger* suivi de *Les Cormorans* et de *Beauregard*, Paris, Gallimard, 1984, p. 20-21.

Semaison, qui font voir un tel désespoir. La majorité des textes de *La Semaison*, consignés dans les carnets parallèlement à la rédaction de *Chants d'en bas*, d'*À la lumière d'hiver* et d'*À travers un verger*, ne trahissent pas du tout, en effet, les tourments que le poète connaît à la même époque. Les textes, généralement, se donnent à lire comme des descriptions « sereines » de paysages. Hervé Ferrage, dans son livre sur l'œuvre de Jaccottet, remarque à juste titre que, dans la « passe difficile de sa vie » que constituent les années allant de *Leçons* à *Pensées sous nuages*, « le poète réserve aux notes improvisées les moments lumineux dont il fait encore l'expérience³³ ». On lira, ainsi, parmi de nombreux autres passages :

Iris, portés haut sur leur tige, clairs — au-dessus des feuilles, du sol, soulevés comme des globes, des ballons prêts à s'envoler. (1971, SI, 166)

*

Le Lez large, rapide, couleur de boue, de terre, comme un champ en mouvement, une eau labourée. Brouillard proche. Le bruit de l'eau dans le brouillard.

Plus haut, sur un versant boisé du rivage, un grand renard presque orange et blanc, à quelques pas de nous, s'enfuit. (1972, SI, 175)

*

Les vols des pigeons autour des fermes, leurs miroirs. Au printemps : éclosion du ciel. (1972, SI, 177)

*

Soirs de bois rose. Sur les talus des bords de route, les dents du feu. (1973, SI, 193)

*

Corbeau montant d'un vol oblique et patient devant les nuages roses de l'aube. (1974, SI, 209)

*

L'irruption criarde, ou sifflante, des martinets, qui rend à nouveau sensible la hauteur du ciel. (1975, SI, 217)

³³ Hervé Ferrage, *Philippe Jaccottet : le pari de l'inactuel*, Paris, Presses universitaires de France, 2000, p. 241.

En fait, en même temps qu'ils font de moins en moins de place aux vers, les textes de *La Semaïson* semblent se distancier de l'œuvre sombre que Jaccottet rédige parallèlement. À l'intérieur même de *La Semaïson*, en 1972, le poète essaie de se convaincre qu'il doit persister à effectuer le travail qui a toujours été celui des carnets :

Dans la presque impossibilité ou impuissance, après des mois de mutisme à peu près total, contre cent difficultés que j'écarte, que j'essaie d'écarter en n'y pensant pas, donc à l'aveuglette, à tâtons, pour obéir à un vague sentiment, à un reste de sentiment de nécessité, à un vague espoir (?) ou à un vague sursaut de fierté, de dignité — aussi contre presque toute la littérature récente — dans l'idée qu'il y a quand même, malgré tout, autre chose.

En me refermant sur moi, tous livres fermés hors le livre des choses, le livre du vécu, le livre concret, matériel, douloureux, dérobé :

noter d'abord des traces, des directions qui sont déposées en moi, qui creusent en moi leurs sillons. Des images qui s'enfoncent dans le passé ou qui flottent près de moi, tournent autour de moi. Inscrites sur sol mouvant comme celui du port de Rotterdam par gros temps. Notées en vrac et presque paresseusement, sans trop y regarder, m'y arrêter. (SI, 186)

Le dernier paragraphe de ce texte, où Jaccottet répète comme une leçon apprise ce qu'il peut — et doit — encore faire, fait penser au passage de *Paysages avec figures absentes* où le poète précisait la nature de son travail poétique. « Noter des traces, des directions qui creusent leurs sillons », c'est encore se tourner vers les éléments du paysage qui, « par intermittence, mais avec obstination », pointent vers le centre, vers l'espèce de noyau d'où émane la poésie, et permettent ainsi d'« appréhender l'immémoriale haleine divine ».

Ainsi, il semble que l'entreprise poétique de Jaccottet, telle que l'esquissaient les proses de *La Promenade sous les arbres* et de *Paysages avec figures absentes*, ait été, pendant la période allant de *Leçons* à *À la lumière d'hiver*, reléguée dans les carnets. Jusqu'au milieu des années soixante, les poèmes interrogeaient — ou chantaient, comme dans *Airs* — la beauté perçue dans les environs de Grignan ; ils visaient alors la même chose que les textes de *La Semaïson*, mais d'une façon différente, avec des moyens différents, sur

lesquels il faudra revenir. À partir de *Leçons*, les poèmes ne semblent plus essayer de comprendre et de communiquer cette beauté : ils semblent plutôt vouloir *s'agripper* à cette beauté, s'en servir comme d'une béquille pour supporter le poids de la souffrance. Les poèmes de *Pensées sous les nuages* (1976-1982) font le pont entre cette période sombre où le poète met en doute la poésie et une période plus claire, où il recommence à interroger plus sereinement la poésie et les paysages. Les premiers poèmes de *Pensées sous les nuages*, rédigés à la fin de l'année 1976, s'ils sont déjà moins sombres que les poèmes d'*À la lumière d'hiver*, appartiennent encore à un poète tourmenté. Le premier ensemble de poèmes, intitulé « On voit », s'ouvre en effet sur une scène douce-amère :

*On voit les écoliers courir à grands cris
dans l'herbe épaisse du préau.*

*Les hauts arbres tranquilles
et la lumière de dix heures en septembre
comme une fraîche cascade
les abritent encore de l'énorme enclume
qui étincelle d'étoiles par-delà³⁴.*

Si le poète, ayant visiblement retrouvé son fin regard, peut comparer « les hauts arbres tranquilles » et « la lumière de dix heures en septembre » à une « fraîche cascade » derrière laquelle les écoliers sont abrités, il remarque néanmoins que cet abri n'est que temporaire : arbres et lumière abritent « encore » les écoliers, autrement dit ne les abritent plus pour très longtemps. Tôt ou tard, les écoliers seront rattrapés par la mort, ici représentée par un ciel — une « énorme enclume » — qui semble suspendue telle une épée de Damoclès. Le deuxième ensemble de poèmes, qui s'intitule « Pensées sous les nuages », se donne à lire comme un dialogue intérieur où le poète cherche à savoir où il en est dans son travail poétique, essayant de se convaincre qu'il est possible de continuer. Le texte débute par un constat négatif :

³⁴ *Pensées sous les nuages, 1976-1982* [1983] dans *À la lumière d'hiver* précédé de *Leçons* et de *Chants d'en bas* et suivi de *Pensées sous les nuages, op. cit.*, p. 105.

— *Je ne crois pas décidément que nous ferons ce voyage
à travers tous ces ciels qui seraient de plus en plus clairs,
emportés au défi de toutes les lois de l'ombre*³⁵.

Lorsque Jaccottet dit qu'il ne fera pas « ce voyage » à travers des ciels « de plus en plus clairs », sans doute faut-il comprendre qu'il ne croit plus en ses chances de traduire les paroles cachées dans la nature, de voir jusqu'au centre, jusqu'aux couches profondes de la réalité. Plus loin, Jaccottet reprend le premier vers de son texte en le modifiant légèrement :

— *Je ne crois pas décidément que nous ferons encore ce voyage,
ni que nous échapperons au merlin sombre
une fois que les ailes du regard ne battront plus*³⁶.

En ajoutant ce « encore », le poète laisse entendre qu'il a pu, jadis, faire ce voyage ; peut-être l'a-t-il fait au moment où il composait les poèmes d'*Airs* (qui, comme nous l'avons dit, représentent le moment de l'œuvre où Jaccottet est le plus assuré, le plus affirmatif). Le poète, donc, ne pourra pas revenir en arrière, pas plus qu'il n'échappera à la mort ; mais il y a un « mais », un « malgré tout » :

*Néanmoins,
en passant, nous aurons encore entendu
ces cris d'oiseaux sous les nuages
dans le silence d'un midi d'octobre vide,
ces cris épars, à la fois près et comme très loin
(ils sont rares, parce que le froid
s'avance telle une ombre derrière la charrue des pluies),
ils mesurent l'espace*³⁷...

Il y a en effet « ces cris d'oiseaux sous les nuages », ces « cris épars », ces « rares » cris — ceux que les textes de *La Semaïson* s'efforcent justement de saisir, d'interroger. Et, justement, après les poèmes de « Pensées sous les nuages », se trouvent des poèmes regroupés sous le titre « Le mot joie » et dont la rédaction a été annoncée dans *La*

³⁵ *Ibid.*, p. 115.

³⁶ *Ibid.*, p. 117.

³⁷ *Ibid.*, p. 116-117.

Semaison. Dans un des tout derniers textes du premier volume de carnets, en effet, Jaccottet écrit :

*Le mot « joie » : prendre le temps de penser à ce mot. Surpris
qu'il me revienne tout à coup. (SI, 274)*

Cette note date de mai 1979, alors que la rédaction des poèmes réunis sous le titre « Le mot joie » a commencé en janvier 1981, soit plus d'un an et demi plus tard. Jaccottet est « surpris » que ce mot lui « revienne à tout coup », après tant d'années passées dans la douleur, et c'est comme s'il lui avait fallu du temps pour apprivoiser de nouveau la « joie ». En fait, la rédaction des poèmes de « Le mot joie » est contemporaine de *La Seconde Semaison*, ce qui signifie que, dans *Pensées sous les nuages*, le poète passe non seulement d'une période tourmentée à une période plus calme, mais aussi d'un volume de carnets à un autre. Les textes de *La Seconde Semaison* dialogueront eux aussi avec *Pensées sous les nuages*, de même qu'avec les autres œuvres que Jaccottet publiera par la suite. Si, alors, les carnets recommencent à nourrir l'œuvre, c'est que l'œuvre renoue avec la poésie telle que la concevait Jaccottet avant d'être confronté à la mort de ses proches. Mais le poète a été transformé par ce qu'il a vécu ; et s'il reprend le travail là où il l'avait laissé, il ne l'effectuera plus de la même façon. Le chapitre suivant, justement, essaiera de préciser ce qui distingue *La Seconde Semaison* — et les œuvres que Jaccottet compose parallèlement aux carnets — des travaux antérieurs.

La Seconde Semaïson et les Carnets 1995-1998

La Seconde Semaïson est sous-titrée « carnets 1980-1994¹ ». Les années pendant lesquelles Jaccottet écrit *La Seconde Semaïson* correspondent, dans son œuvre, à une période plutôt sereine, moins abondante du point de vue de la production poétique. Pendant les années 1965-1979, en effet, sept ouvrages (trois livres de poèmes : *Leçons*, *Chants d'en bas*, *À la lumière d'hiver* ; quatre de proses : *Paysages avec figures absentes*, *À travers un verger*, *Les Cormorans*, *Beauregard*) sont rédigés ; pendant les quinze années suivantes (1980-1994), Jaccottet n'en écrit que trois : *Pensées sous les nuages*, *Cahier de verdure* et *Après beaucoup d'années*. Si les œuvres publiées sont moins nombreuses, le « volume » des carnets, lui, augmente : *La Semaïson*, qui s'étendait sur vingt-six années (1954-1979), comptait 269 pages ; les quinze années (1980-1994) de *La Seconde Semaïson*, elles, occupent 221 pages. Du premier volume de carnets au second, donc — après calcul —, la moyenne de pages par année passe de dix à quinze. (La mise en page — marges, interlignes, taille de police — est exactement la même dans les deux volumes.) À première vue, la matière des carnets semble être la même que par les années passées. Le poète s'intéresse toujours autant aux paysages ; il note d'ailleurs que le fait de tenir des carnets depuis si longtemps implique forcément qu'il y ait des « redites » dans leur description :

Si je transcris une fois de plus, à cette date d'octobre : « Belle promenade dimanche... chemin bordé de dalles et de noyers... » etc., autant ne rien écrire ; ou je serai le premier lassé de ces redites, le

¹ Les carnets 1980-1984 avaient paru chez Fata Morgana en 1987, sous le titre *Autres journées*.

premier inquiet de leur futilité « en temps de détresse ». Et pourtant, « ce que tu as reçu, ne le garde pas pour toi »... Il est des lieux où marcher vous rend meilleur, même si ce n'est pas pour longtemps. Ce vallon insignifiant derrière La Paillette en est un. Peut-être que le tronc et les branches nues des noyers, un arbre relativement rare ici, répondaient à leur manière argentée à la couleur des dalles et produisaient avec elles une lumière particulière et comme antique ; en même temps, le bruit d'un ruisseau abondant au point de former parfois de vraies petites cascades, mêlé à l'épaisseur tendre, à l'autre espèce d'abondance de l'herbe, dans la prairie que ce chemin longeait, produisait un accord d'énergie et de repos, de conquête et d'accueil, presque des noces heureuses et limpides ; alors que, plus haut, d'autres essences d'arbres changeraient déjà de couleur, s'allumeraient sous l'humidité grise du ciel. (SII, 218)

Le poète reconnaît lui-même que ce qu'il dit sur les noyers d'octobre n'est pas nouveau, mais comme l'endroit où ces arbres se trouvent l'a « rendu meilleur », il ne peut faire autrement que d'expliquer, une fois encore, d'où lui vient le sentiment que ce paysage *dit* quelque chose qui ne doit pas être ignoré. Ici, en effet, puisque « le tronc et les branches nues des noyers *répondaient* [...] à la couleur des dalles », le poète a l'impression que les différents éléments du paysage communiquent entre eux. Par ailleurs, Jaccottet remarque que ce même tronc et ces mêmes branches nues « produisaient avec [les dalles] *une lumière particulière et comme antique* » ; cette lumière est certes analogue à la lumière de la Grèce dont le poète parlait dans *Paysages avec figures absentes*, alors qu'il découvrait que les paysages retenant son attention étaient éclairés par celle-ci. Et, englobé par cette voix et cette lumière, le « bruit d'un ruisseau abondant », mêlé à « l'abondance de l'herbe », éveille, chez le poète, une image de « noces heureuses et limpides ». Une fois de plus, donc, Jaccottet revient à cette espèce de parole que les paysages font entendre, à cette lumière qui semble favoriser la compréhension de cette parole ; une de fois de plus, il montre le chemin qu'empruntent les images pour venir jusqu'à lui.

Tout de même, à y regarder de près, on remarque que la matière des carnets s'est légèrement modifiée au fil des ans. Les rapports qu'entretiennent les carnets avec le reste de l'œuvre, notamment, paraissent avoir changé. Il n'est en effet pas interdit de penser que les poèmes de *Pensées sous les nuages* formant l'ensemble intitulé « Le mot joie » ont pu être consignés aux côtés des textes qui forment *La Seconde Semailson* ; cela impliquerait que l'œuvre de Jaccottet — ou, du moins, une partie, est maintenant *prélevée* à même les carnets. En mai 1979, à la fin de *La Semailson*, Jaccottet notait l'irruption en lui du mot « joie », auquel il disait n'avoir pas pensé depuis des années ; en août 1980, plus d'un an plus tard, le mot lui revient à l'esprit, lors d'une promenade :

Nuages presque entièrement blancs filant dans le ciel au-dessus des arbres, dans la scintillation des verdure et l'éclat, le feu blanc du ciel d'août — par mistral ; ils se défont presque en un instant comme fumées, absorbés par la lumière. Comme des taches effacées par l'intensité de l'été, comme des paroles résorbées par un silence souverain. Là est peut-être une approche de cette « joie » dont j'ai tracé le nom un jour en pensant combien elle était devenue lointaine et presque incompréhensible pour nous. [...] (SII, 17)

Les poèmes de *Pensées sous les nuages* regroupés sous le titre « Le mot joie », justement, se lisent comme autant d'« approches » de cette « joie ». Dans le texte en prose qui annonce les poèmes de « Le mot joie », Jaccottet se rappelle l'événement qu'il avait noté dans *La Semailson* :

*Je me souviens qu'un été récent, alors que je marchais une fois de plus dans la campagne, le mot joie, comme traverse parfois le ciel un oiseau que l'on n'attendait pas et que l'on n'identifie pas aussitôt, m'est passé par l'esprit et m'a donné, lui aussi, de l'étonnement.²
[...]*

Il précise aussi, à la fin de ce texte, de quelle manière il est parvenu à composer ces poèmes :

² *Pensées sous les nuages, 1976-1982* [1983] dans *À la lumière d'hiver* précédé de *Leçons* et de *Chants d'en bas* et suivi de *Pensées sous les nuages*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie/Gallimard », 1994, p. 121.

Ce mot presque oublié avait dû me revenir de telles hauteurs comme un écho extrêmement faible d'un immense orage heureux. Alors, à la naissance hivernale d'une autre année, entre janvier et mars, à partir de lui, je me suis mis, non pas à réfléchir, mais à écouter et recueillir des signes, à dériver au fil des images ; comprenant, ou m'assurant paresseusement, que je ne pouvais faire mieux, quitte à n'en retenir après coup que des fragments, même imparfaits et peu cohérents, tels, à quelques ratures près, que cette fin d'hiver me les avait apportés — loin du grand soleil entrevu³.

Aussi bien dire que ces poèmes sont nés à la façon des textes de *La Semaïson* : « non pas réfléchir, mais écouter et recueillir des signes, dériver au fil des images », n'est-ce pas justement ce à quoi Jaccottet s'est attaché, dans ses carnets ? Les poèmes de « Le mot joie » sont des signes recueillis dont Jaccottet n'a retenu que « des fragments, même imparfaits et peu cohérents », de la même façon que les textes de *La Semaïson* forment des « carnets de croquis où se seraient déposées quelques traces (de promenades, de rencontres, de lectures, de rêves), mais dont l'auteur aurait pris soin, ensuite, d'arracher les feuillets qui lui auraient paru sans vie ». L'étude des deux œuvres publiées après *Pensées sous les nuages*, soit *Cahier de verdure* et *Après beaucoup d'années*, tend également à suggérer que la tenue de carnets est devenue la seule pratique d'écriture chez Jaccottet.

Le livre *Cahier de verdure*, publié en 1990, marque un changement important dans la poétique de Jaccottet. *Cahier de verdure*, en effet, est le premier des livres que Jaccottet désigne comme étant fait de « proses et poèmes » ; il est aussi l'un des rares dont les années de rédaction ne sont pas précisées. Les textes qui le composent sont très proches de ce qu'on trouve dans les carnets : poèmes brefs qui communiquent la profondeur du paysage, textes en prose qui s'attachent à circonscrire l'émotion, à décoder le langage secret parlé par les fleurs, réflexions sur le travail créateur. Jaccottet, ouvrant ici la porte, dans sa poésie, aux émerveillements laconiques des

³ *Ibid.*, p. 122.

carnets, réussit à composer un livre qui tranche avec les précédents. Ainsi lit-on, dans *Cabier de verdure*, des paragraphes de prose qui, à l'instar de plusieurs textes de carnets, sont composés majoritairement de phrases nominales :

Les couleurs graves des fins d'après-midi, l'hiver : le brun qui tire sur le fauve, le pourpre, le violet ; le vert très sombre, les lointains bleus ; et aujourd'hui, entre l'horizon et de longs nuages peut-être chargés de neige, un morceau de ciel si clair qu'il en paraît juvénile ou angélique. L'enclos du grand jardin avec ses murs couverts de lierre donne toujours son même conseil de calme, de patience, de confiante attente⁴.

De même trouve-t-on un ensemble de proses et de poèmes dont le titre, « Fragments soulevés par le vent », fait un écho direct à la « dispersion naturelle des graines d'une plante » que constitue la « semaison ». Il n'est ainsi pas impossible que Jaccottet, pour composer *Cabier de verdure*, ait prélevé des textes dans ses carnets et les ait organisés de manière à obtenir une suite d'ensembles où les proses et les poèmes alternent⁵. Si, dans *La Semaison*, le poète travaille de manière à ce que son écriture puisse s'approcher d'un idéal suggéré par le cycle végétal, il semble que *Cabier de verdure*, dont les cinq « mouvements » épousent le cycle des saisons, rejoigne enfin cet idéal. Le premier mouvement, en effet, décrit les paysages pluvieux d'avril, le second parle du solstice d'été, le troisième des mois d'août et de septembre, le quatrième s'intéresse aux soirées et aux nuits d'hiver, enfin le poète revient dans le cinquième mouvement au printemps, avec l'apparition des fleurs. *Cabier de verdure* est un livre très finement organisé : chacun des mouvements est composé de deux suites de textes, l'un en caractères romains et l'autre en italiques. Dans les deux premiers « mouvements », la suite imprimée en romain précède celle en italiques et, dans les deux mouvements suivants, l'inverse se

⁴ *Cabier de verdure* [1990] dans *Cabier de verdure* suivi de *Après beaucoup d'années*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie/ Gallimard », 2003, p. 58.

⁵ Michèle Monte le soutient en tout cas, sans toutefois préciser sur quoi son affirmation repose : « On sait par ailleurs que les proses longues de *Cabier de verdure* résultent d'un travail de tissage entre des notes de carnets, mises bout à bout ou refondues. » (Michèle Monte, « La métaphore dans l'œuvre de Philippe Jaccottet : entre exhibition et amuissement », dans *Présence de Jaccottet* (dir. : Pierre Jourde, Catherine Langle et Dominique Massonnaud), Paris, Kimé, 2007, p. 206.)

produit ; le dernier mouvement est structuré de la même façon que le premier, tous les deux étant associés au printemps.

Les textes d'*Après beaucoup d'années*, publié en 1994, ressemblent à ceux de *Cahier de verdure*, bien qu'ils ne soient pas aussi minutieusement ordonnés que ces derniers ; ils demeurent, eux aussi, très proches de ce que l'on trouve dans *La Semaïson*. Cela dit, alors que l'œuvre poétique se rapproche de plus en plus des carnets, *La Seconde Semaïson* s'éloigne, semble-t-il, de *La Semaïson*. Si, en effet, à partir du milieu des années soixante, *La Semaïson* faisait moins de place aux vers (les vers constituent 6 % de l'ensemble pour les années 1965-1979, contre 21 % pour les années 1954-1965), *La Seconde Semaïson* en contient encore moins : les vers, là, ne comptent plus que pour 3 % de l'ensemble. Par ailleurs, même les proses qui s'attachent à décrire — et à comprendre — les paysages sont plus rares. Il n'est pas interdit de penser que Jaccottet ait utilisé, pour *Pensées sous les nuages*, *Cahier de verdure* et *Après beaucoup d'années*, certaines des proses descriptives et la grande majorité des vers que contiennent les carnets manuscrits des années 1980-1994.

Si le deuxième volume de carnets contient à la fois moins de vers et de proses descriptives que le premier, on peut se demander de quoi donc sont remplies ses pages. *La Seconde Semaïson*, en comparaison avec *La Semaïson*, contient résolument plus de citations et de notes de lectures. Jaccottet relit, notamment, Mallarmé au début des années quatre-vingt et plusieurs textes de *La Seconde Semaïson* sont consacrés à l'auteur du *Coup de dés* :

Cette phrase de Villiers de l'Isle-Adam citée par Mallarmé : « Vivre ? Les serviteurs feront cela pour nous » caractérise, dans son outrance même, la tentation de cette époque, ce qu'elle a eu de grand et son risque d'aberration.

Quoi qu'il en soit, je constate, à relire Mallarmé — en même temps que dehors les oiseaux s'imaginent en avril —, que son pouvoir subsiste (sans doute dû en partie à la noblesse de son âme, à la tension sans complaisance de son esprit), même si j'éprouve là

comme un manque d'air, avec le scintillement froid des constellations auxquelles il a tenté d'égaliser ses poèmes. (SII, 47)

*

[...] Il y a dans cette hauteur de vues quelque chose d'admirable et qui continue à fasciner ; mais... comment légitimer ce « mais » ? Cette foudre et ce ciel ont un peu trop perdu, au passage, de leur force native, de même que la femme d'autrefois, « originelle et naïve », du Phénomène futur est devenue décidément trop lointaine. Foudre et ciel, chez Mallarmé, ont peut-être trop souffert d'être enfermés rue de Rome, parmi trop d'« abolis bibelots » ? C'est quand on s'est avisé de cela que l'on court reprendre souffle chez Rimbaud le sauvage, ou Verlaine le désespéré. (SII, 50-51)

*

Mallarmé est l'un des premiers à avoir fait de l'(admirable) poésie sur la poésie [...]. Mais il a eu une postérité redoutable, dans le ressassement dilué et stérile de ses hantises. Narcisses exsangues. (SII, 51-52)

Comme il arrive souvent, ces textes en disent davantage sur la poétique jaccottienne que sur l'auteur commenté : il semble, en effet, que la réflexion de l'auteur de *La Semaïson* sur d'autres entreprises lui permette de préciser son propre art poétique. Comme le dit la critique Christine Lombez, « Philippe Jaccottet, si discret quand il s'agit de lui-même et de ses œuvres, semble mieux se livrer quand il parle de quelqu'un d'autre⁶ ». Le poète romand, reconnaissant la grandeur de l'œuvre de Mallarmé, ne peut toutefois s'empêcher d'émettre une réserve quant à celle-ci ; ainsi, par l'exemple de Mallarmé, Jaccottet met le doigt sur quelque chose qu'il cherche à éviter dans sa poésie : le « manque d'air ». Par ailleurs, il y a dans ces passages une imbrication entre la pensée et la pratique de la poésie, que nous avons déjà remarquée dans un texte de *La Semaïson* analysé plus haut. Dans un même mouvement, en effet, au contact de la poétique mallarméenne, Jaccottet précise sa propre pratique de la poésie et fait un usage de l'écriture qui est conforme à la poétique qu'il met de l'avant. Jaccottet souhaite partager avec Mallarmé « la tension sans complaisance de l'esprit », et l'image

⁶ Christine Lombez, « Le laboratoire du poète-traducteur », *Transactions secrètes : Philippe Jaccottet traducteur de Rilke et de Hölderlin*, Arras, Artois Presses Université, 2003, p. 120.

que le poète romand utilise pour décrire les émules mallarméennes — « narcisses exsangues » — n'est pas si loin de l'« aboli bibelot » de Mallarmé. D'un autre côté, après avoir lu l'œuvre de Mallarmé, Jaccottet « court reprendre souffle » chez Rimbaud et Verlaine, mais sa propre écriture l'aide aussi à reprendre souffle : les oiseaux qui dehors « s'imaginent en avril », pendant que Jaccottet, en février, relit l'auteur de *L'Après-midi d'un faune*, viennent comme aérer l'esprit du poète. Et si dans *La Semaïson* le poète se servait des René Char, Victor Segalen et Saint-John Perse pour définir par la négative son travail poétique, dans *La Seconde Semaïson* il fait la même chose, mais en commentant cette fois — sur un plus grand nombre de pages — Mallarmé.

Mallarmé n'est pas la seule figure à faire son apparition dans le deuxième volume de carnets : Jaccottet lit aussi les poèmes d'Emily Dickinson⁷, dont l'un est d'ailleurs traduit, avant d'être commenté, dans *La Seconde Semaïson* :

Un poème d'Emily Dickinson :

« Where every bird is bold to go
And bees abashless play,
The foreigner before he knocks
Must thrust the tears away. »

(« Où chaque oiseau a licence d'aller / Et les abeilles jouent sans honte, / L'étranger avant de frapper / Doit essuyer ses larmes. »)

Le poète retient l'attention avant même qu'on ne l'ait compris, qu'on n'ait cherché à le comprendre, peut-être par le rapprochement du jeu et des larmes, de l'espace libre et de la porte fermée. On éprouve un émerveillement, comme devant certains haïkus dans

⁷ Dans *La Seconde Semaïson*, Jaccottet, notant en mars 1981 qu'un rouge-gorge lui a tenu compagnie pendant qu'il travaillait au jardin, se souvient que le rouge-gorge, « le « cravaté de rouge » d'Emily Dickinson », a été « si cher à [Gustave] Roud pendant sa vieillesse » (SII, 28). Vingt ans plus tard, en 2001, lors des funérailles d'André du Bouchet, l'auteur de *L'Effraie* apprend que le trépassé, au seuil de la mort, avait accepté volontiers qu'on lui lût des poèmes d'Emily Dickinson. Dans le livre intitulé *Truinas, le 21 avril 2001*, justement dédié à la mémoire d'André du Bouchet, Jaccottet raconte cet événement et remarque que s'il se sent lié à la fois à Roud et à du Bouchet, en dépit des différences entre ces derniers, c'est parce que les deux poètes « étaient proches [...], à la racine de leurs œuvres, par certains accords profonds dont le surgissement de la figure, si pure, d'Emily Dickinson dans l'imminence de leur mort, était un signe poignant » (*Truinas, le 21 avril 2001*, Genève, La Dogona, 2004, p. 25). (Peu avant ce passage, Jaccottet cite une traduction française d'un poème d'Emily Dickinson, où l'on retrouve de nouveau le « rouge-gorge ». Il semble que le poète, fidèle aux mœurs de son pays d'adoption, ne se soit pas avisé de ce que le rouge-gorge n'existe pas en Amérique...)

lesquels les choses les plus humbles font office de clefs ouvrant sur de profonds espaces. [...] (SII, 90-91)

De la même façon que, dans *La Semaison*, la lecture que Jaccottet faisait de Hölderlin jetait les bases de sa propre pratique de la poésie, ici, la beauté que le poète romand découvre dans l'œuvre d'Emily Dickinson semble concorder avec son propre idéal poétique. Jaccottet ne souhaite-t-il pas, en effet, que, dans ses poèmes, « les choses les plus humbles [fassent] office de clefs sur de profonds espaces » ? Parallèlement à la lecture des poèmes d'Emily Dickinson, Jaccottet relit aussi l'œuvre de Goethe. Si les carnets publiés dans *Observations et autres notes anciennes* et ceux de *La Semaison* mentionnaient fréquemment Novalis et Hölderlin, Jaccottet, dans *La Seconde Semaison*, s'intéresse à un autre poète allemand. L'auteur de *L'Effraie* note en 1986 :

Nombreuses relectures, ces deux dernières années, de Goethe, du Goethe tardif. [...] (SII, 92)

Jaccottet, dont le livre *Pensées sous les nuages* se terminait par un poème intitulé « Le poète tardif », relit spécifiquement, ainsi, le « Goethe tardif ». C'est peut-être que le poète romand, vieillissant, délaisse les modèles que furent jadis pour lui Novalis et Hölderlin, morts tous deux très jeunes, pour le modèle plus probant qu'offre Goethe, lui qui a vécu octogénaire⁸.

On voit que les notes de lecture de *La Seconde Semaison*, bien qu'elles y soient plus nombreuses, jouent le même rôle que celles que contenait *La Semaison* : elles participent

⁸ Marie-Claire Dumas, qui étudie les lectures de Philippe Jaccottet, remarque justement que, chez le « poète tardif », l'œuvre de Hölderlin est éclipsée par celle de Goethe :

Si l'on en croit La Seconde Semaison, les années 1985-1986 — au cours desquelles la relecture des poètes contemporains français se révèle décevante — réservent à Philippe Jaccottet sinon une absolue découverte, du moins une profonde réévaluation dans le domaine de la poésie allemande. L'astre longtemps dominant de Hölderlin se trouve alors concurrencé par celui, ascendant, de Goethe, dont l'œuvre fait l'objet d'une relecture assidue [...]. Ce qui frappe alors Jaccottet, c'est la capacité du poète allemand à se renouveler, quand il entreprend à soixante-cinq ans le Divan Orient-Occident.

(Marie-Claire Dumas, « Une constellation, tout près : la poésie française du XX^e siècle selon Philippe Jaccottet », dans *Qui chante là quand toute voix se tait : lectures de Philippe Jaccottet* (dir. : Bruno Blanckeman), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003, p. 281.)

de la réflexion de Jaccottet sur sa propre pratique de la poésie. En fait, Jaccottet tire généralement des leçons pour sa propre poétique *par la négative*, en l'occurrence lorsqu'il commente des œuvres qu'il n'admire pas sans réserve ; entre autres, les œuvres de René Char — trop « princier » à son goût — et de Mallarmé — où il dit manquer d'air. Or, si la majorité des poètes français convoqués dans les carnets servent de contre-pied à la poétique jaccottienne, l'auteur de *La Semaïson* semble chercher, à l'inverse, l'assentiment des poètes de langue étrangère. Lorsque Jaccottet parle de Novalis, de Hölderlin, de Goethe ou même d'Emily Dickinson, on a l'impression qu'il y cherche — et trouve — des éléments de poétique qui concordent avec sa propre conception de la poésie⁹.

De *La Semaïson* à *La Seconde Semaïson*, les notes de lecture se font plus nombreuses ; mais ce sont les citations dont l'augmentation est la plus frappante. Dans *La Semaïson*, en effet, les citations occupaient environ 16 pages, sur un total de 269 ; dans *La Seconde Semaïson*, c'est 43 pages, sur 221, qui sont occupées par des citations. Les citations, donc, correspondent à 20 % de l'ensemble du deuxième volume de carnets, contre 6 % pour le premier. Le plus souvent, les citations semblent parler à la place de Jaccottet ; c'est le cas, notamment, de ce passage de Virginia Woolf, recopié dans les carnets en 1981 :

Virginia Woolf, à la fin d'Orlando :

« ... La louange, la gloire, qu'ont-elles à faire avec la poésie ? Qu'ont à faire sept éditions (c'était le chiffre

⁹ Le même phénomène se produisait, déjà, à la fin des années cinquante, lorsque Jaccottet découvrait le haïku. Michèle Aquien, dans l'étude qu'elle consacre aux rapports de Jaccottet avec ce poème japonais, le remarque d'ailleurs :

On ne peut négliger le fait que les grandes tendances de sa poétique [à Jaccottet] et de son rapport au monde présentent, très tôt, des analogies troublantes avec l'esthétique et la thématique du haïku. Plutôt qu'une rencontre de quelque chose de radicalement nouveau, c'est une rencontre au miroir, avec le sentiment d'étrangeté qu'il y a à retrouver le semblable en l'autre, a priori si lointain, si étranger.

(Michèle Aquien, « Philippe Jaccottet et le Haïku », dans *Philippe Jaccottet* (dir. : Patrick Née et Jérôme Thélot), Cognac, Le Temps qu'il fait, 2001, p. 243.)

atteint déjà) avec la valeur du volume ? Écrire de la poésie, n'était-ce pas une transaction secrète, une voix répondant à une autre voix ? Tout ce bavardage, par suite, ces louanges et ces blâmes, et ces conversations avec des gens qui vous admirent et ces conversations avec des gens qui ne vous admirent pas, avaient aussi peu de rapport que possible avec la chose vraie... une voix qui répond à une autre voix. Quoi de plus secret, songea-t-elle, de plus lent, de plus semblable au commerce des amoureux que la réponse bégayante qu'elle avait faite pendant toutes ces années à la vieille mélodie des bois, aux fermes et aux chevaux bruns qui, col contre col, sont arrêtés devant la grille, au forgeron, à la cuisine, aux champs qui, si laborieusement, portent l'orge, les raves, l'herbe, et au jardin enfin qui fait s'épanouir iris et fritillaires ? » (SII, 35-36)

Autant d'affirmations que Jaccottet aurait pu lui-même soutenir... Et justement, le poète réunira, en 1987, ses « lectures de poésie » sous le titre *Une transaction secrète*, montrant par là qu'il souscrit tout à fait à la conception de la poésie dont fait état le texte cité de Virginia Woolf. Jaccottet, recopiant plusieurs passages trouvés chez Henri Thomas — un des rares auteurs français qu'il admire sans réserve, aux côtés de Supervielle et André Dhôtel —, reconnaît que les paroles de l'auteur du *Migrateur* auraient pu être les siennes :

[...]
À propos des « grandes lectures » : « “C'est vrai”, et même “c'est beau” veulent toujours dire : il y a quelque chose à faire ici, “dans la vie”. »
Enfin, dans le même sens, quelque chose que j'ai souvent dit, à peine différemment : « Cet amour de la poésie passait naturellement par les livres, mais c'était comme le regard passe par une lucarne pour découvrir le ciel, la mer, les corps vivants... » (SII, 70)

Enfin, Jaccottet cite Borges — précisément un passage où le poète argentin, à l'instar du poète romand, lie la beauté à la parole que certains lieux semblent receler :

Borges écrit, dans « La Muraille et les livres (Enquêtes) » :
 « La musique, les états de félicité, la mythologie, les visages travaillés par le temps, certains crépuscules et certains lieux

veulent nous dire quelque chose, ou nous l'ont dit, ou sont sur le point de le dire ; cette imminence d'une révélation, qui ne se produit pas, est peut-être le fait esthétique. »
 [...] (SII, 90)

Ainsi, dans les carnets, non seulement les vers se font de plus en plus rares, mais encore les proses où le poète s'attachait à préciser sa poétique sont graduellement remplacées par des citations qui parlent à sa place. Peut-on voir là le signe d'un tarissement de la veine poétique, d'un certain épuisement de la pensée ?

* *
 *

Le troisième volume de carnets se distingue très manifestement des précédents. D'abord, le mot « semaison » n'apparaît plus dans le titre, mais seulement dans le sous-titre : ce volume, en effet, est intitulé *Carnets 1995-1998*, et est sous-titré « La Semaison III ». Si, déjà, de *La Semaison* à *La Seconde Semaison*, le « volume » des carnets avait sensiblement augmenté (la moyenne du nombre de pages par année passant de dix à quinze), de *La Seconde Semaison* aux *Carnets 1995-1998*, ce volume augmente encore davantage. Les *Carnets 1995-1998*, en effet, ne couvrent que quatre années et contiennent 136 pages ; on obtient ainsi une moyenne de 34 pages par année. Il est vrai que la mise en page du troisième volume de carnets est plus aérée que celle des deux premiers ; toutefois, même en admettant qu'une page des *Carnets 1995-1998* ne représente que les deux tiers d'une page de *La Semaison* ou de *La Seconde Semaison*, la moyenne de pages par année alors obtenue — 23 pages — prouve que le « volume » des carnets augmente de façon exponentielle d'une édition à l'autre. Sans doute peut-on conjecturer que, lorsque Jaccottet ne travaille pas à d'autres textes que ses carnets, le volume de ceux-ci augmente ou, du moins (puisqu'il nous n'avons pu consulter les manuscrits), il retient davantage de textes pour publication. À partir de 1995, de fait, l'œuvre de Jaccottet est beaucoup plus mince que par les années passées. Si de nombreuses plaquettes sont publiées dans les années 2000 (voir la bibliographie des

œuvres de Jaccottet), la plupart d'entre elles sont constituées de notes de voyage rédigées plusieurs années plus tôt. En fait, les seules œuvres qui ont été rédigées dans les années quatre-vingt-dix sont *Et, néanmoins* (Gallimard, 2001) et *Notes du ravin* (Fata Morgana, 2001, repris dans *Ce peu de bruits*, Gallimard, 2008).

À certains égards, les *Carnets 1995-1998* suivent la même inclination que *La Seconde Semaïson*. Les citations y sont aussi nombreuses que dans *La Seconde Semaïson*. Jaccottet y fait parler les autres à sa place, comme dans ce texte où il cite un passage de Proust :

Je relis ce que Proust écrit de la « petite phrase », devenue si légitimement fameuse, de la Sonate de Vinteuil, dans Du côté de chez Swann, avec l'espèce de gratitude et de joie que l'on éprouve à voir donner une forme aussi parfaite et persuasive à ses propres intuitions essentielles, jusqu'à ces lignes à graver en lettres d'or au moins dans sa mémoire : « Peut-être est-ce le néant qui est le vrai et tout notre rêve est-il inexistant, mais alors nous sentons qu'il faudra que ces phrases musicales, ces notions qui existent par rapport à lui, ne soient rien non plus. Nous périrons, mais nous avons pour otages ces captives divines qui suivront notre chance. Et la mort avec elles a quelque chose de moins amer, de moins inglorieux, peut-être de moins probable. » (SIII, 23)

D'un autre côté, les vers, plus rares dans *La Seconde Semaïson* que dans *La Semaïson*, déjà moins présents à la fin de *La Semaïson* qu'au début de celle-ci, sont presque inexistantes dans les *Carnets 1995-1998*. En août 1996, Jaccottet note « un vers unique, rescapé d'une nuit entre veille et sommeil, et qui invoquait l'aube » : « *Éclos enfin, rose presque éternelle...* » (SIII, 52) Non seulement s'agit-il d'un *unique* vers, mais encore le poète le recopie-t-il en italiques, comme il le fait lorsqu'il cite d'autres auteurs. Dans le seul autre texte des *Carnets 1995-1998* qui contient des vers de la plume de Jaccottet, ceux-ci n'apparaissent plus seulement en italiques, mais aussi entre guillemets :

Traînées de paroles à propos des fleurs, dans la nuit :
« Qu'est-ce que c'est, me suis-je dit, que ces fleurs

éparses dans la terre au bord du chemin que je
suis...

Ces pas qui chaque jour me ramènent à la maison
en même temps me conduisent ailleurs
(à la non-maison, à ce qui est le contraire de
la maison) »

« ...Il aurait fallu dire, simplement :
liserons roses
épars
et moi qui passe... » (SIII, 108)

Il semble ainsi que le poète veuille tenir à distance les rares vers qui lui viennent encore, comme si la voix qui prend une forme versifiée lui était devenue étrangère, comme si elle appartenait à autrui. Jaccottet se distancie des seuls vers transcrits (ou, du moins, conservés) dans les *Carnets 1995-1998* peut-être aussi parce qu'il les a reçus, dit-il, dans un état de demi-sommeil : il qualifie ses vers, en effet, de « traînées de paroles », « dans la nuit ».

Pourtant, ce n'est pas que le poète discrédite sa vie onirique : au contraire, à partir de 1967, Jaccottet publie dans ses carnets des textes qui se donnent à lire comme des récits de rêves, et qui débent le plus souvent par la mention explicite « *Rêve*. ». Dans *La Semaison*, les quelques récits de rêves détonnaient déjà fortement de l'ensemble, tant par la forme que par le fond. Le tout premier texte des carnets à contenir des rêves débutait par une réflexion sur le rêve lui-même, à travers laquelle Jaccottet tâchait prudemment de justifier la présence d'un tel texte dans *La Semaison* :

[...] *Au fond, la matière des rêves est celle des journaux, des « mauvais » journaux. [...] Par le rêve on rejoint cette matière commune, basse, dont l'histoire aussi est faite, aujourd'hui comme jamais.*

Il est probablement vrai que ma poésie néglige trop ces étages inférieurs. (SI, 133)

C'est comme si le poète soupçonnait, craignait, qu'il n'y eût dans la « matière des "mauvais" journaux » quelque chose que son œuvre aurait tort d'ignorer. Certains

rêves, néanmoins, peuvent être rattachables à l'œuvre poétique. Jaccottet note, en effet, en 1979, dans un récit de rêve de *La Semaïson* :

Je vois, par la fenêtre, deux enfants qui rentrent de l'école, suivis de leur mère (ou d'une bonne), dans une allée asphaltée entre des talus de béton surmontés de terrasses gazonnées ; le garçon a une plaque de bois collée sur le front, signifiant tourment ou mort. (SI, 272-273)

La menace qui pèse ici sur des écoliers fait grandement penser au premier poème de *Pensées sous les nuages*, pourtant rédigé en 1976, soit trois ans avant le texte de *La Semaïson* :

*On voit les écoliers courir à grands cris
dans l'herbe épaisse du préau.*

*Les hauts arbres tranquilles
et la lumière de dix heures en septembre
comme une fraîche cascade
les abritent encore de l'énorme enclume
qui étincelle d'étoiles par-delà¹⁰.*

Alors que la plupart des textes de *La Semaïson* paraissent nourrir l'œuvre, à divers degrés (une note de lecture sur Supervielle précède une critique donnée à la NRF ; une réflexion sur la haïku précède les poèmes d'*Airs*, influencés par la poésie du haïku ; un court texte où le poète remarque que le mot « joie » lui a passé par l'esprit au cours d'une promenade précède la rédaction des poèmes regroupés sous le titre « Le mot joie » ; etc.), il semble ici que ce soit l'œuvre qui nourrisse les rêves consignés dans les carnets. Deux critiques se sont penchés sur les rêves de *La Semaïson* — Pierre Pachet en 1981 et Odile Bombarde en 2001 — et sont parvenus à trouver aux rêves une fonction dans le travail de Jaccottet. Pachet qui, vu l'époque à laquelle il publie son étude, n'analyse que les rêves du premier volume de carnets — rêves moins aisément « psychanalyzables » que ceux de *La Seconde Semaïson* —, conclut en effet que

¹⁰ *Pensées sous les nuages, 1976-1982* [1983] dans *À la lumière d'hiver* précédé de *Leçons* et de *Chants d'en bas* et suivi de *Pensées sous les nuages*, *op. cit.*, p. 105.

l'alternance du jour et de la nuit joue, chez Jaccottet, le même rôle que l'alternance des saisons :

L'alternance du jour et de la nuit, comme celle des saisons, impose au poète ce souci de la métamorphose, et lui en suggère la méthode : un bon usage de la lumière (celle de l'été, du jour, du bonheur) pour se faire papillon de nuit, capable de voir, jusque dans le malheur et les ténèbres ; ou cet encouragement que donnent peut-être les rêves (« vues », merveilles, mystérieuse beauté), au voisinage le plus proche de la souffrance [...]. Un rêve poreux, non totalement clos, où se poursuit, soucieusement, la maturation du regard sur les choses du monde¹¹.

Bombarde, pour sa part, dans une étude dont la méthode est explicitement empruntée à la psychanalyse, affirme que les rêves permettent au poète de transcender la contradiction qui est à la base de sa poésie :

Concluons donc que les rêves de La Semaïson et de La seconde Semaïson [sic] font apparaître répétitivement la scène oedipienne sous un travestissement qui permet d'éprouver la clôture et de trouver l'issue, de cacher la femme la mieux connue sous la femme inconnue, de mêler inquiétude et plénitude, horreur et beauté, affrontement et évitement de la menace. [...] Ainsi les récits de rêve occupent-ils une position focale, et leur irruption vers le premier tiers du premier volume sert le projet de retrouver « la beauté : perdue ». À leur aune, la traversée de la « matière commune, basse » permet la floraison « nourrie par l'ombre¹² ».

Or ce qui frappe le plus, à la lecture des *Carnets 1995-1998*, c'est la considérable augmentation, justement, du nombre de récits de rêves. Dans *La Semaïson* et *La Seconde Semaïson*, les rêves n'occupaient pas plus du dixième de l'ensemble ; dans le troisième volume de carnets, c'est près du tiers de l'ensemble qui est consacré aux rêves. Dans ceux-ci, un motif en particulier est récurrent : l'égarement. Jaccottet lui-même s'en aperçoit :

¹¹ Pierre Pachet, « À la lumière du rêve », dans *La poésie de Philippe Jaccottet* (dir. : Marie-Claire Dumas), Paris, Honoré Champion, 1986, p. 72.

¹² Odile Bombarde, « L'échelle du rêve », dans *Philippe Jaccottet* (dir. : Patrick Née et Jérôme Thélot), Cognac, Le Temps qu'il fait, Cahier quatorze, 2001, p. 296.

Quelle est donc la part de moi qui se sent égarée au point de refaire si souvent ce genre de rêve ? [...] (SIII, 91)

*

[...] Une fois de plus, dans ma vie nocturne, je m'égare dans des faubourgs [...]. (SIII, 115)

*

Tous ces rêves d'égarement : disent-ils une vérité à savoir que, tout au fond de nous, nous serions vraiment perdus, et non pas heureux, mais anxieux de l'être ? [...] (SIII, 137)

Jaccottet tente bien, à certains endroits — comme dans le dernier texte cité —, de trouver un sens aux rêves qu'il fait ; mais les hypothèses qu'il émet sont moins probantes, moins convergentes que les « éclaircies » qu'il aperçoit lorsqu'il cherche la signification des paysages environnants. Qui plus est, comme nous l'avons vu plus haut, les paysages sont intimement liés à la poésie : non seulement ils fournissent souvent un modèle pour la pratique poétique de Jaccottet, mais encore ils semblent contenir une parole que le travail du poète vise à déchiffrer. Les rêves, pour leur part, relèvent vraiment d'autre chose que de la poésie, et si les *Carnets 1995-1998* peuvent décevoir le lecteur de *La Semaison* et de *La Seconde Semaison*, c'est sans doute en grande partie à cause de la grande place qu'y occupent les rêves.

Les proses autres que des citations et des récits de rêves sont moins présentes dans le troisième volume de carnets que dans les précédents. Alors que ces proses constituaient un peu moins de 80 % de *La Semaison* et un peu de plus de 70 % de *La Seconde Semaison*, elles constituent moins de 60 % des *Carnets 1995-1998*. Des descriptions de paysages, où les éléments naturels peuvent être assimilés à des éléments de poésie, sont encore présentes dans le troisième volume de carnets, comme en témoigne ce texte de mars 1996 :

Partout, de nouveau, l'espèce de balbutiement des fleurs blanches sur les branches ; qui vous atteint encore plus mystérieusement quand c'est groupé, en désordre, comme quelque chose de dispersé, de jeté, de

gaspillé. Comme si quelqu'un d'invisible prodiguait une monnaie frêle et de plus de prix qu'aucune autre. (SIII, 35)

On retrouve ici, en effet, dans « l'espèce de balbutiement des fleurs blanches sur les branches », l'idée que le monde sensible parle un certain langage, de même que la description « groupé, en désordre, comme quelque chose de dispersé » s'apparente à l'image de la semaison (« dispersion naturelle ») et donc propose un modèle d'écriture. En outre, la « monnaie frêle », « de plus de prix qu'aucune autre » rejoint le principe selon lequel ce qui est le plus fragile, le moins visible est en fait ce qui a le plus de valeur, ce qui est le plus garant de succès, principe exprimé entre autres dans le vers de *L'Ignorant* « L'effacement soit ma façon de resplendir ». Mais en dépit de la présence de quelques textes semblables à celui-ci, les proses des *Carnets 1995-1998* affichent régulièrement un côté plus « spirituel » que dans les carnets précédents. Il y est en effet question, entre autres, d'un « voyage au royaume du Mustang d'un envoyé du Dalai-Lama » (SIII, 15), des *Confessions extatiques* de Hildegarde de Bingen (SIII, 31), du *Cantique spirituel* de saint Jean de la Croix (SIII, 76) et du livre de Pierre Hadot sur Plotin (SIII, 99). Par ailleurs, si dans *La Semaison* et *La Seconde Semaison* se trouvaient, aux côtés des notes de lecture, quelques textes portant sur des peintres et des musiciens, la critique artistique devient beaucoup plus importante dans les *Carnets 1995-1998*. Du côté de la musique, Jaccottet y parle tour à tour de Bach, de Haydn, de Mozart, de Beethoven, de Schubert et de Debussy ; du côté de la peinture, de très nombreux — et très divers — noms défilent : Piero della Francesca, de Vinci, le Titien, le Tintoret, le Greco, Poussin, Rembrandt, Chardin, Goya, Caspar David Friedrich, Degas, Gauguin, Vallotton, Braque, Modigliani, Morandi et Francis Bacon¹³.

¹³ Concernant la fonction que jouerait la peinture dans la poésie comme dans la réflexion métapoétique de Jaccottet, on pourra consulter cet article : Élodie Lefauve-Meunier, « La peinture, médiatrice du regard et de la parole poétique de Philippe Jaccottet », *Courrier du Centre International d'Études Poétiques*, n° 209-210, 1996, p. 33-46.

La matière des carnets s'est donc, manifestement, transformée au fil des années. Nous avons remarqué que déjà, dans *La Seconde Semaïson*, les proses descriptives étaient moins fréquentes que dans *La Semaïson* ; nous avons émis l'hypothèse que certaines descriptions de paysages, contenues dans les cahiers manuscrits, avaient pu être utilisées pour la rédaction de *Cahier de verdure* et d'*Après beaucoup d'années*, et donc n'avaient pas été incluses dans le deuxième volume de carnets. La facture de *Et, néanmoins* et de *Notes du ravin* — livres rédigés parallèlement à la tenue des *Carnets 1995-1998* et publiés comme ceux-ci en 2001 — est encore plus apparentée à celle des carnets que ne l'était déjà la facture de *Cahier de verdure* et de *Après beaucoup d'années*. *Notes du ravin* est composé de « notes » tout à fait semblables à celles que l'on trouve dans les carnets ; le tout premier texte de ce livre aurait fort bien pu être l'un de ceux de *La Semaïson* :

À cinq heures et demie du soir, le jour dure. On voit au-dessus du Mont Ventoux la couronne de pétales de rose de ceux que l'Égypte nommait « les justifiés d'Osiris », si belle dans les cheveux ou entre les doigts des morts dans les portraits du Fayoum. On comprend que c'est cette couleur rose, quelquefois aussi posée sur une robe, une étoffe légère, qui, de ces portraits, sans parler des regards, vous émeut le plus. Cette touche de rose ; cet épi rose dans la main des jeunes morts¹⁴.

La différence entre les *Notes du ravin* et les carnets est que ces derniers sont présentés chronologiquement, alors que toutes les *Notes du ravin*, non datées, gravitent, de près ou de loin, autour d'un même thème : celui du deuil. Jaccottet, en effet, voyait à cette époque ses proches disparaître un à un. Les textes de *Et, néanmoins*, regroupés en neuf ensembles, sont aussi organisés thématiquement. Les titres des ensembles, le plus souvent, annoncent le motif auquel les textes s'intéressent : « Violettes », « Daucus ou carotte sauvage », « « Comme le martin-pêcheur prend feu... » » (il s'agit d'une citation tirée d'un poème de Hopkins), « Rouge-gorge », « Couleurs, là-bas », « Aux liserons des

¹⁴ *Notes du ravin*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 2001, p. 7.

champs », « Rossignol ». À ces ensembles s'en ajoutent deux autres, respectivement intitulés « Parenthèse » et « Autre parenthèse », dans lesquels Jaccottet réfléchit plus directement à son activité poétique. Les trois publications de 2001, dans tous les cas, se recoupent à de nombreux endroits, beaucoup plus fréquemment que ne se recoupaient déjà les œuvres et carnets précédents. Dans un texte des *Carnets 1995-1998*, Jaccottet parle des violettes, alors qu'en effet on retrouve ces mêmes fleurs à la fois dans *Et, néanmoins*, dont un ensemble s'intitule justement « Violettes », et dans *Notes du ravin* et dans les carnets. On lit ainsi, dans les carnets :

Les violettes : la surprise, leur soudaineté, en déplaçant un tas de bois qui les dissimulait. De couleur pâle, avec un peu de blanc, très petites, groupées. À les découvrir, une vraie joie, un peu comme l'enfant dénichant un œuf de Pâques ; mais différente, puisque justement on ne cherchait rien. Et pourtant, comme elles sont infâmes, frêles, pâlottes, presque insignifiantes ! Saurai-je un jour leur rendre justice ? Dans la lumière elle-même fragile de l'avant-printemps. (SIII, 126-127).

Dans *Notes du ravin* :

Violettes au ras du sol : « ce n'était que cela », « rien de plus » ; une sorte d'aumône, mais sans condescendance, une sorte d'offrande, mais hors rituel et sans pathétique¹⁵.

Et dans l'ensemble de *Et, néanmoins* intitulé « Violettes » :

Fleurs parmi les plus insignifiantes et les plus cachées. Infâmes. À la limite de la fadeur. Nées de la terre ameublie par les dernières neiges de l'hiver. Et comment, si frêles, peuvent-elles seulement apparaître, sortir de terre, tenir debout¹⁶ ?

D'une part, il est clair que ces trois textes ont à leur base une même émotion, une même rencontre ; d'autre part, par leur laconisme et leurs phrases nominales, les textes de *Notes du ravin* et de *Et, néanmoins* ne présentent pas un degré d'achèvement supérieur au texte des carnets. Il n'est ainsi pas impossible que plusieurs « variations » sur un

¹⁵ *Ibid.*, p. 45.

¹⁶ *Et, néanmoins*, Paris, Gallimard, 2001, p. 20.

même thème aient d'abord été consignées dans les cahiers manuscrits, puis que le poète en ait choisi certaines pour les œuvres publiées à côté de ses carnets. D'autres recoupements entre les publications de 2001 peuvent aussi être observés. Un texte de *Notes de ravin*, en effet, commence par une même citation de Hopkins qui devient le titre d'un ensemble de *Et, néanmoins*, alors que Jaccottet parle aussi du poète anglais dans ses carnets : « Je refeuillette ce petit livre précieux paru chez 10/18, *Carnets-journal-lettres*. » (SIII, 143) Plus frappant encore, Jaccottet recopie dans les *Carnets 1995-1998* une citation de l'auteur d'*Hypérion* : « “Est énigme ce qui sourd pur”, a écrit Hölderlin dans le “Le Rhin”. » (SIII, 87). Cette citation est contenue à la fois dans *Notes du ravin*¹⁷ et dans *Et, néanmoins*¹⁸. Ainsi, les deux livres parus en même temps que les *Carnets 1995-1998* sont constitués de textes consignés dans les cahiers manuscrits — sont constitués, à tout le moins, de réécritures faites à partir des textes de carnets. Si Jaccottet a dû publier nombre de récits de rêves et de critiques d'art dans les *Carnets 1995-1998*, c'est sans doute parce qu'une bonne part des proses consignées dans les cahiers manuscrits ont servi à la rédaction de *Et, néanmoins* et de *Notes du ravin*, dont la plupart sont par conséquent devenues inutilisables pour le troisième volume de carnets. D'une part, donc, la matière des carnets se modifie à mesure que la poétique du carnet s'étend à toute l'œuvre et, d'autre part, la pratique d'écriture des carnets soit devenue à peu près le seul type d'écriture auquel s'adonne encore Jaccottet¹⁹.

¹⁷ « Hölderlin, [...], dans *Le Rhin* : “Ce qui sourd pur est énigme”. » (*Notes du ravin, op. cit.*, p. 34.)

¹⁸ « Hölderlin, dans “Le Rhin”, et pensant aux fleuves, a écrit que ce qui “sourd pur” est “énigme”. » (*Et, néanmoins, op. cit.*, p. 79.)

¹⁹ *Les Carnets 1995-1998* constituent le dernier volume de carnets publié. Or ce n'est pas que Jaccottet n'écrive plus ; en 2008, en effet, est paru chez Gallimard le livre intitulé *Ce peu de bruits*, qui reprend les *Notes du ravin* en leur adjoignant trois autres ensembles de textes, « Obituaire », « Ce peu de bruits... » et « ...Mais quelques pages encore, lues ». « Obituaire », certes, est un texte à part, dans lequel Jaccottet fait le décompte des proches qu'il a perdus entre 1999 et 2001. Toutefois les « quelques pages encore, lues », s'apparentent grandement aux notes de lectures que contenaient les carnets. Quant aux textes de « Ce peu de bruits », ils se donnent à lire exactement de la même façon que les proses de *La Semaïson* ; ils contiennent même des récits de rêves. Si Jaccottet ne publie plus de carnets, c'est peut-être pour éviter qu'il n'y ait dans son œuvre *trop* de redites, car il y a en déjà plusieurs avec *Ce peu de bruits*, où l'on retrouve de nouveau, entre autres, les violettes et le rossignol.

« La métamorphose poétique »

Comme les chapitres précédents l'ont, croyons-nous, montré, Philippe Jaccottet, dans ses carnets, parle à peu près toujours de la poésie ; aux côtés des proses réflexives où le discours sur la poésie est manifeste et des notes de lecture qui en apprennent davantage sur l'auteur de *La Semaïson* que sur l'auteur commenté, les textes où le poète à première vue ne semble que décrire un paysage s'infléchissent régulièrement en un art poétique. En fait, Jaccottet a cherché très tôt à rendre compte de sa poétique, à se l'expliquer d'abord à lui-même. Dès la fin des années quarante, en effet, le poète profite des premières critiques qu'il donne à des journaux suisses pour s'essayer à des tentatives de définition de la poésie ; c'est ce qu'il fait notamment dans un texte où il commente l'œuvre de Henri Thomas :

La poésie, quelle qu'elle soit, n'est jamais que métamorphose. Dans le plus obscur des mondes (le nôtre à tous), elle ne se décourage pas d'épier les signes dont elle se servira pour nous assurer que "nous sommes au monde", et que cette plénitude qui est notre seule recherche n'est pas tout à fait un leurre. Si peu que ce soit, elle nous aide à trouver les chemins, les sources, le soleil. Même élégiaque ou tragique, par le seul fait qu'elle est poésie, c'est-à-dire transfiguration, elle nous apprend cette "harmonie cachée" dont parlait Héraclite¹.

L'idée de la poésie vue comme une métamorphose sera centrale dans le développement de la pensée du jeune Jaccottet. Quelques années plus tard, en effet,

¹ « Sur un ton de confidence : Henri Thomas » [1949] dans *Philippe Jaccottet : pages retrouvées, inédits, entretiens, dossier critique, bibliographie*, Lausanne, Payot, coll. « Études et documents littéraires », 1989, p. 19.

de 1951 à 1954, pendant qu'il rédige *L'Ignorant*, le poète fait paraître, à Lausanne dans le bulletin *Pour l'Art*, des « observations » — d'ailleurs reprises dans *Observations et autres notes anciennes*, dans l'ensemble intitulé « Observations I », donc juste avant les ensembles tirés de carnets — qui sont, comme il le précise, « des notes, avec tout ce que le mot suppose d'hésitant et d'altérable, en vue d'une étude sur la Métamorphose poétique² ». Dans ces « Observations », Jaccottet remonte à l'art des civilisations primitives et s'intéresse précisément aux statues de Goudea, gouverneur de la cité-état Lagash, en Mésopotamie, de 2142 à 2122 av. J.-C. :

On sait par exemple que, si Goudea, gouverneur de Lagash, fût placer dans les temples de ces statues noires à son image, ce n'était pas du tout pour « embellir » le temple, fût-ce en l'honneur du dieu, mais pour y être toujours présent ; [...]. Il ne s'agissait pas pour le sculpteur que ces statues fussent belles ; et c'est peut-être pourquoi elles le sont³.

Le poète, ainsi, trouve dans l'art sumérien un élément de poésie — un élément aidant à comprendre la « Métamorphose poétique » : si les statues sont belles précisément parce qu'on n'a pas cherché à ce qu'elles le fussent, alors le poète qui cherche à faire de la belle poésie a toutes les chances de ne pas y parvenir. C'est aussi dans ces « Observations I » que l'auteur de *La Semaïson* énonce un principe fort important dans son œuvre, repris d'ailleurs par nombre de critiques lorsqu'il s'agit d'expliquer la dimension « éthique » du travail de Jaccottet⁴ :

[...] Juste de vie, juste de voix, les deux choses s'impliquaient peut-être ; mais, pas plus qu'il ne s'agissait en poésie d'une simple

² « Observations I, 1951-1954 » dans *Observations et autres notes anciennes*, Paris, Gallimard, 1998, p. 23.

³ *Ibid.*, p. 28.

⁴ Cette dimension éthique a été mise en lumière par Jean Starobinski qui, dès 1971, dans sa préface à l'édition de la *Poésie 1946-1967* (qui regroupe les recueils *L'Effraie*, *L'Ignorant* et *Airs*), remarquait que « le péché majeur, pour lui [Jaccottet], serait ne pouvoir à tout instant contresigner sa poésie par les gestes de la vie ». (Jean Starobinski, « Parler avec la voix du jour » [1971], préface à *Poésie 1946-1967* (Philippe Jaccottet), Paris, Gallimard, coll. « Poésie/Gallimard », 1977, p. 7.

*justesse de grammaire, il ne pouvait être question d'un respect mécanique de la morale*⁵.

Dans tous les cas, bien que les notes données au bulletin *Pour l'Art* fournissent de bonnes indications en ce qui concerne la poésie telle que la conçoit Jaccottet, « l'étude sur la Métamorphose poétique » n'aboutira pas. À la place de celle-ci, en effet, le poète écrit *La Promenade sous les arbres*, qu'il publie en 1957 et dont le premier texte, justement, rend compte de ce que le projet initial ait avorté :

*[...] J'avais d'abord envisagé de remonter aux sources temporelles de la poésie ; comme toujours, ce projet ne s'était pas formé en moi sur une réflexion sérieuse, mais sur des impressions que j'avais alors, particulièrement devant les statues égyptiennes et sumériennes. [...] Mais le temps, les connaissances et les forces me manquèrent pour une enquête si vaste, dont je n'avais pas fait les premières démarches que je l'abandonnai*⁶.

En fait, ce texte par lequel s'ouvre *La Promenade sous les arbres* reprend une des idées contenues dans les « Observations I » et la développe davantage. Comme l'avons dit plus haut, c'est dans *La Promenade sous les arbres* que Jaccottet compare la réalité à une sphère dont le centre, lorsqu'il est approché, fait « éprouver l'attrait de l'expression poétique⁷ » ; et en effet l'idée du centre était déjà exprimée, quoique plus faiblement, dans les notes rédigées « en vue de l'étude sur la Métamorphose poétique » :

*[...] Bien loin de m'apparaître comme une élévation, la poésie me semblait reprise en main, concentration, accomplissement (ou plutôt, bien entendu, effort dans ce sens)*⁸. [C'est nous qui soulignons.]

Si la réalité peut être vue comme une sphère, si l'attrait de l'expression poétique est analogue à l'approche du centre de la sphère, alors la poésie idéale est celle que l'on écrit après avoir éprouvé cet extrait, après s'être approché du centre, car cette poésie

⁵ « Observations I, 1951-1954 » dans *Observations et autres notes anciennes, op. cit.*, p. 39.

⁶ *La Promenade sous les arbres*, Lausanne, La Bibliothèque des Arts, 1996 [1957], p. 16-17.

⁷ *Ibid.*, p. 15.

⁸ « Observations I, 1951-1954 » dans *Observations et autres notes anciennes, op. cit.*, p. 38.

est la seule véritablement apte à adhérer au réel. Cette façon de concevoir la poésie, certes, fait penser à la phénoménologie merleau-pontienne⁹ ; or Jaccottet semble ne vouloir, ne pouvoir s'aventurer dans la réflexion abstraite vers laquelle tendrait le concept formé par l'analogie entre le réel et la sphère. L'auteur de *La Semaïson*, de fait, n'a pas de très bons mots pour tout ce qui relève de la théorie littéraire¹⁰. Dans une étude sur Ungaretti, Jaccottet, alors qu'il fait le compte rendu d'un congrès sur l'avant-garde, écrit en effet :

*C'est dehors qu'est la poésie, ce qui se passe là-dedans [un congrès sur l'avant-garde] en est l'exacte antithèse. [...] On aurait dit [des représentants de la dernière avant-garde] des savants prématurément vieillis par leurs travaux de laboratoire et supportant à peine le jour. C'était, comme d'habitude, décourageant*¹¹.

Le poète, se livre donc, dans *La Promenade sous les arbres*, plutôt qu'à de la théorie littéraire, à « des tâtonnements, ou parfois de simples promenades, ou même des bonds et des envolées, dans le domaine fiévreux où la poésie, parfois, plus forte que toute réflexion ou hésitation, fleurit vraiment à la manière d'une fleur¹² », selon ses propres mots. Ces tâtonnements, ces promenades où la réflexion se mue à l'occasion en poésie et qui, matériellement, se présentent comme des notes séparées par des astérisques,

⁹ Jean-Claude Pinson, dans une de ses études sur Jaccottet, remarque que l'auteur de *La Semaïson* est plus près de Merleau-Ponty que de Heidegger, puisque le premier, au contraire du second soucieux de « penser l'Être sans l'étant », « opte pour une ontologie qui sollicite tous les miroirs de l'être ». (Jean-Claude Pinson, « Philippe Jaccottet et l'énigme de la beauté », *Habiter en poète*, Seyssel, Champ Vallon, 1995, p. 172.)

¹⁰ Aline Bergé, dans l'imposante monographie qu'elle consacre à Jaccottet — où elle organise sa réflexion en fonction des influences littéraires subies par Jaccottet, elles-mêmes groupées géographiquement —, observe aussi que le poète est « peu disposé aux développements théoriques abstraits ». (Aline Bergé, *Philippe Jaccottet, trajectoires et constellations*, Payot, Lausanne, 2004, p. 232.)

¹¹ « Giuseppe Ungaretti — Pour un anniversaire » [1968] dans *Une transaction secrète*, Paris, Gallimard, 1987, p. 155. Jaccottet s'en prendra de nouveau aux efforts « scientifiques » en matière de littérature : dans *La Seconde Semaïson*, en effet, il décrit l'effervescence des études littéraires comme une scène apocalyptique :

Pensant à la prolifération des colloques, débats et commentaires de tout genre : des paroles qui grouillent et s'agitent comme les fourmis quand un bâton a bousculé une fourmilière. Le bâton, le gourdin de la fin du monde ? (SII, 168)

¹² *La Promenade sous les arbres*, *op. cit.*, p. 21.

s'apparentent bien évidemment à ce que l'on trouve dans les carnets¹³. La rédaction de *La Promenade sous les arbres* (1951-1956), en tout cas, est contemporaine des premiers textes consignés dans les carnets (les « Observations II » et « Observations III » sont rédigées de 1952 à 1956, tandis que *La Semaïson* débute en 1954). On peut ainsi imaginer que l'écriture des carnets, la consignation de ces textes laconiques qui n'admettent que le minimum de retouches, a répondu non seulement au besoin, chez Jaccottet, d'éclaircir sa propre pratique de la poésie, mais aussi à la volonté — ou à l'incapacité — de ne pas, ce faisant, sombrer dans la théorie littéraire. Si Jaccottet reproche à Michel Deguy le « retournement », dans son œuvre, « de la poésie sur elle-même¹⁴ » — puisque « l'être ne se dérobe jamais mieux qu'à l'ambition consciente de le saisir¹⁵ » —, s'il remarque dans *La Promenade sous les arbres* que « cette énigme [celle de la

¹³ Évelyne Lloze, citant aussi cet extrait de *La Promenade sous les arbres*, remarque qu'il est « fort proche de *La Semaïson* ». (Evelyne Lloze, « Philippe Jaccottet — *La Semaïson* ou les sillages de l'intime », dans *Écritures de soi : secrets et réticences* (dir. : Bertrand Degott et Marie Miguët-Ollagnier), Paris, L'Harmattan, 2001, p. 164.

¹⁴ « Michel Deguy » [1967] dans *L'Entretien des Muses*, Paris, Gallimard, 1968, p. 287.

¹⁵ *Ibid.*, p. 288. « L'être ne se dérobe jamais mieux qu'à l'ambition consciente de le saisir » : c'est un reproche adressé à Michel Deguy, mais c'est en même temps une prise de distance par rapport à la conception heideggérienne de la poésie. Dans les « Remarques » finales de *L'Entretien des Muses*, Jaccottet développe davantage l'idée exprimée dans son article sur Deguy, et rend encore plus évidente la référence à Heidegger en parlant de la poésie comme de la « gardienne de l'être » :

Cet être dont la poésie moderne s'est découverte, avec quelque excès d'assurance, la gardienne, n'est jamais plus proche, dans l'œuvre, que là où l'œuvre cesse d'en parler et paraît l'oublier dans une attention plus modeste aux choses limitées.

(« Remarques » [1967] dans *L'Entretien des Muses*, *op. cit.*, p. 308.)

Aline Bergé détaille ainsi la relation que Jaccottet entretient avec le philosophe allemand :

Si son œuvre [celle de Jaccottet] poétique et critique rend en effet hommage au philosophe allemand qui a reconnu en Hölderlin « le plus actuel des poètes », elle résiste aussi à la sacralisation de la poésie que le discours heideggérien induit en faisant de lui le « poète du poète » [...]. On sait plus généralement que Jaccottet s'oppose à l'occultation de la poésie par le savoir philosophique.

(Aline Bergé, *op. cit.*, p. 256.)

Les analyses de Jean-Claude Pinson vont aussi dans le même sens :

Certes, dans un premier temps, Jaccottet expose une thèse qui paraît bien relever de l'hypostase du pouvoir « ontologique » de la poésie : la mise en rapport poétique, dit-il en substance, a bien le sens d'une illumination ontologique. Mais il ne s'en déduit pas que le poète, mettant au centre de sa parole ce que le philosophe nomme la « question de l'être », doit s'ériger en « berger de l'être » et en « poète de la

poésie] ne pouvait être abordée de front, avec cette lourdeur et cette grossièreté¹⁶ », alors, en effet, la pratique d'écriture des carnets offre au poète une voie praticable pour la réflexion sur la poésie. Comme nous l'avons montré, dans les carnets, la réflexion de Jaccottet sur sa propre pratique de la poésie ne s'exprime qu'indirectement : soit elle prend naissance dans la pratique même de la poésie, soit elle s'inscrit en filigrane dans le commentaire que fait le poète au sujet d'un de ses confrères. Qui plus est, les paysages qui font « éprouver l'attrait de l'expression poétique » sont eux-mêmes abordés de biais : ou alors le poète, plutôt de faire un gros plan sur l'un des éléments naturels, explore des rapports que ceux-ci entretiennent avec l'ensemble du paysage, ou alors, précisant davantage ce qui n'appartient pas au paysage que ce qui lui appartient, il finit par en donner une image *en négatif*.

Si l'énigme de la poésie ne peut être abordée de front, alors il va de soi que Jaccottet ne peut réaliser « l'étude sur la Métamorphose poétique » qu'il avait projeté de faire. Il est possible, ainsi, que la décision de tenir des carnets et d'en faire une œuvre soit allée de pair avec l'inaboutissement de cette « étude sur la Métamorphose poétique ». Une dizaine d'années après avoir rédigé *La Promenade sous les arbres* et un an après avoir fait paraître la première édition de *La Semaïson*, en 1964, donc, Jaccottet, commence la rédaction d'un deuxième livre de proses : *Paysages avec figures absentes*. Nous l'avons déjà dit, les proses de cet ouvrage, quoique plus développées, plus travaillées, ressemblent beaucoup aux textes qui composent *La Semaïson* ; on a ainsi l'impression que, dans *Paysages avec figures absentes*, Jaccottet a voulu faire le point sur sa pratique de la poésie, a voulu résumer, recentrer, et peut-être même pousser plus loin les réflexions qui s'étaient dessinées dans les carnets. Dans ce livre, le poète, de nouveau, manifeste sa suspicion à l'endroit des théories littéraires. Par exemple, après

poésie ». Au contraire, dans la prétention de la poésie à se poser en « gardienne de l'être », Jaccottet voit une « assurance mortelle ».

(Jean-Claude Pinson, *op. cit.*, p. 171.)

¹⁶ *La Promenade sous les arbres*, *op. cit.*, p. 93.

avoir formulé sa pensée d'une façon trop abstraite — à son goût —, Jaccottet s'adresse à lui-même une critique sévère :

[...] *La tâche poétique serait donc moins, ici, d'établir un rapport entre deux objets, comme pour le faire au-dessus d'eux scintiller, que de creuser un seul objet, ou un nœud d'objets, dans le sens où ils semblent nous attirer, nous entraîner.*

Théories : parce que je ne sais plus que dire, parce que tout se dérobe de plus en plus, se fige ou se vide¹⁷.

Le poète affirme ici, ni plus ni moins, que c'est le sentiment d'impuissance qui l'amène à ébaucher des théories. Plus loin dans le même livre, Jaccottet explique longuement la gêne qu'il éprouve face à de nombreux écrits sur la poésie :

Mais il y a là une curieuse question de vocabulaire. Ainsi, l'on a employé une fois ou deux, à propos de tel de mes livres, les mots de "théologie négative" ; or, non seulement des mots aussi graves et aussi nobles, appliqués à mes tâtonnements, me font sourire et me gênent ; mais plus généralement, chaque fois que j'en rencontre de pareils, empruntés à un domaine quelconque du savoir, dans un écrit sur la poésie, j'éprouve le même sentiment d'une erreur, d'une inadéquation fondamentale, mêmes si la poésie commentée de la sorte est une poésie dite « savante » (Scève, Góngora, Mallarmé), à plus forte raison s'il s'agit de chansons, de haïku, où l'incongruité devrait sauter aux yeux. C'est comme si le noyau de tout poème émettait un rayonnement fatal à ce genre de termes ; alors que, pour beaucoup, c'est le contraire qui se produit : l'abus de ces termes offusquant ce rayonnement. Ce n'est pas une raison pour ajouter de la poésie à la poésie. Le langage le plus sobre est celui qui a le plus de chances de rendre compte des œuvres comme il sied¹⁸.

Les textes des carnets, plus courts que ceux de *Paysages avec figures absentes*, risquent moins de s'infléchir en « théories » et atteignent comme *naturellement* au « langage le plus sobre »¹⁹.

¹⁷ *Paysages avec figures absentes*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie/Gallimard », 1976 [1970], p. 66.

¹⁸ *Ibid.*, p. 174-175.

¹⁹ Il y a bien, toutefois, dans *La Semaïson*, un texte, daté de 1960, dans lequel Jaccottet exprime sa pensée d'une façon abstraite. On y lit, en effet :

C'est le Tout-autre que l'on cherche à saisir. Comment expliquer qu'on le cherche et ne le trouve pas encore ? L'illimité est le souffle qui nous anime. [...]

En fait, si Jaccottet se méfie des théories littéraires, il semble aussi se méfier de la littérature en général. À au moins deux reprises, en effet, l'auteur de *La Semaïson* affirme aimer des œuvres précisément parce qu'elles ne sont pas « littéraires ». Ainsi dit-il, au sujet d'André Dhôtel : « Je n'ai jamais rencontré d'écrivain (Supervielle mis à part) qui m'ait paru plus naturellement simple, modeste ; moins "écrivain", pour tout dire²⁰. » De la même façon, il remarque, alors qu'il rend compte du dernier livre de Jean-Michel Frank : « L'œuvre reste toujours rigoureusement personnelle (et l'art s'y efface si bien qu'elle nous semble "sortir" de la littérature, ce qui est la plus belle qualité d'une œuvre²¹). » Ainsi la poésie telle que la conçoit Jaccottet est loin de viser la fabrication d'un bel objet de langage ; au contraire, le poète souhaite, littéralement, par

Toute l'activité poétique se voue à concilier, ou du moins à rapprocher, la limite et l'illimité, le clair et l'obscur, le souffle et la forme. [...]

Il se peut que la beauté naisse quand la limite et l'illimité deviennent visibles en même temps, c'est-à-dire quand on voit des formes tout en devinant qu'elles ne disent pas tout, qu'elles ne sont pas réduites à elles-mêmes, qu'elles laissent à l'insaisissable leur part. [...] (SI, 39-40)

Le « Tout-autre », « la limite et l'illimité » : voilà des concepts auxquels le poète consent, ici. Or ce texte est à peu près le seul de ce type que l'on puisse trouver, dans toute l'œuvre de Jaccottet ; en tout cas, nulle part ailleurs l'auteur de *La Semaïson* n'élabore aussi longuement à partir d'une abstraction (« C'est le Tout-autre que l'on cherche à saisir. »). La critique jaccottienne a adoré ce texte et l'a maintes fois cité, comme pour profiter d'une des rares occasions — sinon de l'unique occasion — où la réflexion du poète sur la poésie prend les allures de ce que l'on trouve dans les « études littéraires ». Jean-Michel Maulpoix (qui le cite par deux fois), Seigi Marukawa et Suzanne Allaire, qui s'intéressent à l'ensemble de l'œuvre de Jaccottet, ont utilisé ce texte pour définir la poétique du poète romand. Évelyne Lloze et Jean Pierrot, qui travaillent précisément sur les carnets, vont jusqu'à commettre des contresens, la première affirmant que, dans *La Semaïson*, les « questionnements métaphysiques [sont] fréquents » (Évelyne Lloze, « Philippe Jaccottet : *La Semaïson* ou les sillages de l'intime », dans *Écritures de soi : secrets et réticences* (dir. : Bertrand Degott et Marie Miguët-Ollagnier), Paris, L'Harmattan, 2001, p. 170.), et le second, que « la prose argumentative et discursive » (Jean Pierrot, « *La Semaïson* de Philippe Jaccottet ou le carnet du poète », dans *L'éclatement des genres au XX^e siècle* (dir. : Marc Dambre et Monique Gosselin), Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 229.) est un type de texte récurrent dans les carnets. Dans tous les cas, il semble que cette ébauche de théorie, datant de 1960, ait mûri dans l'esprit du poète, de telle sorte que ce dernier a pu, sept ans plus tard, dans les « Remarques » finales de *L'Entretien des Muses*, exprimer d'une façon plus claire et plus succincte ce qui est le propre, pour lui, de la poésie : « [La poésie] est au plus près d'elle-même dans la mise en rapport des contraires fondamentaux : dehors et dedans, haut et bas, lumière et obscurité, illimité et limite. Tout poète est au plus pur de lui-même dans sa façon singulière de les saisir. » (« Remarques » [1967] dans *L'Entretien des Muses*, Paris, Gallimard, 1968, p. 304.)

²⁰ « *Lumineux rentre chez lui* » [1967] dans *Avec André Dhôtel*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 2008, p. 51.

²¹ « Quelques notes sur Jean-Michel Frank » [1968] dans *Écrits pour papier journal*, Paris, Gallimard, coll. « Les cahiers de la NRF », 1994, p. 265.

la pratique de la poésie, rendre la vie meilleure. Dès *La Promenade sous les arbres*, en effet, il disait souhaiter que sa poésie contribue « à une certaine sorte supérieure de bonheur²². » Jaccottet précisait aussi, allant dans le même sens, que la tâche poétique consiste en un travail de l'âme davantage que de l'esprit :

Ce travail n'est pas seulement cérébral : il agit sur l'âme, en quelque sorte, il l'aide à s'alléger et à se purifier davantage encore, de sorte que la vie et la poésie, tour à tour, s'efforcent en nous vers une amélioration de nous-mêmes, et une clarté toujours plus grande²³.

Enfin, Jaccottet, dans ce livre, découvrait que la poésie telle qu'il se l'explique consiste au moins autant en une manière de vivre qu'en une manière d'écrire : « Le travail poétique, ainsi conçu, semble obéir aux mêmes lois que la conduite de notre vie²⁴. » Dans *Paysages avec figures absentes*, le poète romand réaffirme sa volonté de faire autre chose que de la « littérature » : « Il ne s'agit pas d'un exercice de poésie²⁵ », précise-t-il, alors qu'il cherche à rendre compte de l'émotion ressentie face à un paysage. Il réaffirme aussi le principe selon lequel la poésie contribue à rendre la vie meilleure : « Les œuvres ne nous éloignent pas de la vie, elles nous y ramènent, nous aident à vivre mieux²⁶. » Si les œuvres aident « à vivre mieux », alors le projet de *La Semaison* est aussi — est d'abord — un projet de vie. Jaccottet commence de tenir des carnets au moment où le projet de « l'étude sur la Métamorphose poétique » avorte ; il est possible d'imaginer que l'auteur de *La Semaison*, ne pouvant expliquer cette métamorphose, choisit d'y travailler directement, dans ses carnets. Jaccottet, incapable d'user de la prose argumentative et discursive, se met plutôt en scène — au moyen d'une écriture quotidienne, laconique et impressionniste —, lui, le poète travaillant à sa métamorphose, et fournit ainsi à son lecteur, au fil des pages, une sorte de « preuve par

²² *La Promenade sous les arbres*, *op. cit.*, p. 19.

²³ *Ibid.*, p. 128-129.

²⁴ *Ibid.*, p. 127.

²⁵ *Paysages avec figures absentes*, *op. cit.*, p. 76.

²⁶ *Ibid.*, p. 131.

l'exemple ». Plutôt que de communiquer à son lecteur un savoir comme « fixe » sur la poésie, il lui fournit l'exemple contagieux d'une quête de ce savoir. Ainsi les tâtonnements des textes de *La Semaïson*, montrant le mouvement de la pensée du poète, le mouvement de son écriture, montrant le chemin qu'empruntent les images pour venir jusqu'à lui, font voir la métamorphose d'une émotion²⁷, d'une intuition confuse en une « certaine sorte de bonheur supérieur ».

Le parcours tâtonnant sous lequel se présentent les carnets procède d'abord et avant tout d'une attention soutenue à la fois au monde sensible et à celui des livres. En cela, les textes de *La Semaïson* peuvent être vus comme autant d'« exercices spirituels », dont chacun vise ultimement à la « métamorphose poétique ». Hervé Ferrage, justement, conçoit les textes des carnets comme des « exercices spirituels qui renvoient l'image d'un poète acquiesçant à la fragmentation de ses expériences sensibles²⁸ ». Bon nombre des études consacrées à *La Semaïson* décrivent elles aussi les textes de carnets en des termes qui les relient aux « exercices spirituels ». Évelyne Lloze, en effet, parle d'un « exercice franciscain de retenue²⁹ », d'un « exercice quotidien du vivre³⁰ », Jean Pierrot d'une « première moisson, [d'un] premier réceptacle d'une vie spirituelle³¹ » et André Wyss d'« exercices scripturaires et spirituels, par analogie avec ce qu'on nomme

²⁷ Denise Rochat relève le même phénomène lorsqu'elle compare la prose poétique de Jaccottet à celle de Marcel Proust :

Dans un certain sens en effet, à toutes proportions gardées, la prose poétique de Jaccottet, comme celle de Proust, est à la fois un outil de réflexion et un lien de métamorphose où l'impression, suivant le souvenir éphémère de la sensation, se mue peu à peu en expression.

(Denise Rochat, « Cahier de verdure ou "les méandres de la rêverie" : remarques sur les proses de Philippe Jaccottet », *Studi francesi*, vol. 40, n° 118, 1996, p. 35.)

²⁸ Hervé Ferrage, *Philippe Jaccottet : le pari de l'inactuel*, Paris, Presses universitaires de France, 2000, p. 160.

²⁹ Évelyne Lloze, « Philippe Jaccottet — La Semaïson ou les sillages de l'intime », dans *Écritures de soi : secrets et réticences* (dir. : Bertrand Degott et Marie Miguët-Ollagnier), Paris, L'Harmattan, p. 167.

³⁰ *Ibid.*, p. 172.

³¹ Jean Pierrot, « La Semaïson de Philippe Jaccottet ou le carnet du poète », dans *L'éclatement des genres au XX^e siècle* (dir. : Marc Dambre et Monique Gosselin), Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 228.

les exercices de dévotion³² ». Ces « exercices spirituels » ne sont pas sans faire penser à la philosophie antique, du moins telle que la définit Pierre Hadot. Le spécialiste de Marc Aurèle, en effet, dans ses recherches, s'attache à rectifier le tir en décrivant la philosophie antique comme des exercices spirituels :

J'ai constaté que bien des difficultés que nous éprouvons à comprendre les œuvres philosophiques des Anciens proviennent du fait que nous commettons en les interprétant un double anachronisme : nous croyons que, comme beaucoup d'œuvres modernes, elles sont destinées à communiquer des informations concernant un contenu conceptuel donné et que nous pouvons aussi en tirer directement des renseignements clairs sur la pensée et la psychologie de leur auteur. Mais en fait, elles sont très souvent des exercices spirituels que l'auteur pratique lui-même et fait pratiquer à son lecteur. Elles sont destinées à former les âmes. Elles ont une valeur psychagogique. Toute assertion doit alors être comprise dans la perspective de l'effet qu'elle vise à produire et non comme une proposition exprimant adéquatement la pensée et les sentiments d'un individu³³.

Lorsque l'auteur justifie son emploi de l'épithète « spirituels », il est évident que la réalité désignée par son expression recoupe le travail qui est à l'œuvre dans *La Semaison* :

On pourrait évidemment parler d'exercices de pensée, puisque, dans ces exercices, la pensée se prend en quelque sorte pour matière et cherche à se modifier elle-même. Mais le mot « pensée » n'indique pas d'une manière suffisamment claire que l'imagination et la sensibilité interviennent d'une manière très importante dans ces exercices. [...] « Exercices éthiques » serait une expression assez séduisante, puisque, nous le verrons, les exercices en question contribuent puissamment à la thérapeutique des passions et se rapportent à la conduite de la vie. Pourtant ce serait là encore une vue trop limitée. En fait, ces exercices [...] correspondent à une transformation de la vision du monde et à une métamorphose de la personnalité³⁴.

³² André Wyss, « Semaisons dans *La Semaison* », dans *Lectures de Philippe Jaccottet : « Qui chante là quand toute voix se tait ? »* (dir. : Bruno Blanckeman), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003, p. 215.

³³ Pierre Hadot, *Exercices spirituels et philosophie antique*, Paris, Albin Michel, 2002, [1993], p. 15-16.

³⁴ *Ibid.*, p. 20-21.

Les études sur Jaccottet et plus précisément sur *La Semaison* soulignent toutes la grande attention que le poète accorde au monde qui l'entoure ; en cela, la posture poétique de Jaccottet le rapproche du stoïcien : « L'attention (*prosoché*) est l'attitude spirituelle fondamentale du stoïcien, c'est une vigilance et une présence d'esprit continuelles, une conscience de soi toujours éveillée, une tension constante de l'esprit³⁵ ». Le travail qui est à l'œuvre dans les carnets pourrait viser justement cette « tension constante de l'esprit » ; Hervé Ferrage, d'ailleurs, souligne « l'extrême vigilance³⁶ » que requiert le travail du poète. Puisque Jaccottet affirme dès le premier texte de *La Semaison* que « l'attachement à soi augmente l'opacité de la vie », il paraît toutefois, en cela, refuser la posture stoïcienne, qui prône un examen attentif et constant de soi-même. Or « l'attachement » et « l'attention » ne sont pas la même chose. Par « l'attachement à soi », le poète désigne sans doute le fait de se préoccuper de ses problèmes personnels, au lieu de porter son regard sur le monde sensible ; et l'interrogation du monde sensible, justement, passe par une « attention à soi » : par une attention aux émotions qu'il suscite chez le poète, aux mots et aux images qu'il suggère à ce dernier.

Le dialogue socratique me semble aussi trouver des échos dans la pratique d'écriture que le poète privilégie dans *La Semaison*. Jaccottet, en effet, écrit dans ses carnets :

Que notre condition est très étrange en ceci qu'elle ne comporte pas de progrès substantiel, puisque jamais n'est approchée aucune réponse définitive. Nous savons ne pouvoir obtenir de réponse, et nous n'en questionnons pas moins, parce que questionner est de l'essence de notre nature. L'étrange est, en particulier, qu'aucune expérience, religieuse ou philosophique par exemple, ne soit jamais faite pour les autres, qu'elle doive être refaite, revécue, pour avoir quelque valeur ; et qu'ainsi il faille toujours recommencer.

D'où l'impression irritante de piétinement : Seinesgleichen geschieht, disait Musil. (SI, 21-22)

³⁵ *Ibid.*, p. 26.

³⁶ Hervé Ferrage, *op. cit.*, p. 159.

Le « piétinement » dans la réflexion sur l'expérience poétique que relève Jaccottet pourrait s'apparenter à ce dont parle Pierre Hadot lorsqu'il dit que « dans le dialogue "socratique", l'interlocuteur de Socrate n'apprend rien et Socrate n'a pas la prétention de lui enseigner quelque chose : il répète d'ailleurs à qui veut l'entendre que la seule chose qu'il sait, c'est qu'il ne sait rien³⁷ ». Jean Starobinski, sans parler précisément des carnets, note que, dans les proses où « à [la] lecture des poètes s'enchaîne une interrogation du monde » — le genre de proses que l'on peut aisément trouver dans *La Semaison* —, « le mouvement reste celui d'un dialogue³⁸ ». Remarquons aussi que l'attitude des Anciens face à la sagesse ressemble à l'attitude de Jaccottet face à la poésie : si « la plupart des Anciens, [...] tout en pensant que l'on n'avait pas encore rencontré de sage, n'en enseignaient pas moins les dogmes de la sagesse³⁹ », le poète, de son côté, conscient que personne — et surtout pas lui — n'a pu dire précisément ce qu'est l'expérience poétique, persiste néanmoins à écrire autour de cet « indicible ». En outre, la méthode dialectique qui « consiste, non pas à exposer un système, mais à donner des réponses précises et limitées⁴⁰ » peut être décelée dans les carnets de Jaccottet. Le poète, en effet, dans chacun de ses petits textes, répond implicitement à une question précise : quelle émotion éveille en moi ce paysage ? à quoi tient la beauté de telle fleur ? pourquoi cet auteur me séduit-il alors que tel autre m'agace ? quelle expression pourrait bien convenir à tel phénomène ? etc.

Les exercices spirituels, par ailleurs, concordent avec d'autres aspects encore de *La Semaison*. Par exemple, pour Hadot, la lecture est « un exercice spirituel, un des plus difficiles⁴¹ » ; ainsi, mêmes les notes de lecture que contiennent les carnets peuvent être lues comme des exercices spirituels. En outre, Hadot mentionne que l'examen des

³⁷ Pierre Hadot, *op. cit.*, p. 39-40.

³⁸ Jean Starobinski, *op. cit.*, p. 16.

³⁹ Pierre Hadot, *op. cit.*, p. 291.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 68.

⁴¹ *Ibid.*, p. 74.

rêves fait partie du programme quotidien du stoïcien⁴², ce qui permet de trouver un sens aux récits de rêve dont la présence s'accroît dans les carnets de Jaccottet au fil des années. Enfin, dans cette proposition du spécialiste de la philosophie antique, « philosopher est un acte continu, un acte permanent, qui s'identifie avec la vie, un acte qu'il faut renouveler à chaque instant⁴³ », il suffirait de substituer « la poésie » à « philosopher » pour avoir une remarque qui s'applique au travail de Jaccottet.

Enfin, si Montaigne, au contact de la philosophie antique, en était venu à croire « que philosopher, c'est apprendre à mourir », il semble que, pour Jaccottet, faire de la poésie, c'est aussi apprendre à mourir⁴⁴. Dès 1956, en effet, l'auteur de *La Semaïson*, lors d'un discours de remerciements pour le prix Rambert, comparait le poète à un peintre dont l'œuvre permettrait à celui qui se meurt d'affronter la mort en toute sérénité :

Il se verrait plutôt, ce poète, dans une cave que sur les tours ; [...] tout juste une espèce de vieux Chinois anonyme, peignant dans une cave à la lumière d'une bougie, appliqué à figurer sur sa page peut-être une montagne, une cascade, ou un visage de femme ; et il rêve cette montagne, ces eaux, ces yeux si merveilleusement, si parfaitement peints, avec une si fine, si pure et si modeste perfection que, s'il tendait cette page à un voisin en difficulté, sur le point de mourir et se débattant, cet homme, examinant la page terminée, sourirait d'un air d'intelligence et, la page dans la main comme un débris d'un nouveau Livre des Morts, passerait sans peur ni regrets le seuil du très sombre espace qui l'attend pour l'engloutir ou le changer⁴⁵.

⁴² Voir *ibid.*, p. 30.

⁴³ *Ibid.*, p. 294.

⁴⁴ Dans son essai intitulé *La poésie malgré tout*, Jean-Michel Maulpoix affirme que dans la poésie moderne et contemporaine, « autant que philosopher, écrire c'est apprendre à mourir ». Sa conception du poète moderne rejoint la pensée de Jaccottet, mais Maulpoix s'exprime d'une façon un peu plus tortueuse, et évasive, que l'auteur de *La Semaïson* : « Désirer l'infini, consentir à la finitude. Demeurer dans la conscience de disparaître au beau milieu de signes et d'images qui semblent nous en délivrer. » (Jean-Michel Maulpoix, *La poésie malgré tout*, Paris, Mercure de France, 1996, p. 96.)

⁴⁵ « Remerciement pour le prix Rambert » [1956] dans *Une transaction secrète*, Paris, Gallimard, 1987, p. 296.

« Vivre de telle manière que l'écrit naisse naturellement »

Comme nous l'avons vu dans les premiers chapitres, le monde végétal fournit à Philippe Jaccottet un modèle pour sa propre pratique de la poésie : s'il y a semaison, « dispersion naturelle des graines d'une plante » — si le poète s'attache à écrire dans ses carnets —, alors il y aura floraison naturelle — alors la poésie répondra à l'exigence d'authenticité que le poète a fait sienne. Jaccottet va même, dans *La Semaison*, jusqu'à se présenter lui-même comme un jardinier : « Brûleur de feuilles mortes, arracheur de mauvaises herbes, se borner peut-être à cela. » (SI, 25) Dans *Paysages avec figures absentes*, le poète reprend cette image :

*Je me suis prétendu naguère « serviteur du visible ». Ce que je fais
ressemblerait plutôt, décidément, au travail du jardinier qui nettoie un
jardin, et trop souvent le néglige : la mauvaise herbe du temps¹...*

Il semble ainsi que le travail effectué par le poète dans les carnets est essentiel à l'œuvre, prise dans son ensemble. Dès 1953, dans les textes repris sous le titre *Observations et autres notes anciennes*, l'auteur de *La Semaison* écrivait :

*D'où vient le sens bénéfique de tout temps accordé à l'ascension, la
vénération du « haut », le mépris du « bas » ? Ces notions sont
tellement enracinées en nous que la question semble puérile. Et faut-il
vraiment que l'homme monte, c'est-à-dire se détache de la terre ?
J'aurais peut-être préféré l'image du grain qui s'enfouit dans la terre ;*

¹ *Paysages avec figures absentes*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie/Gallimard », 1976 [1970], p. 181.

l'homme ainsi s'enfouirait dans son corps pour qu'il mûrisse et porte fruit. L'homme consentirait à son enterrement sous toutes les formes².

Ainsi l'homme, pour « mûrir » et « porter fruit » doit d'abord « s'enfouir » s'il veut qu'il lui soit permis de « s'élever » ; autrement dit, le travail des carnets — où les graines dispersées naturellement, justement, s'enfoncent dans la terre pour fertiliser celle-ci — est une étape préalable et nécessaire à l'écriture des poèmes. Jaccottet, donc, si craintif face aux pouvoirs mystificateurs de la poésie, ne voudrait pas que ses poèmes puissent être comparés à des floraisons aussi flamboyantes qu'artificielles ; si le poème peut être comparé à une floraison, la seule chose qui en puisse garantir l'authenticité est le soin du « jardin » d'où elle est issue. La semaison, ainsi, « dispersion naturelle des graines d'une plante », serait ce qui assure cohésion et validité à l'œuvre ; aussi Jaccottet écrit-il très tôt que « la difficulté n'est pas d'écrire, mais de vivre de telle manière que l'écrit naisse naturellement » (SI, 237). La pratique d'écriture des carnets permettrait ainsi au poète de s'exercer à *écrire naturellement*. Dans cette perspective, on peut classer la notation de ce qui a valeur poétique, la recherche des mots justes pour décrire la beauté d'un paysage et les émotions que ce dernier suscite, la réflexion sur le sens de la poésie, la prescription à soi-même des « moyens » de mener à son projet poétique, etc. parmi les divers travaux de « jardinage » auxquels s'emploie Jaccottet. Tout le métalangage des carnets, où le poète rend explicite les limites des mots, des images, des rythmes qu'il aurait voulu utiliser, peut, également, être comparé au travail du jardinier qui enlève les mauvaises herbes ; les poètes, écrivains, artistes dont parle Jaccottet dans ses carnets pourraient, quant à eux, jouer un rôle de « fertilisants », naturels, bien sûr³.

² « Observations II, 1952-1953 » dans *Observations et autres notes anciennes*, Paris, Gallimard, 1998, p. 78.

³ Hervé Ferrage, dont le commentaire sur les carnets de Jaccottet est fort pertinent, commente aussi le texte de *La Semaison* où Jaccottet se décrit comme un « arracheur de mauvaises herbes », de même que le texte de *Paysages avec figures absentes* où le poète se voit comme quelqu'un qui « nettoie son jardin ». Ferrage aussi en conclut que le « travail du jardinier » est essentiel à l'œuvre :

L'espace a trouvé ses limites, non plus le visible dans sa totalité mais un petit fragment du visible, un jardin. La tâche elle-même, pour être modeste, n'en requiert pas moins une extrême vigilance dont on n'est pas toujours capable.

Dans le même ordre d'idées, les tâtonnements que montrent les textes des carnets peuvent aussi être assimilés à l'image de la semaison : Jaccottet avance à tâtons, sans savoir à l'avance où ses pas le conduiront, de la même manière que les graines sont dispersées naturellement, et non pas semées avec méthode. Par ailleurs, le « piétinement » que Jaccottet remarque lorsqu'il s'agit, pour lui, de réfléchir à la poésie peut, de son côté, faire penser au cycle des saisons : ainsi qu'année après année, les mêmes végétaux apparaissent lors des mêmes saisons — sans n'être jamais, cependant, tout à fait les mêmes —, le poète revient périodiquement aux mêmes constations, aux mêmes interrogations, avec cependant d'infimes variations qui l'empêchent de tomber dans la redite. Les « tâtonnements se répètent en se complétant⁴ », note-t-il à juste titre dans *Paysages avec figures absentes*.

La masse textuelle des carnets constitue ainsi une sorte de « terre fertile », travaillée avec soin par le poète-jardinier, une « terre fertile » où la poésie peut fleurir naturellement. De la même façon que la fleur existe à l'état de « possibilité » dans la terre ensemencée, la poésie de Philippe Jaccottet serait contenue à l'état de « virtualité » dans les carnets. Mark Treharne, dans son étude sur *La Semaison*, conclut pareillement

*Métaphorisée par le « travail du jardinier », elle se situe à la frontière du dedans et du dehors, de l'intériorité et de l'extériorité : au milieu des vicissitudes de la vie, il s'agit de ne pas laisser gagner par la lassitude ou l'ennui, toutes formes plus ou moins avouées de la désespérance (« la mauvaise herbe du temps ») mais de maintenir au fond de soi une disponibilité, une faculté d'attention à cette part du monde visible qui nous a été donnée en partage et à laquelle on cherche à s'accorder avec bonheur. Rien d'étonnant qu'une telle image, qui vise à définir une part essentielle de l'activité poétique, ait trouvé sa première formulation dans un autre texte, une note datée de novembre 1959, aux premières pages de *La Semaison*.*

(Hervé Ferrage, *Philippe Jaccottet : le pari de l'inactuel*, Paris, Presses universitaires de France, 2000, p. 159.)

Le seul reproche que l'on puisse adresser à Ferrage est de n'avoir étudié que les textes de *La Semaison* qui se donnent à lire comme des poèmes, qu'ils soient en vers ou en prose. Ferrage, en effet, ne parle pas des notes de lecture et des citations qui, pourtant, occupent une place importante dans les carnets. Or les notes de lecture peuvent aussi participer du travail du jardinier puisque, comme l'avons dit, les auteurs que Jaccottet côtoie dans *La Semaison* peuvent, métaphoriquement, jouer le rôle de « fertilisants ». Dans *Ce peu de bruits*, en tout cas, Jaccottet lui-même va dans ce sens, parlant des « rencontres merveilleuses que l'on peut faire dans les terres des livres » (*Ce peu de bruits*, Paris, Gallimard, 2008, p. 84).

⁴ *Paysages avec figures absentes*, op. cit., p. 60.

que « le poème existe toujours comme une possibilité dans la circulation quotidienne de la langue de l'auteur, une virtualité parmi les éventualités de discours⁵ ». Cette idée de virtualité, de potentialité, incite à penser le texte des carnets comme une sorte de « dépôt poétique » qui, après « décantation », deviendra poésie. Jaccottet, dans *Les Cormorans*, alors qu'il s'attache, une fois de plus, à définir son travail poétique, écrit justement :

Chez moi, je suis immobile, et transcris simplement des signes qui s'inscrivent sur la vitre presque comme des gouttes de pluie ou de la poussière. C'est moins un travail qu'une décantation tranquille, naturelle, en partie volontaire⁶.

La décantation, donc, commence dès le moment où le texte est consigné sur la page du carnet, et le poème s'en suivra comme naturellement. L'auteur de *La Semaison* affirmait, d'ailleurs, lors d'un entretien :

La poésie est plutôt un état qu'une façon de s'acharner sur les mots, de combattre avec les mots... Quand l'état est atteint, la poésie devrait en effet couler presque de source⁷.

Ainsi donc, le travail poétique n'a pas lieu lors de la composition du poème, mais bien avant : dans les carnets, où les travaux de jardinage — les exercices spirituels, si l'on veut — permettent d'atteindre « l'état poétique », permettent de fertiliser la terre de manière à ce que les fleurs puissent y pousser.

Jaccottet, ouvrant la porte, dans sa poésie, aux émerveillements laconiques des carnets, réussit dès lors à composer un livre qui tranche, tant par sa forme que par sa sérénité, avec les précédents. Il écrit, dans ce qu'il nomme entre parenthèses « Tombeau du poète » :

Détrompez-vous :

⁵ Notre traduction de : « The poem always exists as a possibility within the daily circulation of the writer's language, a virtuality amid the contingencies of speech. » (Mark Treharne, « Reinscription in Jaccottet's Carnets : Reading *La Semaison* », *French Studies : A Quarterly Review*, vol. 46, n° 2, 1992, p. 185.)

⁶ *Les Cormorans*, 1974 [1980] dans *À travers un verger* suivi de *Les Cormorans* et de *Beauregard*, Paris, Gallimard, 1984, p. 49.

⁷ Michel Bory, « Entretien pour le film *Plan-fixe*, juin 1978 », dans *Philippe Jaccottet* (dir. : Jean Pierre Vidal), Payot, Lausanne, 1989, p. 103.

ce n'est pas moi qui ai tracé toutes ces lignes
mais, tel jour, une aigrette ou une pluie,
tel autre, un tremble,
pour peu qu'une ombre aimée les éclairât⁸.

Jaccottet, soutenant ici que la poésie n'est pas l'œuvre du poète mais plutôt celle d'un oiseau ou d'un arbre, semble illustrer un élément de sa poétique. Il avait écrit, en effet, en 1976, donc au cours de cette « passe difficile » dont parle Hervé Ferrage, que « la difficulté n'est pas d'écrire, mais de vivre de telle manière que l'écrit naisse naturellement⁹ ». Le poète serait-il parvenu, à force d'épreuves, à vivre d'une telle manière qu'il sache enfin écrire naturellement, comme si ses paroles étaient le fait d'une aigrette ou d'un tremble ?

⁸ *Cahier de verdure* [1990] dans *Cahier de verdure* suivi de *Après beaucoup d'années*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie / Gallimard », 2003, p. 69.

⁹ *La Semaïson, carnets 1954-1979*, *op. cit.*, p. 236.

Bibliographie

I. Sur *La Semaison*

A) TRAVAUX CITÉS

Bombarde, Odile. « L'échelle du rêve », dans *Philippe Jaccottet* (dir. : Patrick Née et Jérôme Thélot), Cognac, Le temps qu'il fait, 2001, p. 283-297.

Edwards, Michael. « Le temps d'avoir longé un pré », dans *Philippe Jaccottet* (dir. : Patrick Née et Jérôme Thélot), Cognac, Le temps qu'il fait, 2001, p. 169-181.

Ferrage, Hervé. « Semaisons : l'esthétique du fragment », *Philippe Jaccottet : le pari de l'inactuel*, Paris, Presses universitaires de France, 2000, p. 153-181.

Lloze, Évelyne. « Philippe Jaccottet : La Semaison ou les sillages de l'intime », dans *Écritures de soi : secrets et réticences* (dir. : Bertrand Degott et Marie Miguët-Ollagnier), Paris, L'Harmattan, 2001, p. 161-174.

Pachet, Pierre. « À la lumière du rêve », dans *La poésie de Philippe Jaccottet* (dir. : Marie-Claire Dumas), Paris, Honoré Champion, 1986, p. 61-72.

Pierrot, Jean. « La Semaison de Philippe Jaccottet ou le carnet du poète », dans *L'éclatement des genres au XX^e siècle* (dir. : Marc Dambre et Monique Gosselin), Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 221-235.

Treharne, Mark. « Reinscription in Jaccottet's Carnets : Reading La Semaison », *French Studies : A Quarterly Review*, vol. 46, n° 2, 1992, p. 174-187.

Wyss, André. « Semaisons dans La Semaison », dans *Lectures de Philippe Jaccottet : « Qui chante là quand toute voix se tait ? »* (dir. : Bruno Blanckeman), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003, p. 213-225.

B) TRAVAUX CONSULTÉS

Anex, Georges. « La Semaison [1964] », dans *Philippe Jaccottet* (dir. : Jean Pierre Vidal), Lausanne, Payot, 1989, p. 179-181.

Borel, Jacques. « "La Semaison" de Philippe Jaccottet », *Poésie et nostalgie*, Paris, Berger Levrault, 1979, p. 137-141.

Cady, Andrea. « The Mode of the Poetic Journal in the Writings of Philippe Jaccottet : Journal intime, Carnet de croquis, Degré zéro de la poésie ? », *Measuring the Visible : The Verse and Prose of Philippe Jaccottet*, Amsterdam, Rodopi, 1992, p. 148-153.

Jakubec, Doris. « Autres journées [1987] », dans *Philippe Jaccottet* (dir. : Jean Pierre Vidal), Lausanne, Payot, 1989, p. 201-203.

Mathieu, Jean-Claude. « La note : Jaccottet en filigrane », *Revue des sciences humaines*, n° 255, 1999, p. 11-44.

Mathieu, Jean-Claude. « Le paysage de l'écriture dans les carnets de Jaccottet », *Littérature*, n° 61, 1986, p. 98-109.

Noland, Carrie. « Allegories of Temporality : Philippe Jaccottet and the Poetics of the Notebook », *SubStance*, vol. 23, n° 1, 1994, p. 79-94.

Zubiate, Jean-Pierre. « Scène et note poétique : vers une ontologie du fragment scénique à travers La Semaison de Philippe Jaccottet », *Littératures*, n° 48-49, 2003, p. 217-241.

II. Sur l'œuvre de Philippe Jaccottet

A) TRAVAUX CITÉS

Allaire, Suzanne. « Philippe Jaccottet : regards sur la poésie », dans *Qui chante là quand toute voix se tait : lectures de Philippe Jaccottet* (dir. : Bruno Blanckeman), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003, p. 261-269.

Aquien, Michèle. « Philippe Jaccottet et le Haïku », dans *Philippe Jaccottet* (dir. : Patrick Née et Jérôme Thélot), Cognac, Le temps qu'il fait, 2001, p. 243-262.

Bergé, Aline. *Philippe Jaccottet : trajectoires et constellations*, Payot, Lausanne, 2004, 473 p.

Dumas, Marie-Claire. « Une constellation, tout près : la poésie française du XX^e siècle selon Philippe Jaccottet », dans *Qui chante là quand toute voix se tait : lectures de Philippe Jaccottet* (dir. : Bruno Blanckeman), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003, p. 273-284.

Ferrage, Hervé. *Philippe Jaccottet : le pari de l'inactuel*, Paris, Presses universitaires de France, 2000, 398 p.

Handke, Peter. « Lentement dans l'ombre : le poète Philippe Jaccottet » (traduction de Jean-Claude Schneider), dans *Philippe Jaccottet* (dir. : Jean Pierre Vidal), Lausanne, Payot, 1989 [1988], p. 250-260.

Lombez, Christine. « Le laboratoire du poète-traducteur », dans *Transactions secrètes : Philippe Jaccottet traducteur de Rilke et de Hölderlin*, Arras, Artois Presses Université, 2003, p. 119-139.

Monte, Michèle. « La métaphore dans l'œuvre de Philippe Jaccottet : entre exhibition et amuissement », dans *Présence de Jaccottet* (dir. : Pierre Jourde, Catherine Langle et Dominique Massonnaud), Paris, Kimé, 2007, p. 203-224.

Pinson, Jean-Claude. « Philippe Jaccottet et l'énigme de la beauté », *Habiter en poète*, Seyssel, Champ Vallon, 1995, p. 168-184.

Rochat, Denise. « Cahier de verdure ou "les méandres de la rêverie" : remarques sur les proses de Philippe Jaccottet », *Studi francesi*, vol. 40, n° 118, 1996, p. 29-37.

Starobinski, Jean. « "Parler avec la voix du jour" », préface à *Poésie 1946-1967* (Philippe Jaccottet), Paris, Gallimard, coll. « Poésie/Gallimard », 1971, p. 7-22.

B) TRAVAUX CONSULTÉS

Chauvin, Danièle. *Viatiques : essai sur l'imaginaire de Philippe Jaccottet*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2003, 152 p.

Chavanne, Judith. *Philippe Jaccottet : une poétique de l'ouverture*, Paris, S. Arlan, 2003, 253 p.

Clerval, Alain. *Philippe Jaccottet*, Paris, Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 1976, 173 p.

Cortiana, Rino. « Dispersion et floraison de genres dans la poésie de Philippe Jaccottet », dans *Où va la francophonie au début du troisième millénaire ?* (dir. : Giovanni Dotoli), Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002, p. 125-142.

Giusto, Jean-Pierre. *Philippe Jaccottet ou le désir d'inscription*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1996, 89 p.

Jossua, Jean-Pierre. *Figures présentes, figures absentes : pour lire Philippe Jaccottet*, Paris, L'Harmattan, 2002, 187 p.

Leblanc, Jérémie. « Philippe Jaccottet et la promenade : une poétique de l'entre-deux », thèse de doctorat, Montréal, Université McGill, 2004, 214 p.

Lebrat, Isabelle. *Philippe Jaccottet, tous feux éteints : pour une éthique de la voix*, Paris, Bibliophane, 2002, 281 p.

Lefauve-Meunier, Élodie. « La peinture, médiatrice du regard et de la parole poétique de Philippe Jaccottet », *Courrier du Centre international d'études poétiques*, n° 209-210, 1996, p. 33-46.

Marukawa, Seigi. « Philippe Jaccottet : le souffle et le chant de l'absence », *Études françaises*, vol. 43, n° 3, 2007, p. 91-109.

Mathieu, Jean-Claude. *Philippe Jaccottet : l'évidence du clair et l'éclat de l'obscur*, Paris, José Corti, 2003, 547 p.

Maulpoix, Jean-Michel. « Le travail du poète », *Adieux au poème*, Paris, José Corti, 2005, p. 310-321.

Maulpoix, Jean-Michel. « Patience de Philippe Jaccottet », *Le poète perplexe*, Paris, José Corti, 2002, p. 287-304.

Maulpoix, Jean-Michel. « Une langue de verre », *La poésie malgré tout*, Paris, Mercure de France, 1996, p. 186-187.

Miñano, Evelio. « Nécessité et refus de l'image dans la poésie de Philippe Jaccottet », *Littératures*, n° 17, 1987, p. 161-171.

Monte, Michèle. *Mesures et passages : une approche énonciative de l'œuvre poétique de Philippe Jaccottet*, Paris, Honoré Champion, 2002, 451 p.

Née, Patrick. *Philippe Jaccottet à la lumière d'ici*, Paris, Hermann, 2008, 417 p.

Onimus, Jean. *Philippe Jaccottet : une poétique de l'insaisissable*, Seyssel, Champ Vallon, 1982, 171 p.

Paré, François. « Simplicité et ascèse chez Philippe Jaccottet », *Études françaises*, vol. 33, n° 2, 1997, p. 47-61.

Samson, Hélène. *Le « tissu poétique » de Philippe Jaccottet*, Sprimont, Mardaga, 2004, 244 p.

Sourdillon, Jean-Marc. *Un lien radieux : essai sur Philippe Jaccottet et les poètes qu'il a traduits*, Paris, L'Harmattan, 2004, 311 p.

Steinmetz, Jean-Luc. *Philippe Jaccottet*, Paris, Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 2003, 237 p.

Thélot, Jérôme. « Philippe Jaccottet, ou la poésie précaire », *La poésie précaire*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, p. 121-141.

Vischer, Mathilde. *Philippe Jaccottet traducteur et poète : une esthétique de l'effacement*, Lausanne, Centre de traduction littéraire, 2003, 135 p.

Wandelère, Frédéric. « Philippe Jaccottet, Hölderlin et le "milieu doré" [1983] », dans *Philippe Jaccottet* (dir. : Jean Pierre Vidal), Lausanne, Payot, 1989, p. 206-217.

III. Sur la poésie moderne et contemporaine

A) TRAVAUX CITÉS

Maulpoix, Jean-Michel. *La poésie comme l'amour*, Paris, Mercure de France, 1998, 164 p.

Maulpoix, Jean-Michel. *La poésie malgré tout*, Paris, Mercure de France, 1996, 218 p.

Pinson, Jean-Claude. *Habiter en poète*, Seyssel, Champ Vallon, 1995, 282 p.

B) TRAVAUX CONSULTÉS

Bonnefoy, Yves. « Poésie et philosophie », dans *L'acte créateur* (dir : Gilbert Gadoffre, Robert Ellrodt et Jean-Michel Maulpoix), Paris, Presses universitaires de France, 1997, p. 5-12.

- Collot, Michel. *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, Presses universitaires de France, 1989, 263 p.
- Gleize, Jean-Marie. *A noir : poésie et littéralité*, Paris, Seuil, 1992, 231 p.
- Guillaume, Daniel (dir.). *Poétiques et Poésies contemporaines*, Cognac, Le temps qu'il fait, 2002, 378 p.
- Maulpoix, Jean-Michel. *Adieux au poème*, Paris, José Corti, 2005, 334 p.
- Maulpoix, Jean-Michel. *Du lyrisme*, Paris, José Corti, 2000, 442 p.
- Maulpoix, Jean-Michel. *Le poète perplexe*, Paris, José Corti, 2002, 376 p.
- Pinson, Jean-Claude. *Sentimentale et naïve*, Seyssel, Champ Vallon, 2002, 270 p.
- Rabaté, Dominique (dir.). *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses universitaires de France, 1996, 162 p.
- Rabaté, Dominique et al. (dir.). *Le sujet lyrique en question*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1996, 301 p.
- Thélot, Jérôme. *La poésie précaire*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, 150 p.

IV. Sur les genres littéraires, la philosophie, etc.

A) TRAVAUX CITÉS

Hadot, Pierre. *Exercices spirituels et philosophie antique*, Paris, Albin Michel, 2002 [1993], 404 p.

B) TRAVAUX CONSULTÉS

Combe, Dominique. *Les genres littéraires*, Paris, Hachette Supérieur, 1992, 175 p.

Combe, Dominique. *Poésie et récit : une rhétorique des genres*, Paris, José Corti, 1989, 201 p.

Demers, Jeanne et al. (dir.). « La poétique de poète », *Études françaises*, vol. 29, n° 3, 1993, p. 7-177.

Hadot, Pierre. *Qu'est-ce que la philosophie antique ?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1995, 461 p.

Hay, Louis. « L'amont de l'écriture », dans *Carnets d'écrivains I* (collectif), Paris, Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1990, p. 7-22.

Schaeffer, Jean-Marie. *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, 1989, 184 p.

V. Œuvres de Philippe Jaccottet

A) POÈMES, PROSES, CARNETS

Trois poèmes aux démons, Porrentruy, Aux Portes de France, 1945.

Requiem [1946], suivi de *Remarques* [1990], Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 1991.

Observations et autres notes anciennes, 1947-1962 [1951-1989], Paris, Gallimard, 1998.

L'Effraie, 1946-1950 [1954] dans *Poésie 1946-1967*, Paris, Gallimard, coll. « *Poésie/Gallimard* », 1994.

La Promenade sous les arbres [1957], Lausanne, La Bibliothèque des Arts, 1996.

L'Ignorant, 1952-1956 [1958] dans *Poésie 1946-1967*, Paris, Gallimard, coll. « *Poésie/Gallimard* », 1994.

Éléments d'un songe, Paris, Gallimard, 1961.

L'Obscurité, Paris, Gallimard, 1961.

La Semaïson, carnets 1954-1979 [1963, 1971 et 1977], Paris, Gallimard, 1984.

Paysages avec figures absentes [1964 et 1970], Paris, Gallimard, coll. « *Poésie/Gallimard* », 1976.

Airs, 1961-1964 [1967] dans *Poésie 1946-1967*, Paris, Gallimard, coll. « *Poésie/Gallimard* », 1994.

Leçons, novembre 1966-octobre 1967 [1977] dans *Poésie 1946-1967*, Paris, Gallimard, coll. « *Poésie/Gallimard* », 1994 et dans *À la lumière d'hiver* précédé de *Leçons* et de *Chants d'en bas* et suivi de *Pensées sous les nuages*, Paris, Gallimard, coll. « *Poésie/Gallimard* », 1994.

Chants d'en bas, 1973 [1974] dans *À la lumière d'hiver* précédé de *Leçons* et de *Chants d'en bas* et suivi de *Pensées sous les nuages*, Paris, Gallimard, coll. « *Poésie/Gallimard* », 1994.

À travers un verger, 1970-1974 [1975] dans *À travers un verger* suivi de *Les Cormorans* et de *Beauregard*, Paris, Gallimard, 1984.

À la lumière d'hiver, 1974-1976 [1977] dans *À la lumière d'hiver* précédé de *Leçons* et de *Chants d'en bas* et suivi de *Pensées sous les nuages*, Paris, Gallimard, coll. « *Poésie/Gallimard* », 1994.

Les Cormorans, 1974 [1980] dans *À travers un verger* suivi de *Les Cormorans* et de *Beauregard*, Paris, Gallimard, 1984.

Beauregard, 1976-1980 [1981] dans *À travers un verger* suivi de *Les Cormorans* et de *Beauregard*, Paris, Gallimard, 1984.

Pensées sous les nuages, 1976-1982 [1983] dans *À la lumière d'hiver* précédé de *Leçons* et de *Chants d'en bas* et suivi de *Pensées sous les nuages*, Paris, Gallimard, coll. « *Poésie/Gallimard* », 1994.

La Seconde Semaïson, carnets 1980-1994 [1987], Paris, Gallimard, 1996.

Libretto, Genève, La Dogana, 1990.

Cabier de verdure [1990] dans *Cabier de verdure* suivi de *Après beaucoup d'années*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie/ Gallimard », 2003.

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

Après beaucoup d'années [1994] dans *Cabier de verdure* suivi de *Après beaucoup d'années*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie/ Gallimard », 2003.

Le bol du pèlerin (Morandi) [2001], Genève, La Dogana, 2006.

Carnets 1995-1998, La Semaïson III, Paris, Gallimard, 2001.

Et, néanmoins, Paris, Gallimard, 2001.

Notes du ravin, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 2001.

Nuages, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 2002.

À partir du mot Russie, 1992-1995, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 2004.

Israël, cahier bleu, 1993-1997, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 2004.

Truïnas, le 21 avril 2001, Genève, La Dogana, 2004.

Remarques sur Palézieux, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 2005.

Un calme feu, 2004, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 2007.

Ce peu de bruits, Paris, Gallimard, 2008.

B) CRITIQUE LITTÉRAIRE

Pour Maurice Chappaz [1945-1997], Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 2006.

Avec André Dhôtel [1950-1984], Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 2008.

Écrits pour papier journal [1951-1970], Paris, Gallimard, coll. « Les cahiers de la NRF », 1994.

Une transaction secrète [1954-1983], Paris, Gallimard, 1987.

L'Entretien des Muses [1955-1966], Paris, Gallimard, 1968.

Tout n'est pas dit [1956-1964], Cognac, Le temps qu'il fait, 1994.

C) ENTRETIENS AVEC PHILIPPE JACCOTTET

Bory, Michel. « Entretien pour le film Plan-fixe, juin 1978 », dans *Philippe Jaccottet* (dir. : Jean Pierre Vidal), Payot, Lausanne, 1989, p. 99-115.

Chalard, Reynald André. *De la poésie : entretien avec Philippe Jaccottet* [1988], Paris, Arléa, 2005 [2002], 64 p.

Dufay, François. « Philippe Jaccottet à la lumière du soir », *Le Point*, n° 1749, 23 mars 2006, p. 64-65.

Duplan, Antoine et Pierre-André Stauffer. « Entretien avec Philippe Jaccottet », *L'Hebdo*, n° 52, 24 décembre 1997, <http://www.culturactif.ch/ecrivains/jaccottethebdo.htm> [16 janvier 2009].

Garcin, Jérôme. « Trois livres de Philippe Jaccottet : l'ignorant magnifique », *Le Nouvel Observateur*, n° 1907, du 24 au 30 mai 2001, p. 60-62.

Salesses, Richard. « Philippe Jaccottet : “Une ignorance, un non-savoir qui peut être fécond...” » [1993], dans *L'écriture en question : entretiens avec onze écrivains de notre temps* (dir. : André Major), Montréal, Leméac, 1997, p. 49-65.

Vidal, Jean Pierre. « Entretien, Grignan, les 4 et 5 avril 1989 », dans *Philippe Jaccottet* (dir. : Jean Pierre Vidal), Payot, Lausanne, 1989, p. 116-140.

Vischer, Mathilde. *Entretien avec Philippe Jaccottet*, Grignan, 27 septembre 2000, <http://www.culturactif.ch/entretiens/jaccottet.htm> [16 janvier 2009].

Yoken, Mel B. « Interview avec Philippe Jaccottet », *The French Review*, vol. 59, n° 4, 1986, p. 596-599.

D) AUTRES

Jaccottet, Philippe (éd.). *Une constellation, tout près : poètes d'expression française du XX^e siècle*, Genève, La Dogana, 2002.

Jaccottet, Philippe (éd.). *D'autres astres, plus loin, épars : poètes européens du XX^e siècle*, Genève, La Dogana, 2005.

Vidal, Jean-Pierre (dir.). *Philippe Jaccottet : pages retrouvées, inédits, entretiens, dossier critique, bibliographie*, Lausanne, Payot, coll. « Études et documents littéraires », 1989.