

Sur *Leçons*, première et deuxième versions, éléments d'analyse linguistique et stylistique

Lucien VICTOR

Université de Provence, Aix-Marseille I

lvictor@up.univ-aix.fr

Résumé :

Le travail présenté ici se veut une contribution modeste et factuelle à l'étude d'un recueil particulier dans la poésie de Jaccottet, *Leçons*. Il comporte trois axes : une comparaison des deux versions du recueil, un examen de certaines de ses spécificités linguistiques et une étude de ses particularités métriques, et il débouche sur l'étude, pour l'exemple, d'un des poèmes du recueil : « Muet ».

Abstract :

The work presented here is intended to be a modest and factual contribution to the study of a particular anthology, in the poetic corpus of Ph. Jaccottet, Leçons. It comprises three main parts : a comparison of the two versions of the anthology, an analysis of certain of its linguistic specificities and a study of its metric particularities, and it leads to the analysis, as an example, of one of the poems in the anthology, « Muet ».

Beaucoup de travaux ou d'articles sur Jaccottet finissent ou commencent – c'est déjà mieux – en rappelant le vers bien connu : « L'effacement soit ma façon de resplendir ». Comme si dans ce beau vers, de syntaxe archaïque, et dont la structure en trimètre repose sur symétrie et oxymore, se résumait le dernier mot, pourtant déjà ancien, de la poétique du maître. C'est une sorte de devise ésotérique, du genre de celles qu'on écrit en bandeau autour des armes sur un blason, ou une formule d'initié, qu'on doit prononcer à l'entrée, avant le culte. Je la prononce à mon tour, en pensant à ce qu'elle nous dit au passage d'un recueil comme *Leçons*. L'effacement, oui, en plusieurs sens, mais pas le resplendissement, qui est l'éclat du solaire dans le jour.

Pourquoi ce découpage, ou liste des questions que je pose à ces textes

Ce qui m'a attiré à *Leçons*, ça a été l'impression que cette partie du corpus serait peu fréquentée, peut-être parce que plus nue, plus austère. Mais un certain nombre

de travaux récents ont pris ce recueil pour cible¹, parmi lesquels il faut citer, bien sûr, « La mort sans mesure et la diction du deuil », chapitre 4 du livre de J.-C. Mathieu². Il n'en reste pas moins que dans les publications plus anciennes, *Leçons* est souvent contourné, ou rapidement envisagé.

Deuxième motif de mon intérêt : l'existence du recueil en deux états, et en deux endroits, et les questions que pose cette situation. Du fait qu'on peut repérer bon nombre de différences d'une version à l'autre, s'ensuit-il qu'on a affaire à deux recueils distincts ? Ou au même, avec quelques variantes ? On sait de reste que Jaccottet a longuement retravaillé sa première version.

Peut-on tenir que le *Leçons* qui intervient à la fin du volume *Poésie 1946-1967*³ y acquiert un statut, un être, qui en font tout autre chose que le *Leçons* qui intervient en premier lieu dans le volume *À la lumière d'hiver* ? La place, et la congruence, avec ce qui précède dans un cas, avec ce qui suit, dans l'autre, changent-elles profondément les choses ? Il y a là des questions auxquelles il est difficile de répondre, sinon en remarquant et en analysant les liens qu'il y a entre notre recueil et *Chants d'en bas*, en particulier dans le sous-ensemble « Parler » de ce dernier recueil.

Troisième motif de curiosité : la mort. Exactement, chercher à voir, à savoir comment se fait la rencontre de la poésie, qui est toujours un peu un jeu, ne serait-ce que dans le plaisir cherché, et trouvé, de la belle image, ou du beau vers, de la réussite de langage, et de la mort, la vraie, avec laquelle on ne joue pas ? On peut se poser autrement la question : ce petit recueil nous dit une expérience tragique de la mort (presque) vécue. Ce que nous savons sur Jaccottet nous renseigne sur les circonstances, et sur l'ébranlement que cette mort a mis dans la pensée et dans le travail du poète. Comment le poète a-t-il pu, lentement, retrouver le chemin de la poésie, et surtout dire cette mort dans sa poésie ? Il est vrai que la poésie de Jaccottet fréquente la mort, depuis toujours, dans des poèmes, ou des ensembles plus larges, et continuera, après *Leçons*. Ne dit-on pas que *Chants d'en bas* est son plus beau livre de vers ? Et en effet on trouve au début de ce recueil un commencement de réponse à ces questions.

-
1. Cf. notamment le bel article, qui nous laisse tout de même un peu au bord des choses, de Judith Chavanne, « Le manuscrit de *Leçons* : sous le signe de la fidélité », in *Philippe Jaccottet*, Patrick Née et Jérôme Thélot (dir.), Cognac, Le Temps qu'il fait (Les cahiers du Temps qu'il fait ; 14), 2001 ; mais on trouve aussi à prendre dans certains articles du recueil collectif *Lectures de Philippe Jaccottet*, Bruno Blanc-keman (éd.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003 (voir en particulier les articles de Laure Himy et Hélène Samson dans la partie II du livre, et l'article de Michèle Monte dans la partie III ; ou dans *Jaccottet*, Marie-Annick Gervais-Zaninger et Stéphanie Thonnerieux (éd.), Paris, Atlande, 2003.
 2. Jean-Claude Mathieu, *Philippe Jaccottet : l'évidence du simple et l'éclat de l'obscur*, Paris, José Corti, 2003.
 3. Philippe Jaccottet, *Poésie 1946-1967*, Paris, Gallimard (Poésie), 1971 (cette première version de *Leçons* sera citée dans le texte sous la forme L1), et *À la lumière d'hiver*, Paris, Gallimard (Poésie), 1994 (cette deuxième version apparaîtra sous la forme L2). Ce sont les éditions imposées pour l'agrégation, et qui seront ici utilisées. À noter que les circonstances des nombreuses rééditions du premier volume font que l'éditeur donne 1977 comme date pour *Leçons*, alors que le premier volume propose le texte de 1967. C'est dans le second volume que l'on trouve le texte de 1977.

Enfin, si on considère ensemble les deux versions de *Leçons*, ce petit bloc de poèmes occupe une place assez précise dans l'histoire et la transformation de la poésie de Jaccottet. Cette place est d'autant plus facile à envisager que Jaccottet, apparemment, travaille à ses poèmes, un ensemble après l'autre, avec parfois des interruptions importantes entre deux minces recueils. Elle met en jeu non seulement le désir – déjà ancien – de dire la mort, soit dans des poèmes épars, soit dans de petits groupements comme *Requiem*, ou comme « Le livre des morts » à la fin de *L'Ignorant*, mais aussi des problèmes de forme et d'écriture. On voit bien, même à une lecture cursive, que Jaccottet, après avoir pratiqué le vers et la strophe à peu près réguliers, avec quelques indéterminations calculées, dans ses premiers recueils, a découvert, dans *Airs*, par le haïku, une poésie du bref, du condensé, à vers et strophes libérés, et que *Leçons* est pour une large part le résultat de ce parcours. (Sans parler bien sûr des travaux de traduction de poésie que Jaccottet a faits tout au long de sa vie, et de sa réflexion continue sur ce travail. On doit en effet se souvenir qu'une des causes du développement en France du poème en prose, et plus banalement de toutes les formes de « libération » des contraintes métriques au XIX^e siècle, est dans la traduction de poésie faite par des poètes). L'écriture des premiers recueils, *Airs* compris, est volontiers métaphorique, ornée, presque parfois précieuse. L'écriture de *Leçons* est décharnée, rudimentaire, elliptique, presque en ruines parfois. La vieille formule de la poésie comme « architecture du silence » lui va à merveille. *Airs* semble avoir été un cahier d'exercices qui a contraint le poète à la brièveté illuminante. *Leçons* prolonge *Airs* formellement en en détendant un peu la brièveté, sans jamais retrouver les poèmes plus longs et plus construits, rhétoriquement construits, des années cinquante. Mais *Leçons* va plus loin (?) que *Airs*, en renonçant, ou presque, aussi à l'écriture figurée : la seule figuration survivante, ou presque, est celle, parfois, du vers.

Deux petites remarques encore, avant d'en venir à l'examen des textes : quel est le statut de chacune des pièces de *Leçons*? D'un certain point de vue, et bien que chaque pièce ait été élaborée à part, on peut peut-être lire cet ensemble comme un seul poème. Deuxièmement, que vise le titre ? Ces « leçons » sont celles données, qu'on le veuille ou non, par un mourant, par une mort, aux vivants qui l'accompagnent. Ne regardent-elles pas en même temps du côté des « Leçons de Ténèbres », qui sont dans leur version grégorienne, ou dans leur version baroque, la reprise de fragments des lamentations du prophète Jérémie pleurant, dans les douleurs de l'exil, la destruction de Jérusalem, lamentations que la tradition exégétique a reçues plus tard comme une vision anticipatrice et comme une métaphore de la descente progressive du Christ au tombeau, de l'effacement progressif de la lumière dans l'obscurité de la mort ? Mais ce titre est aussi à prendre comme une violente antiphrase. La mort d'un très proche, et même la marche à la mort de ce dernier, sont des événements trop inintelligibles pour porter « leçon ».

D'une version à l'autre

On ne peut pas dire qu'il y ait des changements très importants de la version de 1967 à celle de 1977. Mais on peut tout de même repérer quelques signaux d'importance inégale.

Une première remarque : aussi bien dans la première que dans la deuxième version, on constate un « retour » de la ponctuation. La poésie de Jaccottet est une poésie assez nettement structurée par la syntaxe et par la ponctuation dans les premiers recueils. Or la ponctuation disparaît à peu près complètement dans *Airs*, sauf pour les tout premiers poèmes, et pour quelques rares points d'interrogation par la suite. Dans *Leçons* la ponctuation réapparaît, elle est même l'objet de plusieurs retouches dans la deuxième version. Cela institue une différence dans l'être même du poème entre les textes d'*Airs* et ces textes-ci. En gros, et sans méconnaître ses valeurs rythmiques, la ponctuation réintroduit dans le poème la discursivité.

Quelles sont les différences ?

La datation

On voit tout de suite que Jaccottet, qui avait tenu à inscrire sous son titre, en 1967, « Novembre 1966 – octobre 1967 », efface ces indications en 1977. Les dates inscrites dans la première version dans la lumière des circonstances précises et concrètes du deuil. La suppression des dates décontextualise la deuxième version, et en libère davantage ce qu'elle contient d'universel, en tout cas d'expérience commune à beaucoup d'hommes, sans rien perdre de l'énergie des émotions primitives.

Modifications ponctuelles

On observe aussi quelques modifications ponctuelles dans le texte. Par exemple, dans quatre poèmes il y a eu effacement partiel de la forme de première personne du pronom personnel. Dans le premier⁴, le début du vers 7 a été refait avec un infinitif : « aller tracer des routes [...] », qui désancre le procès verbal de la référence à une personne et à un temps concrets et précis. Le vers 5 du deuxième poème⁵ voit intervenir une transformation du même ordre : l'adverbe « sans doute » répété remplace le vers : « pourront-ils encore m'aider ? », ce qui en outre accentue le pessimisme de la première version. C'est la même chose dans la pièce 19 (18 dans la version de 1967⁶) : la partie centrale de ce texte a été passablement remaniée, et, au vers 9, l'initiale « Je ne sais pas. » a été réécrite en « Comment savoir ? ». Voilà encore un infinitif sans agent explicite, et une affirmation devenue question. Il y a un quatrième exemple sur lequel je reviendrai plus loin. Notons simplement pour l'instant que ces légers « toilettages » concordent avec l'ensemble d'un recueil où dominent les « nous » et les « on ».

On observe encore l'atténuation, ou l'effacement relatif, de certaines formes figurées de l'écriture. Sur ce point il faut être prudent. En effet la lecture de ces poèmes impose une telle présence de la chose innommable qu'on a envie de dire que l'écriture en est directe et peu figurée. En réalité métaphores et comparaisons y sont fréquentes. Les quelques transformations qui portent sur ces formes n'effacent pas forcément des

4. *L1*, p. 160 ; *L2*, p. 11.

5. *L1*, p. 161 ; *L2*, p. 12.

6. *L1*, p. 178 ; *L2*, p. 30.

figures, mais les modifient. C'est plus un souci de cohésion globale des images du texte qu'un désir d'atténuer. Voici quelques exemples. Dans le premier poème⁷ la formule « dans le gouffre » a été jugée sans doute inutilement emphatique et imprécise, et elle a été remplacée par « jusque là ». Dans la pièce 8 (9 en 1977⁸) les vers six et sept ont été refaits. La première version introduisait une métaphore filée surprenante et aberrante :

Nul n'a de bouclier contre les guerriers qui m'assiègent,
leurs torches sont déjà dans mes rues [...]

disait l'agonisant. La version corrigée est plus terne, mais plus discrète, et plus en cohérence avec l'ensemble du recueil, plus forte aussi dans sa nudité :

[...] j'atteste au moins qu'il est un mur
qu'aucun engin, qu'aucune trompette n'ébranle.

La métaphore nouvelle établit en outre une coloration vaguement biblique et religieuse. Elle lisse la couleur globale du texte. On voit dans la pièce 18 (19 en 1977⁹) une formulation rutilante et métaphorique relayée par une formulation non figurée. « Où il n'a plus que cendres pour ses ruches ? » est devenu « dans cet enclos, non pas dans la prairie ? ». On constate le même phénomène dans la pièce 20 (21 en 1977¹⁰) : les trois derniers vers sont littéralement éteints au profit d'une formulation plus nue, syntaxiquement réduite au minimum :

la montagne ?
Légère cendre
au pied du jour.

Il y a maintien d'une métaphore, mais elle est discrète et congruente avec l'atmosphère d'ensemble du recueil. On peut noter au passage qu'il y a en même temps atténuation et/ou réorientation de l'expression figurée, et élimination d'une forme de pronom référant à la première personne : « elle ne me surplombe plus » : le vers, et le pronom, ont disparu.

Modifications importantes

Les modifications importantes surviennent en deux endroits. Le quatrain liminaire¹¹ a été réécrit. Pour plus de solennité (« Qu'il se tienne ») ? Pour marquer le recul désormais dans le passé (« jadis »), pour souligner que le poète et l'artisan ne font qu'un, qu'ils travaillent sur le même matériau, enfin pour insister sur la volonté d'exactitude, de littéralité (ajout de « dévier ») ? Sous le regard du maître, tout n'est que droiture,

7. *L1*, p. 160 ; *L2*, p. 11.

8. *L1*, p. 168 ; *L2*, p. 20.

9. *L1*, p. 178 ; *L2*, p. 30.

10. *L1*, p. 180 ; *L2*, p. 32.

11. *L1*, p. 159 ; *L2*, p. 9.

fidélité au réel, refus de l'ornement ou du commentaire oiseux, il n'y a pas de tricherie avec les choses, ces choses.

Et tout un poème a été profondément remanié, le poème 5¹² des deux versions. C'est à peu près le seul ici. Les transformations portent sur trois domaines. Il y a effacement total des marques de la première personne ; déstructuration de la syntaxe, ou plutôt réduction à l'essentiel pour constater, et pour neutraliser (« ce qui venait sur lui »). Décidément Jaccottet élimine le mot « gouffre », inutilement dramatique, une fois dans le premier poème¹³, deux fois dans celui-ci. Le troisième changement porte sur la désorganisation de la relative harmonie métrique, sans doute mal accordée à l'horreur et à la simplicité de l'horreur. La première version faisait tourner les vers entre le 10s, le 12s, et le 14s, neufs vers longs. La version nouvelle, huit vers, déroute complètement le compte métrique. Est gardée la structure d'ensemble, les deux derniers vers étant maintenus tels quels ; est gardée aussi la relative dominance du décasyllabe. Enfin est introduite, en contraste fort par la couleur et le climat, une mention inattendue : « vertes, pleines d'oiseaux. »

Dans cette réécriture, le poète supprime plus qu'il n'ajoute. Dans le poème 10¹⁴ (version de 1977) le vers 6 est devenu : « Quelque chose s'enfoncé pour détruire ». Quelques petits ajouts cependant sont repérables. Par exemple à la fin du poème 20¹⁵ (version de 1977), il a introduit « brûlants », sans autre motif apparemment qu'un jeu complexe d'allitérations et le désir de finir le poème sur un vers plus large et équilibré. Cet élargissement se comprend sans doute dans le cadre de la strophe ; sa première version se découpait en 8/12/6/8 ; revenir à au moins 10 syllabes sur le dernier vers collabore à un climat d'harmonie que le poème, à ce moment du drame, cherche à retrouver, explicitement. Il y a d'ailleurs une parenté d'inspiration, en symétrie inversée, entre cette pièce et la pièce 2¹⁶.

Globalement il semble qu'il y ait eu plus de retouches dans quelques-uns des 9 premiers poèmes du recueil, avec quelques exceptions notables, sans qu'on puisse dire si ces poèmes sont aussi les plus anciennement écrits. Ce serait à vérifier sur les manuscrits. Mais le poème 19¹⁷ (version de 1977) : « S'il se pouvait [...] » a été aussi beaucoup retravaillé.

Il faut enfin dire un mot d'une modification importante, qui touche à l'équilibre et à l'organisation du recueil. Jaccottet a introduit une pièce nouvelle, le quintil qui devient la pièce 7¹⁸ dans la version de 77. Non seulement ce poème est nouveau, mais il est imprimé entre parenthèses, il use d'un ton très différent, c'est sans doute une autre voix que celle du poète qui parle à travers lui. En outre il sépare les poèmes 4,

12. *L1*, p. 165 ; *L2*, p. 16.

13. *L1*, p. 160 ; *L2*, p. 11.

14. *L1*, p. 169 ; *L2*, p. 21.

15. *L1*, p. 179 ; *L2*, p. 31.

16. *L1*, p. 161 ; *L2*, p. 12.

17. *L1*, p. 178 ; *L2*, p. 30.

18. *L2*, p. 18.

5, 6¹⁹, qui semblent dire les prodromes de l'agonie, des poèmes 8 à 14 inclus²⁰ qui mettent l'agonie en images. Il redouble en partie, mais sur un autre ton, le poème 6, et à travers lui il rappelle certains mots du quatrain liminaire. Cette modification appelle exégèse, mais je ne m'y risquerai pas²¹.

La version de 1977

Je voudrais maintenant examiner quelques spécificités linguistiques du recueil, et quelques-unes de ses particularités métriques. Je les prends dans la seconde version, que l'on peut considérer comme la version définitive, mais à la réserve près de quelques poèmes plus ou moins changés entre les deux versions, les remarques qui vont être faites valent déjà pour la première version, où les traits fondamentaux du recueil sont pour l'essentiel déjà fixés.

Les dispositifs énonciatifs

Comme toujours en poésie, c'est sur les éléments fondamentaux du dispositif énonciatif qu'il faut porter l'attention. Ce travail a été fait avec beaucoup de minutie par la thèse, puis le livre de Michèle Monte²², mais on peut en nuancer les résultats.

Je rappelle que le recueil peut se lire comme un trajet, allant de « À présent » à « Et moi maintenant » / « Toi cependant », ces adverbies désignant un présent certes étendu mais qui est toujours, par fiction, le même présent, celui de l'écriture. Le premier poème annonce le projet, les cinq suivants conduisent – ou vont – en gros au bord de l'agonie. Là s'intercale, rupture et articulation à la fois, le quintil entre parenthèses : d'où vient-il ? de qui est-ce la parole ? à propos de quoi alerte-t-il ? De l'autre côté sept poèmes détaillent, si on peut dire, l'agonie proprement dite, le poème 15²³ semble constater la mort, et les suivants disent « la mort, et après ? » jusqu'aux deux ou trois derniers qui décident de tourner le dos à la mort, ou de l'intégrer à la vie continuée.

Ce trajet est gouverné par des formes linguistiques qui mettent en scène, autour d'une position centrale, plusieurs positions énonciatives. Ainsi, pour la « personne », on aperçoit une sorte de distribution. Les formes de première personne qui désignent plus ou moins exactement le poète, ou ce qu'il en reste, et le poète dans l'acte et le moment de la poésie, sont massées en début de recueil (trois poèmes) et en fin, une fois la mort passée. Elles tendent à s'effacer au centre du livre, dans la représentation de

19. L2, p. 15, 16, 17.

20. L2, p. 19 à 25.

21. Il existe un deuxième exemple de quintil entre parenthèses, et en position analogue, dans le recueil composite *Chants d'en bas*, entre la première section « Parler » et la section « Autres chants ». Mais la position en est un peu différente en réalité, puisque le quintil n'est pas à l'entrée de tout un recueil, mais plutôt en articulation ; deuxièmement il est imprimé en italiques, et non pas en caractères romains.

22. Michèle Monte, *L'Énonciation dans l'œuvre poétique de Philippe Jaccottet : étude linguistique et stylistique*, thèse de doctorat sous la direction de Georges Molinié, Université Paris-Sorbonne, Paris IV, 1999, remaniée en *Mesures et Passages : une approche énonciative de l'œuvre poétique de Philippe Jaccottet*, Paris, Champion, 2002.

23. L2, p. 26.

l'agonie, pour réapparaître, en combinaison avec d'autres formes, une fois la mort intervenue (pièce 17²⁴), et occuper une position dominante ensuite, sauf dans la pièce 19²⁵ dont la forme-je a été effacée. Au centre du recueil l'effacement se fait au profit du « nous », mais aussi de « on », et, une fois, de rien du tout (pièce 5²⁶). Bien sûr les formes-je accumulées dans le poème 9²⁷ où se met en scène la parole du mourant, ou une sorte de prosopopée de cette parole, y inscrivent un dispositif énonciatif autre. Les « nous », et les déterminants possessifs de même rang, désignent sans doute autour du poète un groupe plus ou moins proche, plus ou moins large, entre la famille et l'humanité. Dans ce groupe la voix concrète, singulière, du poète s'implique, s'absorbe, et s'efface. Les « on » apparaissent comme un pas de plus vers l'effacement. En fait il y a plusieurs « on » affectés de valeurs différentes. Certains sont des « nous » dilués. D'autres sont les sujets très indéterminés d'opérations verbales qui pourraient être relayées par des tournures passives. D'autres enfin désignent les forces de la mort au travail, et refusent de les identifier ou avouent ne pas le pouvoir (poème 12 « [...] on nous apprend », poème 14 « On le déchire, on l'arrache [...] »²⁸). Face à ces marques de la personne engagée dans des actes de parole concrets qu'elle assume, et désigné, ou manipulé par elles, il y a l'autre, « il », « lui », l'agonisant, le même par construction que celui à qui la parole est donnée, une fois, au cœur et presque au milieu du livre.

Le temps

La question du temps est délicate. En effet il semble que se croisent dans le recueil deux démarches différentes. Ou qu'on puisse faire deux lectures différentes. Par tradition, et par construction, le temps du poème, en tout cas du poème lyrique, ou pur, dans lequel s'est concentrée la poésie moderne, est le présent, et fondamentalement, mais par fiction, le présent de l'écriture. La poésie est dans l'instant. Elle est énonciation de l'instant. Dans ce livre la plupart des poèmes se donnent comme autant de photographies instantanées des moments de l'agonie, et de moments de la mort et de l'après-mort. C'est une espèce de dramaturgie, avec des rôles différenciés, chaque poème isolant et immobilisant un moment ou un geste concret. Mais on peut aussi, comme le fait M. Monte, voir dans le recueil le récit d'une agonie, et dans les présents, du moins dans beaucoup d'entre eux, des présents de narration. On doit en effet prendre en compte les imparfaits des poèmes 5 et 6²⁹ qui posent un décalage entre les moments évoqués et le présent de l'écriture. Littéralement ces imparfaits mettent les événements évoqués hors de l'actualité du locuteur. Et ils obligent à une relecture « narrative » de l'ensemble de la scénographie. Le quatrain liminaire dit bien d'ailleurs « me rappelant sa fin », ce qui suppose le même décalage. Entrer dans le détail serait fastidieux. Deux

24. L2, p. 28.

25. L2, p. 30.

26. L2, p. 16.

27. L2, p. 20.

28. L2, p. 23 et p. 25.

29. L2, p. 16, 17.

lectures sont possibles, une lecture myope, qui prend les poèmes, mais pas tous, comme autant d'instantanés séparés, et inscrits par le locuteur dans son actualité à cet instant. Et une lecture plus « distante » qui les prend dans une narratologie, sauf les trois premiers et les deux derniers, sauf aussi les poèmes 7 et 9³⁰ qui mettent en scène d'autres rôles énonciatifs. Dans les poèmes que l'on peut lire dans une « histoire », il y a, selon les textes, des présents interprétables comme de narration, et tout à côté des présents « gnomiques » qui sont inscrits comme tels dans le présent de l'écriture. Tout un poème, le 13³¹, fonctionne sur ce modèle.

Les rôles énonciatifs

On voit pleinement le rôle central, le rôle source du poète, par fiction, à sa table d'écriture, et ce sur deux plans chronologiques. Le plan de « À présent, lampe soufflée [...] je recommence [...] »³². Et le plan, chronologiquement différent (ultérieur?), du quatrain du seuil. Mais il y a aussi le rôle, construit, du mourant, d'ailleurs en dialogue avec le premier : « Qui m'aidera ? [...] »³³. Il y a cette voix à part, dans le ton, dans la grammaire, de la pièce 7³⁴. Voix d'en haut, voix de Dieu ? Non, puisqu'il y a le « nous ». Mais voix du poète venue d'ailleurs, et d'encore un autre moment. Enfin il y a une voix qu'on pourrait dire du « chœur ». Par exemple dans la pièce 8³⁵, et dans tous les poèmes au régime du seul « nous », ou même du seul « on » (pièce 11³⁶).

Les modalités énonciatives

On sait que Jaccottet aime à se servir des modalités énonciatives, parfois avec un peu de complaisance rhétorique, ce qu'il appelle « éloquence », et souvent en les combinant. Or dans ce recueil, on observe une distribution intéressante. Silence dans les six premiers poèmes. À partir de la pièce 8³⁷, rentrée du questionnement, parfois redoublé comme dans le poème 14³⁸. De l'injonction pas de trace sauf dans le quatrain du seuil et dans le quintil ajouté où cette modalité est inscrite avec beaucoup d'insistance, par le subjonctif dans l'un, par les impératifs dans l'autre. Mais le quatrain convoque avec piété et affection l'ombre du mort à l'entrée de l'écriture. Tandis que le quintil est une mise en demeure violente, à nous adressée, d'ouvrir les yeux sur « l'unique espace infranchissable ». Et une forme discrète, et naturelle, dans le dernier poème, celui de l'envoi et de l'adieu : « Toi cependant [...] demeure [...] ».

30. L2, p. 18, 20.

31. L2, p. 24.

32. L2, p. 11.

33. L2, p. 20.

34. L2, p. 18.

35. L2, p. 19.

36. L2, p. 22.

37. L2, p. 19.

38. L2, p. 25.

La phrase

Il y aurait beaucoup à dire enfin sur la phrase, et sur les formes réduites, minimales, parfois sous-minimales, qu'elle prend ici. Jaccottet cherche à inventer une langue qui se fasse partiellement oublier comme langue, et où s'enregistre l'émotion, ou le sentiment, à leurs sources. Mais c'est aussi un travail de la pensée extrêmement concentrée sur elle-même, sur ce qu'elle saisit, et qu'elle ne comprend pas. Pourraient être examinées la pratique fréquente de l'ellipse aux limites parfois de la clarté immédiate, la phrase brève, la non phrase, les relations des phrases (longueur et structure) avec le vers, ou la suite de vers, et parfois une longue phrase lyrique, comme dans le beau mouvement qui ouvre le début du poème 21³⁹. L'impression d'ensemble est que c'est la démarche du discours et sa structure linguistique qui imposent leur loi à chaque moment.

Le mètre et la strophe

On voit s'établir ici une pratique de l'écriture poétique qu'on pourrait dire définitivement libérée, si on l'examine en perspective depuis les premiers recueils.

Le vers peut être dit libre, ou libéré, pour plusieurs raisons. D'abord pour des raisons déjà connues, le retour à la ligne en minuscules tant qu'on est dans la même phrase. C'est la syntaxe, et souvent les articulations de la phrase, qui commandent les décrochages d'un vers sur l'autre, même si ce n'est pas systématique. Les enjambements externes nombreux brouillent fréquemment la perception des limites. L'absence, et même le refus de la rime, vont dans le même sens : il y a et il n'y a pas de fins de vers.

Mais aussi pour d'autres raisons, qui tiennent d'abord à l'imprévisibilité du mètre. Pour qu'il y ait mètre il faut qu'il y ait numérisme, rime, accents de vers, et retour du numérisme, et en outre le mécanisme de la césure dans les vers dits longs. Les règles qui font le compte syllabique en français sont très précises : si une fois le compte est perdu, tout se perd.

Pendant certains mètres sont tellement familiers à l'oreille du lecteur français cultivé qu'il peut les entendre, même isolés, dans des suites par ailleurs libres, ou même prosaïques. Mais sur ce point encore Jaccottet semble faire un travail systématique pour déstructurer en particulier l'alexandrin : il en fait un dodécasyllabe, parfois un peu moins, parfois un peu plus, par des coupes internes, par tous les moyens connus d'effacer le sentiment, et la possibilité de la césure ; il le défait aussi par l'environnement immédiat qu'il lui donne. Il l'immerge dans des lignes dont le compte syllabique est proche mais différent, 13s, ou 14s, elles-mêmes isolées. Si bien qu'on peut se demander si le mot « vers » a encore un sens dans cette pratique. Jaccottet écrit d'ailleurs « lignes » dans le quatrain liminaire⁴⁰.

39. L2, p. 32.

40. J.-M. Gouvard explique souvent qu'il y a d'une part le modèle canonique de l'alexandrin, et d'autre part toutes les formes concrètes de vers réalisés qui s'y conforment avec plus ou moins d'exactitude. La capacité de chacun à accepter un plus ou moins grand écart par rapport au modèle est variable. Il n'en reste

On peut faire la même analyse sur ce qui semble rester ici de structure strophique. Il n'y a pas de retour métrique d'un même mètre, ou de plusieurs mètres combinés entre eux. Il n'y a pas de régularité dans le nombre de vers de chaque unité-strophe d'un même poème. Il n'y a pas de structures rimiques régulières, simples ou complexes. Mais il y a simplement certaines tendances, elles-mêmes imprévisibles. Certains poèmes recherchent l'homogénéité, homométrique et/ou homostrophique. D'autres esquissent des formes de construction. Ainsi en est-il de la pièce 14⁴¹. Deux fois trois vers, une fois deux, deux fois trois. Les deux vers du milieu font articulation. La strophe deux et la quatre en sus portent chacune un mouvement interrogatif. La strophe un et la trois commencent par « on », mais ce n'est pas avec la même valeur. Les « on » de la strophe trois sont en coréférence avec le « Moi, je » de la strophe cinq. Et tout le poème tourne autour d'un axe de sonorités : « déchire », « fibre », « crie », « déchire », « brise », « crie », « vie », « cire ». Fréquemment un groupe de « vers » commence et finit par une ligne de même compte syllabique. Enfin beaucoup de poèmes affichent une silhouette calligrammatique dégressive : le nombre des vers par « strophes », et le numérisme des « vers » figurent la raréfaction par le rétrécissement. Dégressivité, puis progressivité relie les pièces 21 et 22⁴². Mais il n'y a rien de stable ni de prévisible dans tout cela. Tous ces poèmes sont hantés par un sentiment flou du vers et de la strophe. Il y a des fantômes de mètres, et moins nettement, des fantômes de strophes dans chacun de ces textes. Il y a aussi une pratique du vers bref, et du poème bref de vers brefs, combinés avec des structures syntaxiques réduites ou rudimentaires. Et peut-être une certaine distribution des poèmes brefs en vers brefs et des autres. Tout cela va dans le même sens : ce qui doit absolument se dire ici ne peut pas passer par des formes de langue habituelles et organisées, ni par des structures poétiques précontraintes, préfabriquées. Déjà, dans ses poèmes plus anciens, Jaccottet ne les aimait pas beaucoup, et les détournait le plus qu'il le pouvait. Mais surtout c'est la « chose » ici qui dicte sa forme, c'est-à-dire son informe.

Un poème, pour exemple : « Muet »

« Muet »⁴³, pris comme titre, n'est pas le titre de ce poème, qui n'a pas plus de titre que les autres. Ce n'en est que le premier mot. Et la première phrase. Se vérifie ici cette pratique d'une syntaxe économique et elliptique qui est souvent celle de Jaccottet dans ce recueil, comme l'indiquent « Frontière » deux vers plus bas, et encore « Dos qui se voûte ». Mais dans ce dernier cas l'espèce d'anadiplose repérable atténuée la violence du procédé, même si on attendrait : « Un dos... » pour une anadiplose. Ces mots-phrases

pas moins que même si le numérisme d'une ligne de texte est vraiment 12syllabique, si cette ligne est isolée et entourée d'autres lignes de compte variable et imprévisible, il n'y a plus réellement alexandrin ni même dodécasyllabe.

41. *L2*, p. 25.

42. *L2*, p. 32 et 33.

43. *L2*, p. 19.

posent des constats, des images, au sens concret du mot, encore que « Frontière » est ici métaphorique.

La compréhension claire, et la cohésion, supposent un lien par avance avec la personne dont il est question : il est muet, et peut-être il est à la frontière. Le procédé permet de poser une sorte d'évidence sans commentaire, brutalement et immédiatement. Dans les deux cas, les vers qui suivent explorent la piste ouverte par ces mots-phrases. « Le lien des mots », c'est sans doute le lien entre les mots, et le lien, par les mots, entre lui et nous. S'il est muet, c'est que le langage en lui « commence à se défaire ». Et l'image de la frontière complète le constat du mutisme. Le langage se perdant, l'homme est entre la parole et le silence, entre la vie et la mort, à la charnière de sa relation à nous, et de sa solitude. La phrase « Pour un peu de temps [...] » signifie en tout cas : nous ne l'entendons plus. La deuxième partie du poème exploite la métaphore de la frontière, qui est en fait reprise métaphorique d'un signifié déjà métaphorique du verbe « passer ». L'homme est vu en train de « passer », de franchir, de s'éloigner, jusqu'à la formule saisissante des vers 10 et 11. L'homme part à reculons, mais, dépouillé du langage, sans plus de lien, devenu étranger à nous, et à l'espèce, pris dans un mouvement qui ne cesse pas, il n'est déjà plus qu'un dos. Une « frontière » visible à traverser, un pont ou un tunnel sous lesquels passer.

La temporalité dans laquelle s'inscrivent ces initiales de vers est par implication celle du poème tout entier, le présent de l'instant, dans lequel l'observateur-locuteur est enfermé, exactement en même temps que l'homme observé. Il faut simplement tenir compte de ce que ce poème ne peut pas être isolé des autres, et que par ces liens concrets et lisibles se réintroduit la possibilité de lire les présents explicites du poème aussi comme des présents de narration.

Le réseau des pronoms personnels est particulièrement fonctionnel. Il y a trois exemples de « nous », deux comme sujets, un comme régime prépositionnel. Le troisième est repris par un « on » qui en dilue la substance sémantique, et qui oriente vers l'universel. « Nous », c'est sans doute le groupe des proches, mais c'est aussi l'espèce humaine, et c'est cela que « on » désigne. À noter l'effacement, ou l'absence de mention, de toute trace de désignation, du locuteur-observateur, autrement que fondu dans le « nous » qui est le déictique fréquent dans cette suite de textes.

Il y a surtout sept emplois de pronoms personnels masculins de troisième personne, six comme sujets de verbes, un comme régime, et, si on prend en compte le déterminant « son », huit désignations de cette personne en train de devenir une non personne. En outre « il » est « cet étranger », et (un) « dos qui se voûte ».

Le premier « il » fonctionne à la fois comme un déictique, qui désigne dans la situation ouverte par les premiers poèmes du recueil, par hypothèse, toujours le même être ; et comme anaphorique. Il est relié aux autres formes à suivre, et à travers elles, il est anaphorique (cataphorique exactement) du groupe nominal « cet étranger », qui est la première dénomination concrète, quoique métaphorique, de l'homme en train de passer. Les quatre derniers « il » sont à leur tour anaphoriques de ce groupe nominal. Il y a donc une démarche d'identification minimum qui désigne cet homme, par le

réseau des pronoms en système entre eux, comme extérieur à la situation de communication. À quoi s'ajoute le fait que ces pronoms s'articulent linguistiquement sur un seul groupe nominal qui est lui-même dénomination indirecte du personnage. L'« étranger » ne comprend plus notre langue, mais notre langue ne le comprend plus.

Il faut remarquer encore, chose peu habituelle en poésie, le poids des tournures négatives. Sémantiquement, « il a oublié » signifie au présent qu'il ne sait plus. « Ailleurs » veut dire : on ne sait pas où. Morphologiquement « défaire » est négatif. Morphosyntaxiquement, on trouve trois fois « ne... plus... », même si la première occurrence est modalisée par « presque », une fois « ne... plus... que... ». Ces formes disent de l'homme qu'on ne peut plus le saisir que par ce qu'il n'est plus, en creux. Elles supposent une chronologie, et dans cette chronologie un seuil, une « frontière ». Il est vrai que les assertions sont adoucies par les subordonnées d'hypothèse d'une part, et par les deux tours interrogatifs. Mais ceux-ci sont un aveu d'impuissance du regard, et de la pensée, à dire désormais qui est cet homme, et où il va. Le seul point précis est que le signifié du verbe « se vouîte », et la réduction syntaxique des deux derniers vers semblent dire le rétrécissement et l'éloignement d'une silhouette, et la souffrance d'une traversée.

Métriquement, on se trouve face à deux paquets de vers inégaux. Et même dire « vers » est beaucoup dire. Il y a bien une alternance entre des dispositifs métriques assez nets et des dispositifs syntaxiques. Le retour à la ligne obéit à une contrainte métrique, mais le choix de la minuscule à l'initiale du vers indique la prégnance de la phrase sur le vers. En même temps, des effets de sens se signalent à l'entrevers. Les enjambements (1/2 – 3/4 – 6/7 – 12/13) ménagent à la fois enchaînement et distance. Les lignes-vers font alterner le long (12 syllabes) et le court (6 syllabes cinq fois, une fois 7, une fois 8). Quant aux deux derniers vers, nettement séparés des premiers, ils sont à la fois réduits en nombre, et réduits en numérisme. Le compte y est facile, immédiat, mais presque sans intérêt. Si les deux vers extrêmes de la première « strophe » sont des dodécasyllabes, ce qui est un élément de structuration, le second d'ailleurs plutôt amorphe et déstructuré, les deux vers centraux du même groupe sont numériquement aberrants (13 syllabes sans doute pour le premier, 14 pour le second). Autrement dit, ils sont en écart relatif par rapport au compte de 12s et de 6s. Ici aussi, à la limite, le comptage n'a plus beaucoup de pertinence, exactement comme si la machine à faire facilement des vers harmonieux, au contact de l'effroyable chose qui se met en route précisément ici, ne voulait plus fonctionner. C'est rejoindre le parti-pris d'écriture de l'ensemble du recueil : dire le moins possible, et le plus nuement possible, une chose que nul langage, pas même celui de la poésie, ne peut dire.

Cet homme qui entre en agonie, et qui est en train de glisser hors de la communauté de ses proches, hors de la communauté humaine, ce pourrait être aussi une image du poète en train de s'exiler du monde des hommes. C'est avec cette valeur d'allégorie que, avant d'entrer dans plus de familiarité avec Jaccottet, j'avais toujours reçu ce poème.