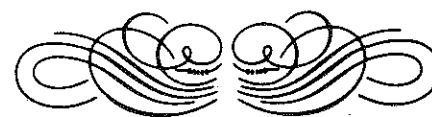


Dossier: LE FRAGMENT



Estudios de lengua y literatura francesa

Études de langue et littérature française

Universités de

PAÍS VASCO PAU VALENCIA ZARAGOZ

## L'EXPÉRIENCE POÉTIQUE DU FRAGMENT DANS *CAHIER DE VERDURE* DE PHILIPPE JACCOTTET

*Evelio Miñano*

Universitat de València

LA réflexion que nous proposons est née d'une expérience lectorale ambiguë du récent ouvrage de Philippe Jaccottet, *Cahier de Verdure*.<sup>1</sup> Ambiguïté parce qu'en tant que lecteur, deux orientations différentes dans la même oeuvre nous sollicitent. Force est de dire avant de continuer que nous ne concevons pas l'oeuvre poétique comme un ensemble d'états et de caractéristiques, bref comme une entité stable et préexistante que le lecteur devrait actualiser dans sa propre expérience, mais comme un ensemble de dynamismes ou vecteurs qui orientent le tissu de l'oeuvre vers certains points cardinaux et qui, pouvant même s'opposer entre eux, donnent des résultats divers dans les différents poèmes qui la constituent. Nous formulons l'hypothèse que deux dynamismes orientés vers des limites, au sens mathématique, opposées, sont responsables de ce profil ambigu de l'oeuvre, qui fait de la lecture une expérience mouvante et déséquilibrée. D'un côté, un dynamisme vers le fragment tend à briser la continuité de l'oeuvre par la constitution d'unités coupées, séparées par un vide plus près de la déchirure que de la nette division. De l'autre, un dynamisme vers la recomposition d'une unité ou totalité s'efforce par diverses stratégies de combler le vide, la déchirure entre les fragments. Notre réflexion est une tentative de vérification de cette hypothèse dans ses diverses manifestations dans *Cahier de Verdure*.

Alain Clerval a déjà remarqué dans l'oeuvre de Philippe Jaccottet l'alternance "(...) d'une poésie lumineuse et de pages sombres, qui imprime à la démarche du poète une ambiguïté fondamentale". Alternance et ambiguïté qui découleraient de l'opposition et incompatibilité "(...) entre l'expérience très forte de la précarité de la vie (le temps, la douleur, la dégradation, la mort) et celle, non moins forte, de la beauté, telle qu'elle vous est donnée sans qu'on s'y attende, aussi bien dans des paysages que dans des visages".<sup>2</sup> Oscillation

<sup>1</sup> Toutes nos citations de *Cahier de Verdure* sont tirées de l'édition Paris, Gallimard, 1990.

<sup>2</sup> Alain Clerval, *Philippe Jaccottet*, Paris, Seghers, 1977, pp. 12-13.

donc, tension entre des expériences ou orientations opposées et incertitude ou ambiguïté résultantes constitueraient une des coordonnées essentielles de cette poésie. C'est une tension parallèle que nous croyons déceler dans le récent ouvrage de Philippe Jaccottet, *Cahier de Verdure*, mais avec ceci de particulier qu'elle se manifeste surtout par une double orientation vers le fragment et contre le fragment. La manifestation la plus visible de celle-ci serait l'alternance entre la forme brève, que Jaccottet a utilisée dans d'autres ouvrages tels qu'*Airs*, et les poèmes longs en prose, qui nous rappellent aussi d'autres ouvrages plus réflexifs de l'auteur, tels que par exemple, *Paysages avec figures absentes* ou *À travers un verger*. Le poète la brièveté incisive, qui nous séduit par son dépouillement captivant de la parole, réuni au poète de la rêverie et la réflexion, de la mise en question et même, de la divagation. Nous nous proposons dans les pages qui suivent d'observer cette tension comme une des clefs qui pourrait nous permettre de mieux saisir la spécificité de cet univers poétique.

Il n'est pas rare que les poèmes de Jaccottet nous retracent un vécu dont la source est l'expérience directe de réalités élémentaires. En effet, d'après les paroles du poète lui-même, ses textes "(...) ne parlent jamais que du réel (*même si ce n'est qu'un fragment*), de ce que tout homme aussi bien peut saisir (jusque dans les villes, au détour d'une rue, au-dessus d'un toit)".<sup>3</sup> Le fait de concentrer l'attention sur des objets ou réalités de notre entourage immédiat, comme ont pu le faire au XX<sup>ème</sup> siècle des poètes tels que Francis Ponge ou Eugène Guillevic, ne suppose cependant pas que ceux-ci soient perçus automatiquement comme des fragments. Outre les titres de deux suites de poèmes brefs de *Cahier de Verdure* – "Fragments soulevés par le vent" et "Éclats d'août" – qui font directement allusion à ce thème, ainsi que l'apparition du mot "fragment" dans le premier paragraphe de cette oeuvre, c'est la brusque concentration de l'attention poétique qui constitue l'objet et le temps de l'expérience en fragments, autrement dit en réalités isolées brusquement des autres réalités qui les entourent.

Les poèmes longs de *Cahier de Verdure* manifestent une forte tendance à préciser la réalité qui a suscité l'expérience poétique et le texte résultant, ainsi que les circonstances dans lesquelles cette expérience s'est produite. Tout un dispositif contextualisateur a pour finalité de circonscrire avec précision l'expérience concrète qui nous est livrée dans le poème. La masse virtuelle de l'expérimentable qu'est tout le réel pour le poète subit dès les premières paroles de chaque texte une vertigineuse concentration sur une expérience et un contexte précis: "Cette fois; il s'agissait d'un cerisier (...)" (CV, p. 9), "Autre chose vue au retour d'une longue marche sous la pluie, à travers la portière

<sup>3</sup> Philippe Jaccottet, *Paysages avec figures absentes*, Paris, Gallimard, 1970, p. 9. Nous avons souligné les paroles du poète.

embuée d'une voiture: ce petit verger de cognassiers (...)" (CV, p. 25), ou encore: "Le chant des alouettes au sommet de la Lance, à la fin de la nuit du solstice d'été" (CV, p. 39). Cette première réduction de la virtualité expérimentable en un moment donne un profil fragmentaire à l'expérience ainsi retracée par la brusque coupure qu'elle suppose dans le continuum vital de la voix poétique. L'expérience intense de l'immédiat, en particulier lorsqu'il conduit à un vécu en plénitude du réel, suppose un isolement, une déchirure par rapport au temps qui l'entoure, temps pour ainsi dire unilatéralement *mort*, soumis à la précarité de la vie, à sa finitude. Pour autant que la voix poétique ne refuse pas de décrire, de comparer l'objet afin d'y quêter la source de l'expérience vécue, et même de nous retracer les circonstances vitales qui l'ont entourée, ces activités se réalisent sous la brusque emprise de l'objet, et non pas dans un cadre préalable à l'expérience qui préparerait la transition entre le temps vide et l'instant fécond où l'immédiat captive, entre le silence et les mots du poème. Nous ne trouvons pas ici l'analyse et la distanciation face aux choses d'un Francis Ponge qui, quelle que soit l'initiative prise par l'objet, n'est pas moins maître du jeu poétique, mais au contraire un brusque captivation du poète par l'objet qui en quelque sorte l'isole brusquement, par déchirure, dans l'écoulement de son temps vital. La conscience poétique ne procède pas à une division en parties de la totalité pour mieux concentrer son attention mais, au contraire, subit une soudaine captivation par l'objet immédiat. Reprenant le mot que le poète utilise dans un autre ouvrage, l'expérience est un *sur-gissement*:

Cela surgit un jour, inattendu, quand nous passons, à côté de nous, c'est là pour peu de temps et cependant nous ouvrons les yeux là-dessus (comme ces fleurs se sont ouvertes), et aussi, nous sommes là pour peu de temps.<sup>4</sup>

La brusque coupure ainsi résultante entre cet objet et les autres objets, entre cet instant vécu et le continuum temporel du sujet donne un caractère fragmentaire aux expériences-clefs de cet univers poétique.

Il y a dans *Cahier de Verdure* une première tension qui mène à insister sur le caractère unique de l'expérience ainsi vécue devant un objet et dans des circonstances précises. Empruntant les termes à la grammaire, nous dirons que l'objet ainsi que l'expérience qui en découle sont fortement réalisés dans le texte, puisqu'il s'agit de *cet* objet et de *cette* expérience précise, et non pas seulement actualisés dans le discours poétique:<sup>5</sup>

<sup>4</sup> *À travers un verger*, Paris, Gallimard, 1984, p. 12.

<sup>5</sup> Nous empruntons la distinction entre actualisation et réalisation à Christian Baylon et Paul Fabre: l'actualisation est le passage du substantif de la langue au discours, et la réalisation le passage du virtuel au réel. Vid. *Grammaire systématique de la langue française*, Paris, Nathan, 1977, p. 7.

Cette fois, il s'agissait d'un cerisier: non pas d'un cerisier en fleurs, qui nous parle un langage limpide, mais d'un cerisier chargé de fruits aperçu un soir de juin, de l'autre côté d'un grand champ de blé. (CV, p. 10)

C'est alors, c'est là qu'était apparu, relativement loin, de l'autre côté, à la lisière du champ, parmi d'autres arbres de plus en plus sombres et qui seraient bientôt plus noirs que la nuit abritant leur sommeil de feuilles et d'oiseaux, ce grand cerisier chargé de cerises. (CV, p. 12)

Insistance donc sur les coordonnées spatiales et temporelles de l'objet qui a suscité l'expérience et qui nous révèle son étrange pouvoir de saisir la conscience poétique à certains moments.

La coupure avec l'entourage, que ce soit l'entourage vital du poète ou des autres objets qui ne sont pas source de l'expérience à ce moment, est aussi perceptible dans les poèmes brefs, rassemblés en séries, et qui alternent avec les poèmes longs dans *Cahier de Verdure*. Dans les suites de poèmes brefs, la conscience poétique passe d'une expérience à l'autre, d'une réalité à l'autre, sans la contextualisation que nous trouvons dans les poèmes longs. Ainsi, la série "Éclats d'Août" nous fait passer de la constellation du Taureau aux frelons, au vent glacé de la nuit, aux nuages au crépuscule, à un orvet, à un instant du vol des buses, aux cils, etc... Le caractère fragmentaire s'obtient ici par l'absence quasi totale de contexte commun de référence, qui se limite au titre. La succession des poèmes entrecoupée de blancs génère entre les fragments des intervalles silencieux mais qui sont susceptibles de devenir pour le lecteur un espace fécond pour se laisser entraîner par la rêverie à laquelle la densité des poèmes brefs l'invite. L'effort de déplacement que doit réaliser la conscience lectrice qui passe d'un poème à l'autre en peu de temps, ainsi que sa perception d'un manque par l'absence de contexte – sensations accrues d'ailleurs par contraste aux poèmes longs – accentue le profil fragmentaire de l'oeuvre, pour autant que les rapports thématiques ainsi que la répétition de certains termes révèlent l'existence d'un élan contraire. Le poète apparaît ici comme authentique rassembleur de fragments qui, de plus, par un savant usage de la brièveté et la coupure syntagmatique, donne aussi un caractère fragmentaire au discours poétique. L'intensité extrême de l'expérience ajoute ici à la concentration sur l'objet une concentration de la forme même.

Mais le poète lui-même dans le paragraphe inaugural de l'oeuvre, nous révèle une autre dimension fragmentaire de sa poétique:

Je pense quelquefois que si j'écris encore, c'est, ou ce devrait être avant tout pour rassembler les fragments, plus ou moins lumineux et probants, d'une joie dont on serait tenté de croire qu'elle a explosé un jour, il y a longtemps, comme une étoile intérieure et répandu sa poussière en nous. Qu'un peu de cette poussière s'allume dans un regard, c'est sans doute ce qui nous trouble, nous enchante et nous égare le plus; mais c'est surtout bien réfléchi, moins étrange que de surprendre le reflet de cet éclat fragmenté dans la na-

ture. Du moins ces reflets auront-ils été pour moi l'origine de bien des rêveries, pas toujours absolument infertiles. (CV, p. 9)

La poète est donc quêteur et rassembleur des fragments de cette mystérieuse joie éclatée dans le passé qu'il surprend par hasard dans les choses. Fragments en nous – cette poussière de la joie primordiale qui s'est répandue dans notre intérieur – et fragments en reflets dans la nature. Par conséquent, non seulement la conscience poétique subit une fragmentation du monde sous la captivation des choses mais célèbre le fragment reflété de la joie primordiale dans ces choses. On constate alors que le reflet et le fragment sont solidaires dans cette aventure poétique: ils révèlent tous les deux un manque, une perte située au-delà de la perception et du vécu immédiats. Ils révèlent ce qui n'est plus: cette joie primordiale où nous croyons déceler l'image mythique de l'accord originaire entre la conscience et le monde, de la plénitude dans la totalité. Origine mythique perdue pour nous qui vivons en tension entre la précarité de la vie et ces expériences immédiates de la beauté où demeurent mystérieusement des étincelles de cet état révolu. L'objet est donc aussi fragment pour ainsi dire en profondeur: non seulement il captive l'attention mais il est le support d'un débris de cette joie primordiale.

Nous voilà sur un point de bascule de cet univers poétique. Un autre versant s'y dessine lorsqu'un nouvel élan tend à dépasser le caractère fragmentaire de l'expérience, que ce soit sur le plan syntagmatique par l'apparition de liens entre *ce* moment, *cet* objet et d'autres objets, d'autres moments, ou sur le plan vital par la tentative de combler le manque perçu et vécu dans l'objet. Alain Clerval a déjà souligné que notre poète, pour autant qu'il accueille l'immédiat dans ses vers "(...) perçoit, au-delà des apparences, l'existence d'une réalité seconde ou plutôt d'un sens premier qui les informe et leur donne validité et grandeur. Chez lui, la contemplation de la nature n'est jamais docilité pure ou accueil, délectation esthétique ou effusion spontanée, mais incitation au dépassement, à la lecture d'un ordre transcendant ou d'un langage caché".<sup>6</sup>

Il nous semble que dans *Cahier de Verdure* il y a aussi un au-delà du fragment, un dépassement qui, par le biais de certaines stratégies, tente de conjurer le versant fragmentaire de l'expérience poétique. Les deux extrêmes entre lesquels oscille la conscience poétique sont nettement tracés du moment que l'expérience de la plénitude vécue par le poète en certains moments déborde le cadre précis de l'objet qui l'a suscitée et s'oriente vers une expérience de la totalité: "(...) tout changeait, tout prenait un sens différent, ou un sens tout court" (CV, p. 14) nous dit-il à propos de l'expérience provoquée par la contemplation d'un cerisier. Voilà donc tracées les deux limites de cette fluctuation: objet élémentaire, contemplé dans l'immédiat, et totalité vécue en plénitude comme résultat mystérieux de cette première contemplation. Comment ne

<sup>6</sup> Alain Clerval, *op. cit.*, p. 8.

pas faire appel ici aux paroles d'Hypérion que Jaccottet a traduites lui-même: "Mais qu'est-ce que la vie divine, le ciel de l'homme, sinon de ne faire qu'un avec toutes choses?"<sup>7</sup> L'élan qui mène à dépasser l'objet fragmentaire source de l'expérience momentanée de la plénitude ne serait-il pas aussi un écho d'une tentative de plénitude du sujet poétique non pas situé dans ce mystérieux vis-à-vis avec la chose mais installé dans la totalité du monde auquel un sens est donné soudain?

La tension vers la concentration du poème sur *cet* objet à *cet* instant connaît en elle-même un point de bascule qui l'inverse sinon en acte du moins en puissance. D'une part, les coordonnées spatiales et temporelles auxquelles fait appel la contextualisation de l'expérience impliquent en elles-mêmes la virtuelle présence d'autres expériences dans ces coordonnées. Le fait de faire référence à tel espace ou à tel moment de l'expérience vitale du sujet a pour conséquence une présence virtuelle des autres moments et espaces vécus par celui-ci. L'emploi du déictique révèle l'existence d'expériences similaires sinon identiques: "*Cette fois, il s'agissait d'un cerisier*" (CV, p. 8). Il y a donc eu d'autres fois où il s'est agi d'un autre objet. En d'autres termes, ce genre de contextualisation donne une présence pour ainsi dire en sourdine à la continuité vitale du sujet, qui mine la fragmentation provoquée par la force captivante de l'objet. Présence d'une continuité temporelle accrue par le moment de focalisation de l'expérience dans ces poèmes. Alors que les poèmes brefs créent une forte impression d'écriture sur le vif de l'expérience, les poèmes longs situent leur acte d'énonciation dans un présent de la voix poétique, perceptible ne serait-ce qu'au niveau des temps verbaux utilisés, qui essayent de rappeler l'expérience vécue:

J'essaie de me rappeler de mon mieux, et d'abord, que c'était le soir, assez tard même (...) (CV, p. 10)

Je me suis dit (et je me le redirai plus tard devant les mêmes arbres en d'autres lieux) qu'il n'était rien de plus beau, quand il fleurit, que cet arbre-là." (CV, p. 25)

D'autre part on perçoit que la voix poétique ressent des difficultés pour exprimer la spécificité de l'objet qui a séduit la conscience poétique. Les poèmes longs nous montrent les diverses stratégies suivies par la conscience poétique pour tenter de surmonter cet obstacle, stratégies qui coïncident en ceci qu'elles mènent à l'établissement de liens avec d'autres objets et d'autres moments, ce qui implique une opposition à la tendance menant à la fragmentation que nous avons observée. Le poète procède parfois par contraste avec d'autres objets de la même espèce, plus ou moins similaires, ou avec le même objet mais éprouvé à un autre moment:

<sup>7</sup> Hölderlin, *Hypérion*, traduction de Philippe Jaccottet, Paris, Gallimard, 1973, p. 55.

Cette fois, il s'agissait d'un cerisier; non pas d'un cerisier en fleurs, qui nous parle un langage limpide; mais d'un cerisier chargé de fruits, aperçu un soir de juin, de l'autre côté d'un grand champ de blé. (CV, p. 9)

Le sûr, c'est que ce même cerisier, extrait, abstrait de son lieu, ne m'aurait pas dit grand-chose, pas la même chose en tout cas. (CV, p. 10)

Je regardais, je m'attardais dans mon souvenir. Cette floraison différerait de celles des cerisiers et des amandiers. Elle n'évoquait ni des ailes, ni des essaims, ni de la neige. L'ensemble, fleurs et feuilles, avait quelque chose de plus solide, de plus simple, de plus calme; de plus épais aussi. (CV, p. 26)

Soupesant les expériences précédentes d'objets similaires afin de saisir la particularité de celle qui l'a captivée, la conscience poétique échappe à l'extrême concentration sur *cet* objet. Mais contraster les objets, seraient-ils tous des fragments, cela ne suppose-t-il pas aussi constater qu'ils ont des rapports. Le contraste ne pouvant s'établir que s'il y a une certaine intersection entre objets contrastés, il est solidaire d'une autre façon de procéder de la conscience poétique: l'établissement de liens, de rapports entre *cet* objet et d'autres objets. Si le contraste s'établit entre des réalités généralement de la même espèce, par contre ces liens tendent à le faire entre des réalités d'espèces différentes, ce qui leur donne souvent un caractère intuitif et conceptuellement opaque. Ainsi le lien peut-il être perçu entre des réalités présentes dans le même contexte et demeurer pour autant mystérieux:

On aurait dit vraiment, si absurde que cela semble, qu'il y avait un rapport entre ces cris et les astres qui étaient encore loin de s'effacer. (CV, p. 41)

Il y avait un lien des feuilles avec la nuit et la rivière plus lointaine, que l'on n'entendait pas; (CV, p. 14)

Établissement de liens qui, pour autant qu'ils ne soient pas éclairés et puissent même paraître absurdes à la conscience poétique, n'amorcent pas moins un dynamisme opposé à la fragmentation et la concentration sur l'objet captivant. Puis, comme on pourrait s'y attendre, les liens s'établissent avec des objets d'autres espèces dont on a fait l'expérience dans d'autres contextes et dans d'autres moments:

Frelons et feu. Écrire: "les frelons du feu" serait de la poésie facile, mais il y a un lien entre les deux; comme quand des braises vous sautent à la figure. (CV, p. 47)

Les liens obscurs ainsi établis assurent une présence du passé du sujet à travers les impressions durables que l'expérience de certaines réalités a laissées en lui. Ce qui renforce encore la tendance contraire au cloisonnement de

la conscience poétique dans l'objet qui la captive, par la création d'un réseau au-delà des réalités présentes au moment de l'expérience. Le premier poème de l'oeuvre, "Le cerisier", offre à la conscience lectrice un exuberant parcours à travers d'autres réalités dont le feu constitue le vecteur essentiel, parcours qui prend paradoxalement naissance dans l'extrême captivation par une réalité précise. Ainsi, la tentative de cerner le rouge du cerisier nous mène au sang, au feu –mais "Rien ne brûlait pourtant"–, à la flamme dans une veilleuse de verre, à "Une grappe de feu apprivoisée, mariée à de l'eau nocturne, à de la nuit en formation (...)", puis le cerisier apparaît comme "Le buisson ardent", "Oeufs pourpres couvés sous ces plumes sombres", "Une fête lointaine, sous des arceaux de feuilles", etc... (CV, pp. 9-14). Au vertige de la brusque abolition du contexte par captivation de l'objet suit maintenant le vertige contraire de voir croître un réseau qui virtuellement, pour reprendre des paroles énoncées par le poète, "recoudrait l'univers". Réseau dont les relais sont constitués par l'intense matérialisation que la conscience lectrice réalise des référents des plans imaginaires du moment que les liens qu'ils maintiennent avec le plan réel, l'objet source de l'expérience, ne lui sont pas aisément décelables. La création de liens entre l'objet source de l'expérience et d'autres objets suppose donc une forte *dé-fragmentation* poétique entre l'objet expérimenté et le monde par le fait même de la difficile intellection de ces liens.

Mais il convient de signaler que les images elles-mêmes sont orientées par les deux vecteurs contreposés de cet espace poétique. Jaccottet utilise fréquemment les images constituées par un plan réel et un plan imaginaires dénudés mais denses, d'où encore cette impression fragmentaire pour le lecteur qui perçoit un profond déséquilibre entre la réduction de la littéralité et l'ampleur de ses virtuelles significations:

Orvet vif comme un filet d'eau  
plus vite dérobé qu'oeillade.

Orvet des lèvres fraîches. (CV, p. 49)

Cils, ou oiseaux favorables sur les lèvres. (CV, p. 51)

Technique qui répond à une position précise que prend le poète sur l'image: elle ne doit ni se substituer à l'objet ni s'interposer en aucune manière entre celui-ci et nous. Limiter le plan imaginaire de l'image au minimum d'éléments, lui concéder une parcelle minimum de linéarité textuelle répond à cette tentative. Mais face à cet usage qui accentue le profil fragmentaire et instantané de l'expérience se dessine une autre stratégie qui répond à la tendance contraire: une prolifération de plans imaginaires non pas affirmés mais plutôt proposés, corrigés, précisés les uns un par les autres, mis en question parfois, ou même énoncés comme des interrogations, sous la surveillance d'une cons-

science critique envers les propres créations.<sup>8</sup> Face à l'image qui ferait écran, le poète propose une image qui ouvrirait des directions:

Les images en disent toujours un peu trop, sont à peines vraies; il faudrait voir en elles plutôt des directions. Car ces choses, ce paysage, ne se costumant jamais; les images ne doivent pas se substituer aux choses, mais montrer comment elles s'ouvrent, et comment nous entrons dedans. Leur tâche est délicate.<sup>9</sup>

Deux effets paradoxaux résultent donc de cette fidélité à l'objet et l'expérience: une concentration sur l'expérience et en même temps un appel à travers les images aux autres réalités afin de rendre celle-ci plus fidèlement. Le mot employé par le poète –*directions*– nous semble révélateur: il montre une conscience d'un parcours à partir de l'expérience donnée. Nous savons d'autre part que la critique a remarqué à quel point l'indicible et l'insaisissable constituent un noeud de cette poétique;<sup>10</sup> en fin de compte c'est comme tentative de solution au problème de l'expression de l'indicible que cet élan contraire à la fragmentation prend son essor. Face à l'indicible il y a la tentation du silence à laquelle Jaccottet n'échappe pas. Silence que, d'ailleurs, nous pourrions considérer comme résultat ultime de l'abolition contextuelle que produit l'extrême concentration de l'énergie poétique sur une réalité et un temps. Cependant, ce n'est pas la façon habituelle de procéder de Jaccottet: le silence est plutôt une menace qui maintient en éveil la conscience critique sur les propres paroles. Il y a donc en fait deux sources du réseau que la difficulté de dire crée: une dimension horizontale, pour ainsi dire, celle du caractère spécifique de l'objet, et une dimension en profondeur, celle de cet "autre" que cache l'objet, séduisant et lui-même incertain, au-delà des apparences, lié à cette joie primordiale dont les reflets fragmentés se retrouvent dans certains objets à certains moments.

Mais les poèmes de Jaccottet ne contrebalancent pas seulement leur concentration sur des expériences précises par la présence des autres réalités à travers les images: l'expérience est fréquemment source de divagations dans *Cahier de Verdure*. La divagation apparaît déjà en germe lorsque la tentative de cerner la spécificité de l'expérience mène à une prolifération de plans imaginaires ou de contrastes et comparaisons. Pour autant qu'il se trouve sous l'emprise d'une expérience précise remémorée, le poète accueille la dérive de l'esprit à partir de ce point-là:

<sup>8</sup> Les passages où Philippe Jaccottet expose sa poétique de l'image sont nombreux. Nous indiquerons à titre d'exemple: *À travers un verger*, op. cit., pp. 14, 17 et 91; *La promenade sous les arbres*, Mermod, Lausanne, 1957, rééd. 1961, pp. 42, 82 et 114; *À la lumière d'hiver*, Paris, Gallimard, 1971, p. 49; *La Semaison*, Paris, Gallimard, 1984, pp. 201 et 214.

<sup>9</sup> *Paysages avec figures absentes*, op. cit., p. 17.

<sup>10</sup> Vid. Jean Onimus, *Philippe Jaccottet: une poétique de l'insaisissable*, Seyssel, Champ Vallon, 1982, p. 87.

Que la pensée erre donc, voyage heureuse et revienne, heureuse encore, à son foyer. (CV, p. 74)

Cette errance de la pensée nous montre la tension extrême entre les deux orientations que nous percevons dans cet univers poétique. L'intensité de l'expérience vécue accapare la conscience poétique; cependant, sous cette emprise deux directions contraires s'ouvrent: une concentration qui fragmente cet objet et ce lieu du reste mais aussi, une dispersion qui mène l'esprit à vagabonder par le monde. Si les proliférations imaginaires, pour exubérantes qu'elles puissent être, resserrent leurs liens avec l'objet source de l'expérience, par contre, la divagation construit des paragraphes où les liens avec l'expérience qui est à leur source se desserrent, ou en d'autres termes, n'en constituent qu'une faible partie. Ainsi la réflexion sur les couleurs du verger de cognassiers mène-t-elle au souvenir de la Vita Nova de Dante où ces deux couleurs se trouveraient aussi, puis au passage où Don Quichotte fait l'éloge de l'Âge d'Or, et à d'autres références livresques. Remarquons que par le biais de la dérive, les livres, et par conséquent, les souvenirs de lecture, entrent dans l'ensemble de réalités que l'esprit parcourt sous l'emprise de l'objet: "Ainsi de vagues images, venues du monde réel ou de vieux livres, se mêlaient-elles à plaisir dans mon esprit" (CV, p. 30).

La joie primordiale ne subsistant qu'en reflet et fragmentée dans les choses la conscience poétique se concentre sur les brefs moments où ces débris sont retrouvés. Mais cette expérience étant incomplète, parce que ce sont des "débris d'harmonie", brefs et imprévisibles, c'est dans le poème que se produit la tentative de donner à cette expérience une continuité qui la prolonge au-delà de cet instant et de cet objet. L'extension du poème devient le cadre où se perpétue d'une certaine façon la braise de l'instant, pour autant que le poète y révèle son incapacité pour la saisir pleinement. On comprend alors que par le biais des images brèves, puis des proliférations imaginaires et des divagations, cette extension dans la continuité temporelle soit accompagnée par la présence virtuelle, ne serait-ce que comme plans imaginaires ou étapes d'un vagabondage, de toutes les choses. En d'autres termes, l'impossibilité de revenir à cette harmonie perdue, ou de dépasser les apparences définitivement vers l'"autre" est partiellement combattue par la création de liens et de réseaux dont le centre générateur est la plénitude d'un instant. Ce qui demeure net c'est la capacité de l'objet pour appeler ce qu'il n'est pas: il devient appel à d'autres éléments du réel vécu, virtuel ou imaginaire. Le poète lui-même confirme comment l'objet est un mystérieux appel à quelque chose d'autre:

Un salut au passage, venu de rien qui veuille saluer, de rien qui se soucie de nous le moins du monde. Pourquoi donc, sous ce ciel, ce qui est sans voix nous parlerait-il? Une réminiscence? Une correspondance? Une sorte de promesse même?

Vues dont le mouvement, comme celui des oiseaux, recoudrait l'univers. (CV, p. 33)

Réminiscence, correspondance, promesse: autant de réponses tentées pour ce mystérieux appel que fait l'objet à ce qu'il n'est pas. Le dernier vers ne semble-t-il pas tirer, avec la précaution propre à Jaccottet, les conséquences d'une telle démarche: un regard qui est parcouru à travers les choses et qui par ce biais "recoudrait" l'univers, relierait donc ses éléments reconstituant ainsi dans une certaine mesure l'unité perdue.

Mais alors, si notre réflexion n'a pas cédé au démon des impressions subjectives, la seule plénitude que nous puissions recueillir dans notre dimension humaine et temporelle ce n'est pas l'instant, le fragment de ces débris d'harmonie, mais l'activité même par laquelle on tente de dépasser cet instant et ce fragment. Plénitude qui est non pas accès à un *autre*, ou fusion dans la totalité, mais plénitude de l'énergie du poète consacrée à cette tâche. Plénitude qui n'est pas un état mais une activité et devient ainsi le support d'une orientation poétique à partir du fragment, contre le fragment.