



**HAL**  
open science

## Les signes entre épaisseur et transparence

Michèle Monte

► **To cite this version:**

Michèle Monte. Les signes entre épaisseur et transparence. Le printemps du temps. Poétiques croisées de Francis Ponge et Philippe Jaccottet, 2008. halshs-03162943v2

**HAL Id: halshs-03162943**

**<https://shs.hal.science/halshs-03162943v2>**

Submitted on 12 Mar 2021

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**Michèle MONTE et André BELLATORRE**

## **LE PRINTEMPS DU TEMPS**

**Poétiques croisées**

**de Francis Ponge et Philippe Jaccottet**

On trouvera ci-après le sommaire et le chapitre 6 du livre qui peut être commandé aux Presses Universitaires de Provence

<https://presses-universitaires.univ-amu.fr/printemps-du-temps>

# Sommaire

---

## PRELUDE

### ENTREE EN MATIERE

1. Deux poètes dans le siècle
  - a- À distance du politique
  - b- Poésie et/ou métaphysique
  - c- Les aînés
  - d- Les pairs

### LA POESIE AUTREMENT

2. Pour une poésie désaffublée
  - a- La mise à distance du biographique
  - b- « Des idées ! Quelle pitié ! »
  - c- Une poésie critique
3. Régimes poétiques : le vers et la prose
  - a- Ponge : un artiste en prose
  - b- Jaccottet : un paysage générique hybride

### RHETORIQUES

4. Approches de l'objet
  - a- Décrire (1) : ascèse
  - b- Décrire (2) : entre ivresse et soupçon
5. Figures
  - a- Oxymores : « entrer dans la contradiction »
  - b- Ponge : la métaphore dans tous ses états
  - c- Jaccottet : la métaphore entre refus et exhibition
6. Les signes entre épaisseur et transparence
  - a- Leçons du texte
  - b- Apprivoiser l'altérité

### LE CIEL ET LA TERRE

7. Météorologie poétique
  - a- Les broderies stellaires et le matérialisme enchanté de Francis Ponge
  - b- Jaccottet entre la nuit et le jour
8. Paysages
  - a- L'objet ou le paysage ?
  - b- L'écriture dans le paysage
  - c- Lieux sacrés

**Michèle MONTE et André BELLATORRE (version auteur)**

## **Chapitre 6**

### **Les signes entre épaisseur et transparence**

Après avoir vu comment oxymores et métaphores contribuaient à la fois à positionner Ponge et Jaccottet dans le champ poétique et à construire un monde animé par le ballet incessant des métamorphoses, nous voudrions à présent nous intéresser aux figures dont l'emploi met au premier plan la quête d'une leçon qui s'avère généralement être à la fois leçon d'écriture et leçon de vie, pour ensuite interroger plus globalement le rapport de Ponge et Jaccottet aux signes.

#### **1. Leçons du texte**

La première de ces figures, la personnification, n'est à vrai dire qu'une des variantes de la métaphore puisqu'elle consiste à attribuer à un inanimé des prédicats humains qui en modifient les propriétés sémantiques. Fréquemment utilisée dans la poésie classique ou romantique, soit pour ennoblir l'objet en l'humanisant, soit pour établir une continuité entre anthropos et cosmos en subordonnant l'appréhension de celui-ci aux catégories de celui-là, elle semble a priori peu compatible avec des projets poétiques qui refusent d'accorder à l'humain la prééminence et qui prônent une humble fidélité au monde muet. Pourtant elle s'avère récurrente chez Ponge et présente de façon significative chez Jaccottet. Les partisans de l'objectivisme du Nouveau Roman n'ont d'ailleurs pas manqué de reprocher à Ponge cet usage à leurs yeux abusif de la personnification<sup>1</sup>. Robbe-Grillet écrivait ainsi dans *Pour un nouveau roman* que « l'anthropomorphisme le plus ouvertement psychologique et moral qu'il [Francis Ponge] ne cesse de pratiquer ne peut avoir (...) pour but que l'établissement d'un ordre humain général et absolu » (p.77-78) contre lequel, bien évidemment, il s'inscrivait en faux.

### **Personnifications**

Chez Ponge, la personnification est, de fait, omniprésente : les objets et les animaux sont soumis aux mêmes émotions que les humains. Le savon possède deux « vertus principales », « l'enthousiasme et la volubilité » (II, 365), les végétaux sont pris de « découragements saisonniers » (II, 1220) et recourent pour se perpétuer à un « magnifique et pitoyable expédient », le papillon « venge sa longue humiliation amorphe de chenille » (I, 28), les escargots se définissent par toute une série de qualités et de défauts : « noblesse, lenteur, sagesse, orgueil, vanité, fierté » (I, 26), les cristaux nous adressent des « signes d'intelligence » (I, 613).

---

<sup>1</sup> On trouve un écho de ce débat aux p. 112-113 des *Entretiens avec Philippe Sollers*. Ponge tout à la fois y défend l'engendrement du texte par la littéralité du signifiant et l'impossibilité d'éviter l'anthropomorphisme.

Un emploi aussi constant du procédé s'explique, nous semble-t-il, par un faisceau de raisons. Tout d'abord, Ponge prend souvent ludiquement<sup>2</sup> le contre-pied des métaphores traditionnelles, soit qu'il renverse pour un objet (la boue d'ordinaire décriée, l'orange, considérée comme un fruit glorieux, les fleurs, et particulièrement la rose, révérees pour leur beauté pure et fragile) l'axiologie existante, soit qu'il s'inscrive dans un dialogue intertextuel explicite (c'est le cas pour « Des cristaux naturels » qui réécrit l'épigraphe de Rimbaud<sup>3</sup>). Ensuite, la personnification lui permet dans bien des cas d'entrelacer les deux niveaux de signification du texte : description de l'objet et description de l'écriture mettant en œuvre l'objet, comme on le voit pour le savon, dont les qualités citées réfèrent à un certain usage de la parole, pour les escargots, dont la bave d'orgueil, éphémère et dangereuse puisqu'elle les signale au prédateur, est mise en contraste avec la sécrétion de la coquille, « œuvre d'art de leur perfectionnement », et bien sûr pour l'araignée qui « se laiss[e] tomber sans lâcher le fil de son discours, pour revenir plusieurs fois par divers chemins ensuite à son point de départ » (I, 763). Il peut arriver aussi que la personnification révèle la pulsion érotique du scripteur, dont on a vu quel puissant moteur d'écriture elle constituait : c'est ce qu'on observe à propos des fleurs, mais aussi de la lessiveuse, à la faveur de la métonymie entre l'ustensile et les ménagères (I, 739). Enfin, comme l'a très bien montré Bernard Veck (1993) à propos de l'évolution du rapport de Ponge à l'élément liquide, Ponge construit à travers certains objets privilégiés (le galet, l'eau, les fleurs, le soleil) sa relation au monde et à autrui, dans une évolution sensible au fil du temps et sur des questions aussi cruciales que le rapport à l'héritage, à la figure paternelle, à la succession des générations. La personnification pongienne inverse d'ailleurs le chemin de la comparaison stéréotypée : alors que le langage courant dit d'un homme qu'il est bête comme une oie ou malin comme un singe en réduisant comparant et comparé à un trait unique qui en appauvrit la description<sup>4</sup>, Ponge compare les objets aux humains pour modifier notre perspective par rapport à eux, et par l'incongruité même de la comparaison (que ne justifie aucun réalisme), réfléchir à la qualité différentielle de l'objet et de l'humain. D'autre part, il donne des objets une vision riche et nuancée, qui évolue au cours du temps : l'eau, d'abord détestée pour son goût de l'humiliation, elle qui « s'effondre sans cesse, renonce à chaque instant à toute forme, se couche à plat ventre sur le sol » (I, 31) trouve grâce ensuite aux yeux de Ponge en raison de ses analogies avec la parole (I, 251), de ses propriétés régénératrices (I, 286), de sa qualité intermédiaire entre le solide et le gazeux (I, 285). La leçon de l'eau, d'abord axée sur le dégoût inspiré par la veulerie ou la complaisance, évolue en une acceptation de la relativité, du mouvement et des influences extérieures :

Comme il est bon que la nature entière ne soit pas seulement solide et gazeuse ; que quelque chose de pesant, de dense et de tangible comme le solide s'écoule et fuie pourtant ; et puisse être aisément divisé, habité ; et puisse s'infiltrer en mes vides, en mes sécheresses et les ranimer. Que quelque chose ainsi (...) multiplie le ciel et les choses ; paraisse à la fois éternel et passager, fatal et accidentel, profond et superficiel, stupide et doué de réflexion. (*La Seine*, I, 285)

---

<sup>2</sup> L'humour pongien, dont nous avons rencontré d'autres manifestations à propos des métaphores ou des clauses textuelles, est un aspect de sa poétique qui le distingue d'un Jaccottet plus sérieux ou plus ironique et qui mériterait plus de développements. On pourra lire à ce propos Riffaterre 1979.

<sup>3</sup> Cf. à ce sujet Veck 1993, p. 121sq.

<sup>4</sup> Higgins (1979b, p.316) dit à ce sujet : « The traditional procedure exemplifies the delimiting, limiting function of language – the comparison, whether explicit or implied, depends on a reduction both of man and of thing to one or two simple, conventional qualities ».

Le recours à la personnification chez Ponge est donc intimement relié à la pratique de l'écriture comme projet indissolublement esthétique et éthique<sup>5</sup>. Le *je* prend consistance dans son rapport aux objets, qui sont pour lui autant de figures possibles du rapport au monde : au fil des pages, on voit qu'entre soumission ou révolte, lâcheté ou noblesse, Ponge choisit son camp, mais qu'en même temps, il évite toute axiologie univoque qui assignerait définitivement le bien et le mal à certains comportements. Soucieux d'éviter la « dogmatisation » propre aux périodes classiques, qui aboutit à une « catastrophe », il affirme avec force dans « Le monde muet est notre seule patrie » :

Ainsi (...) ABOLIRONS-NOUS IMMEDIATEMENT LES VALEURS, en chaque œuvre (et en chaque technique), DANS LE MOMENT MEME QUE NOUS LES DECOUVRONS, ELABORONS, ELUCIDONS, RAFFINONS. C'est la leçon par exemple, en poésie, de Mallarmé. (I, 630)

Loin d'être un acquiescement au mode de pensée routinier qui va chercher dans le monde muet des images toutes prêtes de qualités humaines réduites à un « petit catalogue » (I, 202), la personnification des objets permet de raffiner incomparablement la description oblique de l'homme (qu'on pense par exemple à la complexité du savon) « tout en l'abouchant au cosmos » (I, 630) et en même temps de n'ériger aucune de ces nouvelles valeurs, qu'elles soient poétiques ou éthiques, en valeurs définitives, de par la diversité même des choses du monde, et leur caractère généralement oxymorique. La découverte progressive du « compos de qualités » que constitue chaque objet suscite la gratitude de Ponge pour l'objet et opère une « réconciliation » (I, 630) de l'homme et du monde.

C'est un mouvement tout à fait semblable que l'on trouve chez Jaccottet. Mais, alors que l'observation pongienne fait émerger dans l'objet des qualités humaines propres à nourrir chez le poète et son lecteur le désir d'une interaction avec l'objet tantôt amoureuse, tantôt vindicative, tantôt admirative, la contemplation de Jaccottet s'efforce de recueillir de l'objet un « viatique » (titre d'un des poèmes d'*Airs*) qui aidera à franchir les heures difficiles. De ce fait les objets sont chez lui rarement dotés de qualités morales, qui les assimilerait aux humains. Leur vertu réside plutôt en ce qu'ils nous ouvrent un accès à ce qui nous semblait interdit, ou à tout le moins nous en suggèrent l'existence :

Toute fleur n'est que de la nuit  
qui feint de s'être rapprochée

Mais là d'où son parfum s'élève  
je ne puis espérer entrer  
c'est pourquoi tant il me trouble  
et me fait si longtemps veiller  
devant cette porte fermée (*Airs*, p.108)

Cependant on relève dans les textes<sup>6</sup> des mots décrivant des comportements humains (l'élan, la réserve, l'impatience, la ténacité) appliqués à des éléments naturels. D'autre part, malgré qu'il en ait, les paysages de Jaccottet restent peuplés de nymphes qui, après avoir nourri notre contemplation, nous tendent une coupe de libation et nous offrent une leçon de vie. Nous voudrions saisir ce cheminement dans le texte intitulé « Mars », la première des « Trois fantaisies » dans *Beauregard* (p.77-81). Le premier paragraphe décrit d'abord sans

---

<sup>5</sup> Dans une perspective différente de la nôtre, on pourra lire sur le lien entre poétique et éthique chez Ponge l'article de S. Winspur (1992) qui oppose dans l'œuvre de Ponge les objets soumis à des lois extérieures et ceux qui vibrent de façon autonome, en trouvant en eux-mêmes leur raison d'être et leur joie.

<sup>6</sup> Surtout à partir des années 1970, à un moment où, semble-t-il, l'influence de Ponge se fait plus forte sur l'écriture même de Jaccottet.

image « les dernières neiges sur les versants nord et ouest des montagnes » et évoque leur fonte prochaine, leur transformation en « ruissellement sonore ». Elles deviennent ensuite des « troupes attardées d'oiseaux blancs » (p. 78), puis des « abeilles froides » : les deux métaphores, qui animalisent les neiges, connotent une commune multiplicité, mais s'opposent : plumage doux d'un côté, dard acéré du froid de l'autre. Jaccottet ne s'y attarde pas car il se met à décrire par anticipation la fonte des neiges, « les cimes qui se dénouent et ruissent et courent vers nous » (p. 79). Les verbes font alors surgir l'image d'une chevelure de femme :

Neige qui se décoiffe, dépeignée en ruisseaux, neige que les nœuds du froid tenaient serrée – et, retire-t-on ces peignes, ces épingles, elle croule, elle ruisselle en mèches vives, parfumées – toutes les eaux fraîchement crépitantes du printemps dans les prés. (p. 80)

La blancheur de la neige est comme le négatif d'une chevelure noire, dont elle partage l'éclat brillant et le léger crépitement, et elle suscite la nostalgie de « visages » : « la figure et l'eau lointaine sont comme tressées ensemble, l'eau n'est plus que du lierre autour de son corps ou une dentelle », écrit Jaccottet, décrivant très précisément la façon dont l'eau révèle la naïade qu'elle cachait dans son courant. L'écriture a fait ainsi surgir des nymphes dans le paysage, la contemplation de la neige a ranimé le désir de l'homme vieillissant « qui épie, se souvient, regrette peut-être ou se reprend à rêver » (p.81). Il est temps alors que « la légère troupe féminine s'égaille », et que les sources se renouent. Le regard lavé, alors, « porte un peu plus loin », et le poète emporte « cette obole blanche pour le passeur qu'il n'y a plus ». La dernière page du texte décrit ainsi la montée puis le déplacement du désir, le congé donné aux nymphes pour que le paysage fasse un autre don, celui d'une lumière qui apprivoise les parages de la mort, et plus largement qui nous facilite les passages.

La personnification apparaît ainsi pour Jaccottet comme une étape transitoire avant la mise en place d'une autre leçon du texte : le désir est reconnu, à condition qu'il s'efface ensuite dans une démarche plus initiatique d'où s'absentent les figures. Mais on peut soupçonner qu'il y a là comme une duplicité du locuteur qui joue ainsi sur deux tableaux, à moins qu'il ne laisse au lecteur le soin de faire son choix entre ces deux leçons. Quoi qu'il en soit, le paysage est en étroite interaction avec les impressions et sentiments qu'il suscite chez celui qui le contemple et son humanisation ne lui confère pas forcément de qualités morales sur lesquelles l'homme pourrait méditer<sup>7</sup>. D'autre part, si Ponge et Jaccottet s'accordent sur une érotique de l'objet, le premier lui adjoint souvent une éthique de l'homme en société alors que le second lui confère volontiers une portée initiatique. La différence s'estompe cependant si l'on considère que, souvent aussi, l'objet pongien délivre une leçon d'indifférence qui instaure la mort au sein de la vie, l'éternel au sein de l'éphémère et réciproquement. Il s'agit bien en tout cas pour Ponge comme pour Jaccottet de trouver des raisons de vivre et d'être heureux.

---

<sup>7</sup> Ou tout au moins cette leçon reste-t-elle plus implicite, comme le suggère Steinmetz qui, à propos des eaux de mars, écrit : « Le dénouement, après la crispation du gel, porte sans doute une leçon. Ponge la donnerait en fin de texte, y trouverait une morale. Jaccottet s'en abstient, mais il ne dispense pas de nous avertir : “qu'on regarde encore cela”. » (1990, p. 281)

## Allégories (1) : sens dessus dessous

Mais chez Ponge, la personnification n'est souvent qu'une des facettes d'un dispositif plus vaste permettant de lire le texte sur deux niveaux qui se déroulent en parallèle et peuvent être lus indépendamment l'un de l'autre. On reconnaît là le fonctionnement de l'allégorie<sup>8</sup> : Bernard Beugnot (1990) a bien montré les différents aspects que revêtait cette figure dans l'œuvre de Ponge et son rôle essentiel dans un dispositif « qui s'applique à faire parler les objets de poésie » (p.207). Nous voudrions cependant revenir sur un point crucial pour la poésie de Ponge : alors que chez d'autres poètes contemporains, l'allégorie est souvent intermittente et allusive<sup>9</sup>, l'auteur de *L'Araignée* en exhibe au contraire le fonctionnement, en multipliant les points de contact entre les deux niveaux interprétatifs, provoquant ainsi ce que Riffaterre appelle « la surdétermination de la mimésis » (1979, p.273). Nous nous proposons de comparer de ce point de vue l'écriture de *La Seine* et celle de « Sur les degrés montants » de Jaccottet.

L'affichage du sens allégorique, s'il est un des ressorts du texte pongien, ne relève pourtant pas du régime binaire de la fable. Si les premiers textes de Ponge affichent la tentation formelle des fables tout en faisant porter leur contenu sur un examen du langage<sup>10</sup>, c'est que Ponge admire l'efficacité argumentative des fables de La Fontaine<sup>11</sup>, leur impersonnalité, leur sens de la formule définitive, leur « perfection quasi scientifique » (« La Mounine », I, 426), encore qu'il préférerait donner à voir toutes les facettes du lion en un seul texte plutôt que dans plusieurs récits successifs. Mais il se distingue du fabuliste en ce que, chez lui, la fable ne vient pas illustrer une morale préalable : elle se construit progressivement, et la « loi esthétique et morale » qui se dégage d'un objet ou d'une impression (I, 424) n'apparaît qu'au fil de l'écriture du texte. Le poète attend (activement bien sûr) que les deux fils littéral et symbolique se touchent pour que l'étincelle allégorique se produise :

Je n'aperçois, moi, le symbole, l'allégorie, ou le thème abstrait qu'à la toute dernière minute, et quand je l'aperçois, je le dévoile, je le récite, je le dis. (*Pour un Malherbe*, II, 209)

Cette démarche pourrait conduire à un texte en deux temps : la description d'abord, la leçon ensuite, comme dans la fable. Mais cela irait à l'encontre du désir de Ponge de lier intimement textes poétiques et critiques. Le travail va donc consister à produire un texte lisible à deux niveaux : celui de la description pure de l'objet, celui de la leçon qui s'en dégage. Nous avons vu à propos de « L'abricot » comment cette leçon se lisait en filigrane dans le conflit entre la pulpe et le noyau, et dans les références à *Otello* de Verdi.

Nous avons montré ailleurs<sup>12</sup> à propos de *Comment une figue de paroles et pourquoi* que cette leçon, si elle est souvent une leçon d'« indifférence », d'équilibre dynamique des contraires, est aussi en général une leçon d'écriture. La particularité des allégories pongiennes est en effet que le deuxième sens réfère presque toujours à l'écriture, à l'élaboration du texte, à la relation auteur/lecteur. Chaque texte, en même temps qu'il approfondit la qualité propre de l'objet qu'il décrit, se réfère à sa propre fabrication de sorte que sont abolies les

---

<sup>8</sup> Pour une définition récente de cette figure, on pourra lire J.Gardes Tamine et M.-A. Pellizza 2002.

<sup>9</sup> Cf. Monte 2002b.

<sup>10</sup> On pense bien sûr aux « Trois apologues » (I, 10-11), aux « Fables logiques » (I, 612-615) et à certains textes de *Lyres* et des *Proèmes*.

<sup>11</sup> On lit dans *Proèmes* « « Moi je préfère, et de beaucoup, une fable de La Fontaine à n'importe quelle épopée » (I, 221)

<sup>12</sup> André Bellatorre, 2002.

distinctions usuelles entre texte et commentaire du texte. Si cela passe parfois par une simple scripturalisation du référent, dans d'autres cas, c'est une véritable allégorie qui se déploie.

Nous prendrons comme exemple de ces allégories scripturales *La Seine*<sup>13</sup>, œuvre de commande écrite en 1947 pour une collection de livres sur les fleuves<sup>14</sup>. Ce ne sont pas l'analogie entre l'écoulement du fleuve et le flux de l'écriture ni les réflexions sur la typographie ou sur la condition de l'homme dans l'univers qui vont nous retenir ici, mais le processus qui va faire de *La Seine*-texte un miroir de la Seine-fleuve. On peut tout d'abord noter la relative abondance des mots et expressions – au demeurant liés par le sens au projet du livre – qui incorporent les graphèmes de la Seine : « au sein de », « serein », « dessein », « science », « enseignements ». La soi-disant citation de Heine (I, 281) condensée sous la forme « Heine et ses prétendus cygnes » (p.282) s'inscrit aussi dans ce travail de dissémination graphique tout en nous indiquant *mezza voce* que la Seine est aussi un *signe*. Le texte devient ainsi le miroir du fleuve. Mais il développe aussi une relation très étroite avec son auteur, comme nous l'indiquent déjà la fréquence des mots « plonge[r] », « longer », « prolonger », « songer » dans ces pages. *La Seine* réfléchit son auteur et se distancie, tout en les citant (p.273), des discours lyriques usuels sur le fleuve. « Ils ne sont nullement notre propre » (p.274), pas plus que les discours géographiques. Après les digressions philosophiques, géographiques et lyriques – à l'image des méandres du fleuve – il va falloir engager un corps-à-corps érotique plus sérieux avec ce fleuve-femme :

Mais cela encore, est-ce bien mon genre ? D'autres ne le diront-ils pas mieux que moi ?

Mais moi ? Eh bien, cette perfide et froide horizontale qui se moque depuis des siècles des générations qui se pressent dans sa ruelle ou qui enjambent son lit pour lui roucouler de stupides romances (...) je la considérerai (comme je l'ai fait jusqu'ici) avec plus d'attention, d'amour à la fois et de méfiance pour l'envelopper enfin dans ses propres draps, content si j'ai pu lui assener au passage quelques solides définitions. (p.275)

Abandonnant provisoirement la métaphore féminine juste après avoir lancé ce défi, Ponge revient tout d'abord à plusieurs reprises sur ce qui lui paraît constitutif du fleuve, ce « flux d'idées non plastiques, quasi songeuses, qui me vient d'amont, que je ne peux retenir » (p.277 : on notera dans cette approche l'implication du locuteur à la fois par les pronoms de première personne et par l'adjectif « songeuses ») ainsi qu'à son peu d'enthousiasme, à son « aversion » pour « cette eau qui se prétend pure et transparente, mais dont [il] ne voit pas le fond » (ibid.). Et il s'exclame tout à coup :

Ce qui m'agace, je ne sais pourquoi, c'est la divinisation de ces rivières, de ces rigoles...

Maintenant, je sais bien pourquoi !

C'est que le lit des fleuves est le lieu d'humiliation (active, sensible, visible, en acte) de toute une région. (...) Dans son lit convergent toutes les humiliations, toutes les bassesses (de tous ses affluents, et de leurs propres affluents). L'humidité et les humiliations de toute une région. (p.279-280)

On comprend qu'avec l'humour qui le caractérise, Francis Ponge déclare, en parlant de la Seine, « ne pas pouvoir la sentir ». A cause de sa « bassesse » (ainsi *humid-* et *humil-* voient-ils leur rapprochement justifié), ce fleuve est devenu un égout :

Oui, c'est bien ainsi que la nature fauve entre dans Paris, le traverse et en sort – mais fauve, je sais bien maintenant comme quoi : je sais bien aussi que fauve est l'urine (...)

Égout, égout à ciel ouvert. Et je ne parle pas au figuré. (p.280)

---

<sup>13</sup> Jaccottet fut un des rares à s'intéresser à ce texte à sa sortie.

<sup>14</sup> Ponge dit dans les *Entretiens avec Philippe Sollers* : « Un éditeur suisse, La Guilde du Livre, à Lausanne, comptait faire une série de livres sur les grands fleuves, français ou de l'Europe. On m'avait demandé un livre illustré et destiné à la large clientèle des abonnés de la Guilde : des instituteurs, des facteurs, aussi bien que des bourgeois, qui reçoivent ces livres en Suisse » (p.128)

Il semble donc qu'il y ait un contraste très net entre la surface et les fonds, entre le « joli miroir naturel » et « le lieu de la plus ignoble incontinence » (p.281). Poursuivant son entreprise de démystification, Ponge va même jusqu'à imaginer, à partir du travail de récupération des déchets du fleuve par les industriels, que ces derniers, convertissant ces excréments en or (les profits), vont pouvoir « doter leurs filles de linges immaculés ». De même, la Seine paraît pure, vierge, divine, immaculée mais, en réalité, ses dessous l'apparentent à une prostituée<sup>15</sup>. On pourrait ne lire ici que le désir, habituel chez Ponge, de bouleverser la hiérarchie des objets poétiques et de se moquer du lyrisme conventionnel, « cette littérature à la Reclus » (p.277). Mais un paragraphe vient remettre en cause cette interprétation facile :

Il me tarde d'ailleurs de quitter une vision si anecdotique des choses : aussi bien Heine, ses prétendus cygnes et ses prétendues truies, que nos égoutiers et autres raffineurs de banlieue. (p.282)

Il ne faudrait pas en effet, par attachement indu à une métaphore séduisante, occulter « une vérité inouïe et déconcertante » à savoir :

que le lieu même de l'humiliation et de la bassesse, le lieu de l'écoulement des turpitudes et des hontes est aussi un lieu de miroitement, de pureté, et de transparence, et qu'enfin c'est *seulement* en ces lieux, les plus bas, et en ces eaux, résiduelles, oui, là et là seulement que ce qui est au plus haut, qu'enfin les cieux trouvent (ou consentent) à se refléter. (p.283)

L'opposition surface (pure) / fond (impur) s'est convertie en causalité paradoxale Le pur n'est possible que grâce à l'impur, le « haut » n'apparaît que grâce au « bas ». Si le miroitement du ciel a lieu, c'est à cause du « tain » constitué par ces fonds ignobles :

Et ils miroitent d'autant plus, ils reflètent d'autant plus nettement, clairement, que d'une part, ils sont plus immobiles, ou plus lents, plus paresseux, – que d'autre part leurs fonds sont plus sombres, leur tain plus serré et plus uniformément étendu. (Ibid.)

Un rapport de cause à effet est postulé entre la qualité du miroitement et la quantité d'impuretés permettant la consistance du tain, et de ce miroitement naît un dédoublement du ciel et comme l'inverse d'une apo théose :

Ainsi avons-nous l'avantage non seulement de jouir (tristement ou joyeusement) du ciel deux fois, mais d'en jouir d'une façon quelque peu plus tangible, parce que nous pouvons nous plonger dans cette eau, dans cette image suave ou désespérante des cieux, nous pouvons assouvir notre désir de l'étreindre ou de la prendre à bras le corps, pour la baiser ou pour la combattre, nous pouvons aussi en distraire un verre et le placer à l'intérieur de notre corps. (p.284)

Ce dédoublement des cieux est décidément un motif privilégié dans l'œuvre de Ponge puisqu'on le trouve aussi dans « L'Huître » (les « cieux d'en dessus » et ceux « d'en dessous ») et surtout, bien sûr, dans « La Mounine » (le ciel diurne et le ciel nocturne). Mais l'analogie entre *La Seine* et le texte de *La Rage de l'expression* ne s'arrête pas là puisque ce dédoublement du ciel s'accompagne dans les deux cas d'une jouissance : nous pouvons lire dans l'un « jouir de la nuit en plein jour » (I, 430) et dans l'autre « jouir du ciel deux fois ».

Cette jouissance se place dans les deux textes sous le régime de l'oralité : elle est figurée par un fruit. Dans « La Mounine », il s'agit de « se nourri[r] longuement, à petites bouchées – dans l'épaisseur muqueuse, dans la pulpe – de cette vérité dont nous venons à

---

<sup>15</sup> « le miroitement est l'apanage de ces étendues, de ces nappes horizontales, de ces lits de prostituées » (p.283). La métaphore de la prostituée est évidemment appelée par le sens argotique de l'adjectif substantivé « horizontale ».

peine d'entailler l'écorce » (I, 431), dans *La Seine*, il est question d'un fruit (Paris) auquel on aurait enlevé un « quartier » et dont on apercevrait « une pulpe savoureuse et claire, sous l'écorce la plus boueuse, la plus fangeuse, – une pulpe semblable à la pulpe, à l'immatérielle pulpe des cieux » (p.284) Le fleuve, pulpe céleste, peut alors être consommé. Mais on passe bientôt de l'ingestion à la relation sexuelle et/ou à l'affrontement, comme on le voit dans le passage cité plus haut où il est question de plongeon et d'étreinte, de baiser et de combat. *La Seine*-texte est possédée par le narrateur-poète qui s'incorpore à elle mais elle est tout aussi bien incorporée à lui quand il boit cette eau devenue alors potable :

Oh ! comme il est bon que le liquide existe, et creuse et comble ainsi et satisfasse, panse, abreuve certaines fentes naturelles de la terre et de mon corps (p.285)

On constate que lorsque la vérité – nécessité du tain et du miroir à parts égales – est atteinte, le programme que le locuteur s'était fixé lors de la première apparition de la Seine-femme – « l'envelopper dans ses propres draps » et « lui assener quelques solides définitions » – se trouve réalisé et qu'un lyrisme de bon aloi, analogue au soupir de satisfaction après l'orgasme, peut alors se déployer dans une sorte de poème marqué par la jubilation et scandé par les anaphores de « comme il est bon<sup>16</sup> ».

D'autre part, à la fin de *La Seine*, on observe qu'à partir d'un jeu de mots sur les sens propre et figuré du mot « obstacle », s'opère une confusion entre le narrateur et le fleuve dont voici un exemple :

Oui, chaque fois qu'un obstacle m'apparut, il me sembla insensé d'y buter indéfiniment et je l'ai laissé de côté, ou submergé, lentement enrobé, érodé, selon la pente naturelle de l'esprit et sans trop inonder pour autant les plaines environnantes. (p.296)

Un relâchement est alors possible à l'explicit du texte :

Pourquoi coulerais-je encore sinon pour m'étendre et me relâcher enfin ?

Comme en la mer...

Mais là commence un autre livre – où se perd le sens et la prétention de celui-ci... (p.297)

Ce « relâchement » ambigu du Fleuve-Poète doit-il être placé sous le signe de l'urine dont le fleuve est « abreuvé » ? Cet écoulement vers la mer est en effet à rapprocher de « nous rendre incontinent à la mer » (incipit du texte, p.243), où le jeu de mots nous signifie « l'incontinence » du fleuve. Mais il faut sans doute lire ce « relâchement » comme un effet de l'étreinte, de la possession et ceci d'autant plus que si « commence un autre livre » c'est qu'il y a eu engendrement, semence. En fait, l'urine et le sperme paraissent ici se confondre, ou plutôt l'écriture du texte a permis la transformation de « la déjection » en « production ». Avant de revenir sur ce point, nous voudrions insister sur l'évolution qui se produit au fil de *La Seine* en ce qui concerne les rapports de l'auteur avec son objet : d'abord situés dans une relation de face à face qui tient à la fois du duel et de la séduction amoureuse, le poète et le fleuve se conjoignent ensuite dans une étreinte qui abolit les frontières entre l'intérieur et l'extérieur, entre le soi et l'autre, entre le masculin et le féminin. En effet, l'eau est à la fois l'élément dans lequel on plonge et celui qui circule à l'intérieur de nous, et la Seine, rivière féminine, « horizontale », ouvrant les cuisses comme les deux branches des ciseaux (p.283) est aussi cette « lame » qui ouvre Paris en deux, et elle « coule moins », nous dit Ponge, « entre ses deux rives qu'entre deux parties de moi-même, qui se ressemblent mais qu'elle sépare » (p.285). En reflétant « la bande de ciel » (p.283), la Seine devient mâle, tandis que l'écrivain devient femelle, et s'en remet au fleuve pour combler « une vallée importante, un défaut important de [s]on corps » (p.285). Mais cette dualité se résorbe dans la dernière étape,

---

<sup>16</sup> Où il n'est pas interdit de voir une parodie du récit de la Création dans *la Genèse*.

où, nous l'avons vu, poète et fleuve, poète et texte parlent d'une seule voix, cependant qu'apparaît un autre dialogue, entre le fleuve-poète et le lecteur-ami, qui, à son tour, va entrer dans le jeu :

Parvenu à ce point, pourquoi coulerais-je encore, puisque je suis assuré de ne cesser de couler en toi, cher ami ? (p.297)

*La Seine* est donc un livre sur la Seine mais également sur la façon dont naît un livre au fil des relations que son auteur établit avec l'objet qu'il se propose, objet double lui aussi, puisqu'il s'agit à la fois de l'objet à décrire et de l'objet à produire. Toute l'habileté de Ponge consiste à parler de ses relations avec son livre sous couvert de ses relations avec le fleuve, dans un miroitement entre la Seine-fleuve et *La Seine*-texte. Ce que nous dit le poème lyrique sur l'eau, c'est la jubilation de Ponge lorsqu'il prend conscience qu'il est parvenu à rendre compte d'un objet liquide, fuyant, et à se l'incorporer. Ce que nous disent les allusions érotiques, c'est que ce travail d'écriture mobilise le désir aussi bien dans son versant féminin que masculin puisque le poète pénètre avec une telle acuité et une telle jouissance son objet qu'il peut reconnaître le manque qui l'habite et que l'œuvre vient combler par son altérité même, loin de tout narcissisme. Dès lors, la production du texte, son engendrement, permettra de transférer au lecteur la dynamique érotique qui a présidé à l'œuvre.

Mais ce premier niveau de lecture se double d'un second, qui concerne l'indifférenciation établie dans le texte entre urine et sperme, entre déchet et création. Dans « Note sur "les Otages", Peintures de Fautrier » (*Le peintre à l'étude*, I, 112), Ponge rapprochait Lord Auch, pseudonyme de Georges Bataille, qui « confond le sperme et l'urine, la production et la déjection », et Fautrier qui, comme un chat, « devant l'obligation de déposer une quantité considérable d'excréments, les recouvre, les cache (d'une patte adroite) d'un glacis de significations variées ». Et Ponge de faire l'éloge de ce procédé qui intègre le rebut à la peinture, sans l'abolir, puisque sa « présence doit rester fort sensible » (ibid.) Il semble que dans *La Seine*, une même leçon soit délivrée par la métaphore du miroir et du tain, et par la façon dont le livre s'est construit : Ponge, pour l'écrire, a lu de nombreux livres scientifiques et géographiques sur l'eau, les fleuves en général et la Seine en particulier, et il en a intégré des morceaux entiers à son texte, en les recouvrant d'un glacis constitué par le récit du livre en train de se faire. Ce qu'il n'avait pas vraiment digéré est ressorti par fragments entiers mais le livre s'est finalement constitué avec et contre ces excréments, en les recouvrant peu à peu d'une recherche plus personnelle, plus assimilée.

Mais la principale leçon de ce texte dans lequel joue à plein le principe d'*indifférence* concerne sans nul doute le rapport de nécessité entre le miroir et le tain. Et il ne s'agit pas seulement d'une leçon éthique sur le mélange du pur et de l'impur, mais aussi d'une leçon d'écriture qui reste implicite mais sur laquelle Ponge revient dans un autre texte, beaucoup plus tardif, « Voici déjà quelques hâtifs croquis pour un "portrait complet" de Denis Roche » :

Pas de torrent ravageur sans cailloux dans la bouche.

On ne monte pas au ciel sinon par les barreaux d'une échelle.

Tout a lieu en lieu obscène.

Les plus « pures » abstractions (formules mathématiques) n'ont lieu que par la craie écrasée sur l'ardoise ou l'encre tachant le papier.

Enfin, pas de torrent sans rives (ouvertes parfois sur la gauche, abruptement bornées sur la droite), ni sans rochers à chaque pas dans son lit. (*Nouveau nouveau recueil*, II, 1276)

Ces images disent toutes, à leur façon, l'impossibilité d'une poésie « pure ». Pas de poésie sans obscénité. « Le travail du poète, comme le dit Jean.-Marie Gleize commentant cette formule, n'a pas lieu hors du contexte qui le produit. L'écriture a lieu, a un lieu » (1988, p.244). Ce lieu, c'est le « concret » de l'écriture, la mise en jeu du corps de l'écrivain (rappelons-nous *La Table* et les postures de mauvais élève de Ponge), les instruments

scripturaux (les porte-plumes, marqueurs, crayons, qui sont souvent considérés comme des appendices corporels ; l'encre, qui est une « humeur »), le travail dans la langue, le dictionnaire qu'il traverse « un peu à la façon d'une taupe, rejetant à droite ou à gauche les mots, les expressions » qui deviennent des « matériaux », des « déblais » (I, 645), et la langue un chantier et une force de proposition qui « suscite des idées, aide à la formation du poème » (*Méthodes*, I, 531).

Ponge donne à voir, à travers ses textes (en particulier ceux des « fabriques »), cette lutte corps à corps du poète et de la langue. Mais cette belligérance est aussi une étreinte. La monstration des brouillons comme trace de ce travail est donc de la plus haute importance. Il s'agit de dévoiler ces « dessous » du texte qui lui ont permis « de prendre corps », de ne pas rester à la surface mais de faire apparaître « la productivité et l'énergie pulsionnelle sous-jacente<sup>17</sup> » afin que, les brouillons devenant textes à part entière (à partir des textes de *La Rage*), l'opposition dessus/dessous soit neutralisée.

*La Seine*, écrite quelques années après *La rage*, nous offre une justification allégorique de cette neutralisation dans ses pages sur le miroir et le tain, sans qu'aucun lien explicite ne soit établi avec la poésie, sans doute parce que le niveau de l'écriture est déjà présent sous la forme d'une part des relations de l'auteur et du texte, d'autre part de l'échange entre production et déjection. On peut aussi évoquer à propos de cette revalorisation des dessous, d'autres « fonds somptueux » apparus dans un texte de 1953 « A Bona Tibertelli di Pisis » :

Tu nous livres (...) la moitié nocturne de ta vie qui recouvre l'autre, cette moitié généralement cachée par honte absurde de ce qu'elle révèle, que toi tu montres, comme sous la claire vitrine adriatique ou tyrrhénienne les viscères somptueusement colorés des fonds, des creux de roches, pareils à ceux de la grenouille ouverte au ventre, cet animal symbole des métamorphoses parce qu'il les subit dès les premiers moments de sa vie. (*L'Atelier contemporain*, II, 589)

Le texte pongien n'est-il pas lui aussi cette vitrine qui laisse entrevoir l'intérieur somptueux de ses fonds ? Une fois de plus la fiction poétique a joué, le fleuve a dévoilé son impureté constitutive : le miroir naturel qui apparaît en surface « couvre » des « fonds » innommables. Mais par un spectaculaire renversement, le tain ignoble, en permettant de refléter le ciel, devient lui-même « précieux ». Les dessous sont alors paradoxalement la condition du reflet céleste, le tain engendrant le miroitement. Cette fiction allégorique laisse apparaître, en filigrane, une leçon rhétorique : la poésie est « fondamentalement » impure, elle ne peut exister sans l'obsécinité sous-jacente qui l'engendre.

Mais l'importance de la leçon de poétique ne doit pas occulter la possibilité de lire aussi *La Seine* comme une leçon éthique : là où la morale traditionnelle sépare de façon manichéenne le bien et le mal, Ponge plaide pour une approche non conventionnelle qui instaure une circulation entre le pur et l'impur, faisant du second la condition du premier et montrant que la prise en compte du réel passe par une intégration de la réversibilité des pôles qui organisent notre expérience. A l'opposé de l'idéalisme, la pratique de la création, éminemment dialectique, conduit à élaborer des valeurs mais tout aussi bien à les remettre en cause, les abolir ou les inverser, en réhabilitant ce qui semblait condamné au mépris ou au rejet.

Le texte fonctionne ainsi à trois niveaux, qui font signe l'un vers l'autre, et qui parfois brouillent leurs distinctions :

Et puisqu'il s'agit de la Seine et d'un livre à en faire, d'un livre qu'elle doit devenir, allons !  
Allons, pétrissons à nouveau ensemble ces notions de fleuve et de livre ! Voyons comment les faire  
pénétrer l'une en l'autre !  
Confondons, confondons sans vergogne la Seine et le livre qu'elle doit devenir ! (I, 263)

<sup>17</sup> Gleize, 1988, p.243.

Le ressort de la poétique de Ponge consiste, comme l'indique la leçon de la Seine, à donner toutes les clés au lecteur, pour qu'il puisse, nous y reviendrons, se subroger à lui. Le tressage des niveaux s'opère par le choix d'expressions qui, dans une isotopie à peu près homogène, font signe vers une autre :

Et sans doute n'étais-je pas d'abord tellement fixé sur mon dessein ni sur le point de la côte que j'échancrerais pour me jeter à l'Océan, que certains obstacles n'aient pu faire dévier mon cours, – mais qu'importe, puisque j'ai trouvé décidément mon passage, et su creuser un lit qui ne comporte désormais guère plus d'hésitations ni variantes. (I, 296)

Dans ce passage par exemple, qui réfère globalement au fleuve, les mots « dessein » et « hésitations » en soulignant la personnification, font signe vers l'auteur du texte, et le mot « variantes » vers le texte lui-même. L'objectif est d'éviter qu'un des sens ne se coagule et ne fasse écran aux autres, et de maintenir l'attention du lecteur alertée sur cette « duplicité » du texte. Toute autre, nous allons le voir, est la manière de procéder de Jaccottet.

## Allégories (2) : filigranes

« Sur les degrés montants », texte écrit à partir d'une série de notes que Jaccottet a extraites de ses carnets, enrichies et réorganisées pour la rédaction de *Cahier de verdure* (p.39-42)<sup>18</sup>, commence par un paragraphe où le sujet du texte est posé de façon très simple, puis décrit par deux métaphores :

Le chant des alouettes au sommet de la Lance, à la fin de la nuit du solstice d'été : cette ivresse dans le froid glacial, ces fusées comme pour appeler le jour dont je ne devais voir que le reflet blafard peindre, très lentement, vaguement, les rochers. (p.39)

La métaphore de l'ivresse personnifie fugitivement les alouettes mais réfère aussi aux sensations du *je* à l'écoute du chant, celle des fusées fait des alouettes les instruments d'un but dont on ne sait si elles se le seraient donné elles-mêmes ou l'auraient reçu d'un autre. Mais ce but est indiqué comme fictif par le *comme*. Dans les paragraphes suivants, on trouve plusieurs expressions qui posent ainsi un rapport d'équivalence entre ce chant des alouettes et autre chose, tout en indiquant bien qu'il ne s'agit que d'une analogie et non d'une identité :

Elles avaient jailli, toutes ensemble ou presque [...] *comme si* elles s'affairaient à soulever toujours plus haut, avec des cris de joie (ou de colère) une sorte de chapiteau, de dais aussi invisible qu'elles, parce que la nuit était encore totale ; ou *comme si* elles tendaient une grande coupe bouillonnante en offrande à ce ciel noir. [...]

Mais il n'y avait là ni dais, ni coupe, ni cantiques.

[...]

C'était un chant frénétique, et *qu'on aurait cru chanté* pour appeler le jour qui tardait à venir colorer les rochers blêmes.

*On aurait pu imaginer ainsi* une cohorte d'anges cherchant à soulever le couvercle énorme de la nuit, au-dessus des hautes herbes fouettées, cinglées par le vent glacé.

[...]

---

<sup>18</sup> Nous reprenons ici en l'approfondissant une première étude de ce passage (Monte 2002b).

Le plus frappant dans tout cela : ces rochers blafards, ce froid cinglant et cette sorte de défi frénétique, *comme pour forcer le ciel* à enfin s'éclairer, pour forcer à la résurrection, pour tirer Lazare de son tombeau de pierre ; pour soulever l'énorme poids de la dalle nocturne. (p.39-41<sup>19</sup>)

La personnification des alouettes affleure à travers l'évocation de la « joie » et de la « colère », la comparaison avec les anges et l'attribution d'une finalité au chant, mais elle ne résorbe pas l'identité animale des oiseaux, évoquée aussi par une citation de Buffon (p.39). Parallèlement se développe une métaphore du ciel nocturne comparé à un chapiteau, un dais, puis un couvercle et une dalle. Cette dernière métaphore intensifie les précédentes en accentuant les sèmes de lourdeur et de fermeture, mais surtout entre en réseau avec les anges et la figure de Lazare auquel le locuteur, glacé et blotti contre le « sarcophage » (p.42) des rochers, s'identifie. La scène pourrait ainsi devenir une sorte d'allégorie de la résurrection de Lazare où le cri des alouettes aurait remplacé les paroles du Christ. Mais Jaccottet ne veut pas systématiser la mise en parallèle des deux séries sémantiques : ce qui l'intéresse, c'est de suggérer la proximité entre des expériences d'abord vécues uniquement sur le plan sensoriel (ici, le froid, le cri aigu, « frénétique » des alouettes « invisibles » s'élevant de plus en plus haut dans le ciel<sup>20</sup>) et des mythes ou des thèmes récurrents de la littérature que le travail d'écriture sur l'expérience fait resurgir. On voit bien en étudiant le manuscrit que si l'image de la tente qu'on soulève intervient dès le troisième brouillon consacré aux alouettes, les anges ne figurent qu'à partir du cinquième et Lazare du septième, entraînant encore plus tardivement des mots tels que « résurrection », ou « poids de la dalle nocturne », mais on observe aussi que l'enrichissement du texte de départ par ces figures culturelles se fait sans que jamais la sensation première ne soit abandonnée :

Quelque chose de très violent de très intense se passait là, à quoi j'étais rendu plus sensible par ma propre tension, ma propre attente. Il y avait une sorte de folie, presque de frénésie, en moi et hors de moi, de sorte que, ne pouvant avouer l'une, il m'a été jusqu'à présent impossible de dire l'autre. Au fond, de même que le monde dans cette phase d'obscurité et de froid intense, j'attendais d'être illuminé, de ressusciter en même temps que lui. (...) Ce vent pourtant me cingle encore aujourd'hui des pieds à la tête, comme il hersait les herbes ; (neuvième brouillon, daté du 26.X.89)

Toutefois, dans le cas de *Sur les degrés montants*, le dernier fragment, préparé par un autre fragment une page plus haut, surimpose une autre lecture allégorique de l'ensemble du texte :

Qui a jamais crié ainsi pour forcer le jour ? (p.41)

[...]

Qui frapperait ainsi avec pareille constance et fureur  
dans la montagne/

ne ferait-il pas lui aussi lever le jour ? (p.42)

Ces deux questions, qui convoquent explicitement l'allocutaire, invitent à voir dans les alouettes des images de ce que pourrait être la poésie : un cri obstiné pour faire reculer l'obscurité et surgir la lumière. La comparaison entre les alouettes et le poète est appuyée par la référence explicite à deux genres poétiques répertoriés :

Certes, ce n'étaient pas là des ariettes à charmer les salons, ni des élégies ! (p.41)

Les ariettes et les élégies<sup>21</sup> fonctionnent ici comme repoussoir, et symbole d'une poésie sans efficace parce qu'elle ne cherche que l'expression de soi ou l'approbation mondaine.

---

<sup>19</sup> Les italiques sont de nous.

<sup>20</sup> « Cela vrillait l'ouïe et le ciel, dans l'obscurité presque totale et la fusillade du froid. » (ibid.)

<sup>21</sup> Il y a là peut-être une référence à Verlaine dont on connaît les « Ariettes oubliées » dans *Romances sans paroles* et les *Élégies*, sans parler des *Poèmes saturniens* dont une section s'intitule « Melancholia ».

Dans cette perspective, le portrait du locuteur en Lazare est intéressant : il indique que ce n'est pas lui qui fait lever le jour, qu'il n'est que l'heureux bénéficiaire d'un pouvoir de la poésie venu d'ailleurs :

Comme la montagne dans ce moment de ténèbres et de froid intense, j'attendais d'être illuminé, de me dresser hors du sarcophage de rocher comme Lazare, tandis que le vent tout autour hersait l'herbe. (p.42)

Mais la dernière évocation des alouettes, qui reprend toutes les caractéristiques qui leur ont été précédemment attribuées, ajoute une comparaison nouvelle qui établit un lien avec ce que pourrait être le poète : ne sont-elles pas « de petits ouvriers acharnés, sans autres outils que leur voix aiguë (jubilante ou désespérée, on n'aurait su le dire), à soulever cette dalle noire » ? La métaphore des ouvriers et de la voix comme outil, plus prosaïque que celle des anges, dégage la leçon de vie et d'écriture donnée par les alouettes : elles invitent à écrire sans se soucier de faire joli (leur voix n'est-elle pas violente et désagréable ?) pour éclaircir l'obscurité environnante, elles invitent aussi à persévérer jusqu'à l'obtention du résultat.

La dimension allégorique du texte ne se met en place que progressivement, par des déplacements minuscules – ainsi le passage de « qui a crié » au passé à « qui frapperait » au conditionnel suggérant une tâche encore possible pour le poète d'aujourd'hui –, et elle n'est jamais explicitée. Comme dans le cas de Ponge, c'est l'écriture du texte qui l'a fait émerger alors qu'elle n'existait pas dans les premières notes<sup>22</sup>, mais, à l'opposé de Ponge, Jaccottet prend soin de la laisser à l'arrière-plan. Dans l'un et l'autre cas, cependant, la leçon d'écriture est aussi une leçon de vie : lien du pur et de l'impur dans *La Seine*, force « miraculeuse » de la persévérance dans « Sur les degrés montants ». Notons toutefois que ce texte ne décrit pas le lever du jour, tout reste dans l'attente de l'aube. La porte à laquelle frappent les alouettes « sembl[e] ne jamais devoir tourner sur ses gonds de pierre » et le texte se termine sans que Lazare ait émergé du tombeau. Simplement, les alouettes ont rendu moins absurde cette attente, moins improbable l'aube à venir. Tandis que *La Seine* s'achève dans la jouissance de l'orgasme, « Sur les degrés montants » reste sur le seuil, et il n'est dès lors pas étonnant que Jaccottet ait noté dans *La Seconde saison* :

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. » (p.90)

Alors que *La Seine* n'est qu'un cas parmi d'autres de ces textes à plusieurs niveaux que Ponge affectionne, Jaccottet, voulant rester dans « l'imminence d'une révélation », use rarement de l'allégorie de façon aussi nette (quoique, nous l'avons vue, incomplète) que dans « Sur les degrés montants ». Là où Ponge prend un malin plaisir à brouiller la représentation en faisant bifurquer son texte vers une dimension auto-référentielle, Jaccottet se contente de semer çà et là des figures du poète ou de la poésie, en laissant aux différents fils de son texte une certaine indépendance. Peut-être est-ce le regard aiguïlé (déformé ?) par la fréquentation de Ponge que nous lisons la deuxième partie de « Bois et blés » (*Paysages avec figures absentes*, p. 46-48) comme un parcours à la fois dans un lieu et à travers différentes formes de poésie. La combe « pleine jusqu'au bord de blé » suscite d'abord une phrase emphatique où le champ plein d'épis est comparé à « un Nil, qui gonflait, qui croissait entre ces bords couronnés d'arbres maintenant couleur de violette ! ». S'ensuit une description de la moisson

---

<sup>22</sup> La lecture du manuscrit, que nous avons pu consulter à la Bibliothèque cantonale et universitaire de Lausanne, le montre bien.

marquée du sceau d'une intensité fusionnelle, et où abondent les répétitions, les symétries, les hyperboles<sup>23</sup>. Mais ce n'est qu'une fausse route :

La terre n'est pas un tableau fait de surfaces, de masses, de couleurs ; ni un théâtre où les choses auraient été engagées pour figurer une autre vie que la leur. Je surprends un acte, un acte comme l'eau coule. Ou même moins encore : une chose qui serait vraiment là (...) (p.47)

Une fois congédiés l'esthétisme qui vide le monde de son opacité concrète et le symbolisme qui affuble les choses, le poète un peu trop rhéteur du paragraphe précédent se fait spectateur attentif de quelque chose qui lui échappe. A la recherche « du centre, où tout s'apaise et s'arrête », il rejoint les vieilles images éleusiniennes :

Une barque sombre, chargée d'une cargaison de blé. Que j'y monte, que je me mêle aux gerbes et qu'elle me fasse descendre l'obscur fleuve ! Grange qui bouge sur les eaux. (p.48)

Cette fois-ci, l'enthousiasme est mieux accordé aux choses, à l'heure, mais c'est encore trop : il faut revenir aux choses mêmes et aux sensations qu'elles font naître, à cette « étendue qui chauffe et qui éclaire encore après que la nuit est tombée », à ce « calme », ce « chaud ». Alors seulement on pourra dégager la leçon du paysage en lui attribuant la responsabilité de ce travail de tissage qui est pourtant l'essence même de la poésie selon Jaccottet :

C'est juste ce qu'il faut d'or pour attacher le jour à la nuit, cette ombre (ou ici cette lumière) qu'il faut que les choses portent l'une sur l'autre pour tenir toutes ensemble sans déchirure. C'est le travail de la terre endormie, une lampe qui ne sera pas éteinte avant que nous ne soyons passés. (p. 49, *fin du texte*)

Le travail de l'écriture a révélé la lumière que la terre porte en elle à l'orée de la nuit et qu'elle restitue au passant apaisé, mais le *je* de l'écrivain s'est fondu dans le *nous* des promeneurs. L'évocation discrète des écueils et des tentations de la poésie ne fait pas du texte une mise en scène de l'écriture, mais simplement un parcours dans le langage qui permet, à mesure qu'avance la description, de dégager le noyau du paysage, le cadeau qu'il nous fait, au prix d'ailleurs d'un effacement du scripteur<sup>24</sup>, l'essentiel résidant dans le fait que la lumière reçue soit transmise au lecteur comme un viatique pour la nuit.

Les textes de Ponge exhibent l'allégorie et mènent à bien une interpénétration du scripteur et de l'objet, ceux de Jaccottet inscrivent l'allégorie en filigrane et font du scripteur le relais transitoire d'un don qu'il se borne à transmettre. Les uns comme les autres entrelacent les réseaux de significations et s'élaborent pas à pas dans cette zone intermédiaire où le sujet avance à tâtons vers un objet qui lui révèle aussi son propre visage, son plus profond désir<sup>25</sup>. Mais dans cette relation essentielle et difficile entre un sujet, un objet et le langage qui, à la fois, les unit et les sépare, les deux poètes ne considèrent pas le langage de la même façon, même s'ils se situent l'un et l'autre dans une problématique de la non-coïncidence entre les mots et les choses, ainsi que nous l'avons vu dans le chapitre 3. Il nous semble important, après avoir étudié leur usage spécifique de l'oxymore, de la métaphore et de l'allégorie, d'envisager dans sa globalité leur conception du signe verbal dans son rapport au monde.

---

<sup>23</sup> Et peut-être aussi des réminiscences de Roud ou Ramuz.

<sup>24</sup> Il ne faut d'ailleurs pas exclure que ce sens latent reste insu du poète, au moins dans le cours de son travail. Jaccottet, peu curieux des exégèses de son œuvre, a toujours préféré rester dans une certaine ignorance de ces travaux, pour maintenir l'innocence nécessaire à son propre travail.

<sup>25</sup> Jaccottet n'écrit-il pas : « Ils [certains paysages] sont des miroirs où nous découvrons parfois notre visage caché. » (*La semaison*, p.211)

## 2. Apprivoiser l'altérité

Le monde appelle le langage mais il n'est pas un langage, il est foncièrement muet, et les mots qui en parlent sont foncièrement inadéquats, usés qu'ils sont par des siècles d'utilisation approximative. Porté vers les choses par une énergie qui lui est propre, l'écrivain va devoir la transformer en texte, en poème, grâce à un moyen qu'il reconnaît d'abord comme sien mais qu'il découvre, brutalement ou progressivement, comme son autre, à la fois insuffisant et envahissant : le langage. Confrontés à cette double altérité, Ponge et Jaccottet s'efforcent de l'apprivoiser par des moyens dont les différences sont symptomatiques de la poétique spécifique de chacun des deux auteurs.

### Le poème : étreinte ou révélation ?

Dans « Les sentiers de la création », au début de *La fabrique du pré*, Ponge place au début de l'écriture un mouvement du sujet qui travaille à partir du hiatus ressenti entre les choses et leur nom :

Le mouvement (l'émotion) qui se fait en nous (qu'elles suscitent en nous) et qui nous les fait à la fois *re-connaître comme semblables à leur nom* et *connaître (avec surprise) c.a.d. découvrir comme différentes de leur nom*, qui nous fait par conséquent, désirer *les nommer mieux* se « traduit », en fait, par *une attention redoublée à leur nom*, qui serait tout simplement à rendre à sa signification première (ou complète), afin de le rapprocher à nouveau de la chose, conçue dans son épaisseur et sa différence véritables (II, 430-431, c'est Ponge qui souligne)

Dans ces pages capitales, abondent les verbes disant la prise en compte de l'altérité – « connaître », « reconnaître » – et le travail de passeur dévolu à l'écrivain – « traduire », « rapprocher » –. Chacun des trois pôles de la relation est indispensable aux autres : sans l'investissement désirant du sujet, les mots et les choses n'existent pas en tant que tels (dans leur différence), ils sont interchangeables et vidés de leurs potentialités. C'est l'étonnement du sujet (trouvant tout à coup que les choses sont mal nommées, que les noms sont impropres) qui disjoint les mots et les choses, et c'est son action qui va redonner aux mots leur épaisseur pour qu'ils puissent rejoindre les choses. L'écrivain est à la fois celui qui accroît l'intervalle entre mots et choses, aggrave l'écart, et celui qui, ensuite, joue le rôle d'entremetteur visant à « accoupler » les mots et les choses. Si cette dimension est bien connue chez Ponge, on n'a peut-être pas suffisamment pris garde qu'il en est de même chez Jaccottet. Certaines métaphores comme « la voix du jour » ou « le murmure de la lumière » ont pu faire croire à une immédiateté du langage du monde. Pourtant l'attribution de « paroles » aux éléments de la nature<sup>26</sup> est souvent plus réticente qu'il n'y paraît. Suivons par exemple ce qui est dit du torrent du col de Larche (*Après beaucoup d'années*, p. 81-89) : après deux pages où le poète s'efforce de caractériser les eaux du torrent, il cite un passage de Yeats puis écrit :

Ce fragment de chant (...) a l'air de dire une pensée folle ; de dire rapidement, au passage, que le plus bref, le plus rapide survivra même aux montagnes ; et peut-être était-ce une folie assez semblable que j'entendais ici dire à ses eaux ? (p.84)

La première apparition du verbe « dire » associé aux eaux se fait après la médiation d'un texte littéraire, la citation de Yeats. Ensuite les hypallages accentuent la fusion entre la parole et le torrent :

---

<sup>26</sup> On en trouvera de nombreuses références dans le chapitre 13 de Jean-Claude Mathieu 2003.

Je voudrais faire entendre et, moi-même, écouter sans fin cette parole précipitée, cette voix froide, allègre, sonnante sur des peignes, ou des plectres d'ardoise. Telle qu'il n'en est pas de pareille au monde. (p.89)

Mais plus loin, une disjonction s'opère :

Pourtant, que je n'oublie pas : ce n'est pas une voix, malgré les apparences ; ce n'est pas une parole ; ce n'est pas « de la poésie »... C'est de l'eau qui bouscule les pierres, et j'y aurai trempé mes mains. (...)

Le torrent parle, si on veut ; mais avec sa voix à lui : le bruit de l'eau. Serait-ce donc que, sans m'en être avisé jusqu'ici (l'esprit décidément bien lent, bien obtus), je cherche à dire l'intérieur de ce bruit, de cette course ? (p. 88-89)

Le texte réintroduit la différence entre le monde et les mots, un instant estompée. La plupart du temps cet intervalle se dit par le *comme*, le *comme si* ou le conditionnel, qui invitent à poser une équivalence tout en indiquant qu'il ne s'agit pas d'une égalité : à propos d'une source réalimentée par les pluies d'où s'échappent de multiples gouttes, Jaccottet écrit :

On dirait des paroles d'un autre monde et qu'on aurait à peine le droit d'écouter. Trop claires pour nous, trop nettes. Paroles du ciel à la terre. Comme autant de « oui » ronds, lumineux, décidés, tout près de nous, en même temps comme très loin, comme au-delà. La fable des sources. (*Paysages avec figures absentes*, p. 38-39)

Le mot « fable » lui-même, ambigu, indique qu'il peut s'agir d'une parole, au sens étymologique du mot, mais aussi d'une allégorie. Par ces outils grammaticaux ou lexicaux, le poète maintient le hiatus entre le monde et la parole. Le monde appelle la parole, le déchiffrement, mais ce n'est que par image qu'il parle, ou bien si le poème « parvient à se faire oublier au profit d'autre chose qui, toutefois, ne saurait se manifester qu'à travers lui » (*Une transaction secrète*, p. 322). Nous avons vu par quelle ascèse un tel oubli peut s'opérer, remarquons à présent que le poème est le lieu non pas d'une « copulation » (II, 431) comme chez Ponge, mais d'une manifestation. L'écrivain n'est pas ici un entremetteur mettant les mots et les choses dans le même lit mais une sorte d'ingénieur inventant un objet de langage capable de fixer un instant cette « autre chose » entrevue. Ce faisant, il n'agit pas autrement que les arbres qui « retien[nen]t dans [leur] feuillage / le murmure doré d'une lumière de passage » (*L'ignorant*, p. 91). Revenant sur ce poème et l'instant qui l'a suscité, Jaccottet réfléchit à la façon dont les arbres retiennent la lumière :

Ils la gardent et ils la montrent, ils l'emprisonnent et la délivrent, ils l'arrêtent et la révèlent. (*Une transaction secrète*, p. 316)

Telle est aussi la tâche du poème qui joue en quelque sorte le rôle du papier photographique offrant à la vue de tous ce qui, d'abord, n'avait été aperçu que par l'écrivain et que Jaccottet nomme « beauté » ou « insaisissable » ou « lumière ». Cette altérité ainsi nommée selon le paradigme romantique semble à première vue plus métaphysique que celle de Ponge. Pourtant, elle n'a rien de platonicien<sup>27</sup>, et cela pour deux raisons : tout d'abord, elle est toujours liée à la fragilité, à la finitude, ensuite, elle n'existe pas en soi, indépendamment de ses fugitives apparitions, de ce que Jean-Luc Steinmetz appelle « le point d'appui des apparences » :

Entre les beautés de l'évidence (souvent perçues comme un leurre) et l'arrière-monde où jalousement se cantonnerait le vrai, le mythe de la caverne platonicienne se recompose pour tout regard, instaurant le débat de l'apparence et de l'essence. Jaccottet, qui se réclame de la plus dénuée des

---

<sup>27</sup> Pour une approche philosophique de cette notion de beauté chez Jaccottet, on lira avec intérêt les pages qui lui sont consacrées dans *Habiter en poète* (Pinson, 1995).

expériences, n'évacue pas avec une feinte habileté ce dilemme. Mais il pense – et il nous apporte un don presque unique en cela – que le réel tenu par la vue n'est pas absolument étranger à la réalité fondatrice du monde. (1990, p. 260)

Tout l'effort du poète est précisément de faire en sorte que la beauté habite les mots, de l'appriivoiser pour qu'elle les touche de son aile, ou de sa robe, comme la belle étrangère d'*À la lumière d'hiver* (p. 88). Les mots nous ouvrent donc sur autre chose dans la mesure où ils sont fidèles à l'expérience qui suscite le langage. Si Jaccottet ne semble pas insister sur eux autant que sur les choses qu'ils nomment, en raison de ce parti pris d'effacement déjà souligné, il n'en reste pas moins qu'ils jouent comme chez Ponge un rôle décisif :

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. (*La Semaïson*, p. 57)

On voit que, dans l'étape finale, les mots ont acquis la même matérialité que chez Ponge, sont devenus couleur et parfum, mais est-ce à dire que Jaccottet souscrit comme Ponge à une minoration relative du rôle référentiel du langage au profit du pôle du signifiant ? C'est ce à quoi il nous faut à présent essayer de répondre.

## Mots-matière

Ainsi que le souligne très justement Jean-Marie Gleize (1988, p. 86), c'est seulement dans le champ de la critique professionnelle qu'ont été érigées deux images contradictoires de Ponge, d'un côté « un Ponge sensible, sensuel, sensualiste, quelqu'un dont l'œuvre nous aiderait à nous rapprocher du réel, donc à nous réconcilier avec lui », d'un autre côté, « un Ponge linguiste, sensible surtout aux valeurs de langage, la réalité ne lui étant au fond que prétexte à jouer, jouir, et faire jouir, de la langue elle-même, et, par conséquent, du texte lui-même ». Or, ajoute Jean-Marie Gleize :

N'importe quel simple lecteur de Ponge (...) sait très bien que le « Cageot », par exemple, se trouve simultanément situé, par Francis Ponge lui-même, « à tous les coins de rue qui aboutissent aux halles » (...) et dans la langue française, dans le Dictionnaire, « à mi-chemin de la cage et du cachot ». (Ibid.)

Jaccottet, dans ses articles sur Ponge, insiste lui aussi sur cette double et égale attention<sup>28</sup>. Dans le pôle linguistique lui-même, le cageot est exploré à la fois selon son potentiel de signification et selon les suggestions de sa matérialité sonore. Il y a encore dédoublement, et épaissement du langage qui acquiert de la matière et s'assimile aux choses. Il n'est pas question pour Ponge de nier la spécificité du langage verbal qui est de signifier, mais il s'agit, en densifiant, compacifiant les mots, de faire en sorte qu'on ne les traverse pas trop vite pour aller au sens, ainsi que cela est théorisé dans *Pour un Malherbe* :

Mais une richesse inouïe de consonances, d'assonances et d'allitérations, dosées d'ailleurs de telle façon que la signification l'emporte (très légèrement mais enfin l'emporte) sur le concert de vocables, sur la musique, voilà le fin du fin. (II, 217)

---

<sup>28</sup> Cf. *L'entretien des muses*, p.119.

Réfléchissant à plusieurs reprises sur la différence entre les plasticiens ou musiciens et les écrivains, Ponge réaffirme chaque fois que l'écrivain doit assumer cette propriété référentielle du langage verbal :

Les mots c'est bizarrement concret, parce que, si vous pensez... en même temps ils ont, mettons, deux dimensions, pour l'œil et pour l'oreille, et peut-être la troisième c'est quelque chose comme leur signification. (...) [La signification] c'est une chose très importante, c'est ce qui fait la supériorité (que tous les artistes des autres techniques m'excusent), c'est ce qui fait la supériorité de la parole et de la poésie (...) (« La pratique de la littérature », I, 676)

L'enjeu n'est pas de renoncer à la signification mais de ne pas se laisser dominer par elle, de « trait[er] le moyen d'expression, autrement dit le signifiant, pour ce qu'il est, c'est-à-dire une matière » (II, 717), avant qu'il se transforme en idées et ne se fasse oublier. Que ce soit en 1955 (p. 187 de *Pour un Malherbe* où il oppose « la massue non signifiante » de Mallarmé à la « vibration de la corde tendue » associant *réson* et *raison*), en 1956 (« La pratique de la littérature » *supra*) ou en 1970, (« Braque ou un méditatif à l'œuvre », que nous venons de citer), Ponge assigne comme tâche à l'écrivain de tenir la balance égale entre la matière du mot et sa signification. Il va donc s'efforcer de limiter l'emprise de la dimension référentielle du langage pour permettre à autre chose d'advenir, mais, comme à son ordinaire, il le fera de façon multiple et contradictoire. D'une part, lorsqu'il écrit des textes lisibles à plusieurs niveaux, et partiellement auto-référentiels, il aggrave en quelque sorte la situation en démultipliant le signifié tout en court-circuitant par moments la transitivité du langage. La boussole du signifié, alors, s'affole, et ne sait plus dans quelle direction se tourner, comme nous l'avons vu avec le vertigineux « Plat de poissons frits ». L'allégorie est ainsi exhibée en ce qu'elle permet de jouer sur tous les tableaux, de conserver au langage son rôle de description du réel, et même de mise en récit (car l'allégorie se prête à la narrativisation) tout en donnant à voir concrètement son épaisseur et son aptitude à se dire lui-même autant qu'à dire le monde. Le défi consiste dans ce premier mouvement à instaurer une sorte de tourniquet du sens, une oscillation sans limites entre plusieurs dimensions du texte<sup>29</sup> :

Il faudrait dans la phrase les mots composés à de telles places que la phrase ait un sens pour chacun des sens de chacun de ses termes. Ce serait le comble de la « profondeur logique dans la phrase » et vraiment « la vie » par la multiplicité infinie et la nécessité des rapports. (*Pratiques d'écriture*, II, 1015)

Mais parallèlement, Ponge tente une autre voie en faisant surgir le signifié des potentialités sonores et graphiques du signifiant, qui acquiert ainsi un pouvoir d'engendrement du texte<sup>30</sup>. Calembours et variations sur les phonèmes ou les morphèmes redonnent au langage une place non pas ancillaire, comme dans l'écriture représentative, mais primordiale : il devient une clé d'accès privilégiée aux propriétés des objets en suscitant des rapprochements inattendus et en vivant de sa vie propre au sein du texte. Pour mieux faire comprendre cette spécificité de l'œuvre artistique et le type de réception qu'elle appelle, Ponge invente dans « Braque ou un méditatif à l'œuvre » une sorte d'apologue : imaginons, dit-il, que vous achetiez un journal annonçant une catastrophe, un massacre :

vous déployez ce journal, dont lesdits gros titres sont d'une encre fraîche, et *voici que* l'odeur de cette encre est *au moins* aussi sensible que la signification (serait-elle affirmée *historique*) des événements relatés (...) Eh bien, si vous êtes ainsi, si votre complexion corporelle est ainsi faite que vous soyez présent à ce point, sensible *au moins autant* au signifiant qu'au signifié, vous êtes un lecteur pour la poésie (comme je l'entends) ou pour la peinture de Braque. (II, 713)

---

<sup>29</sup> D'où l'importance de la syllepse, bien notée par Combe (1997 : 239).

<sup>30</sup> Cet aspect a déjà été abordé par Collot 1997 (p.82-83).

Ponge s'emploie ainsi à creuser l'altérité du langage face au monde dont il est censé rendre compte, à lui faire jouer sa propre partition pour, en fin de compte, démultiplier la signification et réduire l'arbitraire du langage en rendant nécessaires et légitimes – mais par le biais bien souvent du ludique et de l'humour – les liens qui l'unissent à ce qu'il désigne.

Jaccottet ne joue pas autant de la dimension matérielle du langage, même s'il lui arrive de rejoindre Ponge dans un mouvement de suspens de la signification qui exalte les virtualités sonores du langage. Sa passion de la musique, à laquelle, au fil du temps, il consacre de plus en plus de notes dans les *Semaisons*, et dont il n'aime pas qu'elle soit figurative (*La Seconde semaison*, p.146), correspond au plaisir d'être ému, emporté, par quelque chose qui, pourtant, ne signifie rien :

De plus en plus, je m'assure qu'il n'est pas de plus beau don à faire, si on en a les moyens, que cette musique-là, déchirante non par ce qu'elle exprime, mais par sa beauté seule. On n'explique absolument rien, mais une perfection est donnée qui dépasse toute possibilité d'explication. (*La Semaison*, p. 17)

Ce passage me paraît très important en ce qu'il oppose l'émotion suscitée par la beauté à l'explication. En effet, pour Jaccottet comme pour Ponge, l'explication est le fossoyeur de la poésie, précisément parce qu'elle remplace un ébranlement de tout l'être (dans ses dimensions à la fois intellectuelle, affective et corporelle) par une satisfaction purement intellectuelle. Dans *La Fabrique du pré*, Ponge, après avoir évoqué « l'enthousiasme secret » qui l'a saisi à la vision du pré de Chantegrenouille, écrit :

Je sus immédiatement que cette vision demeurerait telle quelle, intacte dans ma mémoire. Et donc qu'il me faudrait essayer de la dire. Pour la comprendre ? – Comprendre n'est pas le mot. Pour essayer d'en conserver la jouissance présomptive et de la perpétuer, de la communiquer. (II, 488)

L'explication ramènerait l'objet dans l'orbite du proche, du soi, la simple nomination laisserait l'objet à distance, sans entailler si peu que ce soit son opacité. Mais le travail simultané sur le signifié et le signifiant, en différant le contact avec l'objet, en déstabilisant nos perceptions, et en éveillant notre sensibilité, place, quant à lui, l'objet à mi-distance, dans cette zone entre proche et lointain, où il continue à susciter notre désir tout en ayant été partiellement incorporé à notre univers affectif. La suspension de la dimension représentative du langage vaut en ce qu'elle permet l'émergence d'une vibration qui nous atteint au-delà de toute rationalisation, et qui, comme le dit Ponge juste avant son apologue du journal, nous rend intensément « sensibles au sensible, c'est-à-dire au présent » (II, 713).

De là vient sans doute que Jaccottet accorde tant de prix à ses poèmes d'*Airs*, à la beauté pourtant un peu énigmatique. Leur densité sonore et rythmique et leur forte structuration verticale en font des formules magiques qui saisissent le lecteur au-delà de leur simple signification :

Une semaison de larmes  
sur le visage changé,  
la scintillante saison  
des rivières dérangées :  
chagrin qui creuse la terre

L'âge regarde la neige  
s'éloigner sur les montagnes (p.96)

Chaque élément du poème entre en résonance avec plusieurs autres, soit par similitude de traits (sémantiques ou phoniques), soit par contraste, de sorte que les réseaux de relation se densifient à l'extrême tout en restant purement suggérés, hors de toute explicitation. On retrouvera les mêmes caractéristiques, beaucoup plus tard, dans certains poèmes de *Cahier de verdure* :

Le tronc ridé, taché,  
qu'étouffe, à force, le lierre du Temps,  
si l'effleure une rose, reverdit (p. 59)

Dans ce très court poème, le troisième vers reprend et transforme les sonorités et les accents des vers précédents en même temps qu'il inverse leur sémantisme (ainsi de *étouffe/effleure*, ou de *ridé/lierre du/reverdit*) selon des glissements complexes que nous ne détaillerons pas ici mais qui donnent au poème exactement cette qualité oraculaire que Ponge se fixe comme but. Nous avons vu à propos de « sénéçon, berce, chicorée » que les derniers recueils, en combinant prose et poésie, permettaient de faire jouer à plein la magie des vocables sans tomber dans l'hermétisme.

Un autre exemple de l'attachement de Jaccottet à la dimension matérielle du langage nous est fourni par les rêveries « cratyliques » qui émaillent certaines proses. Son récit de voyage en Andalousie, recueilli dans *Cristal et fumée*, débute ainsi :

Les mots « Andalou », « Andalousie », ce qu'ils ont de langoureux, comme des regards d'yeux noirs dans un visage olivâtre ; ce qu'ils ont d'à la fois sonore et tendre, de sonore, clair et voluptueux comme le mot « velours » ; et, rimant avec « jaloux » et « jalousie », c'est-à-dire encore avec des regards et des fenêtres, des cils et des stores, le soleil dans les rues blanches (...) On ne peut savoir ce qui, dans l'écho de ces mots, revient à des images convenues de ce pays, à des clichés d'une poésie d'ailleurs suspecte tant le tourisme l'a contaminée ; n'empêche que quelque chose, même aujourd'hui (et pourtant !) leur correspond. (p.9)

Même s'il n'est pas dupe des clichés, Jaccottet choisit de nous faire entrer dans le voyage par le mot. Comme chez Ponge, il ne faut voir là aucune innocence, mais un goût des mots, un plaisir à jouer avec eux, une capacité à les investir d'une réalité physique, matérielle. Certains mots russes lus dans l'enfance dans *Michel Strogoff* mettent eux aussi en mouvement l'imaginaire :

des noms de lieux dont la sonorité rude, brutale même : Omsk, Tomsk, Irkoutsk, suffisait à les rendre étranges et à faire voyager très loin celui qui les entendait, avant même qu'il sût rien d'eux ; des noms de choses, aussi, plus spécifiques : télègue, tarentass, knout ; ce dernier surtout, où le k qui termine tant de noms russes claquait en premier comme le coup même du fouet striant le dos ou le visage de la victime (*A partir du mot Russie*, p.10)

Le signifiant est ici un moteur pour l'écriture, en début de livre, mais sa place explicite demeure modeste dans l'ensemble de l'œuvre. On remarque aussi que Jaccottet, de même qu'il parle plus souvent de « voix », de « parole » dans le paysage, est ici plus sensible au signifiant sonore qu'au signifiant graphique, contrairement à Ponge dont on connaît l'extrême attention à la typographie, résumée dans « Proclamation et petit four » (*Méthodes*, I, 641-643).

Pourtant Ponge prend dans ce texte quelques distances par rapport aux calligrammes considérés comme des moyens trop grossiers pour atteindre cette qualité des objets qu'il cherche à saisir :

On a beaucoup usé ces temps derniers (Mallarmé, Apollinaire, les dadaïstes) des artifices typographiques pour parvenir à des effets plus ou moins significatifs.

Eh bien ! je suis convaincu de l'intérêt de ces exercices et conseille à chacun d'en passer par là, voire de renchérir.

Pourtant, grâce à ces travaux, il me semble que nous en sommes au point maintenant où ces effets peuvent être un peu amortis, rentrés, réincorporés.

L'in-plano de *L'Araignée* (I, 333) témoigne brillamment du sens de la typographie chez Ponge, mais le procédé n'a rien de systématique. De même les justifications que peuvent lui apporter l'étymologie ou le dictionnaire en reliant sa propre pratique au fond commun de la langue ne sauraient avoir un caractère d'obligation ni suppléer à une carence du texte. Tout

est bon pour mettre en évidence la fabrication du texte, pour lutter contre la transparence du signe, mais le plus important est la cohésion, la densité objectale du texte lui-même. Si la crevette est comparée à une « capricieuse nef qui tient du capricorne », c'est, remarque Michel Collot, parce qu'étymologiquement elle est une *chevrette* d'eau. Mais « ce rappel du radical ne sert que de catalyseur à tout un lexique du *caprice*, de l'irrégularité, définissant à la fois le comportement caractéristique de l'animal et le rythme même du texte, qui procède *par bonds vifs saccadés, successifs* »<sup>31</sup>. L'étymologie n'est retenue qu'à titre de confirmation, comme on le voit bien dans les réflexions célèbres sur le rose sacripant des collines d'Algérie (*Méthodes*, I, 681-682). Elle s'implicite généralement dans la version finale, d'où une opacification du texte, obligeant le lecteur à s'arrêter, à chercher le secret de fabrique.

## Pluralités du signifié

Même si Jaccottet s'appuie parfois (mais de façon bien plus modeste que Ponge) sur le pôle signifiant du langage, il préfère souvent évoquer l'activité poétique à travers des tableaux allégoriques où toute la charge de la preuve, si l'on peut dire, incombe au lecteur. C'est ainsi qu'un nombre significatif des poèmes et des proses peuvent être lus – sans que cela occulte un premier niveau de sens – comme référant à l'activité poétique elle-même. De cette « duplicité » nous donnerons deux exemples<sup>32</sup> : le poème « Dans l'enceinte du bois d'hiver » dans *Airs* (p.105) et le poème « ...Et le ciel serait-il clément tout un hiver » dans *À la lumière d'hiver* (p.91). Le *tu* du premier et le laboureur du second, s'ils peuvent très bien désigner n'importe quel lecteur ou laboureur, peuvent aussi sans difficulté référer au poète, lui qui cherche à capter « l'unique lumière due » ou dont la plume, comme un soc, trace des sillons pour faire lever « à ras de terre / une herbe autre que l'herbe ». Une différence majeure toutefois distingue de tels textes du « Lézard » ou des « Mûres » : alors que les poèmes de Ponge décrivent l'animal ou les baies de façon à rendre sensible leur analogie avec certaines formes d'écriture, ceux de Jaccottet ne semblent rien céder à leur deuxième niveau de signification, qui ne résulte que d'un postulat herméneutique du lecteur. On ne trouvera guère de mots à double sens assurant la circulation entre l'isotopie affichée et l'isotopie latente. Celle-ci ne peut être convoquée que sur la foi d'autres textes de Jaccottet où le poète se décrit explicitement en laboureur, comme « Avril » dans *Beauregard*. Jaccottet n'arrête pas son lecteur par l'incongruité de certains énoncés qui, chez Ponge, ne deviennent cohérents qu'en fonctionnant à un autre niveau de sens, il l'invite plutôt à donner au poème une profondeur supplémentaire mais nullement nécessaire en établissant une équivalence entre l'écriture et la promenade ou la culture des champs. Cette dualité de significations est permise entre autres par l'emploi du *je* (ou du *tu*, qui en est une figure) qui, selon les procès qui lui sont imputés, peut référer à la fois au sujet d'expérience décrit par le texte (*je* délocuté) et au producteur du texte (locuteur) : Jaccottet joue fréquemment de cette possibilité pour introduire une réflexivité discrète qui n'isole pas l'activité d'écriture du reste de la vie :

Plutôt, le congé dit, n'ai-je plus eu qu'un seul désir :  
 m'adosser à ce mur  
 pour ne plus regarder à l'opposé que le jour,  
 pour mieux aider les eaux qui prennent source en ces montagnes  
 à creuser le berceau des herbes,

<sup>31</sup> op. cit. p. 159.

<sup>32</sup> Pour d'autres exemples de ce phénomène sinon massif, du moins caractéristique, on pourra se reporter à trois de nos articles : Monte 2002, 2003b et 2007.

à porter sous les branches basses des figuiers,  
à travers la nuit d'août,  
les barques pleines de brûlants soupirs. (*Leçons*, p. 31)

Après la mort de l'ami, l'attitude ici décrite peut (et gagne à) être lue à deux niveaux : celle de tout humain qui fait le choix de regarder ce qui peut l'aider à vivre, et celle du poète qui fait le choix d'écrire ce qui est du côté de la vie, du désir renaissant. De même, le célèbre poème d'*À la lumière d'hiver* évoquant la belle étrangère (p.88-89) revêt-il trois niveaux de significations : c'est un poème d'amour pour une inconnue, un éloge de la nuit (dont la femme est une personnification) et une évocation de la poésie dans ce qu'elle a d'ensorcelant et peut-être de trompeur, d'illusoire. Et toute la beauté du texte vient de ce tournoiement infini du sens :

Une étrangère s'est glissée dans mes paroles,  
beau masque de dentelle avec, entre les mailles,  
deux perles, plusieurs perles, larmes ou regards.(...)  
Je pense que je n'aurais pas dû la laisser  
apparaître dans mon cœur ; mais n'est-il pas permis  
de lui faire un peu de place, qu'elle approche  
– on ne sait pas son nom, mais on boit son parfum,  
son haleine et, si elle parle, son murmure –  
et qu'à jamais inapprochée, elle s'éloigne  
et passe (...)

Mais si le texte joue pleinement sur la dimension désirante suscitée par l'allégorie féminine, il n'actualise qu'à peine l'isotopie de l'écriture (se référant plutôt à la voix par les mots « paroles » au début, et plus loin « parle » et « murmure », et n'évoquant qu'à la fin le poète reprenant « la page avec des mots plus pauvres et justes »). Là où Ponge disjoint le signifié du signifiant pour nous obliger à un « arrêt sur langage » qui redonne aux mots leur matérialité et les écarte de leurs référents, Jaccottet tend par une écriture « transparente » à nous conduire d'emblée au référent. La polysémie potentielle du poème n'existe qu'à l'état latent.

## Le langage miroir du monde

Une autre facette du travail de l'écriture chez Jaccottet nous éloigne à la fois de l'exaltation du signifiant et de la multiplication des signifiés pour faire du signifiant un miroir du signifié. Là où la rhétorique pongienne développe une imitation tous azimuts (cratylisme, rhétorique de l'objet, travail sur le signifiant graphique ou sonore) en proposant un miroir de l'objet distordu par la multiplicité des reflets, la rhétorique de Jaccottet se propose plutôt de suggérer la présence de l'objet en développant une syntaxe et une prosodie imitatives.

Voyons par exemple comment s'opposent deux extraits de « Eaux de la Sauve, eaux du Lez », dont le premier évoque une joie ferme et compacte et le second une allégresse bondissante :

Tout tient ensemble, ici, aujourd'hui. Même la buée des premières feuilles ombrageant les berges.  
Rien ne parle d'exil. Rien ne parle de ruine, même pas les ruines. (*Après beaucoup d'années*, p.25)

Vives, fraîches, nombreuses, insaisissables, prodigues.

O très vives, mais insouciantes, ô coureuses, au ras des berges basses. Elles courent, elles passent, mais s'accroissent de leur élan. Elles glissent, vite mais sans presque faire aucun bruit, parce que la pente est faible, pas plus que n'en feraient des flèches : fuite qui brille et abreuve. (*ibid.* p.27)

Dans le premier, les phrases sont brèves, organisées autour de leur noyau verbal, les deux ajouts sont introduits par l'adverbe *même*, le lexique se structure en oppositions (*tout/rien*) et répétitions (*rien* et *ruines*) systématiques, les allitérations (*tout tient, buée - ombrageant les berges, parle - pas*), les échos vocaliques (*ensemble, ici/aujourd'hui*) renforcent la cohésion sémantique et tout le matériau verbal concourt ainsi à imiter la compacité du référent. Dans le second, au contraire, la cascade des adjectifs, les exclamations redoublées, l'allitération en /s/ puis en /p/ et /f/ courant tout au long du passage, les reprises de phonèmes plus ponctuelles cimentant les micro-unités syntaxiques (*au ras des berges basses, fuite qui brille et abreuve*), la syntaxe procédant par juxtapositions, le choix de constructions intransitives qui ne limitent pas l'inscription du procès, tout s'accorde à la fugacité des eaux, à leur abondance, ainsi qu'à la relance perpétuelle de leur écoulement.

Dans le texte en prose qui ouvre *Le mot Joie*, la plénitude organisée qu'évoque le texte trouve son image dans l'ampleur et la parfaite structuration de la période, grossie par des parenthèses et des adverbes en incise qui en retardent la fin, cependant que l'aspect inouï du phénomène trouve un écho dans les conditionnels, les structures concessives, les alternatives et les rectifications qui marquent les hésitations de la pensée :

J'essayais d'entendre mieux encore ce mot (dont on aurait presque dit qu'il me venait d'une langue étrangère, ou morte) : la rondeur du fruit, l'or des blés, la jubilation d'un orchestre de cuivres, il y avait du vrai dans tout cela ; mais il manquait l'essentiel : la plénitude, et pas seulement la plénitude (qui a quelque chose d'immobile, de clos, d'éternel), mais le souvenir ou le rêve d'un espace qui, bien que plein, bien que complet, ne cesserait, tranquillement, souverainement, de s'élargir, de s'ouvrir, à l'image d'un temple dont les colonnes (ne portant plus que l'air ainsi qu'on le voit aux ruines) s'écarteraient à l'infini les unes des autres sans rompre leurs invisibles liens ; ou du char d'Elie dont les roues grandiraient à la mesure des galaxies sans que leur essieu casse. (*Le mot Joie*, p. 122)

Mais le mot « joie » lui-même, point de départ de la réflexion, a disparu, transformé en paysage. Comme le dit très justement Jean-Claude Mathieu (2003, p.274), Jaccottet préfère « aboucher directement le signifiant “joie” devenu rondeur et saveur d'un fruit dans la bouche à une gerbe de référents-paysages, cependant que le signifié est mis en veilleuse ». Alors que Ponge aurait écrit, à partir de ce mot brusquement entendu par le promeneur dans la campagne, un ensemble de textes où la réflexion sur le mot lui-même aurait occupé au moins autant de place que les déploiements possibles de cette joie dans le monde, le mot s'incarne dès le prologue dans les métaphores qu'il suscite et disparaît en tant que tel, laissant la place à des moissons, à un orchestre de cuivres, à un temple, au char d'Elie. Et, dans le dernier paragraphe de ce prologue, le poète se présente comme « écout[ant] et recueill[ant] des signes » « à partir de lui », mais le mot est devenu purement et simplement un objet du monde, « un grand soleil entrevu ». Le monde a absorbé en lui le langage. Il y a bel et bien chez Jaccottet une tentation de réduire l'altérité langage-monde au bénéfice du monde, comme on peut le voir dans cette phrase de *La Seconde semaison* :

Celui qui écrit aura fait comme s'il remplissait une coupe avec toute la lumière de l'été, tout ce qu'il y a eu dans l'été, puis il l'aura soulevée pour la faire briller dans sa main – avec tout ce qu'il y a dedans – qu'il faudra avoir dit avant que le gel ne gagne ses doigts. (p. 82)

ou, plus nettement encore, dans ce poème de *Cahier de verdure* :

Détrompez-vous :  
ce n'est pas moi qui ai tracé toutes ces lignes  
mais, tel jour, une aigrette ou une pluie,  
tel autre, un tremble,  
pour peu qu'une ombre aimée les éclairât. (p.61)

Alors que Ponge creuse puis réduit la distance entre mots et choses en rapprochant les mots de la densité des choses au prix d'une opacification de la référence, Jaccottet rêve d'un

effacement du poète au profit de son objet, dans une abolition totale du moi au sein de l'altérité, ou à défaut, d'une métamorphose du poète en jardinier, écrivant directement sur la terre, ou en oiseau, traçant ses signes dans l'air, de sorte que le langage nous ouvre immédiatement accès aux pages du monde.

Toutefois il ne faudrait pas opposer trop rigidelement les deux auteurs en ne tenant compte, dans l'œuvre de Ponge, que des textes emblématiques d'une intrication étroite entre l'objet de l'écriture et l'écriture de l'objet. Il arrive en effet que ces jeux de miroir se limitent à quelques brefs points de contact, quelques rapides courts-circuits. Ainsi, dans *L'Asparagus* (écrit entre 1961 et 1963, II, 324-327), la mise en relation entre les branches plates de la plante et les pages du poème se fait-elle par l'expression « recto-verso » en deux points du texte, mais pour le reste, le poème procède plutôt à une réflexion sur la production et la dissémination, qui, certes, parlant du végétal, fait écho à la création poétique, mais sur le même mode allusif que Jaccottet dans les poèmes que nous avons cités *supra*. Contrairement à certains passages où des calembours nous indiquent que telle expression n'est choisie que pour pouvoir signifier sur plusieurs plans à la fois<sup>33</sup>, le passage suivant laisse la référence à l'écriture totalement implicite jusqu'à la dernière phrase, caractéristique du rinçage pongien :

Ainsi l'asparagus étend-il ses tapis, ses tamis superposés, ses tapis étagés, ses palmes protectrices...

Ces draps qui cachent la terre aux anges, leur cachent la mort, la brisure, cachent et escamotent la douleur et la mort. En même temps qu'ils cachent à la terre la chute, l'éblouissante chute des anges (rayons du soleil).

Cachent le sol aux anges, cachent les anges au sol ; à chacun épargnant la blessure, par éblouissement ou brisure ; et la mort.

Voilà donc sa protection sur deux faces, à double sens, recto verso. (II, 327)

Hormis la dernière phrase, le texte s'insérerait aisément dans un recueil de Jaccottet, *Et néanmoins*, par exemple, entre les violettes et les daucus. Et ces pages-draps pour amortir la chute des habitants « du gratte-ciel, de la tour incendiés » nous font penser à ce chant de *Requiem* où Jaccottet a cherché à « ensevelir [ces jeunes morts] dans quelque chose qui les apaise ou qui les sauve » (p.45).

La littéralité pongienne peut ainsi se jouer sur le mode de l'intermittence, de l'allusion, et la description de l'objet passer par les ressources de l'écriture imitative, comme le montre « Les hirondelles » (*Pièces*, I, 795), même si la densité sémantique de ce texte ne peut se réduire à la seule imitation dans l'écriture de l'impétuosité et des brusques changements de direction du vol des hirondelles<sup>34</sup>.

Toute systématisation outrancière de l'écriture de Ponge se heurte rapidement à un contre-exemple, tant il a soin d'explorer en tout sens les relations entre langage et monde. Néanmoins la tendance générale, dans son œuvre, va bien, par des moyens divers, vers une aggravation amoureuse de l'altérité qui débouche sur une étreinte passionnée où chacun jouit d'être lui-même face à l'autre, alors que Jaccottet tend à faire du poème et de son auteur des éléments consubstantiels au monde dans lequel ils aimeraient se fondre. Face aux signes de Ponge devenus bien souvent des espaces à trois dimensions, de vrais palais de glaces où le référent se diffracte en reflets incertains, les signes de Jaccottet se diluent plus volontiers dans l'espace limpide du soir ou se déposent en ombre sur la terre, pour que le monde même devienne signe. Les deux chapitres qui suivent, consacrés aux paysages, nous permettront de suivre concrètement les manifestations de cette différence.

---

<sup>33</sup> On se reportera à l'étude du premier paragraphe du texte dans Riffaterre 1979, p. 275 sq.

<sup>34</sup> On trouvera dans l'article d'E. Cardonne-Arlyck (2004) une étude détaillée de ce poème.