

Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas
Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)
Band: 11 (1987)

Artikel: Une lecture de "Leçons" de Philippe Jaccottet
Autor: Vogel, Christina
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-257709>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 04.05.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

UNE LECTURE DE *LEÇONS* DE PHILIPPE JACCOTTET¹

Expérience douloureuse et pénible, la mort met en cause le poète et interroge le sens de l'activité poétique. Elle tente sur nous, lecteurs de *Leçons*, son épreuve. A nous de ressaisir, par-delà la rupture qu'elle instaure, l'unité de ce poème, de lui conférer une cohérence thématique et formelle, en dépit de l'ébranlement qui le traverse.

«La mort et la poésie»: la poésie de Jaccottet naît de la tension qui unit ces pôles antagonistes. «En moi, par ma bouche, n'a jamais parlé que la mort»², «voix donnée à la mort» la poésie est aussi, et en même temps réponse apportée au défi de ce qui fait non-sens.

Constante thématique, la mort prend une valeur toute particulière quand elle concerne le maître, comme c'est le cas dans *L'Obscurité*³ et dans *Leçons*, deux textes entre lesquels il conviendrait de tenter une comparaison systématique, même si la signification que le récit en prose attribue à la mort du maître diffère fondamentalement de celle qu'actualise le poème, objet de cette étude. La singularité de notre texte réside dans l'interdépendance qu'il installe entre l'épreuve de la mort et celle de l'écriture poétique. Le poète de *Leçons* renonce au savoir sur la mort qui lui permettrait de la dire. Les dernières pièces du poème rejettent explicitement un rapport prédicatif, cognitif, au «tout autre» pour lui substituer une relation de nature pathémique. Le poète intègre dans le chant de la passion ce qui s'est avéré indicible, ineffable. Une confrontation des deux *résolutions* révèle entre le récit et le poème un changement de poétique.

Tandis que *L'Obscurité* s'achève sur l'énoncé: «De mon maître, j'ai su que les cendres avaient été dispersées dans une

forêt», *Leçons* développe l'inventaire incantatoire et ouvert d'une ignorance consentie:

*ou tout à fait effacé
et nous laissant moins de cendres
que feu d'un soir au foyer,
ou invisible habitant l'invisible,
ou graine dans la loge de nos cœurs,
quoi qu'il en soit, [...]*

I. *L'organisation discursive du poème*

L'écho que les deux dernières pièces de *Leçons* renvoient au lointain texte-épigraphe est sensible à première lecture déjà. Au lieu de clore le poème, les textes XXI et XXII font retour à son origine permettant, du même coup, de mesurer la transformation qui assure le passage d'un état initial à un état terminal.

Reproduisant l'articulation de deux récits, ou de deux parcours – celui de l'agonie du maître et celui de la naissance d'un nouveau sujet poétique – l'espace du poème comporte deux parties. Leur limite coïncide avec le moment pivotant où la passion du maître étant accomplie, le je poétique, EGO, refusant le non-sens et la non-valeur, se découvre disponible pour un sens et des valeurs nouveaux.

La césure du poème se situe entre la fin de XVI et le début de XVII: «j'ai relevé les yeux», ce seul geste suffit à marquer le renouveau. Reprenant avec insistance les figures de l'agonie, les textes quinze et seize, derniers de la première partie forment couple. Leur parallélisme produit un effet de clause («Plus aucun souffle»; «Souffle arraché: méconnaissable»). L'hyperbole métaphorique reprise d'un texte à l'autre: «qu'une comète / en route vers la nuit des filles de nos filles, / nous l'entendrions...»; «Cadavre. Un météore nous est moins lointain», figurativise la distance la plus infranchissable qui soit, celle qui sépare mondes des morts et des vivants. Le rapport entre ces deux espaces se soustrait à toute commune mesure, à toute connaissance et à toute communication; il est pensé, de surcroît, en termes polémiques extrêmement agressifs: «arra-

chez-lui le souffle: pourriture. / Qui se venge, et de quoi, par ce crachat?»

Il est de tradition d'exprimer dans le langage de la spatialité la relation des vivants et des morts: rien d'étonnant à ce que catégories topologiques et locatives soient appelées à jouer un rôle déterminant dans *Leçons*.

Coextensif aux pièces IV («Sinon le premier coup, c'est le premier éclat») à XVI, le parcours de l'agonie exploite les figures d'un *univers clivé*. Celles de la déchirure sont particulièrement abondantes dans le quatorzième texte⁴ qui dit l'imminence de la mort.

La cohérence figurative des pièces X à XII est liée à la figure de l'éboulement apte à manifester un espace en désagrégation, en voie de perdre la dimension même de la verticalité. Elle témoigne de l'impossibilité, en ce point du poème du moins, à intégrer l'espace des morts dans celui des vivants. Comment penser, en effet, cet *ailleurs absolu* qui s'oppose à l'ici des vivants comme l'ouverture indéfinie à la clôture rassurante du «clos», des «murs» ou de la «maison».

1) *L'agonie du maître*

a) *La dimension actorielle*

Mais quel est celui qui se révèle incapable d'intégrer, de manière qu'elle fasse sens, l'expérience de la mort? ou, pour formuler autrement la même question, qui est celui qui écrit?

La réponse nous est donnée par les trois premiers textes. Ceux-ci mettent en scène un acteur EGO, qui assume la remémoration actuelle d'une agonie déjà vécue.

L'expérience qu'EGO fait de la mort du maître possède une portée qui dépasse les limites d'une histoire particulière, elle concerne un sujet collectif, NOUS, supposé comprendre tout lecteur. Ce qui peut se lire, à un premier niveau, comme la confrontation revécue – dans l'acte d'écrire qui est aussi acte de remémoration et de réflexion – avec la mort doit s'interpréter, à un autre point de vue, comme la mise en question du sujet de l'écriture et de sa poétique. Ressentie comme la perte du Destinataire, garant des valeurs poétiques, la mort du maître fait bon marché des certitudes qui dirigeaient la main du poète jusque-là.

b) *Le changement de poétique*

Les trois premières pièces de *Leçons* forment groupe, elles témoignent de la prise de conscience du sujet poétique. EGO se destitue lui-même du rôle de guide des morts que, naguère, il croyait pouvoir jouer. La réflexion d'ordre esthétique confère à cette série ternaire un statut particulier et met en lumière l'enjeu de l'entreprise qui commence. L'évocation des images de la mort du maître et la réactualisation qui l'accompagne nécessairement de la souffrance et de la peine vécues déterminent la quête d'une poétique nouvelle. Au moment où il remet en question le bien-fondé de l'activité poétique, renonçant le *croire*- et le *savoir-être* anciens, dans une telle recherche incertaine, EGO ne risque rien moins que sa propre identité.

c) *Les transformations du maître*

D'emblée, le maître apparaît en perte d'identité: il ne figure jamais dans le texte qu'en tant que *non-personne*⁵. Dès le début de l'épreuve, EGO nie la possibilité d'installer avec lui une relation de communication intersubjective. Sa disparition se lit comme la perte de toute compétence, comme déconstruction progressive d'un sujet.

Le quatrième texte sanctionne l'irréversible régression à l'impuissance: «faible enfançon»: l'espace du «lit de nouveau trop grand» où il gît annonce l'imminence de l'espace sans coordonnées, du non-espace, où il va s'abîmer.

La pièce suivante développe la dégradation qui affecte la relation entre espace subjectif et espace objectif. Objet de valeur du maître, l'intégrité des espaces discrets est menacée ou détruite par une puissance agressive et anonyme «qui brisait les barrières de sa vie, / Lui qui avait toujours aimé son clos, ses murs, / lui qui gardait les clefs de la maison.»

L'une après l'autre se trouvent annulées les relations qui définissaient l'identité du maître: le voici disjoint de NOUS, consigné dans un espace incommensurable avec l'*ici* de l'acteur collectif des vivants: «en dehors, entraîné hors des mesures. / Notre mètre, de lui à nous, n'avait plus cours: / autant comme une lame, le briser sur le genou.»

Le texte VIII confirme qu'il n'est plus, entre IL et NOUS, de communication possible, ni verbale, ni auditive, ni visuelle. Le maître se voit dépossédé de toute compétence.

La pièce IX actualise l'infinie solitude de celui qui est aux prises avec la mort en lui prêtant, sur le mode hypothétique, le secours d'une voix qui déjà lui est étrangère.

L'agonie du maître s'achève par un changement radical de rôle: victime d'un éventuel Destinateur anonyme («qu'on emporte cela. [...] Qui se venge, et de quoi, par ce crachat?») le guide est voué à la condition de *non-sujet*.

d) *Vers une nouvelle écriture?*

L'agonie de l'ancien garant des valeurs poétiques n'est pas sans conséquence pour le sujet de l'écriture, EGO. Revivant dans l'acte d'énonciation, par un exercice tout à la fois cognitif et pathémique, l'expérience de la mort du maître, il traverse une crise existentielle. Son écriture porte les marques d'une sorte de «travail du deuil».

Non seulement EGO dénonce les pseudo-certitudes jusqu'à assumées et le savoir reçu, garanti par «des hommes vieux» (voir III), il en vient à douter du pouvoir même des images. Que reste-t-il de l'efficacité médiatrice des «raisins» et des «figues», dont la présence n'est plus instauratrice de cet état de bonheur et de confiance durable que ces figures évoquent dans le discours biblique⁶?

Alimentés par le regret ou le désir, ou le refus, les incertitudes et les doutes se manifestent par le retour fréquent de tournures hypothétiques ou interrogatives. Comment dire autrement, en effet, ce qui semble rendre dérisoire, ou impossible (cf. XI: «On peut nommer cela horreur, ordure...») toute activité poétique?

Renonçant aux images conventionnelles de la poésie lyrique, le sujet poétique n'abandonne pas pour autant la quête, encore tâtonnante, d'un sens. Le treizième texte dénonce l'absurdité d'un destin humain voué à l'irréparable en convoquant, en contrepoint, l'évidence désirable de l'autre face du monde:

*Un simple souffle, un nœud léger de l'air,
une graine échappée aux herbes folles du Temps,
rien qu'une voix qui volerait chantant
à travers l'ombre et la lumière*

Entre la série ternaire placée sous le signe de l'écroulement et celle qui marque le terme de l'agonie, cette pièce se lit comme l'illusion momentanée d'un espoir révolu ou comme le prélude secret à une réconciliation inespérée.

2) *La naissance du nouveau poète*

Nous sommes à même de saisir, désormais, l'importance du dix-septième texte, celui qui ouvre la seconde partie du poème. «J'ai relevé les yeux» marque une rupture dans l'expérience de la remémoration. Ce simple geste détermine un avant et un après en reléguant l'angoisse existentielle dans le passé. Nous sommes parvenus au moment pivot de l'épreuve traversée.

a) *La restructuration de l'espace*

La pièce XVII manifeste une rupture qualitative observable aux différents niveaux de la signification. EGO renaît dans la mesure où il assume, au plan de l'énonciation, le mouvement qui rétablit, à celui de l'énoncé, la relation au monde. La figure de la fenêtre conjugue, en effet, le thème de la limite et celui du passage: rétablis dans leur autonomie, le dehors et le dedans communiquent cependant à nouveau. Entre l'espace domestique qui englobe le sujet individuel et l'espace cosmique, le lien se rétablit. Il en résulte la vision d'un univers en voie de renouvellement, non plus déchiré et désagréé.

Par et à travers cet acte délibéré du regard qui s'ouvre vers l'extérieur, EGO réinstaure un rapport modalisé aux apparitions du monde. Figures encore inconnues, chargées de mémoire, les images – indéfinies, lumineuses et lointaines – retrouvent un pouvoir d'organisation et de médiation: elles conjuguent l'être et le faire en vue de rétablir l'intégrité de l'espace déchiré.

La restructuration de l'espace peut se traduire dans l'ordre du scriptural. La métaphore de la texture («Navettes ou anges de l'être») figurativise la naissance du *texte* poétique.

Tout se passe comme si le désir du sens prenait corps désormais, comme si l'univers se donnait à lire à nouveau.

b) *Le procès de totalisation*

La seconde partie du poème coïncide avec la genèse d'un nouveau sujet poétique. Elle se subdivise à son tour en deux groupes de trois textes. Le dernier ternaire correspond à l'assomption de l'état terminal, transformé, de la poétique et de son sujet.

La pièce XX exprime, dès le vers initial, la solidarité du refus et du désir. En position liminaire du ternaire conclusif, EGO assume un vouloir de nature pathémique («Plutôt, le congé dit, n'ai-je plus eu qu'un seul désir») qui fait écho, en s'y substituant, au vouloir de type prédicatif énoncé dans le texte III, dernier de la série ternaire initiale de *Leçons* («Je ne voudrais plus qu'éloigner / ce qui nous sépare du clair»). La rupture est interprétable en termes de modification des rôles actantiels. EGO s'instaure en tant que sujet autodéterminé. Il s'attribue, en effet, la position virtuelle d'opérateur par rapport au programme poétique des eaux:

*pour mieux aider les eaux qui prennent source en ces montagnes
à creuser le berceau des herbes,
à porter sous les branches basses des figuiers,
à travers la nuit d'août,
les barques pleines de brûlants soupirs.*

Contrairement à la «leçon» de III, le rétablissement d'une relation euphorique au monde ne dépend plus désormais d'une sagesse d'emprunt. La valeur des choses, des raisins ou des figuiers, ne leur appartient pas en propre, elle est fonction du Sujet qui en garantit l'existence signifiante. Tout se passe comme si le discours poétique se chargeait d'en assurer le caractère sacré.

Par une sorte de conversion radicale, le poète prend appui, dorénavant, sur ce qui était tantôt encore un obstacle infranchissable. Dans le langage de la spatialité, par rapport à la catégorie de la perspective, au rapport de facialité désespéré («Le front contre le mur de la montagne») succède maintenant une relation de dorsalité confiante («pour m'adosser à ce mur / pour ne plus regarder à l'opposé que le jour»).

Dominée par la composante pathémique, cette étape consacre le passage d'un rapport «objectivant» à une relation «subjectivante» d'EGO et du Monde.

Signalons, dans cette perspective, le rapport systématique de comparabilité qui unit les pièces X et XX. A la fin de *Leçons*, dépourvu de toute détermination, le jour est la figure par excellence de la valeur. Il s'oppose comme tel au «jour froid» et au «jour hérissé d'oiseaux» propre à l'espace déchiré, disparate et chaotique de la mort.

c) *L'état de plénitude*

Les dernières pièces, XXI et XXII, sont interprétables en termes de conversion. Formant couple («Et moi maintenant»; «Toi cependant»), elles célèbrent l'avènement de la poétique nouvelle.

En donnant à connaître le *contenu inversé* – la poétique à rejeter – les deux premières pièces du poème dessinaient *a contrario* la place d'une poétique à venir; il appartient aux textes conclusifs de *Leçons* – qui associent sur un mode inédit destin du poète et destin du maître – de poser en l'actualisant une poétique sortie victorieuse de l'épreuve de la mort.

L'état final auquel accède le poète porte toutes les marques d'un état de plénitude paradisiaque. Le sens du monde et l'identité du sujet s'actualisent dans l'instant à la fois fugitif et durable – hors situation – d'une «extase» poétique.

La plénitude du sens se manifeste à travers la figure d'un espace cosmique qui articule les quatre éléments, le feu, l'air, l'eau et la terre. Focalisé sur EGO, l'univers est fonction du Sujet qui le perçoit. Intelligible dans l'immédiateté de la vision et de l'audition, l'espace réintégré se trouve ramené à son essence lumineuse et à son aérienne légèreté. «Enveloppé dans la chevelure de l'air», EGO jouit d'une liberté qui n'a pas à s'éprouver dans l'action. «Légère cendre / au pied du jour», la montagne même n'exerce plus sa dominance menaçante.

Les textes XXI et XXII forment une suite orientée dans la mesure où la communication réinstaurée d'EGO et de TU pré-suppose le renoncement au préalable du savoir et la conjonction actualisée avec la valeur poétique. En tant que *Sujet réalisé*, EGO s'adresse directement au maître pour l'invoquer, lui attribuant du même coup, le statut de personne. Se trouve ainsi assurée la structure dialogique de la communication poétique.

Le dernier texte ne cherche pas à professer une vérité absolue, déniait même aux énoncés descriptifs le support d'un savoir assuré. Il prend la forme d'une *incantation*⁷, dans le sens où Bergson écrit: «L'incantation peut participer à la fois du commandement et de la prière.»

La juxtaposition de trois «strophes», introduites chacune par «ou», et le commentaire qu'apporte le «quoi qu'il en soit» final à l'inventaire des représentations de la mort, récusent le pouvoir discriminatoire du oui et du non face au «tout autre». Ne conviendrait-il pas de se réclamer plutôt d'une rationalité pour laquelle les contraires sont pensables comme des «contrastes complémentaires»⁸.

Nous ne manquerons pas de relever la nature complémentaire des trois propositions introduites par un «ou» disjonctif. La première tente une appréhension figurative de l'expérience de la mort; elle englobe, par sa perspective, la dimension du passé et la matérialité du drame vécu («ou tout à fait effacé / et nous laissant moins de cendres / que feu d'un soir au foyer»). La deuxième essaie de traduire la même expérience en un langage abstrait, concomitant du présent actualisé («ou invisible habitant l'invisible,»); la dernière enfin de ces propositions adopte un mode d'écriture métaphorique qui vise la dimension du futur («ou graine dans la loge de nos cœurs»).

Après avoir dénié toute valeur à une curiosité qu'aucune réponse ne saurait satisfaire, EGO parvient à rétablir le rapport au mort: destinataire de la prière, le maître invoqué acquiert, par la vertu du chant, le statut d'une instance subjective. La communication rétablie entre les espaces domestique et cosmique manifeste métaphoriquement cette ultime transformation:

*demeure en modèle de patience et de sourire,
tel le soleil dans notre dos encore
qui éclaire la table, et la page, et les raisins.*

Le double aspect du «commandement» et de la «prière» qui caractérise le mode incantatoire, installe les deux instances subjectives, JE et TU, dans une relation de réciprocité à l'intérieur de laquelle elles occupent alternativement les positions de sujet de l'énonciation. Le sujet collectif est censé prendre modèle sur le TU qui garantit les valeurs esthétiques. Objet de la mémoire

affective – individuelle et collective –, condition de la communication poétique, l'identité du TU se trouve du même coup rétablie.

La comparaison avec le «soleil», source de lumière et de chaleur, fait du TU la source d'une connaissance qui concilie les composantes cognitive et pathémique d'un sujet de croire réinstauré: peut se dire EGO, quiconque a lu, poétiquement, *Leçons*.

II. *L'unité du poème et le statut du texte-épigraphe*

Il s'agit maintenant de résoudre une dernière question, à savoir: quelle est la relation entre le texte-épigraphe, qui, jusqu'à présent, a été exclu de notre interprétation, et les vingt-deux pièces du poème? L'impression en italique confère à ce premier texte un statut particulier qu'il nous reste à définir.

Le texte-épigraphe se lit, en un premier temps, comme une invocation, comme un souhait visant l'épreuve poétique. Au seuil du poème, il entretient avec la première pièce un rapport de continuité que manifeste la reprise des figures de l'errance et du tremblement. Le vœu énoncé dans ce texte-préface porte ainsi sur l'engagement du poète à renoncer au Discours esthétique d'autrefois et à mettre en question l'activité poétique elle-même. En ce moment de crise, de transition, EGO fait appel, à l'intérieur de l'exergue, à son Destinateur de «jadis». Ce besoin d'établir une continuité entre l'ancien garant des valeurs esthétiques et la quête d'une nouvelle poétique révèle une contradiction inhérente à la volonté du poète EGO. Celui-ci paraît hésiter à se libérer radicalement de l'entrave de son ancien croire.

Le changement dont EGO est le lieu tandis qu'il revit, dans l'acte où il la profère, l'agonie du maître, doit nécessairement répondre au vœu exprimé dans le texte-préface. Il est légitime, par conséquent, d'essayer de construire systématiquement la *conversion* qui se réalise entre la triple évocation optative de l'«épigraphe» et la série ternaire qui clôt le poème par un chant incantatoire.

L'instance-guide, sollicitée dans l'exergue, est d'avance disqualifiée par le statut de non-personne qui lui est assigné. Le dernier texte accomplit la transformation de ce IL en TU, en

une instance subjective compétente. Simultanément le rapport initial de dépendance entre EGO et IL se transforme en une relation contractuelle installée entre deux sujets reconnus. L'abolition finale de l'univers polémique se traduit aussi dans le langage spatial. Dans le texte-épigraphe IL est relégué dans «l'angle de la chambre», occupant la position d'une limite périphérique. Les deux dernières pièces, par contre, donnent à EGO – instance englobant JE et TU – une position centrale, dans un espace totalisé. Les figures spatiales qui caractérisent l'état final, sont celles d'un univers perméable, à l'intérieur duquel la communication esthétique peut réussir. Est corrélée à la transformation d'un espace clos et clivé en un espace ouvert et intégral, la conversion d'une poétique à l'autre. Le vœu initial («Qu'il mesure, comme il a fait jadis le plomb, les lignes que j'assemble en questionnant, me rappelant sa fin.») n'est plus à exaucer après l'expérience de la mort, révélatrice – nous l'avons souligné – de l'existence d'un univers incommensurable qui déjoue toute tentative de représentation linéaire et chronologique.

Le texte-épigraphe n'est point une sorte de préface, écrite après coup; il a pour fonction au contraire d'introduire l'enjeu de l'épreuve poétique. Au seuil du poème il participe encore de l'ancienne poétique et exprime le doute et l'hésitation liés au changement annoncé. La transformation de l'esthétique dont témoignera *Leçons*, affecte son statut de façon radicale. La suite ternaire finale, disjonction d'un croire périmé, affirmera qu'EGO a définitivement franchi le seuil, qu'un nouveau poète est né dans l'instantanéité d'un état de plénitude.

Christina Vogel
Université de Zurich

NOTES

¹ Cet article est le résultat d'un travail collectif. A la suite d'un colloque organisé autour du poème *Leçons* de Philippe Jaccottet, un groupe de six étudiants a essayé d'approfondir sa réflexion sur la nature particulière de la poétique de *Leçons*. J'aimerais exprimer ici mes remerciements à mes amis, Maria-Paz Yáñez, Pierre Scherer, Goran Grubačević, Stefan Genner et Paul Boschung.

Notre analyse se base sur la version définitive de *Leçons*, publiée dans le volume *A la Lumière d'hiver*, Paris, Gallimard, 1977.

Leçons s'ouvre sur un texte auquel l'impression en italique attribue la fonction d'introduction; nous lui donnons le numéro 0, et numérotions de I à XXII les pièces constituant le «récit» proprement dit.

² Ph. Jaccottet, *La Semaïson*, Gallimard, 1984, p. 29.

³ Ph. Jaccottet, *L'Obscurité*, Gallimard, 1981.

⁴ L'incipit du quatorzième texte est le suivant:

*On le déchire, on l'arrache,
cette chambre où nous nous serrons est déchirée,
notre fibre crie.*

⁵ Nous empruntons les concepts de «non-personne» et de «personne» à E. Benveniste: cf. E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, 1966.

⁶ «Raisins» et «figues» sont des figures fortement valorisées à l'intérieur du Discours religieux chrétien. Pour n'en citer qu'un exemple: *Encyclopédie théologique*, publiée par M. l'Abbé Migne, tome II, Paris, 1845; voir l'entrée «Figue, Figuier»: p. 478: «Dans le style de l'Ecriture, vivre en paix <sous sa vigne et sous son figuier> marque un temps de bonheur et de prospérité: III Reg. IV, 25: Habitabit Juda et Israel absque timore ullo, unusquisque sub vite sua et sub ficu sua.»

Convenons d'appeler «Discours» un concept qui articule d'une part la signification du monde naturel et d'autre part les règles de la communication intersubjective.

⁷ Pour la définition de l'«incantation» l'on pourrait simplement consulter le *Grand Robert*.

⁸ Cf. Philippe Jaccottet, *La Semaïson*, Gallimard, 1984, pp. 155–156.