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: 12 (1987)

Artikel: Retournements et traversées : le regard chez Victor Hugo et Philippe Jaccottet

Autor: Jaquier, Claire

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-258078

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 21.07.2025

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

RETOURNEMENTS ET TRAVERSÉES:

le regard chez Victor Hugo et Philippe Jaccottet

Pour Christine Maeder-Virágh

> Jean Valjean regarda la maison en face de lui, il regarda la barricade à côté de lui, puis il regarda la terre, avec la violence de l'extrémité suprême, éperdu, et comme s'il eût voulu y faire un trou avec ses yeux.
> A force de regarder, on ne sait quoi de vaguement saisissable dans une telle agonie se dessina et prit forme à ses pieds, comme si c'était une puissance du regard de faire éclore la chose demandée. Il aperçut à quelques pas de lui, au bas du petit barrage si impitoyablement gardé et guetté au dehors, sous un écroulement de pavés qui la cachait en partie, une grille de fer posée à plat et de niveau avec le sol. [...] A travers les barreaux on entrevoyait une ouverture obscure, quelque chose de pareil au conduit d'une cheminée ou au cylindre d'une citerne. Jean Valjean s'élança.
>
> Victor Hugo, *Les Misérables*[1]

Jean Valjean est sauvé par la puissance de son regard: pris au piège d'une barricade assiégée, lors de l'émeute de juin 1832 à Paris, le héros échappe aux balles des gardes nationaux en pénétrant dans l'égout.

Cette fuite inespérée donne à Hugo l'occasion de développer dans les six chapitres qui suivent – regroupés sous le titre: «L'Intestin de Léviathan» – une histoire et une philosophie de l'égout parisien[2].

Ce morceau fortement idéologique consacré aux bas-fonds de la ville se trouve suspendu à une justification narrative si ténue qu'elle pourrait passer pour une supercherie; la nécessité diégétique, heureusement, vient au secours de Hugo: il faut sauver Jean Valjean. Il n'en reste pas moins qu'on se demande si c'est l'histoire qui suscite le détour, à la fois explication historique, commentaire moral et dissertation philosophique, ou si le goût de la digression poursuit le narrateur au point qu'il saisit le

premier prétexte narratif venu pour placer son grand poème sur les tréfonds organiques de Paris.

Le désir de fuite de Jean Valjean apparaît ainsi comme une redondance du désir hugolien: tout comme le narrateur *fait exister* la bouche d'égout pour introduire «L'Intestin de Léviathan», Jean Valjean la *crée* par l'efficacité de son regard, pour échapper à la mort.

L'apparition de la grille sous les yeux de Jean Valjean offre un modèle du plus pur fantasme démiurgique: la création d'un objet du monde par le seul pouvoir de la volonté et de l'esprit, relayés par le regard. La ruse narrative de l'épisode – utile aussi bien au narrateur qu'au héros – ne serait qu'amusante si elle ne requérait précisément le regard, instrument de puissance magique et lieu privilégié d'investissement imaginaire chez Hugo.

Le regard du héros, certes, fait exister le réel, mais l'objectivité de la chose créée, et partant la dignité de ce regard, se trouvent grevées par la plus lourde hypothèque subjectiviste: l'attitude de Jean Valjean ressemble singulièrement à la croyance enfantine dans la toute-puissance des désirs et des rêves, et dans leur réalisation magique; en outre, le lecteur ne saurait oublier que la bouche d'égout est avant tout une réalité préfabriquée par la nécessité narrative.

Cette concurrence – ou cette convergence – de la réalité et du fantasme, d'une croyance métaphysique et d'une ruse de narrateur, désigne cet épisode des *Misérables* comme un modèle de l'ambiguïté du regard «littéraire», tendu entre l'ambition de voir et de dire la réalité même, et le soupçon qu'il éveille d'avoir créé de toutes pièces une image de son rêve.

La bouche d'égout est sans doute un objet réel (dans la réalité vraisemblable du texte), mais elle figure tout aussi bien, telle une ponctuation utile à l'économie romanesque, un œil – qui ouvre à Jean Valjean la voie des ténèbres, assurant à ce voyant l'invisibilité –, et une bouche – qui semble donner la parole au narrateur.

Il y a certes quelque impertinence à comparer la prouesse scopique de Jean Valjean, d'une part, à l'ambition philosophique de sonder l'invisible, chez Hugo poète; d'autre part, à la volonté de contempler et de dire le monde dans sa réalité la

plus objective, chez plusieurs poètes du XXe siècle[3]. La démesure de ces regards me semble autoriser la comparaison: l'*hybris* de Jean Valjean et de Hugo est une prétention à imiter le Créateur; celle des poètes du XXe siècle consiste à cerner et à dire – à l'encontre de tous les discours qui affirment l'impossible disjonction du sujet et de l'objet –, ce que Lacan a désigné comme l'inaccessible même, tout en l'honorant de la majuscule: le Réel.

Ce désir farouche de maintenir – sous le regard et dans la langue, hors de toute projection imaginaire et de toute convention stylistique – la réalité nue du «il y a», peut paraître bien arrogant au XXe siècle. Il pose néanmoins l'acte de foi par lequel le monde garde pour ces poètes un intérêt: le réel n'est pas seulement le reflet du regard et du langage qui l'appréhendent.

L'exploit de Jean Valjean figurera, dans mon approche du regard poétique, la menace ironique qui toujours risque de faire céder sous la dérision cet acte de foi si fragile.

Victor Hugo: une parabole du regard poétique

Qu'en est-il donc de ce regard philosophique ou poétique qui, de Hugo à la poésie du XXe siècle, s'offre comme l'instrument privilégié de la connaissance, de la capture ou de la production du réel?

La question trouve chez Hugo des réponses d'une évidence parabolique: le réel ne se refuse pas à livrer son sens; il se prête, en outre, à une traduction immédiate et sans perte dans la langue poétique. Cette circulation aisée entre le sujet voyant, la langue et les choses est assurée par la présence de Dieu, universellement symbolisante. Un poème des *Contemplations* illustre cette foi euphorique en un monde clos, où le visible est lisible, où le réel est vrai et juste, où l'invisible s'inscrit au croisement des lettres et des signes de la nature.

Le regard du poète est une lecture:

> *J'épèle les buissons, les brins d'herbe, les sources;*
> *Et je n'ai pas besoin d'emporter dans mes courses*
> *Mon livre sous mon bras, car je l'ai sous mes pieds.*
> *Je m'en vais devant moi dans les lieux non frayés,*
> *Et j'étudie à fond le texte, et je me penche,*
> *Cherchant à déchiffrer la corolle et la branche*[4].

L'unité de l'univers repose sur un principe analogique: si le livre de la nature est lisible, c'est que Dieu en garantit le sens suprême, dont les signes sont les objets du monde. L'analogie entre le monde et Dieu, entre l'âme humaine et l'esprit divin se traduit par une intimité figurée sur le mode de la réversibilité:

> *On voit les champs, mais c'est de Dieu qu'on s'éblouit.*
> *Le lis que tu comprends en toi s'épanouit*[5].

Par une réciprocité du sujet et de l'objet, le regard-lecture saisit une réalité qui porte en elle la désignation de sa propre visibilité: si le poète «voit les champs», c'est qu'il est ébloui par la lumière divine, qui lui permet de voir; s'il comprend le lis, c'est qu'en lui s'est épanouie la faculté d'appréhender la fleur éclose. L'analogie hugolienne fonctionne ainsi sur le mode du chiasme et de la spécularité: l'œil ne voit que lui-même, ou sa propre image dans le miroir du monde. Mais Dieu, présence tierce et caution valorisante, sauve de la circularité cette relation de l'homme au monde.

Cet objectivisme triomphant, qui pose sans scrupule la vérité du réel observé, est fondé sur un acte de foi: il n'est exposé à aucun doute possible. La vision du poète ne s'en trouve pas moins soumise à une structure – le chiasme, l'inversion du sujet et de l'objet –, qui vient sourdement dénoncer l'impossible «droiture» du regard: l'œil ne peut simplement voir un objet, le saisir dans une visée à sens unique, immédiate et projective.

Les yeux de lynx

Le regard tout-puissant, l'œil «éclatant»[6] qui prétendent s'emparer du visible, le réduisent à néant; ainsi le solitaire de «Magnitudo parvi» dans *Les Contemplations*:

> *Il regarde tant la nature*
> *Que la nature a disparu!*
> [...]
> *La matière tombe détruite*
> *Devant l'esprit aux yeux de lynx;*
> *Voir, c'est rejeter; la poursuite*
> *De l'énigme est l'oubli du sphinx*[7].

La nature entière disparaît aux yeux du voyant qui, perdu dans le mouvement autonome de la contemplation, ne voit plus que la lumière qui rend possible son activité visionnaire:

Il voit l'astre unique; il voit Dieu![8]

Cet «astre» est le «soleil unique»[9], la source même de la lumière, par laquelle l'œil humain peut exercer son pouvoir.

Dans le dernier livre des *Contemplations*, «Au bord de l'infini», cet astre divin devient significativement un œil, «prunelle énorme»[10] ou «œil mystérieux»[11]. La contemplation est ainsi soumise à la réversibilité qui caractérise la loi analogique de l'univers hugolien: elle semble consister dans ce retournement spéculaire où l'œil, apercevant Dieu, se retrouve regardé, pris sous le regard divin, confondu par la lumière de ce soleil qui lui assure son pouvoir propre.

Cette relation au visible et à l'invisible est celle de la fascination: l'œil est fasciné par le mystère de sa propre image. On ne s'étonnera pas que la figure du sphinx vienne illustrer à plusieurs reprises le danger de la contemplation: après avoir tué les voyageurs incapables de résoudre son énigme, le sphinx, on le sait, se donne la mort lorsque Œdipe trouve la solution.

L'humble penseur solitaire oublie cette incarnation inquiétante de la vérité inaccessible:

Voir, c'est rejeter; la poursuite
de l'énigme est l'oubli du sphinx[12].

Préférant la cause à l'être, il verra «l'astre unique»[13] et se contentera, aveuglé, de «sa splendide extase»[14].

Les poètes au contraire, les philosophes, les savants, les artistes de tous les temps, dans «Les Mages», veulent connaître et fouiller le mystère du monde: ces «spectateurs démesurés»[15], ces «fous qui disent: Je vois!»[16] interrogent la nature en usant de toute la violence de leur défi:

Ils tirent de la créature
Dieu par l'esprit et le scalpel;
Le grand caché de la nature
Vient hors de l'antre à leur appel;
A leur voix, l'ombre symbolique
Parle, le mystère s'explique,

La nuit est pleine d'yeux de lynx;
Sortant de force, le problème
Ouvre les ténèbres lui-même
Et l'énigme éventre le sphinx[17].

L'efficacité des instruments de la quête, «l'esprit et le scalpel», la «voix» et les «yeux de lynx», tient à leur tranchant, à leur acuité, à leur pouvoir de pénétration. Le regard des mages – métaphore de leur soif de connaissance – est une injonction faite au mystère de se dévoiler. Or, qu'arrive-t-il? Certes, «le mystère s'explique», mais c'est en se retournant sur lui-même par un mouvement d'autodestruction:

Sortant de force, le problème
Ouvre les ténèbres lui-même,
Et l'énigme éventre le sphinx.

L'œil hugolien sonde, scrute, pénètre les ténèbres et, lorsqu'il voit la lumière, se retrouve – comme le sphinx éventré par l'énigme – aveuglé par l'œil de Dieu, image et garantie de son pouvoir propre.

Quelle que soit la puissance fantasmatique que Hugo attribue au regard, son œuvre poétique n'en révèle pas moins la structure problématique qui régit les rapports du voyant et du visible: le désir de voir se retourne en impuissance fascinée.

Le regard qui voit Dieu est renvoyé à lui-même: il contemple l'œil divin, qui est à la fois le même et l'Autre de sa propre faculté visuelle[18]. L'*hybris* du regard hugolien consiste dans cette prétention à connaître l'invisible sans distance ni médiation. Mais la figure du sphinx dit assez le risque fatal du cercle dans lequel est pris le regard fasciné par sa propre image.

Philippe Jaccottet: l'errance du regard

Au XXe siècle, Dieu n'est plus le garant du monde visible, la réalité perçue n'est plus synonyme de vérité, la nature ne s'offre plus à la lecture comme un texte: les clés d'une conception analogique du monde sont perdues. On se demandera dès lors quels nouveaux désirs le regard pourra nourrir, et par quels moyens poétiques il prolongera ses conquêtes dans le texte.

Le réel nu, séparé de toute origine divine et soustrait à toute inscription préalable dans le langage, constitue l'objet privilégié de la poésie de Philippe Jaccottet. Cette prédilection se trouve réaffirmée tout au long de l'œuvre: «Il n'y a qu'une chose dont je me soucie vraiment: le réel»[19]; «Notre œil trouve dans le monde sa raison d'être»[20].

Dans un mouvement exactement inverse à celui de la contemplation hugolienne, qui sonde et scrute le monde pour en posséder le sens et le secret, le regard, dans la poésie de Jaccottet, tente de glisser ou d'errer sur le visible, sans désir, sans projection imaginaire. L'effacement du sujet, de sa parole, de ses moyens de connaissance, doit garantir une saisie du réel qui ne soit que l'indication de son passage. Ce sont la fuite et l'absence des choses qui entraînent le regard:

> Dès que j'ai regardé, avant même – à peine avais-je vu ces paysages, je les ai sentis m'attirer comme ce qui se dérobe[21].

Le regard chez Hugo est un désir, une visée ou une emprise; chez Jaccottet, le sens de ce mouvement tend à s'inverser: l'œil ne va pas vers les choses, il est rencontré par elles, comme une surface qu'elles viendraient impressionner. Ce retrait du regard – de son activité – doit laisser à l'objet tout l'espace, toute la liberté de se manifester sans la contrainte d'une interrogation qui l'immobiliserait.

Jaccottet préfère à l'activité excessive et agressive du regard-«rapace»[22] une sorte de réserve visuelle, une simple veille, une attention pure de tout désir:

> La moindre impureté du regard viendrait gêner la vision du monde où ces lueurs sont enfouies[23].

Cette attitude n'est pas sans effet sur la qualité même du regard: comment celui-ci, pur et toujours «s'éclaircissant»[24], éprouvera-t-il le visible?

La lumière différée

Le réel semble bien être soumis, dans le poème, aux conditions que le regard impose: le premier et le dernier poème de «On voit», dans *Pensées sous les nuages*, offrent un modèle de la

structure du visible chez Jaccottet. Tous deux – les seuls de cette partie du recueil – commencent par «On voit». Les objets du regard sont désignés dans la première strophe de ces deux textes:

On voit les écoliers courir à grands cris
dans l'herbe épaisse du préau[25]

et

On voit ces choses en passant
(même si la main tremble un peu,
si le cœur boite),
et d'autres sous le même ciel:
les courges rutilantes au jardin,
qui sont comme les œufs du soleil,
les fleurs couleur de vieillesse, violette[26].

Les objets du second poème sont caractérisés par des qualités qui en assurent la visibilité: «rutilantes», «couleur de». La lumière et la couleur semblent offrir les «courges» et les «fleurs» au regard; ou peut-être, inversement, le regard ne retient-il de ces objets que ce qui les désigne à son attention. La comparaison, en outre – «qui sont comme les œufs du soleil» –, indique la source de la luminosité des «courges»: la rutilance des fruits est rapportée à leur intériorité; mais elle est en même temps différée, éloignée de la propriété de l'objet, par le procédé de la comparaison d'abord, par la nature même du comparant ensuite: le syntagme «les œufs du soleil» met à distance ou retarde l'intervention de la source de lumière – le «soleil». Cette désignation différée s'allie ainsi à un souci de qualifier l'objet par ce qui, de l'intérieur, le rend visible.

Il semble que l'œil, par une sorte de réflexe spéculaire, ne se porte que sur ce qui assure sa possibilité et son activité: la lumière. Le regard s'arrête de manière privilégiée sur des objets lumineux, mais il cherche aussi plus loin, dans une distance ponctuée de relais, l'origine de cette lumière incarnée.

La seconde (et dernière) strophe des deux poèmes confirme ce double mouvement. Les «écoliers», dans le premier poème, ne sont visibles que grâce à l'espace protégé que la lumière dispose autour d'eux; la description de cette qualité lumineuse occupe toute la seconde strophe:

Les hauts arbres tranquilles
et la lumière de dix heures en septembre
comme une fraîche cascade
les abritent encore de l'énorme enclume
qui étincelle d'étoiles par-delà[27].

Les arbres, mais aussi la lumière, curieusement, «abritent» les «écoliers» du soleil, évoqué par la métaphore de l'«enclume». La «lumière de dix heures en septembre», associée à l'eau par la comparaison, s'oppose à la forge du soleil; elle n'en est pas moins une émanation directe de «l'énorme enclume».

De manière comparable à la métaphore des «œufs du soleil», la strophe procède ici par relais, comme pour différer l'intervention et la nomination – elle-même différée par la métaphore – de la source de lumière.

Le «voir» est donc très clairement rapporté aux conditions de sa possibilité, à cette lumière qui ne semble dicible que par une transposition textuelle qui, de métaphore en métaphore, de relais en relais, figure le mouvement sans fin et sans origine des reflets lumineux.

Cette singulière image d'une lumière abritant les choses d'une autre lumière, plus vive, se retrouve dans la dernière strophe du second poème:

Cette lumière de fin d'été,
si elle n'était que l'ombre d'une autre,
éblouissante,
j'en serais presque moins surpris[28].

Le désir de faire dévier le regard des choses vers la lumière qui les éclaire ne peut jouer que dans l'espace des ombres et des miroitements; en effet, la lumière directe cache le réel au lieu de le révéler: «C'est une chose invisible (en pleine lumière, alors qu'il ne semble pas que rien puisse la cacher, sinon justement la lumière aveuglante)»[29].

Les tâtonnements descriptifs, dans les proses de Jaccottet, pratiquent de manière très démonstrative un retard de la nomination qui souligne – ou mime? – l'impossibilité d'arrêter le regard pris au piège de la lumière miroitante.

Un paragraphe de *La Semaison* tente de décrire «la neige sur le Ventoux» au crépuscule:

> cette tache lointaine est comme une lampe allumée, non, pas une lampe (de nouveau je me heurte à l'inexprimable), une lueur, je ne sais quoi de poignant, comme quand un oiseau montre le côté lumineux de ses ailes en plein vol, allumé soudain comme un miroir touché par le soleil, ou serait-ce plutôt par la lune, à cause de cette blancheur? Ce reflet lunaire – [...][30].

L'image de la «lampe» est aussitôt refusée car elle définit la «tache» par la source de la lumière. Jaccottet éloigne l'idée de la «lampe» en proposant une série de termes où se succèdent et se croisent les reflets – «lueur», «côté lumineux», «blancheur», «reflet lunaire» – et les réflecteurs – «ailes» de l'oiseau, «miroir». Le «soleil» est nommé, puis écarté par la suggestion de la «lune». La lumière de la «tache» se trouve ainsi multiplement différée, et la description recule en quelque sorte jusqu'à l'image – «reflet lunaire» – qui suppose le plus grand nombre d'écrans entre l'objet et le soleil.

Comme dans les deux poèmes de *Pensées sous les nuages*, l'intérêt pour l'objet tend à disparaître devant le souci de définir les formes et les détours qu'exige sa visibilité. La «tache» de neige est en outre le modèle même d'un objet caractérisé tout entier par la différence spécifique de sa lumière: il n'est donc rien hors de ses propres qualités visibles.

Les exemples sont multiples, dans les textes en prose de Jaccottet, de ces objets qui sont une chance pour le regard de rencontrer, de perpétuer et de faire jouer son pouvoir dans les miroitements de la lumière – de trouver dans le visible son «même». Ainsi l'arbre est visible grâce aux «lanternes blanches»[31] – ses feuilles –, qui l'éclairent de l'intérieur; les genévriers ressemblent à «des astres: c'est qu'ils ont aussi quelque chose de lumineux en leur centre, on serait tenté de dire une bougie»[32]; le «ciel argenté apparaît comme un immense miroir où les derniers oiseaux seraient les reflets d'autres oiseaux»[33].

Le regard en miroir

La «lumière intérieure»[34] et la lumière lointaine – paradoxalement combinées –, les miroirs, les lampes et les reflets reviennent avec une telle insistance dans les poèmes et les

proses qu'ils désignent un imaginaire du regard chez Jaccottet. La pureté du regard s'en trouve-t-elle compromise? Jaccottet s'accommode parfois très bien de cet écran entre le réel et lui. Ainsi dans les «Nouveaux conseils sous la lune», où le poète rêve d'un «poème presque sans adjectifs et réduit à très peu d'images»[35] pour décrire le mouvement d'une nuit de lune. Pourtant, plutôt que d'arrêter le sens dans la forme close du poème, Jaccottet le prolonge et le relance en une interrogation qui s'entraîne elle-même dans la continuité de la prose. Au lieu d'être réduites, les images s'enchaînent, au point que le poète est pris d'un doute: «Est-ce que nous ne tirons du monde que l'écho de nos désirs?» L'hypothèse subjectiviste qui surgit là n'est pas rejetée: «et que la lueur finalement, comme le veulent les Japonais, que cette nuit tout entière fût simplement un miroir, cela même ne serait pas si faux...»

L'image japonaise du «miroir» se révèle très adéquate à l'imaginaire de Jaccottet:

> Sombre miroir où paraissaient de loin en loin, parfois masqués un instant par un souffle de dormeur, des yeux très attentifs et très brillants, ou étaient-ce des lampes en divers points de l'espace continuant à brûler près d'amours inoubliables, de larmes lentes à couler, de pensées obstinées; d'un de ces regards à l'autre, d'une de ces lueurs à la prochaine étaient des distances tendues comme des fils invisibles, distances qu'il fallait franchir, chemins sombres qu'il fallait prendre une bonne fois pour que toute l'image reflétée dans le miroir eût un sens; lequel sens durerait peut-être même quand le miroir, à l'aube, serait brisé par l'irruption d'un nouveau jour[36].

Ce texte offre une sorte de condensation, en quelques lignes, des éléments indispensables, dans la poésie de Jaccottet, à la constitution du visible: «miroir», «yeux», «lampes», «lueurs», «distances», «image reflétée». Or ces divers éléments figurent moins la nuit elle-même que le plus simple dispositif de la vision: qu'est-ce que le visible, semble dire ce texte, si ce n'est le miroir où je me vois – où je suis vu – voyant? En effet, la nuit est un «sombre miroir» où le poète ne voit que «des yeux très attentifs et très brillants», qui sont aussi des «lampes» ou des «lueurs»[37].

Ainsi l'image – l'écran – que Jaccottet tolère comme un chemin vers la «vérité cachée»[38], et qui reprend les termes les plus fortement récurrents de son imaginaire, cerne l'expérience du

regard elle-même, dans sa forme la plus élémentaire: voir, c'est s'éprouver vu et voyant à la fois.

Ce retournement, cette inversion du spectateur et du spectacle, compromettent gravement l'ambition objectiviste: le réel n'est pas seulement «l'écho de nos désirs», mais encore l'image spéculaire de nous-mêmes[39].

Cette intuition, apparemment si contraire à la poétique explicite de Jaccottet, sous-tend néanmoins la plupart des textes consacrés à l'expérience du regard: l'objet visible peut disparaître derrière la lumière qui lui assure la visibilité; plus rarement, l'objet visible renvoie à l'œil sa propre image.

La vision du monde comme un miroir représente certes la perte du réel, mais aussi l'espoir d'être en quelque sorte sauvé pour s'être effacé, pour avoir simplement «vécu ‹sous ce ciel›» et s'être exposé à son regard illimité: «(La plus haute espérance, ce serait que tout le ciel fût vraiment un regard.)»[40]

Le poème comme un regard

On se souviendra ici des images hugoliennes de Dieu et de la Création: le «soleil unique», la «prunelle énorme», l'«œil mystérieux», les «regards du visage invisible». Aussi diamétralement opposées que soient leurs ambitions de voir et de saisir la réalité du monde, Hugo et Jaccottet ouvrent tous deux dans leur œuvre poétique un espace métaphorique où s'inscrit ce retournement du spectateur en être regardé, du visible en regard.

Les deux figures de l'inversion du voyant et du visible – le sphinx chez Hugo, le miroir chez Jaccottet – soulignent une différence essentielle entre les deux poètes: le monstre énigmatique représente la violence d'un regard fasciné, aveuglé par la vue *immédiate* de l'œil divin; le miroir au contraire reflète une lumière dont la source est toujours *différée* et lointaine.

Cet écart entre Hugo et Jaccottet se retrouve au plan de leurs poétiques: le voir et le dire, chez le premier, se répondent en une réciprocité parfaite, attestée par la loi analogique du livre et de la nature. Chez Jaccottet, la parole poétique est une approximation, une approche progressive et prudente des choses vues: «jamais la distance séparant le décrit de ce qui est à décrire ne sera comblée»[41], suggère Jean-Claude Mathieu.

Jaccottet souligne et rappelle cet écart dans tous ses recueils, mais il tente aussi de réduire cette différence, de contenir l'entraînement autonome de la langue, la liberté qui l'éloigne du réel: «Je ne crois pas recommandable de trop jouer avec les mots, de trop se fier à leurs jeux»[42]. Les qualités de justesse et de sobriété de la parole poétique, son pouvoir de répondre au monde et de le ranimer, sont représentés par tout un réseau métaphorique où semblent se répéter dans la quête d'une langue les formes et la visée mêmes du regard.

La proximité des deux activités est posée très simplement dans l'un des trois poèmes de «Vœux» qui concluent *Airs*:

> *Qu'est-ce donc que le chant?*
> *Rien qu'une sorte de regard*[43].

La pureté du regard doit être préservée dans la poésie, aussi faut-il réduire l'image qui «cache le réel, distrait le regard»[44]. Une continuité s'établit du regard à la parole si celle-ci mime le pouvoir visuel dont le but, on l'a vu, est de rencontrer la lumière qui lui permet de s'exercer:

> L'essentiel me paraît être qu'après des recherches plus ou moins longues tendant à une expression juste, on aboutisse [...] à une sorte d'*éclaircissement* qui nous réjouit. Y aurait-il donc en effet un but à atteindre? Un instant où l'expression serait si juste qu'elle rayonnerait vraiment comme un astre nouveau?[45]

Jaccottet avoue ailleurs son rêve: «celui d'une transparence absolue du poème»[46], d'une «limpidité»[47] des mots, d'une «lumière qui franchit les mots en les effaçant»[48]. De même que la lumière qui éclaire les choses se dérobe et ne se révèle que par reflets, les poèmes aussi sont «telles de petites lanternes où brûle le reflet d'une autre lumière»[49].

Jaccottet définit une poétique conforme à son imaginaire du regard: tout comme le visible renvoie et diffère une lumière inaccessible, le texte se prolonge, se corrige et se reprend lui-même, module une réalité qui échappe à la langue. Le poème devrait se laisser traverser par cette distance que le regard éprouve; ainsi l'étrangeté linguistique peut venir figurer la dérobade d'une réalité qui demeure une «promesse» de poème:

> Il y a du vrai dans cette appréhension que cela se passe à distance, ailleurs, comme si le texte murmuré l'était dans une langue étrangère[50].

Le poème est différé d'approximation en approximation, d'image en image, sans jamais rejoindre le sens juste et définitif – «astre nouveau» ou vérité étrangère. La poésie semble ainsi se prolonger comme une traduction toujours recommencée, une multiplication et une «différance» du sens.

L'expression légère et purifiée – ainsi le poème final de «Travaux au lieu dit l'Etang» – ne s'obtient qu'au terme des nombreux détours d'une énonciation balbutiante, qui multiplie et déplace les mots et les images comme pour les aérer, pour éviter qu'ils figent le sens. Ce poème ultime figure par son extrême simplicité, et aussi par de grands blancs entre les vers, un espacement, une transparence que l'arrêt du sens – l'opacité du poème achevé, clos et définitif – risquerait de nier. Ce dernier texte, décanté de toutes les représentations encombrantes, n'en révèle pas moins, dans ses derniers vers, la structure même de l'imaginaire du regard chez Jaccottet:

> *Ah, qu'on me fasse une tombe de ce vallon!*
> *Je vois au fond briller l'ombre de l'Illimité*[51].

La vision finale – «briller l'ombre de l'Illimité» – désigne la fascination de Jaccottet devant les reflets d'une lumière inaccessible. Le fait est d'autant plus remarquable que la première image qui s'était présentée au poète pour décrire l'étang était l'instrument même de la lumière multipliée: «l'étang est un miroir que l'on aurait tiré, au petit jour, des armoires de l'herbe»[52]. L'image du miroir est reniée, mais la structure d'une lumière différée resurgit *in extremis* aux dernières lignes du texte.

Une écriture de l'impossible à dire

La double interrogation inversée[53] que posait l'épisode de Jean Valjean et de la bouche d'égout retrouve ici son ironique validité: est-ce que les recherches et les tâtonnements de «Travaux au lieu dit l'Etang» conduisent, aboutissent à la trouvaille du dernier poème, ou est-ce qu'au contraire ce poème, ou plutôt l'annonce de ce poème dès les premières pages, n'est que le pré-

texte, la justification poétique – comme l'acuité visuelle de Jean Valjean était une justification narrative – de la longue dérive discursive qui le précède?

Le soupçon de circularité qu'éveille cette question peut atteindre par contagion toute l'entreprise de Jaccottet: est-ce la structure de l'imaginaire scopique du poète qui se reporte sur l'écriture, ou n'est-ce pas plutôt l'écriture qui, par son désir de reculer sans cesse sa propre fin et de se perpétuer dans la conquête asymptotique d'un sens, impose à la représentation du visible sa logique de la «différance»?

La circularité du questionnement est le modèle même de l'enfermement subjectiviste. Mais la saisie du réel – du dehors de l'œuvre – est-elle chez Jaccottet plus crédible que chez Hugo? Les ruses de l'imaginaire et de l'écriture, on l'a vu, ne manquent pas de mettre en doute l'efficacité des ouvertures, des voies de passage que Jaccottet tente de ménager dans ses textes, par un effort pour sortir de la langue et des projections subjectives.

Jaccottet tente, avec une rigueur extrême, de préserver l'expérience du *regard* des fabulations de la *parole poétique*: tous deux ne s'en retrouvent pas moins séducteurs séduits l'un par l'autre, métaphores l'un de l'autre. Plus qu'une *figuration* scripturale du vide, de l'effacement, de la transparence ou du suspens, la poétique de Jaccottet pratique une *désignation* toujours recommencée de l'incompatibilité entre l'écriture et la vision du réel.

L'écriture et le regard se miment l'un l'autre, différant, retardant, répétant dans les marges et les reflets l'aveu déçu de l'impossible à dire, de l'impossible à voir. Il n'y a d'espoir, pour Jaccottet, que dans cette réflexion multipliée, courageusement prolongée, d'un sens ou d'une lumière qui nous demeurent interdits: de même, «nous nous aimions parce que le bonheur de l'amour est impossible»[54]. Il nous faut ainsi regarder inlassablement l'impossible à voir, ressasser sans fin l'impossible à dire:

> moi, future loque, avant de basculer dans la terreur ou l'abrutissement, j'aurai écrit que mes yeux ont vu quelque chose qui, un instant, les a niés[55].

Cette déclaration d'espoir ténu commente, aux dernières pages d'*A travers un verger*, le cheminement du livre, la longue tentative de dire la floraison du «verger d'amandiers»[56]. La merveille, le «quelque chose» n'a été ni montré, ni *décrit*: le poète a *écrit* seulement que le spectacle a outrepassé un instant les limites de son regard. Il a perpétué le dire de l'indicible.

Claire Jaquier
Université de Berne

NOTES

[1] Bibliothèque de la Pléiade, 1951, pp. 1279–1280.

[2] Je renvoie à l'excellente interprétation que donne de ce morceau Laurent Jenny dans *La Terreur et les signes, poétiques de rupture*, Gallimard, 1982, pp. 84–92.

[3] Je pense ici à Ponge, à Bonnefoy, à Char, à Segalen. Mon attention se portera en particulier sur Jaccottet, chez qui la tentation de s'en tenir au réel constitue un enjeu poétique majeur.

[4] Victor Hugo, «Je lisais. Que lisais-je? Oh! le vieux livre austère», in «Les Luttes et les rêves», livre troisième des *Contemplations, Œuvres poétiques* II, Bibliothèque de la Pléiade, 1967, p. 584.

[5] *Ibidem*, p. 585.

[6] Victor Hugo, «Magnitudo parvi», in livre troisième des *Contemplations*, p. 631.

[7] *Ibidem*.

[8] *Ibidem*, p. 632.

[9] *Ibidem*, p. 634.

[10] Livre sixième des *Contemplations*, p. 793.

[11] *Ibidem*, p. 757.

[12] «Magnitudo parvi», p. 631.

[13] *Ibidem*, p. 632.

[14] *Ibidem*, p. 633.

[15] «Les Mages», in livre sixième des *Contemplations*, p. 787.

[16] *Ibidem*, p. 791.

[17] *Ibidem*.

[18] L'Autre, au sens lacanien, est le garant de la Vérité; par extension, l'Autre figure ici la condition de possibilité symbolique de la vision.

[19] Philippe Jaccottet, *La Promenade sous les arbres* (1957), Lausanne, La Bibliothèque des Arts, 1980, p. 95 (abrégé désormais: *Promenade*).

[20] *Ibidem*, p. 80.

[21] *Ibidem*, p. 21.

[22] Philippe Jaccottet, *Airs*, in *Poésie* 1946–1967, Gallimard/Poésie, 1971, p. 114.

[23] *Promenade*, pp. 126–127.

[24] Philippe Jaccottet, *L'Ignorant*, in *Poésie* 1946–1967, p. 76.

[25] Philippe Jaccottet, *Pensées sous les nuages*, Gallimard, 1983, p. 9.

[26] *Ibidem*, p. 16.

[27] *Ibidem*, p. 9.

[28] *Ibidem*, p. 16.

[29] Philippe Jaccottet, «Oiseaux invisibles», in *Paysages avec figures absentes*, nouvelle édition revue et augmentée, Gallimard, 1976, p. 74 (abrégé désormais: *Paysages*).

[30] Philippe Jaccottet, *La Semaison*, Carnets 1954–1979, Gallimard, 1984, p. 173.

[31] *Ibidem*, p. 180.

[32] *Paysages*, p. 16.

[33] Philippe Jaccottet, *Beauregard* (1980), Gallimard, 1984, p. 92.

[34] *Promenade*, p. 55.

[35] *Ibidem*, p. 77.

[36] *Ibidem*, p. 81.

[37] Certes, ces «yeux très attentifs» ne sont pas les yeux du poète, mais ils sont néanmoins porteurs de «regards» sous lesquels le spectateur se trouve pris.

[38] *Promenade*, p. 82.

[39] Lacan définit le stade du miroir chez l'enfant comme une expérience qui ouvre le champ du regard: «l'image spéculaire semble être le seuil du monde visible» (*Ecrits*, Seuil, 1966, p. 95). La pulsion scopique, en outre, n'existe qu'en fonction d'un monde «omnivoyeur»: «nous sommes des êtres regardés, dans le spectacle du monde» (*Séminaire* XI, Seuil, 1973, p. 71).

On pourrait dire ainsi que le texte cité des «Nouveaux conseils sous la lune» répète en quelque sorte l'expérience du stade du miroir: la prétention de Jaccottet de s'effacer, de s'oublier lui-même dans son activité de pur spectateur du réel se trouve ici démentie. Le sujet fait retour et reprend sa place dans l'image qu'il propose du réel. Soucieux de dire la réalité même, le poète constitue en fait dans le «miroir» de la nuit de lune *sa propre image*, et en établit la forme non morcelée et «orthopédique» (*Ecrits*, p. 97): les «distances» entre les yeux sont parcourues et connues, «*une bonne fois* pour que *toute* l'image reflétée dans le miroir eût un *sens*» (je souligne), et dans l'espoir que ce sens dure encore quand le miroir «serait brisé».

La formation de l'image de la nuit est analogue à la constitution imaginaire de l'identité du sujet dans le miroir, qui se trouve ainsi rejouée et mise à distance dans le texte. On peut donc supposer que l'importance et la fréquence de ces scènes du regard révèlent tout autant un désir du réel qu'une question sur soi, un «qui suis-je?» adressé au monde.

[40] *Paysages*, p. 182.

[41] Jean-Claude Mathieu, «Pêchers de Jaccottet», in *La Poésie de Philippe Jaccottet*, études recueillies par Marie-Claire Dumas, Champion, 1986, p. 90.

[42] *Promenade*, p. 78.

[43] *Airs,* in *Poésie* 1946–1967, p. 154.

[44] *Paysages*, p. 74.

[45] *Promenade*, p. 79.

[46] *Ibidem*, p. 119.

[47] *Ibidem*, p. 128.

[48] Philippe Jaccottet, *Chants d'en bas* (1974), Gallimard, 1977, p. 47.

[49] *La Semaison*, p. 263.

[50] *Paysages*, p. 67.

[51] *Ibidem*, p. 70.

[52] *Ibidem*, p. 60.

[53] Voir ci-dessus, pp. 45–46.

[54] Philippe Jaccottet, *Eléments d'un songe*, Gallimard, 1961, p. 56.

[55] Philippe Jaccottet, *A travers un verger* (1975), Gallimard, 1984, p. 35.

[56] *Ibidem*, p. 9.