

Andreea Bugiac

Paysages minéralisés : les figures stélaires dans l'écriture poétique de Philippe Jaccottet

Cahiers ERTA nr 6, 99-113

2014

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

andreea bugiac

Université Babeş-Bolyai de Cluj-Napoca

Paysages minéralisés. Les figures stélaires dans l'écriture poétique de Philippe Jaccottet

DANS son essai consacré aux « non-lieux » contemporains, l'anthropologue Marc Augé propose, afin de définir le monde actuel, le terme « surmodernité », en l'opposant à la modernité en trois points essentiels. L'essai d'Augé date de 1992 mais il constitue, de nos jours encore, une réflexion pertinente et correcte sur ce qui définit notre espace contemporain et sur les modalités dont l'homme « surmoderne » entend investir de sens un présent autrement de plus en plus vide.

Selon l'anthropologue français, ce qui caractérise la « surmodernité », c'est un « excès »¹ manifesté à trois niveaux : temporel, spatial et individuel. Engendrée par la multiplication et la technicisation des moyens de transport grâce auxquels l'homme contemporain peut côtoyer, dans un laps de temps très réduit, des espaces extrêmement variés, la « surabondance spatiale » de la surmodernité voit aussi la création d'espaces nouveaux qui diffèrent de l'espace urbain unifié de la modernité. Centres commerciaux, chambres d'hôtel possédant toutes le même inventaire mobilier, stations de métro, autoroutes ou salles d'attente dans les aéroports, ces

¹ M. Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992, p. 41.

nouveaux espaces de la surmodernité se caractérisent par une accumulation d'individus dépourvus de mémoire. Sans une histoire qui les individualise et qui leur donne un sens autre que leur usage social immédiat, tous ces non-lieux assurent le passage des gens mais interdisent l'inscription. Anonymes, ils convoquent une mémoire orpheline, créant des sujets sans attaches et sans racines, interchangeable comme les lieux où ils se déplacent. In-scriptibles dans le sens que Roland Barthes infligeait à l'écriture, ils sont aussi indescriptibles car la description d'un tel lieu reprendrait, nécessairement, la description de tout un autre sans pouvoir parler, dans leur cas, de l'existence d'un prototype. Indifférenciés, ces non-lieux évoquent l'« indifférence » dans laquelle Philippe Jaccottet, poète suisse d'expression française, voyait le danger qui hanterait le sujet contemporain :

La sournoise indifférence, le monde qui s'éloigne, le cœur qui froidit, qui aujourd'hui ne les reconnaîtrait ? Hölderlin, non par une vue de l'esprit, mais par une expérience intime, a compris que l'homme d'Occident à mesure qu'il accroissait son savoir, accroissait son isolement. L'ivresse de la création, le vol de l'aigle ne seront pas son lot ; mais de voler et de retomber, de voler d'une aile blessée, de s'écraser enfin au sol.

Depuis lors, nous nous traînons tous avec cette même blessure.²

LES RUINES JACCOTTÉENNES : UNE NATURE LITTÉRALEMENT MORTE

Pour Augé, l'espace de la modernité, même flou et monté de toutes pièces, était encore un territoire de carrefours. La trajectoire du sujet qui l'explorait se plaçait sur la voie du possible : à tout moment, elle pouvait se dédoubler, sinon se multiplier dans une infinité de

² Ph. Jaccottet, *Observations et autres notes anciennes (1947-1962)*, Paris, Gallimard, 1998, p. 53-54.

possibilités fantasmatiques. L'espace précis et programmé de la surmodernité n'engage que des relations univoques, fabriquées par des pratiques sociales castratrices du désir. En fondant sa réflexion sur son contact avec les sociétés africaines traditionnelles, dans lesquelles le lieu dépend exclusivement d'un réseau d'investissements symboliques communs pour tout le groupe, Augé crée par opposition le terme de *non-lieu*, compris comme un lieu vidé d'une « construction concrète et symbolique de l'espace »³. Le non-lieu est le contraire du lieu anthropologique qui est, lui, « identitaire », « relationnel » et « historique »⁴. C'est un lieu de passage ou de transit, destiné à des pratiques sociales très diverses ayant pourtant des fonctionnalités précises (Augé donne l'exemple d'un voyageur dans un TGV qui, à la différence du flâneur baudelairien disponible à la rencontre de l'Autre, se ferme dans l'univocité de sa destination). On ne parle plus de voyageur, mais d'échangeur : le non-lieu est un espace de la « contractualité solitaire »⁵, un espace de la communication, de l'échange, mais d'un échange entre des individualités solitaires et anonymes – une « solitude surpeuplée ».

La « solitude surpeuplée » des « non-lieux » contemporains joue un rôle intéressant dans une compréhension en clé historique de la réflexion jaccottéenne sur le « lieu ». À partir du milieu des années 60, une pensée du lieu commence à s'articuler dans l'œuvre du poète francophone Philippe Jaccottet, attachée à d'autres termes problématiques comme « centre », « source », « élémentaire » ou « signe ». On peut, certes, voir dans cette réflexion une manière particulière du sujet de se relationner par rapport à son espace : la quête jaccottéenne d'un « autre monde qui est dans le monde de tous les jours »⁶ recoupe, en grande

³ M. Augé, *Non-lieux...*, *op. cit.*, p. 68.

⁴ *Ibidem*, p. 69.

⁵ *Ibidem*, p. 119.

⁶ J.-Y. Pouilloux cité d'après : H. Samson, *Le « tissu poétique » de Philippe Jaccottet*, Liège, Pierre Mardaga, 2004, p. 72.

partie, une phénoménologie religieuse de la conscience de l'espace comme un espace de relation avec la Divinité. « [Q]u'est-ce qu'un lieu ? », se demande Jaccottet dans *Paysages avec figures absentes*, mais la question posée en 1970 ne fait que reprendre, comme dans une sorte d'écho réflexif, une note plus ancienne de la première *Semaison* (1963) :

Nous rencontrons, nous traversons souvent des *lieux*, alors qu'ailleurs il n'y en a plus. Qu'est-ce qu'un *lieu* ? Une sorte de centre mis en rapport avec un ensemble. Non plus un endroit détaché, perdu, vain. En ce point on dressait jadis des autels, des pierres. [...] Notre église, c'est peut-être cet enclos aux murs démantelés où poussent silencieusement des chênes, que traversent parfois un lapin, une perdrix. Nous hésitons à entrer dans les autres à cause des schémas intellectuels qu'elles interposent entre le divin et nous.⁷

Plus particulièrement, qu'est-ce qu'un *lieu* ?

Qu'est-ce qui fait qu'en un lieu [...] on ait dressé un temple, transformé en chapelle plus tard : sinon la présence d'une source et le sentiment obscur d'y avoir trouvé un « centre » ? Delphes était dit « l'ombilic du monde » en ce sens [...].⁸

Espace ouvert à l'originaire, orienté et centré, le lieu se configure selon certains points de fuite constants. Il y a des signes qui reviennent d'une description à l'autre, dessinant des constellations textuelles souvent permutable. Le lieu est un territoire de métamorphoses. Plus d'une fois, Jaccottet ne se privera pas de noter son impression paradisiaque au contact de ces lieux qu'il rencontre au cours de ses promenades. L'éclat du soleil du matin « dans ces jardins, ces prairies, au pied de ces montagnes » fait s'élever dans l'esprit du poète une « impression irrésistiblement paradisiaque, on ne saurait

⁷ Ph. Jaccottet, *La Semaison (Carnets 1954-1979)*, Paris, Gallimard, 1984, p. 102, note de mai 1966, italiques dans le texte.

⁸ *Idem*, « *Si les fleurs n'étaient que belles...* », *Paysages avec figures absentes*, Paris, Gallimard, 1976, p. 128, italiques dans le texte.

préciser pourquoi »⁹. Lié à l'origine, à un état heureux de pré-réflexivité, le Paradis conjugue émotion et immédiateté dans une clé anhistorique :

Maintenant encore (et pourtant les années auraient dû m'user),
il m'arrive de retrouver aussi intense le sentiment qui me vint
au commencement, et qui se traduisit aussitôt en moi par le
mot : « paradis ». Traduction parfaitement absurde à beaucoup
d'égards, mais que je dois essayer de comprendre, puisqu'elle
est liée au secret poursuivi.¹⁰

Aux antipodes du Paradis se situent les ruines. Si le Paradis est le lieu originaire du Logos, la ruine est le lieu génésique de la fiction ou de l'écriture. Son premier recueil de notes intitulé *La Semaïson* commence par des bribes de poèmes, forme fragmentaire relevant, d'une manière ambiguë, à la fois du tâtonnement génésique et de la dissolution formelle. La linéarité de l'écriture semble essayer de mettre un terme, quelque fragile qu'il soit, aux pouvoirs dissolutifs d'un paysage automnal aquatique :

Colonnes de pluie en marche, pluie en ruine
tout est ruine y compris celui qui dit la ruine¹¹

Nourri d'ombre, je parle
et remâchant pauvre pâture de ténèbres,
pauvre, faible, adossé aux ruines de la pluie,
je prends appui sur ce dont je ne puis douter,
le doute, et habitant l'inhabitable je regarde,
je commence à marmonner contre la mort
sous sa dictée. [...]

[...] et je tâtonne entre les anciens mots,
parmi les ruines des anciens vers.¹²

⁹ *Idem*, *La Semaïson*, *op. cit.*, p. 60, note de juillet 1962.

¹⁰ *Idem*, « Paysages avec figures absentes », *Paysages avec figures absentes*, *op. cit.*, p. 22-23.

¹¹ *Idem*, *La Semaïson*, *op. cit.*, p. 25, note de novembre 1959.

¹² *Ibidem*, p. 25-26.

La linéarisation entrecoupée de l'écriture dans un carnet fondé en principe sur des notes en prose figure mimétiquement les colonnes de pluie qui ne cessent de tomber, anéantissant l'espace, le dissolvant dans une masse informelle. Le combat entre forme et informe se donne dans l'apparence visuelle du poème. Les nombreux décalages enregistrés au niveau du mètre attestent l'incapacité du vers à parvenir à une figure régulière, mais aussi une certaine forme de résistance puisque le vers, tout en disant sa ruine, évolue dans le sens d'un accroissement du nombre de syllabes. À l'effondrement des anciennes structures cosmiques répond la ruine du sujet : la répétition ponctuelle de la première personne du singulier a le sens d'une récupération, dans les mailles d'une composition unitaire, d'une identité qui tend autrement à se disperser. Le vers devient ainsi un symptôme clinique de la désintégration du sujet et de l'anarchie de l'ancien cosmos. Ainsi, la colonne de pluie peut s'interpréter comme un modèle poétique, disant à la fois l'historicité du poème dans les couches superposées de lignes, et son caractère transhistorique dans la verticalité de l'objet-poème devenu lieu de mémoire ancestrale.

L'intervention du Temps projette l'écriture de Jaccottet dans un espace et un temps crépusculaires, dans l'insistance quasi-obsessive des motifs de la fin et de la finitude (l'automne, la perte, la fragilité des formes, la dégradation, l'apocalypse, la lézarde et les décombres dans lesquels sonne, affaibli, l'écho sonore des ombres).

LIEUX MÉMORATIFS :

RUINES, PIERRES, STÈLES, MONUMENTS

Paradoxe dans ses termes, l'inscription figée du passage temporel se laisse voir dans la multiplication des figures stélaires ou monumentales dans les écrits jaccottéens. Depuis les colonnes dé-formées des premières

pluies de *La Semaïson* jusqu'aux stèles d'air des *Notes du ravin* (2001) et l'épithaphe scripturale de *Ce peu de bruits* (2008), le temps et ses conséquences destructives se plastifient dans les monuments effacés, surpris dans le moment rétrograde de retour à des formes végétales :

En passant devant l'une des dernières fermes restées des fermes, ici tout près : le petit verger à l'abandon, les murs délabrés en bordure du chemin, le grand noyer au-dessus de la Chalerne – pourquoi tout cela me semble-t-il si « vrai », c'est-à-dire ni aménagé, ni orné, ni truqué ? Ces pierres usées, tachées, prêtes à retourner au sol d'où on les a extraites, ces très vieux arbres cassants, hirsutes, qui ne produiront plus que des fruits acerbes – et l'eau, sans jamais aucun âge.¹³

De par sa définition, la nature morte n'a aucun rapport avec la nature. Le passage de la nature, d'un amalgame informel d'objets matériels à l'arrangement esthétique de la nature morte requiert tout le biais de l'art, exige l'intervention d'un œil qui agence les objets et les recompose selon une signification plus ou moins symbolique, voire allégorique. Dès qu'il y a cadre (du tableau ou de la photographie), la nature échappe à sa condition : elle meurt en exposant silencieusement sa mort. S'il n'est pas rare que la nature morte fonctionne dans l'art comme un territoire spéculaire, en invitant le spectateur à s'interroger, comme par ricochet, sur la fragilité de la condition humaine et sur sa propre finitude, cette fonction sera déléguée, dans l'écriture poétique de Philippe Jaccottet, à la figure stélaire, figure privilégiée d'un discours obliquement méta-poétique.

En lignes générales, les écrits jaccottéens greffent les images stélaires sur une réflexion systématique sur les ruines. Églises ruinées, monuments en dégradation

¹³ Ph. Jaccottet, *Notes du ravin*, [Saint-Clément-de-Rivière], Fata Morgana, 2004, p. 11. Les citations suivantes provenant de l'œuvre citée seront marquées à l'aide de l'abréviation *NR*, la pagination après le signe abréviatif.

accentuée, bois pourri, cimetières abandonnés ou maisons délabrées, toutes ces bribes d'univers participent d'un mouvement brownien qui dissout les formes et efface les contours des objets. L'effacement du travail humain soutient, chez Jaccottet, une pensée de la trace, incroyablement à l'égard du projet unificateur romantique qui réactualiserait, dans un à-venir certain, le Paradis sur la terre.

Comme dans les ruines d'Hubert Robert examinées par l'œil critique de Diderot, ruines envahies par une végétation luxuriante qui dénonce la prétention dérisoire de l'art de survivre à l'écoulement temporel, la pierre muette fascine Jaccottet par son éloquence mystérieuse. Mais le sens de la ruine « naturalisée » (église ou pierre tombale envahie par les ronces) a changé au terme des deux siècles qui séparent la représentation ruiniste d'un Robert de la thématique jaccottéenne de la pierre écrite effacée. S'il est vrai que la pierre mate expose chez Jaccottet le travail meurtrier du Temps, sa densité voire sa froideur renvoient à une subjectivité qui refuse la raréfaction facile du lyrisme et les épanchements affectifs. Il n'empêche que l'impossibilité de lire le texte écrit sur la pierre ne signifie point qu'elle retourne à un état originnaire de pierre brute : même effacés, les caractères attestent un travail, ils évoquent un passage humain. Les figures multipliées de la pierre érodée par le temps constituent peut-être, chez Jaccottet, les indices les plus paradoxalement lisibles de son inscription dans l'Histoire.

Livre hybride, mélangeant prose et vers, *Notes du ravin* pense encore l'obscurité et la mort dans le régime de leur combat avec la naissance et la lumière : « soleil couchant » (NR, 9), « dernières fermes » (NR, 11), « petit verger à l'abandon » (*ibidem*), « la dernière neige de l'année » (NR, 19) qui répète inversement « la première neige de l'année » (NR, 8), « [l]a dernière sonate pour piano de Schubert » (NR, 21), « le soleil bas de la fin de l'automne » (NR, 45), moment inversé de la « lumière du printemps »

(NR, 19), « fumées basses, [...] cendres » (NR, 50), « la fin d'un énième rêve d'égarement » (NR, 51), « la lumière des soirs d'hiver » (NR, 52), « soir inscrit au livre des soirs » (NR, 55-56). Plus sombre encore, l'un des derniers recueils poétiques jaccottéens, *Ce peu de bruits*, commence par un « Obituaire » qui inscrit sur la première page de simples dates et des noms. Le calendrier des morts pivote autour de l'année 2000, comme si le début du nouveau millénaire n'apportait qu'une sorte d'apocalypse personnelle, dans laquelle tous les proches du poète s'engouffrent dans l'abstraction des chiffres notés sur la page. L'inscription des chiffres évoque la gravure des noms sur la pierre tombale et la page devient, en effet, une sorte de substitut à cette pierre, trahissant à la fois l'absence des êtres et l'incapacité du langage de capter l'essence d'une vie autrement que par des schémas extérieurs ou intellectuels :

1999

21 mai	Jean Eicher dit « Loiseau »	69 ans
13 juillet	André Rodari	78 ans
26 octobre	Christiane Jaccottet-Loew	62 ans

2000

1 ^{er} mars	Wayland Dobson	81 ans
30 décembre	Louis-René des Forêts	82 ans

2001

9 janvier	Pierre Leyris	93 ans
29 mars	Michel Rosier	83 ans
19 avril	André du Bouchet	77 ans
13 juillet	Bernard Simeone	44 ans
17 novembre	Louise « Loukie » Rossier	85 ans. ¹

Placés chronologiquement les uns sous les autres, les noms perdent tout contact avec leurs référents

et s'engagent dans des relations purement langagières. Ils deviennent ainsi les indices non des êtres autrefois vivants, mais d'un état de dégradation toujours plus accentuée, à la fois physique et morale :

ç'avait été pour nous d'une grande mélancolie : la dernière fois à Rome, la dernière fois en Toscane, la dernière fois en Sicile... Jusqu'à ce qu'en ce triste début de millénaire la maison du quai Ansermet se refermât définitivement dans un climat inconsolé. [...]

Toutes ces morts [...] : drôle d'entrée, pas drôle du tout, dans le nouveau siècle, le nouveau millénaire ! Et si j'avais voulu noter aussi, à peine plus loin de nous dans l'espace, tous les signes d'un ennuagement du ciel, tout ce qui pouvait faire redouter un abêtissement, un avilissement progressif de l'espèce humaine, il y aurait eu là de quoi largement réduire au silence un « homme de peu de foi » – hors ces bribes ultimes sauvées dans un ultime effort du désastre [...].¹⁴

Il y a dans la minéralisation et la décomposition jaccottéennes des constructions humaines un mouvement qui le rapproche d'autres poètes de sa génération littéraire, comme Yves Bonnefoy ou André du Bouchet. Les blocs linguistiques auxquels se réduisent les anciens vers dans les poèmes d'André du Bouchet relient l'écriture, forme de l'humain inscrite dans le temps, et la matérialité de la pierre, comme dans un désir de faire durer, voire d'éterniser le transitoire. Quant à Bonnefoy, on songe très vite à ses « pierres écrites », celles qui se métamorphoseront dans le rêve de Jaccottet dans leur contraire pour devenir le synonyme d'une identité cachée :

Un fragment de rêve, le seul qui me soit resté : nous sommes cinq hommes, en tenue assez misérable, rassemblés probablement (tout est flou dans mon souvenir, mais l'était peut-être dans le rêve déjà) pour être envoyés dans un camp ou dans une prison. L'un d'eux est Yves Bonnefoy ; comme il a laissé tomber ses papiers d'identité, je les ramasse et lis son

¹⁴ *Ibidem*, p. 16-17.

nom : *Barstein* ; sur quoi je dis, ou me dis : pas étonnant qu'il porte ce nom, puisqu'il signifie, en allemand, « pierre nue » (en pensant à son recueil, *Pierre écrite*). Et j'ajoute, pour quelqu'un, que je suis fier d'être là avec ces quatre amis juifs.¹⁵

Le mutisme de la pierre brute conjugue l'existence d'un non-dit à l'indication d'un non-voir. La pierre cherche à fixer les contours fluidisés par la mémoire du sujet : plus qu'une réalité, la pierre symbolise un signifié transcendant impossible à conceptualiser, mais dont la présence se fait sentir dans l'expérience matérielle de l'objet sensible : « le sol dur comme pierre »¹⁶, affirme Jaccottet dans *À travers un verger*.

LA PIERRE BRUTE : UN ÉLÉMENT MÉTA-POÉTIQUE

Le même signifié était exprimé, chez les derniers Symbolistes, par la symbolique de la pierre transparente ou de la pierre œuvrée, conçue sur la base des analogies ésotériques entre l'âme de l'humain, les constellations et les pierres précieuses. La pierre précieuse était, ainsi, le correspondant matériel du monde de l'Idéal¹⁷, encore présent dans les débuts poétiques de Jaccottet dans le « diamant » ou le « cristal » des vers du *Requiem*. L'obscurcissement de l'Idéal dans la (post)modernité et le refus du monde platonicien des idées pures ont des implications au niveau de l'imaginaire minéral, le joyau transparent étant remplacé par son pendant moins éclatant de la pierre brute et opaque. Cela conduit aussi à des conséquences au niveau formel et sémiotique : « Qu'on choisisse la métaphore du miroir ou celle de la

¹⁵ Ph. Jaccottet, *La Seconde Semailson (Carnets 1980-1994)*, Paris, Gallimard, 2004, p. 77, note de juin 1984.

¹⁶ *Idem*, « À travers un verger », *À travers un verger* suivi de *Les cormorans* et de *Beauregard*, Paris, Gallimard, 1997, p. 24.

¹⁷ A. Gourio, *Pensée(s) de la pierre*, communication dans le cadre du Colloque Segalen de l'ENS – Ulm (24-25 mai 2003), <http://www.univ-caen.fr/recherche/mrsh/files/ArticleAGourio.pdf>, p. 2.

Pierre de touche, l'élément minéral suscite en somme un effet de réflexivité qui le définit dès lors comme un support méta-poétique. Or cet élément méta-poétique présente cet intérêt majeur de revêtir un caractère récurrent dans le vingtième siècle [...] »¹⁸.

La pierre mate ralentit la lecture ou empêche même l'acte herméneutique. Composé comme une « stèle d'air », le texte inscrit dans son cœur l'écriture ou l'explication absentes, comme un îlot d'opacité qui déchire le discours en franges d'illisibilité :

Paroles, à peine paroles
 (murmurées par la nuit)
 non pas gravées dans la pierre
 mais tracées sur des stèles d'air
 comme par d'invisibles oiseaux,

paroles non pas pour les morts
 (qui l'oserait encore désormais ?)
 mais pour le monde et ce monde.¹⁹

Les paroles « tracées sur des stèles d'air » évitent de tomber dans la gravitation et la gravité de la ciselure dans la pierre, qui suppose une certaine densité monumentale et ornementale. Entre l'épithaphe liminaire des *Notes du ravin* et les stèles démultipliées, allégées du poème situé au cœur du recueil, la distance s'impose comme entre la pierre écrite et la pierre nue de Bonnefoy. Rendues tremblées typographiquement par l'utilisation des italiques, les stèles aériennes ne perpétuent pas la mémoire des morts mais réunissent le lien perdu du temps avec un fond originaire, invisible et, peut-être, atemporel. Elles figurent un Idéal non maîtrisé, évanescant comme l'air : « Pierres levées, dans la pierraille. // Comme quelqu'un qui se tiendrait debout à l'endroit le plus exposé. [...] // C'est de la pierre, dressée parmi les pierres, et qu'on a mesurée, maîtrisée, rendue

¹⁸ *Ibidem*, p. 1.

¹⁹ Ph. Jaccottet, *Notes du ravin*, *op. cit.*, p. 37.

chantante »²⁰.

Jaccottet écrit ces notes en voyant quelques photographies d'églises arméniennes. Il choisit de les insérer telles quelles dans le récit d'un voyage entrepris au Liban et en Syrie, à propos des ruines de Saint Siméon le Stylite. Le nom de ce dernier site ne pouvait que prêter à la rêverie, concrétisée dans ces notes écrites « comme en marge »²¹, texte verticalisé par la succession presque poétique des alinéas. Quant au nom du saint, qui est d'ailleurs un personnage historique ayant vécu dans la première moitié du cinquième siècle en Syrie, au-delà de son explication étymologique (*stylos* signifie colonne en grec), il suggère aisément, dans une logique cratyléenne, la dureté du stylet incisif et l'ornementation du style. Les notes écrites « comme en marge » évoquent ainsi un art occidental de la miniature à l'œuvre dans les enluminures des manuscrits médiévaux, brochant autour du magma informel de la matière langagière (la « pierraille ») et de l'austère art byzantin la fine ciselure de l'écriture, du sens approximé, de la promesse du lisible :

Le premier choc – choc sensuel : la matière même des vieilles églises arméniennes. // L'œil est en recherche d'une forme, d'une idée, il l'appelle, et en retour ne tombe que sur le pain moisi de la nature ou sur des pâtés pierreux. // Mais les dents du regard s'érodent et se brisent sur les églises d'Arménie quand on les regarde pour la première fois [...] !²²

Beaucoup de ruines donc, dans une œuvre qui pense d'ailleurs les ruines de beaucoup des formes de civilisation et de culture contemporaines. L'élément minéral joue ainsi, dans l'œuvre de Jaccottet, un possible rôle métapoétique, en tant qu'analogon de l'écriture poétique idéale, située à mi-chemin entre la transparence ordonnée du cristal

²⁰ *Idem*, « Rien que des pierres, ou presque », *Un calme feu*, [Saint-Clément-de-Rivière], Fata Morgana, 2007, p. 65.

²¹ *Ibidem*, p. 63.

²² *Ibidem*, p. 66-67.

et la vaporisation évanescence de l'air²³. La pierre élémentaire constitue le double de l'œuvre, une sorte de commémoration projective de sa finitude, *memento mori* incessant qui désacralise l'acte poétique et l'inscrit dans les limites mesurées et provisoires de l'existence humaine. Mais, en même temps, sa matité renvoyant au refus d'extériorisation du sujet et au défi qu'elle lance à la mort représente une figure privilégiée de la résistance à la mort du sujet et du discours, ce qui justifie la prédilection de Jaccottet, tout comme de nombreux poètes de la deuxième moitié du XX^e siècle, pour les formes non travaillées de l'imaginaire minéral.

BIBLIOGRAPHIE :

- Augé M., *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.
- Gourio A., *Pensée(s) de la pierre*, communication dans le cadre du Colloque Segalen de l'ENS – Ulm (24-25 mai 2003), <http://www.univ-caen.fr/recherche/mrsh/files/ArticleAGourio.pdf>, dernière consultation le 30 juin 2010.
- Jaccottet Ph., *La Semaïson (Carnets 1954-1979)*, Paris, Gallimard, 1984.
- Jaccottet Ph., *Cristal et fumée*, [Saint-Clément-de-Rivière], Fata Morgana, 1993.
- Jaccottet Ph., *À travers un verger* suivi de *Les cormorans* et de *Beauregard*, Paris, Gallimard, 1997.
- Jaccottet Ph., *Notes du ravin*, [Saint-Clément-de-Rivière], Fata Morgana, 2004.
- Jaccottet Ph., *Truinis, le 21 avril 2001*, Genève, La Dogana, 2004.
- Jaccottet Ph., *La Seconde Semaïson (Carnets 1980-1994)*, Paris, Gallimard, 2004.
- Jaccottet Ph., *Un calme feu*, [Saint-Clément-de-Rivière], Fata Morgana, 2007.
- Jaccottet Ph., *Ce peu de bruits*, Paris, Gallimard, 2008.
- Samson H., *Le « tissu poétique » de Philippe Jaccottet*, Liège, Pierre Mardaga, 2004.
- Ventresque R. (dir.), *Philippe Jaccottet, la mémoire et la faille*, actes du

²³ Idéal scriptural condensé dans un titre comme *Cristal et fumée* ([Saint-Clément-de-Rivière], Fata Morgana, 1993), dont la prose éponyme est dédiée aux ruines et aux colonnes des anciens temples grecs.

colloque organisé par R. Ventresque et Ch. Ferré à l'Université Paul-Valéry,
Montpellier III, les 3 et 4 mai 2001, Montpellier, Presses Universitaires de
Montpellier III, 2002.

Petrified Landscapes. Stelar Monuments in the
Poetical Works of Philippe Jaccottet | abstract :

The image of an eroded stone on which writing represents no longer a text but a mere trace revealing a human passage is a major theme in the works of the Francophone poet Philippe Jaccottet. On the one hand, the written stone appears as a visual *analogon* of the poetical discourse, depriving it of its sacred immortal aura and announcing prophetically its approaching death. On the other hand, its dullness and its density express symbolically the challenge that the subject launches against death, justifying Jaccottet's predilection for the mineral imagery as a metapoetic element.

Keywords | stela, monument, ruin, metapoetic
element, Philippe Jaccottet

Andreea Bugiac est maître-assistante au Département de Langues et Littératures Romanes de la Faculté des Lettres de l'Université Babeş-Bolyai (Cluj-Napoca, Roumanie), où elle dispense des cours de français général et de littérature française du XVII^e siècle. En 2010, elle a reçu le titre de docteur ès lettres avec une thèse centrée sur les rapports entre l'écriture et le contexte sociohistorique dans l'œuvre de Philippe Jaccottet, thèse qui lui a valu la mention *très honorable avec félicitations du jury*. Ses recherches se situent à la rencontre de l'histoire littéraire, de la géocritique, de la didactique des langues vivantes et de la traductologie.