

Mathilde Vischer

Philippe Jaccottet traducteur et poète :  
une esthétique de l'effacement

Mémoire de licence dirigé par :  
Adrien Pasquali et Doris Jakubec

Université de Genève  
Faculté des Lettres

Département de français  
mai 1999

5, rue du Perron  
1204 Genève  
Tél. 311. 25. 51  
mvischer@hotmail.com

Pour Adrien Pasquali

*Tout effacement est comme l'ombre portée de ce qui sauve.*

(Adrien Pasquali, "Un silence de pierre, dans son jardin", RBL 3-4, 1997)

## Sommaire

1. **Introduction** : p. 4
  2. **Philippe Jaccottet traducteur : une voie vers l'effacement** : p. 6
    2. 1. Les enjeux de la traduction : p. 7
    2. 2. La démarche de Jaccottet : p. 17
    2. 3. Jaccottet traducteur de Hölderlin : p. 22
      2. 3. 1. Jaccottet et Hölderlin : p. 25
      2. 3. 2. Etude de traductions : p. 30
    2. 4. Jaccottet traducteur de Leopardi : p. 46
      2. 4. 1. Jaccottet et Leopardi : p. 46
      2. 4. 2. Etude de traductions : p. 48
    2. 5. Conclusions : p. 56
  3. **Le poète de la transparence** : p. 61
    3. 1. La poétique de Jaccottet :  
une "traduction" du monde sensible : p. 61
    3. 2. De *L'Effraie* à *Airs* : voies poétiques vers l'effacement : p. 68
      3. 2. 1. *L'attachement à soi augmente l'opacité de la vie* : p. 68
      3. 2. 2. Une poésie sans images : p. 80
      3. 2. 3. Ecriture poétique et traduction :  
une quête de la justesse : p. 92
    3. 3. De *La Promenade sous les arbres* à *Paysages avec figures absentes* : la parole poétique en questions : p. 95
      3. 3. 1. Un tournant : p. 95
      3. 3. 2. Le poème en mouvement : p. 96
      3. 3. 3. D'une voix née d'autres voix : p. 110
  4. **Ecrire, traduire** : p. 117
  5. **Conclusion** : p. 123
- Bibliographie** : p. 130

# 1. Introduction

De même que Jaccottet est à ce jour l'auteur de l'une des oeuvres poétiques les plus importantes de ce siècle, de même il demeure le "passeur" d'oeuvres d'auteurs parmi les plus lus aujourd'hui.

L'oeuvre traduite, cette "oeuvre seconde", comme l'appelle Jean Starobinski<sup>1</sup>, reste pourtant la plus importante : les traductions de l'oeuvre de Robert Musil à elles seules dépassent de loin les quelques centaines de pages de l'oeuvre du poète. Jaccottet l'a souvent exprimé : la traduction a occupé une place dominante dans sa vie, par nécessité alimentaire, au détriment parfois de son oeuvre personnelle. Lorsqu'il évoque son choix professionnel pour la traduction, il insiste sur le fait qu'une telle activité lui permet de rester en lien étroit avec la poésie :

*En choisissant la traduction, je choisissais à la fois une indépendance et une insécurité relatives. Surtout, il me semblait que la poésie aurait ainsi plus de chances de n'être pas, dans ma vie, un à-côté, le don d'un loisir, ou un élément de rupture<sup>2</sup>.*

De par le fait que Jaccottet traduise avant tout des oeuvres qu'il affectionne, et par le rapport privilégié qu'entretient le traducteur avec son auteur en lui "prêtant" temporairement sa voix, traduction et oeuvre personnelle se trouvent ainsi étroitement liées :

*(...) toujours, si impossible que ce soit dans l'absolu, je n'ai eu que ce souci de faire passer une voix que j'avais cru entendre et qui m'avait parlé au coeur, en lisant<sup>3</sup>.*

---

<sup>1</sup>Philippe Jaccottet traducteur, Allocution prononcée par Jean Starobinski le 29 octobre 1988, à l'occasion de la remise du Prix Lémanique à P. Jaccottet, publiée dans la brochure des travaux du CTL en 1990, p. 33.

<sup>2</sup>A la source, une incertitude..., 1972, in *Une transaction secrète*, Gallimard, Paris, 1987, p. 308.

<sup>3</sup>Remerciement, Allocution prononcée par P. Jaccottet le 29 octobre 1988, à l'occasion de la remise du Prix Lémanique, publiée dans la brochure des travaux du CTL en 1990, p. 39.

Tout acte de traduction, dans la mesure où le traducteur “emprunte” une voix qui n’est pas la sienne, laisse des traces ; si Jaccottet a pu être influencé dans son travail personnel par les auteurs qu’il a beaucoup traduits (nous ne nommerons ici que Hölderlin, Rilke, Leopardi, Ungaretti et Musil), c’est surtout dans sa démarche même de traducteur qu’il paraît avoir été marqué par cette activité. Si la traduction semble bel et bien avoir contribué à ouvrir le chemin vers son propre travail poétique, Jaccottet a toujours voulu que son métier reste séparé de sa recherche personnelle, afin de respecter au mieux la voix de l’auteur, ainsi que la sienne. Cette volonté révèle la clé de sa démarche de traducteur, qui vise à “s’effacer” derrière la voix de l’auteur traduit, à être le passeur d’une autre langue, d’une autre parole poétique, d’un autre regard sur le monde.

Dans son oeuvre poétique, une esthétique proche semble s’affirmer au fil de ses recherches : il la nomme lui-même “effacement”. Ce désir de transparence est perceptible dans l’ensemble de son oeuvre poétique, à la fois dans la poésie en vers et la poésie en prose, de même que dans ses réflexions, ou dans son seul véritable récit, *L’Obscurité*<sup>4</sup>. Cette esthétique de l’effacement, loin de s’imposer comme une évidence, est une longue recherche que le poète-traducteur définit à partir de l’expérience intuitive et concrète du travail littéraire, par un mouvement réflexif analysant cette double expérience de l’écriture.

C’est la proximité et la grande cohérence entre ces deux démarches d’écriture qui seront au centre de notre réflexion. Si le traducteur cherche à se faire l’écho de la voix qu’il désire “transmettre” dans sa langue, en s’efforçant de se cacher, derrière quelle voix, derrière quelle parole le poète tente-t-il alors de s’abstraire, de s’effacer ?

Dans un premier temps, après avoir resitué le travail de Jaccottet dans l’histoire de la traduction, nous étudierons le point de vue du traducteur, en tentant de montrer, par l’étude de traductions de Hölderlin et de Leopardi, les choix, les partis pris, les modalités nous permettant de décrire ce travail d’“effacement”, de même que les décalages entre l’objectif de transparence et

---

<sup>4</sup>*L’Obscurité*, Gallimard, Paris, 1961.

la réalisation de cette intention. Nous essaierons ensuite d'observer dans quelle mesure une voix personnelle se détache de ce travail.

Dans un deuxième temps, nous aborderons le travail poétique de Jaccottet lui-même, en tentant de dégager les différents liens qui le rattachent à la démarche du traducteur et à cette esthétique de l'effacement. En mettant en évidence les liens entre les deux types de démarche, nous verrons que, au-delà de la réalisation de cet "idéal"<sup>5</sup> de transparence, la recherche d'un "pur langage", selon le mot de Walter Benjamin, prime.

---

<sup>5</sup>L'utilisation du terme "idéal" réfère aux déclarations d'intention de Jaccottet sur son travail de traducteur, qui peuvent s'avérer en décalage avec les résultats du travail de traduction.

## 2. Philippe Jaccottet traducteur : une voie vers l'effacement

### 2. 1. Les enjeux de la traduction

Jaccottet s'est toujours défendu de suivre une quelconque théorie dans son travail de traducteur. Lors de la remise du Prix Lémanique, il a déclaré :

*Cet aveu, dont je crains, de surcroît, qu'il ne paraisse plus orgueilleux que modeste, c'est que je suis dans une ignorance totale des théories de la traduction (comme de celles, qui pis est, de la littérature) ; plus grave encore, que je n'ai jamais réfléchi aux problèmes qu'elle pose ; que j'ai donc toujours pratiqué cet art de façon à peu près uniquement instinctive, pour ne pas dire à la légère<sup>6</sup>.*

Cet aveu montre à quel point le souci d'un ancrage théorique est éloigné des préoccupations de Jaccottet. Toutefois, nous le verrons au point suivant, son cheminement intuitif suit une éthique qui révèle un grand respect de la langue, du texte et de l'auteur dont il se fait l'intermédiaire, proche de l'idéal de nombreux théoriciens et praticiens de la traduction aujourd'hui. Afin de mieux comprendre les enjeux de toute entreprise de traduction, nous allons évoquer quelques traits de l'histoire de cette activité, de même que certaines théories permettant de mieux saisir la démarche propre à Jaccottet.

Si l'activité de traduction est très ancienne –les premières inscriptions en deux langues figurant sur les tombes des princes égyptiens datent du troisième millénaire avant J.-C., l'étude de la traduction proprement dite s'ébauche au seizième siècle avec les questions posées par les nouvelles traductions des textes sacrés qui abondent à cette époque (traduction de la Bible par Luther), puis au dix-huitième siècle avec les réflexions de penseurs du romantisme allemand tels Schlegel, Goethe et Schleiermacher. Quant aux

---

<sup>6</sup>*Remerciement*, Allocution prononcée par P. Jaccottet le 29 octobre 1988, à l'occasion de la remise du Prix Lémanique, publiée dans la brochure des travaux du CTL en 1990, p. 37.

théories et aux réflexions autour de la traduction, c'est surtout dans la deuxième moitié de notre siècle qu'elles ont été l'objet d'intérêt des linguistes et des théoriciens de la littérature. La difficulté d'établir une théorie valable pour une activité qui n'a ni statut académique, ni tradition scientifique, pousse les théoriciens à envisager la traduction comme un ensemble de problèmes, d'interrogations qui mettent en jeu les relations entre deux systèmes de communication plutôt qu'entre deux langues. Les questions que l'on se pose sont, par exemple : qu'entend-on, à travers les cultures, par "traduire" ? comment traduit-on ? quelle est la fonction des traductions dans les littératures et dans leur développement ? comment expliquer les crises et les révolutions en matière de traduction ?<sup>7</sup>. L'étude de la traduction telle qu'elle nous paraît la plus intéressante analyse les compatibilités et les incompatibilités entre deux systèmes de communication. Les théories que nous allons évoquer, et qui nous aideront à mieux comprendre les enjeux globaux de la traduction, ont en commun la prise en compte du facteur historique, qui montre que les in/compatibilités entre les systèmes ne sont pas absolues mais relatives. La relation entre deux systèmes dépend de facteurs tels que la place de la traduction dans la vie littéraire des deux cultures; la compatibilité des schémas et des normes ; la définition des genres littéraires ; le degré de stabilité de la langue d'arrivée ; le type de lecteur ciblé ; le contexte politique, social, culturel et moral ; les stratégies dans la méthode de traduction ; le fait qu'il s'agisse d'une première traduction ; le rôle du traducteur dans le système d'arrivée, etc. La théorie des polysystèmes d'Even-Zohar<sup>8</sup> met en évidence l'importance de la stabilité d'un système littéraire en matière de traduction. Une littérature jeune ou en crise sera plus ouverte qu'une littérature ayant une position dominante dans les relations littéraires ; elle sera ainsi plus apte à permettre des innovations dans les traductions, ceci en gardant par exemple certaines caractéristiques de la langue de départ. Une littérature forte, au contraire, aura tendance à imposer ses propres normes. André Lefevere<sup>9</sup>, dans son étude sur

---

<sup>7</sup>Ces questions sont reprises de l'article de José Lambert, "La traduction", in *Théorie littéraire*, publié sous la direction de Marc Angenot, PUF fondamental, Paris, 1989.

<sup>8</sup>Itamar Even-Zohar, "Polysystem Theory", in *Polysystem Studies*, in *Poetics Today* 11, 1990.

<sup>9</sup>André Lefevere, "Systems in Evolution, Historical Relativism and the Study of Genre", in *Poetics Today* 6 : 4, 1985, voir aussi A. Lefevere, "Translation : Its Genealogy in the West", in Susan Bassnett and André Lefevere, *Translation, History and Culture*, Pinter publishers, London, 1990.

les genres littéraires, montre l'importance de la traduction dans la définition des genres propres à chaque littérature. Il décrit par exemple comment une forme littéraire peut être introduite dans un autre système par le biais de la traduction, comme cela a été le cas pour la forme du sonnet en Chine en 1920, révélée par des traductions de Feng Chi. Dans son ouvrage *Pour une esthétique de la réception*<sup>10</sup>, H. R. Jauss apporte une réflexion sur l'histoire littéraire qui tient compte de la dimension de l'effet produit par une oeuvre sur un public. La réception d'une oeuvre est liée à l'"horizon d'attente" propre aux lecteurs dans un temps donné. Lorsque l'on relit un texte du passé, il faut prendre en compte les conséquences de la tension entre l'horizon du présent et le texte du passé. Le lieu de passage de la tradition se trouve dans la fusion entre ces deux horizons. La difficulté de replacer l'oeuvre dans son horizon originel tient au fait que celui-ci est partie intégrante de notre horizon actuel.

Cette réflexion générale joue un rôle important en ce qui concerne la traduction, qui pose un double problème : les lecteurs d'un texte traduit sont non seulement confrontés au décalage temporel entre original et traduction (pour un texte qui n'est pas contemporain), mais également au décalage lié à tout ce qu'implique la différence entre les deux systèmes de communication. En effet, si la langue du texte d'origine est bien inscrite dans un temps donné, celle du traducteur est confrontée à une constante évolution, qui définit ce qu'on appelle le vieillissement des traductions. Ces théories montrent à quel point les problèmes de traduction s'inscrivent dans un contexte large dont il convient de tenir compte.

La prise en compte de ces facteurs relatifs, et du fait que les conventions littéraires changent constamment, permet de se libérer de la notion d'équivalence et de "fidélité". Au lieu de débattre de l'exactitude de la traduction, les traducteurs et les critiques ont tendance à considérer la fonction du texte dans chacun de ses deux contextes. L'évaluation des traductions est d'ailleurs toujours liée à la correspondance ou non entre le texte et l'attente du lecteur : il n'y a en effet pas de véritables critères "objectifs" permettant de certifier la "fidélité" ou non d'une traduction à l'original ; par convention, on dira

---

<sup>10</sup>Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, trad. par Claude Maillard, Gallimard, Paris, 1978.

d'une traduction plutôt orientée vers le système de départ qu'elle est de type "adéquat" ; de même, on dira d'une traduction plutôt orientée vers le système d'arrivée qu'elle est de type "acceptable". Si certains traducteurs de la Bible ont été par exemple jugés et brûlés, ce n'est pas qu'ils étaient incompetents, mais que leurs choix ne correspondaient pas aux critères de l'autorité religieuse. Ainsi, tous les problèmes pratiques posés par la traduction relatifs à la métrique, aux sonorités, aux archaïsmes, aux termes techniques, aux métaphores, à la polysémie, à l'ordre des mots et des propositions, à la longueur des phrases etc., dépendent à la fois du contexte global dans lequel s'inscrit le texte d'origine et de tous les facteurs qui influencent la traduction, y compris les connaissances, la personnalité et la sensibilité du traducteur. Un texte traduit est le résultat d'une succession de choix qui influencent la réception et surtout l'interprétation du texte.

Nous allons à présent aborder les thèses de deux théoriciens qui nous aideront à mieux comprendre la démarche de Jaccottet : tout d'abord, celles d'Antoine Berman, puis celles de Walter Benjamin. Dans l'article "La traduction et la lettre ou L'auberge du lointain"<sup>11</sup>, Antoine Berman part de l'axiome suivant : *la traduction est traduction-de-la-lettre, du texte en tant qu'il est lettre*<sup>12</sup>. Pour définir ce qu'il appelle *traduction de la lettre*, il entreprend tout d'abord la critique des tendances qui ont dominé les techniques de la traduction jusqu'à notre siècle : la traduction ethnocentrique et la traduction hypertextuelle. La traduction ethnocentrique (ethnocentrique signifie : qui ramène tout à sa propre culture, à ses normes et à ses valeurs) vise à traduire l'oeuvre de façon à ce que l'on ne sente pas la traduction ; elle doit donner l'impression que l'auteur aurait écrit ainsi s'il s'exprimait dans cette langue. Les meilleurs exemples ont été produits aux dix-septième et dix-huitième siècles, siècles des "belles infidèles". Cette conception de la traduction vise à faire oublier la traduction elle-même, en omettant tout ce qui n'est pas normatif, tout ce qui peut heurter par son "étrangeté". La traduction hypertextuelle (hypertextuel signifie : texte qui s'engendre par imitation, parodie, pastiche, adaptation, plagiat ou toute transformation formelle) est une traduction ne respectant pas

---

<sup>11</sup>A. Berman, "La traduction et la lettre ou L'auberge du lointain", in *Les Tours de Babel*, Trans-Europ-Repress, 1995 ; *L'épreuve de l'étranger*, Gallimard coll. Tel, Paris, 1984.

<sup>12</sup>*Op. cit.* p. 45.

le contrat qui lie une traduction à son original, parce que le traducteur utilise sa propre créativité au-delà du respect de la teneur de l'original ; la traduction n'est plus la réécriture d'un texte dans une autre langue, mais une recréation (on pourra citer comme exemple la traduction de *Faust* par Nerval). Pour Berman, il est évident que ces deux conceptions vont de pair. Au dix-neuvième siècle, une autre tendance domine, celle de l'emprise philologique. La philologie non seulement établit et fixe les textes, mais elle publie des traductions accompagnées d'un appareil critique visant à rester le plus près possible du texte. Cette visée d'exactitude est née en réaction aux tendances précédentes.

Ces trois conceptions de la traduction sont loin de ce que Berman décrit comme la "traduction de la lettre". Pour lui, la dimension éthique de la traduction réside dans la possibilité d'accueillir ce qu'il y a d'étranger dans la langue : *ouvrir l'Etranger en tant qu'Etranger à son propre espace de langue*<sup>13</sup>. Dans son analyse de la traduction de *L'Enéide* de Klossowski<sup>14</sup>, il étudie précisément comment le traducteur calque certaines structures de la langue latine sur le français, de manière à donner une impression de littéralité, sans pour autant qu'il s'agisse d'un mot à mot. Klossowski écrit lui-même, dans sa préface, qu'il aimerait restituer l'aspect disloqué de la syntaxe propre à la prose et à la prosodie latines. Il opère ainsi une sorte de latinisation du français, en cherchant dans les structures non-normées de cette langue un lieu d'accueil pour des éléments "étrangers". Berman écrit en fin d'analyse :

*La traduction littérale ne reproduit pas la facticité de l'original, mais la logique qui préside à l'organisation de cette facticité. Elle reproduit cette logique là où la langue traduisante le permet, en ses points non-normés (que du même coup elle révèle). Elle découvre ainsi un français potentiellement capable d'être latinisé, germanisé, anglicisé etc., sans que se produise le phénomène de contamination négative si fréquent lorsque des langues "entrent en contact" (souligné par l'auteur)*<sup>15</sup>.

---

<sup>13</sup>*Op. cit.* p. 89.

<sup>14</sup>Virgile, *L'Enéide*, trad. par Pierre Klossowski, Gallimard, Paris, 1964.

<sup>15</sup>*Op. cit.* p. 149.

La traduction devient ainsi la possibilité d'ouvrir la langue, de l'élargir par la confrontation à d'autres structures et à d'autres normes. Là où ce type de traduction peut poser problème, c'est que la particularité, l'étrangeté de la langue heurtée dans sa structure risque de ne pas garantir la lisibilité du texte. Berman insiste également sur le fait qu'une telle traduction n'aurait pas été possible sans les voies que des poètes comme Mallarmé ou Saint John Perse ont ouvertes. L'intérêt de cette réflexion est de poser la question du statut du texte traduit : il est clair que l'original n'est jamais le seul modèle d'une traduction. Jauss l'a développé dans son ouvrage déjà cité : toute oeuvre littéraire n'est jamais totalement nouvelle ; elle est emplie de références implicites, et contient en elle-même la tradition à laquelle elle se rattache. Si elle présente trop d'éléments novateurs, elle risque de décevoir l'attente des lecteurs et de n'être reconnue que bien plus tard, avec le recul nécessaire. Les langues elles-mêmes sont constituées de différentes couches qui font à la fois leur unité et leur caractère ouvert, modulable. Ainsi, on ne remarque plus les substrats grecs et latins de notre langue, car ils sont totalement intégrés à la spécificité de celle-ci. La langue de Dante, par exemple, est en elle-même un ensemble de différents parlers de l'époque. Leopardi, qui a mené de profondes réflexions sur la langue, disait de la langue italienne en 1820<sup>16</sup> :

*L'italien est plutôt (...) un ensemble de langues qu'une langue unique, qui peut changer selon le sujet, le style, le caractère des auteurs etc., et qui semblent être autant de langues différentes, qui n'ont presque rien de commun.*

Bien que l'unification de la langue écrite italienne ait commencé dès le début de la Renaissance (ce qui permet ainsi de différencier la "langue" proprement dite des dialectes), ce que décrit Leopardi est lié au fait que les dialectes se sont progressivement affaiblis au profit de l'italien standard, et qu'une autre polarité est apparue, celle des variétés régionales d'italien, qui maintiennent

---

<sup>16</sup>Leopardi, *Tout est rien, Anthologie du Zibaldone di pensieri*, trad. par Eva Cantavenera et Bertrand Schefer, Allia, Paris, 1998, p. 53.

une grande diversité de “couleurs locales”<sup>17</sup>. Cette diversité des parlers italiens n’est qu’un exemple de la pluralité linguistique au sein d’un pays. En plus de ce caractère hybride inhérent aux langues, les traductions portent les traces d’un système intermédiaire, car elles établissent un dosage entre les éléments étrangers et ceux qui sont propres à la langue d’arrivée.

L’intérêt de la démarche de Berman est de remettre en question les deux pôles que l’on oppose habituellement en traduction (selon que celle-ci s’oriente plutôt vers le système de départ ou plutôt vers le système d’arrivée) et de proposer une troisième approche, la “traduction de la lettre”, définie par une éthique de la traduction respectant plus la visée du texte que l’exactitude linguistique, mais qui, poussée trop loin, peut porter atteinte à la lisibilité du texte.

Dans “La tâche du traducteur”<sup>18</sup>, le texte fondamental qui nous servira de référence tout au long de ce travail, Benjamin commence par une réflexion sur le fait qu’une oeuvre littéraire n’a pas pour but de communiquer, mais que son essence est de l’ordre de l’*insaisissable*, du *mystérieux*, du *poétique* ; une traduction qui vise à “communiquer” ne peut ainsi être qu’une mauvaise traduction<sup>19</sup>. Nous résumerons ensuite ses propos en citant certains termes ou passages essentiels. La traduction a pour but d’exprimer *le rapport le plus intime entre les langues*. Ce rapport caché, elle ne peut le révéler ni le restituer, mais *elle peut le représenter en l’actualisant dans son germe et dans son intensité*. Ce lien entre les langues est celui d’une *convergence originale*<sup>20</sup>, car la parenté entre les langues est de l’ordre de leur visée : *alors que tous les éléments singuliers, les mots, les propositions, les corrélations de langues étrangères s’excluent, ces langues se complètent dans leurs visées intentionnelles mêmes*<sup>21</sup>. Ainsi, *toute traduction est une manière pour ainsi dire provisoire de se mesurer à ce qui rend les langues étrangères l’une à l’autre*.

---

<sup>17</sup>Voir l’ouvrage de Francesco Bruni, *L’Italiano, Elementi di storia della lingua e delle cultura*, UTET, Turin, 1984.

<sup>18</sup>W. Benjamin, “La tâche du traducteur”, in *Mythe et violence* 1, trad. par Maurice de Gandillac, Dossier des lettres nouvelles, Denoël, Evreux, 1971. Il convient de préciser dès à présent que, chaque fois que nous citerons le texte de W. Benjamin, il s’agira bien du texte dans la traduction de Gandillac, qui propose une certaine interprétation du texte original.

<sup>19</sup>*Op. cit.* selon la traduction de Gandillac, pp. 261-262.

<sup>20</sup>*Op. cit.* selon la traduction de Gandillac, p. 264.

<sup>21</sup>*Op. cit.* selon la traduction de Gandillac, p. 266.

La tâche du traducteur consiste alors à *trouver, dans la langue où est traduit l'original, cette visée intentionnelle qui éveille en elle l'écho de cet original*. La traduction n'est pas, comme la création littéraire, *plongée dans la forêt de la langue* ; elle se tient en dehors et elle *y fait résonner l'original*. Si la visée de l'écrivain est *naïve, première, intuitive* ; celle du traducteur est *dérivée, dernière, idéale*<sup>22</sup>. La "fidélité" du mot à mot ne peut pas restituer pleinement le sens qu'a le mot dans l'original. C'est pourquoi l'on dit que les mots portent avec eux une *tonalité affective*. La "vraie" fidélité, c'est que l'ouvrage puisse *exprimer la grande nostalgie d'un complément apporté à son langage*. *La vraie traduction est transparente, elle ne cache pas l'original, elle ne se met pas devant sa lumière, mais c'est le pur langage que simplement, comme renforcé par son propre medium, elle fait d'autant plus pleinement tomber sur l'original* (c'est nous qui soulignons)<sup>23</sup>. Benjamin ajoute que la tâche du traducteur est de *racheter dans sa propre langue le pur langage exilé dans la langue étrangère*, et de *libérer en le transposant ce pur langage captif dans l'oeuvre*. En faveur de ce pur langage, et c'est ce que Berman a principalement retenu de ce texte, *le traducteur fait sauter les cadres vermoulus de sa propre langue*<sup>24</sup>. Benjamin cite alors en exemple les traductions de Sophocle par Hölderlin, qui ont élargi les frontières de l'allemand, mais il relève également le danger d'un trop grand élargissement du langage : *Et c'est précisément pourquoi elles* (les traductions de Pindare par Hölderlin) *sont exposées plus que d'autres à l'immense danger qui, dès le départ, guette toute traduction : que les portes d'un langage si élargi et si dominé retombent et enferment le traducteur dans le silence*<sup>25</sup>. Nous verrons que Jaccottet pressentira en effet ce danger, dans la mesure où l'effacement qu'il recherche est impossible s'il violente la langue de manière trop "visible", car celle-ci prend dès lors la marque de l'intervention du traducteur, et masque le message de l'original.

La question du vieillissement des traductions n'a jamais été mieux exprimée qu'ici, car elle est étroitement liée au statut "intermédiaire" de la traduction telle que la conçoit Benjamin : dans l'original, *teneur et langage*

---

<sup>22</sup>*Op. cit.*, selon la traduction de Gandillac, p. 269.

<sup>23</sup>*Op. cit.* selon la traduction de Gandillac, p. 272.

<sup>24</sup>*Op. cit.* selon la traduction de Gandillac, p. 273.

<sup>25</sup>*Op. cit.* selon la traduction de Gandillac, p. 275.

forment une unité déterminée, tandis que le langage de la traduction est le signifiant d'un langage supérieur à lui-même et reste ainsi, par rapport à sa propre teneur, inadéquat, forcé, étranger. Cette brisure interdit une transmission qui, en même temps, est inutile<sup>26</sup>. Si la parole de l'écrivain survit dans sa propre langue, le destin de la plus grande traduction est de périr dans la croissance de la sienne, de périr quand cette langue s'est renouvelée<sup>27</sup>. Nous verrons que cette notion de vieillissement des traductions est centrale, notamment en ce qui concerne la question de la voix personnelle du traducteur pouvant se dégager des textes.

La "tâche du traducteur" est ainsi, plus que la recherche d'une exactitude vaine ou relative qui demanderait une étude très précise à la fois de la langue, du contexte, de la réception du texte au moment de sa parution et lors de chaque réédition, celle de restituer l'intention cachée du texte, la visée contenue dans chaque mot. Il est intéressant de noter que Cicéron, dans *Du meilleur genre d'orateurs*, tient quelques propos sur ses propres traductions d'Eschine et de Démostène qui vont déjà dans le sens de ce que développera Benjamin plusieurs siècles plus tard :

*Je les (leurs discours) ai traduits non en interprète, mais en orateur, (...) en adaptant les mots à notre propre langue. Pour ceux-ci je n'ai pas jugé bon de les rendre mot pour mot, mais j'ai conservé dans leur entier le genre des expressions et leur valeur. Je n'ai pas cru en effet que je dus en rendre au lecteur le nombre, mais en quelque sorte le poids<sup>28</sup>.*

Au lieu de s'appliquer à rester le plus littéral possible, à viser une exactitude linguistique (traduire les discours *mot pour mot*), Cicéron exprime ici la nécessité de rendre le "poids" des mots, la "valeur" des expressions.

Il convient à présent de situer la démarche de Jaccottet par rapport à ce que nous venons d'exposer. Lors de la parution du recueil *D'une lyre à cinq*

---

<sup>26</sup>*Op. cit.*, selon la traduction de Gandillac, p. 268.

<sup>27</sup>*Op. cit.* selon la traduction de Gandillac, p. 266.

<sup>28</sup>Cicéron, *Du meilleur genre d'orateurs*, Société d'édition Les Belles lettres, Paris, 1964, p. 114.

*cordes*, Jaccottet définit en quelque sorte son école de traduction<sup>29</sup> : il dit se situer entre les traducteurs qui tentent de faire oublier la traduction au profit d'un beau poème français (comme Valéry l'a fait en traduisant les *Bucoliques*) et ceux qui violentent le français pour y faire résonner l'étrangeté de l'original (il prend justement l'exemple de la traduction de *L'Enéide* de Klossowski). Plus docile à l'original que Valéry ou P.-L. Matthey, il ne s'attache pas systématiquement à une fidélité absolue. La traduction est pour lui une écoute de chaque poète et de sa singularité. La poésie est avant tout une voix et un ton, une affaire de nuances, d'instinct, de sens du relatif, de connaissance de ce qui, chez un poète, compte plus que chez un autre. La recherche de cette voie médiane, de la justesse d'un ton plutôt que d'une "fidèle" exactitude ou d'une trop grande liberté, est intuitivement proche de ce que Benjamin décrit dans "La tâche du traducteur". La *transparence* dont parle Benjamin (cf. *infra* p. 13) rejoint la volonté d'effacement de Jaccottet, qui vise avant tout à ne pas voiler, ni cacher, ni obscurcir, ou au contraire rendre trop "lumineux" l'original. Ce *pur langage*, nous le verrons dans les chapitres concernant la poétique de Jaccottet, puis dans le rapprochement entre poésie et traduction, est également ce que le poète cherche à atteindre. Dans les textes réflexifs où il décrit son objectif d'effacement, Jaccottet théorise ce qu'il a en quelque sorte recherché intuitivement au cours de son travail, et qui s'est confirmé au fil des années. Si Jaccottet n'a jamais formulé de théorie de la traduction, nous montrerons dans un premier temps de quelle manière, par sa visée d'effacement, il respecte "intuitivement" l'éthique de traduction de Benjamin (particulièrement en ce qui concerne la "visée intentionnelle" des langues et la question de la "transparence"), et dans un deuxième temps, en fin de travail, nous mettrons en évidence le lien étroit entre cette réflexion sur le langage et les enjeux poétiques propres à Jaccottet.

---

<sup>29</sup>Voir l'entretien avec Marion Graf, Samedi Littéraire du *Journal de Genève* du 18 janvier 1997, p. 30, et l'entretien avec Antoine Duplan, Cahier Spécial de *L'Hebdo*, 24 décembre 1997.

## 2. 2. La démarche de Jaccottet

Si Jaccottet s'est très peu exprimé au sujet de la traduction, certaines de ses réactions face aux travaux d'autres traducteurs révèlent son propre point de vue ; de plus, quelques entretiens permettent de mieux saisir sa démarche. Il est clair que les réflexions de Jaccottet sur son travail de traducteur sont le fruit d'une longue expérience : ce qu'il nomme avec le recul "effacement" découle d'une quête progressive de la transparence qu'il ne peut définir qu'*a posteriori*.

Comment Jaccottet en est-il venu à la traduction ? Aussi bien en ce qui concerne son parcours de poète que celui de traducteur, la rencontre avec Gustave Roud en 1941, alors que Jaccottet n'a que seize ans, est décisive. Le très jeune poète découvre dans la poésie et dans la personnalité de Roud une résonance qui sera à la fois un premier encouragement et un enrichissement pour son propre travail poétique. De ces visites à Carrouge, où Roud vivait en marge des groupes littéraires, dans une sorte de recueillement et d'attente favorables à la poésie, naît une amitié qui durera jusqu'à la mort de Roud en 1976. Il fait découvrir à Jaccottet le monde des Romantiques allemands (Novalis et Hölderlin) qu'il traduit justement à cette époque ; un premier échange de traductions a lieu (Jaccottet traduit alors des poèmes de Rilke). La deuxième rencontre décisive en ce qui concerne son choix pour la traduction est celle de l'éditeur Mermod, à qui Jaccottet propose témérairement ses services à la fin de ses études de lettres. C'est alors qu'il entreprend avec succès sa première traduction, celle de *La Mort à Venise*, et que Mermod lui propose de partir à Paris, en 1946, afin de travailler pour lui, tout en poursuivant son activité de traducteur.

Nous l'avons dit, Jaccottet a souvent insisté sur la nécessité de distinguer son métier de son oeuvre personnelle, à la fois pour mieux servir l'auteur qu'il traduit, et pour mieux trouver sa voix propre. Si Jaccottet se réclame de la même "école de traduction" que Roud, sur ce point, sa position diffère de celle de son ami, pour qui il y a en quelque sorte, comme l'écrit Jean

Starobinski<sup>30</sup>, osmose entre les deux activités (dans la mesure où il investit ses traductions de son style propre). La nécessité de garder ces deux activités distinctes est liée à un souci d'authenticité, à l'acceptation de l'altérité à laquelle confronte toute traduction, et au désir d'épouser la voix de l'auteur (de laisser en quelque sorte parler l'auteur en s'"effaçant" autant que possible). La publication récente du livre *D'une lyre à cinq cordes* témoigne de l'importance que Jaccottet accorde à ses traductions de poésie (il est en effet très rare qu'un traducteur publie un recueil de ses traductions regroupant des auteurs de domaines linguistiques et d'époques si diverses), sans toutefois qu'il ne mêle des poèmes traduits aux siens. Ce recueil composite met de plus l'accent sur la singularité de son entreprise de traduction : les *cinq cordes* désignent les cinq domaines linguistiques desquels Jaccottet traduit (allemand, italien, espagnol, russe et tchèque via l'allemand), et révèle une perspective ambitieuse et totalisante qui ne se limite pas à la barrière de l'apprentissage d'une langue. Si de nombreux traducteurs travaillent à partir d'une seule langue, Jaccottet, en plus des quatre langues qu'il maîtrise de manière inégale, n'hésite pas à publier des traductions du tchèque effectuées à partir de l'allemand. Ce choix de base, qui peut sembler un obstacle à sa visée d'effacement, révèle au contraire la nécessité d'une "correspondance" poétique, d'affinités profondes entre l'auteur et le traducteur, qui puissent en quelque sorte "garantir" la restitution du ton original de manière plus profonde que l'exactitude linguistique. C'est dans l'introduction à ce même recueil de traductions, *D'une lyre à cinq cordes*<sup>31</sup> que Jaccottet, après plus de quarante ans de pratique de la traduction, expose son esthétique de l'"effacement".

Dans cette introduction, Jaccottet exprime sa réaction à une critique formulée par Pierre-Louis Matthey dans une lettre à Gustave Roud. Dans cette lettre datant de 1957, Matthey qualifie la traduction d'*Hypérion* de Hölderlin par Jaccottet de *plate, universitaire et sans accent fort*. Jaccottet explique alors en

---

<sup>30</sup>(...) *Philippe Jaccottet ne fait pas figurer ses ouvrages de traduction sur la page habituelle où sont signalés les livres <<du même auteur>>. C'est en quoi il diffère de Gustave Roud (...). Là où G. Roud laissait deviner une osmose, P. Jaccottet préfère marquer une séparation, qui n'est pas un désaveu, ni le signe d'une absence de lien passionnel. Philippe Jaccottet traducteur, Allocution prononcée par Jean Starobinski le 29 octobre 1988, à l'occasion de la remise du Prix Lémanique à P. Jaccottet, publiée dans la brochure des travaux du CTL en 1990, p. 33.*

<sup>31</sup>*D'une lyre à cinq cordes*, Gallimard, Paris, 1997, pp. 11 à 15.

quoi son esthétique de la traduction diffère de celle de Matthey. Pour Matthey, qui a traduit des poètes anglais tels Shakespeare, Shelley et Keats, la traduction est réinvention. Son travail de traduction est proche de sa poétique personnelle, où chaque tournure doit paraître neuve, chaque métaphore surprenante, où chaque élément de la phrase ou du vers doit être chargé d'un maximum d'intensité. Afin de montrer en quoi sa poétique de traduction diffère de celle de Matthey, Jaccottet relate la tendance qui a semblé, dès son départ à Paris, s'affirmer dans son travail de manière de plus en plus prononcée :

*(...) il me sembla que l'essentiel de la poésie, ce qu'elle avait de plus intérieur, devait circuler dans le poème à travers des mots et des tournures plus proches du langage quotidien, non pas refuser l'ornement mais en éviter l'abus, abandonner tout vêtement royal ou sacerdotal pour une vêtue de tous les jours ; enfin, plutôt que de prétendre à créer de la lumière –laquelle risquait alors de n'être plus que clinquant et faux éclat–, ménager à celle-ci un passage dans les mots (...).*

Pour décrire ce qui lui est essentiel, Jaccottet dénonce, en des termes forts qui révèlent un jugement sévère (*abus ; vêtement royal ou sacerdotal ; abus ; prétendre à créer de la lumière ; clinquant et faux éclat*), une pratique trop "brillante" de la traduction à laquelle il n'adhère pas. Il esquisse également sa propre rhétorique, celle du dépouillement : les tournures doivent être celles du *langage quotidien*, la vêtue des mots doit être celle *de tous les jours*, la lumière doit se frayer *un passage dans les mots*. En précisant sa poétique, Jaccottet résume ce qu'a pu ressentir Matthey à la lecture de sa traduction de l'*Hypérion* de Hölderlin :

*(...) cette volonté d'effacement qui commençait alors à guider mon travail, cette crainte d'attirer l'attention du lecteur par des trouvailles ingénieuses, des ruptures de ton non nécessaires, tout abus d'ornementation, pouvaient parfaitement ne produire que grisaille, fadeur et platitude ; plus aisément encore dans le travail de la traduction, où le passage de la langue originale à l'autre, dégradant par nature puisque*

*l'élan originel en est inévitablement absent, peut requérir dans certains cas du traducteur une intervention plus libre, plus hardie, ou une réaccentuation nouvelle du chant premier (...).*

Malgré la reconnaissance que son parti pris de discrétion contient le risque de la "platitude" que lui à reprochée Matthey, Jaccottet poursuit son élaboration d'une contre-rhétorique de l'ornement en des termes à nouveau percutants, en dénonçant les *trouvailles ingénieuses*, les *ruptures de ton non nécessaires* et l'*abus d'ornementation* de la pratique d'autres traducteurs. Il justifie ensuite sa recherche de l'effacement :

*Mais, comme elle est malgré tout une voix plutôt sourde, discrète, sinon faible, je me dis qu'il a pu lui arriver de servir mieux que d'autres, plus inventives ou plus turbulentes, la voix native du poème étranger ; au moins chaque fois que celle-ci m'aura retenu parce que j'y avais deviné un exemple pour la mienne.*

Ainsi, à la *grisaille*, la *fadeur* et la *platitude* que Matthey a pu reprocher au ton de ses traductions, Jaccottet oppose une voix *sourde*, *discrète* et *faible* qui vise à *servir la voix native*. De même qu'il poursuit sa contre-rhétorique de l'ornement par la dénonciation d'autres voix peut-être plus *inventives*, mais aussi plus *turbulentes*, de même il décrit les modalités de sa propre rhétorique en insistant sur la recherche d'une position en retrait, visant la retenue, la discrétion. Dans deux entretiens récents, Jaccottet confirme cette poétique de l'effacement :

*La poésie, c'est pour moi d'abord et presque toujours une voix et un ton. Quand je traduis, j'ai l'illusion que j'entends la voix de l'écrivain, et j'essaie, très intuitivement, de l'épouser de mon mieux. De copier, de calquer<sup>32</sup>.*

---

<sup>32</sup>Entretien avec Marion Graf, Samedi Littéraire du *Journal de Genève* du 18 janvier 1997, p. 30.

En définissant la poésie comme une *voix* et un *ton*, Jaccottet précise les modalités de son travail en retrait : il s'agit d'*épouser* la voix de l'auteur, de trouver l'adéquation à ce chant premier par le *calque*, qui exige la plus grande retenue. Cette recherche d'une voix en sourdine est un effort constant, et si Jaccottet dit qu'il *(s)'efforce toujours de (s)'effacer derrière le poète qu'(il) traduit(t)*<sup>33</sup>, on sait que cet aboutissement, quand il a lieu, est le fruit d'un long travail que le poète-traducteur évalue et définit lui-même *a posteriori*.

Les enjeux de cette vision de la traduction liée à l'effacement montrent la nécessité d'une recherche d'"appropriation" du texte ; le traducteur doit s'imprégner de la pensée et de la langue de l'auteur. Cet effort d'effacement exige l'oubli provisoire de soi, de ses idées et de ses choix poétiques personnels : c'est pour cela que le choix des auteurs à traduire se révèle primordial. Mais l'humilité que suppose un tel idéal témoigne dans un même temps du caractère contradictoire de ce mouvement d'effacement : pour s'"effacer", le traducteur doit être présent au sein de la parole qu'il rend malgré tout sienne, par le changement de langue qui s'opère, par l'interprétation que suppose la lecture et par les choix qui en découlent. L'acte de traduire est en lui-même ambivalent : c'est "montrer" que l'on se cache, et ainsi laisser, même en se faisant le plus discret possible, une trace de cette transmission.

De même que le traducteur se révèle par le fait même de se dissimuler, de même, nous le verrons, l'effacement du poète n'est possible que dans la mesure où il a été en quelque sorte "présent", dans la mesure où il a "marqué" le lieu poétique duquel il se retire, où il laisse des traces de sa présence.

Le traducteur se trouve ainsi dans une position périlleuse : il doit maintenir l'équilibre de la "justesse" à laquelle il aspire. S'il n'y prend garde et oriente ses choix vers une trop grande littéralité – choix ayant l'avantage de la précision du mot à mot –, la traduction risque de ne plus "couler" dans la langue d'arrivée. Si au contraire il oriente ses choix avec trop de liberté vers une interprétation univoque, vers une originalité qui n'échappera pas à l'expression de ses affinités personnelles, qui "sonnera bien" toutefois dans la langue d'arrivée, il risquera de ne plus "respecter la lettre", et de s'éloigner de la pensée et de l'intention de l'auteur. L'irrespect de certaines règles de

---

<sup>33</sup>Entretien avec Antoine Duplan, Cahier Spécial de *L'Hebdo*, 24 décembre 1997.

métrique, par exemple, peut être nécessaire à l'adéquation du ton propre à l'auteur. Ainsi, pour chaque texte que Jaccottet traduit, il s'agit de retrouver la voix originale de l'écrivain, le ton du poème, et de respecter, en s'effaçant, l'altérité imposée par le style des auteurs. En cela, il adhère parfaitement à la poétique de Benjamin décrivant la traduction comme la recherche de la "visée intentionnelle" de la langue originale.

Si nous avons choisi d'étudier certaines traductions de Hölderlin et de Leopardi, c'est qu'il nous a paru intéressant, d'une part, de décrire les modalités que Jaccottet utilise dans deux domaines linguistiques différents, d'autre part, d'analyser des textes mettant en évidence l'aboutissement de sa poétique (par les traductions de Hölderlin) ainsi que d'autres révélant les décalages possibles entre l'effort poursuivi et le résultat obtenu (par la traduction d'un poème de Leopardi). Avant d'en venir à l'étude des traductions, nous aimerions insister à la fois sur la diversité des auteurs et des langues que Jaccottet a traduits –la grande singularité de ce traducteur étant avant tout celle de couvrir pratiquement tout l'horizon judéo-chrétien, en traduisant de langues qu'il ne maîtrise pas lui-même (notamment le russe)– et sur le lien étroit qui unit chaque auteur à ses préoccupations poétiques propres. Nous aborderons ainsi brièvement quelques auteurs importants traduits par Jaccottet : Homère, Rilke, Ungaretti et Musil. Afin d'accomplir un tour d'horizon des univers culturels que Jaccottet a abordés par la traduction, il convient au moins de citer deux auteurs que Jaccottet a traduits de manière plus ponctuelle, Mandelstam<sup>34</sup> pour le domaine russe, et Gongora<sup>35</sup> pour le domaine espagnol, mais que nous n'évoquerons pas ici.

Pour chacun de ses auteurs, il s'agit d'une véritable "rencontre". En traduisant Homère, c'est la musicalité du chant que Jaccottet désire transmettre. En optant pour une traduction en vers respectant *la lettre même du texte*, il aimerait amener les lecteurs à lire à haute voix, ainsi qu'on le faisait aux origines de l'épopée, afin que le texte retrouve *sa lenteur nécessaire, son*

---

<sup>34</sup>Mandelstam, "Quarante-deux poèmes traduits par P. Jaccottet", *RBL*, n° 1-4, 1981.

<sup>35</sup>Gongora, *Les Solitudes*, La Dogana, Genève, 1984 ; *Treize sonnets et un fragment*, La Dogana, Genève, 1985.

*mouvement, quelque chose de sa résonance*<sup>36</sup>. La nostalgie de Jaccottet à l'égard de la poésie grecque est celle d'un temps où la parole passait à travers les lieux et les hommes de manière spontanée, d'un temps où le chant faisait coïncider la parole et ce qu'elle désigne. Par le passage à l'écriture, le langage perd son rapport direct avec le monde. Traduire Homère, c'est entrer dans l'univers lumineux et "divin" de la Grèce, c'est découvrir ces paysages intacts qui échappent au temps. Avant même de découvrir cette ancienne terre, il pressent que le mot "paradis" lui est étroitement lié :

*Je découvris bientôt qu'à ce mot, qui voulait sans doute d'abord traduire dans mon esprit une impression d'exaltation, de perfection, de lumière, se liait une idée de la Grèce (...)*<sup>37</sup>.

Après un voyage en Grèce, Jaccottet décrit les impressions que suscite la découverte de ces lieux d'où émane un souffle, à la fois le plus ancien et le plus neuf :

*Nulle part au monde autant que dans ce pays, au cours de ce voyage, la terre encore habitable –plaines, champs, vallées grèves et forêts– ne m'a paru si comparable à un chant auquel il était impossible que ne s'ajoutât pas une fois au moins le chant de la parole humaine (...)*<sup>38</sup>.

Ce chant poétique de la source, inscrit dans l'âme même des lieux, est ce que Jaccottet désire réveiller, transmettre par sa traduction qui vise à restituer la voix lumineuse du monde antique.

Le lien qui unit Jaccottet à Rilke est nourri par des affinités très profondes. Si les poèmes de Rilke sont les premiers textes que Jaccottet a traduits, c'est peut-être parce que les deux poètes ont en commun cette recherche de la justesse d'une parole qui serait en adéquation avec ce qu'elle

---

<sup>36</sup>Homère, *L'Odyssée*, traduction, notes et postface de P. Jaccottet, François Maspero, Paris, 1982, p. 409 ; première édition parue au Club français du livre (collection Les Portiques n°43), Paris, 1955.

<sup>37</sup>*Paysages avec figures absentes*, Gallimard, Paris, 1976, p. 24.

<sup>38</sup>*Cristal et fumée (notes de Grèce, 1978)*, in *Des histoires de passage, prose 1948-1978*, Editions du Verseau, Lausanne, 1983, p. 171 (cité par G. Dewulf dans *Entretien sur l'autre et l'ailleurs*, Presses universitaires de Nancy, Nancy, 1993, p. 20.).

désigne, qui se retrouve, par exemple, à travers l'évocation d'éléments matériels tels que la terre, l'air, la lumière. Ainsi, ils partagent plus d'un thème : la nature (l'arbre, la promenade, l'oiseau), la nuit, la mort, le lien entre le limité et l'illimité. Ce qui séduit Jaccottet dans les *Elégies de Duino*, les premiers textes qu'il a commencé de traduire à quinze ans, c'est que la poésie s'y écoule comme une respiration, comme un souffle qui suivrait un mouvement intérieur allant d'état en état, se développant d'image en image. Ces méditations sur la solitude se déploient en des modulations où s'exprime tantôt l'angoisse de la rupture du chant, tantôt l'espoir d'une promesse suggéré par une image de fraîcheur ou par la simple beauté. C'est le ton apaisé des *Sonnets à Orphée*, derniers textes de Rilke, qui réalisent en quelque sorte la promesse annoncée par les *Elégies* et marquent le passage de la plainte à la louange, que Jaccottet transmet dans ses traductions.

La rencontre avec Giuseppe Ungaretti à Rome en 1946 se trouve à l'origine des premières traductions de Jaccottet de l'italien. De cette amitié est née la volonté d'apprendre cette langue pour traduire la poésie de son nouvel ami, qui représente pour Jaccottet un exemple d'équilibre entre le renouveau et la tradition, désignés chez Ungaretti par les deux termes d'"innocence" et de "mémoire". Tout l'oeuvre d'Ungaretti s'inscrit dans un rapport passionné à la lumière, que ce soit le feu de ses souvenirs d'Egypte dans *l'Allégresse*, ou la douce lueur mélancolique qui traverse *Sentiment du temps*. La personnalité généreuse, pourrait-on dire "solaire" d'Ungaretti a profondément marqué Jaccottet. Si l'extrême brièveté des poèmes de *l'Allegria* pose de véritables problèmes de traduction, la forte résonance du vers porté par l'accentuation naturelle de l'italien perdant de sa puissance en français, Jaccottet préfère restituer le ton des poèmes plus tardifs, où la syntaxe plus complexe permet une plus grande liberté au traducteur.

Le dernier écrivain que nous aimerions évoquer est Robert Musil, dont Jaccottet a traduit plusieurs milliers de pages de ses romans et carnets. Le style limpide, précis, allusif et sans emphase de Musil, qui critique avec l'ironie la plus subtile la société de l'Autriche impériale, accompagnera Jaccottet pendant de nombreuses années. L'exigence qu'impose la transcription de cette langue intellectuelle (le *Journal*, par exemple, est truffé de termes scientifiques

et philosophiques) est celle de ne pas faillir à la justesse, même dans les passages les plus longs et les plus fouillés. Il est clair que ce bain de langage, qui n'est pas celui dans lequel Jaccottet a l'habitude d'évoluer, ne sera pas sans influence sur le travail personnel de Jaccottet, point sur lequel nous reviendrons brièvement par la suite.

Jaccottet entretient avec chaque auteur un rapport "d'affinités", son travail de traducteur s'effectue comme un dialogue avec l'auteur et son oeuvre. Tous les auteurs qu'il a traduits l'ont accompagné tout au long de son parcours poétique, et nombreux sont ceux qui ont été à la source de méditations diverses. Tous les témoignages de Jaccottet sur son travail de traducteur sont unanimes : ce qui prime, c'est de parvenir à restituer le ton, la voix de l'auteur. Aussi, le respect de certains moyens stylistiques ne doit pas influencer la traduction ; ces moyens devraient toujours être utiles à servir cette voix originale. Sa vision de la traduction est très proche de ce que Benjamin décrit dans son essai, et de ce qu'il tente d'appliquer à ses propres traductions (par exemple celles de certains poèmes des *Fleurs du Mal*). Le lien étroit qu'entretient Jaccottet avec l'oeuvre des auteurs qu'il traduit montre qu'il est difficile de séparer les deux activités de traducteur et de poète, malgré l'intention de l'auteur, et qu'elles ne peuvent qu'"interagir", que s'influencer mutuellement.

## 2. 3. Jaccottet traducteur de Hölderlin

### 2. 3. 1. Jaccottet et Hölderlin

Si nous avons choisi Hölderlin pour le domaine allemand, c'est tout d'abord parce que Jaccottet s'inscrit dans la lignée de traducteurs des Romantiques allemands dont Gustave Roud est l'un des pionniers, ensuite parce que le nombre relativement important de traductions existant au moment où Jaccottet décide de publier les siennes l'a inévitablement contraint à rechercher une poétique de traduction qui lui soit propre.

C'est en effet par l'intermédiaire de Gustave Roud que Jaccottet en est venu à découvrir l'oeuvre de Hölderlin, puis à la traduire partiellement. Roud

est un grand traducteur des Romantiques allemands ; il a été l'un des premiers (avec Jouve et Klossowski pour Hölderlin) à avoir introduit des auteurs comme Novalis, Hölderlin et plus tard Trakl dans le domaine français. Ses traductions de Hölderlin, dont les premières paraissent en 1930 à Lausanne dans la revue *Aujourd'hui*, ont été le point de départ pour les travaux de traductions de nombreux chercheurs et écrivains. Comme Claire Jaquier l'a montré dans son ouvrage *Gustave Roud et la tentation du Romantisme*<sup>39</sup>, si la traduction a permis à Roud de se confronter à la possibilité d'ouvrir un champ d'exploration dans sa propre langue, il s'est montré très résistant face aux tentatives modernes des Romantiques, et ses traductions tendent plutôt à effacer les audaces ou les étrangetés du texte au profit d'un classicisme et d'une harmonisation du français. L'unité de style et la grande continuité entre ses écrits et ses traductions témoignent de cette tendance à l'harmonisation ; sa manière de traduire serait proche de l'ethnocentrisme critiqué par Berman, que nous avons évoqué plus haut. Les qualités poétiques de ses traductions sont toutefois parfaitement reconnues, notamment par Jaccottet, qui reprend un grand nombre d'entre elles pour l'édition de la Pléiade qu'il dirige en 1967. Si l'influence de Roud a été décisive pour Jaccottet dans sa manière d'aborder et de traduire Hölderlin, Jaccottet veillera intentionnellement, dans ses traductions, à rester plus proche du texte que son "guide", en gardant sa voix personnelle la plus discrète possible.

Hölderlin a suscité chez Jaccottet de nombreuses réflexions, que celui-ci a rédigées sous forme de textes de quelques pages ou de notes (par exemple dans *Paysages avec figures absentes*, et dans *La Semaïson*) et qui montrent que la poésie de Hölderlin le touche au point d'être également la source de sa propre poésie. Traduire, c'est en effet tout d'abord vivre une expérience profonde et singulière de la lecture. Jaccottet voit en Hölderlin l'un des rares poètes qui aient conquis, en Occident, cette sérénité qu'il pressent chez les Grecs et qu'il retrouve dans la forme poétique japonaise du haïku. Cette sérénité serait la possibilité de dépasser la contradiction entre l'aspiration à atteindre un Paradis (état éternel), et les moments où le poète est en proie aux doutes qui entravent cet espoir. Hölderlin a cherché à réduire la

---

<sup>39</sup>Claire Jaquier, *Gustave Roud et la tentation du romantisme*, Payot, Lausanne, 1987.

distance que le christianisme et la Réforme avaient tracée entre la terre et le ciel, entre le corps et l'âme, grâce à l'expérience d'un accord possible par une autre lumière<sup>40</sup>. Si l'on ne peut comparer le projet poétique des deux poètes, tout d'abord par l'évident décalage du contexte littéraire et historique dans lequel s'inscrivent les deux oeuvres, ensuite par la différence notable entre l'ambition du jeune Hölderlin à s'élever Très Haut et la prudence, la modestie de Jaccottet face à son propre projet poétique, certains traits communs touchant non la forme, mais l'essence même de leur poésie permettent de mieux comprendre le lien intime entre les deux poètes. Jaccottet insiste sur certains aspects de la poésie hölderlinienne qui sont proches de ses propres préoccupations. Tout au long de sa quête poétique, Hölderlin a tenté de concilier des forces opposées telles que le Haut et le terrestre, la mesure et l'illimité, le dedans et le dehors, les dieux anciens et le Christ, la Grèce et le monde de l'Occident moderne. Jaccottet l'écrit lui-même, cette recherche d'une conciliation entre des éléments contradictoires du monde vise à atteindre la "mesure" du monde : *Selon une expérience profonde du poète, toute orientation peut être négative ou positive ; c'est une question de proportion, littéralement : de mesure*<sup>41</sup>. Cette recherche d'un équilibre entre un espace illimité (celui de la parole telle qu'elle était à l'origine, du chant initial) et le terrestre peut être mise en parallèle avec la quête poétique de Jaccottet, que nous aborderons plus loin. Pour Hölderlin toutefois, la recherche d'une mesure est liée à la nécessité, pour maintenir son équilibre mental, d'une limite. Le poème tardif *En bleu adorable* décrit l'angoisse d'un monde sans mesure :

*Dieu est-il inconnu,  
Est-il, comme le ciel, évident ? Je le croirais  
Plutôt. Telle est la mesure de l'homme  
(...) Est-il sur la terre une mesure ? Il n'en est  
Aucune. Jamais monde  
Du Créateur n'a suspendu le cours du tonnerre*<sup>42</sup>.

---

<sup>40</sup>Voir Philippe Jaccottet, *Gustave Roud*, Editions universitaires, Fribourg, 1982.

<sup>41</sup>Préface aux *Oeuvres*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1967, p. XII.

<sup>42</sup>In *Oeuvres*, *op. cit.* trad. par André Du Bouchet, pp. 939-940.

Chez Jaccottet, nous le verrons, la mesure à trouver pour atteindre la poésie pure réside à la fois dans la réunion de contraires, et dans le jeu entre la présence et l'absence du poète dans sa propre parole. Si Jaccottet a été tenté par la démesure qu'il goûte dans la poésie de Hölderlin, il sent très vite s'imposer la nécessité d'un retour à ce qui est proche, palpable. Lorsque l'équilibre est atteint, relève Jaccottet, la beauté du poème se révèle dans l'accord entre des forces opposées :

*Cette paix surnaturelle, cet accord suprême entre la terre et le ciel, entre les dieux et les hommes, qu'appelle la fin de Fête de Paix, il semble bien qu'ils soient restés à l'horizon du poète comme la plus belle image que l'on puisse rêver<sup>43</sup>.*

Jaccottet insiste sur l'importance de la lumière dans la poésie de Hölderlin, parfois en des termes qui correspondent parfaitement à sa propre poétique : *Hölderlin n'a jamais été un romantique larmoyant : il ne se souciait que de la pure lumière<sup>44</sup>.*

Et :

*Hölderlin amoureux de la lumière a vu la forme qu'elle prenait dans le monde de l'homme, ce feu frais dans les herbes, ce feu brûlant sur le ciel, ces passages éblouissants à quoi, finalement, peuvent admirablement s'assimiler ses propres poèmes. Ici, la poésie surgit donc au moment où le monde extérieur est reconnu comme le miroir de ce qu'il y a en nous de plus caché et de plus personnel, le révélateur d'une réalité invisible<sup>45</sup>.*

Il écrit encore :

---

<sup>43</sup>Préface aux *Oeuvres*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1967, p. XIV.

<sup>44</sup>“Un hymne retrouvé”, in *Une transaction secrète*, Gallimard, Paris, 1987, p. 76.

<sup>45</sup>“La seconde naissance de Hölderlin”, in *Une transaction secrète*, *op. cit.* p. 71.

*Ce qui nous touche tant chez lui (...), c'est cette manière de toujours chercher (...) les traces de ce qu'il appelle le Sacré, et que nous pourrions aussi bien nommer la lumière<sup>46</sup>.*

Cette *réalité invisible*, ce *Sacré* est également ce que Jaccottet tente d'approcher dans sa propre recherche poétique. Si les deux poètes ont en commun différents thèmes liés à la nature (les fleuves, les chemins, les forêts, les oiseaux), c'est la fascination pour le monde grec qui semble encore plus révélatrice des affinités qui les lient :

*Sur les dieux grecs, nul moderne qui puisse être questionné plus utilement que Hölderlin. Ces présences par lesquelles il m'est arrivé d'être touché dans des lieux où des Anciens auraient dressé des autels (et si je l'avais fait, moi, ce n'aurait pu être qu'au dieu inconnu) ont eu pour lui une telle réalité qu'il est le seul des poètes de son temps à avoir pu les nommer et les invoquer sans paraître mentir<sup>47</sup>.*

Le poète a pour mission de retrouver les signes, les traces de la splendeur sacrée de ce pays à la perfection divine et inaccessible, dans l'espace et le temps qui sont les siens. Jaccottet dira dans ses *Observations* : *La lumière du monde n'est pas moins pure qu'au temps des Grecs ; mais moins proche, et nos paroles moins limpides<sup>48</sup>*. Ce qui frappe Jaccottet à la lecture de l'oeuvre de Hölderlin, c'est l'importance que revêt le fleuve tout au long de son oeuvre, qu'il voit comme l'élément réunissant les thèmes essentiels de sa poésie. Dès les premiers poèmes, la vision du fleuve s'impose comme une fascination qui s'approfondira au fil de l'oeuvre. Le fleuve est tout d'abord la continuité entre un passé et un avenir, entre un lieu de départ et un lieu d'arrivée, oppositions que le poète a de la peine à concilier. Le fleuve est lié à la terre et à la patrie, il est un mouvement perpétuel, mais qui ne peut se perdre. L'hymne *Le Rhin* relie deux éléments favoris de Hölderlin, à savoir le fleuve et la foudre, qui tracent une ligne entre un mouvement vertical et un mouvement horizontal,

---

<sup>46</sup>*Ibidem*, p. 66.

<sup>47</sup>*Paysages avec figures absentes, op. cit.* p. 145.

<sup>48</sup>*Observations*, in Jean Pierre Vidal, *Philippe Jaccottet*, Payot, Lausanne, 1989, p. 49.

symbole de l'union et du mouvement même de la Parole. Jaccottet voit "quelque secret contact" entre Hölderlin et le thème du fleuve : c'est la nature, le fleuve lui-même qui cherche le poète, et non l'inverse. Ce qui en naît devient alors, bien plus qu'un ornement, le fruit d'une rencontre. Et c'est cette "rencontre" que Jaccottet cherche lui-même à exprimer dans sa poésie. Pour Jaccottet, ce sont les poèmes de la maturité (1800-1806) qui ont l'accent le plus moderne, car Hölderlin, après que son regard a été longtemps dans le vague, se rattache alors à des détails du monde concret. N'est-ce pas également l'un des soucis premiers de Jaccottet ?

### 2. 3. 2. Etude de traductions

Jaccottet publie une traduction du roman *Hypérion* au Mercure de France en 1965, puis le *Fragment Thalia* ainsi que des poèmes, des hymnes et des élégies dans l'édition de la Pléiade en 1967. Dans cette brève étude de traductions, nous ne nous attarderons pas sur les différentes lectures et interprétations des extraits de poèmes abordés, qui nous éloigneraient trop de notre propos. On sait par exemple que Hölderlin a été mieux connu en France dès la parution des thèses de Heidegger, qui ont marqué la critique de manière indéniable. Toutefois, dans la mesure où Hölderlin est pour Heidegger l'enjeu de sa pensée même, la prise en compte de ses analyses nous mènerait à envisager toute sa réflexion philosophique. De même, nous ne tiendrons pas compte des analyses de poèmes tardifs de Hölderlin par Benjamin, qui ne concernent pas les traductions de Jaccottet ; nous reviendrons toutefois plus loin sur sa réflexion autour de la traduction.

La langue de Hölderlin présente des particularités qui ne permettent de le rattacher à aucune école ; par la modernité de son écriture, il semble se détacher à la fois des canons du classicisme et de ceux des poètes "romantiques". Si les premiers poèmes sont écrits dans une langue assez transparente, celle-ci peu à peu se complexifie et se surcharge. Les articulations logiques sont remplacées par des conjonctions dont on ne perçoit pas forcément le sens de la connexion, les constructions elliptiques sont de plus en plus nombreuses, le jeu entre le mètre et le rythme de plus en plus

libre. La place des mots en français est déjà naturellement beaucoup plus stricte qu'en allemand, langue qui autorise par exemple des écarts entre substantif et épithète ; Hölderlin pousse très loin cette liberté syntaxique en privilégiant les procédés de la disjonction, de la rupture et de la juxtaposition. Cette tendance à la désarticulation syntaxique, qu'Adorno résumera par le mot *Parataxe*<sup>49</sup>, trouve son origine dans le travail de traduction qu'Hölderlin a fait des hymnes de Pindare. Il est intéressant de noter que c'est l'expérience de la traduction et de "l'épreuve de l'étranger" qui a ouvert de nouvelles voies à la langue allemande et influencé le style propre à Hölderlin. Le style de Pindare, la "harte Fügung", se caractérise par la dominance du mot comme unité rythmique : il est souvent mis en évidence par une syntaxe qui heurte l'ordre habituel des syntagmes et est ainsi fortement accentué. Traduire ce style qui favorise la séparation et la rupture exige le respect du mot dans son isolement, et demande d'accorder une attention particulière à la force lyrique du poème. En français, c'est la "visée musicale" du poème qui est la plus difficile à rendre, tout d'abord par l'impossibilité de trouver un équivalent rythmique (notamment pour les hymnes), ensuite par la difficulté à rendre compte de l'unité créée par les différents sens d'un même mot avec sa résonance phonique. Toute entreprise de traduction, rappelons-le, met le traducteur en face du problème de la réception du texte (celle de l'original, celle de la traduction), qui pose des questions auxquelles on ne peut répondre de manière certaine : comment les lecteurs du temps de Hölderlin percevaient-ils sa langue ? dans quelle mesure paraissait-elle *étrange* aux yeux de ces lecteurs ? comment transposer alors dans une autre langue, à une autre époque, ces particularités langagières ? Autant de questions qui montrent l'importance des choix respectifs de chaque traducteur, et la difficulté d'évaluer une traduction. Jaccottet, en cherchant à rendre le ton de la langue originale avec la plus grande justesse possible, tend à rester en deçà de ces questions qui définissent le vieillissement des traductions.

Jaccottet a traduit des poèmes des années d'études, des poèmes de la période d'*Hypérion*, *Hypérion*, des poèmes de la période d'*Empédocle*, et

---

<sup>49</sup>T. W. Adorno, "Parataxe", trad. par Sibylle Muller, in Hölderlin, *Hymnes, élégies et autres poèmes*, trad. par Armel Guerne, Flammarion, Paris, 1983.

surtout des hymnes et élégies qui sont parmi les poèmes les plus exigeants (notamment par la difficulté de rendre le mètre antique en français). Il n'a pas cherché à créer des analogies avec les mètres des odes et des élégies, ce qui lui permet d'approcher le rythme d'une manière plus libre, tout en restant en quelque sorte plus littéral. Nous avons choisi de confronter certains passages de la traduction de Jaccottet à celles d'autres traducteurs, Geneviève Bianquis et Armel Guerne, puis de confronter la poétique de traduction de Jaccottet à celle Roud et Du Bouchet<sup>50</sup>. Il est intéressant de préciser que, parmi les traductions choisies pour la confrontation, celle de Bianquis est la plus ancienne (1943), suit celle de Guerne (1950), et celle de Jaccottet (1967). Les premières traductions d'un texte sont rarement celles qui privilégient les plus grandes audaces, parce qu'elles ont avant tout pour mission de "faire passer", de "faire accepter" le texte dans la langue et le contexte culturel du système littéraire d'arrivée. N'étant pas le premier traducteur des textes de Hölderlin qu'il a choisis, Jaccottet retravaille un matériau qui a déjà été étudié par d'autres. Même si rien n'indique qu'il a pris connaissance en détail des premiers travaux, il a dû en tenir compte, ne serait-ce que pour effectuer le choix des textes lors de l'élaboration de l'édition de la Pléiade. Toute nouvelle traduction, qu'elle s'appuie ou non sur des versions antérieures, apporte une autre réflexion sur les textes.

L'étude des traductions de Jaccottet présente, par sa démarche même, plus d'une difficulté : comment décrire l'art de celui qui cherche à s'effacer en étant le plus proche de l'intention et du ton de l'auteur, sans aplanir les particularités de la langue dans un français lisse et poétique, et sans les amplifier de manière à faire naître un français qui frappe par son étrangeté au point de ne plus pouvoir rendre le "sens" poétique du texte d'origine ? Comment décrire un art de la traduction qui se caractérise par l'effacement, par la volonté du traducteur de renoncer à ses tendances poétiques propres au

---

<sup>50</sup>Pour les poèmes en langue originale, nous nous référons à l'édition de Stuttgart établie par R. Beissner (*Sämtliche Werke*, her. von F. Beissner, W-Kohlhammer Verlag, Stuttgart, 1951), reprise par J. Schmidt dans son édition de 1992 (*Sämtliche Werke und Briefe, Gedichte*, her. von Jochen Schmidt, Deutscher klassiker Verlag, Frankfurt am Main, 1992, 3 Bände) ; pour les traductions de Jaccottet, de Roud et de Du Bouchet à l'édition de la Pléiade déjà citée ; pour les traductions de Geneviève Bianquis à l'édition bilingue Aubier (*Poèmes/Gedichte*, trad. par Geneviève Bianquis, Aubier Montaigne (édition bilingue), Paris, 1943) et pour celles d'Armel Guerne à l'édition Mercure de France (*Hymnes, élégies et autres poèmes*, trad. par Armel Guerne, Mercure de France, Paris, 1950).

profit du message de l'original ? Nous verrons qu'il est difficile de souligner cette position à partir d'un extrait de la seule traduction de Jaccottet, et que la confrontation à d'autres traductions se révélera plus convaincante. Dans l'article consacré aux traductions françaises de Hölderlin, B. Böschstein exprime également sa difficulté à décrire l'art de traduire de Jaccottet : *Le traducteur s'efface devant son modèle. C'est ce dernier et non des options subjectives qui lui dictent ses formulations. (...) Ici aussi (une citation de traduction de l'hymne A la Terre Mère précède) la subjectivité est neutralisée et il est difficile de caractériser l'art du traducteur*<sup>51</sup>.

Nous allons tout d'abord étudier quelques courts extraits de la traduction du *Fragment Thalia*, un texte en prose, qui nous permettront de saisir comment le traducteur travaille à rendre le mouvement phrastique du texte original. Le *Fragment Thalia* regroupe cinq lettres parues dans la revue de Schiller, la *Thalia*, en 1794, et qui constituent une partie des textes de la première version de son roman *Hypérion*. Il est considéré comme le premier chef-d'oeuvre du poète. A travers les lettres d'Hypérion à Bellarmin, Hölderlin chante son amour pour l'hellénisme et la beauté, ainsi que son aspiration à retrouver l'idéal de l'unité entre les hommes et la Nature, à laquelle il voue une admiration quasi religieuse. Dans cette aspiration à saisir l'unité du Tout qui crée l'harmonie de l'univers, Hölderlin ouvre la voie à l'idéalisme romantique.

Jaccottet donne une traduction qui suit précisément l'original, sans amplifier les états d'exaltation dans lesquels se trouve souvent Hypérion (ce qui a tenté plusieurs traducteurs, mais qui confère, nous le verrons pour les poèmes, une touche supplémentaire souvent personnelle à la traduction) et sans modeler le français sur la structure de la phrase allemande (ce qui donnerait au français une étrangeté qui ne se justifie pas ici). Lorsque le texte ne peut être rendu mot à mot, Jaccottet cherche à synthétiser le message original dans une formule qui s'en rapproche aussi bien que possible. Voici un premier extrait, qui relate la rencontre d'Hypérion avec Diotima (Mélite dans le *Fragment*) :

---

<sup>51</sup>B. Böschstein et Jacques Le Rider, *Hölderlin vu de France*, Gunter Narr, Tübingen, 1987, p. 16.

*Ein Rauschen aus einem Seitengange störte mich auf. Ach ! mir –in diesem schmerzlichen Gefühl meiner Einsamkeit, mit diesen freudeleeren blutenden Herzen– erschien mir Sie ; hold und heilig, wie eine Priesterin der Liebe stand sie da vor mir ; wie aus Licht und Duft bewebt, so geistig und zart (...) <sup>52</sup>.*

Jaccottet :

*Un bruissement, provenant de l'allée latérale, me saisit. Alors –dans ce douloureux sentiment de ma solitude avec ce coeur saignant, vidé de toute joie– Elle m'apparut ; gracieuse et sacrée comme une prêtresse de l'amour ; tissée de lumière et de parfum, délicate, immatérielle (...) <sup>53</sup>.*

La traduction de Jaccottet témoigne ici d'un grand respect à la fois de la structure de la phrase, et des termes choisis : elle suit le mouvement phrastique qui, par l'apposition, favorise tout d'abord l'attente de l'apparition de la jeune fille, puis, par la juxtaposition, insiste sur l'importance de sa beauté ; les termes choisis par Jaccottet suivent scrupuleusement, à quelques détails près, l'original. Certains échos sonores sont rappelés : les sonorités voisines entre *Rauschen* et *störte* sont par exemple reprises par le choix de *bruissement* et *saisit*. Observons maintenant l'extrait suivant, qui présente certaines expressions qu'il est impossible de ne pas transposer en français :

*Mein Bellarmin ! könnt'ich dir's mitteilen, ganz und lebendig, das Unaussprechliche, das damals vorging in mir ! Wo waren nun die Leiden meines Lebens, seine Nacht und Armut ? die ganze dürftige Sterblichkeit ? Gewiss, er ist das höchste und seligste, was die unerschöpfliche Natur in sich fasst, ein solcher Augenblick der Befreiung ! <sup>54</sup>*

---

<sup>52</sup>Ed. J. Schmidt, Band 2, p. 180.

<sup>53</sup>*Op. cit.* p. 116.

<sup>54</sup>*Op. cit.* p. 181.

Jaccottet :

*Ô Bellarmin ! que ne puis-je te transmettre vivant, intact, cet événement inexprimable ! Où étaient dès lors les douleurs de ma vie, la nuit et la pauvreté de ma vie ? son affreuse précarité ? Sans doute le moment où une pareille libération s'accomplit est-il ce que la nature inépuisable peut donner de plus sublime et de plus pur !<sup>55</sup>*

L'adjectif substantivé, *Unaussprechliche*, ne peut se rendre tel quel en français (dans cette phrase, littéralement : l'inexprimable qui se passa alors en moi), il devient ainsi *événement inexprimable*, qui rend parfaitement le sens de l'expression allemande, dans la mesure où la notion d'événement est contenue dans le verbe *vorgehen*. L'allemand accepte plus volontiers la substantivation, qui ne sonne pas de manière aussi emphatique qu'en français (traduire par *l'Inexprimable* produirait un effet d'amplification). *Die Leiden meines Lebens, seine Nacht und Armut* demande la répétition du génitif *de ma vie* en français, car le possessif français s'applique mal aux choses ou aux notions abstraites. L'expression *die ganze dürftige Sterblichkeit* (littéralement : la mortalité pauvre et totale), est rendue par *son affreuse précarité*, qui restitue l'idée de la pauvreté faisant souffrir au point de mener à la mort.

S'il est en effet difficile de décrire cet effort d'effacement à partir de la seule traduction de Jaccottet, la confrontation avec les travaux d'autres traducteurs permettra de mieux cerner sa position, et de voir en quoi son travail tend à s'approcher le plus possible de la "justesse" littéraire. Toutefois, nous pouvons déjà remarquer certaines modalités qui relèvent de cette poétique : la recherche d'une adéquation avec le ton et le rythme de la prose hölderlinienne et le choix pour des expressions neutres qui ne se distinguent pas par leur "brio", mais par une précision dans la restitution du sens, de l'intention originale. Afin de mieux rendre compte du travail de Jaccottet, nous procéderons en confrontant les traductions de certains passages.

---

<sup>55</sup>*Op. cit.* p. 116.

L'ode *Mein Eigentum*<sup>56</sup> a été écrite en automne 1799, un an après la séparation de Hölderlin et de Diotima (Suzette Gontard), qui a profondément marqué le poète. L'épreuve qu'il vit s'intègre au poème, qui est un appel à la Parole comme asile (domaine) lui permettant de mieux vivre sa douleur. La forme de l'ode a été dictée à Hölderlin par Klopstock ; elle suit généralement trois modes désignant des mètres strophiques (le mètre alcaïque, le mètre asclépiade et le mètre saphique). L'intérêt du choix pour cette ode réside dans la difficulté à rendre le rythme des mètres, dans la mesure où les traducteurs ne peuvent trouver d'équivalent en français. Si l'on compare la traduction de Jaccottet et celle de Geneviève Bianquis, on observe tout de suite de nettes différences : là où Jaccottet reste le plus proche possible du rythme et de la structure du poème, qui favorise les ruptures par des rejets et par l'ordre inhabituel des mots, Bianquis tend à rendre chaque strophe dans un français littéral, lisse, respectant l'ordre logique de la phrase française. Voici la première strophe :

*In seiner Fülle ruhet der Herbsttag nun,  
Geläutert ist die Traub und der Hain ist rot  
Vom Obst, wenn schon der holden Blüten  
Manche der Erde zum Danke fielen.*

Bianquis :

*Le jour d'automne repose dans sa plénitude,  
le moût s'est clarifié et le verger est rouge de fruits,  
bien que mainte fleur charmante soit tombée,  
offerte en prémice à la terre<sup>57</sup>.*

Jaccottet :

*Le jour d'automne dans sa plénitude est calme,*

---

<sup>56</sup>*Op. cit.* pp. 222 à 224.

<sup>57</sup>*Op. cit.* pp. 187 à 190.

*La grappe décantée, le verger rouge  
De fruits, si déjà des gracieuses fleurs  
Mainte est tombée remercier la terre*<sup>58</sup>.

La première traduction propose une phrase française sans la moindre particularité, tandis que l'original présente des inversions dans l'ordre des mots (v. 1 : le complément vient avant le sujet et le verbe ; v. 2 : l'attribut est avant le sujet, puis cela s'inverse en un chiasme) et des chevauchements d'un vers à l'autre (rejet entre les vers 2 et 3 ; le complément indirect du vers 4 *der holden Blüten* se retrouve au vers 3). Jaccottet respecte ce rythme favorisant la rupture, sans toutefois l'accentuer : au vers 1, il inverse l'ordre du français habituel tel qu'on le trouve chez Bianquis, sans pour autant en venir à un mot à mot qui rendrait le français boiteux; il respecte le rejet du v. 3 qui marque l'insistance sur les mots *De fruits*, de même que la mise en évidence au début du v. 4 de *Mainte* (très proche de *Manche* à tout point de vue). Jaccottet est précis à la fois dans le respect de la structure de la strophe, de l'équilibre du vers et dans le choix des termes ; *wenn schon* est par exemple traduit précisément par *si déjà*, qui ouvre une liberté d'interprétation, tandis que la traduction de Bianquis, *bien que*, donne un sens restrictif à la fin de la strophe, qui d'ailleurs ne respecte plus le sens du texte. Le respect du texte et du sens ne signifie pas forcément qu'il soit nécessaire d'être le plus littéral possible. Aux vers 1 et 2, Bianquis est beaucoup plus littérale que Jaccottet, mais l'équilibre entre les deux parties du vers 2, par exemple, n'est pas respecté, de même que le rejet est évincé. Jaccottet opte pour une formule synthétique qui souligne l'équilibre de la césure et produit le même effet d'attente (par le rejet) que dans l'original. Dans la troisième strophe, Jaccottet traduit

*Vom Himmel lächelt zu den Geschäftigen  
Durch ihre Bäume milde das Licht herab*

---

<sup>58</sup>*Op. cit.* pp. 461 à 463.

par :

*Du haut du ciel douce à travers leurs arbres  
La lumière contemple ceux qui oeuvrent*

tandis que Bianquis écrit :

*Du haut du ciel, à travers les branches de leurs arbres,  
la douce lumière sourit aux travailleurs*

Jaccottet traduit *lächelt* par *contemple*, terme plus neutre que le *sourit* de la version de Bianquis, qui, bien que plus littéral, donne une connotation naïve pouvant même paraître ironique en français. Tous deux traduisent l'adverbe *milde* par l'adjectif *doux*, mais de manière bien différente : Jaccottet sépare l'adjectif du mot qu'il qualifie (*lumière*), ce qui donne un effet similaire à l'éloignement entre le sujet et le verbe (*das Licht/lächelt*) très marqué dans l'original, tandis que Bianquis crée une expression assez banale (*douce lumière*), qui s'inscrit dans une logique française ne reflétant pas la rupture syntaxique du poème allemand. De même, Jaccottet traduit *Geschäftigen* par *ceux qui oeuvrent*, périphrase laissant une ouverture interprétative qui correspond à la pluralité de signification du terme allemand, et qui disparaît dans le terme plus précis de Bianquis, *travailleurs*. La fin de la strophe illustre à nouveau de façon convaincante comment Jaccottet respecte la rupture dans l'ordre des mots afin de souligner les effets d'attente, sans toutefois en accentuer les discontinuités :

*Die Freude teilend, denn es wuchs durch  
Hände des Menschen allein die Frucht nicht*

devient :

*Partageant la joie, car ce n'est par la seule main  
Des hommes qu'il a pu croître, le fruit*

La quatrième strophe est une longue interrogation :

*Und leuchtest du, o Goldnes, auch mir, und wehst  
Auch du mir wieder, Lüftchen, als segnetest  
Du eine Freude mir, wie einst, und  
Irrst, wie um Glückliche, mir am Busen ?*

Bianquis la divise en trois interrogations successives<sup>59</sup>, ce qui rend compte de l'aspect fragmenté de la strophe, mais non de sa continuité. Cette contradiction entre la fragmentation du vers en petites unités syntaxiques et la continuité de l'ensemble est très bien rendue par Jaccottet :

*Et tu m'éclaires moi aussi, Dorée, et tu m'effleures,  
Souffle, toi aussi, pour bénir, on dirait,  
Comme autrefois ma joie, et sur mon coeur  
Comme autour des heureux, tu viens errer ?*

Comment traduire l'adjectif substantivé du premier vers, *Goldnes* ? Bianquis traduit le vers par *Brilles-tu pour moi aussi, rayon doré ?*, qui ne rend pas la valeur particulière que prend ce mot forgé par Hölderlin pour souligner l'importance et le mystère de cette lumière qui redonne l'espoir. La substantivation de l'adjectif "doré", qu'a choisie Jaccottet, va dans le même sens que l'original : une autre valeur, plus haute, est ainsi donnée à la lumière à laquelle s'adresse le poète avec espoir ; elle en devient presque personnifiée.

L'élégie *Menons Klagen um Diotima*<sup>60</sup>, terminée durant l'été 1800, est l'un des poèmes qui expriment le mieux les douleurs de la séparation entre Hölderlin et Suzette Gontard. Chez les Latins, l'élégie se distinguait par l'emploi d'une forme métrique, le distique élégiaque (formé d'un hexamètre

---

<sup>59</sup>*Brilles-tu pour moi aussi, rayon doré ?/Souffles-tu pour moi aussi, brise légère ?/Viens-tu consacrer un bonheur qui m'advient, comme naguère,/et caresser ma poitrine comme tu le fais pour les heureux ?*

<sup>60</sup>*Op. cit.* pp. 267 à 272.

dactylique et d'un pentamètre dactylique) ; elle a ensuite désigné plus généralement des poèmes à la forme moins stricte, exprimant des sentiments tendres et mélancoliques, notamment les joies et les peines de l'amour. L'intérêt pour l'étude d'extraits de traductions de *Menons Klagen um Diotima* réside dans la difficulté à rendre le rythme poétique de cette prosodie raffinée sans verser dans un français aux accents trop "sentimentaux". Dans cette élégie, le poète fait alterner de strophe en strophe la plainte, le désespoir, et l'espérance liée à des souvenirs chers. Malgré la solitude dans laquelle se sent Ménon (Ménon signifie en grec : celui qui reste), les deux dernières strophes expriment l'espoir de revoir celle qu'il a tant aimée, en un mouvement d'ascension vers la lumière, dans un au-delà où leur amour demeurera immortel.

Si l'on observe les traductions de Jaccottet<sup>61</sup> et d'Armel Guerne<sup>62</sup>, on voit clairement deux tendances se profiler : là où Jaccottet trouve une formule qui allie précision et sobriété, Guerne a tendance à amplifier certains effets poétiques en faveur du français. A la première strophe, plusieurs mots ou expressions reflètent la tendance des deux traducteurs. En voici les huit premiers vers :

- 1 *Täglich geh'ich heraus, und such'ein Anderes immer,*
- 2 *Habe längst sie befragt alle die Pfade des Lands ;*
- 3 *Droben die kühlenden Höhn, die Schatten alle besuch'ich,*
- 4 *Und die Quellen ; hinauf irret der Geist und hinab,*
- 5 *Ruh'erbittend ; so flieht das Getroffene Wild in die Wälder,*
- 6 *Wo es um Mittag sonst sicher im Dunkel geruht*
- 7 *Aber nimmer erquickt sein grünes Lager das Herz ihm*
- 8 *Jammernd und schlummerlos treibt es der Stachel umher.*

Jaccottet :

- 1 *Chaque jour je m'en vais, cherchant toujours une autre voie*

---

<sup>61</sup>*Op. cit.* pp. 795 à 799.

<sup>62</sup>*Op. cit.* pp. 27 à 33.

2 *Et j'ai sondé depuis longtemps tous les chemins ;*  
3 *Là-haut je hante la fraîcheur des cimes, et les ombrages,*  
4 *Et les sources; l'esprit erre de haut en bas*  
5 *Cherchant la paix : tel le fauve blessé dans les forêts*  
6 *Où l'abritait naguère l'ombre de midi ;*  
7 *Mais la tanière verte ne conforte plus son coeur,*  
8 *Il gémit, sans sommeil, où l'aiguillon traque ;*

Guerne :

1 *Jour après jour, je vais cherchant un autre ailleurs,*  
2 *Et j'ai, depuis longtemps, quêté sur tous les chemins de la terre ;*  
3 *La fraîcheur des sommets, là-haut, je l'ai toujours hantée, toutes les ombres*  
4 *Et les sources ; par monts et vaux s'est poursuivie la course de mon âme,*  
5 *Mendiant de repos ; tel le fauve blessé fuyant au profond des forêts,*  
6 *Où jadis, à l'heure de midi, il allait en repos dans l'ombre en sûreté ;*  
7 *Mais plus jamais cette verte retraite ne lui confortera le coeur.*  
8 *Plaintif et sans sommeil il va, errant de tous côtés, l'épieu le fouaillant.*

Il est tout d'abord frappant de constater, d'un aspect purement visuel, la concision des vers de Jaccottet par rapport à ceux de Guerne. Le vers 1, *Täglich geh'ich heraus, und such' ein Anderes immer*, devient chez Jaccottet *Chaque jour je m'en vais, cherchant toujours une autre voie*, et chez Guerne *Jour après jour, je vais cherchant toujours un autre ailleurs*. Le terme *Anderes*, qui renvoie à quelque chose d'imprécis que le poète errant ne connaît pas lui-même, est traduit par Jaccottet dans un terme neutre, *autre voie*, qui laisse une liberté d'interprétation au lecteur, tandis que Guerne choisit un terme à connotation "romantique", *ailleurs*, qui désigne cet autre monde auquel aspirent les poètes en proie à la souffrance, et dévoile ainsi une interprétation personnelle du traducteur. Les vers 4 et 5, *hinauf irret der Geist und*

*hinab,/Ruh'erbittend ; so flieht das getroffene Wild in die Wälder,* deviennent chez Jaccottet *l'esprit erre de haut en bas/Cherchant la paix : tel le fauve blessé dans les forêts* et chez Guerne *par monts et vaux s'est poursuivie la course de mon âme,/médiant de repos ; tel le fauve blessé*. A nouveau, Jaccottet cherche des formules qui traduisent précisément le sens du mot allemand, tout en restant le plus neutre possible (*de haut en bas ; cherchant la paix*) : par sa retenue, par le travail “en sourdine” qui guide sa recherche d’une justesse se caractérisant par la sobriété, il s’efface derrière l’original. Cette méfiance à l’égard du “brillant” de certaines images n’est autre qu’un respect de la lettre, une volonté de ne pas faire résonner l’original dans un français sur-poétique, comme c’est le cas chez Guerne, qui crée des formules amplifiant l’éloquence du français : *par monts et vaux ; la course de mon âme ; médiant de repos*. *Geist* est d’ailleurs bien *l’esprit* et non *l’âme*, terme qui favorise à nouveau une interprétation “romantique” du passage. Il est intéressant de noter que Jaccottet recherche la sobriété aussi bien en s’éloignant quelque peu du mot à mot qu’en se tenant à une traduction proche du littéral : des trois expressions de Guerne que nous avons relevées, seule la troisième (*médiant de repos*) est plus proche du texte que celle de Jaccottet, qui préfère une formule moins emphatique en français (*cherchant la paix*). Le vers 7, *Wo es um Mittag sonst im Dunkel geruht*, est rendu chez Jaccottet par un vers concis qui exprime à la fois l’idée de refuge, la notion d’antériorité et le contraste entre l’ombre et le midi (*Où l’abritait naguère l’ombre de midi*), tandis que Guerne rend compte des mêmes éléments dans un vers long et fragmenté, qui ne restitue pas l’unité de l’expression originale (*Où jadis, à l’heure de midi, il allait en repos dans l’ombre en sûreté*).

La fin de la deuxième strophe témoigne de ce même contraste : là où Jaccottet s’efface en recherchant l’expression qui synthétise le mieux la pensée de l’auteur, Guerne choisit des termes qui amplifient le pathos et ne respectent pas l’unité et la fluidité du passage :

*Bin ich allein denn nicht ? aber ein Freundliches muss  
Fernher nahe mir sein, und lächeln muss ich und staunen,  
Wie so selig doch auch mitten im Leide mir ist.*

Jaccottet :

*Ne suis-je donc pas seul ? Il faut que de très loin  
Me soit venu un signe, et je dois sourire, surpris,  
De me sentir ainsi comblé dans la douleur.*

Guerne :

*Ne suis-je donc pas seul ? quelque douceur amie doit cependant,  
De là-bas, parvenir jusqu'à moi, qui me force à sourire, oh ! surprise !  
Que ce me soit une félicité, même au plein coeur de la souffrance.*

Jaccottet épouse la cadence de Hölderlin, en essayant de servir avant tout la musicalité (il transpose par exemple l'allitération en *m* de *mitten im Leide mir ist* par une allitération en *d* et *l* dans *comblé dans la douleur*) et le rythme dépouillé du texte. L'étude de la suite du poème nous mènerait à multiplier les exemples allant dans ce même sens.

Afin de terminer ce parcours hölderlinien et de mieux saisir ce travail de "discrétion" qu'opère Jaccottet, nous allons brièvement observer quelques passages de traductions de Roud, puis de Du Bouchet, qui sont tous deux – d'une manière opposée– éloignés de la position "en retrait" de Jaccottet. Chacun des deux traducteurs opère ses choix selon sa tendance poétique propre.

Roud, nous l'avons évoqué, traduit en harmonisant le français selon une exigence de clarté qui le pousse à effacer certaines marques particulières du style hölderlinien. Claire Jaquier l'a parfaitement montré<sup>63</sup>, Roud craint la littéralité brute et traduit en respectant le classicisme de la langue de son époque, bien qu'il se sente attiré et séduit par les particularités de la langue de Hölderlin. Ainsi, il recherche une continuité de ton, qu'il obtient par des effets poétisants tels que l'allongement des verbes par des périphrases ou la substantivation de différents types de mots, et des liaisons adoucissant les

---

<sup>63</sup>Claire Jaquier, *op. cit.*

ruptures. Il renforce souvent le caractère exclamatif de certains passages, comme lui-même emporté par l'élan lyrique du poème. Ce sont d'ailleurs les passages qui touchent le plus le poète qui se rapprochent significativement de son propre style. La période des *Hymnes* est celle dont il se sent le plus proche, par le ton de célébration et la solennité qui les caractérisent. Dans sa traduction de l'hymne *Der Rhein*<sup>64</sup>, Roud amplifie l'élan lyrique par l'introduction de phrases exclamatives : le vers 1, *Drum ist ein Jauchzen sein Wort* devient *C'est pourquoi sa parole s'élève comme un cri de joie !*. En plus du point d'exclamation, le verbe *ist* est amplifié dans la traduction par le choix du verbe *s'élève*, qui introduit un mouvement vers le haut que l'original n'évoquait pas. On trouve le même procédé dans de nombreux autres hymnes, dont *Patmos*<sup>65</sup>, où les deux premiers vers *Nah ist/Und schwer zu fassen des Gott* deviennent : *Tout proche/Et difficile à saisir, le dieu !* L'absence de verbe renforce encore l'aspect exclamatif du début de cette strophe, qui se termine par la même amplification : *O Fittige gib uns, treuesten Sinns/Hinüberzugehn und wiederzukehren* devient : *Ah ! fais-nous don des ailes, que nous passions la-bas, coeurs/Fidèles, et fassions ici retour !* La sobriété et la retenue du ton de l'original ne se retrouvent pas dans la version de Roud. Le verbe très simple *gib uns* est rendu de manière sentencieuse par l'expression poétisante *fais-nous don*. A la quatrième strophe, Roud procède à un autre type d'amplification, qui confère à la traduction une continuité et une emphase nouvelles :

*Es rauschen aber um Asias Tore  
hinziehend da und dort  
In ungewisser Meeresebene  
Der schattenlosen Strassen genug,  
Doch kennt die Inseln der Schiffer*

---

<sup>64</sup>Pp. 328 à 334 de l'éd. allemande, et pp. 849 à 854 de l'éd. française.

<sup>65</sup>Pp. 350 à 356 de l'éd. allemande, et pp. 867 à 873 de l'éd. française.



Dans les vers 9 et 10, le pronom *wir* est déplacé plus loin dans la phrase, ce qui redouble l'attente que produit déjà le rejet et met l'accent sur *Das Schickliche*. Du Bouchet rend compte non seulement de ce décalage, en déplaçant le pronom en français à une place inhabituelle (éloignée de l'auxiliaire), mais en plus, il souligne le déplacement du pronom par le blanc typographique du début de vers. De surcroît, il marque certaines pauses en milieu de vers (par exemple au vers 7) qui ne sont pas indiquées dans l'original, ce qui amplifie l'aspect déstructuré du texte. Cette insistance indique que le traducteur ne craint pas de prendre parti dans sa traduction, en montrant de manière très marquée ce qu'il désire transmettre du poème.

Jaccottet se démarque ainsi de la démarche de chacun des traducteurs que nous avons évoqués, et ceci par ce travail de "dépouillement" qu'il opère. En privilégiant l'adéquation au ton de l'original, par une retenue et une sobriété visant à respecter le rythme, la musique et le sens profond du texte, et par la méfiance à l'égard de tout "brio", il construit en quelque sorte sa poétique de l'effacement. Ces modalités de l'effacement relèvent d'un effort qui exige également une grande distance face à son propre style et ses goûts personnels. Si certaines de ses traductions de Hölderlin ont pu paraître "plates" à certains, c'est que son choix va dans le sens de ce qui se rapproche le plus de la lettre du texte, et qui s'éloigne en tous les cas d'une amplification du français.

## 2. 4. Jaccottet traducteur de Leopardi

### 2. 4. 1. Jaccottet et Leopardi

Dans la mesure où Jaccottet s'est très peu exprimé au sujet de la poésie de Leopardi, qu'il estimait parmi les plus pures, le lien que nous pourrions faire entre les deux poètes se limitera à certaines réflexions et préoccupations communes qui révèlent une sensibilité au langage proche.

Leopardi éprouvait pour la poésie antique une nostalgie que Jaccottet partage aujourd'hui encore, nous l'avons dit, alors que l'écart qui nous sépare

de cette époque où la poésie était “chant pur” s'est encore creusé. Le sentiment de grandeur émanant de poésie d'Homère et d'Hésiode est lié à la simplicité et à la richesse de son style :

*Homère ne montre jamais la moindre langueur ni le moindre épuisement dans l'invention et le style ; il tient au contraire jusqu'à la dernière ligne avec la même fraîcheur, vivacité, vigueur, richesse, abondance et impétuosité de forces, avec de perpétuelles trouvailles, avec une ferveur et une véhémence sans égale (...).*

Le *Zibaldone*<sup>67</sup>, recueil de réflexions philosophiques et philologiques dont est extrait ce passage, évoque à maintes reprises les qualités de l'oeuvre d'Homère, et notamment la pureté inégalable de la langue grecque : *la langue grecque est la seule qui ait longtemps conservé une pureté véritable et effective*<sup>68</sup>. Les riches réflexions de Leopardi sur la langue, tout d'abord les langues anciennes, puis les langues modernes, le mènent à s'interroger également sur la traduction, qu'il considère comme un véritable art :

*Voici en quoi consiste la perfection de la traduction : l'auteur traduit ne doit pas être, par exemple, grec en italien, grec en français ou en allemand, mais tel en italien ou en allemand qu'il l'est en grec ou en français. Mais ceci est difficile et il n'est pas possible de le faire dans toutes les langues*<sup>69</sup>.

Cette exigence en matière de traduction est bien celle de Jaccottet : retrouver l'adéquation du rythme, le niveau de la langue, le ton du texte original dans la langue traduisante, c'est-à-dire essayer de retrouver l'inflexion première du texte. L'exigence de la “justesse” en matière de traduction se retrouve dans les éléments qui définissent le style le plus vrai pour Leopardi :

---

<sup>67</sup>Leopardi, *Tout est rien, Anthologie du Zibaldone di pensieri*, trad. par Eva Cantavenera et Bertrand Schefer, Allia, Paris, 1998, p. 160.

<sup>68</sup>*Op. cit.* p. 253.

<sup>69</sup>*Op. cit.* p. 133.

*La clarté et la simplicité, ces qualités fondamentales de toute écriture, absolument indispensables, sans lesquelles toutes les autres ne valent rien, et grâce auxquelles l'écriture –même dépourvue de toute autre dot– n'est jamais déplaisante, sont entièrement l'oeuvre, le don et le fruit de l'art<sup>70</sup>.*

Ce goût pour la clarté et la simplicité confirme une sensibilité poétique proche de celle de Jaccottet, pour qui l'exigence de la transparence est essentielle. Cette simplicité dont Leopardi fait l'éloge met d'ailleurs en évidence un autre point fondamental pour Jaccottet et pour notre étude, à savoir la nécessité de masquer le travail poétique pour accéder à une plus grande limpidité. En effet, la simplicité n'est pas une donnée immédiate, mais le fruit d'un travail difficile à cacher :

*La simplicité consiste toujours plus ou moins en une apparente insouciance,(...) puisqu'elle consiste toujours dans la dissimulation de l'art, du travail, et de la recherche<sup>71</sup>.*

La *dissimulation* du travail du poète va dans le même sens que l'effort d'effacement poursuivi par Jaccottet dans son travail poétique.

La réflexion sur le langage que mène Leopardi dans le *Zibaldone* rejoint sur certains points les réflexions que Jaccottet entreprend dans ses carnet réunis dans *La Semaison*. Au-delà des liens thématiques que l'on peut établir entre leur poésie respective (par exemple dans le fait de laisser "parler" les éléments de la nature tels que l'air, l'eau, la terre, les astres, ou encore les arbres ou les oiseaux), le rapport au langage des deux poètes révèle une proximité qui nous permet à présent de mieux comprendre comment Jaccottet, qui estimait hautement le *Zibaldone*, a abordé l'oeuvre de Leopardi, et s'est attelé à traduire une partie des *Canti*.

---

<sup>70</sup>*Op. cit.* p. 162.

<sup>71</sup>*Op. cit.* pp. 163-164.

## 2. 4. 2. Etude de traductions

L'étude des traductions de Leopardi par Jaccottet permettra de nuancer cet effort d'effacement que nous avons montré sur les textes de Hölderlin, et de mettre en évidence un décalage possible entre les intentions du traducteur et le résultat de son travail. Les traductions de Jaccottet ont toutes été publiées dans l'édition *Poésie/Gallimard* parue en 1982<sup>72</sup> (première édition Del Duca 1964), en collaboration avec d'autres traducteurs ; il s'agit d'un certain nombre des *Canti* en vers et en prose. Il est intéressant de noter que, pour les traductions des *Canti* en prose, Jaccottet s'est basé sur une autre traduction, celle de F.-A. Aulard, datant de 1880<sup>73</sup>. Nous avons utilisé l'édition italienne de F. Bandini<sup>74</sup>, et la traduction de Michel Orcel parue à La Dogana<sup>75</sup>. La correspondance entre Roud et Jaccottet, qui n'est pas encore parue, mais à laquelle José-Flore Tappy travaille au Centre de recherches sur les lettres romandes de Lausanne, nous apprend que c'est à la demande de Roger Caillois que Jaccottet a accepté de traduire certains des *Canti*, et de reprendre une partie des traductions de F. A. Aulard. Nous verrons qu'il est important de tenir compte du fait que ces traductions sont le fruit d'une commande, et ne découlent pas du choix de Jaccottet.

Leopardi est connu universellement à la fois comme poète, penseur, critique, philologue et prosateur. Les *Canti*, écrits entre 1818 et 1836, dont la forme varie du poème à la chanson et à l'idylle, paraissent dans un premier recueil en 1831. Une édition augmentée paraît en 1835, puis une troisième en 1845 après la mort de l'auteur, comportant quelques pièces supplémentaires. Le langage poétique de Leopardi confère à la langue italienne une expressivité nouvelle. Cette langue lie à une simplicité apparente un pouvoir suggestif exceptionnel : si elle est d'un premier abord pauvre en vocabulaire, simple dans la syntaxe et la structure métrique, sa nouveauté expressive se manifeste dans la musicalité interne au vers et dans le rythme, à la fois dramatique et

---

<sup>72</sup>*Canti* avec un choix des *Oeuvres morales*, trad. par F.-A. Aulard, Juliette Bertrand, Philippe Jaccottet et Georges Nicole, *Poésie/Gallimard*, Paris, 1982, première édition Del Duca, collection Unesco, Paris, 1964.

<sup>73</sup>*Poésies et oeuvres morales*, trad. par F.-A. Aulard, Paris, Lemerre, 1880 (3 volumes).

<sup>74</sup>*Canti*, introduzione, commenti e note di Fernando Bandini, Garzanti, Milano, 1983.

<sup>75</sup>*Poèmes et fragments*, trad. par Michel Orcel (édition bilingue), La Dogana, Genève, 1987.

tendre, limpide et complexe, doux et vigoureux. Le style de Leopardi se caractérise par un choix très précis dans le lexique, qui privilégie les mots les plus riches en suggestions indéfinies et vagues, comme “nuit”, “éternel”, “lointain”, “antique”, “profond” ou “mortel”. Ce sont des termes “poétiques” par excellence, qui privilégient des images indistinctes évoquant dans plusieurs poèmes des paysages infinis et mélancoliques, mais auxquels Leopardi parvient à donner une profondeur nouvelle. En cela, il propose une poétique qui s'éloigne du mouvement réaliste et anti-lyrique défendu par Manzoni, qui opte dans certains de ses romans pour une langue populaire vivante.

La difficulté qu'impose ce style favorisant les termes vagues à forte teneur évocatrice est de taille pour la traduction en français. Leopardi lui-même définit cette difficulté dans une réflexion critique sur le français :

*On voit par là que la langue française est par nature incapable de poésie et plus encore d'indéfini, et que tout, même dans ses styles les plus sublimes, y est toujours défini dans les moindres détails<sup>76</sup>.*

Jaccottet avoue éprouver de la difficulté dans la traduction de cette poésie, à cause de sa *limpidité calculée*<sup>77</sup> si peu apte à être rendue en français. C'est pour cette raison qu'il choisit de ne retenir que trois poèmes parmi ses traductions pour le recueil *D'une lyre à cinq cordes*.

Dans *L'Infinito* (1819), le poète transmet ce qu'il ressent face à l'immensité qu'il saisit dans des moments d'exaltation de l'âme. Cette méditation sur l'infini spatio-temporel se déroule en deux moments, qui sont provoqués chacun par un élément naturel permettant une ouverture à l'imagination. C'est tout d'abord la haie qui, empêchant la vue d'un morceau d'espace, crée le vide nécessaire à l'élaboration spirituelle d'espaces infinis et silencieux ; ensuite, c'est le bruit du vent surgissant dans ce silence qui suggère l'idée d'éternité, et permet l'analogie entre le silence infini et le murmure du vent, entre le présent et l'éternité, entre l'immensité spatio-temporelle et la mer, dans laquelle les pensées du poète se perdent. Nous en

---

<sup>76</sup>*Tout est rien, op. cit.* p. 124.

<sup>77</sup> Voir l'entretien avec Marion Graf, Samedi Littéraire du *Journal de Genève* du 18 janvier 1997, p. 30.

donnons ici la version originale, puis les traductions de Jaccottet et de Michel Orcel :

*Sempre caro mi fu quest'ermo colle,  
E questa siepe, che da tanta parte  
Dell'ultimo orizzonte il guardo esclude.  
Ma sedendo e mirando, interminati  
5 Spazi di là da quella, e sovrumani  
Silenzi, e profondissima quiete  
Io nel pensier mi fingo ; ove per poco  
Il cor non si spaura. E come il vento  
Odo stormir tra queste piante, io quello  
10 Infinito silenzio a questa voce  
Vo comparando : e mi sovien l'eterno  
E le morte stagioni, e la presente  
E viva, e il suon di lei. Così tra questa  
Immensità s'annega il pensier mio :  
15 E il naufragar m'è dolce in questo mare.*

Jaccottet :

*Toujours j'aimai cette hauteur déserte  
Et cette haie qui du plus lointain horizon  
Cache au regard une telle étendue.  
Mais demeurant et contemplant j'invente  
5 Des espaces interminables au-delà, de surhumains  
Silences et une si profonde  
Tranquillité que pour un peu se troublerait  
Le coeur. Et percevant  
Le vent qui passe dans ces feuilles –ce silence  
10 Infini, je le vais comparant  
A cette voix, et me souviens de l'éternel,  
Des saisons qui sont mortes et de celle*

*Qui vit encor, de sa rumeur. Ainsi  
Dans tant d'immensité ma pensée sombre,  
15 Et m'abîmer m'est doux en cette mer.*

Orcel :

*Toujours tendre me fut ce solitaire mont,  
et cette haie qui, de tout bord ou presque,  
ferme aux yeux le lointain horizon.  
Mais couché là et regardant, des espaces  
5 sans limites au-delà d'elle, de surhumains  
silences, un calme on ne peut plus profond  
je forme en mon esprit, où peut s'en faut  
que le cœur ne défaille. Et comme j'ouis le vent  
bruire parmi les feuilles, cet  
10 infini silence-là et cette voix,  
je les compare : et l'éternel, il me souvient,  
et les mortes saisons, et la présente  
et vive, et son chant. Ainsi par cette  
immensité ma pensée s'engloutit :  
15 et dans ces eaux il m'est doux de sombrer.*

Le poème se caractérise par un nombre particulièrement élevé de termes indéfinis, souvent un nom accompagné d'un adjectif : *ermo colle ; tanta parte ; ultimo orizzonte ; interminati spazi ; sovruman silenzi ; profondissima quiete ; infinito silenzio ; l'eterno e le morte stagioni ; immensità*. Cette forte concentration d'indéfinis est un aspect caractéristique du langage du chant, qui trouve dans ce poème une intensité et une profondeur particulièrement difficiles à rendre, notamment par la richesse des échos sonores. La confrontation de traductions n'a pas pour but de valoriser ou de dévaloriser telle ou telle traduction, elle vise à mieux saisir la manière dont traduit Jaccottet. Dans l'étude des traductions de Leopardi, il nous a semblé que Jaccottet s'éloignait quelque peu de son "idéal" d'effacement, en prenant

certaines libertés favorisant un français harmonieux, ne tenant pas toujours compte de “la lettre”.

Il est vrai que certains vers sont particulièrement bien rendus dans la traduction de Jaccottet. Le vers 4, par exemple, rend avec justesse le double participe présent qui donne le rythme et la musicalité du vers (tandis qu'Orcel traduit *sedendo* par *couché là*) ; au vers 11 à nouveau, *vo comparando* est traduit par *je le vais comparant*, qui reprend la sonorité en *v* et la rondeur du participe présent, de même que l'écho sonore entre *silenzio-comparando* est repris par *silence-comparant* (Orcel traduit par *je les compare*). Au dernier vers, Jaccottet respecte l'insistance sur *il naufragar* en début de vers, tandis qu'Orcel insiste sur *les eaux* ; toutefois, aucune des deux traductions ne respecte le chiasme (*immensità/questo mare ; pensier mio/naufragar*) qui établit une unité sémantique entre l'infini et les pensées du poète. Aux vers 5 et 6, Jaccottet parvient à rendre compte de l'allitération en *s* de l'original, qui a pour effet un allongement accentuant la profondeur du silence.

Toutefois, dès le premier vers (*Toujours j'aimai cette hauteur déserte*), certains choix qu'opère Jaccottet peuvent paraître surprenants. Il inverse tout d'abord le rapport entre le mont et le poète : l'italien a pour sujet *ermo colle* : c'est le mont qui fut toujours cher au poète ; le mouvement va d'un élément de la nature vers le poète. Dans la traduction de Jaccottet, c'est le poète, sujet, qui aime cette hauteur. Les deux monosyllabes *mi fu* en milieu de vers, qui peuvent être rendus en français par *me fut* (Orcel), donnent un accent rapide qui alterne avec la rondeur et la douceur de *caro, ermo* et *colle* ; ce contraste ne transparait pas dans le vers de Jaccottet. De plus, *ermo* signifie bien *solitaire* (Orcel), terme qui sous-entend l'idée de la solitude (le mont est ici presque personnifié), tandis que *hauteur déserte* renvoie plus simplement à l'état du paysage. Aux vers 2 et 3, Jaccottet inverse l'ordre des compléments en ne rendant pas compte de la notion de provenance et d'infinité de directions contenue dans *da tanta parte (une telle étendue)*, qui devient objet de *cache au regard*. Dans les vers 4 à 7, une attente est créée par l'éloignement du sujet et du verbe des autres compléments en fin de phrase, et en début de vers, ce qui les met fortement en évidence (le sujet est de plus triplement marqué dans : *Io (...) mi fingo*). Cette attente est renforcée par la structure paratactique qui

juxtapose les éléments que le poète regarde (la juxtaposition est marquée deux fois par une virgule et deux fois par e s'ajoutant à la virgule). Jaccottet traduit *lo nel pensier mi fingo* par *j'invente*, qu'il place à la fin du premier vers. Ce choix ne rend pas compte de l'insistance sur le sujet, ni de l'attente créée par la coordination (un seul des deux e est traduit), qui pourtant élaborent la structure reproduisant précisément la succession des émotions que vit le poète.

L'expression du vers 5, *di là da quella*, pose un problème particulier. Si l'on observe la structure du poème, on voit qu'il s'organise autour de l'opposition entre *questo* (présent à 6 reprises, et désignant les éléments proches du locuteur) et *quello* (présent à 2 reprises, désignant les éléments éloignés du locuteur). Cette dialectique est essentielle pour la signification du poème, car elle illustre le rapport complexe entre réalité et imagination, et donc entre une présence dans la réalité et une présence dans l'esprit du poète. Aux vers 1 et 2, *questo* renvoie à la réalité du paysage ; au vers 5, *quello* indique l'éloignement du réel et l'ouverture à l'imagination, ainsi qu'une certaine distance du poète face à sa propre intériorité. De même aux vers 9 et 10, *queste piante* et *questa voce* réfèrent à des éléments concrets, proches, que le poète compare à *quello infinito silenzio*, qui renvoie à cet infini lointain qui l'attire. Jaccottet ne tient pas compte de cette distinction et traduit *di là da quella* par *au-delà*, et *quello infinito* par *ce silence infini*, tandis qu'Orcel marque le changement en traduisant par *au-delà d'elle* (v. 5) et *cet infini silence-là* (v. 9-10).

Dans les vers 11 à 13, une nouvelle structure paratactique, plus accentuée encore que la première, propose une évocation de l'expérience intérieure du poète. L'énumération de ses souvenirs est structurée par la répétition de cinq e, qui permet un glissement temporel et mêle ainsi subtilement temps passé, présent et éternité. A nouveau, Jaccottet omet cette répétition dans la traduction, répétition qui pourtant crée le rythme même de cette phrase (des cinq e, seuls deux sont traduits). L'énumération commence par *e mi sovvien l'eterno*, expression qui donne l'impression que ce sont les souvenirs qui viennent au poète, et non l'inverse. Orcel réussit à rendre ce mouvement allant vers le poète, puis la succession des souvenirs selon l'ordre

mental (*il me souvient, et, et...*), tandis que Jaccottet traduit par l'expression française habituelle (*se souvenir de*), qui contraint à la répétition du *de*, sans pour autant restituer le rythme créé par la reprise du *e* dans l'original. De plus, avec l'expression *me souviens de*, c'est le poète qui est sujet et semble appeler à lui les souvenirs, alors que dans le mouvement original, ce sont les souvenirs que le paysage suggère qui viennent à lui. Aux vers 13 et 14, Jaccottet traduit *Così tra questa immensità* par *Ainsi dans tant d'immensité*, qui ne souligne pas le fait que l'infini soit à présent plus "proche" du poète qu'auparavant (le démonstratif *questa* révèle un retour au monde imaginaire détaché de toute réalité extérieure), ni la nuance que c'est à travers elle, *par* (Orcel) elle (qui sous-entend la profondeur des sensations que crée cette immensité) et non *en* elle que sa pensée *sombre*. José-Flore Tappy a parfaitement montré, dans son analyse des traductions de Jaccottet des *Solitudes* de Gongora, que Jaccottet sait trouver les mots à la fois *les moins chargés de connotations subjectives*, et qui respectent la *puissance expressive* de l'original, en déplaçant parfois l'ordre des termes, mais tout en recréant la fluidité originale<sup>78</sup>. Dans la traduction du poème que nous venons d'étudier, il semble toutefois que Jaccottet ne tienne pas compte de certaines nuances, qui pourtant sont importantes à la fois pour saisir le rythme et le (les) sens de l'original. La qualité de la traduction de Jaccottet est d'offrir un poème équilibré en français, mais la traduction d'Orcel, si elle ne donne pas un poème aussi riche du point de vue sonore, suit de manière plus précise "la lettre" du texte, en respectant les nuances de rythme et de sens. Il est évident que notre objectif n'est pas de juger quelle traduction est la meilleure, mais bien plutôt d'observer de quelle manière Jaccottet traduit, même si cette étude doit passer par une confrontation.

Peut-on dire que Jaccottet ne "s'efface" pas derrière l'original ? Bien que s'effacer, pour Jaccottet, ne veuille pas dire être absolument littéral, on peut considérer que, si le rythme, le ton, le sens, bref, l'inflexion première sont sensiblement modifiés par la traduction, c'est que le traducteur n'a pu "s'effacer" derrière la voix originale. Dans les traductions de Leopardi que nous

---

<sup>78</sup>José-Flore Tappy, "Lire Gongora en français", in Jean Pierre Vidal, *P. Jaccottet*, Payot, Lausanne, 1989, pp. 238-239.

avons étudiées (et dont nous ne pouvons rendre compte globalement ici), il semble que Jaccottet se permette certains écarts par rapport à l'original, sans crainte de modifier l'attente créée par la mise en évidence d'un élément de la phrase plutôt qu'un autre, ou de ne pas tenir compte d'une répétition, et cela en favorisant l'unité du poème français. Ses choix vont dans le sens d'une harmonie qui est bien présente dans le poème original (entre les sonorités, dans le rythme), mais qui ne découle pas des mêmes assemblages sémantiques, phoniques et rythmiques. Outre cette recherche de l'effacement, on ne peut dire que sa traduction révèle une tendance particulière propre à sa poésie personnelle mettant en valeur une certaine manière de traduire (comme nous avons pu le montrer brièvement pour les textes de traducteurs comme Roud ou Du Bouchet dans la partie concernant Hölderlin). Dans les textes que nous avons étudiés, Jaccottet ne traduit jamais en amplifiant, ni en faisant "briller" la version française ; en cela, il reste fidèle à ce désir d'effacement. Mais cette réflexion autour des traductions de Leopardi permet de relativiser la correspondance entre les intentions exprimées par Jaccottet et le résultat concret perceptible dans les traductions, et de nuancer le parti pris "idéaliste" que nous avons décrit dans la première partie. Cela ne signifie pas que Jaccottet renonce à suivre son intention de transparence, mais plutôt que certains textes résistent plus que d'autres à sa manière de traduire. Dans la mesure où ces traductions sont le fruit d'une commande, on peut supposer que, pour des motifs éditoriaux, elles n'ont peut-être pas été effectuées dans les meilleures conditions. De plus, les textes n'ont pas été choisis, à l'origine, par Jaccottet, qui avoue lui-même la grande difficulté à traduire Leopardi.

## 2. 5. Conclusions

Les nuances qu'apporte l'analyse de la traduction de Leopardi ne remettent en aucun cas les qualités de traducteur de Jaccottet en question, qu'une plus longue étude permettrait de mieux mettre en valeur (notamment une étude des traductions de Rilke et d'Ungaretti), mais révèlent qu'il ne peut y avoir d'adéquation parfaite entre l'intention première et le résultat obtenu (ce que Jaccottet ne cessera de souligner dans son propre travail poétique). L'art

de traduire de Jaccottet se distingue par une neutralisation de sa subjectivité au profit de la recherche du ton poétique original, sans choix risquant d'éblouir le lecteur par des trouvailles trop marquées dans la langue d'arrivée, susceptibles de masquer la véritable intention initiale. La recherche d'une certaine sobriété, à la fois par un respect des particularités syntaxiques, rythmiques, et par le choix de termes aussi proches des sens originaux que possible, se fait par une sorte de "mise en sourdine" de sa propre voix. Si certaines traductions ont pu paraître "plates" à certains, c'est que Jaccottet ne cherche ni à magnifier, ni à violenter le français, mais à servir une voix dont il a senti une résonance en lui. Pour Jaccottet, accéder au "pur langage", à ce "dictamen"<sup>79</sup> que Benjamin décrit dans son analyse de deux poèmes de Hölderlin<sup>80</sup>, c'est se faire le plus discret possible afin de porter la voix d'un autre sans la "contaminer" de touches trop personnelles. Jaccottet opte pour une traduction qui soit la plus "ouverte" possible, ne fixant pas définitivement la langue, permettant des interprétations, pour le lecteur de la langue d'arrivée, aussi riches et variées que possible (en sachant bien la "perte" inhérente à ce travail).

A présent, il convient d'aborder la question de savoir si l'on peut déceler un "style personnel" dans les traductions. Le traducteur laisse-t-il des empreintes, des traces "visibles" ? Peut-on reconnaître une voix personnelle se dégageant des textes ? S'il est vrai que, malgré l'intention de Jaccottet de séparer l'oeuvre de l'écrivain de celle du traducteur, l'inter-influence entre les deux activités – nous le verrons dans les chapitres qui suivent – se révèle inévitable, et demeure même une source d'enrichissement, il est très difficile de définir un véritable style de ses traductions.

Il est également vrai que l'on peut déceler certains mots ou certaines tournures que Jaccottet affectionne particulièrement. Dans son analyse des traductions de Rilke par Jaccottet, Philippe Legrand<sup>81</sup> relève par exemple que le poète reprend un procédé qu'il utilise fréquemment dans son travail

---

<sup>79</sup>Le terme de "dictamen" a été forgé à partir du mot "das Gedichtete", qui évoque par son origine l'idée de la création de l'oeuvre poétique et l'idée de "condensation".

<sup>80</sup>W. Benjamin, "Deux poèmes de Friedrich Hölderlin", in *Mythe et violence II*, trad. par Maurice de Gandillac, Dossier des lettres nouvelles, Denoël, Evreux, 1971, pp. 51-52.

<sup>81</sup>Philippe Legrand, "P. Jaccottet traducteur de Rilke", in Marie-Claire Dumas, *La poésie de Philippe Jaccottet*, Champion, Paris, 1986, pp. 15 à 28.

personnel, à savoir l'allitération en *f*. Phénomène inverse, il remarque que Jaccottet semble influencé par ses traductions de l'allemand, dans la mesure où il intègre souvent à sa poésie une tournure germanique, la substantivation (d'adjectifs, d'adverbes ou de participes). Dans les traductions de poèmes de Hölderlin, on peut remarquer par exemple la fréquente utilisation d'un terme essentiel pour la poésie de Jaccottet : le mot *souffle*. Des cinq occurrences du mot *souffle* (sous forme de substantif ou sous une forme verbale) que nous avons relevées dans deux poèmes de Hölderlin, aucune ne se réfère au même terme allemand. Dans le poème *Menons Klagen um Diotima*<sup>82</sup>, Jaccottet traduit le vers 12, *Und das gärende Blut keiner des Zephyre stillt*, par *Que nul souffle n'apaise la cuisson du sang* ; au vers 47 il traduit *Und drohte der Nord auch* par *Le vent plaintif du nord soufflait-il* ; au vers 78, il traduit *Heiliger Othem durchtrömt göttlich die lichte Gestalt* par *un divin souffle irrigue la figure claire*. Dans le poème *Stuttgart*<sup>83</sup>, il traduit le vers 31, *Darum kränzt der gemeinsame Gott umsäuselnd das Haar uns*, par *Voilà pourquoi le Dieu commun souffle parmi nos boucles*, et le vers 65, *Und es kommen mit ihm Italiens Läfte* par *Les souffles d'Italie l'accompagnent*. Si le choix de Jaccottet est chaque fois justifiable, on peut aussi supposer qu'il a pu élire ce mot par affinité, dans la mesure où d'autres traductions, parfois même plus proches de l'original, sont également possibles. Le terme *Zephyre* est tout à fait traduisible par Zéphyr en français, de même que l'image du Dieu qui couronne les cheveux (*kränzt das Haar uns*) –plutôt qu'il ne *souffle parmi nos boucles*– est tout à fait cohérente en français. Dans son oeuvre, le mot “souffle” apparaît à la fois dans de nombreux textes poétiques en vers et en prose, et dans les textes réflexifs autour de la poésie (les carnets). Le “souffle” représente, nous le verrons, ce qui rend le langage proche de la “parole-passage” que cherche Jaccottet ; c'est donc un terme essentiel pour sa poétique.

Toutefois, cela ne suffit pas à dire que l'on peut définir un “style” propre à Jaccottet dans ses traductions. Si l'on observe l'ensemble de son travail de traducteur de poésie, dans le recueil *D'une lyre à cinq cordes*, on remarque que Jaccottet adapte sa plume au style de l'auteur, et que les traductions de

---

<sup>82</sup>Pp. 267 à 272 de l'éd. allemande déjà citée, et pp. 795 à 799 de l'éd. de la Pléiade.

<sup>83</sup>Pp. 281 à 285 de l'éd. allemande déjà citée, et pp. 804 à 807 de l'éd. de la Pléiade.

chaque poète ont leur spécificité. Cette difficulté à trouver de véritables tournures ou mouvements phrastiques propres à Jaccottet (comme on a pu le faire pour des traducteurs tels Du Bouchet et Roud) témoigne du respect de sa démarche en traduction, de son intention d'effacement, et se révèle le signe de la qualité de son travail. Si nous avons pu observer, à travers l'analyse de poèmes de Leopardi, que Jaccottet ne peut rester toujours aussi proche de l'intention originale du texte qu'il le souhaiterait, cela ne signifie pas pour autant qu'il insuffle systématiquement ses propres choix poétiques aux traductions. C'est plutôt dans la sélection des textes que Jaccottet dévoile ses affinités et ses propres goûts poétiques ; en effet, il choisit les auteurs et les textes auxquels il se sent lié, et qui restent donc proches de sa recherche personnelle. A travers ces quelques exemples, l'on peut dire que Jaccottet, même s'il n'y parvient pas toujours de manière égale, poursuit son intention de respecter la voix originale du texte.

Plus une traduction révèle une tendance propre au traducteur, moins elle assure sa pérennité ; en d'autres termes, plus une traduction est orientée, plus elle est périssable, car la langue est alors empreinte d'un style lié à une personnalité, et donc en rapport plus étroit avec le contexte dans lequel elle s'inscrit ; c'est ce que Jaccottet tente d'éviter. C'est d'ailleurs ce respect même du texte qui rend la tâche de décrire son art de traduire si difficile. Comme l'écrit Walter Benjamin (cf. *infra* p. 14), le style d'un auteur peut parfaitement survivre dans sa propre langue, tandis que la traduction est vouée à la perte, dans la mesure où la langue traduite reste toujours en décalage par rapport à sa teneur. Il est également vrai que certains textes résistent plus ou moins que d'autres à la traduction, et que le passage de telle langue à telle autre peut s'avérer plus ou moins délicat. En outre, étant donné que la démarche poétique de Jaccottet se caractérise par la discrétion, elle s'avère très proche de celle qu'il adopte en traduction. Face à ses traductions, le lecteur se trouve dans une contradiction proche de celle à laquelle Jaccottet est confronté dans son travail poétique : comment le lecteur peut-il caractériser l'art d'un traducteur qui s'efface (comment révéler cette présence qui se dérobe ?) et, comment le poète peut-il accéder à une voix personnelle tout en cherchant à effacer le "moi" ? La démarche d'effacement, en traduction comme en poésie,

est en soi paradoxale, car malgré toutes les précautions (Jaccottet l'avouera d'ailleurs lui-même), les choix restent ceux d'une personnalité, d'une individualité ayant ses connaissances et sa sensibilité propres, mais qui demeurent plus ou moins "visibles" à la lecture.

Après l'étude de certains textes de l'oeuvre du poète nous permettant de préciser comment Jaccottet travaille sa poésie en vue d'un plus grand effacement, nous nous attacherons dans un deuxième temps plus particulièrement à l'étude des liens et des parentés entre les deux activités, à la proximité entre l'"idéal" poétique de Jaccottet et ce que W. Benjamin attribue intuitivement à l'acte même de traduire. La traduction a-t-elle été, dans sa propre recherche poétique, une voie vers l'effacement ? S'il est délicat de l'affirmer, nous verrons que sa démarche poétique même, ainsi que certains textes réflexifs, permettent de le suggérer.

### 3. Le poète de la transparence

#### 3. 1. La poétique de Jaccottet : une “traduction” du monde sensible

L'étude de la démarche de Jaccottet-traducteur, à la fois par l'analyse de ses intentions exprimées et par certaines de ses traductions, nous permet à présent d'aborder l'oeuvre du poète. Nous tenterons par là de mettre en évidence les liens existant entre le travail du poète et celui du traducteur, étroitement liés à une poétique de l'effacement et à la recherche d'une parole “juste”.

La poésie, au sens propre, est secondaire. Les appels du monde, en dehors de tout langage, sont souvent perçus par le poète comme des émotions instantanées et profondes, comme le pressentiment d'une mesure, d'une harmonie qui donnerait sens au monde terrestre. La nostalgie du poète est celle d'un temps où le langage –comme dans la poésie grecque–, était en rapport direct avec le monde, où la nature, les lieux, les hommes parlaient d'eux-mêmes à travers le chant. Seul le chant des oiseaux<sup>84</sup>, le langage des anges et le babil des enfants gardent les traces de cette pureté. Le passage à l'écriture devient ainsi l'indice de l'absence, de la perte, de la rupture d'une harmonie initiale. Le poète ne peut alors que tenter, comme le disait Novalis, de rassembler les fragments épars du paradis dispersé sur la terre, par exemple par la transmission de ces moments où les contraires semblent s'être rejoints :

*Toute l'activité poétique se voue à concilier, ou du moins à rapprocher, la limite et l'illimité, le clair et l'obscur, le souffle et la forme. C'est pourquoi le poème nous ramène à notre centre, à notre souci central, à une question métaphysique. (...) Il se peut que la beauté naisse quand la limite et l'illimité deviennent visibles en même temps, c'est-à-dire quand*

---

<sup>84</sup>La fin du poème *Lettre du vingt-six juin* (faisant partie du recueil *L'Ignorant*), se termine ainsi : *Lorsque nous parlerons avec la voix du rossignol...*

*on voit des formes tout en devinant qu'elles ne disent pas tout, qu'elles ne sont pas réduites à elles-mêmes, qu'elles laissent à l'insaisissable sa part*<sup>85</sup>.

L'expérience d'une unité sublime dépassant le langage, conciliant les mouvements contradictoires du monde sans leur enlever leur part de mystère, d'"insaisissable", est proche de "l'autre état" qu'atteint l'Ulrich de Musil, ou de la recherche poétique de Hölderlin. Le poète tente alors de revivre cette expérience par le biais de la parole. Jaccottet écrit dans *A la source, une incertitude...* :

*(...) un bref poème aura pu garder à ses (l'adolescent) yeux, alors même qu'il ne lui explique rien, qu'il ne lui fournit aucune clé, le pouvoir, obscur mais indéniable, de le maintenir en vie : disons comme une sorte de modèle qu'il lui faudrait non pas tant comprendre ou même imiter, que revivre*<sup>86</sup>.

S'il paraît à Jaccottet que certaines formes d'expression non verbales, telles que la musique<sup>87</sup> ou la peinture, sont plus aptes à faire part, d'une manière directe, immédiate, de cette expérience, c'est la parole qui devient, pour le poète, l'intermédiaire entre le "moi" et le monde : la difficulté de la recherche poétique réside ainsi dans le décalage (qui devient obstacle à l'immédiateté idéalisée) entre la perception du monde, et les moyens linguistiques permettant de la transmettre. Pour sauver ces instants de "merveille" qui s'offrent à lui, Jaccottet tente d'approcher le lieu linguistique où le mot serait égal à la chose, même s'il sait que, au moment où quelque chose se donne à nous, c'est dans l'instant même où il se dérobe. Cette inexactitude de la parole poétique va de pair avec le statut hybride et fluctuant des mots (qui véhiculent chacun les différents éléments constituant leur "histoire") et de la langue (qui

---

<sup>85</sup>*La Semaïson*, 1954-1979, Gallimard, Paris, 1984, p. 40.

<sup>86</sup>*A la source, une incertitude...*, 1972, in *Une transaction secrète*, Gallimard, Paris, 1987, p. 307.

<sup>87</sup>*Rêve d'écrire un poème qui serait aussi cristallin et aussi vivant qu'une oeuvre musicale, enchantement pur, mais non froid, regret de n'être pas musicien, de n'avoir ni leur science, ni leur liberté. La Semaïson*, 1954-1979, Op. cit. p. 17.

évolue au fil du temps) que nous avons évoqué dans le chapitre introducteur de la partie sur la traduction. La parole poétique ne peut être pour le poète, au mieux, qu'«une voix presque mienne», selon un vers du premier poème que Rilke a écrit en français<sup>88</sup>. Le poète commence dès lors à réfléchir sur le langage, à la fois dans un mouvement qui cherche cette adéquation entre un mot et sa «couleur»<sup>89</sup>, et dans un mouvement qui fait de la recherche poétique le lieu même de l'élaboration du poème ; ce caractère auto-réflexif s'accroît à partir de *La Promenade sous les arbres*. C'est pour cette raison que bien souvent, c'est justement l'incertitude qui est à la source de la poésie : *A partir de l'incertitude avancer tout de même. Rien d'acquis, car tout acquis ne serait-il pas paralysie ? L'incertitude est le moteur, l'ombre est la source*<sup>90</sup>. Dans *Eléments d'un songe*, il reprend cette même idée : *c'est l'incertitude qu'il nous faut dire, la vie dans les ruines, sans pleurer sur des puissances détruites, sans nous échinier à les restaurer*<sup>91</sup>.

Ces aveux de l'insuffisance du langage font du poète un «traducteur» du monde sensible ; sa position est proche de celle du traducteur : le poète «transmet» ses perceptions du monde sensoriel, tout comme le traducteur «transmet» ce qu'un autre a perçu et exprimé dans son propre code au travers de cet «élément second» qu'est le langage. Il s'agit donc d'un autre système sémiologique : on passe d'une traduction du verbal en verbal à une traduction du visuel-auditif en verbal. Dans *La Semaïson*, Jaccottet utilise à plusieurs reprises le terme «traduire» lorsqu'il fait part de sa difficulté à exprimer par le langage les émotions ressenties :

*Le vent est tombé, c'est de nouveau l'un de ces matins parmi les plus purs, juste avant le lever du soleil, qui est tardif et, me semble-t-il, fortement déplacé vers le sud à cette saison. Comment traduire alors le bleu des montagnes sous le ciel argenté, sans un nuage, dans ce*

---

<sup>88</sup>Voir le texte de Jaccottet, *Une voix presque mienne...*, 1978, in *Une transaction secrète*, pp. 145 à 151.

<sup>89</sup>Jaccottet écrit : *Que dire de ce blanc, de ce rose ? Le rose de la carnation est d'un autre ordre, et il y a autour du mot rose beaucoup d'impressions qu'il faudrait effacer ici, en particulier les érotiques, La Semaïson, 1954-1979, op. cit. p. 32.*

<sup>90</sup>*Op. cit. p. 23.*

<sup>91</sup>*Eléments d'un songe*, L'Age d'Homme Poche Suisse, 1990 (Gallimard 1961), p.173.

*monde immobile, tel qu'on l'aperçoit au bout d'une rue, au-dessus des toits ?*<sup>92</sup> (c'est nous qui soulignons).

Cette “traduction” est le mouvement qui vise à trouver la “mesure” du monde dans la justesse de l'expression (celle que Hölderlin recherche dans maints poèmes) :

*Sans doute y a-t-il en effet quelque chose de cela, ce lien entre arbre en fleurs et temps, rapidité du temps : ce qui prend feu par la rapidité de sa course. Mais attention à ne pas dépasser le juste mesure dans cette sorte de traduction. Il faut que l'allusion reste rapide et légère*<sup>93</sup> (c'est nous qui soulignons).

Il est intéressant de recourir à l'étymologie du mot “traduire”, car elle renvoie au latin *traducere*, qui signifie *faire passer d'une langue dans une autre*<sup>94</sup>. Dans l'origine du mot s'inscrit donc le mouvement inhérent au passage d'une langue à l'autre, mouvement que Jaccottet retrouve dans sa manière d'échanger avec le monde : les signes que le poète perçoit sont un appel qu'il doit *faire passer* dans le langage afin que son expérience puisse être transmise, “lue” par d'autres.

Si traduire veut dire s'effacer derrière la voix originale du texte, écrire, c'est aussi s'effacer, afin d'accéder à un langage qui soit le plus “transparent” possible :

*Si, maintenant, j'essaie de mieux comprendre ce qui s'opérait en moi plus ou moins consciemment en période “créatrice”, dans ces trop rares moments de concentration à l'écoute des profondeurs, je me dis que le travail consistait beaucoup moins à “bâtir”, à “forger”, à “ériger” une oeuvre qu'à permettre à un courant de passer, qu'à enlever des obstacles, à effacer des traces ; comme si, en fin de compte, le poème*

---

<sup>92</sup>*La Semaison*, 1954-1967, Gallimard, Paris, 1971, p. 231.

<sup>93</sup>*La Semaison*, 1954-1979, Gallimard, Paris, 1984, p. 210.

<sup>94</sup>O. Bloch et W. von Wartburg, *Dictionnaire étymologique de la langue française*, Puf, Paris, 1932, p. 643.

*idéal devait se faire oublier au profit d'autre chose qui, toutefois, ne saurait se manifester qu'à travers lui*<sup>95</sup>.

L'analyse que fait Jaccottet de son propre travail de création montre parfaitement le paradoxe de l'idéal de transparence : pour se faire oublier, le poème doit tout d'abord exister... Ce que Jaccottet cherche à atteindre par l'effacement, c'est cet *autre chose* qui se manifeste par le poème. Il est intéressant de noter que la description du travail poétique se fait par la négative (*enlever des obstacles ; effacer des traces ; oublier*), démarche rappelant la prudence de la théologie négative qui, selon Nicolas de Cusa, est la seule qui puisse accéder à la théologie affirmative :

*Et il est manifeste dès lors comment les négations sont vraies et les affirmations insuffisantes en théologie ; et les négations qui écartent du parfait ce qui est plus imparfait, sont, d'autant plus vraies que les autres. (...) La théologie négative est si nécessaire pour parvenir à l'affirmation que, sans elle, Dieu n'est pas adoré comme Dieu infini, mais plutôt comme créature*<sup>96</sup>.

Plutôt qu'affirmer, Jaccottet préfère décrire en disant "ce qui n'est pas", pour ne pas risquer de dire plus que ce qui lui paraît vraiment juste (par souci de modestie), et pour s'approcher ainsi d'une plus grande vérité par la prudence. Toutefois, la formulation en négatif de Jaccottet n'a rien de "théologique", elle révèle plutôt le statut paradoxal du recours aux éléments offerts par la langue : décrire par la négative n'est que l'affirmation d'un "ne...pas". Bien souvent dans la poésie de Jaccottet, comme le décrit Nicolas de Cusa dans l'extrait cité, une expérience négative se retourne en une affirmation, notamment à la fin du poème (au titre éloquent) *Que la fin nous illumine* :

---

<sup>95</sup>*Cette folie de se livrer nuit et jour à une oeuvre...*, 1976, in *Une transaction secrète*, Gallimard, Paris, 1987, p. 322.

<sup>96</sup>Nicolas de Cusa, *De la docte ignorance*, Guy Trédaniel Editions de la Maisnie, Paris, 1979 (PUF 1930), pp. 98 et 100.

*L'effacement soit ma façon de resplendir,  
la pauvreté surcharge de fruits notre table,  
la mort, prochaine ou vague selon son désir,  
soit l'aliment de la lumière inépuisable<sup>97</sup>.*

Dans l'extrait du texte de Jaccottet cité plus haut, la formulation en négatif est également liée à la démarche d'effacement du poète : l'une et l'autre vont dans le sens d'écartier une présence au profit de quelque chose de plus "juste" qui se manifeste par les traces mêmes de cette présence. Dès lors, le poète devient comme l'instrument d'une voix, d'une parole qui le traverse. L'effacement s'avère ainsi proche d'un état qui serait une disponibilité à laisser parler les résidus de voix passant à travers lui. Ce qui s'affirme alors est ce que le poème réussit à transmettre à travers cet effacement.

Pour Jaccottet, l'effacement signifie non seulement effacement de sa propre personne, mais aussi, en quelque sorte, des mots. L'activité même d'écrire doit être la moins visible possible. Selon ce qu'il a déclaré dans une série d'entretiens diffusés sur France Culture (*Les sentiers de la transparence*, 1985), comme la musique devrait s'imposer et faire oublier le musicien qui la joue, les mots devraient résonner de manière à faire oublier la personnalité qui les a écrits (c'est pour cela, par exemple, qu'une poésie comme celle de Saint-John Perse est pour lui trop brillante, dans la mesure où les mots sont trop "visibles" et ne permettent pas l'émotion pure, détachée d'une volonté de brio).

Il est intéressant de rappeler que, dans la rhétorique scholastique médiévale, la notion d'auteur n'existe pas ; dans son aide-mémoire de l'ancienne rhétorique, Barthes définit les quatre fonctions qui s'organisent autour du texte ancien, le seul à bénéficier de commentaires critiques<sup>98</sup> : le *scriptor* recopie ; le *compiler* complète ce qu'il copie, sans ajouter d'éléments venant de lui-même ; le *commentator* rend le texte plus intelligible par le commentaire de certains passages ; l'*auctor* donne ses propres idées, mais en s'appuyant sur des textes d'autorité. Barthes ajoute que ce que nous appelons aujourd'hui l'*écrivain* était au Moyen Age à la fois un transmetteur, qui

---

<sup>97</sup>*Poésie 1946-1967*, Poésie/Gallimard, 1958, p. 76.

<sup>98</sup>Roland Barthes, "L'ancienne rhétorique, aide-mémoire", in *Communications* n° 16, Le Seuil, Paris, 1970, pp. 172 à 223.

reconduisait les sources antiques, et un combineur, qui utilisait la matière antique pour la recomposer. Cette conception du texte écrit s'apparente à la manière dont Jaccottet appréhende l'écriture poétique : l'auteur devrait pouvoir s'effacer derrière ce qu'il perçoit pour transmettre une voix, un chant qui soit au-delà de sa propre personnalité. Dans *L'Obscurité*, récit qui relate les réflexions d'un homme retrouvant après plusieurs années le maître qu'il a toujours admiré, Jaccottet oppose le véritable effacement à l'obscurité négative dans laquelle s'est muré ce maître déchu, qui vit replié sur lui-même, dans l'attente de la mort :

*La vérité, pour lui, me disais-je comme si j'avais trouvé la mienne, eût été de chercher l'effacement véritable. S'était-il jamais oublié ? Sa femme, son enfant, moi-même dans une plus faible mesure, nous n'avions servi qu'à le garder du vide, et la beauté l'enveloppait beaucoup plus qu'elle ne le nourrissait<sup>99</sup>.*

Le véritable effacement serait donc la capacité de parvenir à s'oublier soi-même, afin de se nourrir de ce que le monde offre, sans tomber dans le vertige d'un vide ne reflétant que l'absurdité de la vie. Cette haute exigence révèle un rapport au langage de l'ordre du défi ; ainsi, nous verrons que c'est la quête, la tension vers cette transparence absolue qui constituera le travail poétique même.

Cette tendance à l'effacement, qui s'avérera de plus en plus nette dans le parcours poétique de Jaccottet, se manifeste dans ses textes par un souci d'épuration, et par l'élimination progressive d'éléments autobiographiques, au profit d'une parole qui accède à la plus grande transparence, et qui soit aussi proche que possible du *souffle* :

*C'est le Tout-autre que l'on cherche à saisir. Comment expliquer qu'on le cherche et ne le trouve pas, mais qu'on le cherche encore ? L'illimité est*

---

<sup>99</sup>*L'Obscurité*, Gallimard, Paris, 1961.

*le souffle qui nous anime (...). La poésie est la parole que ce souffle alimente et porte, d'où son pouvoir sur nous*<sup>100</sup>.

L'analyse (fragmentaire) de son oeuvre poétique nous permettra de noter différents rapprochements avec le travail du traducteur, liés au désir de transparence, d'humilité, à la recherche de la justesse qui pousse le poète à s'effacer afin de n'être qu'une voix traversante, un intermédiaire entre le monde et le langage, et d'en relever également le caractère contradictoire.

### 3. 2. De *L'Effraie* à *Airs* : voies poétiques vers l'effacement

#### 3. 2. 1. *L'attachement à soi augmente l'opacité de la vie*<sup>101</sup>

A travers l'évocation de quelques extraits de poèmes tirés de *L'Effraie* (1954) et de *L'Ignorant* (1958), nous tenterons de mettre en évidence certaines modalités de cette recherche de la transparence, et de la création d'une parole qui soit comme une *parole-passage, ouverture laissée au souffle*<sup>102</sup>, pouvant être rattachée à ce chemin vers l'effacement : l'oscillation entre la présence et l'absence d'un "je", le rapport entre les éléments palpables du monde et ce qui est du domaine de l'insaisissable, le rapport entre l'obscurité et la lumière, entre le limité et l'illimité. Nous décrivons d'abord brièvement l'évolution générale qui opère entre les deux recueils, puis certains traits de la poésie de Jaccottet contribuant à l'élaboration de sa poétique de la transparence.

Dans un moment de crise où il écrit peu, Jaccottet exprime le fait qu'il lui semble avoir acquis, avec les derniers poèmes de *L'Ignorant*, *un ton, un rythme, un accent, une façon de maintenir le discours à mi-hauteur, entre la conversation et l'éloquence*<sup>103</sup>. Cet aveu d'avoir véritablement trouvé pour la première fois un *ton* dans ce recueil confirme de manière plus précise le désir du poète d'aller vers une plus grande retenue, tendance qui s'accentuera encore davantage, malgré la crise qu'il traverse, avec les poèmes de *Airs*. En

---

<sup>100</sup>*La Semaïson*, 1954-1979, Gallimard, Paris, 1984, p. 39.

<sup>101</sup>*Ibidem*, p. 11.

<sup>102</sup>*La Semaïson*, 1954-1967, Gallimard, Paris, 1971, p. 43.

<sup>103</sup>*La Promenade sous les arbres*, La Bibliothèque des Arts, Lausanne et Paris, 1988, p. 142.

effet, si l'on compare les deux premiers recueils retenus par le poète pour l'édition Poésie/Gallimard, on remarque une évolution en ce qui concerne les aspects stylistiques et thématiques des poèmes, qui vont dans le sens d'un retrait du "je" toujours plus grand. Le chemin de Jaccottet va vers une plus grande simplicité, vers un dépouillement qui vise, comme l'écrit Jean Starobinski<sup>104</sup>, à *augmenter les chances de la transparence*. L'aspiration à l'effacement est une exigence qui suppose une grande maîtrise, une recherche constante de la justesse, qui ne peut affleurer qu'au prix d'un long travail. Jaccottet recherche une parole qui puisse dire le monde, et non le "moi", même si, paradoxalement, c'est ainsi qu'il sera le plus proche de lui-même. Il cherche à se libérer de toute forme d'opacité, de tout ce qui altère la médiation la plus directe entre le mot et la chose, d'où sa crainte des images, et celle de se laisser aller à trop d'ornements. Il s'agit donc de s'éloigner de la présomption, par le refus de toute exaltation du "moi".

La tension vers un tel dépouillement s'opère tout d'abord par une disparition progressive d'éléments autobiographiques. En effet, dans *L'Effraie*, plusieurs poèmes témoignent encore d'expériences personnelles du poète, exprimées de manière allusive. Dans *Les Nouvelles du soir*, Jaccottet évoque par exemple un voyage à Rome :

*Une chance*

*que j'aie au moins visité Rome, l'an passé,  
que nous nous soyons vite aimés, avant l'absence  
regardés encore une fois, vite embrassés,  
avant qu'on crie <<Le Monde>> à notre dernier monde  
ou <<Ce Soir>> au dernier beau soir qui nous confonde...  
Tu partiras. Déjà ton corps est moins réel (...)<sup>105</sup>*

En faisant allusion à l'intervention du donneur de nouvelles, le poète pressent le départ de la femme qui l'accompagne, et évoque les moments de leurs derniers baisers furtifs. Ce poème fait référence à des éléments concrets du

---

<sup>104</sup>Jean Starobinski, Introduction à *Poésie 1946-1967*, Poésie/Gallimard, Paris, 1971, p. 10.

<sup>105</sup>*Poésie 1946-1967*, Poésie/Gallimard, 1971, p. 32.

monde de l'énonciateur : le moment de la journée (le soir) , le lieu (une ville) et la situation de séparation que le poète anticipe. Dans *Agrigente, 1<sup>er</sup> janvier*, Jaccottet raconte une journée d'un voyage en Sicile :

*Un peu plus haut que cette place aux rares cibles,  
Nous cherchons l'escalier d'où la mer est visible,  
Où du moins le serait si le temps était clair. (...)  
Il commence à pleuvoir. On a changé d'année.  
Tu vois bien qu'aux regrets notre âme est condamnée :  
il faut, même en Sicile, accepter sur nos mains  
les mille épines de la pluie... jusqu'à demain<sup>106</sup>.*

Ce poème, d'une forte composante narrative, s'ancre à nouveau dans un contexte relativement précis : le poète donne la date de son petit récit et évoque à la fois les lieux où il s'est rendu avec sa compagne, son tourment face à la nouvelle année et sa déception face au temps pluvieux. Dans le recueil *L'Ignorant*, on ne retrouve pratiquement plus d'éléments faisant allusion au vécu personnel (dans le sens d'"anecdotique") du poète. Si le "je" lyrique est toujours présent (nous analyserons ensuite plus précisément ses fonctions), c'est pour transmettre une émotion ou un sentiment qui se rattachent à une expérience "pure", partageable par tous. Ainsi en est-il par exemple du poème *Sur les pas de la lune*, dans lequel le poète exprime l'expérience d'une nuit libératrice où les obstacles semblent s'effacer au profit d'une ouverture nouvelle :

*M'étant penché en cette nuit à la fenêtre,  
Je vis que le monde était devenu léger  
Et qu'il n'y avait plus d'obstacles. Tout ce qui  
nous retient dans le jour semblait plutôt devoir  
me porter maintenant d'une ouverture à l'autre  
à l'intérieur d'une demeure d'eau vers quelque chose  
de très faible et de très lumineux comme l'herbe (...)<sup>107</sup>.*

---

<sup>106</sup>*Ibidem*, p. 35.

La présence du “je” lyrique devient moins forte, plus diffuse, se dérochant au profit de l'expérience ou de l'émotion à transmettre : bien qu'il témoigne de ses propres émotions face à la nuit, le poète tente d'atteindre le réel sans opacité, et accède ainsi à une plus grande transparence. Ce qui se dégage alors du poème se détache du moment ou du contexte d'énonciation et atteint le lecteur de manière à la fois plus pure et plus personnelle.

En comparant la structure métrique des deux recueils, on peut également noter une évolution. Si, dès *L'Effraie*, l'alexandrin (fortement majoritaire) subit déjà des coupes irrégulières qui déséquilibrent la symétrie du vers classique –irrégularité renforcée par le ton de “conversation” qui apparaît dans certains poèmes (par exemple dans *Les Nouvelles du soir*)–, dans les poèmes de *L'Ignorant*, Jaccottet se permet des libertés nouvelles, jouant tantôt avec les assonances et l’“e” muet pour modifier le rythme du vers, et tantôt se libérant véritablement du mètre. A la régularité rythmique –*L'Effraie* propose des sonnets réguliers au mètre mesurable– pouvant sembler trop “visible”, et créer ainsi un effet d'ornement, succède une voix nouvelle, qui se fait à la fois plus discrète et plus hésitante, car le poète tente justement de se libérer de tout “effet”. En plus de la liberté prosodique qui allège le poème d'une sorte d'unité trop “voyante”<sup>108</sup> et des choix allant dans le sens d'une plus grande sobriété<sup>109</sup>, les formes interrogatives et les tournures “hésitantes” deviennent de plus en plus nombreuses. Les parenthèses, qui permettent au poète de rendre sa démarche plus prudente, ou de préciser une pensée ou une description, les blancs et les points de suspension, qui témoignent du doute et de l'incertitude de sa recherche, sont également plus nombreux. Le poème

---

<sup>107</sup>*Ibidem*, p. 71.

<sup>108</sup>Le premier sonnet du recueil de *L'Effraie*, *Tu es ici, l'oiseau du vent tournoie*, est construit en alexandrins réguliers, ce qui confère au poème un aspect uni. Les échos phoniques, notamment l'allitération en *p* et *l* dans la seule strophe présentant un rejet qui bouleverse apparemment l'équilibre rythmique (<<*Où sommes-nous ?*>> *Perdus dans le coeur de/la paix. Ici, plus rien ne parle que./sous notre peau, sous l'écorce et la boue* (*Op. cit.* p. 26)), renforce l'impression d'un poème qui frappe par sa parfaite unité.

<sup>109</sup>Ce même sonnet propose une série d'images peut-être trop “belles”, trop ornementées que Jaccottet tendra à effacer dans les recueils suivants : *De vieilles tours de lumière se noient/et la tendresse entrouvre ses chemins ; les eaux/de ce lavoir où nos baisers scintillent/à cet espace où foudroiera la faux ; le sang/fuyant qui nous emmêle, et nous secoue/comme ces cloches mûres sur les champs* (*Op. cit.* p. 26).

*Notes pour le petit jour*, structuré en six strophes de longueur et de mètre inégaux, rend compte à la fois de cette nouvelle souplesse métrique, et de cette recherche d'une voix plus pure par le détour de l'interrogation, et d'une discrétion qui, par une mise en retrait de la parole, rend la voix proche d'un murmure :

*Et toi, où seras-tu qu'ils éveillaient à peine,  
à nulle chose de ce monde comparable  
sinon précisément à cette clarté grandissante  
où seras-tu, petit jour ? (...)*

*O l'étincelant amour !  
Il n'est bientôt plus que l'appel  
que se lancent les séparés.  
(Ainsi toute réalité  
dans le coeur où la mort s'affaire  
devient cri, murmure ou larme).*

L'inflexion de la voix est celle d'une parole rythmée qui tente de lier la forme et le souffle, et qui, par l'économie et le dépouillement des moyens, ne dessine que les lignes essentielles. Cette voix intègre peu à peu des éléments de réflexion (par exemple dans le cinquième poème du *Livre des Morts*) au poème, qui s'apparente ainsi à la prose. Le ton que Jaccottet définit comme sa véritable voix, *entre conversation et éloquence*, est celui d'une parole proche d'un souffle, comme un ensemble de voix modulées (celles de la conversation) se faisant l'écho des paysages et des êtres qui l'entourent. Ce qui, dès lors, est visé, est une écoute de l'autre, du paysage, un rapport au monde plus "juste", que seul le renoncement à une voix trop personnelle permet.

Dans *L'Ignorant*, la recherche d'une plus grande transparence est étroitement liée à la position du "je" lyrique dans les poèmes. Tout d'abord, on peut dire que les vers faisant implicitement ou explicitement allusion à la recherche de l'effacement sont fréquents dans ce recueil, comme dans les écrits en prose datant de la même période (*La Promenade sous les arbres* et

*La Semailson*), et qu'ils sont toujours liés à un questionnement du poète sur sa propre voix. La seule chose que le poète puisse affirmer, c'est son ignorance (*Seule demeure l'ignorance*<sup>110</sup>), et l'exigence de s'oublier soi-même (*Pour que l'aurore (...) efface/ma propre fable et de son feu voile mon nom*<sup>111</sup>).

Ce questionnement peut être marqué par des doutes quant à la puissance de la voix que le poète recherche, et même quant à la simple possibilité de l'expression :

*Comme l'huile qui dort dans la lampe et bientôt  
tout entière se change en lueur et respire  
sous la lune emportée par le vol des oiseaux,  
tu murmures et tu brûles. (Mais comment dire  
cette chose qui est trop pure pour la voix ?)*<sup>112</sup>

La difficulté à rendre compte de la pureté se manifeste par un détour réflexif, une distance face au dire qui s'exprime par une voix de commentaire en sourdine qui, bien qu'elle soit ostensiblement mise en retrait (entre parenthèses), s'intègre parfaitement au poème. La césure du vers après *dire* souligne la difficulté d'exprimer ce qui est de l'ordre de la pureté.

Le poème *La Voix* illustre également la tentative de "cerner" le chant poétique. Dans ce poème, qui se déroule comme une suite de questions, le poète se place en retrait, dans la mesure où il préfère l'interrogation impersonnelle à l'utilisation de la première personne : *Qui chante là quand toute voix se tait ? Qui chante/avec cette voix sourde et pure un si beau chant ?*<sup>113</sup> et la première personne du pluriel –*Ne soyons pas impatients de le savoir*–, qui mêle la voix du poète à celle de tout un chacun, et le prive ainsi d'une voix individuelle. Ces interrogations le mènent à conclure que, si l'on ne peut véritablement savoir d'où naît le chant poétique<sup>114</sup> (qui transmet quelque chose dépassant le poète lui-même, effacé derrière ce qu'il désire transmettre), pour

---

<sup>110</sup>*Le livre des morts, op. cit. p. 90.*

<sup>111</sup>*Prière entre la nuit et le jour, op. cit. p. 51.*

<sup>112</sup>*Au petit jour, op. cit. p. 57.*

<sup>113</sup>*La Voix, op. cit. p. 60.*

<sup>114</sup>*Qui chantait là quand notre lampe s'est éteinte ?/Nul ne le sait, La Voix, Ibidem.*

l'entendre, il convient avant tout de rester humble : *Mais seul peut entendre le coeur/qui ne cherche la possession ni la victoire*<sup>115</sup>.

Accéder à cette voix qui permette l'effacement du "je" paraît momentanément possible par le moyen de la délégation. En effet, plusieurs poèmes expriment un transfert de la voix du poète sur un animal, par exemple l'oiseau, notamment dans *La Veillée funèbre : Ce qui change même la mort en ligne blanche/au petit jour, l'oiseau le dit à qui l'écoute*<sup>116</sup>, et dans *Paroles dans l'air : J'élève un peu la voix/sur le seuil de la porte/et je dis quelques mots/pour éclairer leur route./ Mais ceux qui ont prié/même de sous la neige,/l'oiseau du petit jour/vient leur voix relayer*<sup>117</sup>, Ce transfert peut se faire également sur un élément naturel, comme l'air : *L'air si clair dit : <<Je fus un temps votre maison (...)>>*<sup>118</sup>. Ainsi relayée par les éléments ou les créatures dépourvus de parole, sa voix est paradoxalement plus vraie, plus transparente. Mais le poète sait bien que ce qu'il exprime n'est qu'un vœu : *N'écoutez plus le bruit de nos soucis,/ne pensez plus à ce qui nous arrive/oubliez même notre nom. Ecoutez-nous parler avec la voix du jour, et laissez seulement/briller le jour (...)*, le même vœu qu'exprimait déjà Hölderlin : *Lorsque nous parlerons avec la voix du rossignol...*<sup>119</sup>.

Le rapport ambigu entre présence et absence du poète au sein de sa parole peut être mis en évidence dans le poème *L'Ignorant*, qui semble en apparence le poème du recueil où le "je" est le plus présent, mais dont le statut repose en fait sur une ambiguïté significative. Le poète, qui tente ici en quelque sorte de se définir, parle de lui à la première personne, mais par la négative :

*Plus je vieillis, et plus je croîs en ignorance,  
plus j'ai vécu, moins je possède et moins je règne (...)  
Je me tiens dans ma chambre et d'abord je me tais (...)  
et j'attends qu'un à un les mensonges s'écartent : (...)  
Pourrais-je le savoir, moi l'ignare et l'inquiet ?*<sup>120</sup>.

---

<sup>115</sup>Idem.

<sup>116</sup>*Le Secret, op. cit.* p. 58.

<sup>117</sup>*La Veillée funèbre, op. cit.* p. 66.

<sup>118</sup>*Paroles dans l'air, op. cit.* p. 72.

<sup>119</sup>*Lettre du vingt-six juin, op. cit.* p. 68.

<sup>120</sup>*L'Ignorant, op. cit.* p. 63.

De nombreux termes ou expressions liés à la dépossession (*ignorance ; moins je possède et moins je règne ; je me tais ; j'attends ; les mensonges s'écartent ; l'ignare ; l'inquiet*) construisent cette définition "en creux" qui révèle une seule certitude, celle du non-savoir, du manque (elle est soulignée par un grand nombre d'interrogations), reflétant le paradoxe d'une sorte de présence du poète qui ne cesse de se dérober. Ce poème illustre en effet la place ambiguë du poète au sein de sa parole : il dispose d'un espace *enneigé ou brillant, mais jamais habité*, qui ne crée que des *mensonges*, et reste ainsi en attente, tel un *mourant*, du *guide* qui suscitera en lui la voix juste. S'il attend de trouver sa voix propre, c'est bien que la parole qu'il profère n'est pas la sienne, ce que semble confirmer le passage à la troisième personne (*que reste-t-il à ce mourant/qui l'empêche si bien de mourir ? Quelle force/le fait encore parler entre ses quatre murs ?*), témoignant d'un dédoublement du "je" lyrique, qui, privé de sa voix, ne peut entendre que celle de l'"autre" : *Mais je l'entends vraiment qui parle, et sa parole/pénètre avec le jour, encore que bien vague (...)*. Ainsi, le poète *entend* une voix qu'il tente de restituer : malgré l'abondance de pronoms de première personne, le poème traduit bien le retrait du poète derrière autre chose, et révèle ainsi la tension entre le souci de s'effacer et l'inévitable affirmation d'un chant qui lui reste malgré tout propre. Une voix "vraie" semble toutefois pouvoir s'élever, dans les deux derniers vers, à travers l'image évanescence des flammes et de la cendre : <<*Comme le feu, l'amour n'établit sa clarté/que sur la faute et la beauté des bois en cendres...>>.*

Nous allons à présent aborder brièvement deux thématiques de ce cheminement vers la transparence. Nous avons déjà évoqué le fait que les éléments ayant trait à l'air et à la légèreté semblent primordiaux pour trouver l'expression qui approche le mieux possible la "transparence". En effet, l'évocation de la légèreté, l'expression d'une sorte de "volatilisation"<sup>121</sup> des paysages, qui sont décrits avec une ténuité toujours plus grande, semblent contribuer à assurer la discrétion du poète au sein de sa parole. Dans le poème *L'Hiver*, Jaccottet exprime sa difficulté d'écrire par le regret des

---

<sup>121</sup>Selon le terme qu'Alain Clerval utilise dans son ouvrage : *P. Jaccottet*, Seghers, Poètes d'aujourd'hui, Paris, 1976, p. 38.

“légères” paroles qui ont parfois été les siennes : *J'ai su pourtant donner des ailes à mes paroles,/je les voyais tourner en scintillant dans l'air,/elles me conduisaient vers l'espace éclairé...*<sup>122</sup>. Dans la troisième partie du *Livre des morts*, la légèreté s'associe à la fragilité, à la finesse des éléments naturels, ainsi qu'à la lumière qui semble glisser dans le mouvement du souffle :

*Offrande par le pauvre soit offerte au pauvre mort :*

*une seule tremblante tige de roseau cueillie au bord  
d'une eau rapide ; un seul mot prononcé par celle  
qui fut pour lui le souffle, le bois tendre et l'étincelle ;  
un souvenir de la lumière tout en haut de l'air...*

*Et que par ces trois coups légers lui soit ouvert  
L'espace sans espace où toute souffrance s'efface,  
La clarté sans clarté de l'inimaginable face*<sup>123</sup> .

Le poète voit dans la légèreté (les trois *coups légers* : une tige de roseau tremblante, un mot, un souvenir de la lumière) l'espoir d'une abolition de la souffrance, par la disparition des limites spatiales qu'une lumière trop forte tendrait à figer. Mais cette légèreté peut également devenir une fragile incertitude, comme dans *Au Petit jour*, où les doutes du poète quant au pouvoir de son chant sont liés à l'évanescence de ses paroles : *Je te parle, mon petit jour. Mais tout cela/ne serait-il qu'un vol de paroles dans l'air ?* Si cette légèreté<sup>124</sup> de la parole est indispensable à la fois pour répondre au poids de la mort<sup>125</sup> et pour permettre le retrait du poète, elle doit également s'associer à

---

<sup>122</sup>*Op. cit.* p. 61.

<sup>123</sup>*Le Livre des morts, op. cit.* p. 90.

<sup>124</sup>On remarque que les allusions à cette légèreté de la parole abondent, notamment dans *Le Livre des morts* : *Ces tourbillons, ces feux et ces averses fraîches/ces bienheureux regards, ces paroles ailées,/tout ce qui m'a semblé voler comme une flèche/à travers ces cloisons à mesure emportées/vers un but plus limpide à mesure et plus haut. ; Mais si ce dont je parle avec ces mots de peu de poids/était vraiment derrière les fenêtres, tel ce froid/qui avance en tonnerre sur le val ?* *Op. cit.* pp. 90-91.

<sup>125</sup>*Quel regard assez prompt pour passer au-delà,/quelle âme assez légère, dis, s'envolera/si l'oeil s'éteint, si tous les compagnons s'éloignent,/si le spectre de la poussière nous empoigne ?* *Le Livre des morts, op. cit.* p. 91. ; *Quand nous serons défaits de toute crainte/quand la mort ne sera pour nous que*

la terre : *innommable est la source de nos gestes entêtés,/au plus bas de la terre est le vol ombreux de nos vies*<sup>126</sup>. Ce mouvement du bas vers le haut, cet allègement des contours et de la substance même des éléments du monde ne peuvent en effet qu'être accompagnés –le poète en est conscient– du mouvement inverse, sans quoi sa parole ne trouverait pas sa place *dans les limites de la vie* :<sup>127</sup>

*Je fais en haut des grâces de la main,  
j'écris des mots dans l'air à la légère,  
mais en bas le bas est peut-être atteint.  
Du pied mort à l'oeil vif il n'y a guère,  
on comprendra les distances demain*<sup>128</sup>.

C'est le danger d'une poésie trop abstraite ou trop intellectuelle qui impose la nécessité de cet ancrage dans le terrestre, dans un élan qui vise à rendre compte de la complémentarité des mouvements contraires du monde. Car l'un des pouvoirs de la parole poétique est bien celui d'abolir les distances : *Ainsi nous habitons un domaine de mouvements/et de distances ; ainsi le coeur/va de l'arbre à l'oiseau/de l'oiseau aux astres lointains*<sup>129</sup>.

A la thématique de la légèreté est liée celle du contraste entre l'obscurité et la lumière, au centre de ce recueil, qui se rattache au désir de parvenir à laisser parler le monde au travers de ce qui se manifeste. La lumière, par la diversité de ses manifestations (chez Jaccottet, elle peut être tout à la fois *lueur, éclair, étincelle, flamme, feu, étoile, lune, soleil, jour, bougie, flambeau, lampe* ou *clarté*) est l'un des éléments naturels qui invitent le mieux à un travail sur la "justesse" poétique. Elle est presque toujours saisie dans son contraste avec l'obscurité : *Mais que reste caché ce qui fait notre compagnie/amour : c'est le plus sombre de la nuit qui est clarté*<sup>130</sup> ou avec la

---

*transparence,/quand elle sera claire comme les nuits d'été/et quand nous volerons portés par la légèreté, Lettre du vingt-six juin, op. cit. p. 68.*

<sup>126</sup>*L'Aveu dans l'obscurité, op. cit. p. 83.*

<sup>127</sup>Voir le texte de Jaccottet *A la source, une incertitude...*, 1972, in *Une transaction secrète, op. cit. p. 311.*

<sup>128</sup>*La Raison, op. cit. p. 73.*

<sup>129</sup>*Les Distances, op. cit. p. 84.*

<sup>130</sup>*L'Aveu dans l'obscurité, op. cit. p. 83.*

cencre qui succède à la force lumineuse du feu : *Comme le feu, l'amour n'établit sa clarté/que sur la faute et la beauté des bois en cendres...*<sup>131</sup>. Parce que toujours en mouvement, elle demeure inaccessible : *Nomade est la lumière*<sup>132</sup>; *La lumière est bâtie sur un abîme, elle est tremblante/hâtons-nous donc de demeurer dans ce vibrant séjour*<sup>133</sup>, et devient perceptible lorsqu'elle s'associe à un élément concret de la nature : *Le bas passage du soleil aux mois d'hiver/sur l'écorce des chênes à cette heure t'est découvert :/le bois éclaire*<sup>134</sup>, ou lorsqu'elle révèle l'un des moments charnière de la journée, comme l'aurore ou le crépuscule : *Et toi, où seras-tu qu'ils éveillaient à peine, (...) sinon précisément à cette clarté grandissante,/où seras-tu, petit jour ?*<sup>135</sup> Par son immatérialité et ses contrastes, elle est la manifestation du mouvement et de l'insaisissable qui permet l'accès à la transparence.

L'entreprise poétique de Jaccottet vise à réunir les dimensions opposées du monde telles que le limité et l'illimité, qui se manifestent par exemple dans le rapport à la légèreté et à la lumière que nous venons d'évoquer. Ce désir d'exprimer le monde dans sa complétude est lié à sa poétique du retrait, dans la mesure où le poète cherche à laisser parler le monde de lui-même, en tâchant de transmettre fidèlement ce qu'il perçoit, sans brio ni ornement, par la parole qu'il reçoit et qui le traverse. Cette poésie qui se dégage peu à peu d'un vécu "personnel" et de contraintes formelles, ce travail sur la langue favorisant la prudence et la discrétion (par des détours qui esquissent le tâtonnement poétique), cette quête d'une voix qui implique la présence du poète, tout en la rendant aussi discrète que possible, et cette recherche thématique allant dans le sens d'un allègement de la parole, sont des moyens permettant d'accéder à une plus grande transparence. Au centre de la poésie de Jaccottet se trouve donc le monde, avec ses mouvements contradictoires, et non le "moi". Pour garder une position à l'écoute du monde, il convient de continuer à aspirer à cet illimité, tout en prenant conscience de la nécessité d'une limite, et d'un appui dans le "palpable". Pour le poète, le seul

---

<sup>131</sup> *L'Ignorant, op. cit.* p. 63.

<sup>132</sup> *Au Petit jour, op. cit.* p. 57.

<sup>133</sup> *Le Locataire, op. cit.* p. 75.

<sup>134</sup> *Soleil d'hiver, op. cit.* p. 80.

<sup>135</sup> *Notes pour le petit jour, op. cit.* p. 54.

véritable danger réside dans l'immobilité : *il n'est de fin qu'en l'immobile peur*<sup>136</sup>, contre laquelle il ne peut que persévérer dans un tâtonnement incertain.

Par la quête de l'effacement, et par une écriture rattachée à la fois à la vie concrète et à des horizons lointains, Jaccottet parvient paradoxalement à rendre compte de sa propre manière d'être au monde. Ce paradoxe peut être illustré par ce vers si souvent cité –*L'effacement soit ma façon de resplendir*<sup>137</sup>– qui n'exprime pas, comme dans la plupart des poèmes, un doute ou un questionnement, une attitude humble, mais bien un certain orgueil (comme le souligne J.-P. Richard<sup>138</sup>). La simplicité à laquelle Jaccottet désire accéder demande un travail qui, pour rester invisible, est d'une très haute exigence. L'audace de son désir de transparence relève en fait du défi, un défi lancé à la langue et à la rhétorique : il tente de dépasser l'inévitable contradiction de sa volonté d'effacement. S'il est vrai que, comme l'écrit Jean Onimus, il semble que les tendances actuelles de la poésie révèlent que *l'ère de la révolte est dépassée, et qu'au lieu de prétendre s'affirmer contre une réalité incontournable on préfère s'effacer*<sup>139</sup>, l'effacement que recherche Jaccottet va bien plus loin qu'une simple réaction à un temps où *l'esthétique de l'achèvement (la perfection de la forme)*<sup>140</sup> dominait, car il révèle une véritable éthique personnelle. En effet, la singularité de Jaccottet réside dans son travail d'effacement : l'originalité de sa poésie, et donc sa reconnaissance, naissent paradoxalement de ce choix d'une position "en retrait". De plus, la poésie de Jaccottet n'est pas une poésie "désincarnée" : ce qu'il recherche n'est pas un effacement conduisant à l'abstraction, comme en témoigne une certaine tendance de la poésie contemporaine. Ainsi, l'effacement ne signifie pas l'abstraction ou la désincarnation, et la voix singulière du poète, en cherchant à servir d'autres voix, se dessine dans cette contradiction d'une affirmation par l'effacement.

---

<sup>136</sup>*Le Livre des morts, op. cit.* p. 89.

<sup>137</sup>*Que la fin nous illumine, op. cit.* p. 76.

<sup>138</sup>J.-P. Richard, *Onze études sur la poésie moderne*, Le Seuil, Paris, 1964, p. 276.

<sup>139</sup>Jean Onimus, *P. Jaccottet, Une poétique de l'insaisissable*, Champ Vallon, Seyssel, 1982, p. 65.

<sup>140</sup>*Ibidem*, p. 48.

### 3. 2. 2. Une poésie sans images

A la fin de *L'Ignorant*, Jaccottet suit un mouvement qui le rapproche toujours plus d'une certaine transparence ; les poèmes de *Airs* (1961-1964) marquent une nouvelle étape dans sa recherche de la simplicité. Les années qui précèdent la rédaction de ce recueil sont des années difficiles, caractérisées par des doutes quant au pouvoir de la poésie, que le poète exprime tantôt dans les carnets de *La Semaison*, tantôt dans certains passages de *La Promenade sous les arbres*. Mais c'est avec le récit *L'Obscurité* (1961) qu'il va le plus loin dans la remise en question de la poésie comme absolu. Avec *Airs*, Jaccottet accepte de prendre la position du disciple et de se confronter à la limite à laquelle son maître s'est heurté, mais qu'il a niée au point de s'isoler entièrement du monde –et de la poésie. De cette crise naît la nécessité de trouver une parole poétique qui ne cherche pas la poésie *hors des limites de la vie (...)*, mais qui puisse permettre à *l'infini d'entrer dans le fini et, de là, (de) rayonner*.<sup>141</sup> C'est la découverte d'une forme poétique nouvelle –le haïku– par l'intermédiaire d'un recueil de traductions anglaises par R.H. Blyth, qui permet à Jaccottet de renouer avec la poésie. Les haïkus, qui se révéleront de véritables *lueurs dans l'obscurité*<sup>142</sup>, semblent en effet réunir les caractéristiques poétiques auxquelles aspire Jaccottet. Dans *L'Orient limpide*<sup>143</sup>, il décrit lui-même ce qui l'a tant ébloui. Tout d'abord, les haïkus offrent une poésie sans images : *Si précieux que puisse être le rôle de l'image, j'ai dit ici, plus d'une fois, combien je la croyais redoutable (...)* et *combien il lui arrive de voiler au lieu de révéler*<sup>144</sup>. Cette poésie, d'une immédiateté et d'une simplicité qui la rapprochent de la constatation, est à la fois liée à la vie quotidienne et imprégnée de forces cosmiques, car elle procède de l'alchimie de simples combinaisons : *Le haïku est une combinaison de mots fort communs, fixés par une tradition, (...) dont le seul rapprochement, la seule*

---

<sup>141</sup>A la source, une incertitude..., 1972, in *Une transaction secrète, op. cit.* p. 313.

<sup>142</sup>*Ibidem*.

<sup>143</sup>*L'Orient limpide (Haïku, de R. H. Blyth)*, 1960, in *Une transaction secrète, op. cit.* pp. 123 à 131.

<sup>144</sup>*Ibidem*, p. 129.

*combinaison (...) fait l'inimitable pouvoir*<sup>145</sup>. Par dessus tout, ce qui caractérise cette poésie est la capacité d'effacement du poète :

*Comme si le poète n'avait pour souci que de s'effacer, de s'abolir au profit de ce qui l'a fait naître et qu'il désigne, simple doigt tendu, (...) ou simple passerelle, que l'on oublie pour s'éblouir de la région où elle mène.*

Il ajoute :

*La qualité singulière de cette poésie ne peut s'expliquer que par un état singulier, auquel le poète accède par une série de dépouillements dont la concision de son vers n'est que la manifestation verbale. Pauvreté, discrétion, effacement sinon abolition de la personne, humour (...), refus de l'intelligence pure (...), pour aboutir à une clairvoyance supérieure (...), comble de limpidité*<sup>146</sup>.

Les termes *effacer, dépouillement, discrétion, abolition de la personne, clairvoyance, limpidité* semblent en effet désigner la poésie de Jaccottet elle-même, ou du moins sont ceux avec lesquels Jaccottet aimerait pouvoir parler de sa propre poésie. La découverte (Jaccottet dit le *choc*) d'une telle poésie est bien sûr significative dans son cheminement vers la simplicité. La question qu'il se pose, dès lors, est celle-ci : *qu'est-ce qui avait permis aux maîtres du haïku de concilier ainsi la simplicité et le mystère, la mesure (...) et l'infini ?* Dans *Airs*, il ne cherche pas à répondre à cette question, mais à retrouver par sa propre expérience ce qu'il a ressenti en découvrant cette *limpidité totale*<sup>147</sup>.

Il convient de préciser brièvement quelques caractéristiques de cette poésie<sup>148</sup>. Le haïku est un court poème japonais<sup>149</sup> composé de dix-sept syllabes (une suite de cinq syllabes, puis sept, puis à nouveau cinq), qui

---

<sup>145</sup>*Idem.*

<sup>146</sup>*Ibidem*, pp. 129-130.

<sup>147</sup>*Ibidem*, p. 131.

<sup>148</sup>Voir Etiemble, *Du Haïku*, Kwok On, Paris, 1995.

<sup>149</sup>Les auteurs les plus connus sont : Basho (1644-1694), Busson (1715-1783) et Shiki (1866-1902).

acquiert sa forme autonome au dix-septième siècle. Il constituait à l'origine le premier poème (le premier groupe de 5-7-5 syllabes, appelé alors *hokku*) d'une suite de répliques entre poètes appelée *renga*. Chaque réplique constituait un *tanka* (5-7-5 et 7-7). Le genre du poème, à caractère familier, était désigné par le terme *haikai*, qui contrastait avec la poésie officielle, le *waka*. Le terme *haiku* est issu du couple *haikai-hokku*. L'une des règles essentielles est qu'un élément doit faire référence à la saison dans laquelle s'inscrit le poème. C'est donc le *hokku*, en tête du *renga*, qui doit inscrire l'expérience poétique dans le moment d'énonciation. Le haïku, poème d'une extrême condensation, reflète un état contemplatif, le ravissement quelque peu naïf de l'instant où l'homme participe pleinement à la vie qui l'entoure. L'idéogramme, en imitant les formes de la nature, tente d'unifier la séparation du signifiant et du signifié qui caractérise l'écriture. Les thèmes traditionnels du haïku sont : la saison, les météores (pluie, vent, neige, nuages, brume), les animaux (les oiseaux plus particulièrement), les arbres et les fleurs, et les activités humaines. Traditionnellement, le haïku est un monostique, ce qui exclut ainsi toute possibilité de rime. Jaccottet précise les deux grandes pertes essentielles dues à la traduction : la perte du jeu sonore, et la perte de la structure souple et dense de l'original.

Même s'ils ne sont pas des monostiques, les courts poèmes de *Airs* s'apparentent sur plusieurs points au haïku. Tout d'abord, trois des cinq sections du recueil font référence aux saisons de l'année (*Fin d'hiver ; Oiseaux, fleurs et fruits ; Champ d'octobre*). Ce sont des poèmes en vers libres généralement non rimés, et regroupés en strophes de différentes grandeurs. S'il n'y a pas de renoncement aux ressources métriques et sonores, elles sont réduites à leur expression la plus concise. Les vers peuvent être très courts, et sont souvent constitués de phrases nominales qui, comme des éclairs, visent à saisir l'instant dans sa fulgurance :

*La foudre d'août*

*Une crinière secouée  
balayant la poudre des joues*

*si hardie que lui pèse  
même la dentelle<sup>150</sup>*

Des effets suspensifs sont créés par des blancs entre les vers, par l'utilisation des deux points et de la parenthèse, qui créent une attente visant à accentuer certains termes. Les deux points marquent une suspension retenant en quelque sorte le vers ou les syllabes suivants, qui deviennent souvent une simple nomination :

*Une semaison de larmes  
sur le visage changé  
la scintillante saison  
des rivières dérangées :  
chagrin qui creuse la terre<sup>151</sup>*

La parenthèse isole le vers et indique un retrait de la voix, qui devient proche d'un murmure :

*Dans cette douce ardeur du jour  
  
il n'est que de faibles rumeurs  
(marteaux que l'on croirait  
talons marchant sur les carreaux)  
en des lieux éloignés de l'air  
et la montagne est une meule<sup>152</sup>.*

Ces procédés suspensifs permettent d'atteindre à la fois une plus grande exactitude et une sorte de concentration des termes propre au haïku. Au-delà du titre, qui suggère d'emblée le mouvement, la structure des poèmes de *Airs*

---

<sup>150</sup>*Poésie 1946-1967, op. cit.* p. 122.

<sup>151</sup>*Op. cit.* p. 96.

<sup>152</sup>*Op. cit.* p. 118.

se caractérise par son ouverture. On peut tout d'abord remarquer que différents éléments d'une même phrase peuvent être séparés par un blanc typographique, qui lie parfaitement les strophes entre elles, et marque une respiration qui "aère" en quelque sorte le poème (voir par exemple le premier poème cité). Ensuite, la rareté des éléments de ponctuation, et surtout l'absence de point en fin de strophe et en fin de poème, donnent une impression d'ouverture qui prolonge le poème :

*Je marche  
dans un jardin de braises fraîches  
sous leur abri de feuilles*

*un charbon ardent sur la bouche*<sup>153</sup>

Le verbe, au présent de l'indicatif, rend l'expérience du promeneur immédiate : les *braises fraîches*, fruits rouges évoquant le feu, mais protégés par l'ombre des feuilles, sont la promesse d'une bouchée au goût à la fois fort et rafraîchissant. Dans certains poèmes, l'absence de verbe contribue également à donner une impression de continuité temporelle qui se lie, dans le poème suivant, à une ouverture spatiale :

*Tout un jour les humbles voix  
d'invisibles oiseaux  
l'heure frappée dans l'herbe sur une feuille d'or*

*le ciel à mesure plus grand*<sup>154</sup>

---

<sup>153</sup>*Op. cit.* p. 109.

<sup>154</sup>*Op. cit.* p. 130.

Le poème mime en quelque sorte la suspension de ces oiseaux dans l'air, si lointains dans le ciel agrandi qu'ils en deviennent invisibles. Ainsi, c'est l'instantanéité d'un mouvement éphémère, comme un poids volatilisé, qui tente d'être saisi à travers cette structure à la fois nette et souple. De même que ce mouvement poétique cherche à capter l'instant à la fois dans la ponctualité et dans la durée, de même il procède à un allègement de toute pesanteur. Cette transparence est également liée, dans le dernier poème cité (comme dans de nombreux poèmes de *Airs*), à l'absence d'un énonciateur, et ainsi à un retrait plus prononcé du poète : cette nouvelle modalité de l'effacement est liée à l'une des caractéristiques propres au haïku, que nous reprendrons.

Dans la mesure où les thèmes du haïku sont déjà proches des thématiques de *L'Ignorant* (par exemple les saisons, les animaux, le cadre naturel et les activités humaines), l'on ne peut pas vraiment dire que Jaccottet s'en inspire. De plus, on peut remarquer que Jaccottet mêle aux thèmes propres au haïku d'autres éléments de sa poétique, comme l'interrogation face au monde<sup>155</sup>, le regard et la voix<sup>156</sup>, le rapprochement entre la limite et l'illimité –que le haïku permet de concilier parfaitement<sup>157</sup>–, et la présence-absence ambiguë du “je”. Toutefois, c'est dans la manière de les traiter qu'un changement s'opère : le choix d'une formulation condensée permet de concentrer le poème sur une ou deux sensations intenses, qui vise ainsi à en extraire l'essence. Il convient de préciser que Jaccottet ne prétend pas imiter le haïku, et qu'il est conscient de s'inspirer de cette forme pour approfondir sa quête de la transparence. Sur deux points essentiels, de nombreux poèmes de *Airs* diffèrent du haïku traditionnel : la question de l'image et la présence du “je” au sein des poèmes, les deux points qui touchent au plus près sa poétique personnelle et que nous allons aborder à présent.

Nous l'avons dit, le haïku a la prétention d'être une poésie sans images, une caractéristique essentielle qui a d'emblée séduit Jaccottet. L'image,

---

<sup>155</sup> *L'oeil : une source qui abonde/Mais d'où venue ? (Op. cit. p. 113) ; Qu'est-ce que le regard ?/Un dard plus aigu que la langue (Op. cit. p. 114).*

<sup>156</sup> *Mais peut-être, plus légère,/incertaine qu'elle dure,/est-elle celle qui chante/avec la voix la plus pure/les distances de la terre (Op. cit. p. 95) ; L'âge regarde la neige,/s'éloigner sur les montagnes (Op. cit. p. 96).*

<sup>157</sup> *Qu'est-ce que le regard ?/Un regard plus aigu que la langue/la course d'un excès à l'autre/du plus profond au plus lointain/du plus sombre au plus pur/un rapace (Op. cit. p. 114)*

ornement opaque, trop “visible”, qui voile au lieu de révéler, ne fait que masquer l'inexactitude du langage (Jaccottet pense notamment à l'expérience des surréalistes) ; elle reste ainsi l'obstacle majeur à la transparence et à l'effacement tant recherchés. Pourtant, dès les poèmes de *Airs*, qui atteignent la plus haute transparence, Jaccottet avoue sa difficulté à écrire sans avoir recours aux images : *J'ai de la peine à renoncer aux images*<sup>158</sup>. Si le poète ne parvient pas à ce renoncement, c'est peut-être qu'il recherche une autre sorte d'image. Il l'exprime lui-même dans un passage de son ouvrage au titre révélateur, *Paysages avec figures absentes : Les images ne doivent pas se substituer aux choses, mais montrer comment elles s'ouvrent, et comment nous entrons dedans*<sup>159</sup>. La rêverie est légitimée si elle permet de préciser la perception de l'objet, plus que ce qui est réellement perçu. En effet, dans *Airs*, l'image semble souvent désigner ce qui entoure les objets du monde (l'air, la lumière, le chant) et non les objets eux-mêmes :

#### *Champ d'octobre*

*La parfaite douceur est figurée au loin  
à la limite entre les montagnes et l'air :*

*distance, longue étincelle  
qui déchire, qui affine*<sup>160</sup>

C'est la limite entre le ciel et la terre que le poète désire dessiner par l'image de cette longue étincelle qui trace le contour des montagnes. L'étincelle peut toutefois également être comprise comme étant la distance entre celui qui regarde et les montagnes, distance qui crée cette limite entre les deux éléments. Dans les deux cas, la difficulté à décrire le contraste entre ces matières perçues de loin est dépassée par le choix d'une image qui décrit l'expérience même de cette limite. Une autre manière de travailler les images

---

<sup>158</sup>*Op. cit.* p. 137.

<sup>159</sup>*Paysages avec figures absentes*, Gallimard, Paris, 1970, p. 17.

<sup>160</sup>*Op. cit.* p. 129.

est celle d'annuler le rapport comparé-comparant à l'intérieur du poème même :

*Martinets*

*Au moment orageux du jour  
au moment hagard de la vie  
ces faucilles au ras de la paille*

*Tout crie soudain plus haut  
que ne peut gravir l'ouïe*

Le travail sur l'image s'opère ici à travers un jeu avec le titre du poème, qui témoigne d'une volonté d'effacer l'image, de la dissoudre au sein du poème même, en faisant comme s'il ne s'agissait pas d'une métaphore. En effet, si l'on ne considère que les cinq vers du poème, rien ne permet de faire le lien entre les faucilles et les oiseaux : l'image se trouve en quelque sorte dissoute, dans la mesure où le comparant reste, au sein du poème, sans comparé. Si les métaphores *in praesentia*, dont celle-ci fait partie, impliquent bien la présence de deux éléments mis en rapport, Jaccottet les éloigne l'un de l'autre et atténue ainsi l'"effet image". Le mouvement de la faucille au ras des champs peut en effet évoquer le vol bas des martinets à l'approche de l'orage, mais cette analogie ne peut se construire que par le biais du titre. L'image ne se substitue pas à la chose ; elle est, simplement, évoquant ainsi l'expérience même de la vision d'un vol de martinets. Le pronom démonstratif *ces* fonctionne ainsi à la fois comme moyen de présentification de *faucilles*, allant dans le même sens que les verbes au présent dans les deux derniers vers, et, si l'on se réfère au titre, comme déictique reprenant *martinets*. Un autre moyen pour tenter d'approcher l'équivalence entre le mot et la chose est celui de la simple nomination, qui établit un rapport d'équivalence entre l'objet et la manière dont il est perçu :

*Là où la terre s'achève  
levée au plus près de l'air  
(dans la lumière où le rêve  
invisible de Dieu erre)*

*Entre pierre et songerie*

*Cette neige : hermine enfuie*<sup>161</sup>

Cette équivalence minimale est renforcée par l'aspect visuel du poème : tout d'abord par les blancs délimitant les trois parties (les espaces entre les vers 4 et 5, puis 5 et 6 décrivent un passage vers une concrétisation des évocations), ensuite par le blanc introduit par les deux points, qui à la fois séparent les deux éléments de la métaphore, et les mettent en présence. La neige est perçue dans sa blancheur comme un mouvement rapide, qui peut être lié à la chute des flocons, ou à la fonte. Ce poème joue sur l'ambiguïté de la présence-absence de la neige qui, du fait qu'elle ne s'inscrit nulle part (le déictique *là* du premier vers ne réfère à aucun lieu précis, de même que le déictique *cette* du dernier vers ne dit pas de *quelle* neige –flocons, poudre, eau– il s'agit), ne peut être saisie que dans son rapport à une autre expérience du visible, l'hermine en fuite. Le rapport entre la neige et l'hermine se fait donc par l'expérience de sa perception : le poète ne parle pas des choses pour elles-mêmes, comme le ferait le haïku, mais pour établir un rapport avec une autre dimension. Ici, ce rapport établit un lien entre le matériel et l'immatériel, le terrestre et le spirituel (cf. v. 3 et 4) ; dans d'autres poèmes, il réconcilie par exemple l'immobilité et le mouvement, le proche et le lointain. En cela, Jaccottet reste proche de ses propres préoccupations poétiques, et, par le choix de transmettre sa propre expérience sensible à travers son travail sur les images, il inscrit sa poésie dans une démarche très personnelle. Il avoue :

---

<sup>161</sup>*Op. cit.* p. 103.

*J'ai cru comprendre (...) que certaines images, spontanées ou longuement poursuivies selon l'état de mon esprit, me faisaient dépasser les apparences et dévoilaient quelques éléments, quelques lois simples de notre vie ; puis, que la seule nomination des choses visibles, dans un certain état d'équilibre entre la tension et le détachement, créait de mon esprit au monde un invisible réseau. (...) Je me voyais comme un serviteur du visible, et non plus comme son déchiffreur*<sup>162</sup>.

Sa méfiance première à l'égard des images est ici nuancée : savoir jouer avec les images, c'est tout d'abord accepter celles qui s'imposent spontanément, ensuite, c'est parvenir, par le *dévoilement* que provoquent certaines images persistantes, à une simple *nomination* du visible. L'*invisible réseau* que crée le dévoilement permet alors l'accès à une certaine transparence (le poète devient *serviteur* du visible). Cette contradiction entre une volonté d'éviter les images et dans un même temps la reconnaissance de l'impossibilité de la réaliser montre que Jaccottet cherche en quelque sorte à défier le langage poétique traditionnel. Ce paradoxe persistera même au sein du recueil *Chants d'en bas* (1977), qui, comme *Airs*, lie le regret du renoncement à l'image, à une pratique de l'image. *J'aurais voulu parler sans images, simplement/ pousser la porte ...*<sup>163</sup> dit le sixième poème de la section *Parler*, tandis que le huitième poème offre une succession de métaphores qui frappent par leur éclat : *A présent,/habille-toi d'une fourrure de soleil et sors,/comme un chasseur contre le vent, franchis,/comme une eau fraîche et rapide ta vie*<sup>164</sup>.

La présence du poète dans les poèmes de *Airs* repose également sur une ambiguïté : si le haïku est synonyme d'effacement, Jaccottet ne s'applique pas à suivre cette règle, qui semble pourtant proche de ce qu'il cherche tant à atteindre. On remarque que de nombreux poèmes incluent des pronoms personnels impliquant la présence du poète : la première et la deuxième personnes du singulier, de même que la première et la deuxième personnes du pluriel. Il est vrai que certaines pièces témoignent d'un parfait retrait du poète,

---

<sup>162</sup>*La Promenade sous les arbres, op. cit.* pp. 130-131.

<sup>163</sup>*Chants d'en bas*, in *A la lumière d'hiver* (suivi de *Leçons* et de *Chants d'en bas*, précédé de *Pensées sous les nuages*), Poésie/Gallimard, Paris, 1977, p. 49.

<sup>164</sup>*Ibidem*, p. 51.

et ainsi de son souci d'effacement, par exemple dans ce très court extrait qui allie l'absence d'images à l'effacement de l'énonciateur :

*Le souci de la tourterelle  
c'est le premier pas du jour*

*rompant ce que la nuit lie*<sup>165</sup>

Si nous avons vu que le traitement des images, même en l'absence d'un "je", témoigne d'une empreinte personnelle du poète, certains poèmes ramènent en effet soudain une perception universelle et sans ancrage énonciatif apparent (décrivant une sensation presque "en suspension") à une expérience personnelle :

*Feuilles ou étincelles de la mer  
ou temps qui brille éparpillé*

*Ces eaux, ces feux ensemble dans la combe  
et les montagnes suspendues :  
le coeur me faut soudain,  
comme enlevé trop haut*<sup>166</sup>

C'est seulement après avoir décrit un paysage d'eau et de montagne, que le poète exprime la sensation de vertige qu'il ressent face à ce paysage et au temps qui passe. De plus, d'autres poèmes contiennent des commentaires subjectifs et des questions très personnelles, qui semblent révéler la véritable poétique de Jaccottet, plus proche du poème-discours que du poème-instant (celui d'Ungaretti dans *L'Allegria* par exemple)<sup>167</sup>, comme dans le début du premier poème de *Voeux* :

---

<sup>165</sup>*Op. cit.* p. 124.

<sup>166</sup>*Op. cit.* p. 125.

<sup>167</sup>*La Semaïson, op. cit.* p. 47.

*J'ai longtemps désiré l'aurore  
mais je ne soutiens pas la vue des plaies*

*Quand grandirai-je enfin ?*

*J'ai vu la chose nacrée :  
fallait-il fermer les yeux ?*

*Si je me suis égaré  
conduisez-moi maintenant  
heures pleines de poussière<sup>168</sup>*

Le poète exprime librement ses doutes quant à son cheminement poétique, en évoquant certains éléments représentant souvent, déjà dans les premiers recueils, des obstacles à la transparence, comme le sang des plaies ou la poussière. Par des interrogations qui révèlent son égarement, il demande l'aide nécessaire lui permettant de poursuivre sa recherche poétique. Le poème-aveu sur le renoncement aux images témoigne également d'un véritable retour sur soi :

*J'ai de la peine à renoncer aux images*

*Il faut que le soc me traverse  
miroir de l'hiver, de l'âge*

*Il faut que le temps m'ensemence*

Ces préoccupations très personnelles mettent le poète au premier plan de cette méditation sur le temps et sur la difficulté d'atteindre une transparence féconde dans l'écriture. Même si l'expérience qu'il communique est souvent celle d'une perception universelle, il reste solidaire de sa voix et ne s'absente pas systématiquement de sa parole.

---

<sup>168</sup>*Op. cit.* p. 153.

A travers le modèle du haïku, Jaccottet va plus loin dans sa recherche de la simplicité, en dépouillant le texte des séductions langagières qui empêchent de faire résonner la pureté d'une voix originelle. Cette forme nouvelle permet au poète de creuser sa recherche de la transparence, par son caractère d'ouverture, par le travail sur les images et sur l'effacement de l'énonciateur qu'elle a suscité. Toutefois, cette quête d'un dépouillement révèle en même temps une contradiction : si le haïku permet l'effacement de la personne du poète et le renoncement aux images, la poésie de Jaccottet témoigne de l'incapacité (plus ou moins volontaire et conciente) de ce double renoncement. En effet, nous avons vu que le poète avoue avoir *de la peine à renoncer aux images*, de même, nous avons observé qu'il intègre à certaines caractéristiques du haïku ses propres préoccupations poétiques. Les poèmes de *Airs* allient la tradition occidentale où le "je" est inséparable de ce qu'il dit et celle du haïku qui refuse toute instance énonciative. S'il poursuit sa conquête de l'effacement, Jaccottet sait bien qu'il ne peut s'abstraire totalement de sa parole : au-delà de ces contradictions, les poèmes de *Airs* révèlent plus que tout autre recueil cette recherche de la transparence, qui passe à la fois par un "abaissement" et un "allègement" de la voix permettant d'atteindre une limpidité nouvelle, et d'accéder à une parole qui soit à la fois lumière et souffle. Sa recherche, qui vise à dépasser toute contradiction par une sorte de défi lancé au langage, ne peut se faire sans un questionnement qui implique un retour sur soi et sur l'activité même d'écrire.

### 3. 2. 3. Ecriture poétique et traduction : une quête de la justesse

La quête de l'effacement se tient au coeur d'une contradiction : l'effacement implique la présence du poète, une présence qui se retire (par le fait que sa voix se fasse la plus discrète possible), mais qui existe malgré tout. Car Jaccottet ne cherche pas à créer une poésie impersonnelle ; il ne veut pas faire de l'écriture une activité sans sujet trouvant en elle-même son moteur. Cette contradiction est proche de celle à laquelle est confronté le traducteur qui désire adhérer à la voix de l'auteur par l'effacement de la sienne. Si le traducteur doit toujours veiller à trouver la juste mesure entre la langue

originale et ce qu'impose la langue traduisante, le poète doit veiller à ne pas pencher vers une parole trop personnelle ou trop anecdotique, ni vers l'abstraction d'un langage n'exprimant qu'une parole désincarnée, impersonnelle. La difficulté d'atteindre cet équilibre tient dans cette volonté – cet "idéal"– d'effacement, qui permettrait de transmettre le monde sensible de manière transparente et immédiate. Même s'il tente de se faire le plus discret possible (et il ne le tente d'ailleurs pas toujours, comme si la conscience d'une "inaccessibilité" surgissait parfois, libérant alors momentanément le poète –et le traducteur– de son "travail" d'effacement), le "je" est bien présent. En effet, l'effacement est loin d'être une évidence, il exige un effort constant, qui montre que c'est avant tout la quête qui prime, sous différentes formes, d'une même justesse. Cette recherche d'un équilibre, pour Jaccottet, est propre aux deux activités : en traduction, trouver le mot qui exprime sa visée à la fois sémantique et poétique, et en poésie, tenter de réunir le lointain, l'inaccessible, et ce qui est proche, immédiat, "palpable", par une parole transmettant le souffle. Le travail est nécessaire pour "creuser" cette parole qui, ayant perdu sa transparence, n'est plus qu'un matériau qu'il convient d'affiner, de rendre plus proche d'une certaine pureté. La justesse est en effet l'une des préoccupations majeures du poète :

*Il m'a semblé parfois (...) que ma plus vraie vie, ma seule vraie vie, n'était faite que des moments pour lesquels j'avais cru trouver une expression un peu juste (...). Ainsi, lorsque j'écrivais, et simplement dans l'effort de chercher cette justesse de voix qu'on ne peut sans doute espérer trouver que très tard, (...) j'avais enfin l'impression de retenir tout ce qui fuyait de moi,(...) de faire halte à l'intérieur d'un mouvement éperdu<sup>169</sup> (souligné par l'auteur).*

Mais atteindre la justesse, c'est également savoir s'arrêter, au risque de tomber dans une opacité encore plus grande. D'ailleurs, même si le poète peut donner l'impression que ce sont les éléments du monde qui cherchent à lui parler, et qu'il n'a pour mission que de transmettre ces messages, c'est dans

---

<sup>169</sup> *Observations*, 1952, in P. Jaccottet, *Faire Part*, numéros 10/11, automne 97, pp. 49-50.

une même temps le mouvement inverse qui a lieu : le poète, dans les conditions lui permettant l'ouverture de l'être tout entier (ou l'accueil<sup>170</sup>), se trouve dans un état de réceptivité particulier qui n'est rien d'autre qu'une plus grande écoute de lui-même permettant de le ramener à son centre<sup>171</sup>. En exprimant ce qu'il perçoit, c'est donc avant tout de lui-même que le poète parle : *le secret de ces moments* (lorsque la poésie naît) *était un secret de mon âme*<sup>172</sup>. Les dangers d'une recherche trop absolue (de l'effacement et de la justesse) ont été exprimés par Jaccottet dans le récit *L'Obscurité*, où il dénonce les risques d'un idéal sans rapport avec le réel. Par orgueil, l'ancien maître a préféré la vérité de l'isolement et de l'échec à l'humble tâtonnement vers la lumière. A travers ce récit, Jaccottet semble montrer qu'il accepte de renoncer au vertige de l'illimité, pour se soumettre aux obstacles à la transparence, à la limite du monde : *La réponse (provisoire) à toutes mes questions était qu'il ne fallait rien refuser des difficultés, des limites et des fautes attachées à notre monde*<sup>173</sup>. Car, aussi "idéale" soit la parole poétique qu'il recherche, il sait qu'il ne peut l'effleurer qu'à travers la quête elle-même : *La poésie est donc ce chant que l'on ne saisit pas, cet espace où l'on ne peut demeurer, cette clef qu'il faut toujours reperdre. Cessant d'être insaisissable (...), elle n'est plus*<sup>174</sup>. Cette quête demande l'acceptation de l'instabilité, du discontinu, du transitoire et du fragmentaire : *Ces seules hésitations disent bien que nous sommes dans le monde du tâtonnement obstiné, du risque intérieur, de l'incertitude merveilleuse*<sup>175</sup>. Si, dans la traduction, le travail du traducteur à la fois disparaît et transparait dans le choix final, un certain travail poétique permet d'inclure les mouvements de la recherche. Ce que les poèmes des premiers recueils révèlent déjà, et que les textes en prose "travaillent" en profondeur, c'est que ce désir de transparence, cette recherche d'une parole

---

<sup>170</sup> Il y a, pour l'épanouissement de la parole comme pour l'éclosion des fleurs, des conditions favorables. La justesse ne résiderait-elle pas d'abord dans la présence de ces conditions ? Sans même y réfléchir, je sens défilier dans mon esprit quelques unes des conditions de cet épanouissement (...), l'ouverture de l'être tout entier (l'accueil, si ce mot existait). *Observations*, 1953, in P. Jaccottet, réunion des textes et présentation par Jean Pierre Vidal, Payot, Lausanne, 1989

<sup>171</sup> Voir *La Promenade sous les arbres*, op. cit. p. 119.

<sup>172</sup> *Ibidem*, p. 117.

<sup>173</sup> *Ibidem*, p. 132.

<sup>174</sup> *Ibidem*, p. 148.

<sup>175</sup> *Ibidem*, p. 36.

fugitive, en quelque sorte inaccessible, exigent un travail poétique qui peut être difficile à cacher.

### 3. 3. De *La Promenade sous les arbres* à *Paysages avec figures absentes* : la parole poétique en questions

#### 3. 3. 1. Un tournant

Dès *La Promenade sous les arbres* (1957), une nouvelle nécessité s'impose au poète, celle de la réflexion autour du poème en train de s'écrire. Même si les poèmes de *Airs* (1961-1964) sont postérieurs à la rédaction de *La Promenade sous les arbres*, et du second recueil de proses (*Éléments d'un songe*, 1961), et que les deux démarches sont menées parallèlement, nous avons décidé d'aborder la poésie en vers et les textes en prose de manière distincte, afin de mieux saisir les différentes modalités de cette recherche de la transparence. Ce mouvement poétique réflexif se réalise dans le commentaire du texte au moment même de son élaboration. Jaccottet présente ainsi les proses poétiques de *La Promenade sous les arbres* :

*A un moment donné, donc, je n'ai plus pu me contenter d'écrire des poèmes ; il a fallu que j'essaie de comprendre ces émotions et le rapport qui les liait à la poésie (...) Ainsi, ces textes ne sont pas des poèmes, mais des tâtonnements, ou parfois de simples promenades*<sup>176</sup>.

Le texte en élaboration n'est plus poème, ou prose, il devient la recherche même d'une forme et d'un sens, que Jaccottet nomme *tâtonnement* ou *promenade*. Ses textes en vers et en prose sont unis par des liens étroits, autant sur le plan des thèmes, des images évoquées, que sur le plan des réflexions concernant sa poétique. Le choix du vers libre et les fréquentes interrogations sur le monde dans certains poèmes tendent à effacer les frontières entre poésie et prose. De même que l'on trouve des alexandrins insérés dans certains textes en prose ainsi que des fragments de poèmes, des

---

<sup>176</sup>*La Promenade sous les arbres, op. cit.* p. 20.

passages rythmés séparés du corps du texte dans des proses comme celles des carnets de *La Semaïson*, de même les textes en vers révèlent des accents prosaïques et un ton parfois proche de la conversation. Cette interrogation sur la naissance de l'élaboration poétique, sur la nature et la manière de traduire le monde visible, qui s'affirme avec le passage à la prose, est liée au travail de traducteur et de critique qu'il pratique depuis des années.

L'analyse de textes en prose nous permettra de mettre en évidence de nouvelles modalités permettant au poète d'approcher son "idéal" d'effacement, dont nous avons déjà vu plusieurs aspects. Nous verrons en quoi cette recherche demeure une préoccupation constante du poète, qu'il exprime par d'autres voies poétiques. Jaccottet insiste sur la nature *tâtonnante* de ses textes : il semble en effet que la recherche de l'effacement réside dès lors moins dans le fait d'"effacer" la présence du poète que dans une perspective d'"exploration" : il cherche avant tout à ne pas s'imposer. Toutefois, son aspiration à saisir ce qui se joue, de manière universelle, au moment de la transcription d'une perception concrète (que l'on peut nommer "traduction"), l'amène à une réflexion –et ainsi à une forme poétique– très personnelle, qui révèle cette contradiction. De plus, nous serons amené à mettre en évidence de nouveaux liens entre sa démarche de poète et celle de traducteur.

### 3. 3. 2. Le poème en mouvement

L'approche poétique de Jaccottet cherche à atteindre le lieu linguistique où le mot serait égal à la chose ; mais lorsque le mot semble adéquat, la chose se dérobe. Dans les trois principaux recueils de prose, *La Promenade sous les arbres* (1957), *Eléments d'un songe* (1961) et *Paysages avec figures absentes* (1970), l'on retrouve à la fois le caractère de réflexion (recherche de la "justesse"), d'auto-commentaire, d'interrogation, de correction (dans le travail sur les images par exemple), de prudence, de précaution, et d'anticipation (anticiper les remarques d'un objecteur éventuel) que revêt l'écriture de Jaccottet.

Dans cette nouvelle recherche d'une voix qui tente de rendre le "je" le plus discret possible (bien que sa présence soit antinomiquement impliquée), les références à l'effacement proprement dit persistent :

*Mais aujourd'hui, dans ce sombre temps et sous toutes ces menaces, ce qui nous aidera, ce n'est pas l'expansion démesurée de la personne, mais son effacement, et donc tout ce qui la limite et la combat*<sup>177</sup>.

Si l'effacement semble le moyen de vaincre les menaces qui pèsent sur le monde, il ne peut être atteint que par une lutte : il est ce qui *limite* et ce qui *combat l'expansion démesurée de la personne*. L'effacement n'est donc jamais une évidence ou un acquis. De plus, plutôt que de mener à l'oubli du moi par la recherche d'une transparence totale proche de celle du haïku, l'effacement réside dans le fait de ne pas s'imposer, de rester toujours dans un mouvement de recherche qui implique la discrétion :

*Le rêve qui nous saisit (...) est celui d'une transparence absolue du poème, dans lequel les choses seraient simplement situées, mises en ordre, avec les tensions que créent les distances, les accents particuliers que donne l'éclairage, la sérénité aussi que suscite une diction régulière, un discours dépouillé de tout souci de convaincre l'auditeur, de faire briller celui qui discourt, ou, à plus forte raison, de lui valoir une victoire de quelque espèce que ce soit*<sup>178</sup>.

Cette *transparence absolue* du poème (ou de la prose poétique) implique bien la présence de celui qui discourt. Toutefois, le discours ne doit pas être l'occasion d'une mise en valeur de l'énonciateur. Dans cet extrait, Jaccottet construit une sorte de contre-rhétorique du retrait : s'il commence la définition de son *rêve de transparence* par des modalités positives (*choses simplement situées, mises en ordre ; sérénité d'une diction régulière*), il poursuit par une définition en négatif (*discours dépouillé de tout souci de convaincre l'auditeur,*

---

<sup>177</sup> *Poursuite*, in *Éléments d'un songe*, op. cit. p. 160. Voir également dans *La Promenade sous les arbres*, op. cit. p. 93 : *Je l'accepte : il faut s'effacer tout-à-fait.*

<sup>178</sup> *La Promenade sous les arbres*, op. cit. p. 120.

*de faire briller celui qui discourt, de lui faire valoir une victoire de quelque espèce que ce soit*). Ainsi, Jaccottet semble tenter de contourner les obstacles à la transparence par une attitude de discrétion, d'interrogation et de cheminement passant par une mise en évidence de ce qu'il réfute. Les premières pages de *Paysages avec figures absentes* décrivent bien ce mouvement d'auto-commentaire qui vise à ne pas s'imposer, à remettre en question toute affirmation, de même que la prudence, par l'abondance des modalisations et des incisives. En effet, entre les pages 9 et 11, on trouve plus d'une dizaine de modalisations : *Il me semble, peut-être, sans doute, comme si, il m'a semblé, faut-il dire* etc. Les opinions de Jaccottet sont constamment modalisées, et paraissent ainsi ne pas imposer une certaine vision du monde. Dans sa démarche apologétique, il se justifie de certains reproches qu'on lui a adressés, notamment le fait de ne s'intéresser qu'aux paysages, alors qu'il y a de la misère dans le monde :

*Il me semble toutefois qu'à bien lire ces textes, on y trouverait cette objection presque toute réfutée (...) . Peut-être n'est-ce pas moins utile à celui-ci (l'homme) (en mettant les choses au pis) que de lui montrer sa misère ; et sans doute cela vaut-il mieux que de le persuader que sa misère est sans issue (...) (C'est nous qui soulignons).*

Sous une apparence modeste et "précautionneuse" que le discours développe par les modalisations, il défend en réalité son propre projet poétique, et donc ce qui lui tient le plus à coeur. Plus il affirme fortement quelque chose, plus le procédé d'atténuation de cette affirmation est prononcé. Un tel procédé témoigne de son désir de rester modeste même dans la plus forte affirmation, et d'une attitude qui nuance toujours le propos afin d'approcher le centre de ce qu'il désire communiquer. L'incise, qui à la fois ajoute au propos et crée une rupture, permet de corriger le trop peu dire (en complétant par un détour métaphorique) et le trop dire (en réduisant ce qu'il y a de trop expressif dans un terme). Ainsi, Jaccottet ne met pas en question les expériences qu'il décrit, mais leur verbalisation :

*Chaque fois que je me retrouve au-dessus de ces longues étendues couvertes de buissons et d'air (couvertes de buissons comme autant de peignes pour l'air) et qui s'achèvent très loin en vapeurs bleues, qui s'achèvent en crêtes de vagues, en écume (comme si l'idée de la mer me faisait signe au plus loin de sa main diaphane, et qui tremble), je perçois (...) ces buissons de cris d'oiseaux (...).*

La première incise précise, par un détour métaphorique, le rapport entre le buisson et l'air, tandis que la seconde reprend l'idée d'écume pour préciser l'origine même de l'image. Le passage métaphorique entre les *vapeurs bleues* et les *crêtes de vagues* se fait par une réduction intellectuelle de l'image : celle-ci est défaite en tant qu'illusion imaginaire et justifiée par un détour intellectuel. Le cheminement a lieu à travers la formulation elle-même, et à travers le retour sur cette formulation : en précisant sa pensée par les incises, Jaccottet laisse ainsi entrevoir l'origine de son propre travail de création. Le plan initial du discours se modifie par le développement de deux rythmes d'énonciation qui se font concurrence, et qui mettent en évidence le développement de la pensée par la phrase en travail. Ce clivage énonciatif entre les instances du trop dire et du trop peu dire, à l'intérieur de la phrase, peut aller jusqu'à l'auto-réfutation. Après avoir décrit dans un long paragraphe de recherche métaphorique ce qu'il désire *faire entendre* à partir du chant des oiseaux, il réfute : *Or, ce n'est pas du tout cela. L'image cache le réel, distrait le regard (...)*<sup>179</sup>. L'objet de sa recherche est la convergence entre le dit et le dire, entre l'objet de l'énoncé et l'énoncé. Ainsi, l'objet n'est pas ce que l'on croit tout d'abord : par ce travail de reprise et d'évaluation, Jaccottet opère un creusement du réel qui permet d'atteindre une plus grande équivalence entre ce qui est recherché et ce qui est atteint par la formulation. Pour parler de la donation dont bénéficient certains (les poètes, les peintres), il évalue son statut même. Il met cette donation en scène pour montrer que, à la mesure de ce à quoi il est confronté dans l'expérience de traduction du réel, elle se dérobe en point de fuite :

---

<sup>179</sup> *Paysages avec figures absentes, op. cit.* pp. 73-74.

*Des cadeaux nous sont encore faits quelquefois, surtout quand nous ne l'avons pas demandé, et de certains d'entre eux, je m'attache à comprendre le lien qui les lie à notre vie profonde, le sens qu'ils ont par rapport à nos rêves les plus constants. Comme si, pour parler bref, le sol était un pain, le ciel un vin, s'offrant à la fois et se dérochant au coeur : je ne saurais expliquer autrement ni ce qu'ont poursuivi tant de peintres (et ce qu'ils continuent quelques fois à poursuivre), ni le pouvoir que le monde exerce encore sur eux et, à travers leurs oeuvres, sur nous.*

L'expérience de la création, perçue comme un don, est indéniablement liée à la "dérobade" qui s'ensuit ; le poète est donc contraint de creuser les éléments du réel qui lui sont donnés à voir et à entendre pour les saisir dans cette contradiction. C'est ce qu'il fait en précisant et nuanciant l'expérience même de la donation (*comme si, ...*) par l'image biblique du monde perçu comme pain et vin, s'offrant et se retirant à la fois.

Si l'on observe le travail sur les images, l'on se rend compte que l'effort d'effacement, ou de nuance, s'opère par un travail constant autour d'une réflexivité à valeur référentielle, qui passe par une critique de l'image<sup>180</sup>. Plutôt que suivre un effort (un "idéal") illusoire visant à contourner toute tentation de l'image (comme il l'exprime au sujet de sa poésie en vers), Jaccottet creuse ce qui est au centre de la naissance analogique. Ses métaphores ne sont pas directement traduisibles, car, ayant pour but de répondre à ce qui fait signe, elles effectuent un déplacement qui empêche de les ramener au littéral. Jaccottet oscille entre deux appréhensions contradictoires : il craint les images novatrices qui distraient du propos et sont infidèles au littéral, de même qu'il craint de tomber dans une analogie trop réductible qui s'annulerait d'elle-même en menant à la tautologie. Il rêve de métaphores qui ne parleraient que de l'objet lui-même. Pour entreprendre sa critique de l'image, Jaccottet laisse d'abord libre cours aux images qui viennent naturellement. Le défaut des métaphores est qu'elles n'existent qu'en fonction d'un bagage culturel commun permettant d'établir des rapports. Bien que nécessaires (une métaphore

---

<sup>180</sup>Le titre *Paysages avec figures absentes* révèle la double recherche de Jaccottet : celle d'une poésie sans images (si l'on prend le terme de *figure* dans le sens stylistique), et laissant le "moi" en retrait (si l'on prend le terme de *figure* dans le sens pictural).

entièrement nouvelle n'évoque rien, ne peut fonctionner en dehors des associations symboliques acquises par tous), les lieux communs associés sont une entrave à l'expression de la singularité. Il donne un exemple des images qui *dérivent* (distraient du propos) : *l'étang est un miroir que l'on aurait tiré, au petit jour, des armoires de l'herbe ; l'écume est la lingerie tombée aux pieds d'une femme qui vient de se dévêtir*<sup>181</sup>. A cela succède une analyse de ce qu'évoquent pour lui l'étang et l'écume, qui le mènent à la conclusion suivante :

*Et me voilà tâtonnant à nouveau, trébuchant, accueillant les images pour les écarter ensuite, cherchant à dépouiller le signe de tout ce qui ne lui serait pas rigoureusement intérieur ; mais craignant aussi qu'une fois dépouillé de la sorte, il ne se retranche que mieux dans son secret*<sup>182</sup>.

Une telle oscillation entre le parti pris du littéral et celui du détour est au coeur même de sa recherche visant à atteindre en quelque sorte l'"intérieurité" du signe. Ce balancement est perceptible dans certains passages qui révèlent un dédoublement de l'instance énonciative, par un dialogue permettant de mieux cerner une justesse se trouvant entre les deux :

*Non, il n'y a dans le jour où j'entends cela que je ne sais pas dire, ni tentes, ni fontaines, ni maisons, ni filets. Depuis longtemps je le savais (et ce savoir ne me sert apparemment à rien) : il faut seulement dire les choses, seulement les situer, seulement les laisser paraître. Mais quel mot, tout d'abord, dira la sorte de sons que j'écoute, que je n'ai même pas écoutés tout de suite, qui m'ont saisi alors que je marchais ? Sera-ce "chant", ou "voix", ou "cri"?*

C'est l'immédiateté du langage qui est ici remise en question. Par son travail poétique même, Jaccottet semble mettre en évidence l'extrême difficulté d'atteindre la transparence. La critique du littéral (*Mais quel mot*) met l'accent

---

<sup>181</sup>*Ibidem*, p. 60.

<sup>182</sup>*Ibidem*, p. 61.

sur la difficulté de saisir ce qui a été perçu par les moyens du langage : on ne peut l'effleurer que par le détour.

Dans le texte en prose à la première personne, *Poursuite*, Jaccottet tente non seulement de mieux saisir la démarche poétique (il est à la *poursuite* de ce saisissement), et de continuer malgré les obstacles ou les échecs (il accepte ainsi de *poursuivre* la recherche), mais aussi de mieux comprendre quelle est sa position de poète. Ainsi, les trois mouvements qui structurent ce texte s'inscrivent dans un paradoxe d'effacement et d'affirmation que nous allons analyser. Si le texte est écrit à la première personne, il met en scène dans les trois moments une instance narrative tierce qui commente, par des métadiscours comme la paraphrase ou l'interrogation auto-critique, interrogeant chaque fois la validité du dire. La première partie se caractérise par un mouvement auto-réflexif qui, de par l'utilisation du discours rapporté et de pronoms personnels impliquant la pluralité (*on* et *nous*), rend cette démarche personnelle universelle. En effet, le discours rapporté, même si les propos reproduits sont ceux de l'énonciateur à un autre moment, crée un espace mental avec plusieurs voix, parfois antagonistes, parfois complémentaires :

*J'ai déjà dit, en parlant de ce "dieu", que je ne pensais à aucun visage de dieu nommé, ni à aucune personne ; j'ajoute qu'il ne s'agit pas davantage d'un quelconque sentiment humain, amour, compassion, colère, élevé à un plus haut niveau ou simplement agrandi ; ni d'une présence d'ordre surnaturel*<sup>183</sup>.

Ce procédé de reprise de ses propres propos pour les compléter ou les nuancer, permet à l'énonciateur de mieux cerner ce qu'il cherche à dire, sans affirmation péremptoire, par la nuance. L'écho d'une autre voix, par l'intervention d'un moi objecteur, implique une prise de distance qui révèle le souci de refuser toute affirmation hâtive. Comme nous l'avons déjà noté, Jaccottet s'exprime par la négative (tout l'extrait cité est formulé négativement) : une attitude prudente qui lui permet de mieux nuancer ses

---

<sup>183</sup> *Eléments d'un songe, op. cit.* p. 143.

propos. L'auto-interrogation procède de la même nécessité d'approcher le chant poétique par la distance et la prudence. Suite à une première esquisse de définition du chant, il s'interroge sur la validité de ses propos : *et si je dis cela, qu'est-ce que cela signifie ? Puis-je en dire plus, ou dois-je me borner là ?*<sup>184</sup>. L'utilisation de pronoms personnels qui incluent le "je" à une communauté révèle également la présence d'une autre voix, mais alliée au "je". Cette voix "double" appuie ainsi les suppositions de l'énonciateur qui n'est plus seul face à ce qu'il dit, mais s'efface derrière une collectivité :

*Maintenant, il nous est demandé de concevoir une puissance inépuisable, et cependant sans excès ni débordements (...). (N)ous parlons aussi quelquefois d'un centre dont nous nous serions approchés, avec le sentiment très net qu'en nous approchant nous n'avons rien perdu, tout au contraire, de la réalité*<sup>185</sup>.

Le "nous", qui semble faire référence ici à la communauté des poètes, ceux qui recherchent *une unité qui ne serait pas l'abolition des richesses du multiple, mais leur concentration en un point*<sup>186</sup>, rend universelle l'expérience subjective de l'énonciateur, et lui permet d'affirmer les nouveaux mouvements de son discours avec moins de précautions<sup>187</sup>, dans la mesure où il ne s'exprime pas en son nom seul.

Dans un deuxième mouvement<sup>188</sup>, le texte met en scène deux figures représentant deux voix antagonistes. Cette mise en scène d'un contradicteur vise à préciser quelque chose de donné comme informulable, à savoir l'essence du chant poétique. De ces deux voix, l'une (celle du "douteur") commente l'auto-commentaire de l'autre, avec une distance et une méfiance qui renforcent la remise en question du propos déjà formulée dans le premier mouvement du texte<sup>189</sup>. Ce dédoublement effectif, par la confrontation, révèle

---

<sup>184</sup>*Ibidem*, p. 136.

<sup>185</sup>*Ibidem*, pp. 143-144.

<sup>186</sup>*Ibidem*, p. 144.

<sup>187</sup>Dans cet extrait, les modalisations sont rares, et le conditionnel est remplacé par le présent.

<sup>188</sup>*Op. cit.* p. 148.

<sup>189</sup>Au début du dialogue, la voix du poète répète à nouveau ses doutes quant à la valeur de ce qui a été dit dans un premier temps : *Vous avez raison de vous moquer. D'ailleurs, je ne vous ai pas attendu pour le faire (...)* (*Idem*).

le besoin de se rendre autre pour mieux se comprendre, et contraint le poète à préciser sa pensée afin de gagner le contradicteur. Si le dialogue semble se clore sur le retrait du douteur<sup>190</sup>, cette disparition ne marque pas une véritable affirmation de la voix du poète. Au contraire, si sa dernière réplique tente de définir le chant poétique, elle le fait au mode hypothétique, au conditionnel, et par le biais de comparaisons ou de métaphores, qui accentuent la prudence et le refus de l'affirmation :

*(P)eut-être la définition la moins inexacte de la poésie serait-elle celle qui embrasserait ces contraires, qui l'envisagerait à la fois comme un jeu insignifiant et comme un témoignage du secret, une façon légère qu'aurait le secret de nous parvenir, comme si sa suprême ruse était de porter ce costume de folie<sup>191</sup>.*

Le troisième mouvement du texte est un court monologue<sup>192</sup> auquel s'intègre à nouveau, par moments, un "nous". La tentative du poète de cerner le chant poétique nécessite de se libérer des obstacles, et notamment de l'un des plus redoutables : les apparences<sup>193</sup>. Le monologue, la forme la plus propice à l'affirmation du moi, ne semble satisfaisant que dans la mesure où la voix du poète s'intègre à un "nous" (la communauté des poètes ou de ceux qui ressentent le besoin de transmettre ce qu'ils perçoivent du monde) qui relativisent sa subjectivité, et dans la mesure où ce que défend finalement le poète, l'effacement, est bien le contraire de l'affirmation :

*Mais aujourd'hui, dans ce sombre temps et sous toutes ces menaces, ce qui nous aidera, ce n'est pas l'expansion démesurée de la personne, mais son effacement, donc tout ce qui la limite et la combat<sup>194</sup>.*

---

<sup>190</sup> *Le douteur s'est éloigné comme si je l'avais convaincu, op. cit. pp. 158-159.*

<sup>191</sup> *Ibidem*, p. 158.

<sup>192</sup> *Ibidem*, p. 159.

<sup>193</sup> *Je perds la liberté insouciant de la personne, je dois répondre aux exigences imposées par cette forme que j'ai acceptée ou que l'on m'a prêtée, Idem.*

<sup>194</sup> *Ibidem*, p. 160.

A nouveau, le “nous”, donc l’implication de tiers, semble paradoxalement autoriser le poète à s’affirmer plus librement.

Même si le discours est essentiellement pris en charge par un seul énonciateur (sauf dans le véritable dédoublement de la voix du douteur et de celle du poète), la mise en scène implique toujours la voix d’un tiers, et donne l’impression que le poète, par les hypothèses et les prétérations qui permettent à la fois de nuancer et de préciser le dire, cherche à s’effacer derrière une autre voix. Mais cette phrase prônant l’effacement n’est-elle pas énoncée paradoxalement comme une forte affirmation, qui révèle alors une contradiction ? Pour s’effacer, il est vrai qu’il faut avant tout exister, se montrer, se mettre en avant, car on ne peut nier quelque chose qui n’est pas posé : avant d’effacer, il faut d’abord faire apparaître. Mais ce mouvement réflexif que Jaccottet développe dans les textes en prose semble le moyen de lui faire accepter le caractère inévitable, et nécessaire, de cette contradiction. Dès *La Promenade sous les arbres*, il pressent que sa recherche ira vers un tâtonnement qui doit faire coïncider les éléments contradictoires du monde :

*(J)e me dis qu’il fallait avancer dans la direction de cet inconcevable (qui nous fascine comme tout abîme) à travers l’épaisseur du Visible, dans le monde de la contradiction, avec des moyens et des sentiments ambigus, en particulier un mélange d’amour et de détachement, d’acharnement et de négligence, d’ambition et d’ironie<sup>195</sup> (souligné par l’auteur).*

La dernière esquisse de définition de la poésie dans *Poursuite*, déjà citée plus haut, aboutit au même constat : *En fin de compte, peut-être la définition la moins inexacte de la poésie serait-elle celle qui embrasserait ces contraires (...)*<sup>196</sup>.

L’accès à une plus grande transparence se fait par la recherche d’une voix qui tente de rendre le “je” le plus discret possible, par de nouvelles modalités telles qu’une prudence particulière dans l’expression (perceptible

---

<sup>195</sup>*La Promenade sous les arbres, op. cit. p. 40.*

<sup>196</sup>*Op. cit. p. 158.*

dans des moyens linguistiques tels que les modalisations, tournures négatives, nuances, reprises), par une réflexion et une analyse de l'élaboration même du poème, par l'auto-commentaire qui en découle, par le travail sur les images creusant ce qui est au centre de la naissance analogique même, et par un jeu polyphonique permettant le retrait de l'énonciateur. A travers la nature tâtonnante du mouvement interrogatif et suggestif, cette voix construit ainsi une autre forme poétique se rapprochant de l'"idéal" auquel aspire Jaccottet, qui passe par l'acceptation de l'imperfection, de l'inexactitude premières du langage et permet d'ouvrir une nouvelle voie, celle d'un accomplissement se réalisant par le mouvement même de la création. En effet, c'est bien ce parti pris de modestie et ce retour critique sur la formulation qui créent la dynamique du texte. Sa recherche est le mouvement d'une interrogation ouvrant un espace possible de modulations. Si l'accès à une transparence reste un "idéal", par le désir d'atteindre le centre de l'élaboration du poème, l'effort d'effacement devient paradoxalement "visible". Ce sont ces textes de retour sur son propre travail qui ont permis une théorisation de cette quête de longue haleine que Jaccottet nomme "effacement" : ils amènent une cohérence à cette conquête tout d'abord intuitive qu'il poursuit à travers les différentes formes de son travail poétique.

Dans la mesure où l'on observe qu'au fil de son oeuvre, Jaccottet s'interroge de plus en plus sur le travail poétique et approfondit sa recherche de la "justesse", l'on peut supposer une certaine influence de son activité de traducteur sur son travail de poète. En effet, on constate que ce cheminement de la pensée mise au jour dans ses moindres interrogations peut être mis en parallèle avec l'activité du traducteur, à la fois par cette aspiration du "je" à rester en retrait, à s'effacer derrière l'expérience qu'il désire communiquer, par le caractère inachevé, imparfait de cette écriture en recherche perpétuelle, et par cette remise en question de "l'immédiateté" de la parole poétique.

Les choix que le traducteur doit arrêter sont inévitablement imparfaits et peuvent et doivent sans cesse être réévalués. La traduction est par excellence une activité qui exige la reprise, la correction, l'amélioration ; le travail auto-réflexif de Jaccottet en est proche. Le dialogue naissant de l'auto-commentaire

de Jaccottet peut être rapproché du dialogue entre les deux langues que le traducteur établit, et dont il tente de faire concilier les différences. De même que la recherche poétique de Jaccottet est inhérente à son travail de traduction, de même la mise à distance de l'auteur par rapport à ce qu'il écrit, le discours sur le fait même d'écrire, sont inclus dans l'acte de traduire.

Dans l'introduction au chapitre sur la traduction, nous avons relevé l'importance du statut "mouvant" des langues, un statut qu'expliquent à la fois l'histoire véhiculée dans chaque mot (un mot est constitué de plusieurs "couches" linguistiques, parfois antagonistes) et l'évolution de la langue en tant que système. Barthes rappelle une notion essentielle pour le travail de traduction, et pour le travail poétique tel que le développe Jaccottet dans ses textes auto-réflexifs :

*Texte veut dire Tissu ; mais alors que jusqu'ici on a toujours pris ce tissu pour un produit, un voile tout fait, derrière lequel se tient, plus ou moins caché, le sens (la vérité), nous accentuons maintenant, dans le tissu, l'idée générative que le texte se fait, se travaille à travers un entrelacs perpétuel ; perdu dans ce tissu –cette texture– le sujet s'y défait, telle une araignée qui se dissoudrait elle-même dans les sécrétions constructives de sa toile<sup>197</sup>.*

En effet, Jaccottet avance selon cette donnée d'un texte en travail qui se déploie comme tel : cet *entrelacs perpétuel* à travers lequel le texte *se travaille* met en évidence à la fois l'activité du traducteur et celle du poète. Que ce soit en partant d'un texte ou de l'oeuvre d'un autre auteur<sup>198</sup> (il mêle ainsi les fils de plusieurs tissus pour en créer un nouveau qui lui soit propre), ou en travaillant le matériau même du langage, par exemple dans sa recherche sur les images ou dans son analyse de la teneur de mot "joie"<sup>199</sup>, il défait et refait continuellement les fils de ce *tissu*. On peut rapprocher cette recherche de celle de Francis Ponge, que Jaccottet a bien connu. Mais si Ponge s'interroge

---

<sup>197</sup>Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Le Seuil, Paris, 1973, pp. 100-101.

<sup>198</sup>Plusieurs textes de *Eléments d'un songe* et de *La Promenade sous les arbres* ont comme point de départ le texte ou l'oeuvre d'un autre écrivain, par exemple Musil et Hölderlin.

<sup>199</sup>*Le mot joie*, in *A la lumière d'hiver*, op. cit. pp. 121-122.

sur la réalité des choses, qu'il cherche à capter par un long cheminement révélant un souci de correction perpétuelle, Jaccottet semble plutôt tenter d'accepter les limites de sa propension à la transparence, dans ce paradoxe d'une affirmation par l'effacement<sup>200</sup>. Barthes ajoute que le *sujet se défait, se dissout* dans la *texture* de son texte. Si, dans un premier temps, Jaccottet développe des stratégies visant à rester en retrait, et donc à ne pas se *dissoudre* dans la matière textuelle, dans les textes en prose, une sorte de dissolution a effectivement lieu, dans la mesure où le poète recherche la transparence non plus en "s'extrayant" de sa parole, mais à travers les modalités de l'écriture. Dans les deux cas, cette recherche aboutit toutefois aussi à une affirmation du sujet.

En traduction, Jaccottet tente de ne pas se "dissoudre" dans la matière textuelle, il cherche à rester le plus "extérieur" possible afin de servir la voix originale. Cependant, cette activité pose le même problème d'une recherche perpétuelle de la justesse, par la nécessité de saisir à la fois le sens, la musicalité d'un mot, et de respecter sa référentialité (son histoire), à la différence que ce travail reste toujours dans l'ombre, le traducteur étant obligé d'opérer à un moment donné un choix, aussi limitant soit-il. Le travail de réflexion des textes en prose de Jaccottet, de "creusement" du langage visant à saisir ce qui est à l'origine du poème, est comme une mise au jour de la recherche qui a lieu en traduction, et qui demeure cachée dans le seul choix final. Aussi peut-on également émettre l'hypothèse que l'activité de traduction a permis à Jaccottet d'accepter le caractère imparfait du langage, et les obstacles à la transparence, par la confrontation à cette perpétuelle recherche de la justesse qu'est l'acte de traduire. Ainsi, il ne renoncera pas à sa propre recherche de la justesse (il continuera d'écrire), mais en acceptera peut-être mieux les limites. Son désir d'immédiateté, celui de rendre la parole poétique contemporaine de l'expérience naturelle, et qui se traduit par la nécessité d'une certaine rapidité dans l'écriture<sup>201</sup>, est également proche de la recherche du traducteur, qui souhaiterait pouvoir fixer le moment où le point de convergence entre les langues est atteint de manière éphémère.

---

<sup>200</sup>Son écriture en prose sera suivie par de nouveaux recueils en vers (*A la lumière d'hiver* et *Pensées sous les nuages*) à teneur moins réflexive.

<sup>201</sup>En témoignent plusieurs extraits de *La Semaison*.

De même qu'un texte est constitué de plusieurs entrelacs, de même il reste une variante, un remaniement, une version différente d'une même histoire ou d'une même question. Bernard Cerquiglini, en relevant l'importance de la variante dans l'oeuvre médiévale, met en évidence une caractéristique essentielle de l'oeuvre en prose de Jaccottet, et de l'acte de traduire :

*La variance de l'oeuvre médiévale romane est son caractère premier, altérité concrète qui fonde cet objet, et que la publication devrait prioritairement donner à voir. Cette variance est si générale et si constitutive que, confondant ce que la philologie distingue soigneusement, on pourrait dire que chaque manuscrit est un remaniement, une version (...)<sup>202</sup>.*

Il cite ensuite en exemple : *L'écriture shakespearienne n'est plus déposée en un énoncé clos, originel et séminal ; elle est production constante et plurielle.* Le terme de *variance* peut s'appliquer à des textes qui ne sont pas donnés comme étant les différents manuscrits d'un même texte initial. De manière toujours différente, la matière poétique de Jaccottet est à la fois *constante* et *plurielle* : il retravaille les mêmes thématiques, soit à partir de changements formels (prose, poésie), soit à partir de nouvelles expériences personnelles, soit par la relecture de textes d'autres auteurs. En traduction, ce qu'exprime B. Cerquiglini dans les termes suivants, *chaque manuscrit est un remaniement, une version*, est parfaitement valable. En effet, chaque traduction d'un même texte constitue une variante, un remaniement du texte de départ, qui, comme pour les textes présentant différents manuscrits, enrichit les possibilités interprétatives. C'est pourquoi, il est parfaitement possible d'avoir plusieurs bonnes traductions d'un même poème, l'une mettant plus ou moins bien que l'autre certains aspects du texte en évidence. Cette constatation d'une variabilité de l'oeuvre souligne le parallèle entre écriture et traduction : l'écriture, qu'elle soit la lecture d'un texte dans une autre langue, ou la

---

<sup>202</sup>Bernard Cerquiglini, *Eloge de la variante, Histoire critique de la philologie*, Le Seuil, Paris, 1989, pp. 62 et 64.

recherche de la justesse poétique du texte propre à l'auteur, est donnée pour quelque chose de non fixe, qui progresse par le mouvement.

### 3. 3. 3. D'une voix née d'autres voix

De nombreux travaux de Jaccottet, outre les critiques qu'il a rédigées tout au long de son parcours, sont écrits à partir d'autres textes : ses écrits naissent en effet très souvent d'une lecture, d'une remarque d'un auteur ou d'un ami. Les réflexions développées dans *Eléments d'un songe*, par exemple, sont nées de sa lecture-interprétation de *L'Homme sans qualités*. Le fait d'avoir effectué pendant si longtemps un "bain de langage" dans l'univers d'un auteur, de s'être confronté à sa langue, à son mode de pensée, n'est pas sans laisser de traces ; la traduction devient ainsi le point de départ d'un autre mouvement de sa recherche. Mais s'il y a, au départ de sa réflexion, la pensée d'un autre, si Jaccottet reste tout d'abord "dans l'ombre" d'un écrivain qu'il admire, c'est pour trouver sa voix propre.

Analyser de quelle manière la traduction de *L'Homme sans qualités* a influencé le travail personnel de Jaccottet mériterait une étude en soi. Nous nous limiterons au prolongement de la réflexion mettant en évidence le lien étroit existant entre le travail de traduction, qui implique tout d'abord l'effacement du traducteur, et l'activité créatrice qui en découle, révélant dans un deuxième temps l'affirmation d'une réflexion personnelle. Si la tension entre effacement et affirmation demeure, la seconde semble plus prégnante. Sans analyser les textes de manière approfondie, nous esquisserons cette nouvelle modalité permettant l'accès à une plus grande limpidité : par l'analyse des obstacles à la transparence, en cherchant à les traverser par un détour dans la pensée de l'autre, Jaccottet accède à une réflexion d'une plus grande pureté.

Dans le premier texte d'*Eléments d'un songe*, *A partir du rêve de Musil*, Jaccottet tente tout d'abord de transmettre ce qui l'interpelle le plus dans le roman de Musil, à savoir non pas la première partie, dans laquelle Ulrich ne fait que *déblayer méticuleusement tous les obstacles qui encombraient la voie de sa recherche*<sup>203</sup>, mais la seconde, qui décrit *l'expérience d'Ulrich pour*

---

<sup>203</sup>*Eléments d'un songe*, op. cit. p. 13.

dépasser l'égarement initial<sup>204</sup>. Cet égarement initial est lié au fait qu'Ulrich, précise Jaccottet, est l'un de ces personnages égarés dont les qualités lui sont étrangères, et que l'on pourrait définir comme une multitude de possibilités privées de centre. Il précise :

*C'est une sorte d'aimant qu'Ulrich recherche ; il veut une cohérence profonde, non pas cet ordre imposé du dehors (tradition, lois, règlements) qui fait les hommes aisément qualifiables, ceux qui portent des titres et s'intègrent dans une société, quelle qu'elle soit.*<sup>205</sup>

Si c'est tout d'abord en tant que lecteur-traducteur qu'il parle, en citant et en paraphrasant le texte de Musil, Jaccottet s'approprie ensuite en quelque sorte la pensée de Musil pour l'intégrer à ses préoccupations poétiques personnelles. En fait, même si Jaccottet ne le dit pas explicitement<sup>206</sup>, en décrivant l'itinéraire d'Ulrich à la recherche de cet "autre état"—la recherche de ce centre dont il se sent éloigné (et que décrivent à leur manière les mystiques lus par Ulrich)—, il retrace les étapes de son propre cheminement poétique. L'itinéraire commun entre le personnage de Musil et Jaccottet réside dans la recherche d'une certaine justesse. Ulrich vise avant tout à mener une vie juste<sup>207</sup>, souligne Jaccottet, dans un monde fondé sur un système de valeurs hypocrites, à la veille de la guerre (que Musil critique de manière virulente), tandis que Jaccottet persévère dans sa recherche d'une justesse poétique, en dépit des difficultés qu'il rencontre. Tous deux doivent vaincre les obstacles, accepter les limites inhérentes à la recherche d'un absolu insaisissable (*La chance de Dieu est d'être insaisissable*, dit Ulrich). N'est-ce pas les mêmes risques que Jaccottet a dénoncés dans *L'Obscurité*, en décrivant ce maître déchu qui ne peut se résoudre à une seule concession ? Musil rêve d'accéder à un espace où les déchirements de l'Histoire n'altèreraient pas l'utopie d'un accès à une lumière totale, celle de l'"autre état" que vivent momentanément Ulrich et Agathe. Si Musil n'achève pas son livre, interprète Jaccottet, c'est

---

<sup>204</sup>*Ibidem*, p. 17.

<sup>205</sup>*Ibidem*, pp. 15-16.

<sup>206</sup>Sauf pour la première partie du livre, voir *op. cit.* p. 12.

<sup>207</sup>*Ibidem*, p. 38.

qu'il n'a pas pu concilier ces deux mouvements contraires, ni se décider pour l'un ou pour l'autre<sup>208</sup>. Dès lors, dans les dernières pages de sa réflexion, Jaccottet s'interroge sur la possibilité de persévérer, malgré l'échec de l'utopie de l'"autre état", dans la recherche de *ce feu dans lequel Ulrich a rêvé de vivre, et qu'il souffrait de voir étouffé, ou divisé en étincelles fuyantes*. Ainsi, il émet un doute : *N'allons-nous pas entrer dans la grisaille d'une attente indéfinie, dans la médiocrité, si proche de la mesure qu'on les confond souvent ?*<sup>209</sup>. Mais cette réflexion est précédée d'un passage où Jaccottet parle en son nom, pour exprimer un espoir qui, s'il ne se réfère pas directement à sa recherche, l'implique de manière implicite :

*Je dis ce qui est peut-être ma seule certitude : que ce lieu (le lieu où l'on est dans l'espace et le temps, sans en être captif) doit être en dépit de tout loué, parce qu'en dépit de tout il existe, et parce que, s'il est une lumière meilleure, elle ne peut en être que la source et non la rivale. Je dis encore ceci que je crois non moins profondément : que si nous disons la vérité sur ce lieu, que si nous ne laissons pas nos fautes l'altérer et l'obscurcir, que si nous trouvons, à force de respect pour ce que nous voyons de lui, le moyen de le décrire, nous ne pouvons pas ne pas en faire apercevoir l'incompréhensibilité, qui est promesse et sauvegarde*<sup>210</sup>.

Cet extrait met en évidence la rhétorique propre à Jaccottet que nous avons déjà décrite, à savoir celle du contraste entre effacement et affirmation. Il s'insère dans un passage entièrement entre parenthèses, probablement parce qu'il ne se réfère plus directement à l'oeuvre de Musil. Jaccottet choisit donc de mettre sa réflexion personnelle énoncée comme telle entre parenthèses, tandis que toutes les autres réflexions, aussi "indirectement personnelles" soient-elles, sont toujours liées à la pensée de Musil, derrière laquelle il s'efface en apparence. L'extrait ci-dessus montre donc l'alternance entre la volonté d'affirmation (*je dis ce qui est ma seule certitude ; je dis cela que je*

---

<sup>208</sup>*Ibidem*, p. 25.

<sup>209</sup>*Ibidem*, p. 39.

<sup>210</sup>*Ibidem*, p. 35.

*crois non moins profondément*) et l'extrême précaution (hypothèses, tournures négatives, effacement derrière le "nous" collectif) qui l'atténue. Après que Jaccottet est revenu à l'expérience d'Ulrich, même si la réflexion qui suit ne fait pas explicitement référence à son travail personnel, le rapprochement que l'on peut faire avec sa propre poésie est évident : *Ici, peut-être, reprendrait tous ses droits une certaine poésie, et avec elle un art de vivre, qui n'est pourtant pas sans exemples*<sup>211</sup>.

Les textes suivant dans le recueil révèlent les préoccupations poétiques personnelles de Jaccottet, déjà esquissées dans cette première réflexion "à partir du rêve de Musil". Ces récits cherchent à recréer le feu qu'Ulrich désirait préserver et à concilier la terre et le ciel, l'obscurité et la lumière, par une écriture qui tente de rendre compte d'une ouverture. En s'appropriant la pensée de Musil –à la fois par l'expérience que ses personnages font de la désillusion, et par son écriture distante et ironique– Jaccottet inscrit sa réflexion sur le langage dans cet ordre d'idées : il "désidéalise" l'expérience poétique et "dépoétise" le langage, notamment dans cette "poursuite" de l'expression que nous avons évoquée plus haut, et qui est déjà au centre de *La Nuit des agneaux*. Dans *A la longue plainte de la mer, un feu répond*, il décrit la quête d'une lumière, d'un feu *pur* à travers des obstacles tels que la fumée et les dogmes d'un protestantisme trop austère. Dans *Dieu perdu dans l'herbe*, il cherche à saisir l'essence de sa propre expérience "religieuse" (*l'Insaisissable*), liée au mystère de l'inspiration poétique. La réflexion d'un écrivain tel que Musil l'aide ainsi dans son cheminement vers la transparence : par une sorte de traversée des obstacles lui permettant de les dépasser en les intégrant à son cheminement poétique.

La traduction, qui implique bien plus qu'une simple lecture, est ainsi étroitement liée à l'oeuvre personnelle. Malgré toutes les précautions, prétérations et nuances, une voix personnelle se détache des réflexions, de manière plus prononcée dans les textes ayant comme référence l'oeuvre d'un autre auteur. Dans la distance critique qui s'affirme peu à peu dans ses écrits,

---

<sup>211</sup>*Ibidem*, p. 39.

et dans sa manière de remettre en question toute péremption, Jaccottet dit lui-même avoir été influencé par le scepticisme de Musil :

*Il n'était pas une seule certitude qui ne me parût sujette à caution. Pas un système, si solide fût-il, dont il ne me semblât qu'on pouvait bientôt lui opposer avec succès son contraire. (La pensée de Musil, dont l'oeuvre m'a si longtemps accompagnée, encourageait ce doute naturel (...))<sup>212</sup>.*

Cette distance face à tout discours affirmant des certitudes mène Jaccottet à développer son sens critique non seulement à l'égard des textes qu'il a lus ou traduits (en témoignent les réflexions rassemblées dans *L'Entretien des Muses*), mais aussi à l'égard de lui-même. Dans un entretien datant de 1978, il critique sa propre tendance à l'auto-commentaire :

*C'est une tentation qui est d'aujourd'hui (le fait qu'un écrivain parle de ses propres livres), qui est même profondément inhérente à notre temps, où le pouvoir critique se mêle trop étroitement au pouvoir créateur. On n'y peut rien, mais on pourrait tout de même résister un tout petit peu (...). Moi-même je cède à ce mouvement-là, parce que je crois qu'il est essentiel à notre temps : le pouvoir créateur est devenu moins naïf, moins puissant aussi, et nous raisonnons en même temps que nous créons<sup>213</sup>.*

Si cette réflexion montre tout d'abord la distance qu'il a face aux productions de son époque, elle révèle également une distance critique face à son propre travail. On peut remarquer que celle-ci procède du même double mouvement de modestie et d'affirmation que nous avons observé dans ses écrits. La critique de sa propre tendance à mêler le pouvoir critique et le pouvoir créateur est nuancée par une justification ; il cède au mouvement qu'il critique parce qu'il lui semble *essentiel*. Même dans une simple réponse lors d'un entretien,

---

<sup>212</sup>A la source, une incertitude..., 1972, in *Une transaction secrète*, Gallimard, Paris, 1987, p. 311.

<sup>213</sup>Entretien avec Michel Bory pour le film *Plan-fixe*, juin 1978, in Jean Pierre Vidal, *P. Jaccottet, op. cit.* p. 100.

l'on retrouve ainsi ce double mouvement de modestie, de retrait, et d'affirmation.

Aussi, le passage par l'effacement, par la confrontation avec la pensée de l'"autre" permet à Jaccottet de mieux cerner sa voix personnelle. Tout texte, extrait ou citation que Jaccottet prend comme point de départ acquiert ainsi une fonction de relais, dans la mesure où, selon l'expression de F. Wandelère, il (ou elle) *accueille la parole poétique puis s'efface en elle*<sup>214</sup>. Si l'intention première de ne pas mêler le travail personnel au travail du traducteur se révèle illusoire, puisque les deux activités sont étroitement liées, ce lien, loin de compromettre l'une ou l'autre, permet un enrichissement. Dans les textes prenant comme point de départ la pensée d'un auteur tel que Musil, l'influence de l'activité de traduction sur la démarche poétique de Jaccottet, même si elle a lieu de manière "souterraine" et ne peut être cernée avec précision, est certaine. L'accès à une plus grande transparence semble également possible par un détour menant à l'affirmation d'une réflexion personnelle, bien qu'elle soit toujours énoncée avec modestie et prudence ; ce mouvement-là, plutôt que de tendre vers l'effacement proprement dit, est la recherche d'une transparence qui vise à une plus grande "justesse" poétique.

La démarche poétique de Jaccottet est d'une grande cohérence ; elle est à la fois parallèle et complémentaire : ses poèmes en vers et ses textes en prose se complètent. La tension entre affirmation et effacement, perceptible à des niveaux différents dans les premiers textes de *L'Ignorant*, de *Airs*, et dans les recueils de prose, semble inhérente au mouvement de sa recherche. S'il vise à s'effacer, c'est que l'expérience vécue à travers la poésie est universelle, et qu'elle doit ainsi pouvoir être transmise comme telle. Dans les deux chapitres concernant la poétique de Jaccottet, nous avons insisté sur le fait que la recherche de la justesse est au centre de son questionnement poétique. Nous avons vu que cette quête du langage le plus *pur* a lieu par différents moyens : dans les recueils en vers de *L'Ignorant* et de *Airs*, elle vise à trouver une langue qui aille à l'essentiel, qui se décharge de tout ornement et

---

<sup>214</sup>F. Wandelère, *P. Jaccottet, Höderlin et le "milieu doré"*, in Jean Pierre Vidal, *P. Jaccottet, op. cit.* p. 207.

de toute pesanteur inutiles, par des choix allant vers une plus grande sobriété et un retrait de l'énonciateur ; dans les textes en prose, elle a lieu à travers sa propre verbalisation, à travers l'expression de son propre mouvement, dans une recherche qui vise moins à effacer le "je" qu'à le rendre le plus discret possible, par une rhétorique de la prudence atténuant toute affirmation, et intégrant en quelque sorte les obstacles à la démarche même. Ce sont les différentes modalités que nous avons relevées qui construisent peu à peu la poétique que Jaccottet définit comme "effacement", et que nous avons développée dans le chapitre introduisant son propre travail. Par le regard qu'il pose sur ses propres oeuvres, et sur la succession d'expériences poétiques qu'il a menées, il peut mettre un mot sur ces acquis progressifs, et donner ainsi une cohérence théorique à son cheminement. Les recueils qui suivront, *Chants d'en bas* (1973) et *A la lumière d'hiver* (1974), réunissent en quelque sorte les tendances de sa poésie en vers et en prose accomplie jusqu'ici : de même que la réflexion s'intègre au vers de manière plus approfondie que dans *L'ignorant* ou dans *Airs*, de même la nécessité de préserver l'importance du poids, de la justesse de chaque mot demeure. Cette quête reste proche de l'intention d'effacement de Jaccottet, qui semble le moyen d'approcher (sans jamais l'atteindre) le mystère de la poésie ; c'est pourquoi la recherche poétique en elle-même reste au centre de ses préoccupations.

## 4. Ecrire, traduire

Il convient à présent de mettre en évidence les liens que l'on peut tisser entre traduction et oeuvre personnelle, puis de reprendre la notion d'effacement, afin de rapprocher la double démarche de Jaccottet de ce que Benjamin entend par la recherche d'un *langage pur*.

Outre le fil rouge de l'effacement, étroitement lié à la recherche de la justesse que nous avons déjà mise en évidence, il est intéressant d'observer que le rapprochement que l'on peut effectuer entre le "travail" de traduction et le "travail" poétique est de l'ordre de la complémentarité. On peut constater que Jaccottet, en plus du travail réflexif que nous avons déjà analysé, met au jour dans certains textes son propre travail poétique de reprise ou de correction. Dans *Un effort de correction* (1958)<sup>215</sup>, il reprend un passage d'un poème du *Livre des morts*, et retravaille certaines images afin de mieux cerner ce qu'il a voulu exprimer et qui lui a paru, à la relecture, trop éloigné de l'impression première. Dans *A propos d'une suite de poèmes* (1978)<sup>216</sup>, il évoque à nouveau les thèmes essentiels de la suite de poèmes intitulée *A la lumière d'hiver*, et élabore une rêverie inspirée sur la nature du travail poétique. En ce qui concerne son travail de traducteur, Jaccottet ne laisse pas de témoignage décrivant sa manière de travailler ou de reprendre ses traductions (on sait qu'il a repris certaines de ses traductions, notamment à la parution du recueil *D'une lyre à cinq cordes*) : on peut ainsi deviner qu'il assume ses choix, avec les restrictions et imperfections que cela implique, puisqu'il ne ressent pas la nécessité de les expliquer ou de les justifier par des notes et des commentaires. Dans l'acte de traduire, tout choix est précédé de tâtonnements, d'incertitudes, d'une exigeante recherche de la justesse. Si, à la lecture de la traduction, ce mouvement de recherche n'est plus perceptible (du moins il ne devrait pas l'être), il pourra le devenir pour un lecteur averti, apte à retracer le cheminement mental du traducteur, et à approuver ou désapprouver ses choix. Jaccottet semble ainsi ne pas éprouver le besoin de rendre compte

---

<sup>215</sup>*Un effort de correction* (1958), in *Une transaction secrète*, op. cit. pp. 315 à 317.

<sup>216</sup>*A propos d'une suite de poèmes* (1978), in *Une transaction secrète*, op. cit. pp. 328 à 336.

du déroulement de ses recherches en traduction ; dans son travail poétique au contraire (pour la prose et les textes réflexifs), il tente de mettre son cheminement en évidence. L'oeuvre personnelle devient alors, ainsi que nous l'avons suggéré à la fin du chapitre "Le poème en mouvement", comme une mise au jour du mouvement même de la recherche inhérente au travail de traduction, mais qui demeure dans l'ombre. On peut ainsi supposer, sans pouvoir le dater, que le travail du traducteur, par la nécessité d'opérer des choix bien souvent restrictifs, a pu influencer la manière d'appréhender le langage de Jaccottet, et lui a permis de mieux accepter le caractère imparfait des langues, les obstacles qui s'opposent à la transparence, et de se libérer d'un travail de reprise et de correction infini. Sans quoi, son "idéal" de transparence l'aurait peut-être mené à l'extinction de sa parole.

La volonté de Jaccottet de distinguer l'oeuvre traduite de l'oeuvre personnelle implique, de la part du traducteur, une distance par rapport aux textes qu'il traduit. De plus, si cette activité exige que le traducteur s'immerge en quelque sorte dans l'univers de l'auteur dont il transmet l'oeuvre, le travail d'analyse précis et fouillé que cette activité requiert amène le traducteur à réfléchir en profondeur à la nature linguistique et stylistique du texte, et donc à prendre de la distance à son égard. Le travail réflexif qui, dès *La Promenade sous les arbres*, prend une ampleur toujours plus grande dans l'oeuvre de Jaccottet, notamment par le travail d'auto-correction qui caractérise de nombreux textes en prose, implique également une distance de l'auteur face à ce qu'il écrit ; une telle attitude pourrait avoir été influencée par la traduction, à la fois par l'activité en soi, et par la longue fréquentation avec l'oeuvre de Musil, dont nous avons déjà évoqué l'influence certaine. C'est cette distance face à ce qu'il écrit qui mène Jaccottet à discourir sur la poésie, à s'interroger sur le fait même d'écrire, à remettre en question le langage dans ce qu'il peut exprimer, et dans un deuxième temps, à accepter cette imperfection. S'il est peut-être un peu hardi de dire que c'est à travers la traduction que l'originalité de l'oeuvre de Jaccottet s'est révélée, ces réflexions autour de ce qui unit les deux démarches peuvent permettre de mieux comprendre certains aspects de sa recherche poétique. Cette distance critique qu'il développe dans l'activité

de traduction et dans son oeuvre le mène à s'interroger sur son propre objectif d'effacement.

Jaccottet, dès les années soixante-dix, demeure critique face à son rêve d'effacement et en dénonce avec lucidité l'orgueil : il prend conscience de la naïveté et de l'“idéalité” d'un tel projet. Dans l'introduction au recueil de traductions rédigée il y a à peine trois ans, il constate :

*Je comprends bien aussi que ma prétention à la transparence, à servir le texte original sans interférer, est, en grande partie, une illusion, sinon une sottise. Aujourd'hui, avec le recul, je dois bien reconnaître que cette voix qui devait s'être effacée devant l'autre, tellement plus forte et légitime, de l'auteur, elle s'y entend plus ou moins clairement presque partout ; c'était, à coup sûr, inévitable<sup>217</sup>.*

L'aveu qu'il est inévitable, en tant que traducteur, de laisser des traces d'une voix personnelle dans les traductions, qu'il est impossible de s'effacer totalement, révèle la conscience que sa recherche est de l'ordre d'un idéal à poursuivre, qui peut être momentanément atteint. Toutefois, dans cette même introduction à *D'une lyre à cinq cordes*, Jaccottet termine son propos en réinvestissant cet objectif d'“effacement”, qui révèle ce qu'il critiquait lui-même en s'exprimant sur l'effacement dans son travail poétique personnel<sup>218</sup>, à savoir un certain orgueil :

*Mais, comme elle est malgré tout une voix plutôt sourde, discrète, sinon faible, je me dis qu'il a pu lui arriver de servir mieux que d'autres, plus inventives ou plus turbulentes, la voix native du poème étranger ; au moins chaque fois que celle-ci m'aura retenu parce que j'avais deviné un exemple pour la mienne<sup>219</sup>.*

---

<sup>217</sup>Introduction au recueil de traductions *D'une lyre à cinq cordes*, *op. cit.* fév. 1996, p. 15.

<sup>218</sup>Dans l'allocution en remerciement au prix Habif, en 1983, il se révèle même très critique à l'effacement qu'il prônait dans son travail personnel : *Le même auteur que j'ai cité en commençant a écrit un jour : “L'effacement soit ma façon de resplendir”. Voeu terriblement orgueilleux, malgré les apparences. Il ne faut pas que cela reste une formule à citer par les critiques.* Allocution prononcée à l'occasion de la remise du prix Habif, Bulletin de l'Académie Royale de langue et de littérature françaises, tome LXI, no 3-4, Bruxelles, 1983, p. 227.

<sup>219</sup>Introduction au recueil de traductions *D'une lyre à cinq cordes* (fév. 1996), *op. cit.* p. 15.

Derrière l'humilité du choix de cette voix *sourde, discrète, faible*, et malgré toutes les précautions (*il a pu lui arriver ; au moins*) Jaccottet reste persuadé que ce moyen lui permet de rester le plus proche de ce qu'il recherche. Cette phrase justificative témoigne également du lien entre son travail personnel et la traduction, dans la mesure où il insiste sur l'importance d'un choix poétique pouvant faire figure d'exemple à sa propre poésie. Jaccottet mène sa quête au coeur de cette contradiction, dans le double mouvement d'effacement et d'affirmation, très proche de la position du traducteur. Nous avons relevé à plusieurs reprises le caractère paradoxal d'un tel objectif, de même que les différents décalages qui ont lieu entre les intentions premières, et la réalisation de ces intentions. En ce qui concerne les traductions, le caractère contradictoire se révèle à la fois par la difficulté, face à certains textes, de retrouver l'inflexion première de l'original et par la présence de certains termes que le traducteur affectionne, et que l'on retrouve dans sa propre poésie, sans qu'ils constituent pour autant un "style" proprement dit. Dans son oeuvre poétique, Jaccottet travaille sans cesse au coeur de la contradiction entre effacement et affirmation. Dans les recueils en vers, il cherche une voix qui ne le place pas au centre de sa parole, mais qui tende à exprimer l'expérience universelle de ce que le monde lui offre ; elle laisse dans un même temps deviner des thématiques et un questionnement très personnels. Dans les textes en prose, il procède à une mise au jour de cette recherche de l'effacement par la réflexion autour de l'élaboration du poème, qui révèle un souci de modestie, et dans un même mouvement l'affirmation d'une voix personnelle. Si la poétique de l'effacement est si difficile à appliquer, c'est que le poète –et le traducteur–, s'ils voulaient suivre scrupuleusement une telle intention, devraient en venir à souhaiter leur propre échec, puisque le véritable effacement (qui est en fait l'effacement négateur, celui du maître dans *L'Obscurité*) impliquerait tout simplement le mutisme, et donc l'absence de poème. En ce sens, l'effacement total, l'adéquation parfaite entre l'intention première et les résultats obtenus, de même que la séparation totale entre l'activité du traducteur et celle du poète, est impossible. Il est clair que l'essentiel réside dans la "poursuite" de cette aspiration ; le rapport du poète

au langage étant de l'ordre du défi, il cherche à atteindre un absolu qui ne peut être effleuré que de manière éphémère.

En effet, au-delà de ce désir d'effacement, ce qui semble essentiel –et cela vaut pour le traducteur comme pour le poète– c'est le respect de la *transaction secrète* se trouvant à la source de la poésie :

*Dans la pensée de Virginia Woolf, que j'ai faite mienne à cette occasion (l'élaboration d'Une transaction secrète), transaction veut dire échange, réponse d'une voix à une autre, de celle du poète à toutes celles du monde qui le sollicitent (paysages, visages, choses, moments) ; et secrète, parce que ce travail est tout intérieur, et n'a, précisément, rien à voir avec les consécration de toute sorte<sup>220</sup> (souligné par l'auteur).*

Cette *transaction secrète*, comme un dialogue intérieur entre plusieurs voix, est en fait comparable à l'expérience du *langage pur* que Benjamin décrit dans l'acte de la traduction. L'"idéal" poétique de Jaccottet, celui d'une poésie permettant au monde de parler à travers elle, respectant cette *transaction secrète* par la recherche perpétuelle d'un langage transparent, est très proche de la traduction telle que le théoricien l'a perçue et décrite dans "La tâche du traducteur" :

*Toute parenté supra-historique entre les langues repose bien plutôt sur le fait qu'en aucune d'elles, prise comme un tout, une chose est visée, qui est la même, et qui pourtant ne peut être atteinte par aucune d'entre elles isolément, mais seulement par le tout de leurs visées intentionnelles complémentaires ; cette chose est le langage pur<sup>221</sup>.*

Cette possibilité d'effleurer le *langage pur*, par la complémentarité des visées de chaque langue se rejoignant momentanément dans l'acte de traduction, est

---

<sup>220</sup>Geneviève Dewulf, *Entretiens sur l'autre et l'ailleurs avec P. Jaccottet et J. De Romilly*, Presses universitaires de Nancy, Nancy, 1993, p. 31.

<sup>221</sup>W. Benjamin, "La tâche du traducteur", in *Mythe et violence I*, trad. par Maurice de Gandillac, Dossier des lettres nouvelles, Denoël, Evreux, 1971, p. 266. Nous rappelons qu'il s'agit bien de la lecture que fait le traducteur, Gandillac, du texte de Benjamin.

proche de la recherche de la transparence que poursuit Jaccottet dans son travail poétique.

La proximité entre les deux activités est due au fait que ce que vise Jaccottet, dans l'une comme dans l'autre (puisqu'elles touchent toutes deux à la poésie, dans un sens large), se trouve au-delà de ce que le langage peut exprimer. Par cette recherche de l'effacement, en traduction tout comme en poésie, Jaccottet aspire à se rapprocher de ce lieu mystérieux qui réside "entre" les langues et lance ainsi en quelque sorte un défi au langage, dont il recherche la pure essence. Le travail de "dépoétisation" du langage le mène, certes, à une acceptation de la non-perfection, de la non-transparence du langage poétique, mais celle-ci, au lieu de le faire renoncer à son exigence de transparence, lui permet de dépasser l'inévitable contradiction entre effacement et affirmation. La justesse à laquelle il aspire, en dépit de la conscience de l'illusion qu'il poursuit, ressemble en effet à cette *convergence originale* que Benjamin pressent exister entre les langues, et qui peut être effleurée dans l'acte de traduire :

*Ainsi la traduction a finalement pour but d'exprimer le rapport le plus intime entre les langues. Il est impossible qu'elle puisse révéler ce rapport caché lui-même, qu'elle puisse le restituer : mais elle peut le représenter en l'actualisant dans son germe ou dans son intensité. (...) Mais le rapport auquel nous pensons, ce rapport très intime entre les langues, est celui d'une convergence originale<sup>222</sup>.*

Ce *rapport intime* entre les langues que la traduction parvient à exprimer indirectement, et qui semble l'écho de l'harmonie originelle du langage, celle d'avant Babel, est bien ce à quoi tendent le poète et le traducteur. A la lumière du texte de Benjamin, c'est le statut de cette *convergence*, l'essence du rapport entre la traduction et la création poétique que nous allons, pour terminer, tenter de mieux cerner.

---

<sup>222</sup>*Ibidem*, p. 264.

## 5. Conclusion

La recherche de Jaccottet se situe au coeur des enjeux de la traduction : le poète semble fasciné par ce qui se joue au-delà du langage et de ses capacités d'expression. Si le mystère de la traduction réside dans ce qui se passe *entre* les langues, dans ce qui se joue au moment même de l'acte de traduire, dans ce statut *intermédiaire* que prend soudain le langage –à la fois entre deux codes, entre deux modes de pensée et entre deux individualités–, dans cette capacité d'une langue à laisser la marque, l'empreinte d'un passage, la parole poétique telle que l'envisage Jaccottet paraît résider dans cette recherche d'une langue *pure*, dans cette *convergence*, que seule l'expérience même de la traduction semble pouvoir momentanément atteindre, effleurer, sans jamais toutefois pouvoir la fixer. Afin de préciser la nature du statut de la traduction, il convient de reprendre certaines notions comme le vieillissement des traductions et la voix personnelle du traducteur.

La question du vieillissement des traductions, que nous avons évoquée dans l'introduction à la première partie du travail, est centrale, dans la mesure où elle révèle le statut intermédiaire du "langage de la traduction". Rappelons ce que Benjamin écrit :

*Le langage de la traduction est le signifiant d'un langage supérieur à lui-même et reste ainsi, par rapport à sa propre teneur, inadéquat, forcé, étranger. Cette brisure interdit une transmission qui, en même temps, est inutile. Car toute traduction d'une oeuvre appartenant à un moment déterminé de l'histoire du langage, eu égard à un aspect déterminé de la teneur propre à cette oeuvre, représente dans toutes les autres langues ce moment et cet aspect. Elle transporte donc l'original sur un terrain – ironiquement– plus définitif<sup>223</sup>.*

---

<sup>223</sup>*Ibidem*, p. 268.

Le phénomène du vieillissement des traductions devient plus clair lorsque l'on évoque les paramètres donnant à cette activité son statut relatif. En première partie, nous avons mis en évidence différents facteurs influençant la réalisation d'une traduction<sup>224</sup> ; ces facteurs sont, comme le souligne Benjamin, relatifs à l'histoire de chacun des deux systèmes littéraires, et induisent ainsi ce statut éphémère. Mais au-delà de ces paramètres, ce qui définit le vieillissement des traductions peut difficilement être mesuré, car il s'agit de la nature même de ce langage qui reste toujours, selon Benjamin, *le signifiant d'un langage supérieur à lui-même*. Celui-ci n'existe que par rapport à une autre langue, qui est première, et reste ainsi à la fois en décalage avec la langue originale, dont il ne peut être qu'un reflet, et avec sa propre langue, dans la mesure où elle n'est plus la base sur laquelle reposent les références du traducteur (c'est ce que Benjamin exprime lorsqu'il écrit que le langage de la traduction reste, *par rapport à sa propre teneur, inadéquat, forcé, étranger*). Si le phénomène du vieillissement des traductions révèle à la fois le statut intermédiaire du "langage de la traduction", qui résulte d'un dosage entre des éléments du système littéraire et culturel de la langue de départ et de la langue d'arrivée, et les limites mêmes de cette activité ; il met également en évidence l'élément essentiel de cet acte, à savoir la capacité, par la trace de la transmission qui imprègne toute traduction, de transformer la langue. Yves Bonnefoy, grand traducteur de Shakespeare, définit ainsi cette capacité du langage de la traduction à mouvoir la langue :

*L'essentiel dans la traduction de poésie, c'est d'y être fidèle à ce qui constitue la spécificité autant que l'apport de cette dernière, à savoir le forçement de cette langue ordinaire, langue du quotidien, de la pensée conceptuelle, par une intuition de l'être en son immédiateté. C'est ce forçement que le traducteur se doit d'opérer sur la langue de son époque à lui, à son tour. Et dès que cette langue a changé, ce qui se*

---

<sup>224</sup>Par exemple : les schémas sociaux, politiques et culturels des deux systèmes : l'équivalence entre les genres littéraires des deux codes ; le degré de stabilité de la langue d'arrivée ; la place de la traduction dans la vie littéraire des deux langues ; le type de lecteurs à qui la traduction est adressée ; l'attente des lecteurs en fonction des normes de leur propre littérature ; les connaissances culturelles et linguistiques du traducteur etc.

*produira vite, il faudra donc qu'un nouveau traducteur travaille sur son idiome de façon suffisamment radicale pour qu'un Shakespeare, disons, soit perçu une fois de plus directement –sans l'intrusion d'archaïsmes– dans sa dimension à proprement parler poétique. Bien rares sont les traducteurs, traducteurs poètes, qui ont su prendre leur langue à un niveau de profondeur si considérable que le forage qu'ils ont tenté vaille encore au siècle suivant*<sup>225</sup>.

Afin qu'une traduction échappe quelque peu à ce caractère inachevé, périssable, elle doit être écrite dans une langue qui soit le moins possible ancrée dans le mouvement linguistique d'une tendance, d'une époque, d'un quelconque mouvement littéraire ou culturel, et qui, de plus, soit le plus possible détachée d'une poétique personnelle. Plus une traduction est "orientée", plus elle est condamnée à disparaître rapidement. De fait, les seules traductions qui "tiennent" véritablement au-delà d'un siècle sont les traductions qui ont été écrites par des écrivains ou poètes reconnus dans leur espace littéraire. Ces traductions, qui sont à notre connaissance rares de nos jours, où la conscience d'une "tâche du traducteur" est présente de manière plus forte, sont en fait des créations. Le *Faust* de Nerval, plus qu'une traduction du texte de Goethe, est une lecture et une interprétation du mythe par l'auteur français, qui trouve une grandeur nouvelle par l'art même de l'écrivain. Comment expliquer que Poe soit beaucoup plus lu par les lecteurs francophones que par les anglophones ? C'est que la traduction de Baudelaire insuffle au texte original la grandeur de sa propre poésie. La traduction est alors moins reconnue comme "traduction" que comme oeuvre de l'auteur à part entière, et change ainsi de statut, dans la mesure où elle se détache radicalement de l'original. Mais d'autres traductions s'attachant à la lettre peuvent également s'avérer plus durables ; ce sont en général celles dont le traducteur réussit à atteindre ce *niveau de profondeur* dont parle Bonnefoy dans l'extrait cité. Les traducteurs qui y parviennent ne cherchent en général

---

<sup>225</sup> Marion Graf, Entretien avec Yves Bonnefoy, *Traduire Shakespeare pour le théâtre*, in *L'écrivain et son traducteur en Suisse et en Europe*, Zoé, Genève, 1998, p. 147.

pas à combler l'attente des lecteurs<sup>226</sup>, mais tentent d'effectuer une recherche allant au-delà des normes et des modèles préexistants, par un travail sur la langue qui exige une connaissance intime des textes, de même qu'une sensibilité poétique (ou littéraire)<sup>227</sup> permettant en quelque sorte de dépasser certains des critères relatifs de la traduction, et d'approcher ce que Benjamin décrit comme idéal de traduction. La recherche de Jaccottet nous paraît aller dans ce sens, plutôt que dans le sens d'un rapport de confrontation entre deux langues tel que le décrit Bonnefoy (ou encore Berman) : en effet, il ne cherche pas à opérer de *forcement* sur sa langue, et son ambition n'est pas celle de modifier ou d'élargir le français à travers ses traductions, mais de rester le plus près possible du sens premier du texte. Nous avons toutefois pu observer que son travail de traducteur n'est pas sans influence sur son travail personnel. S'il n'est certes pas indispensable de "révolutionner" le français par la traduction, toute expérience de ce type interfère inévitablement, plus ou moins consciemment pour le traducteur-auteur, sur son rapport au langage. Yves Bonnefoy le rappelle lorsqu'il écrit :

*Je crois qu'on traduit un poème parce qu'on sent que la traduction va interférer avec l'expérience même que l'on poursuit dans sa propre langue. Quelque chose, dans Shakespeare ou dans Yeats, intervient dans notre rapport à nous-même et déplace, en quelque sorte, les données de cette lecture, à bien des niveaux<sup>228</sup>.*

Il est vrai que, comme nous l'avons suggéré pour Jaccottet, la confrontation à une langue étrangère peut libérer le traducteur-poète du rapport "sacré" qu'il entretient souvent avec sa propre langue, car ce détour lui permet d'avoir

---

<sup>226</sup>Selon Jauss, un texte qui correspond aux normes d'une époque et remplit l'attente des lecteurs a peu de chances de traverser les siècles ; l'histoire littéraire montre que très souvent, les textes ayant ouvert de nouvelles voies poétiques ont été tout d'abord rejetés, ou très fortement controversés ; il en va de même pour les traductions, bien que, comme nous tentons de le souligner, leur durabilité ne soit pas comparable à celle des oeuvres originales.

<sup>227</sup>Leopardi écrivait à ce titre : *Sans être un vrai poète, on ne peut traduire un vrai poète*, cité par Jean Starobinski lors de la remise du Prix Lémanique, *op. cit.* p. 30.

<sup>228</sup>Yves Bonnefoy, Entretien paru dans le Monde du 6 déc. 1988, cité par Armen Godel dans son article "Le transport des sens", du japonais au français, in *L'écrivain et son traducteur en Suisse et en Europe*, Zoé, Genève, 1998, p. 233.

soudain un rapport moins direct, plus distant à l'autre code. Par cette confrontation, par l'étape intermédiaire qui n'a lieu qu'au moment même de l'acte de traduire, la traduction permet en quelque sorte de "toucher" la langue, dans la mesure où elle en révèle les limites. La démarche d'effacement de Jaccottet, plus modeste qu'une démarche visant à "bouleverser" le français, permet cependant de garantir une certaine pérennité à ses traductions : à la fois parce qu'il traduit "en poète" et parce que sa poétique personnelle – l'effacement – est en quelque sorte la poétique que tout traducteur cherchant à retrouver l'inflexion première du texte espère atteindre en traduction. Mais cette apparente modestie dans la démarche est contrebalancée par l'ampleur de l'entreprise de traduction de Jaccottet, qui s'avère l'une des plus ambitieuses de ce siècle : si son travail de traducteur va bien dans le sens de la discrétion, le choix des auteurs qu'il opère (les plus grands poètes allemands, italiens espagnols, grecs et russes, de l'Antiquité jusqu'à nos jours) révèle la hauteur de son exigence et de son ambition.

Nous avons dit que la quête de Jaccottet, en traduction comme en poésie, et au-delà de toutes les contradictions qui découlent de cet idéal si "haut", nous paraît proche de ce que Benjamin perçoit dans l'acte de traduire. En effet, dans cette recherche de l'effacement qui lie les deux démarches, Jaccottet pressent ce que Benjamin définit, et qui révèle quelque chose d'une transmission qui serait au-delà du langage même, de l'ordre du sacré. Benjamin décrit qu'il existe un *royaume promis et interdit où les langues se réconcilient et s'accomplissent* (...). Il ajoute que *l'on peut définir ce noyau essentiel comme ce qui, dans la traduction, n'est pas à nouveau traduisible*. Il écrit encore qu'*il reste toujours cet intouchable vers quoi s'oriente le travail du vrai traducteur, et qu'il n'est pas transmissible comme l'est la parole créatrice de l'original* (...) <sup>229</sup>. Ce qu'il exprime semble très proche de la quête que Jaccottet poursuit en poésie et en traduction, à savoir la recherche de quelque chose d'intransmissible, quelque chose d'*intouchable* vers quoi le poète–traducteur tend. Benjamin va encore plus loin dans son analyse de la traduction comme acte permettant d'effleurer momentanément une dimension supérieure à celle que permet l'usage de toute langue :

---

<sup>229</sup> *Op. cit.* selon la traduction de Gandillac, p. 268.

*Mais, s'il existe, d'une autre façon, une langue de la vérité (...), cette langue de la vérité est le véritable langage. Et ce langage, dont le pressentiment et la description constituent la seule perfection que puisse espérer le philosophe, est justement caché, de façon intensive, dans les traductions<sup>230</sup>.*

Ce langage de la vérité caché dans les traductions ne peut se révéler que momentanément dans le processus de recherche qu'opère le traducteur au moment de la confrontation entre deux langues. Ainsi, la traduction permettrait d'atteindre en quelque sorte l'essence du langage, *la vérité*, justement par sa capacité à dévoiler à la fois ce qui rend les langues étrangères l'une à l'autre, et la visée commune qui les lie au-delà de ce qu'elles peuvent exprimer. Le texte sacré, intraduisible par sa nature même, constitue en lui-même ce à quoi devrait tendre toute traduction :

*Là où le texte, immédiatement, sans l'entremise d'un sens, sans la littéralité du vrai langage, relève de la vérité ou de la doctrine, il est purement et simplement intraduisible. En face de lui il est exigé de la traduction une confiance tellement illimitée que, sans aucune tension, comme font, dans le texte sacré, langage et révélation, dans celui-ci, sous la forme d'une version intralinéaire, s'unissent nécessairement littéralité et liberté. Car, à un degré quelconque, toutes les grandes écritures, mais au plus haut point l'Écriture sainte, contiennent entre les lignes leur traduction virtuelle. La version intralinéaire du texte sacré est le modèle ou l'idéal de toute traduction<sup>231</sup>.*

Si, dans le texte sacré, langage et révélation ne font qu'un, la traduction d'un texte de cette teneur ne peut qu'unir littéralité et liberté, car le texte sacré est porté par un sens qui se révèle au-delà de lui-même. Le texte sacré renvoie à quelque chose de supérieur à lui-même, de même que l'ensemble des langues

---

<sup>230</sup>*Ibidem*, p. 270.

<sup>231</sup>*Ibidem*, p. 275.

renvoie à une unité de sens (la *visée intentionnelle*) qui leur est commune. Dans le texte sacré, ce sens supérieur, qui se révèle *entre* les lignes, est la rencontre avec le transcendant ; dans les textes qui ne relèvent pas de la *vérité*, le sens commun des langues est atteint momentanément dans l'acte de traduction. Ainsi, le modèle ou l'idéal de toute traduction réside dans cette sphère qui se situe *entre les lignes* : pour atteindre le sens véritable, le traducteur doit tendre à ce qui est au-delà du texte, à un sens supérieur, un souffle au service de quelque chose qui dépasse les mots. Cette idée que la *version intralinéaire du texte sacré* soit le modèle de toute traduction souligne le caractère intermédiaire, et donc périssable de la traduction, de même que son lien au "sacré", dans la mesure où le langage de la traduction, par son imperfection même, effleure momentanément le *langage pur*. Ce *langage pur* ne peut sans doute être véritablement perçu que dans les textes sacrés, les seuls à porter un sens, une Parole qui se transmette au-delà de toute traduction. Bien que la démarche de Jaccottet ne permette pas qu'on la rattache à une quête "religieuse" proprement dite, sa recherche de la justesse par la poétique de l'effacement nous montre que le traducteur et le poète sont dans une quête très proche, qui révèle le vœu d'atteindre ce qui dépasse le langage. Lorsqu'il exprime ce qu'il ressent face à la forme poétique qu'il considère comme la plus pure, le haïku, Jaccottet évoque le caractère sacré de ces poèmes, qui semblent venir d'une sphère plus haute, touchant à l'essence même de la poésie :

*Et ce peu de lumière, ce peu d'air avaient sur moi tant de pouvoir qu'il m'est arrivé de les dire presque divins, c'est-à-dire venus du plus loin, du plus haut*<sup>232</sup>.

---

<sup>232</sup>A la source, une incertitude..., 1972, *op. cit.* p. 313.

## Bibliographie :

### Oeuvres de Philippe Jaccottet (sélection) :

- A la lumière d'hiver*, suivi de *Leçons*, *Chants d'en bas*, précédé de *Pensées sous les nuages*, Poésie/Gallimard, Paris, 1977.
- Cristal et fumée (notes de Grèce, 1978)*, in *Des histoires de passage, prose 1948-1978*, Editions du Verseau, Lausanne, 1983, p. 171.
- Éléments d'un songe*, L'Age d'Homme, Poche Suisse, 1961.
- L'Entretien des muses*, Gallimard, Paris, 1968.
- L'Obscurité*, Gallimard, Paris, 1961.
- Paysages avec figures absentes*, Gallimard, Paris, 1976.
- Poésie, 1946-1967*, Poésie/Gallimard, Paris, 1971.
- La Promenade sous les arbres*, Mermod, Lausanne, 1957.
- Rilke par lui-même*, Seuil, Paris, 1971.
- La Semaïson, Carnets 1954-1967*, Gallimard, Paris, 1971.
- La Semaïson, Carnets 1954-1979*, Gallimard, Paris, 1984.
- Une Transaction secrète*, Gallimard, Paris, 1987.

### Traductions de Philippe Jaccottet (sauf concernant Hölderlin et Leopardi) (sélection) :

- Gongora, *Les Solitudes*, La Dogana, Genève, 1984 ; *Treize sonnets et un fragment*, La Dogana, Genève, 1985.
- Homère, *L'Odyssée*, traduction, notes et postface de P. Jaccottet, François Maspero, Paris, 1982, première édition parue au Club français du livre (collection Les Portiques n°43), Paris, 1955.
- Ossip Mandelstam, "Quarante-deux poèmes traduits par P. Jaccottet", *RBL*, n°1-4, 1981.
- Robert Musil, *L'Homme sans qualités*, Seuil, Paris, 1957.
- Robert Musil, *Journaux* (2 volumes), Seuil, Paris, 1981.
- Rainer Maria Rilke, *Poésie, Oeuvres II*, éd. établie par Paul de Man comportant des traductions de Jaccottet, Seuil, Paris, 1972.

-Giuseppe Ungaretti, *Vie d'un homme, Poésie 1914-1970*, Minuit, Gallimard, Paris, 1973, éd. comportant une préface et des traductions de Jaccottet.

Ouvrages, revues et articles critiques sur l'oeuvre de Philippe Jaccottet (sélection) :

-Alain Clerval, *Philippe Jaccottet*, Seghers, Poètes d'aujourd'hui, Paris, 1978.

-Deuxième Prix Lémanique de la traduction 1988, Centre de traduction littéraire de Lausanne, Walter Lenschen éditeur, Lausanne, 1990, comprenant une *Allocution* de J. Starobinski et un *Remerciement* de P. Jaccottet.

-Geneviève Dewulf, *Entretiens sur l'autre et l'ailleurs, avec Philippe Jaccottet et J. de Romilly*, Presses universitaires de Nancy, Nancy, 1993.

-Marie-Claire Dumas, *La poésie de Philippe Jaccottet* (recueil d'articles), Champion, coll. Unichamp, Paris, 1986.

-Antoine Duplan, *Entretien*, Cahier Spécial de *L'Hebdo*, 24 décembre 1997.

-*Faire part, Philippe Jaccottet*, Revue littéraire, numéro 10/11, automne 1987.

-Marion Graf, *Entretien*, Samedi Littéraire du *Journal de Genève* du 18 janvier 1997.

-*Philippe Jaccottet poète et traducteur*, Cahiers de l'université de Pau, Pau, 1984.

-Jean-Claude Mathieu, "Les paroles dans l'air de Philippe Jaccottet", in *Espace et poésie*, Pens littérature, Presses de l'école normale supérieure, Paris, 1987.

-Jean Onimus, *Philippe Jaccottet, une poétique de l'insaisissable*, Champvallon, coll. Champ poétique, Seyssel, 1982.

-Olivier Philipponnat, *La parole poétique selon Philippe Jaccottet*, Mémoire de maîtrise, Univ. de la Sorbonne, 1988.

-Jean-Pierre Richard, "Philippe Jaccottet", in *Onze études sur la poésie moderne*, Le Seuil, 1964, pp. 237-276.

-Jean-Pierre Vidal, *Philippe Jaccottet, Etudes et documents littéraires*, Payot, Lausanne, 1989.

## Oeuvres de Friedrich Hölderlin :

- Douze poèmes*, trad. par François Fédier (édition bilingue), Orphée/La Différence, Paris, 1989.
- Hymnes, élégies et autres poèmes*, trad. par Armel Guerne, Mercure de France, Paris, 1950.
- Hymnes, élégies et autres poèmes*, trad. par Armel Guerne, introduction de P. Lacoue-Labarthe, Flammarion, Paris, 1983.
- Hypérion ou l'ermite de Grèce*, Mercure de France, 1965.
- Oeuvres*, éd. établie par Philippe Jaccottet, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1967.
- Poèmes/Gedichte*, intr. et trad. par Geneviève Bianquis, Aubier Montaigne (édition bilingue), Paris, 1943.
- Poèmes*, trad. par André Du Bouchet (édition bilingue), Mercure de France, Paris, 1986.
- Sämtliche Werke*, her. von Friedrich Beissner, W-Kohlmann Verlag, Stuttgart, 1951.
- Sämtliche Werke*, her. von Jochen Schmidt, Deutscher klassiker Verlag, Frankfurt am Main, 1992, 3 Bände.

## Ouvrages critiques sur Friedrich Hölderlin :

- T. W. Adorno, "Parataxe", trad. par Sibylle Muller, in Hölderlin, *Hymnes, élégies et autres poèmes*, trad. par Armel Guerne, Flammarion, Paris, 1983.
- Walter Benjamin, "Deux poèmes de Friedrich Hölderlin", in *Mythe et violence II*, trad. par Maurice de Gandillac, Dossier des lettres nouvelles, Denoël, Evreux, 1972.
- Bernard Böschenstein et Jacques Le Rider, *Hölderlin vu de France*, Gunter Narr, Tübingen, 1987.
- J.-F. Courtine, *Hölderlin*, Cahiers de L'Herne, Paris, 1989.
- Martin Heidegger, *Les hymnes de Hölderlin : La Germanie et le Rhin*, trad. par François Fédier, J. Hervier, Bibliothèque de philosophie, Gallimard, 1988.

-Max Kommerell, *Le chemin poétique de Hölderlin*, trad. par Dominique Le Buhan et Eryck de Rubercy, Aubier, 1989.

### Oeuvres de Giacomo Leopardi :

-*Canti*, introduzione, commenti e note di Fernando Bandini, Garzanti, Milano, 1983.

-*Canti*, avec un choix des *Oeuvres morales*, trad. par F.-A. Aulard, Juliette Bertrand, Philippe Jaccottet et Georges Nicole, Poésie/Gallimard, Paris, 1982.

-*Les Chants*, trad. par Michel Orcel, L'Age d'Homme, domaine italien, Lausanne, 1982.

-*Oeuvres*, trad. par F.-A. Aulard, P. Jaccottet et Georges Nicole, del Duca, collection Unesco, Paris, 1964.

-*Poèmes et fragments*, trad. par Michel Orcel (édition bilingue), La Dogana, Genève, 1987.

-*Poésies et oeuvres morales*, trad. par F.-A. Aulard, Paris, Lemerre, 1880 (3 volumes).

-*Tout est rien, Anthologie du Zibaldone di pensieri*, trad. par Eva Cantavenera et Bernard Schefer, Allia, Paris, 1998.

### Ouvrages critiques sur Giacomo Leopardi :

-Francesco Bruni, *L'Italiano, Elementi di storia della lingua e della cultura*, UTET, Turin, 1984.

-Vittorio Colletti, *Storia dell'Italiano letterario, Dalle origini al novecento*, Piccola biblioteca Einaudi, Turin, 1993.

-*Letteratura italiana, I Maggiori II*, Carlo Marzorati, Milano, 1956.

-Mario Ricciardi, *G. Leopardi, La logica dei Canti*, Franco Angeli, Milano, 1984.

-*Storia intertestuale della letteratura italiana, L'ottocento dal preromantismo al decadentismo*, G. D'Anna, Massina-Firenze, 1993.

-Alvaro Volentini, *Leopardi, l'io poetante*, Bulzoni, Roma, 1983.

## Ouvrages sur la traduction :

- Walter Benjamin, "La tâche du traducteur", in *Mythe et violence I*, trad. par Maurice de Gandillac, Dossier des lettres nouvelles, Denoël, Evreux, 1971.
- Antoine Berman, *L'épreuve de l'étranger*, Gallimard coll. Tel, Paris, 1984.
- Antoine Berman, "La traduction et la lettre ou L'auberge du lointain", in *Les tours de Babel*, Trans-Europ-Repress, 1995.
- Michel Deguy, "Un exemple de la difficulté de traduire", in *NRF* N°126, juin 1963, pp. 1135 à 1139.
- Marion Graf, *L'écrivain et son traducteur en Suisse et en Europe*, Zoé, Genève, 1998.
- Itamar Even-Zohar, "Polysystem Theory", in *Polysystem Studies*, in *Poetics Today* 11, 1990.
- José Lambert, "La traduction", in *Théorie littéraire*, publié sous la direction de Marc Angenot, PUF fondamental, Paris, 1989.
- André Lefevere, "Systems in Evolution, Historical Relativism and the Etudy of Genre", in *Poetics Today* 6 : 4, 1985.
- André Lefevere, "Translation : Its Genealogy in the West", in Susan Bassnett and André Lefevere, *Translation, History and Culture*, Pinter publishers, London, 1990.

## Autres ouvrages et études critiques :

- Roland Barthes, "L'ancienne rhétorique, aide-mémoire", in *Communications* n°16, Le Seuil, Paris, 1970.
- Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Le Seuil, Paris, 1973.
- O. Bloch et W. von Wartburg, *Dictionnaire étymologique de la langue française*, PUF, Paris, 1932.
- Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Gallimard/Essais, Paris, 1955.
- Walter Benjamin, *Ecrits français*, Gallimard, Paris, 1991.
- Bernard Cerquiglini, *Eloge de la variante, Histoire critique de la philologie*, Le Seuil, Paris, 1989.

- Cicéron, *Du meilleur genre d'orateurs*, Société d'édition Les belles lettres, Paris, 1964.
- Nicolas de Cusa, *De la docte ignorance*, Guy Trédaniel Editions de la Maisnie, Paris, 1979.
- Etiemble, *Du Haïku*, Kwok On, Paris, 1995.
- Philippe Jaccottet, *Gustave Roud*, Editions Universitaires, Fribourg, 1982.
- Claire Jaquier, *Gustave Roud et la tentation du romantisme*, Payot, Lausanne, 1987.
- Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, trad. par Claude Maillard, Gallimard, Paris, 1978.
- Virgile, *L'Enéide*, trad. par Pierre Klossowski, Gallimard, Paris, 1964.