

ALMA MATER STUDIORUM — UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

Dottorato di Ricerca in:
Doctorat d'Études Supérieures Européennes
Les Littératures de l'Europe Unie

Ciclo XXV

Settore Concorsuale di afferenza: 10/F1

Settore Scientifico disciplinare: L-FIL-LET/14

Le paysage comme fragmentation de l'esthétique
de la nature à l'époque contemporaine

Les expériences poétiques de Zanzotto, Jaccottet et Heaney

Presentata da:

DANIELE GAIO

Coordinatore Dottorato:

Prof.ssa ANNA PAOLA SONCINI

Relatore:

Prof.ssa ROMANA ZACCHI

Esame finale anno 2014

*Ad Anna e Fiore.
Grazie di tutto.*

Table des matières

Remerciements	ix
Introduction	1
Prologue : pour une redéfinition du concept de paysage	13
Le concept de paysage à l'époque contemporaine	16
Les principales disciplines qui s'occupent du paysage à l'époque contemporaine : géographie, écologie, esthétique	22
Un nouveau concept de paysage	30
Le discours poétique contemporain sur le paysage	37
La question du sujet lyrique	40
Le concept d'expérience poétique	44
I. De la fusion entre sujet et paysage à la relation à double sens	45
1. La fusion entre sujet et paysage	47
1.1. Le symbolisme de la nature dans les premiers recueils de Zanzotto, Jaccottet et Heaney	48
1.2. « Et in Arcadia ego » : la nature comme abri contre les menaces naturelles	59
1.3. Formes de la fusion entre sujet et paysage : les métaphores de l'écriture du livre de la nature	63
1.3.1. La poésie comme déchiffrement du livre de la nature	63
1.3.2. La métaphore de l'écriture poétique comme travail de la terre	67

Table des matières

1.4. De la terre au paysage : métaphores du détachement	71
2. Tentatives d'éloignement	79
2.1. L'expérience poétique entre tentation de transcendance et désir de vérité	80
2.2. Entre pays et paysage : le rôle des toponymes	91
3. Vers la fragmentation du paysage : prose, notation, réinvention des genres	121
3.1. Prose et poésie dans l'œuvre de Jaccottet : alternance et métissage .	123
3.1.1. Le rôle de la prose et de la pratique de la notation dans l'expérience poétique de Jaccottet	123
3.1.2. Du poème-discours au poème-instant : une route ponctuée par une « semaison de pièces courtes »	133
3.2. Perspectives du sujet lyrique zanzottien après la « crise déictique » .	147
3.2.1. L'églogue transposée à Pieve di Soligo : <i>IX Ecloghe</i> (1962) .	148
3.2.2. « Notifications de présence » du sujet poétique	157
3.2.3. Un cas de réinvention d'un genre traditionnel : l' <i>Ipersonetto</i> du <i>Galateo in Bosco</i> (1978)	169
3.3. Heaney à Glanmore : entre les <i>Glanmore Sonnets</i> et les églogues d' <i>Electric Light</i>	175
3.3.1. Entre lyrisme et pastorale : les <i>Glanmore Sonnets</i> (1979) . .	181
3.3.2. Retour à Glanmore : <i>Glanmore Revisited</i> (1991)	185
II. Le paysage comme fragmentation de l'esthétique de la nature à l'époque contemporaine	191
4. Procédés d'écriture poétique dans les dernières expériences de Zanzotto, Jaccottet et Heaney	193
4.1. Fragment poétique et fragmentation du paysage	198
4.2. La nomination comme émergence du paysage	211
4.3. Le métissage prose/poésie chez Jaccottet : un reflet de l'hétérogénéité du monde	224

4.4. La constance des genres parmi les fragments de paysage : Heaney entre l'Ulster, l'Eire et la Grèce	235
5. Les éléments de la fragmentation du paysage	247
5.1. La résistance des fragments du paysage : pour une esthétique des fleurs et des plantes dans les dernières œuvres de Zanzotto, Jaccottet et Heaney	247
5.2. Des fragments de sublime dans le paysage contemporain	247
5.3. La relation entre paysage et poésie : un horizon du texte	247
Conclusion	249
Bibliographie	251

Remerciements

Tout d'abord, je tiens à remercier les coordinateurs du Doctorat d'Études Supérieures Européennes « Les Littératures de l'Europe Unie », notamment Mme Anna Paola Soncini, pour sa disponibilité à l'écoute, toujours vive, et son aide dans la direction que mon travail a pris de bout en bout. Les suggestions données par Mme Soncini et tous les professeurs du conseil, notamment dans le cadre des séminaires au château de Seneffe, ont été indispensables pour fixer les objectifs de ma recherche.

Ensuite, tous mes remerciements sont adressés à mon directeur de thèse, Mme Romana Zacchi, qui a su m'accompagner avec des conseils ponctuels surtout avec sa patience face aux différentes versions du texte que je lui ai régulièrement soumise.

Enfin, je tiens à remercier M. Jean-Patrice Courtois, grâce auquel, à mon arrivée à Paris, mon travail a pris sa première forme. Son accueil dans l'Équipe de recherche TLESH a été très chaleureux. C'est avec plaisir que je me remémore les moments passés au bureau du VII^e étage du bâtiment des Grands Mulins.

Je ne vais pas oublier les personnes qui constituent ma « famille élargie » : mes parents, mon big brother Christian, ma chère sœur Chiara, et mes plus grands amis, Andrea, Chiarella, Daru, Elisina, Giuseppe, Laretta, Maria Elena, Mauro & Maria, Michele, Redjan, Sara, mon frère acquis Simone, et mes collègues qui ont partagé au plus près de moi cette aventure : Clizia, Danaé, Francesca, Martina, Maurizio, Nicole, Robert.

Et surtout, Christian : j'aimerais beaucoup que l'on puisse établir à l'avenir une collaboration, de quelque façon que ce soit.

Avant de commencer, je voulais dédier ce travail à toi, Claire : cette thèse est aussi une partie de notre histoire.

Introduction

Qu'est-ce que le paysage à l'époque contemporaine ? Quels sont ses caractères actuels ? La notion de paysage a subi différentes transformations au fil de la modernité : oscillant entre réalité physique et objet esthétique, le paysage demeure aujourd'hui « une donnée fondamentale de l'expérience humaine »¹. En effet, le champ d'action de cette notion est délimité essentiellement par trois termes : que l'on mette l'accent sur l'un ou l'autre, le paysage peut être à chaque fois : a) un objet réel qui se présente aux yeux d'un observateur, lorsqu'il se place devant une portion de nature ; b) le résultat de la représentation (c'est-à-dire, une image) de cette portion de nature ; c) un objet phénoménique qui entre dans le domaine de la perception. C'est pourquoi différentes disciplines ont cherché à s'appropriier le paysage tout en formulant une définition de celui-ci selon ses propres champs d'investigation. A l'époque contemporaine, en particulier, trois terrains d'étude ont abordé principalement cet "objet" : le champ de la géographie, celui de l'écologie et celui de l'esthétique.

Afin d'aborder le thème du paysage à l'époque contemporaine du point de vue littéraire, il est nécessaire de tenir compte du fait que le paysage apparaît aujourd'hui comme « une manifestation exemplaire de la multidimensionnalité des phénomènes humains et sociaux, de l'interdépendance du temps et de l'espace, et de l'interaction de la nature et de la culture, de l'économique et du symbolique, de l'individu et de la société »². La littérature contemporaine reflète cet état de fait, comme le montrent les expériences poétiques d'Andrea Zanzotto, Philippe Jaccottet et Seamus Heaney.

Cette étude est consacrée à ces trois personnalités majeures de la poésie euro-

1. Michel Collot, *La Pensée-paysage : philosophie, arts, littérature*, Arles, Actes Sud/ENSP, 2011, p. 13.

2. *Ibid.*, p. 11.

Introduction

péenne entre XX^e et XXI^e siècle. Les parcours poétiques d'Andrea Zanzotto, Philippe Jaccottet et Seamus Heaney sont des exemples emblématiques de certaines tendances de la poésie contemporaine en Europe. Il s'agit de ces tendances poétiques qui, pendant la seconde moitié du XX^e siècle jusqu'à nos jours, ont manifesté « la persistance et la résistance d'une modernité irréductible à la *doxa* moderniste, [...] qu'on peut juger plus profondément moderne que les diverses modes artistiques qui se sont succédées tout au long du XX^e siècle »³. Par cette expression (« modes artistiques ») on fait référence aux mouvements d'avant-garde qui, d'une part, ont encouragé le renouvellement de l'art et de la littérature au XX^e siècle, en direction d'un dépassement des traditions artistiques et littéraires. D'autre part, toutefois (si l'on excepte les résultats réussis), ce dépassement a été souvent superficiel. Les parcours de Zanzotto, Jaccottet, Heaney, chacun dans son propre contexte historico-littéraire, se situent en marge des mouvements d'avant-garde des années 1960-1970, sans pour autant renoncer au renouvellement des formes poétiques. Tout au contraire, ils œuvrent à une transformation plus profonde et, par conséquent, plus durable de la poésie à notre époque⁴.

3. *Ibid.*, p. 64.

4. Les poètes en question n'ont pas hésité à affirmer leurs *distinguos* par rapport aux différentes avant-gardes littéraires qui ont animé la littérature européenne dans la seconde moitié du XX^e siècle. Un propos de Zanzotto explique bien cette condition : « mi differenzio molto da quella che è l'ideologia avanguardistica col suo "io ne so più degli altri e son qua per indicarvi una strada". Mi sento molto più vicino a chi "raspa su", [...] a chi fa del bricolage e, dovendo affrontare molte faglie, trova una maniera tutta sua per superarne almeno una » (Carlo Mazzacurati, Marco Paolini, *Ritratti. Andrea Zanzotto*, Roma, Fandango Libri, 2007, p. 37). Cf. aussi ce qu'écrit Berardinelli dans la lettre qu'il envoie à Zanzotto avec le titre *La poesia come messaggio sullo stato del mondo*, publiée dans *Nel caldo cuore del mondo. Lettere sull'Italia*. Dans cette lettre, Berardinelli décrit la génération de Zanzotto comme « la dernière génération qui ait grandi en une Italie encore prémoderne ». En s'adressant à Zanzotto, il dit : « comme Calvino, toi aussi, tu es un super-moderne qui ne cesse jamais d'être très ancien [...]. Par d'étranges voies, c'est encore l'Italie prémoderne qui parle, qui a parlé, la dernière fois, par vous » (Alfonso Berardinelli, *Nel caldo cuore del mondo. Lettere sull'Italia*, Firenze, Liberal Libri, 1999, p. 75-84).

En ce qui concerne Jaccottet, cf. ce qu'écrit Collot dans *La Pensée-paysage* : « Les plus grands poètes français de la seconde moitié du siècle, Bonnefoy, du Bouchet ou Jaccottet ont œuvré en marge et parfois en opposition à une avant-garde formaliste, un moment réunie autour de la revue *Tel Quel*, parce qu'ils refusaient de réduire la poésie à un jeu formel ou à une speculation abstraite. Et ce n'est pas un hasard si le paysage tient une place importante dans leurs œuvres, même s'il s'agit de "paysages avec figures absentes" » (Michel Collot, *La Pensée-paysage*, op. cit., p. 64, où il cite le titre d'un ouvrage de Jaccottet : cf. Philippe Jaccottet, *Paysages avec figures absentes*, Nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Gallimard, 1976 [1970]).

En ce qui concerne la littérature de langue anglaise, un mouvement proche des avant-gardes du début du XX^e siècle a été celui des *imagistes* (cf. Ruggero Bianchi, *La poetica dell'imagismo*,

Zanzotto a été considéré comme le poète italien le plus important après Montale, et cela par Montale lui-même⁵. Jaccottet est considéré, avec Bonnefoy, Deguy et du Bouchet, comme l'un des plus importants poètes français de la seconde moitié du XX^e siècle⁶. L'importance de Seamus Heaney, non seulement dans le cadre de la littérature irlandaise, ou en général anglophone, mais aussi comme figure fondamentale de la poésie mondiale, a été scellée par l'attribution en 1995 du Prix Nobel de Littérature. Dans le cadre du XXV^e cycle (2009-2012) du Doctorat d'Études Supérieures Européennes « Les Littératures de l'Europe Unie », dont le thème choisi est celui de l'« Esthétique de la nature », on a donc décidé de proposer une étude sur le thème du paysage dans l'œuvre de ces trois poètes, car il nous semble qu'une telle réflexion peut nous éclairer sur certaines directions que l'esthétique de la nature a prises à l'époque contemporaine. Parmi les expériences esthétiques contemporaines de la nature (*Land Art* aux États-Unis, *Art in Nature* en Europe) et les réflexions théoriques sur le thème de l'esthétique de la nature (les tendances de ce qui, dans les pays anglo-saxons, est nommé *environmental Aesthetics* et ce qui l'est, dans ceux de langue allemande, comme *Aesthetik der Natur* ou *Ökologische Aesthetik*⁷), la poésie s'insère avec sa propre voix, qui s'exprime avec un langage spécifique sur des questions qui nous regardent directement.

Zanzotto, Jaccottet et Heaney se présentent de bon droit comme de véritables *auctores* en matière de paysage. Chacun avec sa propre particularité, ils ont abordé ce thème en poésie dès leur premier recueil. De plus, les parcours de ces trois poètes entretiennent un rapport particulier avec un paysage spécifique, qu'ils ont

Milano, Mursia, 1965, p. 8). À l'occasion d'un colloque international consacré à *Giovanni Pascoli e l'immaginario degli italiani*, qui s'est tenu à Bologne du 2 au 4 avril 2012, Heaney a prononcé une allocution qui avait pour titre *First encounters with Pascoli*, où il a abordé la question du rapport de Pascoli avec la poétique de l'imagisme, d'où l'on peut tirer des informations importantes sur le rapport que Heaney établit et avec Pascoli et avec les imagistes.

5. Cf. les propos de Gianfranco Contini dans la préface à Andrea Zanzotto, *Il Galateo in Bosco*, Milano, Mondadori, 1978, p. 5 : « Quando uscì *La Beltà* (1968), Eugenio Montale ne trovò l'autore "indubbiamente aumentato" rispetto al "posto di rilievo" da Andrea Zanzotto già tenuto "in quella", soggiungeva ironicamente Montale, "che vien definita generazione di mezzo (non so quando cominci e quando stia per finire)". Ciò tradotto in chiaro, e aggiunta tutta la grossezza inerente a siffatte graduatorie, significa : il più importante poeta italiano dopo Montale ».

6. Cf. Michel Collot, *La Pensée-paysage, op. cit.*, p. 64.

7. En ce qui concerne le *Land Art* et l'*Art in Nature*, il s'agit de véritables expériences artistiques, tandis que l'*environmental Aesthetics*, l'*Aesthetik der Natur* et l'*Ökologische Aesthetik* sont des tendances théoriques élaborées dans le cadre de la réflexion de l'esthétique de la nature.

Introduction

élu comme référent principal de leurs expériences. Tout d'abord, Andrea Zanzotto : le paysage aux alentours de Pieve di Soligo, son village natal, est le protagoniste presque absolu de *Dietro il paesaggio* (1951), son début littéraire. À partir de cela, le poète trevisen entreprend un parcours poétique qui se déroule entre deux termes essentiels : d'un côté, le *moi* ; de l'autre, justement, le *paysage*. Il en est de même pour Philippe Jaccottet : même s'ils ont été « reniés » par l'auteur lorsqu'en 1971 *Poésie* a été édité⁸, ses premiers recueils manifestent l'appartenance aux paysages de la Suisse romande, la terre où Jaccottet est né. Ensuite, à partir du moment où le poète suisse s'installe à Grignan, dans la Drôme, il commence à faire l'expérience de ces « paysages très simples, dépourvus de pittoresque »⁹, qui seront le moteur de la poésie qu'il va produire dans les années qui suivent. Quant à Seamus Heaney, son parcours est lié à un rapport étroit avec le paysage irlandais, notamment celui de l'Irlande du Nord. Né dans la ferme de famille (family farmhouse), appelée Mossbawn, située entre les villages de Castledawson et Toomebridge, ces lieux l'accompagnent surtout à partir de *Wintering Out*¹⁰ jusqu'à ses poèmes les plus récents, où la toponymie de sa terre natale apparaît de temps en temps, par exemple dans les poèmes de la série « Album » de *Human Chain*¹¹ ; et cela même après son déménagement, en 1972, dans le cottage de Glanmore, situé dans le comté de Wicklow, à une cinquantaine de kilomètres au sud de Dublin¹².

Trois dates marquent les débuts de ces parcours : 1951, 1953 et 1966. La première est l'année d'édition de *Dietro il paesaggio* de Zanzotto, la deuxième voit la parution de *L'Effraie* de Jaccottet et la troisième celle de *Death of a Naturalist* de

8. Philippe Jaccottet, *Poésie 1946-1967*, Paris, Gallimard, 2003 [1971]. Dans ce livre, Jaccottet entend établir l'édition « définitive » de ses œuvres parues jusque-là. Comme on le verra, il s'agit d'une édition corrigée où le poète apporte des modifications importantes à des textes parus quelques années auparavant, surtout au niveau de l'organisation interne à chaque recueil. Sur la période du parcours poétique de Jaccottet qui précède la parution de *L'Effraie* (1953), cf. Hélène Samson, *Le 'tissu poétique' de Philippe Jaccottet*, Sprimont, Mardaga, 2004, Chap. 1, § 1.1 : « Cet essai entaché de grandiloquence » (p. 13-15).

9. Philippe Jaccottet, *La Promenade sous les arbres*, Paris, La Bibliothèque des Arts, 1988 [1957], p. 19.

10. Cf. notamment la série des « Bog Poems » dans Seamus Heaney, *Wintering Out*, London, Faber and Faber, 1972 et *Id.*, *North*, London, Faber and Faber, 1975.

11. Seamus Heaney, *Humain Chain*, London, Faber and Faber, 2010, p. 4-8.

12. D'ailleurs, ce nouveau milieu lui inspire la série des « Glanmore Sonnets » dans Seamus Heaney, *Field Work*, London, Faber and Faber, 1979, ainsi que la « Glanmore Eclogue » dans *Id.*, *Electric Light*, London, Faber and Faber, 2001.

Heaney¹³. Trois années dans lesquelles débutent trois expériences poétiques parmi les plus importantes de la seconde moitié du XX^e siècle, et dont la voix a retenti jusqu'au début de la deuxième décennie de ce XXI^e siècle.

On a donc choisi, comme « limite de départ » pour établir notre corpus, les débuts des expériences poétiques qui font l'objet de notre étude. Quant au *terminus post quem*, il est constitué par le moment dans lequel nous vivons. L'intérêt d'une étude comme celle que l'on présente ici réside donc dans son actualité. Au début de ce travail, en effet, l'objectif était de comprendre certains processus qui intéressent la question du paysage à l'époque contemporaine, et notamment le traitement de cette question en poésie, pour y chercher quelques reflets de notre époque. C'est la lecture de certains poèmes de Zanzotto qui nous a suscité ces questions. Au début du XXV^e cycle de doctorat, ces poèmes venaient de paraître : il s'agit de ceux qui font partie de *Conglomerati*, le dernier recueil publié par Zanzotto en 2009, deux ans avant sa mort, survenue le 18 octobre 2011. Cette lecture nous a poussé à entreprendre une recherche sur le rapport entre paysage et poésie à l'époque contemporaine. On s'est aperçu bientôt que d'autres poèmes, parus à peu près les mêmes années, écrits par deux auteurs représentatifs de deux autres littératures européennes, avaient différents points en commun avec les poèmes qu'on venait de lire. On a remarqué une similarité de formes et de thèmes qui liait ces poèmes.

13. En réalité, ces trois expériences commencent plus tôt, à partir du moment où se mettent en place les rencontres de ces trois poètes avec les muses de la poésie. Par exemple, on pourrait fixer les débuts de Zanzotto aussi en 1938, au moment où il comence à écrire ses premiers poèmes : certains d'entre eux seront publiés en 1970 chez l'éditeur Scheiwiller avec le titre *A che valse ?* ; ensuite, ils seront réunis avec d'autres poèmes en appendice à Andrea Zanzotto, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, « Oscar », 2011, p. 1127-1159, avec le titre *Versi giovanili (1938-1942)*. En tous cas, il nous paraît que le véritable début de Zanzotto se passe en 1951, lorsqu'il reçoit le prix « San Babila » pour des poèmes inédits qui seront publiés, quelques mois après, dans *Dietro il paesaggio*.

En ce qui concerne Jaccottet, on a déjà fait allusion à ses débuts « réniés » par l'auteur : il s'agit de son premier recueil, *Trois poèmes*, publiés en 1945 chez Aux Portes de France, où l'on trouve les poèmes que Jaccottet écrit entre 1943 et 1945. Deux ans après cette première édition, en 1947 Mermod publie *Requiem*, son deuxième recueil. Toutefois, dans cette étude on fixe les véritables débuts de Jaccottet en 1953, c'est-à-dire l'année où est édité *L'Effraie*, le premier recueil réuni dans *Poesie* : c'est à cette dernière édition que l'on fera référence pour l'analyse des poèmes de Jaccottet qui remontent à cette période.

À propos de Heaney, on pourrait parler de ses premiers poèmes publiés en 1962 sous l'aile de Michael MacLaverty, son premier maître (headmaster). Mais c'est avec *Death of a Naturalist* (1966) que le poète irlandais se présente dans le Parnasse de la poésie contemporaine avec toute sa puissance.

Introduction

C'est pourquoi on a commencé un chemin rétrospectif à la recherche des origines de ces formes et de ces thèmes. Plus on avançait dans notre recherche, plus l'on remarquait une certaine homogénéité qui caractérisait les recueils de ces trois poètes parus dans les deux dernières décennies de notre époque. On a donc élargi notre recherche à l'ensemble de la production de Zanzotto, Jaccottet et Heaney, pour voir quels parcours ont amené ces expériences poétiques à aboutir à ces formes. Après l'analyse des textes qui constituent les étapes de ces parcours, on a constaté la présence de certains traits qui sous-tendent les dernières expériences de ces trois auteurs, au niveau rhétorique et stylistique, ainsi qu'au niveau thématique. Ces traits renvoient à l'idée de fragmentation, si bien que l'on peut parler, en ce qui concerne ces expériences poétiques, de paysage comme fragmentation de l'esthétique de la nature.

La question de l'actualité de la poésie est strictement liée à celle de son utilité à notre époque. Au début de notre travail, en effet, on s'est demandé si aujourd'hui le langage de la poésie peut nous dire quelque chose à propos de certaines questions qui nous regardent directement. En ce qui concerne la question du paysage, on se demandait quel type de discours se retrouve dans la poésie, parmi les expériences artistiques actuelles, à propos de ce sujet. D'ailleurs, ces questions nous posent face à un autre problème, envisagé parmi d'autres par Eugenio Montale lors de la remise du prix Nobel en 1975. Dans son discours à l'Académie suédoise, Montale se demandait : la poésie est-elle encore possible ?¹⁴ La réponse était au fond positive :

potrà sopravvivere la poesia nell'universo delle comunicazioni di massa ?
È ciò che molti si chiedono, ma a ben riflettere la risposta non può essere che affermativa. Se s'intende per poesia la così detta belletteristica è chiaro che la produzione mondiale andrà crescendo a dismisura. Se invece ci limitiamo a quella che rifiuta con orrore il termine di produzione, quella che sorge quasi per miracolo e sembra imbalsamare tutta un'epoca e tutta una situazione linguistica e culturale, allora bisogna dire che non c'è morte possibile per la poesia¹⁵.

14. C'est ici le titre du discours proféré par Montale le 12 décembre 1975 à l'Académie suédoise. Cf. Eugenio Montale, « È ancora possibile la poesia ? », in *Id.*, *Sulla poesia*, Milano, Mondadori, « Saggi », 1976, p. 5-14.

15. *Ibid.*, p. 11.

Dans l'introduction à son étude sur la poésie de Zanzotto, Jean Nimis commente ainsi le problème envisagé par Montale en 1975 :

En filigrane de la déclaration de Montale il y avait bien sûr l'idée que la modernité pût impliquer, dans une échéance naturellement impossible à fixer, la "mort de l'Art" déjà envisagée au siècle précédent par Hegel. Ce risque a été matériellement confirmé par le fait que les techniques expressives de la poésie (dans la dimension rhétorique en particulier) ont été réinvesties dans la pratique quotidienne de la publicité, par exemple. Le binôme communication-poésie, dans le complexe champ d'attraction et de répulsion des deux termes qui le composent, apparaît au cours du XX^e siècle avec toute sa puissance, une puissance intacte depuis les analyses de Mallarmé dans « Crise de vers », réactualisées ensuite par les recherches des linguistes dans le sillage de Ferdinand de Saussure. Or, si la poésie est œuvre de communication dans sa vocation à produire une communauté, cette empathie qu'est censé instaurer le poème est menacée et dépassée par les artifices de la modernité, du "progrès" : c'est tout cela que le sujet lyrique de la poésie de Zanzotto met en jeu¹⁶.

Ces réflexions de Jean Nimis à propos de la poésie de Zanzotto nous ont poussé à sonder le rapport entre la poésie de nos trois auteurs et le monde dans lequel elle est inscrite, à partir de la question du paysage à l'époque contemporaine. On

16. Jean Nimis, *Un « processus de verbalisation du monde » : perspectives du sujet lyrique dans la poésie d'Andrea Zanzotto*, Berne, Peter Lang, 2006, p. 2. Mais cf. aussi ce qu'écrit Alfonso Berardinelli, à propos du milieu poétique italien de la moitié des années 70, dans son récent *Poesia non poesia* : « A metà degli anni Settanta diventò chiaro che si stava ricominciando da un grado zero dell'autocoscienza storica. [...] Niente più né impegno né avanguardia. Cioè niente rapporto dialettico fra poesia e storia, fra evoluzione o mutamento delle forme letterarie e processo storico, comunque lo si intendesse. [...] L'autonomia, l'autarchia creativa veniva ora resa possibile dall'eliminazione di quel particolare negativismo ascetico trasmesso dall'Estetica del Silenzio (come la définì Susan Sontag) e dalle ipotesi sulla fine imminente dell'Arte » (cf. Alfonso Berardinelli, *Poesia non poesia*, Torino, Einaudi, 2008, p. 5). C'est pourquoi, quelques pages après, il écrit : « Attualmente, l'energia, la varietà, l'efficienza comunicativa dei nostri poeti si è così indebolita che si potrebbe suggerire a chi voglia fare il poeta questo speciale training : non considerare buono e accettabile nessun testo poetico che non regga il confronto con un buon articolo di giornale o con una canzone. [...] le regole che governano la produzione giornalistica e i media di massa sono ormai più impegnative di quelle che governano i testi poetici. A un vero poeta una sfida del genere non dovrebbe dispiacere » (*Ibid.*, p. 27-28).

Introduction

a mis en rapport ces expériences poétiques avec la nouvelle attention envers le paysage qui caractérise la culture occidentale depuis la Seconde Guerre mondiale. On a parlé d'un « engouement » pour le paysage, notamment depuis une trentaine d'années¹⁷, c'est-à-dire surtout à partir des années 80, pendant lesquelles le problème environnemental s'est posé d'urgence, à cause des risques de destruction de la planète. La question du paysage est centrale à l'intérieur de la problématique plus globale de la défense de l'environnement, qui est à la base des mouvements écologistes des années 60-70¹⁸. Les disciplines que l'on a dit être « intéressées » au sujet du paysage (géographie, écologie et esthétique) ont été influencées par ce processus.

En particulier, on s'est intéressé aux changements qui ont investi le champ de l'esthétique, notamment celui de la poésie¹⁹. Pour saisir le discours poétique sur le paysage qui est mis en œuvre par Zanzotto, Jaccottet et Heaney, il faut justement tenir compte de la relation que le sujet lyrique établit avec le monde dans lequel il est inscrit. Les expériences poétiques que l'on a analysées, en effet, sont des exemples emblématiques de cette relation du sujet lyrique au monde.

C'est pourquoi, dès le sous-titre, on a fait référence au concept d'« expérience poétique ». Ce concept nous permet de saisir véritablement le discours poétique sur le paysage, sans se renfermer dans l'idée d'une « clôture du texte », qui a longtemps dominé les études littéraires sous l'influence du formalisme et du structuralisme. Or, si cette idée « a pu jouer un rôle positif sur le plan méthodologique », il est tout aussi vrai que

cette hypothèse de travail et de lecture est peu à peu devenue une véritable thèse sur l'écriture, selon laquelle le texte ne parlerait que de lui-même. [...] À cette théorie réductrice, s'opposent la pratique et la réflexion des poètes, qui,

17. Michel Collot, *La Pensée-paysage*, *op. cit.*, p. 9.

18. À ce propos, cf. les conséquences apportées par la branche de l'écologie nommée « écologie du paysage » (voir plus avant, ch. 1, § 1.2).

19. Par exemple, on considérera avec attention les rapports entre science et esthétique qui ont poussé à parler d'une « esthétique verte » (cf. Loïc Fel, *L'esthétique verte : de la représentation à la présentation de la nature*, Seyssel, Champ Vallon, 2009). L'attention envers la science est d'ailleurs un trait que ces trois poètes ont en commun. À ce propos, on pourrait parler d'une « esthétique poétique de la nature » à l'époque contemporaine ou, comme Antonio Prete l'a suggéré, d'une « prosodie de la nature » (cf. Antonio Prete, *Prosodia della natura : frammenti di una fisica poetica*, Milano, Feltrinelli, 1993).

résistant au terrorisme de la textualité, ont, pour la plupart, continué de lier étroitement leur écriture à une expérience personnelle et à une découverte du monde. Toute expérience poétique engage au moins trois termes : un sujet, un monde, un langage. Le tort du formalisme a été de bloquer l'analyse sur le seul pôle linguistique, alors que l'enjeu essentiel de l'activité poétique nous semble résider dans la mise en rapport de ce pôle avec les deux autres²⁰.

D'une part, donc, nous sommes bien conscients que ce sont des textes qui constituent l'objet de notre étude. Pourtant, de l'autre, il faut tenir compte du fait que ces textes sont le résultat de la mise en rapport des pôles qui constituent « l'enjeu essentiel de l'activité poétique » : à savoir, justement, le sujet lyrique, le monde où il est inscrit et le langage qu'il utilise. Il ne suffit pas de chercher exclusivement à dégager le fonctionnement du langage ; d'ailleurs, cela ne signifie pas qu'on doit nier les conquêtes du formalisme et du structuralisme dans les études littéraires. Tout simplement, nous croyons que, dans toute expérience de langage, il faut aussi tenir compte de la présence d'un sujet qui énonce et d'un monde auquel ce sujet fait référence.

On abordera ces questions dans un prologue qui nous permettra d'approcher notre problématique en déployant en même temps les outils d'analyse que l'on mettra à l'épreuve dans les chapitres qui suivent. On se penchera notamment sur la question du sujet lyrique et sur le concept d'expérience poétique. Ces deux questions nous permettront de déployer une analyse de texte qui ne se limite pas au langage utilisé et aux procédés rhétoriques mis en place par Zanzotto, Jaccottet et Heaney dans leurs expériences. En effet, lorsqu'on aborde des textes poétiques, on ne doit pas non plus négliger la question du référent, qui d'ailleurs est présent dans toute expérience de langage²¹. Ainsi, ce que l'on propose dans notre étude

20. Michel Collot, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989, p. 5-6.

21. Les termes d'une « expérience de langage » sont analysés par Stefano Agosti dans sa préface à l'édition Mondadori « I Meridiani », qui recueille tous les poèmes de Zanzotto parus jusqu'en 1999, ainsi que des exemples significatifs de la production zanzottienne en prose (cf. Stefano Agosti, « L'esperienza di linguaggio di Andrea Zanzotto », in Andrea Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, édition sous la direction de Stefano Dal Bianco et Gian Mario Villalta, Milano, Mondadori, « I Meridiani », 1999, p. IX-XLIX). Avant la parution des deux derniers recueils de Zanzotto (*Sovrimpressioni* et *Conglomerati*, publiés respectivement en 2001 et en 2009), l'édition « I Meridiani » était la référence pour toute étude sur l'ensemble de la poésie zanzottienne. En

Introduction

est d'aller à la recherche de la *trace* laissée par le sujet dans les poèmes, ainsi que celle du monde dans lequel se produit ces expériences poétiques. Trace rhétorique, d'abord, car le langage utilisé dans ces expériences se présente d'emblée comme « poétique » : les procédés déployés dans les textes objets de notre analyse, en effet, relèvent du genre lyrique²². Mais aussi le langage en tant que tel, et surtout son fonctionnement en relation avec le référent auquel il se rapporte, doit retenir notre attention. C'est pourquoi, à côté d'une analyse strictement rhétorique, on tiendra compte et des apports tirés de la linguistique, et des suggestions que l'on peut retirer des autres disciplines, notamment de la phénoménologie.

Il s'agit donc d'analyser ce que Jean Nimis appelle les « positions » et les « perspectives » du sujet lyrique dans son « processus de verbalisation du monde »²³. En ce qui concerne la position du sujet, il s'agit de définir la « position du sujet poétique dans son monde et sa position dans et par rapport à son discours sur ce monde »²⁴. Il convient, en outre, de « définir quel est le monde dont il est question et voir comment il fait naître en son sein un “sujet lyrique” ».

Pour aborder cette problématique, nous mettrons à l'épreuve la catégorie de « structure d'horizon » que Michel Collot a élaborée à partir de certains concepts philosophiques qui touchent à la sphère de la phénoménologie, en particulier celle de Merleau-Ponty. Nous nous attacherons aux développements de cette catégorie que Collot a formulés au fil de ses analyses sur les rapports entre paysage et poésie. Ensuite, en suivant les suggestions que celui-ci a récemment condensées dans le syntagme de *pensée-paysage*, nous interrogerons les textes de notre corpus à la lumière de ce nouveau concept²⁵. Ce dernier consiste à concevoir le paysage

septembre 2011, un mois avant la mort du poète, Mondadori a publié en édition poche le recueil complet des poèmes de Zanzotto, en ajoutant au texte de l'édition « I Meridiani » les deux derniers recueils susmentionnés. Dans notre étude, les poèmes de Zanzotto que l'on analysera seront tirés de cette édition.

22. Cf. Berardinelli, « Poesia e genere lirico », in *Poesia non poesia*, *op. cit.*, p. 32-35.

23. Jean Nimis, *Un « processus de verbalisation du monde »*, *op. cit.*, p. 3. Le titre de l'étude de Nimis reprend un vers d'un poème de Zanzotto contenu dans *La Beltà* (1968) : « Tanto, in questo, / resta del processo di verbalizzazione del mondo » (« Profezie o memorie o goirnali murali », XVI, vers 68-69 ; cf. Andrea Zanzotto, *Tutte le poesie*, *op. cit.*, p. 309).

24. *Ibid.*, p. 4.

25. On trouve une première conceptualisation de la catégorie d'« horizon » appliquée à la poésie moderne et contemporaine dans Michel Collot, *L'Horizon fabuleux*, Paris, José Corti, 1988. Les analyses les plus importantes pour notre démarche sont développées dans *Id.*, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, Presses universitaires de France, 1989 (nouv.

comme un *phénomène* dont l'enjeu est central non seulement dans la façon que notre époque a de regarder, mais aussi dans la façon que nous avons de *penser*.

Nous suivrons, donc, une double perspective d'analyse. D'abord, nous étudierons ces expériences poétiques en les situant dans leurs milieux littéraires : cela veut dire considérer que ces œuvres se placent à l'intérieur de la tendance de la « modernité irréductible à la *doxa* moderniste » dont on a parlé. Ensuite, il sera nécessaire de tenir compte de certains processus historiques qui intéressent le monde actuel²⁶. C'est seulement à travers cette démarche qu'il sera possible de comprendre à fond la signification de certains énoncés, et surtout leur élaboration, leur répétition et leur variation.

L'une des directions que l'on donnera à notre travail, donc, est de « dépasser l'hypothèse formaliste ». Toutefois, comme le disait déjà Michel Collot en 1989, « la difficulté ne serait pas résolue par un retour aux schémas traditionnels de l'expression et de la représentation, qui méconnaissent au contraire les pouvoirs propres du langage. Pour éviter la régression vers un pur impressionnisme critique, on ressent aujourd'hui le besoin d'une nouvelle théorisation »²⁷. On mettra donc à l'épreuve cette nouvelle théorisation, qui consiste à « repenser l'expérience et le langage poétiques moderne à l'aide de la notion d'*horizon* »²⁸, sans oublier ses

éd., 2005) et reprises dans *Id., Paysage et poésie. Du romantisme à nos jours*, Paris, José Corti, 2005. Enfin, de nouvelles perspectives que la phénoménologie de Merleau-Ponty peut apporter à l'étude du thème du paysage dans l'art et la littérature contemporains sont condensées dans le concept de *pensée-paysage*, formulé dans *Id., La Pensée-paysage : philosophie, arts, littérature*, Arles, Actes Sud/ENSP, 2011.

26. À ce propos, cf. ce qu'écrit Jean Nimis dans l'introduction à son étude sur Zanzotto, par rapport à la « question du sujet lyrique » : « En effet, d'une part, il n'est pas – ou plus – question aujourd'hui de prendre sérieusement en compte d'autre entité opératoire qu'un sujet en quelque sorte interne à l'écrit, c'est-à-dire construit par le texte lui-même. Et d'autre part, dans une poésie visiblement ancrée dans la condition de l'homme contemporain, le lyrique pourrait – en vertu de certaines prises de position de la poétique moderne (la célèbre « disparition élocutoire de l'auteur », par exemple) – être considéré comme inactuel. Cependant, il faut bien considérer deux hypothèses. Premièrement, il est possible de sortir le lyrisme d'une logique de genre, pour en faire non plus un domaine délimité, mais une sorte de ferment historique, de force à l'œuvre, de dessein d'une trajectoire dans le monde, et le rétablir ainsi comme composant de toute poétique [...]. Deuxièmement, à la charnière entre le particulier et le général, entre idiotisme et commencement de communication, le sujet est au moins une fiction tacitement posée par le lecteur, et pour une part choisie au cours de la lecture même. La poésie est possible de sujet à sujet, quelle que soit la difficulté d'une parole singulière, même si ces sujets sont fragiles et évanescents » (Jean Nimis, *Un « processus de verbalisation du monde »*, *op. cit.* p. 3).

27. Michel Collot, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, *op. cit.*, p. 6.

28. *Ibid.*

Introduction

aboutissements récents, notamment en ce qui concerne la notion de *pensée-paysage*, qui vient d'être exposée dans le dernier ouvrage de Collot.

Prologue : pour une redéfinition du concept de paysage

Depuis à peu près une trentaine d'années, nous assistons à un nouvel engouement pour le paysage. À la fois « un patrimoine naturel et un bien social et culturel, où s'investissent des valeurs éthiques, esthétiques et symboliques »¹, le paysage est un phénomène complexe que notre société semble avoir redécouvert. Ce regain d'intérêt s'oppose fondamentalement à l'attitude qui a longtemps prévalu après la Seconde Guerre mondiale, selon laquelle le développement des sociétés et des économies occidentales devrait s'accompagner d'une urbanisation massive qui impliquerait une dégradation de l'environnement et, par conséquent, la perte, voire la négation de l'importance des paysages.

Au contraire, on a paradoxalement commencé à prendre conscience de sa valeur au moment où le paysage semblait menacé de déclin, voire de disparition. Mais le paradoxe est seulement apparent. La croissance des sociétés occidentales de l'après-guerre, en ayant alimenté la menace de disparition des paysages, a en même temps augmenté « le besoin d'en parler, de les montrer et de les réhabiliter »², puisque, face à la destruction des paysages, nous sommes obligés, en un certain sens, à prendre conscience de leur valeur. Ainsi, même au niveau de l'esthétique, le processus n'est point paradoxal : la tendance à l'abstraction et au formalisme qui a caractérisé le XX^e siècle, en effet, n'a pas empêché que l'art et la littérature aient connu un intérêt renouvelé pour le paysage.

Cela peut être expliqué si l'on considère l'essence intime du concept de paysage, qui nous aide dès le début à mettre l'accent sur l'un de ses deux caractères constitutifs : c'est-à-dire le fait que le paysage est tout d'abord un *fait culturel*, ainsi

1. Michel Collot, *La Pensée-paysage*, *op. cit.*, p. 9.

2. *Ibid.*

qu'un *fait de nature*, puisqu'il s'agit du traitement d'une portion de nature par l'action de l'homme. Or, si le processus qui a investi les sociétés occidentales tout au long de la deuxième moitié du XX^e siècle a été caractérisé par un élargissement de la dimension urbaine³, cela ne veut pas dire que la population mondiale, caractérisée de plus en plus par cette dimension, n'a pas ressenti le « besoin de paysage ». Tout au contraire. On sait, en effet, que le paysage est avant tout une invention des citadins : parmi les gens de campagne, qui ont la coutume d'y être totalement plongés, il serait difficile de trouver une conception esthétique de la nature. De plus, dans l'histoire de la culture occidentale on peut remarquer que le rapport avec ce qu'on nomme « paysage » a été établi surtout au moment où on a commencé à percevoir une distance avec la nature⁴. « Celui qui vit « plongé » dans la nature d'habitude n'aime pas celle-ci. Les paysans n'aiment pas le paysage, de plus, ils ne savent même pas que quelque chose comme le paysage existe », dit Paolo D'Angelo dans son *Estetica della natura*⁵.

Or, le *besoin* dont on a parlé est devenu à peu près un *engouement*, comme le dit Michel Collot⁶ : et cela surtout depuis à peu près une trentaine d'années, c'est-à-dire après la vague des mouvements écologistes qui a eu lieu entre les années 1960 et 1970 du dernier siècle. Toutefois, ce processus a eu des effets, pas

3. Non seulement le nombre de gens qui vivent en ville a dépassé désormais ceux qui vivent dans les campagnes, mais aussi, comme conséquence de ce processus, il est de plus en plus difficile de distinguer la ligne de démarcation entre ville et campagne, notamment dans certaines zones du monde occidental sous l'appellation d'« étalement urbain ». Plusieurs études socio-historiques ont été consacrées à ce sujet : parmi les plus récentes, à titre d'exemple, cf. l'ouvrage collectif publié en juin 2013 par les Éditions Johanet sous le titre *Territoires, villes et campagne face à l'étalement urbain et au changement climatique*.

4. Cette distance prend différentes significations en fonction de l'idée de nature à laquelle chaque culture se rapporte : ainsi, par exemple, le paysage romantique est notamment caractérisé par le sentiment de perte de la nature en tant que *physis*, une idée qui a presque dominé le rapport à la nature de l'art et de la littérature jusqu'au XVIII^e siècle. Le romantisme a été en quelque sorte le premier moment de coupure entre deux différentes conceptions de la nature. Dans le premier chapitre de son *Estetica della natura*, qui se propose dès le titre comme une « petite histoire du beau naturel », Paolo D'Angelo peut affirmer que « l'histoire du beau naturel démontre qu'on aime toujours la nature qu'on a perdue. [...] La *Stimmung* de la beauté naturelle est fondamentalement celle de la nostalgie » (Paolo D'Angelo, *Estetica della natura. Bellezza naturale, paesaggio, arte ambientale*, Bari, Laterza, 2001, p. 13. Nous traduisons). On reviendra plus avant sur le concept de *Stimmung*.

5. *Ibid.* (nous traduisons). À ce propos, cf. aussi Henri Cueco, *Approches du concept de paysage*, in Roger, A. (dir.), *La théorie du paysage en France (1974-1994)*, Seyssel, Champ Vallon, 1995, p. 168-181.

6. Michel Collot, *La Pensée-paysage, op. cit.*, p. 9.

toujours positifs, dans la conception esthétique de la nature à notre époque. Il est vrai que la diffusion de la « pensée écologique »⁷ a permis de poser à l'attention de toujours plus de personnes non seulement le problème de la sauvegarde de l'environnement, mais aussi celui du risque de la destruction du paysage. Cependant, ces deux concepts, environnement et paysage, ne sont pas la même chose. Derrière l'engouement de l'environnementalisme, si répandu à notre époque, se cache le risque d'un aplatissage du concept de paysage, ramené dans celui d'environnement, avec par conséquent le risque d'une dévalorisation de la beauté naturelle, considérée comme une chose frivole, qui ne mérite pas trop d'attention, voire qui doit être éliminée totalement. Un rôle important dans cette idée de subordination du paysage à l'environnement a peut-être été joué par la conception du paysage comme panorama : cette conception est totalement *subjective*, tandis que, on le verra, le paysage s'insère plutôt dans une dimension *inter-subjective*.

Paolo D'Angelo a consacré plusieurs ouvrages aux problèmes connexes à la conception du paysage à notre époque⁸. Pour chercher à expliquer la diffusion récente de cette vogue, D'Angelo, dans l'introduction à l'anthologie qu'il a éditée en 2009 avec le titre *Estetica e paesaggio*, a mis l'accent sur le passage « d'une société industrielle à une société post-industrielle » qui aurait caractérisé l'Europe après la Seconde Guerre mondiale⁹. Ce processus a permis que

7. C'est-à-dire ce qu'on nomme l'environnementalisme : celui-ci est une chose différente par rapport à l'écologie en tant que science, qui naît vers la fin du XIX^e siècle en Allemagne. À ce propos, voir *infra*, p. 25.

8. Pour notre étude, les plus significatifs sont : *Estetica della natura* (Paolo D'Angelo, *Estetica della natura*, *op. cit.*) ; l'anthologie de textes sur le thème du paysage publiée sous le titre *Estetica e paesaggio* (*Id.*, (dir.), *Estetica e paesaggio*, Bologna, Il Mulino, 2009) ; et le recueil d'essais sorti récemment avec le titre *Filosofia del paesaggio* (*Id.*, *Filosofia del paesaggio*, Macerata, Quodlibet, 2010).

9. Paolo D'Angelo, *Estetica e paesaggio*, *op. cit.*, p. 7 (nous traduisons). On verra que d'après un géographe comme Franco Farinelli le tournant fondamental pour comprendre ce qu'est le monde actuel est à placer au moment du passage de la première à la seconde révolution industrielle, un tournant qui se déroule vers la fin de la Première Guerre mondiale. D'après Farinelli, ce passage a posé les bases pour la constitution d'un nouveau monde, caractérisé par l'« informatisation de l'espace », ce qui a rendu problématique son déchiffrement car, après cette transformation, « tout renversement du système de production et du mode de vie laisse aujourd'hui des traces de moins en moins consistantes et significatives » (Franco Farinelli, *I segni del mondo*, Firenze, La Nuova Italia, 1992, p. 208. Nous traduisons) ; c'est pourquoi, aujourd'hui, le modèle de connaissance constitué par le paysage peut nous aider à la compréhension de ce monde. On y reviendra.

des portions assez larges de territoires [aient] été disponibles à un reclassement, tandis que, d'autre part, on a assisté à un grand accroissement de la mobilité, qui est lié non seulement au tourisme, mais aussi aux nouvelles formes d'installation et de modalités liées à l'habitat ¹⁰.

Tout ce qu'on vient de présenter n'arrive pas à mettre hors-jeu la question du paysage à notre époque. Les définitions ne sont pas assez claires et distinctes. Ce qu'on propose dans les pages qui suivent, c'est une réflexion autour d'une série de problèmes qui se posent d'emblée lorsqu'on cherche à aborder le concept de paysage. Pour ce faire, on tiendra compte dès le début de l'objectif final de ce travail, qui est d'étudier le thème du paysage dans les expériences poétiques de Zanzotto, Jaccottet et Heaney, des expériences qu'on a choisies parce que représentatives du rapport que la poésie contemporaine établit avec le paysage.

Le concept de paysage à l'époque contemporaine

Pour comprendre les phénomènes qu'on vient de présenter, et qui investissent la société actuelle dans son intégralité, y compris ses manifestations esthétiques, on ressent aujourd'hui le besoin de redéfinir le concept de paysage. Cela se rend nécessaire si l'on tient compte du fait que « pour *voir* un paysage on a besoin de quelque chose de plus qu'un œil qui l'aperçoive : il faut aussi une réflexion qui puisse le constituer en tant que chose différente de la simple donnée sensible : une *théorie*, justement » ¹¹.

C'est surtout à cause de ce manque conceptuel que plusieurs réflexions autour de l'esthétique de la nature, comme celles qui entrent dans le cadre de la soi-disant *environmental Aesthetics*, ont souvent sorti la question du paysage de ses champs d'enquête, au lieu de « défendre » un concept qui devrait nous aider à ajouter la dimension de la beauté aux luttes contre la destruction de la planète. Cela s'est passé surtout parce que, à l'avis de ces disciplines, la question du paysage n'est pas du tout « scientifique », car elle est encore trop liée à une conception subjective du paysage qui dérive de la sphère de l'art et de la littérature, et donc

10. *Ibid.* (nous traduisons).

11. Paolo D'Angelo, *Filosofia del paesaggio*, *op. cit.*, p. 12 (nous traduisons).

peu digne de considération pour ces champs d'étude qui aspirent au statut de sciences. Toutefois, cette façon de concevoir le paysage ne s'éloigne pas beaucoup du malentendu qui associe le paysage au panorama ou, d'une façon encore plus simpliste, à la « vue » : les réflexions esthétiques dont on a parlé tendent à traiter la question du paysage avec distance parce qu'elles ont une conception de celui-ci trop souvent liée à l'objet de leurs polémiques.

Pour sortir de cette impasse et donner au paysage une place qui ne se situe ni du côté de la subjectivité stricte, ni de celui de l'objectivité, Michel Collot propose de le traiter non plus comme « un terrain d'action ni un objet d'étude » : d'après lui, le paysage « donne à penser, et à penser autrement »¹². Dans son étude la plus récente, Collot envisage la possibilité de concevoir le paysage comme « un modèle pour l'invention d'un nouveau type de rationalité »¹³, qu'il appelle la « pensée-paysage »¹⁴.

En réalité - comme Collot lui-même le reconnaît - il y a eu une tendance de la modernité qui a pu traiter le paysage comme l'objet d'une réflexion et d'une représentation, et qui s'est développée à partir du moment où l'on a disposé d'un mot et d'images pour désigner cet objet. Il s'agit d'une façon de penser qu'Augustin Berque, dans *La Pensée paysagère*, appelle « pensée du paysage »¹⁵, et qu'il oppose à la façon qu'avaient les sociétés occidentales d'organiser leur environnement jusqu'à la Renaissance. D'après Berque, la tendance à traiter l'« objet-paysage » est encore la nôtre, et c'est aussi à cause de cela que nos paysages sont menacés de destruction. Cependant, comme l'affirme Collot, il est aussi vrai qu'une autre tendance, celle de la « pensée-paysage », a vu le jour, au moins depuis le Romantisme : cette tendance consiste à concevoir le paysage comme l'expression d'une relation intime entre l'homme et le monde.

Or, à notre avis, il s'agit justement de comprendre la signification de cette relation. S'il est vrai, d'une part, que la « relation intime » dont parle Collot est une

12. Michel Collot, *La Pensée-paysage*, *op. cit.*, p. 12.

13. *Ibid.*

14. Avant d'arriver à formuler ce concept, Michel Collot a suscité plusieurs rencontres interdisciplinaires sur le sujet du paysage. Les actes de ces rencontres ont été publiés dans *Les Enjeux du paysage* ; *Le Paysage : état des lieux* (en codirection avec Françoise Chenet et Baldine Saint Girons) ; et *Paysage et modernité(s)* (en codirection avec Aline Bergé). Ces trois ouvrages sont parus chez Ousia, Bruxelles, dans la collection « Recueil », respectivement en 1997, 2001 et 2007.

15. Augustin Berque, *La Pensée paysagère*, Paris, Archibooks, 2008, p. 9.

chose différente du traitement strict, à sens unique, d'un objet (le paysage) par un sujet, d'autre part cette relation, au moins celle dérivée du Romantisme, s'est souvent caractérisée par une forme de *fusion* entre l'homme et la nature, qui a paradoxalement influencé la conception (strictement subjective) du paysage comme « état de l'âme ». Cela revient dans la célèbre formule notée par Amiel dans son *Journal intime*¹⁶. D'après Collot, dans l'expression d'Amiel « la correspondance entre le paysage et l'état de l'âme est à double sens : elle suppose non seulement la projection de l'affectivité sur le monde, mais aussi le retentissement de ce dernier dans la conscience du sujet »¹⁷. Le *tiret* entre « pensée » et « paysage » dans la formule de Collot signifie justement cette « correspondance » : dans ce signe de ponctuation est concentrée la relation à double sens, voire l'interaction entre les deux termes qui constituent le syntagme « pensée-paysage ». Reprenons les mots de Collot lorsqu'il présente ce nouveau concept au début de son ouvrage :

La juxtaposition des deux termes tente de transposer *une tournure habituelle en poésie* et une des possibilités offertes à la pensée par une langue comme le chinois, qui, *en évitant les articulations syntaxiques, permet de créer des énoncés susceptibles de multiples ententes*¹⁸.

Pour définir le paysage de nos jours, Collot propose donc une formule qui se penche sur une démarche « habituelle en poésie ». Parmi les exemples qu'il cite on trouve le « pâtre-promontoire » de Victor Hugo et la « matière-émotion » de René Char. Mais si le fonctionnement de cette « relation intime entre l'homme et le monde » appartient notamment au domaine de la poésie, à propos du paysage, c'est justement dans la poésie romantique que cette relation se manifeste avec toute sa puissance¹⁹. À cette époque, en effet, la culture européenne voit mûrir certaines

16. « un paysage quelconque est un état de l'âme » (Henri-Frédéric Amiel, *Journal intime*, 31 octobre 1852; édition intégrale sous la direction de Bernard Gagnebin et Philippe M. Monnier, Lausanne, L'Âge d'Homme, t. II, 1978, p. 295). Pour le sens authentique de cette phrase, cf. Rosario Assunto, *Il paesaggio e l'estetica*, Napoli, Giannini, 1973, vol. I, p. 158.

17. Michel Collot, *La Pensée-paysage*, *op. cit.*, p. 31.

18. *Ibid.*, p. 12. Nous soulignons. Plus avant, Collot donne un exemple de ce type d'énoncés en citant le « sentiment-paysage » (*qing-jing*) « auquel la poésie chinoise a donné une expression saisissante », qui « n'appartient ni au sujet ni à l'objet : il naît de leur rencontre et de leur interaction » (*Ibid.*, p. 31).

19. À ce propos, cf. le premier chapitre (*Sites romantiques et description poétique*) de l'ou-

idées parues tout au long du XVIII^e siècle en ce qui concerne l'appréciation esthétique de la nature. L'une des plus importantes est condensée dans le terme allemand *Stimmung*, qui exprime un échange entre paysage et sujet à l'intérieur d'une intégration entre l'homme et la nature²⁰. Or, c'est justement la formule d'Amiel qui a tellement influencé cette idée du paysage comme panorama et qui est encore enracinée de nos jours, si bien que même les débuts des expériences poétiques de nos poètes, on le verra, s'insèrent dans le cadre d'une « fusion » entre le sujet poétique et la nature. Dans le premier chapitre de cette étude, on soulignera comment cette idée est mise en forme dans certains textes poétiques qui appartiennent aux premières œuvres de nos poètes, à travers des procédés qui relèvent parfois de la sphère du symbolisme, et qui se placent encore dans une lignée de la poésie européenne qui va idéalement du romantisme au surréalisme²¹. Toutefois, les parcours traversés par Zanzotto, Jaccottet et Heaney les amènent en direction d'un détachement de cette fusion, après lequel ils aperçoivent un monde fragmenté dont le paysage est justement le reflet de la fragmentation de l'esthétique de la nature à l'époque contemporaine.

Il s'agit, là, d'une question cruciale, car c'est seulement si l'on tient compte du fait que les problèmes posés par le concept de paysage à notre époque dérivent essentiellement de la conception du paysage comme panorama, que l'on peut comprendre certains processus de la contemporanéité, comme par exemple le fait que le paysage est aujourd'hui l'objet d'une agression continue. À travers l'expérience qu'ils font du paysage, Zanzotto, Jaccottet et Heaney atteignent cette conscience et mettent en place des formes de résistance à la destruction du paysage qui caractérise notre époque.

C'est pourquoi nous croyons que l'idée proposée par Collot doit être précisée, car elle ne rend pas compte entièrement du traitement du thème du paysage de nos jours, notamment par la poésie contemporaine. Si la redéfinition du concept

vrage de Collot dédié au rapport entre paysage et poésie (Michel Collot, *Paysage et poésie*, *op. cit.*, p. 21-41), où l'auteur aborde, à travers des exemples ponctuels, l'intéressante question de « l'émergence quasi simultanée dans la littérature française du romantisme, du thème paysager, de la description et de la prose poétique » (*Ibid.*, p. 21).

20. Le concept de *Stimmung* a été abordé en particulier par Georg Simmel dans *Philosophie der Landschaft* (1913). À ce propos, cf. Paolo D'Angelo, *Estetica e paesaggio*, *op. cit.*, p. 39-51.

21. Cf. Marcel Raymond, *De Baudelaire au surréalisme*, Paris, Corti, Édition nouvelle et remaniée, 1969 [1940].

de paysage à notre époque passe aussi par les moyens propres à la poésie (car c'est surtout en poésie, et notamment dans la poésie moderne, qu'on voit fonctionner la relation dont on a parlé), toutefois, dans notre travail, on s'est demandé si, dans les expériences poétiques que l'on a choisi d'étudier, il s'agit du même type de relation dont parle Collot dans les études qu'il a consacrées à ce sujet depuis une vingtaine d'années²².

C'est ici la question fondamentale qu'on s'est posé dans notre étude : y a-t-il quelques aspects qui distinguent ces expériences comme « différentes » par rapport aux possibilités ouvertes pour la poésie par le Romantisme ? C'est-à-dire : peut-on dire que ces expériences font partie d'une autre époque que celle inaugurée par l'avènement de la poésie moderne ?

Depuis la proposition de Lyotard, on a souvent parlé de notre époque comme « postmoderne »²³. Au lieu de postmodernité, Collot préfère parler de « nouvelle modernité »²⁴. Dans tous les cas, que l'on songe à notre époque comme postmoderne, que l'on parle de « nouvelle modernité », ou encore que l'on suive d'autres suggestions, comme celle de « surmodernité »²⁵, un fait est clair : l'expérience de la Seconde Guerre mondiale (notamment avec l'étonnement suscité par l'éclatement de la bombe atomique à Hiroshima) a produit une nouvelle époque dans laquelle l'idée, l'expérience et le concept de paysage ne sont plus les mêmes. En ce sens, la modernité (même la modernité littéraire) a revêtu des formes nouvelles : en ce qui concerne la littérature, on peut parler d'« un tournant fondamental dans la façon de considérer et d'hériter la modernité, un tournant qui s'est passé avant ce qu'on pense généralement », car la postmodernité

commence aux années 40, notamment après la Seconde Guerre mondiale, lorsque la centralité de l'Europe a désormais touché à sa fin et le XX^e siècle, en tant que « siècle américain », sort de son état de latence pour se révéler dans les formes les plus évidentes dans tous les cadres de la vie (politique,

22. On songe ici à Michel Collot, *L'Horizon fabuleux*, *op. cit.* ; *Id.*, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, *op. cit.* et *Id.*, *Paysage et poésie*, *op. cit.*

23. Cf. Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979.

24. Cf. la section placée dans le chapitre « Paysage et modernité(s) » avec le titre « Post- ou nouvelle modernité ? », in Michel Collot, *La Pensée-paysage*, *op. cit.*, p. 64-68.

25. Terme proposé par Marc Augé dans son ouvrage le plus connu : cf. Marc Augé, *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.

économie, style de vie, culture de masse et culture d'élite)²⁶.

C'est pourquoi, comme l'affirme clairement Alfonso Berardinelli dans son *Poesia non poesia*,

la postmodernité est une époque. C'est une situation de l'art et de la culture qu'on ne peut pas résoudre en une seule poétique ou style. La postmodernité est, entre autres, la crise du monisme storiciste duquel naissent et l'idéologie de l'avant-garde et celle de l'engagement²⁷.

La question de la définition de l'époque sous-tendue aux expériences de nos poètes s'est posée d'emblée lorsqu'on a cherché à insérer ces expériences poétiques à l'intérieur de la question plus générale de ce qu'on veut dire par « modernité »²⁸. On abordera ce problème plus avant, en le considérant sous l'angle d'une pluralité mentionnée explicitement dans certaines études récentes sur le sujet, qui justifie l'emploi du substantif au pluriel (« modernités »), même si parfois le « s » est mis entre parenthèses²⁹.

Pour l'instant, il est utile de s'arrêter encore un moment sur la question de la définition du concept de paysage, pour essayer de comprendre la multidimensionalité que ce concept peut assumer à l'époque contemporaine. Lorsqu'on parle de paysage aujourd'hui, en effet, trois disciplines nous viennent à l'esprit : la géographie, l'écologie et l'esthétique.

26. Alfonso Berardinelli, *Poesia non poesia*, *op. cit.*, p. 35-36 (nous traduisons).

27. Nous traduisons. Il s'agit d'une intervention au colloque *Genealogia della poesia nel secondo Novecento*, qui a eu lieu à l'Université de Sienne en mars 2001, publiée dans *Poesia non poesia* avec le titre « Poesia e genere lirico. Vicende postmoderne » (cf. Alfonso Berardinelli, *Poesia non poesia*, *op. cit.*, p. 31-64).

28. À ce propos, cf. les cahiers publiés, sous la direction d'Yves Vadé, par l'équipe de recherche « Problématique et analyses des modernités littéraires » de l'Université de Bordeaux 3 (Yves Vadé (dir.), *Modernités*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1991-1996). En particulier, cf. 5 et 6 (*Ce que modernité veut dire I et II*) et 8 (*Le sujet lyrique en question*).

29. Cf. le colloque consacré en 2005 au thème « Paysage et modernité(s) » à l'université de Paris 3 Sorbonne Nouvelle (les actes ont été recueillis dans Michel Collot, Aline Bergé (dir.), *Paysage et modernité(s)*, Bruxelles, Ousia, 2007).

Les principales disciplines qui s'occupent du paysage à l'époque contemporaine : géographie, écologie, esthétique

À cause de sa complexité et de sa multidimensionnalité, étant à l'origine des problèmes de définition, le concept de paysage a été l'enjeu de différentes disciplines. Il faut en tenir compte lorsqu'on aborde le thème du paysage en poésie à notre époque, notamment dans les expériences poétiques que l'on a choisies au moment où l'on a établi notre corpus. Mais pour comprendre la signification du *concept* de paysage dans notre culture, il est utile de considérer le moment où naît le *mot* « paysage » en Occident³⁰.

Cela se passe en Europe entre XV^e et XVI^e siècle³¹. À cette époque, on assiste à la naissance *et du mot « paysage » et du paysage dans la peinture moderne*. Les deux faits sont liés : d'une part, en effet, le mot « paysage » a été forgé en synchronie avec la peinture ; toutefois, d'autre part, les premières attestations du mot sont liées aussi à l'objet réel qui constitue la source de la représentation à laquelle le terme est référé. Dès le début, donc, le mot « paysage » et ses équivalents dans la plupart des langues européennes ont été caractérisés par une « duplicité de signification » qui a traversé plusieurs voies afin d'arriver aux différents mots qui indiquent le paysage dans ces langues³².

30. Comme on l'a déjà vu, c'est aussi le point de départ des études d'un géographe comme Augustin Berque, notamment dans un de ses travaux récents comme *La Pensée paysagère* (cf. *supra*, p. 17).

31. Dans une autre étude plus datée (*Les raisons du paysage. De la Chine antique aux environnements de synthèse*, Paris, Hazan, 1995), Berque oppose les « civilisations paysagères » aux « civilisations non paysagères » en suivant quatre critères : la présence d'un (ou plusieurs) mot qui indiquent le paysage ; l'existence de descriptions, orales ou écrites, de la beauté du paysage ; la présence de représentations picturales du paysage ; la présence des jardins d'ornement. D'après ces paramètres, la Chine au IV^e siècle est considérée comme une civilisation paysagère, tandis que l'Inde et la Grèce antiques seraient des civilisations non paysagères. Toutefois, en ce qui concerne l'antiquité gréco-romaine, par exemple, on pourrait songer à des manifestations qui se rapprochent de l'idée « moderne » de paysage : outre des représentations littéraires de la nature (comme c'est le cas de l'Arcadie, devenue bientôt une topique), la Grèce a connu aussi une forme de jardin (le *kepos*) ; de plus, à Rome s'est développée une peinture de paysage dont les fresques de Pompei en sont un témoignage.

32. À ce propos, cf. Catherine Franceschi, *Du mot paysage et de ses équivalents dans cinq langues européennes*, in Michel Collot (dir.), *Les enjeux du paysage*, Bruxelles, Ousia, 1997,

Les principales disciplines qui s'occupent du paysage à l'époque contemporaine

Les premières attestations du mot sont à retrouver dans deux langues européennes, l'allemand et le néerlandais, dont les termes *Landschaft* et *landschap* signifient « territoire, région, province ». En français, la situation est un peu différente. Dans cette langue, vers la fin du XV^e siècle, pour indiquer le territoire on utilisait « pays » ; le terme « paysage », un néologisme dérivé du néerlandais *landschap*, naît pendant la première moitié du XVI^e siècle pour indiquer un tableau qui représente une portion de ce territoire. C'est le premier passage de la transformation subie par le concept de paysage : d'une chose physique (le territoire) à la représentation (la peinture). Plus tard, « paysage » commence à être employé comme équivalent de « pays », mais dans ce passage il assume une signification relative à la sphère de la perception, c'est-à-dire, à ce que le regard peut percevoir face à une portion de territoire. Voilà donc trois significations : un objet réel, une image dérivée de la représentation de cet objet et un phénomène inhérent à la perception.

Entre-temps, même les termes allemand et néerlandais subissent une duplication de leur signification : outre le sens originel de « territoire », *Landschaft* et *landschap* assument aussi le sens de « représentation picturale d'un lieu ». La même chose arrive aussi aux langues italienne et espagnole : mais ici les cas sont encore plus complexes, car la double signification (territoire et peinture) investit les termes *paese* et *país*. En italien, le terme *paesaggio* sera importé peu après du français (tandis que l'espagnol importera de l'italien le terme *paisaje*) avec la signification strictement picturale : cette signification demeurera dominante pendant des siècles, si bien que les deux acceptions (réaliste et perceptive) ne seront acquises que récemment.

Voilà donc le parcours que le mot « paysage » a traversé pour assumer la duplicité de signification qui le caractérise. Cette duplicité est à la base de la constitution d'une discipline moderne comme la géographie. Dans deux essais qui sont très intéressants pour notre discours³³, Franco Farinelli a exposé la naissance du concept géographique de paysage en analysant l'œuvre d'Alexander von Humboldt, notamment l'opération qu'il a conduite dans ses *Ansichten der Natur* (1808), ainsi

p. 75-111.

33. Il s'agit de Franco Farinelli, « Storia del concetto geografico di paesaggio », in *Paesaggio Immagine Realtà*, Milano, Electa, 1981, et de *Id.*, « L'arguzia del paesaggio », in « Casabella », 1991, 575-576, puis in *I segni del mondo, op. cit.*, p. 201-210.

que dans les deux *Atlas* qui accompagnent la publication du *Voyage aux régions équinoxiales du Nouveau Continent* (1805-1834)³⁴. Humboldt n'a fait qu'exploiter le « double sens » à l'origine du concept de paysage, à savoir le fait qu'il a pour signifiant un mot qui indique « et l'objet réel, c'est-à-dire la portion d'un territoire, et la représentation de l'objet réel, à savoir l'image qui reproduit la portion du territoire »³⁵. C'est ce que Farinelli appelle « le mot d'esprit du paysage »³⁶, c'est-à-dire « un mot qui exprime à la fois le signifiant et le signifié, si bien qu'on ne peut pas distinguer l'un de l'autre »³⁷.

Toutefois, dans les évolutions qu'elle a suivies après sa constitution entre XIX^e et XX^e siècle, la géographie a ignoré cette proposition et a suivi un parcours qui l'a poussée en direction du traitement du paysage en tant qu'*objet scientifique*. Après Humboldt, chez lequel « le paysage représente donc le stade pré-scientifique du processus de connaissance, la sentimentale "impression de la nature" (*Naturreindruck*) »³⁸, c'est-à-dire une « modalité de connaissance », voire le « degré zéro

34. Comme dans les *Ansichten*, et aussi dans les quatre livres qui composent l'autre ouvrage capital de Humboldt, le *Kosmos* (1845-1856), dans les 35 volumes du *Voyage* Humboldt cherche à convaincre la bourgeoisie d'apprendre les sciences naturelles, en exploitant le concept de paysage, qui pour la première fois se transforme « de concept esthétique à concept scientifique, il passe de la littérature artistique et poétique à la géographie » (Franco Farinelli, « Storia del concetto geografico di paesaggio », *op. cit.*, p. 151. Nous traduisons). Si, dans les trois ouvrages cités, cette « fonction » a été déroulée par l'écriture, dans les deux atlas annexes au *Voyage* c'est la peinture qui se charge de cette tâche. Le premier concerne les *Vues de Cordillères et monumens des peuples indigènes de l'Amérique* et sort en 1813 ; le second (*Atlas Géographique et Physique des Régions Équinoxiales du Nouveau Continent*), sorti l'année suivante, est la version géométrique, scientifique, des vues.

35. Paolo D'Angelo, *Estetica della natura*, *op. cit.*, p. 19 (nous traduisons).

36. On a choisi ce terme (« mot d'esprit ») pour traduire les suggestions que Farinelli propose dans « L'arguzia del paesaggio ». Cet essai est paru pour la première fois dans le numéro que la revue « Casabella » a dédié au paysage en 1991. L'emploi du terme « mot d'esprit » est à notre avis justifié par le discours même de Farinelli, lorsqu'il cite Freud, *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient* (1905), dans le passage suivant (nous indiquons la citation de Freud en italique) : « le concept de paysage se fonde sur le double sens, c'est-à-dire l'emploi multiple du même matériel ; il s'agit de ce que Marx aurait nommé le « double caractère » du terme qui, à l'aire allemande, dans la forme spécifique de la *Landschaft*, au moins à partir du début de l'époque moderne, signifie - comme les frères Grimm l'expliquent - en même temps « contrée » ou « trait de pays » et « représentation artistique et figurative de la contrée même » (Franco Farinelli, « L'arguzia del paesaggio », *op. cit.*, p. 204-205. Nous traduisons). Farinelli cite la définition de *Landschaft* tirée du *Deutsches Wörterbuch* de Jacob et Wilhelm Grimm.

37. Franco Farinelli, « L'arguzia del paesaggio », *op. cit.*, p. 209 (nous traduisons).

38. *Id.*, « Storia del concetto geografico di paesaggio », *op. cit.*, p. 153 (nous traduisons).

du processus de la connaissance scientifique »³⁹, Farinelli expose les étapes de son « histoire du concept géographique du paysage ». Les principales figures sont constituées par Friedrich Ratzel, qui a formulé le projet d'une « anthropo-géographie »⁴⁰, et avec lequel « le paysage esthétique ne représente plus, comme chez Humboldt, le stade initial, mais au contraire, et pour la première fois dans l'histoire, le point culminant de la connaissance géographique, son point d'arrivée »⁴¹ ; Otto Schlüter, dont la *Geographie des Mensch* « a un seul souci : établir une fois pour toutes l'objet de la géographie »⁴² ; et, enfin, Sigfried Passarge, qui après la fin de la Première Guerre mondiale pose les bases pour la fondation de la *Landschaftskunde* (géographie du paysage)⁴³ : ainsi, « l'outil du paysage a finalement été identifié avec l'objet dont la connaissance devait originellement être “servie” par lui »⁴⁴ ; avec les « fondements » géographiques de Passarge, donc, « le paysage devient un simple ensemble d'objets »⁴⁵.

L'« objectivation » subie par le concept géographique du paysage a investi aussi une autre discipline moderne : l'écologie. Mais dans ce cas, la question est différente. Le terme « écologie » a été formulé en 1866 par le biologiste allemand Ernst Haeckel dans son *Generelle Morphologie der Organismen*. La définition donnée par Haeckel (« l'ensemble de connaissances qui concernent l'économie de la nature ») considère la racine du terme grec *oikos* (« foyer »), qui est la même que l'on trouve dans le terme « économie », signifiant étymologiquement « administration d'un foyer ». Le but de l'écologie, dès ses débuts, a été d'étudier les milieux de la planète considérés comme des ensembles caractérisés par leurs aspects physiques et biologiques. C'est pourquoi, à ses débuts, l'écologie s'est placée aux limites entre les « sciences de la terre » (parmi lesquelles trouve sa place la géographie) et les « sciences de la vie » (comme la biologie), en traversant une période de recherche

39. *Id.*, « L'arguzia del paesaggio », *op. cit.*, p. 207 (nous traduisons).

40. Cf. Friedrich Ratzel, *Anthropo-Geographie* (1882).

41. Franco Farinelli, « Storia del concetto geografico di paesaggio », *op. cit.*, p. 156 (nous traduisons).

42. *Ibid.* (nous traduisons).

43. Cf. Sigfried Passarge, *Die Grundlagen der Landschaftskunde* (1919).

44. Franco Farinelli, « Storia del concetto geografico di paesaggio », *op. cit.*, p. 157 (nous traduisons).

45. *Id.*, « L'arguzia del paesaggio », *op. cit.*, p. 207 (nous traduisons). On pourrait dire que Passarge n'a pas compris le « tournant fondamental » dont Farinelli parle et auquel on a déjà fait référence (cf. *supra*, p. 15, n. 9).

de son propre statut qui va à peu près de sa constitution par Haeckel jusqu'à la formulation du concept d'écosystème, en 1935, par Arthur George Tansley. Tansley formule ce concept en reprenant les notions de *biocénose* (Möbius) et de *bio-système* (Thiemann) : il deviendra le concept fondamental de la discipline dans son parcours de constitution en tant que « science de la nature ». Toutefois, dans l'évolution de la discipline, le concept d'écosystème s'insère dans l'ensemble des autres concepts opératifs, comme justement le paysage (entendu au sens écologique comme un ensemble d'écosystèmes) et l'écosphère, qui est l'ensemble plus étendu formé par les écosystèmes et les « paysages écologiques ». Si le concept de paysage, donc, est à l'origine de la géographie en tant que science moderne (même si dans l'évolution de cette discipline celui-ci est passé de concept opératif à un simple objet), le paysage en écologie prend le sens de « système d'écosystèmes », c'est-à-dire des agrégats d'écosystèmes dans lesquels la présence de l'homme est particulièrement importante.

Cependant, à cause de la sensibilité générale envers la protection de la nature, aujourd'hui s'est répandue l'idée que la seule façon sensée d'approcher la question du paysage, en ce qui concerne son traitement et sa sauvegarde, est celle qui se penche sur les concepts d'environnement et d'écosystème. Dans ce discours, le concept de paysage a été considéré comme une notion désuète, un concept peut-être utile pour analyser des textes littéraires, mais totalement inutilisable dans la société. Ainsi, ces dernières années, le paysage est de plus en plus devenu un simple synonyme d'écosystème.

En écologie, le concept de paysage a commencé à être abordé plus à fond lorsqu'une branche de cette discipline a été constituée sous le nom d'*écologie du paysage*. Le terme (*Landschaftsökologie*) a été créé par un géographe (!), Carl Troll, en 1939, mais il a connu une diffusion massive après sa traduction dans le milieu anglophone grâce au texte de Forman et Gordon, *Landscape Ecology* (1986). Véritable « monstre conceptuel », d'après Alain Roger⁴⁶, l'écologie du paysage implique complètement la *naturalisation* du paysage, tandis que (on l'a vu) le paysage est le résultat de l'interaction de la nature et de la culture. Par conséquent, les deux façons d'approcher le paysage (d'une part, les théories, formulées pour la plupart dans le sillage de l'écologie, qui traitent le paysage comme un concept strictement

46. Cf. Alain Roger, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997, p. 128.

naturel ; de l'autre, celles qui le considèrent comme un concept *essentiellement* culturel, comme le suggère Alain Roger dans son *Court traité du paysage*) se sont de plus en plus éloignées, jusqu'à devenir presque inconciliables.

Face à ce « chaos terminologique », sous lequel se cachent des manques conceptuels, l'esthétique a rencontré plusieurs problèmes. Par ailleurs, les difficultés ont été augmentées par un manque provoqué essentiellement par les évolutions de cette discipline après l'idéalisme hégélien. En synthèse, l'esthétique après Hegel est devenue essentiellement une philosophie de l'art, faisant en sorte que le problème du beau naturel a été sorti du champ de l'esthétique. Certes, à l'intérieur de cette dominante, des exceptions se sont vérifiées : Rober Vischer, Georg Simmel, Theodor W. Adorno, pour ne citer que quelques noms, ont rappelé la nécessité d'une conception esthétique de la nature à une époque (les XIX^e et XX^e siècles) où la réflexion philosophique, en ce qui concerne le sujet de l'esthétique, s'est concentrée surtout sur le problème de la beauté artistique, en laissant presque tomber toute réflexion sur la beauté naturelle.

Or, après presque deux siècles d'oubli, depuis à peu près une trentaine d'années, l'esthétique a recommencé à réfléchir sur le problème du beau naturel. La diffusion de l'environnementalisme, comme on l'a dit, a joué un rôle important, même si les conséquences n'ont pas toujours été positives par rapport à la considération esthétique de la nature. Les points de départ des réflexions actuelles sur ce sujet (notamment l'*environmental Aesthetics* et l'*Aesthetik der Natur*) n'ont en effet que peu souvent affaire à des questions *strictement* esthétiques. Au contraire, les aspects esthétiques de leurs discours sont souvent traités comme des *raisons supplémentaires* pour invoquer la défense de la nature contre le traitement à sens unique qui derive des processus de la modernité. Le raisonnement est à peu près celui qui suit : il faut défendre la nature, non pas parce qu'on doit la défendre *tout court* : le fait qu'elle soit belle constitue seulement une raison supplémentaire pour sa défense⁴⁷. Face à ce malentendu, donc, les tendances les plus avancées de l'esthétique de la nature à l'époque contemporaine risquent d'oublier justement les deux termes qui devraient constituer leur propre champ d'investigation : l'esthétique, d'une part, et la nature, de l'autre. En ce qui concerne spécifiquement le concept

47. C'est la question abordée par Paolo D'Angelo dans la section intitulée « L'argomento estetico in difesa della natura », in *Estetica della natura, op. cit.*, p. 73-80.

de paysage, on peut citer l'exemple d'Allen Carlson, l'un des théoriciens les plus significatifs de l'*environmental Aesthetics*. Carlson a été l'un des premiers auteurs à poser de nouveau la question du paysage à l'intérieur d'une esthétique de la nature qui, toutefois, serait pour lui une esthétique *environnementale*. Les deux essais qu'il publie dans le « Journal of Aesthetics and Art Criticism », respectivement en 1979 et en 1981⁴⁸, ont eu le mérite de focaliser l'attention sur l'aspect esthétique de la question environnementale qui s'est posée pendant les deux dernières décennies du XX^e siècle. Toutefois, dans la perspective de Carlson, la contradiction entre la considération esthétique de la nature et la dimension physique et biologique ne se résout pas. Il suffit de penser aux trois modèles de l'appréciation esthétique qu'il avance. Parmi l'*object model*, le *landscape model* et le *natural environment model*, seul le dernier est prévu comme le paradigme correct pour indiquer l'appréciation esthétique de la nature à notre époque. Ainsi, le paysage se résout totalement dans l'environnement.

Au contraire, l'idée à laquelle Paolo D'angelo aboutit dans son *Estetica della natura* peut nous aider à réinsérer la dimension esthétique dans le concept de paysage. D'Angelo parvient à cette conclusion après avoir exposé le piège rencontré par les théoriciens les plus significatifs de l'*environmental Aesthetics* qui, d'ailleurs

ont raison lorsqu'ils dénoncent les limites de cette vision esthétique du paysage, qui a connu une large diffusion au XIX^e et au XX^e siècle, et qui identifie le paysage avec la vue ou le panorama. Ils n'ont plus raison si l'on se convainc que le paysage au sens esthétique n'est pas la simple vue, ni le panorama : il est un caractère distinctif des lieux, et par conséquent il appartient aux lieux, même si, bien sûr, il s'agit de lieux qui sont perçus par un observateur. Cela signifie, en un mot, que l'on peut songer au paysage comme *identité esthétique des lieux*⁴⁹.

Une « identité esthétique des lieux » : à notre avis, il s'agit d'une solution utile surtout pour sortir de l'idée totalement « subjective » qui s'est répandue le long de deux derniers siècles. Songer au paysage comme *identité esthétique des lieux* équi-

48. Il s'agit d'Allen Carlson, « Appreciation and the Natural Environment », in JAAC, XXX-VII, 1979, et d'*Id.*, « Nature, Aesthetic Judgement, and Objectivity », in JAAC, XL, 1981.

49. Paolo D'Angelo, *Estetica della natura, op. cit.*, p. 126 (nous traduisons).

vaut à le concevoir comme une valeur *intersubjective*, « comme toutes les valeurs culturelles, notamment esthétiques »⁵⁰, ce qui nous permet de résoudre plusieurs problèmes qui dérivent de la conception subjective du paysage.

De plus, si l'on considère l'art comme expérience, à l'idée du paysage comme représentation de la nature, on peut opposer une idée esthétique de la nature qui rencontre une conception de l'art comme expérience de la nature. À l'intérieur de l'ensemble « expériences artistiques », la poésie s'insère justement en tant qu'*expérience poétique*. On verra que, dans l'analyse des textes qui font partie de notre corpus, cela provoque un changement de perspective par rapport aux études traditionnelles sur l'œuvre de Zanzotto, Jaccottet et Heaney.

En somme, à cause de sa complexité - le fait par exemple que dès sa naissance le mot « paysage » a signifié trois choses différentes - le paysage est devenu aujourd'hui l'enjeu de plusieurs disciplines. Toutefois, la question ne se résout pas seulement en mettant l'accent sur son aspect esthétique, comme Paolo D'angelo semble le suggérer tout au long de sa réflexion sur l'esthétique de la nature. Souvent D'Angelo a le souci de souligner l'*aspect esthétique* du paysage, pour *défendre* celui-ci de l'agression effectuée par ces disciplines qui, à son avis, cherchent à s'appropriier le paysage en le dénaturant. Toutefois, plutôt qu'insister sur cette idée, en considérant au même temps légitime la possibilité de parler de paysage dans les disciplines autres que l'esthétique (bien qu'on sache que le paysage, du point de vue esthétique, est une chose différente : ce qui signifie que l'acception correcte de ce concept est celle qui dérive de l'esthétique, comme D'Angelo illustre dans plusieurs passages de son œuvre), à notre avis il est plus utile de reconnaître la base cognitive représentée par le concept de paysage, en rejoignant l'étymologie du terme « esthétique » comme « connaissance sensible ». C'est justement sa valeur cognitive qui rend le concept de paysage si flottant : c'est en somme cela qui caractérise la multidimensionnalité dont on a parlé. D'ailleurs, même D'Angelo le reconnaît lorsqu'il dit que

il paraît que la notion de paysage n'entre entièrement dans aucune de ces approches scientifiques [géographie, écologie, esthétique] : il semble se placer plutôt à la *limite* entre l'une et l'autre, et dans l'espace de leur intersec-

50. *Ibid.*, p. XIII (nous traduisons).

Prologue : pour une redéfinition du concept de paysage

tion. [...] le concept de paysage se présente souvent comme point de contact entre sciences de la nature et sciences humaines, en multipliant ainsi les problèmes de dialogue entre des approches « objectives » et des appréciations qui impliquent inévitablement la « subjectivité »⁵¹.

Pour développer notre discours sur les disciplines qui s'occupent du paysage à l'époque contemporaine on est parti de la géographie, car c'est en son sein que s'est déroulée l'opération de Humboldt, si importante pour les conséquences qu'elle a eu (et n'a surtout pas eu) dans la conception du paysage dans les deux siècles suivants. C'est pourquoi on voudrait conclure cette section en revenant au point de départ, c'est-à-dire justement à la géographie. Ou, pour mieux dire, à un géographe comme Franco Farinelli : d'après lui, à notre époque (une époque où « la difficulté, voire l'impossibilité » de distinguer le signifiant du signifié est justement « le signe le plus évident de notre crise », de la crise de notre « capacité de connaissance »), le concept de paysage est encore extrêmement utile, car

[il] demeure la seule image du monde qui puisse nous rendre quelque chose de l'opacité structurelle du réel - c'est-à-dire le plus humain, et aussi le plus fidèle, bien que le moins scientifique, des concepts. [...] Par conséquent, si la mimesis conserve encore un peu de sa valeur gnoséologique, c'est justement du paysage qu'il faut repartir⁵².

Et, nous ajoutons, de la poésie. Car, parmi les expériences contemporaines, la poésie est une forme de connaissance : une connaissance « antéprédicative », justement comme le paysage, tel que - on le verra dans la prochaine section - la phénoménologie l'entend. La phénoménologie, donc, n'a fait qu'accueillir l'héritage que la géographie a, après Humboldt, perdu au cours de son évolution en tant que science.

Un nouveau concept de paysage

Redéfinir le concept de paysage à notre époque, c'est essayer de sortir d'une série d'oppositions qui ont caractérisé la façon de penser en Occident depuis le *cogito*

51. Paolo D'Angelo, *Filosofia del paesaggio*, *op. cit.*, p. 12-13 (nous traduisons).

52. Franco Farinelli, « L'arguzia del paesaggio », *op. cit.*, p. 209 (nous traduisons).

cartésien. En ayant établi la distinction entre pensée et matière, entre *res cogitans* et *res extensa*, Descartes a influencé, voire dominé⁵³ la philosophie occidentale moderne au moins jusqu'à la fin du XIX^e siècle⁵⁴. Même les théories traditionnelles du paysage se posent dans le sillage de cette distinction⁵⁵. Mais si l'on prend au sérieux, comme on va le proposer ici, la perception du paysage, « on est amené à s'affranchir du dualisme invétéré de la pensée occidentale, à dépasser un certain nombre d'oppositions qui la structurent »⁵⁶. Parmi ces oppositions, Michel Collot cite celles du sens et du sensible, du visible et de l'invisible, du sujet et de l'objet, de la pensée et de l'étendue, de l'esprit et du corps, de la nature et de la culture. Dans notre discours, nous nous arrêterons surtout sur la question des rapports entre sujet et objet, puisqu'il nous semble que, comme l'affirme Collot, « [e]ntre ces termes que notre tradition philosophique oppose ou subordonne l'un à l'autre, le paysage instaure une interaction, qui nous invite à penser autrement »⁵⁷.

Nous retrouvons la même attention envers cette question chez Augustin Berque, lorsqu'il affirme que « nos milieux [sont] irréductibles à l'alternative du physique et du phénoménal », une alternative qui « remonte à la dichotomie cartésienne du sujet et de l'objet » et qui « a dominé la modernité ». Par contre, l'intention du géographe Berque est de « fonder logiquement une mésologie », c'est-à-dire « une science du milieu qui ne serait pas que la trop commode [...] juxtaposition du point de vue physique et du point de vue phénoménologique »⁵⁸. Le concept clé de cette

53. Dans le sens où il a constitué une « dominante discursive » (en anglais, *discursive dominance*), si l'on utilise le langage de la sémiotique de la culture et de la linguistique du discours (ce qui, dans les pays anglo-saxons, est nommée « discourse analysis »). À propos du concept de « dominante discursive », cf. Michel Foucault, *Les mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966 et *Id.*, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, ainsi que Régine Robin, *Histoire et linguistique*, Paris, Colin, 1973. En ce qui concerne la sémiotique de la culture, cf. les travaux de l'école de Tartu, notamment ceux de Lotman (cf. en particulier Youri Lotman, *La sémiotique*, Limoges, PULIM, 1999).

54. Le concept de modernité en philosophie peut se charger de significations différentes par rapport aux « aspects proprement littéraires » abordés par l'Équipe de recherche de l'Université de Bordeaux 3. Ici on utilise l'adjectif « moderne » pour désigner le chemin de la pensée européenne inauguré par Descartes dont la systématisation plus accomplie a été tentée par Hegel. À ce propos, cf. Gérard Raullet, « Le concept de modernité », in *Modernités*, 5, p. 119-139.

55. Depuis les années 70, plusieurs théories du paysage ont éclosé, notamment en France : un témoignage de cet « épanouissement » est constitué par l'anthologie publiée sous la direction d'Alain Roger (cf. Alain Roger (dir.), *La théorie du paysage en France (1974-1994)*, *op. cit.*).

56. Michel Collot, *La Pensée-paysage*, *op. cit.*, p. 18.

57. *Ibid.*

58. Augustin Berque, *Médiance. De milieux en paysages*, Montpellier, Reclus, « Géogra-

mésologie est, donc, celui de milieu.

Par rapport à celui d'environnement, le concept de milieu se prête mieux à une description du rapport esthétique à la nature qui se déroule à l'époque contemporaine. On le retrouve par exemple dans plusieurs ouvrages de Gilles Clément. À titre d'exemple, on peut citer quelques passages tirés de la leçon prononcée au Collège de France le 1^{er} décembre 2011, à l'occasion de l'inauguration de la chaire de création artistique. Il s'agit de l'une des interventions les plus récentes du célèbre *jardinier*, comme Clément aime se définir. Clément commence par se demander comment enseigner le jardin et le paysage « sous la forme de cours », car, de son point de vue, « le jardin ne s'enseigne pas, il est l'enseignant »⁵⁹.

Je tiens ce que je sais du temps passé à la pratique et à l'observation du jardin. J'y ajoute les voyages, c'est-à-dire la comparaison des lieux que l'homme habite et dans lesquels il construit à chaque fois un rapport au monde, une cosmologie, un jardin. J'y ajoute encore les rencontres, la diversité des pensées, la surprise, l'ébranlement des certitudes⁶⁰.

La pratique, c'est-à-dire tout ce qui entre dans l'ensemble constitué par l'observation, les voyages et les rencontres, est tout ce sur quoi s'appuie le savoir du jardinier : en un mot, il s'agit de *l'expérience* que constitue ce qui, quelques lignes après, sera défini comme « pratiques de terrain ». Or, cette expérience est à la base des trois définitions (*jardin*, *paysage*, *environnement*) données par Clément peu après. Pour notre discours, les deux derniers nous intéressent en particulier ; on abordera la question du jardin dans le *cinquième chapitre*, lorsqu'on utilisera certaines propositions de Clément pour analyser *Conglomerati*, le dernier recueil de Zanzotto.

Même d'après Clément, comme on l'a déjà vu plusieurs fois désormais, le *paysage* « désigne ce qui se trouve sous l'étendue de notre regard ». Mais il ajoute aussi que, dans le cas des non-voyants, « il s'agit de ce qui se trouve sous l'étendue des tous les autres sens ».

phiques », 1990, p. 9-10.

59. Gilles Clément, *Jardins, Paysage et génie naturel*, 2012, œuvre consultable en ligne à l'adresse suivante : <http://www.college-de-france.fr/site/gilles-clement/inaugural-lecture-2011-12-01-18h00.htm>.

60. *Ibid.*

À la question : « qu'est-ce que le paysage ? », nous pouvons répondre : ce que nous gardons en mémoire après avoir cessé de regarder ; ce que nous gardons en mémoire après avoir cessé d'exercer nos sens au sein d'un espace investi par le corps⁶¹.

Cet adjonction devient nécessaire pour ne pas tomber dans le piège de la considération strictement subjective dont on a parlé : le site *est là*, bel et bien, hors de nous ; et pourtant, pour qu'un paysage *existe*, il faut qu'on en fasse une *expérience*. Cette expérience passe par notre existence, ce qui est attesté par la présence de notre corps dans l'espace. Considérons un autre passage de la leçon inaugurale du Collège de France :

S'agissant d'un *ressenti* [...], le paysage apparaît comme essentiellement *subjectif*. Il est lu à travers un filtre puissant composé d'un vécu personnel et d'une armure culturelle. [...] Ces constats font du paysage un objet irréductible à une définition universelle. *En théorie*, il y a donc autant de paysages, à propos d'un site, qu'il y a d'individus pour l'interpréter. Il existe, *en réalité*, des situations de partage lorsque la beauté dramatique ou sereine d'un paysage touche de façon égale un groupe assemblé dans le même instant et sous la même lumière au devant du même spectacle, à la condition que ce groupe partage les mêmes clefs de lecture, la même culture⁶².

L'accent mis sur la perception (le paysage est un « ressenti ») n'implique pas que le concept de paysage appartienne *totalement* à la sphère de la subjectivité. En effet, si *en théorie*, « à propos d'un site », il y a « autant de *paysages* [...] qu'il y a d'*individus* pour l'interpréter », il est aussi vrai qu'*en réalité* il existe « des situations de partage » lorsqu'un *groupe* se trouve face au même paysage. Mais pour qu'il y ait ce partage, une condition doit se vérifier : « que ce groupe partage les mêmes clefs de lecture » et « la même *culture* ».

En ce qui concerne la définition d'*environnement*, Clément se penche sur le côté « objectif », « scientifique » de la question, en considérant celui-ci comme

le juste opposé de *paysage* en ce qu'il tente de livrer une *lecture objective* de ce qui nous entoure. Il est aussi le versant partageable du paysage : une

61. *Ibid.*

62. *Ibid.* (nous soulignons).

lecture scientifique fournie par les instruments d'analyse que chacun, quelle que soit sa culture, peut entendre et apprécier de façon comparable. [...] Terme curieusement choisi pour désigner l'ensemble *vivant complexe* dans lequel nous évoluons, *environnement* se rapporte aux *environs* : ce qui se trouve à distance de nous. La langue espagnole propose *medio-ambiente*, le « milieu ambiant », et par-là suggère un état d'immersion plutôt qu'une mise à distance⁶³.

L'environnement, donc, est ce qui se trouve aux environs : par conséquent, il implique une prise de distance de la nature qui nous entoure, afin de pouvoir nous livrer à une « lecture objective » de celle-ci. Toutefois, si le « milieu-ambiant » suggère « un état d'immersion plutôt qu'une mise à distance », on verra que cette « immersion » est justement ce qui, dans les premières expériences de nos poètes, empêche le sujet poétique de se rapporter au paysage, puisqu'il se trouve dans une condition de *fusion* avec la nature qui l'entoure. Ce sera un type de relation à double sens qui fera apparaître le paysage, surtout dans les poèmes appartenant aux derniers recueils de nos poètes, c'est-à-dire lorsque le sujet poétique de Zanzotto, Jaccottet et Heaney se trouvera dans les conditions de faire une véritable *expérience* de ce paysage.

Pour analyser ces expériences poétiques, donc, il nous faut une nouvelle théorie du paysage, qui sache aller au-delà de la distinction cartésienne sous le seuil de laquelle s'insèrent les théories traditionnelles du paysage. Même Collot le rappelle : le paysage est traditionnellement défini comme « un espace perçu, lié à un point de vue : c'est une étendue de pays qui s'offre au regard d'un observateur »⁶⁴. Mais « c'est aussi, et semble-t-il d'abord, si l'on suit la chronologie des acceptions du mot paysage dans l'histoire des langues romanes, une représentation picturale »⁶⁵. Que l'on mette l'accent sur la portion de nature qui est perçue (en insistant sur le rôle de la *mimesis* dans la définition du paysage), ou que l'on considère plus importante l'image qui en dérive (c'est-à-dire la représentation de cette partie

63. *Ibid.* (les italiques sont dans le texte). Disons en passant que même le terme italien pour « environnement » (*ambiente*) contient cette idée d'immersion dans la nature. « Ambiente » peut aussi être envisagé, curieusement, comme le corrélatif de « milieu » en français.

64. Michel Collot, *La Pensée-paysage*, *op. cit.*, p. 17.

65. *Ibid.*

de nature⁶⁶), on risque d'oublier que « la notion de paysage fait intervenir au moins trois composantes, unies dans une relation complexe : un site, un regard, une image »⁶⁷. C'est pourquoi, d'après Collot, le paysage est plutôt « le résultat de l'interaction entre un site, sa perception et sa représentation. D'où l'intérêt qu'il peut y avoir à repartir du terme médian et médiateur, qui est celui de la *perception* »⁶⁸. Pour notre étude, il nous semble utile de suivre la suggestion, proposée par Collot, de considérer « le paysage comme un *phénomène*, qui n'est ni une pure représentation ni une simple présence, mais le produit de la rencontre entre le monde et un point de vue »⁶⁹. Cela constitue une démarche utile pour « échapper à l'alternative entre le construit et le donné ».

Dans une redéfinition du concept de paysage qui puisse nous éclairer sur certains processus typiques de notre contemporanéité, donc, la perception peut avoir un rôle fondamental. En ce sens, les suggestions que Maurice Merleau-Ponty nous offre dans sa *Phénoménologie de la perception* demeurent encore utiles. L'objectif de la phénoménologie merleau-pontienne est de faire émerger le *logos* contenu à l'intérieur des phénomènes, en rétablissant le lien entre sensible et intelligible qui a été disjoint tout au long de la pensée occidentale moderne.

Si le paysage peut apparaître comme le lieu d'émergence d'une forme de pensée, c'est que l'expérience sensible est source de sens. C'est là un des enseignements majeurs de la phénoménologie⁷⁰.

Dans la *Phénoménologie de la perception*, en effet, Merleau-Ponty recourt fréquemment à l'exemple du paysage pour évoquer le monde de la perception. Dès la page III de l'avant-propos, il y a un exemple qui peut éclaircir cette façon de concevoir le paysage comme le lieu d'émergence d'une forme de pensée :

66. « C'est la thèse de l'« artialisation », selon laquelle, d'après le mot de Wilde, la nature imite l'art » (Michel Collot, *La Pensée-paysage*, *op. cit.*, p. 17) ; cette thèse est défendue par Alain Roger, notamment dans son *Court traité du paysage*. Comme Roger le rappelle, on trouve le terme « artialisation » chez Montaigne (*Essais*, III, 5 : « Sur des vers de Virgile ») dans l'expression « nature artialisée ».

67. Michel Collot, *La Pensée-paysage*, *op. cit.*, p. 17.

68. *Ibid.*, p. 18 (nous soulignons).

69. *Ibid.*

70. *Ibid.*, p. 23.

Prologue : pour une redéfinition du concept de paysage

Revenir aux choses mêmes, c'est revenir à ce monde avant la connaissance dont la connaissance parle toujours, et à l'égard duquel toute détermination scientifique est abstraite, signitive et dépendante, *comme la géographie à l'égard du paysage où nous avons d'abord appris ce que c'est qu'une forêt, une prairie ou une rivière*⁷¹.

Le paysage fonctionne donc comme une *structure de pensée* qui nous permet d'apprendre les « choses » avant toute réflexion. Ce n'est pas un hasard, si ce qu'on retient davantage de toute expérience de la nature est une idée organisée selon la structure du paysage. Cette *structure* est à l'œuvre dans chaque acte de connaissance qui s'adresse à la nature, qu'il s'agisse d'une expérience esthétique ou bien d'une expérience scientifique. C'est pourquoi le paysage a été l'enjeu de différentes disciplines, comme on l'a vu dans la section précédente. Toutefois, nous reconnaissons dans la *poésie* une fonction particulière en ce qui concerne le traitement du paysage à l'époque contemporaine. C'est justement dans le cadre de la poésie que le concept de paysage peut recommencer à être utile pour notre société car grâce à elle nous pouvons comprendre quelque chose à propos du monde dans lequel nous vivons. Nous l'avons déjà annoncé à la fin de la section précédente : en tant que forme de connaissance sensible qui organise cette connaissance « esthétiquement », la poésie peut constituer un pont entre « esthétique » et « science »⁷². C'est le même point de départ que celui de la proposition de Humboldt, lorsqu'il a posé les bases de la géographie moderne en tant que « connaissance historico-critique de la terre »⁷³. L'idée de paysage comme phénomène, donc, rejoint celle de paysage comme identité esthétique des lieux en passant par la concept de paysage élaboré par la géographie grâce à l'œuvre de Humboldt. Et c'est notamment

71. Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1945, p. III (nous soulignons). Il s'agit d'« un exemple privilégié de cette « leçon de choses » que la phénoménologie place au fondement de toute connaissance ». L'idée d'une philosophie qui ait pour but de « revenir aux choses mêmes » est tirée de la phénoménologie de Husserl.

72. L'un des premiers « modernes » qui a utilisé la poésie comme outil pour déployer sa pensée a été sans doute Leopardi, dont on reconnaît aujourd'hui l'importance à travers sa « philosophie de la nature » exposée en vers. Cf. à ce propos l'étude d'Antonio Prete, *Il pensiero poetante : saggio su Leopardi*, Milano, Feltrinelli, 1980.

73. C'est ici la signification d'*Erdkunde*, le terme allemand avec lequel on désignait la géographie inaugurée par Humboldt.

dans la poésie (et en général dans l'art) que le concept de paysage atteint son but aujourd'hui : c'est-à-dire dans un « terrain » qui ne se limite pas à considérer le côté scientifique du traitement de la nature, mais qui lui reconnaît aussi la partie fondamentale constituée par son appréciation esthétique. Enfin, considérons maintenant par quelles voies la poésie aborde le thème du paysage, notamment dans les expériences poétiques qui constituent l'objet de notre étude.

Le discours poétique contemporain sur le paysage

Parmi les expériences esthétiques contemporaines du paysage, la poésie se différencie par le fait qu'elle produit un discours qui « s'inscrit dans les qualités sensibles du langage »⁷⁴. Pour saisir le fonctionnement du discours poétique contemporain sur le paysage, un autre concept tiré de la phénoménologie peut nous aider : celui de « structure d'horizon ». Il s'agit d'un concept que Michel Collot a formulé à partir de la notion husserlienne d'« *Horizont* »⁷⁵ et qu'il a ensuite développé en considérant certains apports dérivés de l'approche écologique élaborée par James J. Gibson⁷⁶. En présentant ce concept, Collot précise que « l'horizon devrait être considéré, non comme un simple thème parmi d'autres, mais comme une véritable *structure*, régissant à la fois le rapport au monde, la constitution du sujet, et la pratique du langage »⁷⁷.

Pour mieux comprendre les textes qui se présentent comme le résultat des expériences poétiques que l'on étudie, il s'agit d'envisager la structure mentale qui est à l'oeuvre dans la perception du paysage. Son fonctionnement est subordonné à la présence d'une limite constituée par l'horizon. Toutefois, cette limite est mobile et suit les mouvements du sujet qui perçoit. C'est pourquoi ce concept est important pour comprendre le fonctionnement de ces expériences poétiques : il met l'accent sur la relation entre sujet et paysage, une relation qui fonctionne à double sens

74. Michel Collot, *La Pensée-paysage*, *op. cit.*, p. 14.

75. Cf. *Id.*, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, *op. cit.*, p. 15, n. 2 : « le terme d'*Horizontstruktur* apparaît notamment dans les *Méditations cartésiennes* ».

76. Cf. James Jerome Gibson, *The Ecological Approach to Visual Perception*, Boston, Houghton Mifflin Company, 1979. L'adjectif « ecological » est utilisé ici avec une signification dérivée des études anglo-saxonnes de la psychologie et de la perception.

77. Michel Collot, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, *op. cit.*, p. 6-7.

dans une sorte d'interdépendance.

Dans *La Pensée-paysage*, Collot reprend le concept de « structure d'horizon » lorsqu'il s'agit de définir l'idée du paysage comme structure de pensée, une structure caractérisée par des limites, qui pourtant sont « mobiles », puisque, étant donné la relation étroite entre sujet et paysage, elles suivent les mouvements du sujet qui perçoit :

Notre champ visuel est délimité par un bord (*edge*) qui sépare ce qui nous est montré de ce qui ne l'est plus ou pas encore ; mais cette limite est mobile et réversible, et lorsqu'un aspect est occulté, il n'en reste pas moins intégré à ce qui est perçu⁷⁸.

La mobilité du sujet est justement ce qui caractérise notre époque. L'*edge* que Collot emprunte à Gibson pourrait nous rappeler la haie dans *L'infinito* de Leopardi⁷⁹. Mais celle-ci est une limite immobile : c'est justement à partir de cela que le sujet poétique déployé par Leopardi s'ouvre vers l'infini. Au contraire, l'horizon dont il est question ici constitue la structure qui intervient dans le rapport entre sujet et paysage : à chaque mouvement du sujet, correspond un mouvement de cette limite qui lui montre la partie des choses qui auparavant était cachée.

La réalité à laquelle renvoie le poème n'est pas celle de l'univers objectif que s'efforcent de constituer les sciences, mais celle du monde perçu et vécu. Or, celui-ci ne se donne jamais que comme *horizon*, c'est-à-dire selon le point de vue particulier d'un sujet, et selon une articulation mobile entre ce qui est perçu et ce qui ne l'est pas, entre l'élaboration d'une structure, et l'ouverture d'une marge inépuisable d'indétermination⁸⁰.

Ainsi, le paysage

apparaît comme l'image du monde vécu, de la *Lebenswelt*, une manifestation exemplaire de ce que Husserl appelle l'intentionnalité opérante [...].

78. *Id.*, *La Pensée-paysage*, *op. cit.*, p. 22.

79. Cf. « L'infinito », vers 1-3 : « Sempre caro mi fu quest'ermo colle, / e questa siepe, che da tanta parte / dell'ultimo orizzonte il guardo esclude » (Giacomo Leopardi, *Canti*, édition sous la direction de Niccolò Gallo et Cesare Garboli, Torino, Einaudi, 1993 [1962], p. 105).

80. *Id.*, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, *op. cit.*, p. 7.

Bien qu'antérieure à la réflexion, cette relation « antéprédicative » au monde est « le milieu et comme la *patrie* de nos pensées » ; à la différence du *cogito* réflexif, qui se retranche du monde pour mieux coïncider avec lui-même, le « *cogito* pré-réflexif » ne se sépare pas du contexte où il émerge : c'est ce que *Le Visible et l'Invisible* appelle une « pensée d'horizon »⁸¹.

Cette « pensée d'horizon » agit dans l'acte même de la perception du paysage. C'est ce qui nous permet de « lire » le paysage, lorsqu'on dit qu'un paysage peut « nous parler ». Cela signifie qu'il y a un *logos* dans le phénomène lui-même. Toutefois, le sens qui résulte d'un paysage n'est pas à saisir à travers une analyse intellectuelle des éléments qui le composent : le sens dérive plutôt d'une « appréhension synthétique » des rapports qui unissent ces éléments. On retrouve le même procédé d'« appréhension synthétique » dans le fonctionnement de la poésie, notamment dans la figure de la métaphore. Un passage tiré de l'*Art poétique* de Claudel peut nous aider à comprendre les rapports qu'entretiennent paysage et poésie :

Jadis au Japon, comme je montais de Nikkô à Chuzenji, je vis, quoique grandement distants, juxtaposés par l'alignement de mon œil, la verdure d'un érable combler l'accord proposé par un pin. Les présentes pages commentent ce texte forestier, l'énonciation arborescente, par Juin, d'un nouvel Art poétique de l'Univers, d'une nouvelle Logique. L'ancienne avait le syllogisme pour organe, celle-ci a la métaphore, le mot nouveau, l'opération qui résulte de la seule existence conjointe et simultanée de deux choses différentes⁸².

Claudel, avec son « Art poétique de l'Univers », propose une « nouvelle Logique », qui utilise la métaphore comme outil pour lier les éléments qu'il perçoit face au paysage japonais. Mais le fonctionnement de la métaphore même est déjà inscrit dans le paysage : c'est « la verdure d'un érable » qui va « combler l'accord proposé par un pin », quoiqu'ils soient « grandement distants ». Le sujet, face à ce « texte forestier », se limite à « lire » en juxtaposant les deux choses « par l'alignement de

81. *Id.*, *La Pensée-paysage*, *op. cit.*, p. 23-24. Collot cite Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 32 et *Id.*, *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1964, p. 169.

82. Paul Claudel, *Art poétique*, in *Oeuvre poétique*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1967, p. 143.

[son] oeil ». C'est une démarche qu'on retrouve, par exemple, dans le parcours de Jaccottet, lorsqu'il voit dans la métaphore le procédé le plus indiqué pour expliquer son expérience du paysage.

D'un côté, donc, le fonctionnement de la poésie en général comme discours sur le paysage engendre une relation entre un sujet poétique et son environnement, où certains procédés agissent afin d'« apprendre synthétiquement » les éléments qui constituent le phénomène du paysage dont la poésie fait l'expérience. De l'autre côté, en même temps, certaines expériences poétiques contemporaines présentent des points en commun qui découlent en particulier du fonctionnement de la « structure d'horizon ». En effet, les procédés rhétoriques mis en place dans les textes qui font partie de notre corpus reflètent l'interaction entre sujet et paysage dans le cadre d'une relation à double sens qui fait émerger un paysage fragmenté. La fragmentation du paysage qui se fait sentir dans ces textes est la caractéristique principale qui lie ces expériences poétiques : on la retrouve et au niveau stylistique et au niveau thématique. Cette fragmentation, qui finit par peser sur l'esthétique de la nature, est le résultat de l'expérience que le sujet fait du paysage à l'époque contemporaine.

C'est pourquoi, avant de présenter l'analyse de ces textes, il est important de traiter deux questions qui sont centrales dans le fonctionnement de la relation à la base de la structure d'horizon : la question du sujet lyrique et le concept d'expérience poétique.

La question du sujet lyrique

La poésie, affirme Michel Collot dans *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, est « l'aventure d'un sujet engagé tout entier dans une traversée du monde et du langage »⁸³. Ce propos est tiré du chapitre consacré à « l'expérience poétique »⁸⁴, où l'on affirme que, à l'aide d'une « phénoménologie rigoureuse », on peut « accéder à une sorte de noyau constitutif de cette expérience, relativement indépendant des variantes individuelles »⁸⁵. Une telle visée dépasse le but de notre étude. Néanmoins, pour nos fins, on peut se servir de quelques suggestions tirées

83. Michel Collot, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, *op. cit.*, p. 155.

84. « L'expérience poétique », in *Ibid.*, p. 155-169.

85. *Ibid.*, p. 156.

de l'ouvrage de Collot.

Tout d'abord, Collot met l'accent sur le fait que le sujet poétique

est toujours plus ou moins un *moi*, une personnalité constituée de caractéristiques individuelles, façonnée par une histoire singulière ; mais dans l'expérience et l'écriture poétiques, ce moi tend à devenir un *je*, - un être défini par la parole qu'il profère et par le mouvement extatique qui le porte à la rencontre des autres et des choses, ou à la rencontre de sa propre et plus intime altérité, de son inconscient. L'ex-périence poétique, dans ce qu'elle a de plus spécifique, est sortie de soi. Le *je* qui s'y exprime est un Autre ; transcendant tout particularisme, il peut être assumé par moi, mais aussi bien par n'importe quel autre⁸⁶.

Ces sont des mots qui décrivent bien les expériences qui font l'objet de notre étude, car elles sont le terrain d'expérimentation de « cette entité excessivement incertaine et intermittente, une et multiple, qu'est le *moi*, point de convergence (et de fuite) de l'ordre des signifiants et de l'ordre des signifiés », qui « se découvre - dans son effort pour s'exprimer - comme un pur effet de langage, "je", sans toutefois jamais renoncer à témoigner son propre être-là, sa propre présence »⁸⁷. Ainsi, si l'on considère, en reprenant un propos de Jean Nimis, que « la poésie est à la base texte, parole, syntaxe, versification, style »,

ce que l'on qualifiera de « sujet poétique » est à prendre comme trace, projection dans le texte d'un « existant » : l'auteur du poème. Et le sujet du poème est lui-même un « existant » dans le texte, qui s'exprime dans une voix dont on pourra reconnaître un timbre, une tonalité, un vibrato, une couleur, un style. Qu'on le considère en tant que trace d'un *alter ego* ou, si l'on préfère, en tant que « sujet fictionnel », on ne pourra pas de toute manière le confondre, du moins pas entièrement, avec le « sujet immanent » : l'auteur ne pourra s'ouvrir de sa poétique que par un regard « périphérique », depuis un horizon textuel⁸⁸.

86. *Ibid.*, p. 155.

87. Francesco Zambon, « L'Arcadie dévastée d'Andrea Zanzotto », in *Les paysages de la mémoire*, Poitiers, Publications de la Licorne, Colloques V, 1998, p. 157.

88. Jean Nimis, « *Un processus de verbalisation du monde* », *op. cit.*, p. 10-11.

C'est là tout l'intérêt que peut avoir la notion d'horizon dans l'analyse du poème ; car celui-ci est le point d'abordage d'une expérience qui n'est jamais clôture sur soi. Au contraire : le sujet du poème est à considérer comme un « sujet lyrique hors de soi »⁸⁹. D'où le rôle que peut avoir la *référence* dans l'analyse du poème⁹⁰. Les parcours de Zanzotto, Jaccottet et Heaney se placent à la croisée de poétiques comme le surréalisme, l'hermétisme et les avant-gardes des années 1960 du siècle dernier : des poétiques dans lesquelles la notion de sujet entre en crise. Et pourtant, le sujet demeure le point focal de ces expériences poétiques. On pourrait dire qu'elles se jouent dans l'espace entre deux pôles fondamentaux : le sujet, d'une part, et le paysage, de l'autre, considéré par ce sujet comme le référent principal de son expérience.

La question de la référence a été longtemps négligée par le structuralisme, qui a mis l'accent plutôt sur la « fonction poétique » du langage. Toutefois, comme le dit Collot lui-même, la « prédominance reconnue à la fonction poétique n'exclut pas l'intervention dans le poème des autres fonctions linguistiques »⁹¹. La réflexivité du langage poétique, en effet, « loin de l'enfermer en lui-même, l'ouvre à un dehors. Sa visée autoréférentielle n'exclut pas son pouvoir de référence ». C'est le « paradoxe d'une immanence à soi qui est la condition même d'une transcendance, d'une intransitivité transitive »⁹².

Dans son discours, Collot oppose les concepts de référence et d'objectivité et définit par la suite les caractères de la « référence poétique » :

L'idée selon laquelle la poésie serait un discours non-référentiel s'autorise souvent d'une conception trop étroite du référent, assimilé purement et simplement à la définition objective que la science peut donner d'une chose, en l'abstrayant de son contexte vécu. La poésie nous invite donc à redéfinir le référent [...]. Le référent poétique, c'est la chose avec tous ses horizons possibles, toutes les perspectives que nous pouvons avoir sur elle, et, à partir d'elle, sur le monde⁹³.

89. Cf. Michel Collot, « Le sujet lyrique hors de soi », in Dominique Rabaté (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, PUF, 1996, p. 113-126.

90. Collot traite cette question dans le deuxième chapitre (« Poésie et référence ») de la troisième partie de son ouvrage. Cf. *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, op. cit., p. 171-186.

91. *Ibid.*, p. 171.

92. *Ibid.*, p. 172.

93. *Ibid.*, p. 175-176.

Ainsi, le paysage en poésie est ce que le site devient grâce à tous les points de vue du sujet lyrique : par rapport au site auquel il fait référence, le paysage se « mondifie », pour se référer à une expression tirée de Heidegger⁹⁴, à travers la perception qui voit le jour par les perspectives du sujet lyrique.

Comme le dit Paul Ricœur, « la poésie *redécrit* le monde »⁹⁵, car elle n'est pas reproduction mais production, poiesis et non mimesis ; ainsi, le paysage en poésie relève d'une présentation plutôt que d'une représentation, comme ce serait le cas, par exemple, avec la peinture⁹⁶. Ceci est possible grâce à la démarche constitutive de la poésie, qui permet au poète de « faire du langage à la fois le miroir de sa subjectivité [...] et celui des objets dans ce qu'ils ont de plus matériel ». Comment ? « En prêtant toute son attention à la matérialité des mots eux-mêmes »⁹⁷. Ce qui se traduit dans le travail sur le *signifiant* : ainsi, le texte poétique devient un reflet du monde.

La référence poétique est donc toujours un rapport à *distance* entre le mot et la chose, épreuve douloureuse de leur séparation dans la mesure même où elle essaye de les faire se rejoindre. [...] La poésie garde la nostalgie d'une proximité absolue ; le monde est sa patrie, mais il lui faut s'en exiler dès lors qu'elle veut le dire⁹⁸.

Voilà comment se déploie le paysage en poésie : par l'éloignement entre mot et chose, entre sujet et paysage, pour faire en sorte que sujet et paysage sortent de la fusion et que se produise la relation à double sens dont on a parlé. Dans ce discours, les déictiques⁹⁹ deviennent des indices révélateurs de la position du sujet dans le monde qui l'entoure.

94. D'après Heidegger, en effet, « le monde n'est pas, mais il se "mondifie" [...]. Et l'invention poétique répond à cette métamorphose perpétuelle » (cf. Paul Ricœur, *La Métaphore vive*, Paris, Éditions du Seuil, 1975, p. 388).

95. Paul Ricœur, *La Métaphore vive*, *op. cit.*, p.

96. Toutefois, à l'époque contemporaine, ce n'est plus le cas d'une opposition stricte entre arts... et arts visuels, étant ces derniers caractérisés aussi par...

97. *Ibid.*, p. 176.

98. Michel Collot, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, *op. cit.*, p. 183. On retrouve l'idée, apparemment paradoxale, de la nécessité de se détacher de l'objet de la poésie pour mieux garder sa proximité dans l'analyse que Collot propose de certains passages de la poésie et de la prose de Jaccottet : cf. « Dans la proximité de l'inaccessible », in Michel Collot, *Paysage et poésie*, *op. cit.*, p. 333-354.

99. Cf. « La dimension du déictique », in *Ibid.*, p. 187-208.

Le concept d'expérience poétique

La poésie contemporaine entretient avec le paysage une certaine expérience à partir de laquelle elle produit son propre discours. Le concept d'« expérience poétique » nous permet donc de saisir le rapport qui s'établit entre un « sujet poétique » et le monde qui l'entoure.

Le rapport que les textes des poètes que l'on étudie entretiennent avec le paysage passe justement à travers une expérience de ce dernier dans laquelle il ne s'agit plus de concevoir un sujet et un objet distincts, selon la dichotomie dérivée de la distinction cartésienne entre la chose pensante et la chose étendue ; il ne s'agit pas non plus de voir dans cette expérience une fusion entre sujet poétique et nature, dérivée du romantisme. Au contraire, les expériences poétiques que nous étudierons ont la caractéristique principale d'établir une relation intime entre le poète et le monde : il s'agit d'une relation à double sens, qui dérive de la conception du paysage comme phénomène. Le produit de cette expérience (le texte poétique) n'est pas à concevoir comme une représentation d'un objet naturel par un sujet, mais plutôt comme le résultat de la perception du paysage par le sujet poétique.

Le concept d'expérience poétique nous invite à réhabiliter l'attention envers le référent qui est présent dans toute expérience de langage. Le référent linguistique a été trop souvent négligé par ces analyses qui ont considéré le poème comme un espace de langage fermé sur lui-même. C'est le cas notamment du formalisme : la définition jakobsonnienne de la fonction poétique, comme autoréférence du message poétique à lui-même, a souvent poussé les études de la poésie à se renfermer dans l'idée d'une « clôture du texte » qui exclut de l'analyse toute référence à un quelconque objet. Au contraire, la nouvelle théorisation que l'on a présentée dans les pages qui précèdent vise à repenser l'expérience et le langage poétiques à l'aide de la notion d'*horizon*. C'est en mettant à l'oeuvre cette notion que l'on a remarqué l'homogénéité stylistique qui caractérise les dernières expériences poétiques de Zanzotto, Jaccottet et Heaney.

Partie I.

De la fusion entre sujet et
paysage à la relation à double
sens

1. La fusion entre sujet et paysage

Après avoir traité le concept d'expérience poétique du point de vue théorique, on abordera dans ce chapitre les débuts des productions de Zanzotto, Jaccottet et Heaney, afin de donner quelques aperçus des parcours que ces trois poètes ont traversés dans leurs expériences du paysage. Il s'agit de véritables « expériences poétiques », c'est-à-dire des expériences du langage qui aboutissent à des textes après avoir vécu autant d'expériences du paysage.

Comme on l'a déjà dit, lorsqu'on a commencé notre recherche à partir de la lecture des poèmes de Zanzotto, on a remarqué toute de suite des points en commun avec les expériences poétiques que Jaccottet et Heaney menaient simultanément. De la même manière, on a relevé une certaine similarité à propos des parcours qui caractérisent les trois poètes en question. Tout d'abord, lorsqu'il s'agit d'analyser la question du paysage dans l'œuvre de ces trois poètes, la première chose que l'on remarque est que leurs premiers pas en poésie se situent dans le cadre d'une relation étroite avec un lieu particulier. Il s'agit d'un lieu - ou des divers lieux qui vont constituer un paysage - qui existe bel et bien, hors de la page poétique, avant de prendre forme dans les poèmes. Des lieux géographiques, donc, qui pourtant tendent à devenir des lieux poétiques dans le cadre des expériences que le sujet lyrique fait du paysage. Dans ces premières œuvres, cette relation prend la forme d'une sorte de *fusion* entre le sujet lyrique et le monde qui l'entoure. Ce même monde, d'ailleurs, n'est pas encore un paysage au sens que l'on a présenté dans le premier chapitre : le sujet s'y insère selon des modalités qui ne lui permettent pas de se délivrer complètement de la contemplation esthétique. Du moins, pas toujours : car quelques premiers fragments de paysage apparaissent çà et là parmi les vers.

Chapitre 1

Les modalités de la relation entre sujet et paysage dans ces premières œuvres changent selon les expériences poétiques de nos auteurs. Chez Zanzotto, le sujet tend à se protéger derrière le paysage, comme l'évoque le titre de son premier recueil, *Dietro il paesaggio*. Dans *L'Effraie* de Jaccottet, au contraire, le sujet se trouve plutôt à errer dans un paysage urbain hostile : la seule nature qu'il y trouve est une nature qui subit l'« invasion » de l'homme et de l'urbanisation, renfermée dans des bois de banlieue, des jardins et des parcs urbains. Quant aux premiers recueils de Heaney, le sujet est plongé dans un monde rural qui est caractérisé sans cesse comme *terre* (« ground »), plutôt que comme *paysage* (« landscape »).

Dans ce premier chapitre, on analysera des passages tirés des premières œuvres de nos poètes. En ce qui concerne Zanzotto, on proposera des analyses de certains poèmes de *Dietro il paesaggio* (1951), *Elegia e altri versi* (1954) et *Vocativo* (1957). L'œuvre de Jaccottet sera abordée à partir des analyses de quelques poèmes de *L'Effraie* (1953), ainsi que de certaines proses de *La promenade sous les arbres* (1957¹). Quant à Heaney, on analysera certains poèmes tirés de *Death of a Naturalist* (1966), *Door into the Dark* (1969) et *Wintering Out* (1972).

1.1. Le symbolisme de la nature dans les premiers recueils de Zanzotto, Jaccottet et Heaney

Le traitement du thème du paysage que Zanzotto, Jaccottet et Heaney mettent en place dans leurs premières œuvres renvoie à la sphère du symbolisme. Le symbolisme de la nature est assez évident dans le premier recueil de Zanzotto, *Dietro il paesaggio*. Il s'agit de poèmes qui ont été écrits entre 1940 et 1948 et qui ont reçu le prix San Babila en 1950, dont le jury était composé par les plus grands poètes italiens de l'époque, c'est-à-dire Ungaretti, Montale, Quasimodo, Sinisgalli et Sereni. Les traces de l'expérience de la guerre, vécue par Zanzotto à la première personne², sont assez modestes, comme si le sujet poétique voulait les cacher. Ce-

1. *La promenade sous les arbres* a été publié pour la première fois par Mermod en 1957. Certaines proses, écrites en 1960, ont été ajoutées dans une édition parue en 1961 chez le même éditeur. Celle-ci est l'édition à laquelle on fera référence (on utilisera la réédition de ce texte parue chez La Bibliothèque des Arts en 1988 : cf. *supra*, p. 4, n. 9).

2. Zanzotto a pris part à la Résistance aux nazi-fascistes dans les rangs du mouvement « Giustizia e Libertà ». Non violent, il était engagé dans la rédaction de manifestes et bulletins d'infor-

1.1. Le symbolisme de la nature dans les premiers recueils de Zanzotto, Jaccottet et Heaney

pendant, au fil du recueil, on aperçoit un sentiment du tragique qui flotte parmi les poèmes et investit notamment le paysage. Celui-ci, en effet, est souvent lié au sujet de la mort, dont Zanzotto a fait l'expérience directe, ayant perdu plusieurs amis pendant les combats au sein de la Résistance³. Un exemple de cette liason symbolique entre paysage et mort est visible dans « Quanta notte »⁴, l'un des poèmes de la première partie de *Dietro il paesaggio* :

Quanto ho sofferto questa notte
vedendoti, vedendomi,
[...]
Non ho voluto la notte
non sono uscito ad aspettare
i prati ospiti del vento
e i convogli ventosi,
i lumi dove per te sola muori ;
ho chiuso mura e porte per allontanare
i fiori grilli delle proprie tinte,
mi sono accorto di tutte le vette
riflesse alle mie spalle dalla grazia
e la notte m'ha ricondotto intorno
i valichi e le frane. (vers 1-2 et 8-18)

Le paysage tout autour du sujet semble attendre qu'un événement tragique s'accomplisse. La scène se déroule pendant la nuit : le sentiment du tragique est véhiculé par l'obscurité qui enveloppe surtout la première partie du poème, comme le démontre l'insistance sur le lexème « notte », qui apparaît trois fois dans le texte

mation pour le mouvement.

3. Zanzotto a dédié de nombreux poèmes à certaines figures emblématiques de la Résistance qu'il a connues directement. Parmi ceux qui ont perdu leurs propres vies pendant les combats, l'un des plus importants, véritable point de repère pour Zanzotto, est Antonio « Toni » Adami, célébré dans le poème « Martire, primavera » (*Vocativo*). En ce qui concerne le thème de la Résistance dans toute la production de Zanzotto, cf. l'essai d'Andrea Cortellessa, « Sovrimpressioni, sovraesistenze. Indizi di guerre civili in Andrea Zanzotto », in Giulio Ferroni, Maria Ida Gaeta, Gabriele Pedullà (dir.), *Beppe Fenoglio. Scrittura e Resistenza*, Roma, Farenheit 451, 2006, p. 197-222.

4. « Quanta notte », in Andrea Zanzotto, *Tutte le poesie, op. cit.*, p. 32-33.

Chapitre 1

(aux vers 1, 8 et 17), ainsi que dans le titre. Il semble que le sujet poétique est à la merci des éléments naturels, notamment atmosphériques, comme la nuit justement (« la notte m'ha ricondotto intorno / i valichi e le frane »), mais aussi le jour (« e il sole mi ha ricordato / mi ha distinto / da me stesso e dal mondo », vers 30-32). En outre, le sujet tend à subir l'action des éléments du paysage (« non sono riuscito ad aspettare / i prati ospiti del vento »). Dans les cas où c'est le sujet qui agit, on a l'impression que ses actions sont plutôt la réaction aux dangers représentés par des catastrophes naturelles, et qu'il cherche à se renfermer dans une sorte d'abri (« ho chiuso mura e porte per allontanare / i fiori grilli delle proprie tinte »). Vers la fin du poème, cette condition tragique du sujet prend les formes mêmes de la nature, suivant une sorte de métamorphose du *je* dans la réalité naturelle :

La febbre ha vuotato
le mie ossa d'uccello
un sonno sublime distrusse il mio volto
un'ala ha fatto grande nido
piumoso nido della mia fonte. (vers 40-44)

Ici, le poème engendre une sorte de métamorphose du sujet en oiseau, comme si se déroulait un processus effroyable, qui évoque les figures chimériques de la tradition des bestiaires médiévaux⁵. Mais ailleurs dans le recueil, la fusion entre sujet et nature trouve d'autres formes de composition.

Dans le poème qui précède, la nature même avait pris la forme d'oiseau, comme le dernier vers cité ici laisse penser. Le « piumoso nido della mia fonte », en effet, donne à penser que le nid se charge des attributs de celui qui irait l'habiter. Dans la dernière strophe de « Notte di guerra, a tramontana »⁶, l'image est encore plus horifiante :

L'erba mette becco e penne

5. On verra que la présence des animaux (et notamment des oiseaux) joue un rôle similaire dans les premiers recueils de Jaccottet et de Heaney. Cf. plus avant l'analyse que l'on propose de certains passages de *L'Effraie* de Jaccottet (le titre même du recueil renferme une signification symbolique). Cf. aussi le rôle joué par certains animaux (comme les grenouilles et les rats) dans la « mort du naturaliste » célébrée par *Death of a Naturalist* de Heaney.

6. « Notte di guerra, a tramontana », in Andrea Zanzotto, *Tutte le poesie*, *op. cit.*, p. 30-31.

1.1. Le symbolisme de la nature dans les premiers recueils de Zanzotto, Jaccottet et Heaney

e gli artifici del fosforo
sorprendono l'ombra
dentuta del vento
che lassù ha scavato la luna. (vers 32-36)

Non seulement « L'erba mette becco e penne », mais aussi le vent se charge d'attributs humains, avec son « ombra dentuta ». De plus, dans le deuxième vers de la strophe, Zanzotto fait une première référence à la menace de destruction représentée par l'homme, à travers le « fosforo » qui rappelle le souvenir des éclatements des bombes pendant la Seconde Guerre mondiale. Toutefois, c'est la nature même qui dans ce premier recueil se charge d'une aura de mystère et de péril, au delà des actions destructrices de l'homme.

La même atmosphère de précarité, vécue par le sujet dans une condition d'immobilité, sous-tend *L'Effraie*, le recueil que Jaccottet publie en 1953. Ce recueil réunit les poèmes que Jaccottet écrit après *Trois poèmes*, publié en 1945 par les éditions suisses Aux Portes de France, et *Requiem*, paru deux ans plus tard chez Mermod. Publié chez l'éditeur Gallimard de Paris, *L'Effraie* est considéré par son auteur comme le véritable commencement de sa « propre voix »⁷. En effet, à partir de ce recueil, dont la composition coïncide avec le séjour du poète suisse à Paris, Jaccottet cherche à se délivrer de la « grandiloquence » qui caractérisait les deux premiers livres qu'il avait publiés en Suisse : dorénavant, Jaccottet a pour but d'atteindre un ton plus simple, plus modeste par rapport à ce qu'il avait écrit auparavant⁸.

7. « [J]'ai assez vite compris qu'en effet il était essentiel pour moi que je baisse un peu le ton [...]. Je suis alors reparti sur une voie beaucoup plus modeste qui fait que par exemple certains des poèmes de *L'Effraie* sont presque des notes de journal, toutes proches de la prose. Il est indéniable que ce fut le commencement de ce que je considère comme ma propre voix » (« Entretien avec Jean Pierre Vidal, avril 1989 », in Jean Pierre Vidal (dir.), *Philippe Jaccottet : pages retrouvées, inédits, entretiens, dossier critique, bibliographie*, Lausanne, Éditions Payot, 1989, p. 127). Notons au passage que dans cet entretien de 1989 Jaccottet fait référence à la notation (« certains des poèmes de *L'Effraie* sont presque des notes de journal ») et à la prose (« toutes proches de la prose ») comme caractéristiques qui sont présents déjà à partir de *L'Effraie*. On verra que dans les années qui suivent ces deux aspects occuperont de plus en plus de place dans la poésie de Jaccottet.

8. Sur la poésie de Jaccottet avant son départ à Paris, en 1946, cf. Hélène Samson, *Le 'tissu poétique' de Philippe Jaccottet, op. cit.*, chap. 1, § 1.1 (« Cet essai entaché de grandiloquence »), p. 13-15.

Chapitre 1

En lisant les premiers poèmes de *L'Effraie*, on a l'impression que le poète se sent comme dans une cage⁹, et que cette condition se reflète sur le paysage. Cette impression est provoquée chez le lecteur par la forme que prend le paysage, surtout au début du recueil. Après un poème introductif, la première section de *L'Effraie*¹⁰ présente cinq poèmes : quatre sonnets en alexandrins précédés par un sonnet décasyllabique. Dans ces sonnets, comme dans le poème préliminaire, le paysage est surtout urbain, presque toujours plongé dans l'obscurité, où le sujet se retrouve dans une condition de solitude. À ce propos, le début du premier poème de *L'Effraie*¹¹ est significatif :

La nuit est une grande cité endormie
où le vent souffle... Il est venu de loin jusqu'à
l'asile de ce lit. C'est la minuit de juin. (vers 1-3)

Comme c'est le cas chez Zanzotto, Jaccottet insiste dès le début sur l'élément de la nuit. Non seulement la ville est touchée pendant la nuit, mais la métaphore engendre une sorte d'identification entre la nuit et la ville (la nuit *est* une grande cité endormie). Même si le poète, peu après, donne une indication temporelle précise (« C'est la minuit de juin »), ces vers nous suggèrent un certain symbolisme, qui se déroule à travers un « dialogue » entre le dehors (« La nuit est une grande cité endormie ») et le dedans (le vent « est venu de loin jusqu'à / l'asile de ce lit ») : il semble que l'obscurité soit porteuse d'une signification cachée. Cette impression est confirmée par le martellement du son vocalique « i » (*nuit*, *endormie*, *lit*, *minuit*) qui rythme la dialectique entre le dedans et le dehors.

Ensuite, un « tu » apparaît, suivi de près par le sujet poétique :

Tu dors, on m'a mené sur ces bords infinis,
le vent secoue le noisetier. [...] (vers 4-5)

9. Cf. « Entretien juin 1978 », in Jean Pierre Vidal (dir.), *Philippe Jaccottet : pages retrouvées*, *op. cit.*, p. 105 : « ce séjour à Paris a eu pour caractéristique que, malgré toutes les amitiés que j'y ai nouées, je suis toujours resté un peu en marge, parce que je ne me sentais jamais tout à fait à l'aise, jamais tout à fait chez moi [...]. Par conséquent, il est peut-être assez naturel qu'à la fin de ces sept années j'aie eu envie de repartir, n'étant pas devenu un écrivain parisien ».

10. Dans la première édition de *L'Effraie*, cette section avait pour titre « Quelques sonnets » ; le titre a été enlevé par Jaccottet dans les éditions qui suivent.

11. Philippe Jaccottet, *Poésie 1946-1967*, *op. cit.*, p. 25.

1.1. Le symbolisme de la nature dans les premiers recueils de Zanzotto, Jaccottet et Heaney

Le martellement du son « i » persiste (*infinis*), pendant que le vent se fait porteur d'un étrange appel, qu'on jurerait être « une lueur fuyant à travers bois, ou bien / les ombres qui tournoient, dit-on, dans les enfers » (vers 7-8). Ici, la sonorité change : « bois » est en rime interne avec « tournoient », et tous les deux se lient au « noisetier » du vers précédent, dans un jeu sonore très efficace qui sera repris dans le premier sonnet de la série qui suit cette sorte d'introduction¹².

Dès le début du recueil, donc, les premiers fragments de nature ont commencé à paraître : il s'agit du « bois » d'où l'étrange « lueur » fuirait. Toutefois, peu à peu l'on découvre la source de cet appel :

[...] Mais ce n'est que
l'oiseau nommé l'effraie, qui nous appelle au fond
de ces bois de banlieue. [...] (vers 10-12)

C'est l'effraie, l'oiseau qui donne le titre au recueil, qui crie « au fond / de ces bois de banlieue »¹³. Et l'on découvre aussi que les bois, introduits au vers 7, sont justement des « bois de banlieue » : il s'agit, donc, d'une nature « envahie » par l'homme et par le paysage urbain. Cette nature est souvent peuplée par des animaux effrayants. Le nom de l'oiseau en question, d'ailleurs, est lié par consonance à cette idée d'effroi : l'*effraie* est par excellence l'oiseau source de l'*effroi*, au moins depuis Buffon, que Jaccottet cite en exergue de son premier livre¹⁴. L'effraie, donc, se présente comme le messager de la mort.

Le symbolisme engendré par cette identification de la mort à l'effraie est un aspect que ce recueil de Jaccottet partage avec les débuts des deux autres poètes qui font l'objet de notre étude. On a vu comment même chez Zanzotto il y a un certain symbolisme dans la métamorphose du sujet en oiseau, derrière laquelle

12. « Tu es ici, l'oiseau du vent TOURnoie / Toi ma douceur, ma blessure, mon bien. / De vieilles TOURs de lumière se noient / et la tendresse entrouvre ses chemins » (Philippe Jaccottet, *Poésie 1946-1967*, op. cit., p. 26).

13. Notons au passage la rime interne entre « oiseau » et « bois ».

14. « Ils regardent l'effraie comme le messager de la mort ; ils croient que quand il se fixe sur une maison et qu'il y fait retentir une voix différente de ses cris ordinaires, c'est pour appeler quelqu'un au cimetière » (Philippe Jaccottet, *L'Effraie et autres poésies*, Paris, Gallimard, « Métamorphoses », 1953, p. 7). Cette épigraphe, par ailleurs, a été enlevée dans les éditions suivantes de *L'Effraie* : par exemple, elle n'est pas présente dans *Poésie*, l'édition qui recueille, en 1971, *L'Effraie*, *L'Ignorant* et *Airs*.

Chapitre 1

se joue la fusion entre sujet et nature. En ce qui concerne Heaney, la mort est explicitement présente dans le titre de son premier recueil. Mais dans ce cas, le concept même est investi du symbole, car il prend plutôt la forme d'une « mort de l'innocence », comme le démontre l'expérience que le sujet fait au fil du recueil.

Dans *Death of a Naturalist*, en effet, Heaney met en place une sorte d'apprentissage du sujet qui se déroule à travers l'expérience directe de la nature. Cette expérience conduit le sujet à la découverte du monde : néanmoins, cela engendre la « mort » du naturaliste en puissance qu'il y avait en lui, au début du recueil, pendant la période heureuse de l'enfance. Dans le poème qui donne son titre au recueil, il y a une mise en scène de l'apprentissage qui caractérise le sujet poétique dans cette expérience de la nature. « Death of a Naturalist »¹⁵, en effet, joue entièrement sur cette distinction entre étude scolaire et expérience individuelle de la nature, qui est visible dès l'organisation formelle du poème sur la page. La première partie (vers 1-21) présente une scène de vie à l'école, où la maîtresse apprend aux enfants les phases de la reproduction des grenouilles. Tout d'abord, le poète introduit le paysage où se produit l'action qui est l'objet de la leçon :

All year the flax-dam festered in the heart
Of the townland ; green and heavy headed
Flax had rotted there, weighted down by huge sods.
Daily it sweltered in the punishing sun. (vers 1-4)

Ici, plus que la nuit, c'est l'élément à la base de la lumière du jour, c'est-à-dire le soleil, qui se charge des significations symboliques, contenues dans l'adjectif « punishing ». Mais l'idée est similaire : c'est l'action « punitive » du soleil qui fait en sorte que la nature se présente dans un état de pourriture. Même les fleurs de lin, ici présentées sous la forme qu'elles prennent lorsqu'elles s'étendent dans l'espace (« flax-dam »), ont pourri (« festered »). Le poète insiste ensuite sur cette image (« Flax had rotted there »), où l'adverbe de lieu signifie « in the heart / Of the townland ». Cette dernière (« townland ») est une division de la terre typique de l'Irlande du Nord : cela rappelle le lien entre le sujet et son lieu natal qui est un thème qui parcourt le recueil entier, dès « Digging », le premier poème de *Death of*

15. « Death of a Naturalist », in Seamus Heaney, *Death of a Naturalist*, *op. cit.*, p. 5.

1.1. *Le symbolisme de la nature dans les premiers recueils de Zanzotto, Jaccottet et Heaney*

a Naturalist. On verra qu'à partir de ce premier poème, Heaney établit un rapport entre la poésie et sa terre d'origine, en faisant traverser au sujet un parcours de connaissance qui passe par des termes spécifiques du territoire d'Ulster. Dans « *Death of a Naturalist* », le rôle de la poésie dans cette connaissance du monde et de soi est toujours présent. Les vers qui suivent, en effet, sont articulés à travers un jeu de sonorités mis en œuvre par les deux figures de l'allitération et de la synesthésie :

Bubbles gargled delicately, bluebottles

Wove a strong gauze of sound around the smell. (vers 5-6)

D'un côté, l'allitération du *b* dans « *bubbles* » et « *bluebottles* » (mais le jeu sonore s'étend sur le vers entier, en exploitant aussi les consonnes *g* et *l* : « *BubbLes gargLed deLicateLy, bLuebottLes* ») ; de l'autre côté, la synesthésie, à travers laquelle Heaney fait jouer trois sphères sensorielles. L'action des grosses mouches (« *bluebottles* »), en effet, qui « *wove a strong gauze of sound around the smell* », fait intervenir la vue (le voile des sons tissé par l'animal semble être visible), ainsi que l'ouïe (« *sound* ») et l'odorat (« *smell* »). Ainsi, à travers une marche d'approche soulignée par l'enjambement, peu à peu le sujet découvre, au milieu des autres insectes, la présence des œufs de grenouille :

There were dragon-flies, spotted butterflies,

But best of all was the warm thick slobber

Of frogspawn that grew like clotted water

In the shade of the banks. [...] (vers 7-10)

Enfin, le souvenir de son intervention dans la nature, dans le cadre des expériences d'apprentissage à l'école, fait apparaître directement le sujet dans le poème :

[...] Here, every spring,

I would fill jampotfuls of the jellied

Specks to range on window-sills at home,

On shelves at school [...] (vers 10-13)

Chapitre 1

À la fin de cette première partie, le poète rapporte le contenu de la leçon de la maîtresse, à travers un langage simplifié qui rappelle celui utilisé par les maîtres d'école afin de mieux expliquer le sujet aux enfants :

[...] Miss Walls would tell us how
The daddy frog was called a bullfrog,
And how he croacked, and how the mammy frog
Laid hundreds of little eggs and this was
Frogspawn. [...] (vers 15-19)

L'utilisation de l'anaphore (« Miss Walls would tell us how / The daddy frog was called a bullfrog, / And *how* he croacked, and *how* the mammy frog [...] »), associée au polysyndète (« how [...] *And* how [...] *and* how [...] *and* this was / Frogspawn »), permet de conduire le lecteur aux moments où le poète était en classe, pendant la leçon.

La deuxième partie du poème (vers 22-33) est annoncée par un adverbe de temps (« Then ») : c'est le moment où le sujet sort du cadre protégé de l'étude scolaire pour faire sa propre expérience de la nature. Le ton change, la nature redevient menaçante comme elle l'était au début du poème :

Then one hot day when fields were rank
With cowdung in the grass, the angry frogs
Invaded the flax-dam; I ducked through hedges
To a coarse croacking that I had not heard
Before. The air was thick with a bass chorus. (vers 22-26)

D'abord, les grenouilles « en colère » (« the angry frogs ») envahissent l'étendue de fleurs. Le sujet s'aperçoit de cette « invasion » à cause des cris des animaux qu'il n'a jamais entendus auparavant. Il lui semble écouter un concert (« air ») des sons bas qui rappelle le « strong gauze of sound » au vers 6. Tout cela se passe « one hot day » : c'est la même condition qui provoquait la « transpiration » des fleurs au vers 4 (« Daily it sweltered in the punishing sun »). Ensuite, lorsqu'il « plonge » sa tête dans les haies (« I ducked through hedges »), le sujet peut aussi voir de ses yeux d'où vient cet étrange concert :

1.1. *Le symbolisme de la nature dans les premiers recueils de Zanzotto, Jaccottet et Heaney*

Right down the dam, gross-bellied frogs were cocked
On sods ; their loose necks pulsed like snails. Some hopped :
The slap and plop were obscene threats. Some sat
Poised like mud grenades, their blunt heads farting. (vers 27-30)

Les sauts des grenouilles sont des « menaces choquantes » (« obscene threats »).
La vue de cette scène provoque enfin la fuite du sujet :

I sickened, turned, and ran. The great slime kings
Were gathered there for vengeance, and I knew
That if I dipped my hand the spawn would clutch it. (vers 31-33)

L'expérience directe de la nature conduit donc le sujet à découvrir son côté obscur. Le naturaliste que le jeune Heaney pouvait devenir meurt face à cette expérience choquante, pour laisser la place à son destin de poète. Comme dans d'autres poèmes du recueil, c'est le monde animal qui menace le sujet à la fin de ce poème. Ici, le sujet est encore un enfant qui fait ses premiers pas dans l'apprentissage de ce monde. Mais dans « An Advancement of Learning »¹⁶, le sujet a grandi et l'apprentissage auquel le titre fait référence s'est accompli. Pendant une promenade au bord d'une rivière, le sujet fait des rencontres qui le mettent à l'épreuve :

Something slobbered curtly, close,
Smudging the silence : a rat
Slimed out of the water and
My throat sickened so quickly that

I turned down the path in cold sweat
But God, another was nimbling
Up the far bank, tracing its wet
Arcs on the stones. (vers 9-16)

Les rats qui apparaissent dans ces vers ont divers points en commun avec les grenouilles de « Death of a Naturalist » : tout d'abord, les aspects dégoûtants qui

16. « An Advancement of Learning », *Ibid.*, p. 8.

Chapitre 1

renvoient à la bave de ces animaux, dans les verbes « slobbered », « smudging »¹⁷ et « slimed out » (cf. « The great slime kings » qui « Were gathered there for vengeance » à la fin de « Death of a Naturalist »). Ensuite, la réaction du sujet face à ces animaux est la même, dans le cas des grenouilles (« I sickened, turned, and ran ») ainsi que dans celui des rats (« My throat sickened so quickly »). Mais ici le sujet surmonte la peur et affronte l'ennemi, la première fois au vers 28 (« I stared him out »), puis dans la clausule, qui double cette réaction, en personnifiant aussi la terreur (« cold, wet-furred »), qui se retire :

This terror, cold, wet-furred, small-clawed,
Retreated up a pipe for sewage.
I stared a minute after him.
Then I walked on and crossed the bridge. (vers 33-36)

Mais le règne végétal aussi cache ses dangers. Dans « Blackberry-Picking »¹⁸, Heaney décrit l'activité de récolte des mûres qui occupe les gens du pays. La structure logico-temporelle du poème reflète celle de cette activité, suivant la récolte selon les degrés de maturation des fruits (« *At first*, just one, a glossy purple clot / Among others, red, green, hard as a knot. », vers 3-4 ; « [...] *Then* red ones inked up, and that hunger / Sent us out with milk-cans, pea-tins, jam-pots / Where briars scratched and wet grass bleached our boots », vers 8-10 ; « We trekked and picked *until* the cans were full, / *Until* the tinkling bottom had been covered / With green ones [...] », vers 12-14). Ces phases de la récolte engagent plusieurs personnes : le sujet poétique, en effet, se manifeste à la première personne du pluriel, comme au début de la deuxième partie du poème, où le côté négatif de la nature se manifeste, une fois que les fruits sont enlevés de leurs buissons :

We hoarded the fresh berries in the byre.
But when the bath was filled we found a fur,
A rat-grey fungus, glutting on our cache.
The juice was stinking too. Once off the bush,

17. « smudging » signifie « tacher », mais aussi « baver ». Il est intéressant de remarquer que ce verbe est lié au silence dans une synesthésie qui associe la vue à l'ouïe.

18. « Blackberry Picking », in Seamus Heaney, *Death of a Naturalist*, *op. cit.*, p. 10.

1.2. « *Et in Arcadia ego* » : la nature comme abri contre les menaces naturelles

The fruit fermented, the sweet flesh would turn sour. (vers 17-21)

Toutefois, le désenchantement est vécu par le sujet à la première personne, comme le montre l'utilisation de la première personne du singulier dans les trois derniers vers. Face au résultat de la fermentation des fruits, le sujet accepte à contrecœur la découverte qu'il vient de faire :

I always felt crying. It wasn't fair

That all the lovely canfuls smelt of rot.

Each year I hoped they'd keep, knew they would not. (vers 22-24)

Le sujet du premier recueil de Heaney passe donc par les étapes d'un apprentissage qui lui provoque une sorte de désenchantement : le monde naturel se révèle moins protecteur que à celui dans lequel le sujet a passé son enfance. Cela se déroule au moment où il prend conscience des traits agressifs de la nature. Pourtant, même si le sujet y découvre la présence de la mort, dans les premiers recueils de nos poètes la nature peut encore constituer un abri contre les menaces de la nature même.

1.2. « *Et in Arcadia ego* »¹⁹ : la nature comme abri contre les menaces naturelles

Dans les exemples qu'on a donnés, on a vu que le thème de la mort est présent dans plusieurs passages des premiers recueils de Zanzotto, Jaccottet et Heaney. Il s'agit d'une présence qui flotte parmi le vers et qui fait en sorte que la nature se charge des symboles qui renvoient au sentiment de précarité vécu par le sujet. Même là où il paraissait être inséré dans une sorte d'arcadie, comme dans les cas de

19. « *Et in Arcadia ego* » est une inscription qui apparaît dans un tableau que le peintre italien Guercino peint entre 1618 et 1622. La même inscription est suggérée dans le tableau de Poussin « Les bergers d'Arcadie » (peint environ en 1640). Cette devise est devenue un véritable *topos* à partir du XVII^e siècle. Selon l'interprétation la plus courante (« et » aurait la signification de « etiam », le verbe (« sum ») et le sujet (la mort) seraient sous-entendus : ainsi, la signification littérale de la devise serait « Moi-aussi, je suis en Arcadie »), elle met l'accent sur la présence de la mort dans le temps et dans l'espace à travers la référence à un lieu mythique comme l'Arcadie. Le titre de cette section insiste sur le fait que dans les premiers recueils de nos poètes le sujet découvre la présence de la mort dans ce qu'il considère encore comme son « arcadie privée ».

Chapitre 1

Zanzotto et de Heaney, le sujet poétique perçoit que cette nature, apparemment si chère au poète, peut cacher elle-même des menaces. La découverte des traces de cette présence est le résultat de différentes modalités de relation entre le sujet et son propre monde. On a vu que le sujet des poèmes de Heaney qu'on a analysés suit un parcours de connaissance qui lui révèle une vérité difficile à accepter, c'est-à-dire les traits obscurs du monde dans lequel il vit. Quant à Zanzotto, on a vu que la nature prend des formes inquiétantes dans ses métamorphoses ou celles du sujet en oiseau.

Toutefois, même si l'arcadie des premiers recueils de nos poètes est traversée par cette présence de la mort, elle est souvent vécue comme une sorte d'abri où le sujet cherche une protection. Ceci est suggéré, par exemple, par le titre de la première partie de *Dietro il paesaggio*, « Atollo », où par d'autres éléments circulaires qui agissent comme des symboles de protection au fil du premier recueil de Zanzotto²⁰. Dans cette première partie, l'un des points centraux en ce qui concerne cette idée, qui d'ailleurs est strictement liée à la fusion entre sujet et nature, est représenté par « Ormai »²¹, que l'on cite entièrement :

Ormai la primula e il calore
ai piedi e il verde acume del mondo

I tappeti scoperti
le logge vibrare dal vento ed il sole
tranquillo baco di spinosi boschi ;
il mio male lontano, la sete distinta
come un'altra vita nel petto

Qui non resta che cingersi intorno il paesaggio
qui volgere le spalle.

Ici, le poète déclare qu'il n'y a plus rien à faire pour le sujet, si ce n'est de chercher protection dans le paysage. Mais la forme à travers laquelle cette nécessité

20. On verra, par exemple, « l'île » où le sujet se trouve « peint », comme dans une sorte de tableau, dans « A foglia ed a gemma », vers 19 : « è dipinto ch'io viva nell'isola » (Andrea Zanzotto, *Tutte le poesie*, *op. cit.*, p. 44).

21. « Ormai », in Andrea Zanzotto, *Tutte le poesie*, *op. cit.*, p. 12.

1.2. « *Et in Arcadia ego* » : la nature comme abri contre les menaces naturelles

est énoncée contient quelques ambiguïtés à propos de l'identification du sujet de l'action : la construction impersonnelle au vers 8, unie au choix de l'article « il » au lieu de la préposition « al » dans le syntagme « intorno il », laisse ouvertes les deux possibilités selon lesquelles c'est le sujet qui ceint le paysage ou, à l'inverse, le paysage qui entoure le sujet.

Le même verbe (« cingere ») est utilisé par Zanzotto dans « Distanza »²² (« Or che mi cinge tutta la tua distanza / sto inerme dentro un'unica sera », vers 1-2), où l'idée de la fusion est confirmée dans l'action (ou plutôt la passivité) du sujet qui, « désarmé », se renferme « à l'intérieur d'un soir ». Qu'il se place « dedans » ou « derrière » le paysage (comme le suggère le titre du recueil), le sujet conçoit celui-ci comme un abri, même si au fil du recueil les traces d'une nature dangereuse demeurent nombreuses.

Une situation similaire se produit chez Jaccottet : le sujet du premier poème de *L'Effraie*, par exemple, est en quelque sorte menacé par la nature, incarnée par le vent qui « secoue le noisetier » et qui, venant de loin, arrive à menacer « l'asile de ce lit ». Le danger représenté par la mort revient aussi dans les autres sonnets de ce recueil²³. Toutefois, le sujet cherche un abri dans la terre, qu'il identifie avec sa « patrie » trois fois dans la section qui contient ces sonnets. Ainsi, le premier sonnet de la section est assez explicite : « La terre est maintenant notre patrie. » (vers 4). Quant au deuxième, après quelques hésitations au début (« Comme je suis un étranger dans notre vie, / je ne parle qu'à toi avec d'étranges mots, / parce que tu seras *peut-être* ma patrie », vers 1-3), dans la clause il n'y a pas de doutes à propos de l'identification entre terre et patrie, même si l'on constate l'absence de cette terre : « [...] Ô fruits / mûrs, source des chemins dorés, jardins de lierre, / je ne parle qu'à toi, mon absente, ma terre... » (vers 12-14). Dans le troisième sonnet, enfin, si d'une part cette absence est encore une fois déclarée, cela n'empêche pas

22. « Distanza », *Ibid.*, p. 18.

23. Philippe Jaccottet, *Poésie 1946-1967, op. cit.*, p. 26-30. Cf. l'insistance sur le thème de la mort, notamment dans les premiers vers des deux derniers sonnets de la section. Le quatrième commence ainsi : « Comme un homme qui se plairait dans la tristesse / plutôt que de changer de ville ou bien d'errer, / je m'entête à fouiller ces décombres, ces caisses, / ces gravats sous lesquels le corps est enterré // que formèrent nos corps quand ils étaient serrés / sur un lit de passage avec des cris de liesse. » (vers 1-6) ; le cinquième, ainsi : « Sois tranquille, cela viendra ! Tu te rapproches, / tu brûles ! Car le mot qui sera à la fin / du poème, plus que le premier sera proche / de ta mort, qui ne s'arrête pas en chemin. » (vers 1-4).

Chapitre 1

d'autre part le sujet de continuer sa recherche d'une patrie, qu'il définit ici comme « heureuse » :

Je sais maintenant que je ne possède rien,
pas même ce bel or qui est feuilles pourries,
encore moins ces jours volant d'hier à demain
à grands coups d'ailes vers une heureuse *patrie*. (vers 1-4).

L'idée que le sujet puisse trouver une patrie dans son arcadie, même si cette arcadie est traversée par la mort, comme dans les tableaux de Guercino et de Poussin, est confirmée par la deuxième section de *Dietro il paesaggio*, « Sponda al sole »²⁴. Dans cette section, introduite par un vers de Hölderlin en exergue²⁵, Zanzotto conduit le lecteur dans les lieux les plus intimes de son paysage : à partir d'ici, la toponymie de ces lieux, même s'il s'agit pour la plupart de noms « fictifs »²⁶, entre dans sa poésie et accompagne le poète jusqu'à son dernier recueil. Le sujet commence alors à établir avec ces lieux un rapport qui lui permet de cueillir la grammaire élémentaire de la nature. C'est justement dans cette section du recueil

24. Dans un entretien avec Marzio Breda qui a pour titre *In questo progresso scorsoio*, Zanzotto cite le tableau de Guercino en expliquant sa signification : « Il Montello, *locus amoenus* e nel contempo *horridus*, era un colle veramente nobile e sacro per tantissime ragioni. Un'Arcadia-Eden in perenne ricomposizione e scomposizione, il simbolo stesso dell'utopia. Ma in quest'Arcadia c'era bien piantato un teschio che, proprio come nel famoso quadro del Guercino, diceva : « *Et in Arcadia ego* », ossia, anche nell'Arcadia io, la morte, ci sono » (Andrea Zanzotto, *In questo progresso scorsoio : conversazione con Marzio Breda*, Milano, Garzanti, 2009, p. 26). Zanzotto parle ici d'un lieu très important pour sa poésie, le *Montello*, auquel il dédie, en 1978, le recueil *Il Galateo in Bosco* : il s'agit d'un relief, situé près de Pieve di Soligo, et qui a été le théâtre de batailles cruciales lors de la Première Guerre mondiale.

25. « Ihr teuern Ufer, die mich erzogen einst... ». Ce n'est pas un hasard si le vers est tiré de *Die Heimat*. Notons aussi que le vers conduit le lecteur d'une rive (« sponda », justement) à l'autre : on pourrait dire que de la rive obscure, où l'élément de la nuit, comme on l'a vu, est présent massivement, le lecteur est transporté vers la rive ensoleillée, où le sujet se délivre au chant des ses lieux les plus intimes.

26. Cf. la note que Zanzotto place à la fin de *Dietro il paesaggio* : « In vari componimenti : *Dolle, Lorna, San Fedele, Santa Augusta* sono nomi veri o fittizi di località » (Andrea Zanzotto, *Tutte le poesie, op. cit.*, p. 75). Ces noms fictifs sont utilisés par Zanzotto à la manière des « senhals », en appliquant au paysage l'habitude des poètes provençaux de nommer à travers ces « senhals » les femmes présentes dans leurs poèmes. À ce propos, cf. la note à *Gli Sguardi i Fatti e Senhal*, le petit poème que Zanzotto publie en 1969 : « *Senhal* : nome pubblico che nasconde quello vero (per i trovatori), o semplicemente “segnale”, o, volendo, “simbolo del simbolo del simbolo” e avanti » (*Ibid.*, p. 339). On reviendra sur le rôle des toponymes dans la poésie de Zanzotto : cf. *infra*, p. 64, n. 29.

1.3. Formes de la fusion entre sujet et paysage : les métaphores de l'écriture du livre de la nature

que l'on trouve le plus souvent des éléments qui renvoient à l'ancienne métaphore du livre de la nature.

1.3. Formes de la fusion entre sujet et paysage : les métaphores de l'écriture du livre de la nature

1.3.1. La poésie comme déchiffrement du livre de la nature

La métaphore du livre de la nature, que le sujet poétique serait capable de lire et interpréter, revient dans plusieurs passages des premières œuvres de nos poètes. Suivant cette idée, le sujet saurait déchiffrer le langage avec lequel ce livre est écrit car il en posséderait l'alphabet.

Comme on vient de le dire, on retrouve cet « alphabet de la nature » notamment dans la deuxième section de *Dietro il paesaggio*, « Sponda al sole ». Dans « A foglia ed a gemma »²⁷, par exemple, le sujet se trouve face au « livre ouvert du printemps » :

Sul libro aperto della primavera
figura mezzodì per sempre,
è dipinto ch'io viva nell'isola,
nell'oceano, ch'io viva nell'amore
d'una luna che s'oppono al mondo. (vers 17-21)²⁸

Mais il y a autres exemples de cette métaphore à l'intérieur de cette section. Il s'agit d'exemples qui retiennent notre attention puisqu'ils concernent des lieux très importants dans la production toute entière de Zanzotto. Comme on l'a dit, dans la deuxième section de *Dietro il paesaggio* Zanzotto fait entrer dans sa poésie les toponymes des lieux qui ponctuent le paysage où le sujet est inséré. C'est le cas

27. « A foglia ed a gemma », in Andrea Zanzotto, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 44.

28. Une autre « image » apparaît, comme si le sujet était « peint » dans le tableau de la nature : dans ce cas, il s'agit d'un autre langage, celui de la peinture (une autre métaphore qui parcourt le recueil).

Chapitre 1

notamment de Dolle (dont le senhal cache Rolle) et de Lorna (nom senhal pour Arfanta) : il s'agit de deux hameaux proches de son village natal, Pieve di Soligo ²⁹. Quatre poèmes de cette section sont dédiés à ces deux lieux : « L'acqua di Dolle » et « Con dolce curiosità » au premier, « Declivio su Lorna » et « Lorna » au second. Dans « L'acqua di Dolle » ³⁰, l'idée selon laquelle l'eau possède un alphabet, avec lequel elle communique au poète ses « messages », est explicite :

Ora viene a consolarmi
con una lunga visita
l'acqua di Dolle [...]
lei dal fittissimo alfabeto
lei che ha i messaggi
di nobili invasioni (vers 1-3 et 26-28)

Cette métaphore, en réalité, apparaît aussi avant l'insertion des toponymes, à un niveau plus général, dans le poème qui introduit cette section (« Nel mio paese » ³¹). Toutefois, l'adjectif possessif indique que le sujet est en train de parler de son village, sans le nommer :

Leggeri ormai sono i sogni,
da tutti amato
con essi io sto nel mio paese,
mi sento goloso di zucchero (vers 1-4)

Le poème est enveloppé par une atmosphère plus sereine par rapport aux poèmes de la première section de *Dietro il paesaggio* qu'on a analysés. Ce sentiment se reflète aussi sur les éléments du paysage, qui se présentent comme s'ils étaient là pour que le sujet puisse se limiter à en cueillir le rythme :

29. Ces toponymes reviendront tout au long de la poésie de Zanzotto : il s'agit d'un véritable éloge aux lieux qui composent le paysage zanzottien. Un fait similaire se produit dans la poésie de Heaney : à partir de *Door into the Dark*, son deuxième recueil, le poète irlandais, à travers l'insertion des toponymes dans sa poésie, entreprend une marche d'approche vers ses lieux propres qui l'accompagneront pendant toute sa vie. Cf. *infra*, § 2.2.

30. « L'acqua di Dolle », in Andrea Zanzotto, *Tutte le poesie, op. cit.*, p. 48-49.

31. « Nel mio paese », *Ibid.*, p. 43.

1.3. Formes de la fusion entre sujet et paysage : les métaphores de l'écriture du livre de la nature

Del mio ritorno scintillano i vetri
ed i pomi di casa mia,
le colline sono per prime
al traguardo madido dei cieli,
tutta l'acqua d'oro è nel secchio
tutta la sabbia nel cortile
e fanno rima con le colline (vers 12-18)

« L'eau d'or » dans le seau et le sable de la cour « riment » avec les collines. Il suffit que le sujet sache capter cette rime déjà inscrite dans le paysage. Toutefois, la conscience du fait que cette sérénité peut être menacée par les périls dont le monde est porteur est vive, et on la relève dans la « douce dévastation » de la clausule (vers 20), où revient d'ailleurs le livre de la nature, dans la « page du vent » où le soleil est « penché » :

Di porta in porta si grida all'amore
nella dolce devastazione
e il sole limpido sta chino
su un'altra pagina del vento. (vers 19-22)

L'idée que le poète, avec l'aide de la poésie, peut déchiffrer le livre de la nature revient aussi dans *L'Effraie*, notamment dans une section du recueil où apparaissent d'ailleurs les premiers fragments du paysage. Il s'agit de la section qui a pour titre « La semaison », à l'intérieur de laquelle Jaccottet réunit quinze poèmes brefs qui se présentent comme des fragments de vers, des « notes pour des poèmes »³². Ici, la fusion entre sujet et nature est encore assez solide, comme le montre le deuxième poème de cette section³³ :

Je suis la ligne indécise des arbres

32. C'est le sous-titre que Jaccottet donne à cette section dans la première édition de *L'Effraie*, et qu'il enlève dans les éditions qui suivent. La métaphore de l'écriture comme *semaison* (qu'elle se déploie en poésie où, comme on le verra, en prose) traverse toute la production de Jaccottet, notamment à partir du recueil de notes et de réflexions que Jaccottet publie avec le même titre (cf. Philippe Jaccottet, *La semaison : carnets 1954-1979*, Paris, Gallimard, 1984).

33. Philippe Jaccottet, *Poésie 1946-1967*, *op. cit.*, p. 39.

Chapitre 1

où les pigeons de l'air battent des ailes :
toi qu'on caresse où naissent les cheveux...
Mais sous les doigts déçus par la distance,
le soleil doux se casse comme paille.

L'ambiguïté du verbe « suis » (il pourrait être à la fois verbe « suivre » et verbe « être ») pourrait nous suggérer l'idée d'une véritable fusion entre le sujet et le paysage. D'autant plus que la ligne des arbres est « indécise », comme si ces éléments botaniques subissaient un processus de personnification, se chargeant des attributs du sujet. Mais ce qui nous intéresse davantage est que ce rapport se déploie dans le sens d'un déchiffrement de la nature, notamment de la terre, comme le montrent les trois premiers vers du troisième poème de cette section :³⁴

La terre ici montre la corde. Mais qu'il pleuve
un seul jour, on devine à son humidité
un trouble dont on sait qu'elle reviendra neuve.
La mort, pour un instant, a cet air de fraîcheur
de la fleur perce neige...³⁵

L'utilisation des verbes « deviner » (« on devine », au vers 2) et « savoir » (« on sait », au vers 3), nous suggère la possibilité d'interpréter, voire de connaître la nature, tout en la déchiffrant³⁶. De plus, comme le montre le premier terme nommé au premier vers, l'objet de ce déchiffrement est la terre : ce n'est pas encore un paysage.

Comme c'est le cas de Heaney, la fusion du sujet des premiers poèmes de Jaccottet avec la nature qui l'entoure ne lui permet pas de s'apercevoir véritablement du paysage. On verra que dans *L'Effraie*, ainsi que dans *Death of a Naturalist*, on

34. *Ibid.*, p. 40.

35. Ici, le thème de la mort est toujours présent. Dans ce cas, en particulier, il est associé à une fleur, la perce neige, ce qui nous offre un autre exemple du symbolisme de la nature chez Jaccottet. De plus, Jaccottet renforce ici l'idée d'un lien, souvent porteur de mystère, entre la mort et ces éléments naturels (oiseaux et plantes surtout, comme on a vu) qui nous ont poussé à parler d'un nouveau concept de sublime. On abordera cette question dans le dernier chapitre.

36. À ce propos, cf. Hélène Samson, *Le 'tissu poétique' de Philippe Jaccottet*, *op. cit.*, ch. 3, § 1.1 (« Déchiffrer le réel »).

1.3. Formes de la fusion entre sujet et paysage : les métaphores de l'écriture du livre de la nature

a une seule occurrence du terme « paysage » dans le recueil tout entier. Et cela apparaît justement dans cette section de *L'Effraie* dont le titre est « La semaison ». Mais avant que le paysage commence à paraître, le sujet se rapporte à son monde à travers d'autres modalités, évoquées par la métaphore de l'écriture comme travail sur la terre.

1.3.2. La métaphore de l'écriture poétique comme travail de la terre

Le premier poème de *Death of a Naturalist* est un exemple emblématique de l'autre métaphore utilisée pour évoquer la fusion entre sujet et nature. Dès le début du recueil, Heaney nous introduit dans une scène où le sujet poétique se met à jouer, comme un personnage dans une scène de théâtre. Il s'agit d'un monde rural où le sujet est plongé et qui est caractérisé surtout par le travail de la terre. Dans « Digging »³⁷, le premier poème du recueil, le poète se présente immédiatement comme quelqu'un qui se distingue des autres, en particulier de son père et de son grand-père ; mais au moment où il marque cette distance il établit aussi un lien entre l'activité poétique et celle des travailleurs de la terre, à travers une métaphore qui unit les deux sphères :

Between my finger and my thumb
The squat pen rests ; snug as a gun.

Under my window, a clean rasping sound
When the spade sinks into gravelly ground :
My father, digging. I look down

Till his straining rump among the flowerbeds
Bends low, comes up twenty years away
Stooping in rhythm through potato drills
Where he was digging. (vers 1-9)

Il s'agit des tout premiers vers de Heaney : une sorte de présentation de sa matière poétique et de la position du poète à l'intérieur de cette matière. Et ce n'est pas

37. « Digging », in Seamus Heaney, *Death of a Naturalist*, *op. cit.*, p. 3.

Chapitre 1

un hasard si ce qui s'offre d'abord au regard du poète, au moment où il commence à écrire, c'est la terre (« ground »). Pas encore de paysage, donc, puisque cette terre se présente d'abord comme l'objet du travail des hommes qui l'habitent. Peu à peu, on découvre les personnages qui jouent leur propre rôle dans la scène : le poète, d'abord, qui s'annonce par les trois adjectifs possessifs des trois premiers vers (« my »); et puis son père, qui, au moment où le sujet poétique apparaît, est en train de piocher les parterres. La rime, qui accompagne la présentation de cette scène, est l'intermédiaire par lequel Heaney fait jouer la métaphore écriture poétique-travail de la terre : comme la bêche émet un son (même si ce « sound » est « rasping », strident), de la plume du poète sortent des vers en rime qui donnent une certaine musicalité à cette première partie du poème. Ce n'est pas un hasard si les deux termes qui activent la rime sont « sound » et « ground » : il semble que le poète veuille doubler le niveau de signification de la métaphore, en activant le lien entre l'écriture poétique et le travail de la terre même au niveau stylistique, à travers l'utilisation de la rime. Par conséquent, le procédé poétique de la rime fait jouer la métaphore au moment même où les deux idées sont juxtaposées.

Une démarche similaire pour activer la métaphore, cette fois fondée sur l'absence de la rime, est utilisée dans la troisième strophe, où la mélodie laisse sa place au rythme : pour suivre justement le rythme du mouvement de son père (« stooping in rhythm through potato drills »), Heaney abandonne la rime et met en place le procédé de l'enjambement, qui permet au poète de lier l'écriture poétique à l'action du père.

Le sujet poétique, donc, s'insère dans son monde pour le présenter et en même temps se présenter : c'est le début d'une expérience poétique qui accompagnera le sujet dans la découverte de ce monde. Et pourtant, pendant qu'il avance dans cette découverte (dont l'une des étapes est l'apprentissage qu'on a vu mis en scène dans « Death of a Naturalist »), le poète avance aussi dans une connaissance de soi. Les premiers vers de « Digging », en effet, engendrent un mouvement dans le passé à travers lequel le sujet s'insère dans une ligne de continuité avec sa famille : ce mouvement en arrière traverse trois étapes et nous conduit du présent au passé en passant par les actions du poète, de son père et de son grand-père. Tout d'abord, l'entrée en scène du poète, au présent (vers 1-2) ; puis, le premier parallèle avec son père, occupé par le piochage des parterres (vers 3-7), toujours au présent. Cette

1.3. Formes de la fusion entre sujet et paysage : les métaphores de l'écriture du livre de la nature

image suscite le souvenir du poète vers une autre action que son père faisait vingt ans auparavant : le piochage des champs de pommes de terre (vers 7-9). Ensuite, après deux vers de « passage » (« By God, the old man could handle a spade. / Just like his old man. », vers 15-16), apparaît le souvenir du grand-père du poète, se livrant à une activité spécifique du lieu natal de Heaney : l'extraction de la tourbe.

My grandfather cut more turf in a day
Than any other man on Toner's bog.
Once I carried him milk in a bottle
Corked sloppily with paper. He straightened up
To drink it, then fell to right away

Nicking and slicing neatly, heaving sods
Over his shoulder, going down and down
For the good turf. Digging. (vers 17-24)

Dans ce souvenir d'enfance, le poète est renvoyé au temps où il observait son grand-père dans cette activité, en apprenant les phases de ce travail qui est à la base de l'économie de certaines provinces de l'Irlande du Nord. L'action est la même que celle que faisait son père : « Digging ». En revanche, le poète s'insère dans cette lignée grâce à son activité spécifique : la poésie. D'abord, en mettant en vers le rôle des sens dans cette activité :

The cold smell of potato mould, the squelch and slap
Of soggy peat, the curt cuts of an edge
Through living roots awaken in my head. (vers 25-28)

En effet, ce sont les sens qui réveillent le souvenir dans l'esprit du poète (« the curt cuts of an edge / Through living roots awaken in my head ») : d'un côté, l'odorat (« The cold smell of potato mould »), qui renvoie à l'activité du père ; de l'autre, l'ouïe (« the squelch and slap / Of soggy peat »), qui nous rappelle le travail du grand-père.

Enfin, le poète déclare la différence de sa position par rapport au travail de ses proches (« But I've no spade to follow men like them »). Son propre instrument

Chapitre 1

est la plume, annoncée au début du poème, qui revient dans la clausule pour faire jouer définitivement la métaphore :

But I've no spade to follow men like them.

Between my finger and my thumb

The squat pen rests.

I'll dig with it. (vers 29-31)

La métaphore permet au poète de garder un lien avec sa famille en se plaçant à l'intérieur de la ligne des « piocheurs ». Le dernier vers synthétise la signification de la métaphore, en lui donnant un sens définitif : finalement, le poète ne peut que piocher avec son « squat pen ».

L'apparition des membres de la famille du poète fait découvrir peu à peu les traits typiques du paysage de l'Irlande du Nord, où Heaney est né. Mais avant de devenir un paysage, le monde dont le poète fait l'expérience est un pays, et les personnages qui apparaissent dans les poèmes sont surtout des paysans, occupés par les activités qui caractérisent ce monde rural³⁸. C'est donc le sujet poétique, à travers les procédés de l'écriture poétique (ici, en particulier, la métaphore), qui rend esthétique une nature qui ne l'est pas aux yeux des gens qui la traitent comme un objet à travailler³⁹.

Le monde où le poète est plongé devient un paysage seulement au moment où le sujet s'éloigne de cette nature, lorsqu'il trouve son propre rôle par rapport aux autres personnages qui peuplent la scène. Pour l'instant, la connotation du monde qui entoure le poète passe par des mots-clés comme « ground » et d'autres termes appartenant à son champ lexical, comme par exemple « mould », qui nous renvoie, à

38. Cf. le premier nœud (*pays/paysage*, l'autre étant *artialisisation in situ/artialisisation in visu*) de la double articulation à la base de la théorie qu'Alain Roger formule dans son *Court traité du paysage* (Alain Roger, *Court traité du paysage*, *op. cit.*, p. 11-30).

39. Dans la production de nos poètes, le thème du travail de la terre se déploie en poésie surtout à travers les deux métaphores du labour et du creusement. On verra comment ces métaphores reviennent surtout chez Jaccottet et Heaney. Un propos du premier, par ailleurs, est très significatif en ce qui concerne cet aspect : « il y a une certaine espèce de poètes [...] dont la préoccupation majeure est comme de *labourer le monde visible*, de *le creuser* ; ces poètes ont en effet le sentiment - qui est peut-être une illusion, mais un sentiment très fort tout de même - qu'il y a une richesse cachée à l'intérieur des choses visibles, qui peuvent être aussi des visages, ou encore les activités de l'homme ou la vie urbaine » (« Entretien juin 1978 », in Jean Pierre Vidal, *Philippe Jaccottet : pages retrouvées*, *op. cit.*, p. 108. Nous soulignons).

1.4. De la terre au paysage : métaphores du détachement

travers le syntagme « potato mould », aux termes plus spécifiques comme « potato drills » (des moyens typiques de cultiver les pommes de terre en Irlande du Nord), et ensuite « turf » (tourbe) et son synonyme « peat », jusqu'à « bog » (le marais où la tourbe s'est formée en mottes, les « sods » transportées par le grand-père du poète dans « Digging »).

Tous ces traits apparaissent tout au long du livre. Le sujet, en traversant un processus de connaissance de la nature qui l'entoure, arrive à la découverte du paysage à travers différentes phases : à partir de la mise en scène des actions qui battent la mesure du travail des paysans, jusqu'à la présentation des moments de la vie du poète, il y a une dimension pédagogique qui accompagne le sujet poétique dans la connaissance de ce monde. On a vu comment Heaney fait jouer cette pédagogie en poésie dans le poème éponyme. Pourtant, l'expérience de la nature évolue au fil du recueil, jusqu'à la découverte par le sujet poétique du véritable paysage de l'Irlande du Nord.

1.4. De la terre au paysage : métaphores du détachement

« Honeymoon Flight »⁴⁰, l'un des poèmes les plus réussis de *Death of a Naturalist*, semble évoquer une métaphore qui pourrait receler l'idée selon laquelle dans les premiers recueils de nos poètes le paysage se manifeste peu à peu, lorsque le sujet arrive à se détacher de ce qu'il considère encore comme sa terre. Le décollage de l'avion qui transporte le sujet et sa femme en lune de miel est une métaphore du parcours de croissance que le sujet fait avec l'aide de la poésie. Le mariage, une étape de la vie que l'on considère comme très importante, où l'on se détache de la famille d'origine pour en former une autre, offre l'occasion au poète de réfléchir sur sa propre vie. Le détachement de son lieu natal fait apparaître pour la première fois ce que le sujet appelle son « paysage familial » :

Below, the patchwork earth, dark hems of hedge,
The long grey tapes of road that bind and loose

40. « Honeymoon Flight », in Seamus Heaney, *Death of a Naturalist*, *op. cit.*, p. 38.

Chapitre 1

Villages and fields in casual marriage : (vers 1-3)

La terre vue de l'avion devient maintenant « earth », non plus « ground » ; là-haut, le sujet découvre qu'elle est un mélange d'éléments hétérogènes (« patchwork »), de haies et de routes qui « célèbrent » le mariage des villages et des champs. Or, ce mariage est « occasionnel » (« casual marriage »), mais ce n'est pas un hasard si la métaphore se rapporte aux routes, qui sont à la base du mouvement. Dans l'œuvre de Heaney, en effet, les routes ont un rôle central dans la perception du paysage, qui est souvent parcouru en voiture⁴¹. Ici, au contraire, c'est le mouvement vertical qui active la perception. Introduit par une dialectique entre les adverbes de lieu « below » (vers 1) and « above » (vers 4), le terme « landscape », seule occurrence dans le recueil entier, fait son apparition :

We bank above the small lough and farmhouse

And the sure green world goes topsy-turvy

As we climb out of our familiar landscape. (vers 4-6)

Le poème joue entièrement sur l'alternance et l'interaction entre les adverbes de lieu et les éléments naturels. Au vers 1, la terre se trouve au-dessous du sujet (« Below, the patchwork earth [...] ») ; au vers 4, le sujet se manifeste dans le poème, à la première personne du pluriel (« We bank above the small lough and farmhouse »). Le chiasme souligne la dialectique entre les adverbes et les sujets grammaticaux (vers 1 : adv. + suj. ; vers 4 : suj. + adv.). Ensuite, au moment où l'avion prend de l'altitude (« As we climb out »), il commence à s'éloigner de la terre, qui glisse sous (« beneath ») les ailes de l'appareil :

The engine noises change. You look at me.

The coastline slips away beneath the wing-tip. (vers 7-8)

La ponctuation, qui coupe les deux vers en trois phrases, donne à la scène une atmosphère de suspense. En effet, après ces vers, qui terminent la deuxième strophe, le couple de nouveaux mariés se trouve au-dessus de l'eau (« above the water »),

41. Cf. « The Peninsula », ainsi que « Night Drive », in Seamus Heaney, *Door into the Dark*, London, Faber and Faber, 1969, p. 9 et p. 22.

1.4. De la terre au paysage : métaphores du détachement

qui est ici un élément déstabilisant, puisqu'il s'agit de l'eau de la mer, au-dessus de laquelle la condition du poète et de sa femme « dépend de l'air invisible » (vers 11).

And launched right off the earth by force of fire,
We hang, miraculous, above the water,
Dependent on the invisible air
To keep us airborne and to bring us further. (vers 9-12)

La troisième strophe met en place trois des quatre éléments qui composent la nature selon les Anciens. Le quatrième (le feu) est rappelé dans le « fire » du moteur de l'avion. C'est le véritable moment de passage, où le sentiment d'insécurité provoqué par l'éloignement de la terre (souligné par l'adverbe « further ») se manifeste dans la coupure des vers.

Ce sentiment d'insécurité qui accompagne toute phase de passage est le thème central du poème. Ce qui nous intéresse, c'est que ce thème apparaît lorsque le sujet se détache de son « familiar landscape ». Mais c'est justement grâce à ce détachement que le sujet s'aperçoit de l'existence d'un paysage là où il ne voyait qu'une terre : à ce moment, son « sure green world » (vers 5) n'est plus si sûr. La peur que le monde si familier au sujet disparaisse est reprise dans la dernière strophe du poème :

Ahead of us the sky's a geyser now.
A calm voice talks of cloud yet we feel lost.
Air-pockets jolt our fears and down we go.
Travellers, at this point, can only trust. (vers 13-16)

Les quatre vers correspondent à quatre phrases. Le rythme semble s'accorder à la condition du sujet, qui se trouve au seuil d'un changement important dans sa vie. Au vers 14, par exemple, même s'ils sont accompagnés par une « voix calme », le poète et son épouse éprouvent une sensation d'insécurité (« A calm voice talks of cloud yet we feel lost »). Ses peurs sont secouées par des trous d'air (« Air-pockets jolt our fears [...] »). Toutefois, il faut avoir confiance lorsqu'on entreprend un voyage pour faire un parcours de croissance. Le poète, donc, se place parmi ce type de voyageurs : « Travellers, at this point, can only trust ».

Chapitre 1

Une métaphore similaire à celle qui caractérise « Honeymoon Flight » est contenue dans « The Peninsula »⁴², un poème de *Door into the Dark*, le deuxième recueil de Heaney. Dans ce poème, comme dans « Honeymoon Flight », on trouve la seule occurrence du terme « landscape » de tout le recueil. La situation se déroule dans un paysage que l'on suppose être familier au poète : même si le lieu n'est pas nommé, on imagine que le sujet auquel s'adresse le poète (il s'agit d'un « tu » impersonnel) connaît bien le paysage à travers lequel il est censé « conduire ».

When you have nothing more to say, just drive
For a day all round the peninsula.
The sky is tall as over a runway,
The land without marks so you will not arrive
But pass through, though always skirting landfall. (vers 1-5)

On peut relever d'autres références au poème de *Death of a Naturalist* derrière la similitude recelée dans « The sky is tall as over a runway » (c'est le même ciel vu de l'avion de « Honeymoon Flight », au dessus de la piste de décollage). En effet, le voyage n'a pas de destination sur cette terre sans signaux (« The land without marks so you will not arrive ») ; il est seulement un lieu de passage (« But pass through »), même si ce voyage est toujours au bord du précipice (« though always skirting landfall »). Le thème, donc, est le même ; mais ici Heaney avance un petit peu dans son parcours.

À travers quatre strophes de quatre vers⁴³, le sujet est censé traverser le paysage sans avoir un but à atteindre : on lui suggère de faire une expérience du paysage qui dure un jour entier avant de retomber, le soir, « in the dark again ».

At dusk, horizons drink down sea and hill,
The ploughed field swallows the whitewashed gable
And you're in the dark again. [...] (vers 6-8)

C'est là que le souvenir de cette expérience intervient (« now recall ») pour mettre au point les éléments naturels perçus :

42. « The Peninsula », in Seamus Heaney, *Door into the Dark*, *op. cit.*, p. 9.

43. La structure est identique à celle de « Honeymoon Flight ».

1.4. De la terre au paysage : métaphores du détachement

[...] Now recall

The glazed foreshore and silhouetted log,
That rock where breakers shredded into rags,
The leggy birds stilted on their own legs,
Islands riding themselves out into fog (vers 8-12)

En fin de poème, en fait, le sujet retourne au point de départ :

And drive back home, still with nothing to say
Except that now you will uncode all landscapes
By this : things founded clean on their own shapes,
Water and ground in their extremity. (vers 13-16)

Le sujet se trouve « still with nothing to say » : c'est la même condition qui l'avait poussé à partir (« When you have nothing more to say »). Il se trouve que cette condition s'accorde avec l'atmosphère où il est plongé (« At dusk [...] you're in the dark again »);⁴⁴ mais l'expérience des limites de la nature (« water and ground in their extremity ») lui permettra d'ajouter un jalon à sa connaissance du monde. Il s'agit encore une fois d'un déchiffrement ; mais après que le détachement de son « familiar landscape » est arrivé, le poète peut maintenant déchiffrer tous les paysages (« uncode all landscapes ») : ce n'est plus seulement un paysage particulier qui est vécu, perçu et représenté, mais tous ces paysages que l'on peut reconnaître à partir de leurs propres formes (« things founded clean on their own shapes »)⁴⁵.

Cette idée de la possibilité de déchiffrement de la nature par le sujet poétique (dans « The Peninsula », derrière la suggestion donnée à la deuxième personne se cache une expérience par laquelle est sans doute passé le sujet lui-même) est donc

44. Encore une fois, l'obscurité se charge de symbolisme : à ce propos, le premier vers du poème (« The Forge ») qui reprend le titre de ce recueil est très significatif : « All I know is a door into the dark ». Cf. Seamus Heaney, *Door into the Dark*, *op. cit.*, p. 7.

45. On verra que le parcours de détachement suivi par le sujet des poèmes de Heaney prendra différentes directions, parfois apparemment opposées, mais respectant toutes en réalité l'idée selon laquelle le rapport entre sujet et paysage se déploie lorsque les deux termes arrivent à se libérer de la fusion qui les caractérise. Chez Heaney, en effet, le détachement permet au sujet de prendre conscience de son propre paysage (cf. le rôle des toponymes dans la poésie toute entière de Heaney) et en même temps de pouvoir faire l'expérience des autres paysages (à ce propos, cf. l'analyse de « The Tollund Man », poème de *Wintering Out*, que l'on propose *infra*, § 2.2).

Chapitre 1

également commune aux expériences de la nature que Zanzotto et Jaccottet font dans leurs premiers recueils. Chez Heaney, il s'agit sans doute d'une évolution du parallélisme entre écriture et travail de la terre présent dès le premier poème de son premier recueil, « Digging ». Toutefois, même si le thème du « labour » est une constante dans la poésie de Heaney (dans ce cas, par exemple, « the ploughed field swallows the whitewashed gable » (vers 7) avant que le sujet se retrouve « in the dark again »), son traitement évolue en suivant le parcours de détachement de la terre par le sujet poétique qu'on a esquissé ici.

D'ailleurs, même chez Jaccottet on peut relever un parcours similaire. C'est visible dès *L'Effraie*, en particulier dans la section, à laquelle on a déjà fait allusion, qui a pour titre « La Semaison ». Ici se produisent des changements au niveau du traitement de la nature par le sujet poétique. Cela passe par de nouvelles formes poétiques qui contrastent avec la structure régulière des sonnets. Comme on l'a déjà dit, dans cette section Jaccottet met en place des poèmes brefs, qui se présentent comme des fragments de poèmes, auxquels le sous-titre présent dans la première édition fait allusion⁴⁶. C'est là que le paysage apparaît pour la première fois dans la poésie de Jaccottet, précisément dans le XII^e poème de la section⁴⁷ :

Tout ce vert ne s'amasse pas, mais tremble et brille,
comme on voit le rideau ruisselant des fontaines
sensible au moindre courant d'air ; et tout en haut
de l'arbre, il semble qu'un essaim se soit posé
d'abeilles bourdonnant ; paysage léger
où des oiseaux jamais visibles nous appellent,
des voix, déracinées comme des graines, et toi,
avec tes mèches retombant sur des yeux clairs.

Comme au début du recueil, la présence des oiseaux est un caractère propre à « paysage léger » ; mais cette fois il s'agit de « voix, déracinées comme des graines », qui engendrent une image métaphorique de la légèreté évoquant, dans l'attribut « déracinées », l'élément naturel des racines, dont l'absence est synonyme du détachement de la terre. C'est ce détachement qui provoque la découverte du paysage

46. Cf. *supra*, p. 65, n. 32.

47. Philippe Jaccottet, *Poésie 1946-1967*, *op. cit.*, p. 43.

1.4. De la terre au paysage : métaphores du détachement

par le sujet poétique, dont les formes varient au fil des poèmes de nos auteurs, tout en respectant cette idée de séparation des deux termes de la relation, nécessaire afin d'apercevoir leur propre existence.

2. Tentatives d'éloignement

On a vu que dès les débuts des expériences poétiques de nos auteurs, à côté de la fusion dont on a parlé, on retrouve aussi des métaphores qui suggèrent l'idée d'un détachement du sujet de la nature qui l'entoure. Les tentatives visant à s'éloigner de ce qui apparaît souvent comme « terre » pour y découvrir un « paysage » prennent différentes directions chez les trois poètes.

Dans le cas de Jaccottet, par exemple, on a vu que le « paysage léger » est associé à la présence de voix d'oiseaux « déracinées comme des graines ». D'un côté, comme on l'a dit, la métaphore suggère une idée de séparation, présente dans l'attribut (« déracinées ») apposé aux voix d'oiseaux, qui d'ailleurs représentent un symbole de légèreté, de soulèvement par rapport à la terre. Mais, de l'autre côté, la référence aux graines renvoie aussi à la sphère du travail agricole. Comme c'est le cas de Heaney, en effet, la présence du monde rural, qui au début des expériences poétiques ici analysées est associée surtout à la position du sujet, « inséré » dans sa terre, demeure juxtaposée au paysage, que le sujet découvre à travers un détachement progressif de cette terre. En effet, pays et paysage, qui selon la dichotomie d'Alain Roger subissent une distinction, sont entrelacés chez les trois poètes. Cela est dû au fait que, malgré tout, leur attachement à la terre est toujours présent. Il y a plutôt une évolution de ce rapport du sujet à son monde. Dans cette évolution, la poésie joue un rôle de médiation : elle devient ainsi l'intermédiaire par lequel ce qui pour les paysans est conçu comme « terre », prend peu à peu, pour les poètes, les traits du « paysage ».

Or, cette hésitation est bien visible dans certains passages des œuvres qui suivent les premiers recueils de nos poètes. Chez Jaccottet, elle prend la forme d'une pratique d'écriture qui, à partir des années 1950, tend à osciller entre prose et poésie. Pendant ces années, en effet, à côté de la production poétique, Jaccottet, d'une part, commence à écrire des proses qui inaugurent une forme de recueil dont

les exemples les plus importants seront représentés par *La Promenade sous les arbres* (1957) et *Paysages avec figures absentes* (1970) ; d'autre part, il entreprend une pratique de la notation qui sera conduite par les deux branches de la prose et du fragment poétique et qui se matérialisera dans les trois volumes de recueils de notes de *La semaison*¹.

En ce qui concerne Heaney, dès *Door into the Dark*, le traitement du paysage passe par la nomination des toponymes qui apparaissent souvent dans les titres des poèmes, ainsi qu'à l'intérieur des vers. Cette émergence des toponymes démontre une prise de conscience du paysage qui entoure le sujet. Si auparavant Heaney utilisait des termes communs pour exprimer son attachement à la terre, maintenant le sujet poétique se trouve inséré dans une réalité géographique indiquée justement par les noms propres des lieux qui composent le paysage de l'Irlande du Nord. Toutefois, et cela surtout à partir de *Wintering Out*, cette toponymie est loin d'être seulement la manifestation d'une réalité : en se penchant sur les mots gaéliques qui composent les noms des lieux les plus proches de lui, Heaney saisit l'occasion d'établir un lien entre poésie et paysage, à travers l'analyse étymologique et linguistique de ces noms.

Même chez Zanzotto, les toponymes jouent un rôle important : le désenchantement déclenché par le détachement de la fusion qui caractérise son premier recueil comporte une « crise déictique », pour citer Jean Nimis², poussant le poète à mettre sans cesse en question, par le biais de la poésie, la position du sujet à l'intérieur de son monde.

2.1. L'expérience poétique entre tentation de transcendance et désir de vérité

La prise de conscience de son être au monde produit chez le sujet poétique des conséquences qui le poussent à chercher à comprendre ce monde dans lequel il est

1. La pratique de la notation chez Jaccottet prend pied en 1954 : à cette date remontent les premières notes qui seront recueillies dans le premier volume de *La semaison* (cf. Philippe Jaccottet, *La semaison : carnets 1954-1979*, *op. cit.*). À ce premier volume feront suite deux autres recueils de notes : *La seconde semaison : carnets 1980-1994*, Paris, Gallimard, 1996 et *Carnets 1995-1998 : la semaison III*, Paris, Gallimard, 2001.

2. Jean Nimis, *Un « processus de verbalisation du monde »*, *op. cit.*, p. 28.

2.1. L'expérience poétique entre tentation de transcendance et désir de vérité

inséré. De plus, face à ce dernier, le sujet cherche à comprendre aussi le sens de son expérience, qu'il reconnaît justement en tant que « poétique ».

C'est bien visible dans l'expérience de Jaccottet qui, pendant les années 1950, traverse un parcours de recherche qui démontre une hésitation entre la tentation de voir dans la poésie une expérience porteuse de significations cachées et le désir d'établir un rapport plus concret avec la réalité des choses.³ Comme on l'a dit, cette hésitation est liée à une tendance à la prose qui caractérise la production de Jaccottet à partir de ces années : d'un côté, cette tendance se matérialise dans les notes qui seront réunies dans les cahiers de *La semaison*⁴ ; de l'autre côté, elle donne consistance aux pages qui constituent *La promenade sous les arbres*. Ce dernier est un recueil de proses qui, selon l'intention de Jaccottet, devrait faire le point sur la production poétique publiée jusque-là. Dans ce choix d'écrire en prose, toutefois, joue un rôle fondamental la découverte du paysage de Grignan, un petit village de la Drôme provençale, où Jaccottet déménage de Paris en 1953. Le déménagement à Grignan est central dans la production poétique de Jaccottet. C'est ici qu'il se lie, dans un lien qui durera toute sa vie, aux « paysages dépourvus de pittoresque » décrits dans *La promenade sous les arbres*.

Dans le texte liminaire du recueil, qui a pour titre *La vision et la vue*, Jaccottet présente ce que lui-même appelle son expérience poétique. L'amorce du texte est explicite à ce propos : « Il y a plusieurs années que j'essaie de cerner, dans l'intention de la relater et de la commenter, ce que je dois bien appeler une expérience poétique »⁵. Il s'agit d'une sorte de présentation réflexive qui prépare le terrain pour les « exemples » pratiques qui suivent. Toutefois, dans ce premier texte, au fur et à mesure qu'il procède à sa réflexion en prose, Jaccottet cherche surtout à

3. Un symptôme de ce désir peut être reconnu dans ce propos tiré de *La semaison*, daté de novembre 1966 : « Conflit entre la rime et la « vérité ». Je voudrais, parfois, la rime pour m'assurer la cohérence du poème ; comme elle me fait dire autre chose que ce que je dois, je l'abandonne, ce qui n'est pas satisfaisant non plus » (Philippe Jaccottet, *La semaison*, op. cit., p. 120).

4. On a déjà fait référence aux rapports que ce recueil de notes entretient avec la section de *L'Effraie* qui porte le même titre (notamment à l'allusion aux « notes » contenue dans le sous-titre). La pratique de la notation inaugurée avec *La semaison*, en effet, est conduite non seulement en prose, mais aussi en vers, voire elle est même l'occasion de développer des poèmes brefs à partir de fragments de vers qui tournent souvent autour d'un mot. On verra que la production postérieure de Jaccottet sera caractérisée justement par cette alternance entre prose et poésie.

5. Philippe Jaccottet, *La Promenade sous les arbres*, op. cit., p. 13.

Chapitre 2

comprendre le sens de son expérience de poète.

J'étais parvenu à ce moment de la vie où l'on prend conscience, ne serait-ce que par moments et confusément, d'un choix possible et peut-être nécessaire ; et quand je songeai à trouver un critère qui me guidât dans ce choix, tout appui extérieur me faisant défaut, je ne vis guère que mon sentiment d'avoir vécu, certains jours, mieux, c'est-à-dire plus pleinement, plus intensément, plus réellement que d'autres ; et je découvris peu à peu que ces jours, ou ces instants, chez moi, étaient liés, d'un lien qui restait évidemment à définir, à la poésie ; très simplement, que j'avais eu envie d'écrire des poèmes, somme toute, à chaque fois que j'avais vraiment, selon mon sentiment, vécu⁶.

Jaccottet écrit ces proses car il ressent le besoin de « comprendre » d'où vient l'appel de la poésie. Il découvre que les moments pendant lesquels il a vécu « plus intensément, plus réellement » sont liés, même si le lien reste encore « à définir », à la poésie. D'abord, pour chercher la raison de ce lien, il envisage de « remonter aux sources temporelles de la poésie » (suivant des *impressions* surgies devant des statues égyptiennes et sumériennes, plutôt que de se livrer à une réflexion rigoureuse). Ensuite, il cherche du côté des poètes plus récents, parmi ceux qu'il sent plus proches de lui (comme Hölderlin ou Novalis). Enfin, après avoir essayé de parcourir ces deux premiers chemins, il avoue que l'origine de sa poésie réside plutôt dans une « stupeur » provoquée par « la monde extérieur » :

C'est à peu près à ce moment-là de mes tâtonnements [...] que [...] je fus saisi, plus violemment et plus continûment surtout qu'autrefois, par le monde extérieur. Je ne pouvais plus détacher mes yeux de cette demeure mouvante, changeante, et je trouvais dans sa considération une joie et une stupeur croissantes ; je puis vraiment parler de splendeur, bien qu'il se soit toujours agi de paysages très simples, dépourvus de pittoresque, de lieux plutôt pauvres et d'espaces mesurés. Or, cette splendeur m'apparaissait de plus en plus lumineuse, aérée, et en même temps de moins en moins compréhensible. De nouveau, ce mystère nourricier, ce mystère réjouissant me poussait comme d'une poigne très vigoureuse vers la poésie ; plus il semblait se dérober à l'expression, plus je ressentais le besoin de l'exprimer quand

6. *Ibid.*, p. 14.

2.1. L'expérience poétique entre tentation de transcendance et désir de vérité

même, comme si le travail que j'aurais à faire sur les mots pour y parvenir allait m'aider à l'approcher, c'est-à-dire, aussi bien, à être de plus en plus réel...⁷

C'est donc l'appel du monde extérieur qui pousse le sujet à la poésie. Il s'agit d'un monde énigmatique (la splendeur dont le poète parle est « de plus en plus lumineuse, aérée », mais « en même temps de moins en moins compréhensible ») ; toutefois, face à ces paysages « très simples, dépourvus de pittoresque », le sujet n'éprouve pas seulement une stupeur, il ressent aussi la nécessité de comprendre ce phénomène (« 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 »). C'est pour cette raison que, après ses premières expériences (*Trois poèmes*, en 1945, et *Requiem*, en 1947), à travers lesquelles le poète suisse arrive à ce qu'il considère comme son véritable premier recueil, *L'Effraie et autres poésies* (1953), les mêmes années où il écrit les poèmes qui constitueront *L'Ignorant* (1958), Jaccottet cherche à éclaircir son expérience poétique à travers l'écriture en prose :

À 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 que les liait à la poésie. [...] Ainsi, ces textes ne sont pas des poèmes, mais des tâtonnements, ou parfois de simples promenades, ou mêmes des bonds et des envolées, dans le domaine fiévreux où la poésie, parfois, plus forte que toute réflexion ou hésitation, fleurit vraiment à la manière d'une fleur⁸.

S'il est vrai que les textes qui font partie de *La promenade sous les arbres* « ne sont pas des poèmes », il est tout aussi vrai que c'est vers la poésie que ces proses tendent, comme le démontre la métaphore ici utilisée qui sous-entend l'idée de la

7. *Ibid.*, p. 18-19. Dans *Paysages avec figures absentes* Jaccottet utilise presque les mêmes mots pour présenter une idée quasiment identique : « Dès que j'ai regardé, avant même - à peine avais-je vu ces paysages, je les ai sentis m'attirer comme ce qui se dérobe [...]. [...] ma pensée, ma vue, ma rêverie, plus que mes pas, furent entraînées sans cesse vers quelque chose d'évasif, plutôt parole que lueur, et qui m'est apparu quelquefois analogue à la poésie même. Je crois que c'était le meilleur de moi qui entendait cet appel [...] » (Philippe Jaccottet, *Paysages avec figures absentes*, *op. cit.*, p. 21).

8. *Ibid.*, p. 20-21.

Chapitre 2

prose comme terreau où la poésie, « plus forte que toute réflexion ou hésitation », puisse fleurir « vraiment à la manière d'une fleur ». En même temps, si la poésie peut fleurir à l'instar des fleurs, c'est parce que la nature possède un langage que le poète cherche à déchiffrer.

On a vu que cette idée du poète comme « déchiffreur du Visible » entre dans la sphère de la fusion entre sujet et nature. Pourtant, dans la *Promenade*, Jaccottet avance dans son parcours de connaissance. Dans les *Remarques sans fin* que le poète suisse place à la fin de ce recueil, en effet, il déclare : « [à] mes moments d'assurance, je me voyais comme un serviteur du Visible, et non plus comme son déchiffreur »⁹. Ce changement de perspective trouve son origine justement dans *La vision et la vue*, lorsque Jaccottet cite certains passages du *Flambeau de la Vision*, œuvre de George William Russell, un « poète irlandais presque contemporain (1867-1935) »¹⁰ que Jaccottet découvre à travers des traductions publiées en 1952 dans le numéro 335 des *Cahiers du Sud*. Chez Russell, « plus connu sous les initiales A. E., qui proviennent de ce qu'un prote n'avait pu lire qu'incomplètement le pseudonyme d'*Aeon*, dont cet auteur avait signé l'un de ses articles »¹¹, on retrouve la même idée de nature comme livre à déchiffrer, ce qui ravit Jaccottet au début de la lecture de ce poète, notamment dans ce passage de Russell que Jaccottet cite afin de le commenter :

*L'atmosphère me semblait être une figure, une voix, elle était colorée et lourde de sens. Le monde visible devenait semblable à une tapisserie dont l'envers eût été gonflé et agité par le vent. [...] chaque fleur était un mot, une pensée. L'herbe, les arbres, les eaux, les vents, tout était langage*¹².

Mais si « aux yeux du jeune Russell [...] les paysages s'ouvrirent, ou devinrent comme transparents », Jaccottet commence peu à peu à se méfier de la démarche du poète irlandais puisque son intention est de rétablir un rapport avec la réalité des choses.

9. *Ibid.*, p. 131.

10. *Ibid.*, p. 21.

11. *Ibid.*, p. 22.

12. *Ibid.*, p. 26 (en italique dans le texte).

2.1. L'expérience poétique entre tentation de transcendance et désir de vérité

Pour moi, voici ce que j'avais rêvé à la suite de ces premières pages : que A. E., ayant pris conscience de l'intelligibilité du monde visible, ne songerait plus dès lors qu'à l'interroger comme on déchiffre un texte ; que ces fleurs dont il nous dit qu'elles étaient « un mot, une pensée », il n'aurait de cesse de les traduire ; que cette perfection oubliée ou cachée, il s'acharnerait à nous la faire découvrir dans les choses. Or, dans la suite de son livre, il ne sera presque plus question des choses. Ce n'est plus le monde extérieur qu'il nous montre, mais différentes espèces de visions qui le visitent en rêve, ou dans la nature, ou même en plein travail, dans son bureau de comptable. Toutes tentent à nous persuader précisément de cette continuité de l'univers [...] ¹³.

Au lieu de se laisser emporter par des visions qui transcendent le réel, Jaccottet reste lié au sens de la vue, pour interroger la face visible du monde, mais aussi la partie invisible, qui reste cachée au premier regard. Plutôt que de tendre vers *des visions sur-naturelles*, il se tourne vers la terre pour proposer *une vision du monde* : « On voit que c'est vers la terre que je me retourne, que je ne peux pas ne pas me retourner » ¹⁴. Ainsi, le « pressentiment que l'Age d'Or est encore au monde et que c'est nous qui ne le voyons plus » ne conduit pas Jaccottet à partager la confiance qui rapproche George William Russell à Novalis, lorsque le poète irlandais reprend presque littéralement un propos du poète allemand : « Le Paradis est dispersé sur toute la terre, c'est pourquoi nous ne le reconnaissons plus. Il faut réunir ses traits épars ». Ce qui intéresse Jaccottet, ce n'est pas de retrouver le Paradis sur terre, mais de chercher à saisir le monde réel « où nous avons choisi de vivre » ¹⁵ :

je regardais de nouveau la terre, et je devais me dire que ce que je voyais certains jours [...] réduisait à des fantasmagories illusoires toutes les visions de A. E. Il me semblait alors que la promesse qu'il nous avait faite en parlant de la présence actuelle de l'Age d'Or n'avait pas été tenue, puisque finalement c'était bien d'un autre monde qu'il nous entretenait ; alors que j'imaginai plutôt le nôtre, à peine changé ¹⁶.

13. *Ibid.*, p. 28-29.

14. *Ibid.*, p. 37.

15. *Ibid.*, p. 36.

16. *Ibid.*, p. 35.

Chapitre 2

Cependant, notre monde est un univers où il est impossible de parvenir à une unité :

le monde où nous avons choisi de vivre n'est pas un monde tout fait, ni davantage un monde à faire selon telle ou telle certitude ; mais le monde du tâtonnement obstiné, du risque intérieur, de l'incertitude merveilleuse¹⁷.

À travers ces pages Jaccottet esquisse une idée qui traversera toute son oeuvre : ce n'est pas un hasard si l'on retrouve cette idée dans un de ses derniers livres, *Cahier de verdure* (1990), avec lequel Jaccottet entame une forme de recueil où prose et poésie coexistent, ce qui caractérise ses œuvres parues depuis les vingt dernières années. Dans le premier texte de ce recueil, *Le cerisier*, Jaccottet reprend le discours interrompu dans *La promenade sous les arbres* :

Je pense quelquefois que si j'écris encore, c'est, ou ce devrait être avant tout pour rassembler les fragments, plus ou moins lumineux et probants, d'une joie dont on serait tenté de croire qu'elle a explosé un jour, il y a longtemps, comme une étoile intérieure, et répandu sa poussière en nous. Qu'un peu de cette poussière s'allume dans un regard, c'est sans doute ce qui nous trouble, nous enchante ou nous égare le plus ; mais c'est, tout bien réfléchi, moins étrange que de surprendre son éclat, ou le reflet de cet éclat fragmenté, dans la nature. Du moins ces reflets auront-ils été pour moi l'origine de bien des rêveries, pas toujours absolument infertiles¹⁸.

Il s'agit toujours d'une joie (tout comme, dans *La promenade sous les arbres*, le monde extérieur provoquait chez le sujet « une joie et une stupeur croissantes ») dont le poète est poussé à « rassembler les fragments » ; mais cette fois, il semble (« on serait tenté de croire ») que cette joie soit explosée « comme une étoile intérieure ». Le poète, donc, n'est plus tenté de réunir les fragments d'un paradis terrestre - d'ailleurs, déjà en 1957 cette tentation avait été abandonnée. Il s'agit plutôt de constater l'hétérogénéité du monde face auquel le sujet éprouve ces fragments de joie qui le poussent à la poésie. De plus, la stupeur ressentie au moment

17. *Ibid.*, p. 36.

18. Philippe Jaccottet, *Cahier de verdure* suivi de *Après beaucoup d'années*, Paris, Gallimard, 2003, p. 11.

2.1. L'expérience poétique entre tentation de transcendance et désir de vérité

de surprendre l'éclat de cette joie, « ou le reflet de cet éclat fragmenté », dans la nature, redouble le sens de la relation entre sujet poétique et paysage : si le paysage a provoqué « un jour », dans l'intériorité du sujet, l'éclatement de ces fragments de joie, c'est le fait de surprendre ensuite dans la nature les éclats fragmentés de cette joie qui pousse le sujet à l'écriture. L'hétérogénéité des derniers recueils de Jaccottet, constitués par le métissage de la prose et de la poésie où le fragment se présente comme la matrice de différents textes, devient ainsi le reflet de ce monde hétérogène, où il n'est plus possible de trouver une unité suivant la proposition de Novalis.

Chez Heaney il y a une hésitation similaire entre *vision* et *vue*, entre tentation de concevoir la poésie comme recherche de significations cachées et désir d'établir un rapport avec la réalité du paysage par le biais de la poésie. On retrouve cette hésitation notamment dans la séquence poétique en sept mouvements de « A Lough Neagh Sequence », insérée dans *Door into the Dark*¹⁹. Comme dans « The Peninsula », dans cette séquence Heaney lie la découverte de son propre paysage à sa caractéristique de lieu de frontière entre la terre et la mer. Cette caractéristique est incarnée par le marais (le « bog »), si central dans la poésie de Heaney²⁰. Ici, c'est un lieu spécifique qui est mis en vers : le Lough Neagh. On est face aux premières utilisations d'un toponyme par Heaney : comme on l'a déjà vu à propos de Zanzotto, c'est un moment essentiel du parcours de nos poètes. On y reviendra dans la prochaine section.

La séquence est centrée sur les phases de la pêche à l'anguille, véritable ressource économique de ce territoire²¹. Les volets qui la constituent représentent les étapes de cette activité. Le premier volet de « A Lough Neagh Sequence » (*Up the Shore*) introduit le thème à travers une série de quatre stances, chacune d'entre elles étant formée de quatre vers rimés selon le schéma A-B-A-B. Les procédés rhétoriques utilisés par Heaney sont très efficaces. D'abord, les vers sont rythmés par une structure linéaire (à chaque vers correspond presque toujours une phrase), ce qui donne des images fragmentées du paysage entourant le lac. Ensuite, le sujet principal, non seulement du poème, mais de la séquence entière, (l'anguille),

19. « A Lough Neagh Sequence », in Seamus Heaney, *Door into the Dark*, *op. cit.*, p. 26-33.

20. Cf. la série des « Bog Poems » dans *Wintering Out* et *North*.

21. Dans *Human Chain*, Heaney dédie une série de six poèmes à cet animal : cf. « Eelworks », in Seamus Heaney, *Human Chain*, *op. cit.*, p. 28-32.

Chapitre 2

est nommé à peu près vers la moitié du poème, dans une position symétriquement centrale. Enfin, le dernier vers reprend le premier pour donner une cohésion bien structurée aux quatre parties qui constituent le poème²². Voyons comment se présente la première stance de *Up the Shore*²³ :

I

The lough will claim a victim every year.
It has virtue that hardens wood to stone.
There is a town sunk beneath its water.
It is the scar left by the Isle of Man.

Immédiatement après, dans la seconde stance²⁴, est nommé le barrage de Toomebridge, un autre lieu très important dans la poésie de Heaney²⁵, d'où l'anguille (« eel ») glisse vers la mer.

II

At Toomebridge where it sluices towards the sea
They've set new gates and tanks against the flow.
From time to time they break the eel's journey
And lift five hundred stones in one go.

La troisième personne du pluriel (« They've set » au vers 2, « they break » au vers 3, « And lift » au vers 4), utilisée ici de manière impersonnelle, laisse émerger l'animal aquatique comme protagoniste de cette série.

Quelques changements sont à noter à partir du deuxième volet de la série, *Beyond Sargasso*²⁶. Ici, les vers tendent à s'abrèger, leurs initiales ne sont plus écrites en majuscules, comme si la trame poétique voulait imiter le courant d'eau qui

22. Ce même procédé est utilisé par Heaney dans le troisième volet, *Bait*, où le premier vers (« Lamps dawdle in the field at midnight ») est repris vers la fin, au vers 16 (« When lamps dawdle in the field at midnight ») : cf. *Bait*, in Seamus Heaney, *Door into the Dark*, *op. cit.*, p. 28.

23. *Up the Shore*, in Seamus Heaney, *Door into the Dark*, *op. cit.*, p. 26.

24. *Ibid.*

25. Entre autres, cf. « At Toomebridge », le poème préliminaire d'*Electric Light* (Seamus Heaney, *Electric Light*, *op. cit.*, p. 3).

26. *Beyond Sargasso*, in Seamus Heaney, *Door into the Dark*, *op. cit.*, p. 27.

2.1. L'expérience poétique entre tentation de transcendance et désir de vérité

pousse les anguilles du lac vers la mer. De plus, on assiste au premier exemple, chez Heaney, d'une idée qui sera présente aussi (de manière plus massive) dans la poésie de Zanzotto : la coupure d'un mot entre deux vers.

A gland agitating
mud two hundred miles in-
land, a scale of water
on water working up
estuaries [...] (vers 1-5)

Par ailleurs, l'enjambement entre le troisième et le quatrième vers (s'étendant aussi au cinquième), qui coupe le redoublement du motif de l'eau (« a scale of water / on water working up / estuaries »), s'insère dans cette idée de fluidité du poème.

Mais les aspects les plus intéressants découlent du dernier volet de la série, *Vision*²⁷. Les pêcheurs sont rentrés de leur journée de travail ; un seul parmi eux reste sur le bord de la rivière. Voilà comment Heaney le présente :

Unless his hair was fine-combed,
The lice, they said, would gang up
Into a mealy rope
And drag him, small, dirty, doomed,
Down to the water. [...] (vers 1-5)

La nature cache ses dangers derrière des insectes comme les poux (« The lice »), qui nous menacent si on ne sait pas les traiter (« Unless his hair was fine-combed ») ; ils peuvent être capables de s'entrelacer sous la forme d'une corde (« rope ») et de nous jeter à l'eau (« Down to the water »). C'est une image très forte, derrière laquelle on perçoit les difficultés qui s'imposent aux pêcheurs de ce territoire. L'image de la corde revient tout de suite après, dans les vers qui suivent :

[...] He was
Cautious then in riverbank
Fields. Thick as a birch trunk,

27. *Vision, Ibid.*, p. 33.

Chapitre 2

That cable flexed in the grass

Every time the wind passed. (vers 5-9)

Ici, il s'agit d'un câble (« That cable »), « épais comme un tronc de bouleau » (« Thick as a birch trunk »). Ce n'est pas un hasard si « câble » est aussi le dernier mot du poème. À travers l'image du câble, Heaney crée un lien entre l'idée de la peur, incarnée par les pous, et les anguilles, qui « Moved through the grass like hatched fears » (vers 12), justement comme ce câble « flexed in the grass » (vers 8). Cela se passe « quelques années plus tard » (« Years / Later », vers 9-10), dans les mêmes champs (« in the same fields »), comme le montre la suite du poème :

[...] Years

Later in the same fields

He stood at night when eels

Moved through the grass like hatched fears

Towards the water. [...] (vers 9-13)

Les anguilles qui bougent à travers l'herbe (« Moved through the grass ») sont comme des peurs qui éclosent (« like hatched fears »²⁸) vers l'eau (« Towards the water »). En effet, l'eau, qui est la source de la vie (aussi au niveau économique : la pêche est l'activité principale de subsistance de cette société), peut en même temps se transformer en lieu de mort : comme les pous peuvent traîner le pêcheur dans l'eau (« Down to the water », vers 5), ces peurs incarnées par les anguilles éclosent justement vers l'eau (« Towards the water », vers 13). Une fois le danger esquivé, le pêcheur peut demeurer sur le rivage et regarder sa « proie » passer. Cette « action » est rendue à l'infinitif (« To stand... To watch »), comme pour lui donner une certaine sacralité, résidant dans la continuité temporelle qui rythme le poème tout entier (« He was / Cautious then in riverbank / Fields », vers 5-7 ; « Years / Later in the same fields », vers 9-10) :

28. Notons dès maintenant que cet adjectif (« hatched ») est utilisé par Heaney dans une autre série (qu'on analysera dans le dernier chapitre) de *Human Chain*, où il est lié, comme dans ce cas, à l'herbe et en même temps à l'idée de la peur. Cf. « A Herbal », in Seamus Heaney, *Human Chain*, London, Faber and Faber, 2010, p. 35-43.

2.2. Entre pays et paysage : le rôle des toponymes

[...] To stand
In one place as the field flowed
Past, a jellied road,
To watch the eels crossing land
Re-wound his world's live girdle. (vers 13-17)

La continuité devient évidente, voire explicite, dans l'allitération qui rythme les deux derniers vers (« Continued... Confirmed... ») :

Phosphorescent, sinewed slime
Continued at his feet. Time
Confirmed the horrid cable. (vers 18-20)

Le temps est passé, mais la nature est toujours menaçante : « Time / Confirmed the horrid cable »²⁹.

Cependant, s'agit-il de la réalité ou seulement d'une vision, comme le titre semble l'indiquer ? On a vu que Jaccottet se méfie des images surnaturelles que la poésie semble parfois receler. Chez Heaney, la question demeure suspendue. Mais l'on verra que même le poète irlandais commencera peu à peu à se détacher des visions pour établir un rapport plus concret avec son paysage.

2.2. Entre pays et paysage : le rôle des toponymes

On a dit que les expériences poétiques de Zanzotto, Jaccottet et Heaney se développent à partir d'un rapport étroit avec des lieux spécifiques. Zanzotto, sauf quelques déplacements provisoires, vit toute sa vie à Pieve di Soligo. Jaccottet, lorsqu'il s'installe à Grignan, décide de faire de ce lieu sa résidence principale. Le cas de Heaney est similaire à celui du poète suisse : à partir de 1972, date à laquelle

29. D'ailleurs, les termes utilisés ici par Heaney pour caractériser les anguilles (« a jellied road » et « slime ») sont les mêmes qui apparaissent dans « Death of a Naturalist », associés aux grenouilles (« jellied / Specks » et « The great slime kings »). De plus, l'image du temps qui passe est contenue dans la métaphore du champ qui coule (« field flowed / Past ») sur une « jellied road ». Cela rappelle la « gelatina » qui apparaît dans plusieurs poèmes de Zanzotto : cf. notamment deux poèmes de *Fosfeni*, « Soprammobili e gel » et « *Laghi ghiacciati, sotto montagna* », in Andrea Zanzotto, *Tutte le poesie, op. cit.*, p. 656-658 et p. 660-662.

Chapitre 2

remonte son déménagement dans le cottage de Glanmore, près de Dublin, le poète irlandais choisit de vivre dans ce lieu d'élection. Mais même après cette date, la poésie de Heaney garde un lien étroit avec son lieu d'origine. Et même malgré les nombreux voyages qu'il entreprend de plus en plus au cours de sa carrière, Heaney reste très attaché à sa terre natale (l'Irlande du Nord), dont les limites sont constituées à peu près par Derry au nord-ouest et le Lough Neagh au sud-est. Ce sont ici les lieux qui apparaissent dans toute sa production poétique, dès les origines jusqu'aux recueils les plus récents.

Le cas de Heaney est peut-être le plus complexe par rapport aux deux autres. Chez Heaney (mais on verra que le cas de Zanzotto est similaire), l'hésitation entre pays et paysage qui demeure tout au long de ces expériences poétiques trouve une solution dans le traitement poétique des toponymes qui ponctuent sa terre d'origine. En effet, l'énonciation de ces toponymes permet au poète de montrer dans les poèmes un paysage bien reconnaissable : c'est un signe de la reconnaissance du paysage par le sujet poétique. Même si derrière les noms de ces lieux on aperçoit souvent la vie des paysans qui les habitent, dans ces poèmes Heaney ne s'arrête pas à la représentation des scènes de vie qui apparaissaient encore dans son premier recueil. De plus, la présence de ces noms n'équivaut pas tout simplement à l'énonciation d'une réalité géographique : les toponymes subissent un traitement poétique grâce auquel les noms géographiques sont « esthétisés », ou pour user d'un concept forgé par Alain Roger, « artialisés ».

L'insertion des toponymes dans les poèmes a lieu à partir de *Door into the Dark*³⁰. Dans *Death of a Naturalist*, les lieux étaient encore cachés derrière les termes communs que l'on a déjà vus (« potato drills », « townland », et notamment « bog »). Dans *Door into the Dark*, au contraire, Heaney esquisse une marche d'approche vers ses propres lieux. Ce chemin, qui voit dans Ardboe, une route près de Lough Neagh, une de ses premières étapes³¹, permet au lecteur de s'approcher de ce lac qui est un lieu central non seulement dans la série de *Door into the Dark* qu'on a analysée, mais aussi dans la production toute entière de Heaney³².

30. La transition constituée par *Door into the Dark* dans la poésie de Heaney est similaire à celle incarnée, à propos de la poésie de Zanzotto, par la deuxième partie (« Sponda al sole ») de *Dietro il paesaggio*. On y reviendra.

31. Cf. « At Ardboe Point », in Seamus Heaney, *Door into the Dark*, *op. cit.*, p. 23-24.

32. Ce lieu, véritable source poétique pour Heaney, revient aussi dans les recueils plus récents.

2.2. Entre pays et paysage : le rôle des toponymes

Mais c'est surtout dans *Wintering Out*, le troisième recueil de Heaney, que le poète irlandais déploie le procédé d'émergence du paysage à travers la référence aux noms des lieux qui le constituent. Le premier poème du recueil³³, en réalité, montre comment Heaney est encore lié aux activités d'exploitation des ressources de la terre. Mais si dans *Death of a Naturalist*, ainsi que dans *Door into the Dark*, les termes pour indiquer ces activités appartiennent encore à la langue anglaise (on a vu, notamment, le terme « turf » et son synonyme « peat » dans « Digging »), dans *Wintering Out* Heaney s'empare aussi des termes gaéliques correspondants. Dans « Fodder », ce procédé est mis en vers dès le début du poème. L'amorce par la conjonction « ou » place le lecteur directement dans la matière du poème, comme si les vers découlaient en ligne droite du titre :

Fodder

Or, as we said,
fother, I open
my arms for it
again. (vers 1-4)

Après avoir présenté dans le titre l'objet du poème, Heaney préfère « fother », terme régional (« as we said ») correspondant au mot anglais « fodder », pour introduire la pratique du fourrage et la lier à sa propre terre. Cette pratique est présentée tout au début, avant l'insertion du sujet dans le poème, à travers un procédé de verbalisation utilisé pour mettre l'accent sur ce (« *fother* [...] ») duquel dépend l'action du sujet (« [...] I open / my arms for it / again »).

Les trois strophes qui suivent dépendent elles-aussi de cette action : l'enjambement souligne l'idée que les actions et les événements découlent de la première strophe. D'abord, par l'infinitif qui explique les intentions du sujet :

[...] But first

Cf. notamment « At Toomebridge », le poème avec lequel s'ouvre *Electric Light* (Heaney, S., *Electric Light*, *op. cit.*, p. 3). Mais cf. aussi « The Strand at Lough Beg », ainsi que « The Toome Road », in Seamus Heaney, *Field Work*, *op. cit.*, p. 7 et p. 9 ; en outre, cf. « Toome », in Seamus Heaney, *Wintering Out*, *op. cit.*, p. 16.

33. « Fodder », in Seamus Heaney, *Wintering Out*, *op. cit.*, p. 3.

Chapitre 2

to draw from the tight
vise of a stack
the weathered eaves
of the stack itself

falling at your feet, (vers 4-9)

Puis, après la virgule au vers 9, l'image de l'herbe qui tombe à cause du fauchage se présente d'emblée, mais au passé, dans un saut temporel qui donne au lecteur un effet de distanciation :

last summer's tumbled
swathes of grass
and meadowsweet

multiple as loaves
and fishes, a bundle
tossed over half-doors
or into mucky gaps. (vers 10-16)

La clausule reporte le poème dans une condition de confort. Ce n'est pas un hasard si le sujet y réapparaît ; de plus, les vers deviennent plus articulés et même l'enjambement est utilisé comme procédé rythmique pour évoquer, en fin de poème, un retour au repos après le travail des champs :

These long nights
I would pull hay
for comfort, anything
to bed the stall. (vers 17-20)

Dans ce poème, on remarque que les vers commencent à s'abrégier par rapport aux poèmes de Heaney qu'on a analysés jusqu'ici. C'est une tendance qui avait fait sa première apparition dans *Death of a Naturalist*³⁴, et qu'on reconnaît aussi au

34. Cf. « Trout », in Seamus Heaney, *Death of a Naturalist*, *op. cit.*, p. 28.

2.2. Entre pays et paysage : le rôle des toponymes

début de *Door into the Dark*³⁵. Mais c'est surtout à partir de *Wintering Out* que cette tendance devient de plus en plus marquée : dans ce recueil, en effet, on assiste à une multiplication des vers brefs dans les poèmes. Cela implique un changement de style, qui devient moins linéaire, les phrases étant souvent coupées sur plusieurs vers. De plus, à partir de ce recueil, Heaney tend aussi à utiliser de plus en plus la syntaxe nominale, dont un exemple est l'amorce de « Bog Oak », le poème qui introduit la série des « Bog poems »³⁶ :

A carter's trophy
split for rafters,
a cobwebbed, black,
long-seasoned rib

under the first thatch. (vers 1-5)

Le tronc du chêne, conservé grâce à l'action de la tourbe, est le signe qui témoigne (à travers sa « long-seasoned rib ») de l'existence des populations gaéliques qui ont habité cette région de l'Irlande avant l'arrivée des Normands au XI^e siècle. Le sujet se manifeste juste après la présentation de l'objet du poème, en liant la réalité de cette « pièce historique » aux « morts moustachus », « qui remplissaient les nasses » de poissons (vers 7-8) :

I might tarry
with the moustached
dead, the creel-fillers,

or eavesdrop on

35. Le deuxième recueil de Heaney s'ouvre sur un fragment d'image confié à sept vers qui nous présentent une scène nocturne. Dans « Night-Piece », en effet, le sujet du poème n'est pas nommé, mais on le devine à partir des attributs qui le caractérisent : « Must you know it again ? / Dull pounding through hay, / The uneasy whinny » (« Night-Piece », in Seamus Heaney, *Door into the Dark*, *op. cit.*, p. 1, vers 1-3). En ce qui concerne plus particulièrement la versification, on a vu qu'une tendance à l'abréviation des vers pour donner au poème un rythme plus fluide est également présente dans le deuxième volet de « A Lough Neagh Sequence » (*Beyond Sargasso*). Cf. *supra*, p. 88-89.

36. « Bog Oak », in Seamus Heaney, *Wintering Out*, *op. cit.*, p. 4. Les « Bog poems » sont des poèmes, contenus dans *Wintering Out* et *North*, dédiés au thème de la tourbière. Une anticipation de cette série était présente dans *Door into the Dark* avec « Bogland ».

Chapitre 2

their hopeless wisdom
as a blow-down of smoke
struggles over the half-door

and mizzling rain
blurs the far end
of the cart track. (vers 7-15)

Ici, c'est un élément naturel particulier qui constitue une trace de la présence de ces origines. Mais dans « Anahorish »³⁷, c'est plutôt la signification recélée dans le toponyme qui cache cette présence. Le nom, en effet, dérive de la langue gaélique, et sa signification est donnée entre guillemets au premier vers, comme s'il y avait deux points après le titre, à la manière d'un dictionnaire :

Anahorish

My « place of clear water »,
the first hill in the world
where springs washed into
the shiny grass

and darkened cobbles
in the bad of the lane. (vers 1-6)

La définition « place of clear water » présente un trait familier, personnel, contenu dans l'adjectif possessif qui la précède. Même si la signification du toponyme devrait être en quelque sorte universelle, il semble que ce « lieux d'eau claire » ne le soit pas pour tous ; du moins, c'est ainsi un avantage pour le sujet poétique, qui d'une certaine façon le réclame comme lui étant propre (« My »). Cela représente pour le sujet une façon de lier son existence à celle du paysage, et en même temps de trouver sa position à l'intérieur de l'histoire qui a caractérisé ces lieux. L'identité que le sujet a retrouvée à travers l'analyse étymologique des toponymes le pousse à reconnaître dans ce lieu une centralité signalée au deuxième vers (« the first hill in the world »). Dans tous les cas, le rôle de la poésie est primordial dans

37. « Anahorish », in Seamus Heaney, *Wintering Out*, *op. cit.*, p. 6.

2.2. Entre pays et paysage : le rôle des toponymes

cette reconnaissance : c'est grâce aux pouvoirs de la poésie que le sujet résume les traits linguistiques, historiques et naturels de Anahorish :

Anahorish, soft gradient
of consonant, vowel-meadow,
after-image of lamps
swung through the yards
on winter evenings. (vers 7-11)

Le nom d'Anahorish, en effet, est une « pente douce de consonnes », un « pré de voyelles » : sa réalité relie les éléments du langage que la poésie, art d'exploiter les sons de l'alphabet, utilise, aux éléments naturels auxquels le langage est associé. Le rapprochement entre éléments linguistiques et éléments naturels devient en un certain sens une assimilation : si dans le premier cas le lien est signifié par le génitif (« soft gradient / of consonant »), dans le second les deux éléments sont connectés par un trait d'union (« vowel-meadow »). Enfin, en fin de poème, le rapport avec l'histoire de ce lieu revient :

With pails and barrows
those mound-dwellers
go waist-deep in mist
to break the light ice
at wells and dunghills. (vers 12-16)

La référence aux « mound-dwellers » ajoute une autre « couche » aux traits gaéliques représentés par le toponyme « Anahorish ». Cette fois il s'agit des prédécesseurs celtiques, ces « habitants des buttes » qui émergent du brouillard pendant leurs activités de subsistance. Le nom de ce lieu, donc, est l'occasion de partir à la recherche des anciennes origines du paysage de l'Irlande du Nord. Mais c'est surtout grâce à la poésie, à travers l'association qu'on a vue des éléments du langage aux éléments naturels, que le sujet découvre les relations qu'entretient ce nom avec le paysage. Entre l'explication du titre et cette dernière image, donc, la poésie s'insère comme garante du rapport entre le toponyme et la réalité qu'il signifie.

Chapitre 2

Le rapport du sujet au paysage passe aussi par l'articulation d'un autre toponyme, « Toome »³⁸. Dans ce cas, c'est directement le sujet qui, en répétant le nom, exploite le martellement qui réside dans le son vocalique /u:/ . La répétition de ce nom est le point de départ d'une série d'images qui s'amoncellent les unes après les autres. Voici le poème entier :

My mouth holds round
the soft blastings,
Toome, Toome,
as under the dislodged

slab of the tongue
I push into a souterrain
prospecting what new
in a hundred centuries'

loam, flints, musket-balls,
fragmented ware,
torcs and fish-bones
till I am sleeved in

alluvial mud that shelves
suddenly under
bogwater and tributaries,
and elvers tail my hair.

C'est en répétant le son vocalique (« *Toome, Toome* »), à travers l'articulation physique de la langue (« under the dislodged / slab of the tongue »), que le sujet peut actualiser, grâce à une sorte d'intériorisation (« I push into a souterrain / prospecting »³⁹), les traces centenaires déposées sur les éléments du paysage (« what

38. « Toome », in Seamus Heaney, *Wintering Out*, *op. cit.*, p. 16. Toome est le terme qui indique le barrage entre le lac Neagh et le torrent Bann.

39. On constate une certaine similarité entre l'idée suggérée par la métaphore « géologique » contenue dans le terme « prospecting » (« prospection ») et le terme « prospezione » présent dans le titre (« *Prospezioni e consuntivi* ») donné aux essais critiques de Zanzotto recueillis dans l'édition « I Meridiani » : cf. Andrea Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, *op. cit.*, p. 1087-1377.

2.2. Entre pays et paysage : le rôle des toponymes

new / in a hundred centuries' // loam, flints »). Parmi ces traces, il y a aussi des fragments de la présence humaine (« musket-balls, / fragmented ware »). En fin de poème, l'association entre langage et paysage est claire : tout comme le son vocalique du toponyme « Toome » rappelle un creux (doublé par le « souterrain / prospecting » représenté par la cavité de la bouche), la boue du marais où le sujet s'immerge enfin semble évoquer un gouffre, où il est attiré par de jeunes anguilles (« elvers ») qui s'entrelacent avec ses cheveux.

Un autre exemple de poème qui commence par la signification d'un terme gaélique est « Broagh »⁴⁰. Cette fois, l'analyse étymologique est enrichie par la considération du son guttural qui caractérise ce lexème et qui est traité par la suite comme une caractéristique typique de la langue gaélique, c'est-à-dire comme un élément de distinction par rapport à la langue des « conquérants » anglais. Cette opposition est mise en place surtout dans un autre poème de *Wintering Out*, « Traditions ». Mais si « Traditions » développe une réflexion autour de l'articulation entre la « muse gutturale » et la « tradition allitérative »⁴¹, « Broagh » représente une tentative de lier les caractères de la langue gaélique aux éléments du paysage :

Broagh

Riverback, the long rigs
ending in broad docken
and a canopied pad
down to the ford. (vers 1-4)

« Broagh », c'est en gaélique le bord d'une rivière ou de la mer, comme le montre le premier terme du poème, « Riverback », nommé immédiatement après le titre.

Cf. en outre le titre du dernier recueil de Zanzotto, *Conglomerati*, qui rappelle l'idée, sous-tendue dans les derniers recueils de nos poètes, selon laquelle la poésie se forme par accumulation de fragments tout comme la signification du même terme en géologie le laisse penser (le conglomérat est une roche formée par sédimentation de cailloux dans des zones alluviales).

40. « Broagh », in Seamus Heaney, *Wintering Out*, *op. cit.*, p. 17.

41. « Our guttural muse / was bulled long ago / by the alliterative tradition » (« Traditions », in Seamus Heaney, *Wintering Out*, *op. cit.*, p. 21, vers 1-3). La langue irlandaise est ici caractérisée par les sons gutturaux, tandis que l'anglais a pour caractère principal l'allitération. Même dans « Broagh », Heaney met l'accent sur les sons gutturaux qui caractérisent cette langue. La « muse gutturale » revient dans « The Guttural Muse », un poème de *Field Work* : cf. Seamus Heaney, *Field Work*, *op. cit.*, p. 22.

Chapitre 2

Tout de suite sont nommés les outils de pêche qui caractérisent ce lieu : les « long rigs / ending in broad docken », le « canopied pad / down to the ford ». Ensuite, il y a une association entre le terme gaélique et les éléments d'un jardin que, d'après le poème, l'on situe près de ce rivage, et tout est reconduit à une image au passé où les traces de la présence de l'homme dans la nature sont associées aux lettres qui composent le nom « Broagh » :

The garden mould
bruised easily, the shower
gathering in your heelmark
was the black *O*

in *Broagh*
its low tattoo
among the windy boortrees (vers 5-11)

L'eau qui s'accumule dans les traces laissées par les talons rappelle la lettre « o » de « Broagh », comme s'il s'agissait d'un tatouage imprimé sur la terre. Après cette image, il y a une autre association entre le nom et les éléments naturels qui composent ce jardin, c'est-à-dire entre les brins de rhubarbe et le son guttural, si représentatif du gaélique, présent dans les deux lettres *g* et *h* en fin du mot :

and rhubarb-blades
ended almost
suddenly, like that last
gh the strangers found
difficult to manage. (vers 12-16)

Les brins du rhubarbe constituent en quelque sorte les limites entre jardin et paysage, comme justement les deux graphèmes *g* et *h* constituent la terminaison du mot « Broagh » (qui d'ailleurs renvoie à une autre limite, celle constituée par le bord dont il est la signification). Les éléments du paysage, donc, sont ici associés à la langue gaélique : le fonème /k/, qui termine le mot « broagh » (un son que « les étrangers trouvaient / difficile à gérer »), représente l'occasion pour Heaney de se

2.2. Entre pays et paysage : le rôle des toponymes

livrer à une réflexion autour de ce que veut dire écrire de la poésie en anglais. Pour celui qui est bien conscient de sa condition aux « limites » entre ce qu'il considère comme sa « langue poétique », l'anglais des colonisateurs de ces régions, et l'utilisation de traits linguistiques tirés du gaélique, utilisés par les gens originaires de ces lieux, cette question est centrale et est amplifiée par les événements qui troublent l'Irlande du Nord aux années durant lesquelles ces poèmes sont écrits. Heaney ressent comme problématique sa condition de poète face à la répression menée par la police nord-irlandaise contre les mouvements de revendication des droits civils des minorités catholiques, qui connaît un durcissement à partir de 1969, année de parution de *Door into the Dark*, jusqu'au « Bloody Sunday », le 30 janvier 1972, lorsque l'armée du Royaume-Uni tire sur les manifestants, faisant 13 morts dans la population civile⁴². Ces événements ne font qu'actualiser les conflits entre la culture anglaise, dans laquelle Heaney se situe comme poète qui écrit dans cette langue, et le sentiment d'appartenance à la culture irlandaise, se manifestant dans les noms des lieux qui composent le paysage où le poète est né. Toutefois, même si chaque acte poétique lui rappelle que la tradition littéraire anglaise se pose dans le sillage de la domination de la langue et de la culture de ses ancêtres, c'est seulement par le biais de la poésie qu'il peut aborder cette question. Dans « Traditions », comme on l'a vu⁴³, Heaney associe aux deux idiomes des caractères spécifiques. Toutefois, si les phonèmes gutturaux renvoient au gaélique, ce n'est pas évident d'associer à cette langue un caractère strictement « consonan-

42. *Wintering Out* a été publié justement en 1972. Sa parution a été mal accueillie en Irlande. Le fait que dans ce recueil il y ait peu de références aux événements qui avaient troublé l'Ulster pendant les années d'écriture de ces poèmes a provoqué de nombreuses critiques visant Heaney, accusé de ne pas avoir traité ces problèmes en poésie, et d'être resté aux marges des questions politiques. Si, d'un côté, il est vrai que la poésie de Heaney s'adresse de plus en plus au paysage de l'Irlande du Nord, de l'autre côté cet aspect n'exclut pas les conséquences politiques du traitement de ce thème. Les différents niveaux des références à l'histoire irlandaise servent de témoignage pour parler des événements récents sans s'y référer directement : d'ailleurs, c'est ici une démarche caractéristique du discours qui est à la base de la poésie comme « genre ». En effet, les poèmes recueillis dans *Wintering Out* et *North* « naissaient d'une réflexion profonde sur l'histoire et la culture de cette région et de l'Irlande entière qui successivement résultera beaucoup plus nécessaire et urgente qu'une transcription des événements ou une réaction directe à ceux-ci » (Giovanni Pilonca, « Introduzione », in Seamus Heaney, *Seamus Heaney*, UTET, Torino, « Scrittori del mondo : i Nobel », p. xx. Nous traduisons). C'est ce que suggère James Woods, lorsqu'il parle de Heaney comme d'un « écrivain profondément politique », visant à « construire une nation du point de vue historique, mythologique, étymologique » (*Ibid.*, p. XXI).

43. Cf. *supra*, p. 99, n. 41.

Chapitre 2

tique ». D'ailleurs, dans « Belfast », un texte inséré dans *Preoccupations*, le premier recueil de proses de Heaney, le poète irlandais déclare : « I think of the personal and Irish pieties as vowels, and the literary awareneses nourished on English as consonants »⁴⁴. C'est sans doute la conséquence de siècles de coexistence et d'influences réciproques entre la langue de ces régions et celle des colonisateurs, après quoi les rapports entre les deux langues deviennent complexes, et ce n'est pas étonnant si certains archaïsmes utilisés en Ulster sont à rapprocher de l'anglais de Shakespeare. La deuxième stance de « Tradition », en effet, quoi qu'avec une certaine ironie, met justement en vers ces rapports :

We are to be proud
of our Elizabethan English :
« varsity », for example,
is grass-roots stuff with us ;
we « deem » or we « allow »
when we suppose
and some cherished archaisms
are correct Shakespearean. (vers 13-20)

Le caractère « allitératif » de la tradition poétique anglaise des origines est précisément contenu dans l'allitération au vers 18 (« *when we suppose* »), qui d'ailleurs reprend le son semi-consonantique de la lettre « w » déjà exploité au vers précédent (« *we deem or we allow* »), ainsi que son caractère strictement vocalique en fin de mot (« *allow* »). Les vers qui suivent, au contraire, soulignent le caractère consonantique du langage des « lowlanders »⁴⁵, les habitants des prairies qui vivent de

44. « Belfast », in Seamus Heaney, *Preoccupations. Selected Prose 1968-1978*, London, Faber and Faber, 1980, p. 37).

45. Dans « Feeling into Words », un écrit fondamental pour comprendre certains éléments de la poétique de Heaney, le poète irlandais, en parlant de l'influence de Hopkins au début de ses premières tentatives poétiques, affirme : « I believe there was a connection, not obvious at the time but, on reflection, real enough, between the heavily accented consonantal noise of Hopkin's poetic voice, and the peculiar regional characteristics of a Northern Ireland accent. [...] It is true that the Ulster accent is generally a staccato consonantal one. Our tongue strikes the tangent of the consonant rather more than it rolls the circle of the vowel [...]. It is energetic, angular, hard-edged, and it may be because of this affinity between my dialect and Hopkin's oddity that those first verses turned out as they did » (« Feeling into Words », in Seamus Heaney, *Preoccupations, op. cit.*, p. 44-45).

2.2. Entre pays et paysage : le rôle des toponymes

l'élevage du bétail :

Not to speak of the furled
consonants of lowlanders
shuttling obstinately
between bawn and mossland. (vers 21-24)

Entre les deux termes « bawn » (« enclos ») et « mossland » (synonyme de « bogland », « moss » étant aussi le terme pour indiquer un terrain marécageux) se manifestent les origines personnelles de Heaney : le nom de la ferme où le poète est né (Mossbawn) est formé justement par l'association des deux termes « moss » et « bawn »⁴⁶. D'ailleurs, la complexité des rapports que les deux idiomes entretiennent était déjà présente dans l'explication du nom d'Anahorish, qui lie le « soft gradient / of consonant » au « vowel-meadow ».

Les désaccords entre « anglais » et « irlandais », donc, ne peuvent pas être renfermés dans des catégories strictes. C'est ce que la poésie de Heaney semble suggérer face à la question des rapports difficiles entre unionistes et nationalistes en Irlande du Nord. C'est pourquoi les critiques adressées à Heaney pour ne pas avoir pris position dans le conflit sont injustes. Le traitement direct de certaines questions n'entre pas dans le cadre de la poésie. Si la poésie de Heaney est à considérer, malgré les critiques, comme une poésie « engagée », cela s'explique par d'autres voies. Le but du poète, en effet, est de faire apparaître les contradictions en allant à la recherche des traces qui se sont superposées dans l'histoire, pour les lier aux traces linguistiques déposées, à travers les toponymes, dans le paysage.

La centralité du paysage revient dans le chemin qu'Heaney entreprend pour aborder cette question. Ce chemin le conduit à s'arrêter sur l'analogie entre le paysage typique de l'Irlande du Nord et celui du Danemark. C'est une façon indirecte de parler des violences qui ont caractérisé l'histoire de l'Irlande et qui, à

46. Dans « Belfast », Heaney revient sur la signification de ce toponyme : « [o]ur farm was called Mossbawn. *Moss*, a Scots word probably carried to Ulster by the Planters, and *bawn*, the name the English colonists gave to their fortified farmhouses. Mossbawn, the planter's house on the bog. Yet in spite of this Ordnance Survey spelling, we pronounced it Moss bann, and *bán* is the Gaelic word of white [en français : « mousse blanche »]. So might not the thing mean the white moss, the moss of bog-cotton? In the syllables of my home I see a metaphor of the split culture of Ulster » (« Belfast », in Seamus Heaney, *Preoccupations*, *op. cit.*, p. 35).

Chapitre 2

l'époque où il écrit, investissent encore les territoires d'Ulster. Après la lecture du livre *The Bog People*, où l'archéologue danois P. V. Glob décrit la découverte, suite aux fouilles effectuées pendant les années 1960, des corps de victimes sacrifiées à Nerthus, la déesse de la fertilité⁴⁷, Heaney associe d'emblée ces événements lointains aux troubles qui bouleversent son pays au moment où il écrit⁴⁸. Les deux paysages sont liés par le trait commun du marais, le « bog » d'où l'on extrait la tourbe, comme le montre le début de « The Tollund Man »⁴⁹, un poème de *Wintering Out* dédié à l'un de ces corps découverts pendant les fouilles :

Some day I will go to Aarhus
To see his peat-brown head,
The mild pods of his eye-lids,
His pointed skin cap. (vers 1-4)

Comme dans le cas du tronc du chêne dans « Bog Oak », c'est grâce à l'action de la tourbe (« peat ») que la tête de l'homme de Tollund a été conservée. Le sujet du poème, qu'on peut ici associer au poète, déclare son intention d'aller la voir ; et après avoir donné l'image du corps nu, « sauf pour la coiffure », extrait de la rase campagne près de la ville où il se trouve maintenant, le poète imagine s'arrêter devant lui « pour un long moment » :

47. Cf. Peter Vilhelm Glob, *The Bog People : Iron-Age Man Preserved*, London, Faber and Faber, 1969.

48. Heaney relate la découverte du livre de Glob dans « Feeling into Words », lorsqu'il aborde la question du rôle que la poésie peut avoir face à la violence du conflit entre nationalistes et unionistes. La question posée par Heaney est tirée du sonnet LXV de Shakespeare : « How with this rage shall beauty hold a plea ? ». La réponse est confiée à Yeats (cf. « Meditations in Time of Civil War », II, vers 30) : « by offering "befitting emblems of adversity" ». Some of these emblems », continue Heaney, « I found in a book that was published in English translation, appositely, the year the killing started, in 1969. And again appositely, it was entitled *The Bog People*. It was chiefly concerned with preserved bodies of men and women found in the bogs of Jutland, naked, strangled or with their throats cut, disposed under the peat since early Iron Age times. The author, P. V. Glob, argues convincingly that a number of these, and in particular the Tollund Man, whose head is now preserved near Aarhus in the museum at Silkeborg, were ritual sacrifices to the Mother Goddess, the goddess of the ground who needed new bridegrooms each winter to bed with her in her sacred place, in the bog, to ensure the renewal and fertility of the territory in the spring » (« Feeling into Words », in Seamus Heaney, *Preoccupations*, *op. cit.*, p. 57).

49. « The Tollund Man », in Seamus Heaney, *Wintering Out*, *op. cit.*, p. 36-37. Il s'agit du seul « Bog Poem » de *Wintering Out*.

2.2. *Entre pays et paysage : le rôle des toponymes*

In the flat country nearby
Where they dug him out,
His last gruel of winter seeds
Caked in his stomach,

Naked except for
The cap, noose and girdle,
I will stand a long time. (vers 5-11)

Le temps et le modes verbaux utilisés par Heaney dans ce poème sont très significatifs. Le futur, qui sert d'enclos au poème (il apparaît au premier vers et dans la clausule), projette le lecteur dans une expérience que le sujet doit encore faire : seules ses intentions sont déclarées. Toutefois, il semblerait que le sujet connaisse le paysage qu'il n'a pas encore vu, puisque dans la deuxième strophe il associe, dans une sorte de rite propitiatoire, le marais du Jutland et sa « terre sacrée », et qu'il exprime l'intention de prier en présence de ce corps d'autrefois pour d'autres corps, ceux des victimes des violences de la guerre civile d'Irlande :

I could risk blasphemy,
Consecrate the cauldron bog
Our holy ground and pray
Him to make germinate

The scattered, ambushed
Flesh of labourers,
Stockinged corpses
Laid out in the farmyards,

Tell-tale skin and teeth
Flecking the sleepers
Of four young brothers, trailed
For miles along the lines. (vers 21-32)

Le sujet hésite par peur du blasphème. Mais malgré cette hésitation, rendue par le conditionnel (« I could »), il voit dans ces deux conditions tragiques un même

Chapitre 2

destin. C'est pourquoi, une fois arrivé à Aarhus, la vision de l'homme de Tollund lui rappellera les « cadavres sans chaussures / étendus dans les cours, // la peau et les dents narrateurs d'histoires » de quatre frères tués et traînés sur des kilomètres le long de rails. Et c'est aussi pourquoi le poète s'attend à ce que cette vision lui apporte quelque chose de familier :

Something of his sad freedom
As he rode the tumbril
Should come to me, driving,
Saying the names

Tollund, Grabaulle, Nebelgard,
Watching he pointing hands
Of country people,
Not knowing their tongue. (vers 33-40)

Le conditionnel (« Something of his freedom / [...] Should come to me ») démontre cette attente. Mais une sorte de certitude accompagne la fin du poème, et ceci est lié encore une fois à la présence de toponymes, cette fois ceux du paysage du Jutland. Après avoir sondé, à travers l'analyse étymologique des toponymes, le rapport à son paysage, Heaney imagine la possibilité d'établir une relation avec d'autres paysages qui lui semblent familiers par la seule prononciation des noms de ces lieux, « Tollund, Grabaulle, Nebelgard », bien qu'il ne connaisse même pas la langue parlée dans cette région. C'est comme s'il voulait dire que, maintenant, il lui suffit de prononcer ces noms, même sans savoir ce qui se cache derrière eux, pour les reconnaître et les sentir en quelque sorte comme « proches » de lui. Cette façon d'établir un nouveau rapport avec le paysage est peut-être une conséquence de l'expérience que le sujet poétique avait faite dans « The Peninsula » : ici-aussi, il lui suffira de traverser le paysage « en conduisant » (« driving »), comme dans « The Peninsula » le sujet, en rentrant en voiture chez lui après avoir fait l'expérience du paysage, était prêt à « déchiffrer tous les paysages ». C'est comme si, dans « The Tollund Man », Heaney imaginait mettre à l'épreuve cette découverte, pour se sentir chez lui dans un paysage qui n'est pas le sien, mais qui présente les même

2.2. Entre pays et paysage : le rôle des toponymes

traits spécifiques. Des traits qui lui rappellent sa condition d'« inner émigré »⁵⁰, puisque dans la clausule le sujet affirme qu'il se sentira en même temps « perdu » et « chez lui » :

Out there in Jutland
In the old man-killing parishes
I will feel lost,
Unhappy and at home. (vers 41-44)

Les toponymes jouent un rôle similaire dans la poésie de Zanzotto. On a vu que la deuxième section de *Dietro il paesaggio* se pose en quelque sorte en discontinuité par rapport à la première partie, où le côté obscur de la nature pousse le sujet à chercher dans le paysage un abri contre les éléments naturels perçus comme menaçants. De plus, cette section diffère aussi de la troisième section du recueil, qui porte le même titre que ce dernier, « *Dietro il paesaggio* »⁵¹. Si, d'une part, la fusion entre sujet et nature est encore un trait caractéristique de « *Sponda al sole* », comme la métaphore du livre de la nature le laisse penser⁵², d'autre part, l'insertion des toponymes démontre qu'il y a une forme de contact du sujet avec son paysage, et que cela agit sur lui d'une façon en quelque sorte « salutaire ». Le « produit » de cette prise de conscience, on l'a vu, est justement l'apparition des toponymes, bien que « fictifs », dans la poésie de Zanzotto, notamment ceux de Dolle et Lorna, sous lesquels on reconnaît deux hameaux situés près de Pieve di Soligo : Rolle et Arfanta. Toutefois, le choix de cacher ces lieux derrière des noms inventés est justement une démarche qui démontre l'hésitation entre une « poésie des lieux » et une poésie du paysage. Tout comme chez Heaney le traitement des toponymes passe

50. Cf. *Exposure*, le VI^e poème de la série « Singing School », dans *North* : « I am neither internee nor informer ; / An inner émigré, grown long-haired / And thoughtful ; a wood-kerne // Escaped from the massacre » (*Exposure*, in Seamus Heaney, *North*, op. cit., p. 73). Cf. *infra*, p. 176.

51. Un propos de Stefano Dal Bianco, tiré de l'introduction au recueil de tous les poèmes de Zanzotto, met en lumière le caractère de « moment positif » de cette deuxième section : « *Sponda al sole* si configura come il momento centrale positivo, una sorta di controcanto organico alle violenze figurali che predominano nelle altre sezioni : qui il soggetto prende coscienza di se stesso attraverso il riconoscimento del proprio habitat, e il paesaggio viene sostanzialmente goduto nelle piccole cose che lo compongono » (Stefano Dal Bianco, « Introduzione », in Andrea Zanzotto, *Tutte le poesie*, op. cit., p. XVI-XVII).

52. Cf. *supra*, p. 63-65.

Chapitre 2

par une analyse étymologique qui relie poésie et paysage, chez Zanzotto le choix de noms fictifs se place à mi-chemin entre la pure et simple manifestation d'une réalité et le traitement poétique d'un objet familier, comme l'est pour lui le paysage des alentours de Pieve di Soligo. D'ailleurs, dans « Lorna »⁵³, le dernier poème de la section, ce n'est plus la peine d'interroger le livre de la nature, puisqu'on n'en tirerait pas de réponses sûres :

e già vano è chiedere alle alluvioni
il perché dei monti rimasti addietro
il perché delle zinnie che si dissetano
al gelo dei chiostrì di Lorna. (vers 5-8)

On dirait que le sujet pose plutôt aux éléments naturels (le soleil, les voix d'oiseaux) des questions « rhétoriques », sans attendre aucune réponse⁵⁴, à propos d'elle, la « Lorna » du titre, qu'il dit bien connaître :

Sole più piccolo più umile
perché ti lodarono da tutte le parti :
che sapesti di lei, della sua voce,
della sua bocca segreto di menta ?

Uccelli che parlate il mio dialetto
là dal prato che balza ad inebriarmi,
là dietro il focolare e tra la siepe,
che sapeste delle sue fresche ciglia ? (vers 21-28)

Et cela même si les oiseaux « parlent le dialecte » du sujet. Car, justement, le sujet fréquente ce village avec assiduité, en allant le visiter souvent, dans un rapport en quelque sorte « amoureux » ; ces « fréquentations » sont soulignées par le polysyndète qui rythme les rencontres du sujet avec Lorna :

53. « Lorna », in Andrea Zanzotto, *Tutte le poesie, op. cit.*, p. 54-55.

54. Puisque « non c'è voce d'uccello preso / nei lacci esigui delle cacce / nei riflessi allegri delle nevi / che dolce non trovi esser fraintesa » (vers 13-16).

2.2. *Entre pays et paysage : le rôle des toponymes*

e nelle tue piccole sere
compero e vendo e sorrido talvolta
agl'inviti della prima brina
e bevo al di là delle labbra

e so così spontaneamente
tante gioie e tanto sento
legate insieme dita e mani
ombra e respiro da far dire

precoce e propria l'ora dell'amarti.

Certains toponymes reviennent dans *Elegia e altri versi*, une plaquette publiée en trois cent exemplaires en 1954. Ce petit recueil n'a pas reçu assez d'attention de la part des critiques, qui l'ont souvent considéré comme une sorte d'appendice à *Dietro il paesaggio*. Cependant, à l'exception de « Partenza per il Vaud », le premier poème du recueil, qui est encore lié à l'atmosphère sous-tendue dans *Dietro il paesaggio*, les poèmes qui composent *Elegia e altri versi* démontrent un changement de perspective suite au détachement par rapport à la fusion qui caractérise encore le premier recueil de Zanzotto⁵⁵. L'identification du sujet avec le paysage, qui dans

55. Cf. un autre propos de Stefano Dal Bianco tiré de l'introduction à l'édition poche de tous les poèmes de Zanzotto : « Con la sola eccezione di *Partenza per il Vaud*, la stesura di *Elegia e altri versi* è contemporanea a molte poesie di *Vocativo*, rispetto alle quali il succinto canzoniere del '54 rappresenta una stratificazione « romantica » a sé. *Elegia e altri versi*, come *Vocativo*, è posteriore all'insorgere della grande crisi nevrotico ossessiva che colpì Zanzotto sul finire del 1950 e bloccò quasi completamente la produzione poetica fino al 1952 » (Stefano Dal Bianco, « Introduzione », in Andrea Zanzotto, *Tutte le poesie, op. cit.*, p. XVIII). On pourrait envisager cette crise névrotique comme une des conséquences psychologiques du détachement dont on a parlé. D'ailleurs, c'est à partir justement de *Elegia e altri versi* que Zanzotto entreprend une recherche sur le langage qui vise à garantir un nouvel abri face à la sensation d'avoir perdu ce qui auparavant jouait ce rôle de protection, c'est-à-dire le paysage. Cf. encore une fois ce qu'écrit Dal Bianco : « Alla ripresa della scrittura la depressione persiste e gioca un ruolo importante in *Elegia e altri versi*, manifestandosi come desiderio di pace e come spinta melica. Ciò comporta un utilizzo delle « fonti » più mediato, con riferimenti meno diretti e un distacco dai moduli surrealisti più violenti. La tradizione, specie quella nazionale, [...] costituisce un sottofondo cantabile continuo [...] per la ricerca di una nuova strategia di difesa iperletteraria da parte di un soggetto che ha perduto il senso della realtà e dunque aspira a un sistema più confortante » (*Ibid.*). Le procédé d'« hyperlittérarité » caractérise la production de Zanzotto au moins jusqu'à *La Beltà*, le recueil paru en 1968. Cf. ce qu'écrit Stefano Agosti dans la préface à l'édition Mondadori « I Meridiani » : « È a questo punto [avec *La Beltà*] che Zanzotto compie il gesto decisivo [...]. Si tratta del gesto

Chapitre 2

Dietro il paesaggio avait pour but de protéger en quelque sorte le sujet des menaces qu'il ressentait dans la nature même⁵⁶, laisse la place à une conception de la poésie comme élégie inspirée par ce paysage qui semble être perdu. D'ailleurs, la nouvelle conscience que le sujet acquiert du paysage qui l'entoure est déjà traitée dans ce premier poème du recueil⁵⁷; et ce n'est pas un hasard si cela se passe justement au moment où le sujet est en train de quitter ces lieux pour émigrer en Suisse, comme Zanzotto l'a fait à plusieurs reprises pendant ces années-là :

Nuovi i tuoni, nuovo l'emigrante :
e non mi so decidere a partire
per voi alberi zolle e declivi,
per voi mie piccole nozioni. (vers 1-4)

L'atmosphère est nouvelle (« nuovi i tuoni ») et le sujet aussi, en tant qu'« émigrant » (« nuovo l'emigrante »), se présente dans un nouvel état. Le départ imminent l'amène à s'arrêter une fois de plus sur les arbres, les mottes, les pentes : et ceux-ci deviennent de « petites notions ».

Cette prise de conscience, qui dans ce recueil, comme on l'a dit, puise dans les atmosphères liées au genre élégiaque⁵⁸, est un premier moment du changement qui

di rimozione di ogni paratia protettiva - quella della letterarietà come quella della visione a distanza -, gesto che scardina le strutture della finzione, compresa quella del personaggio della prima persona, e pone il Soggetto in presa diretta nei confronti del linguaggio. *Il Soggetto, insomma, entra nel gioco, e si pone in gioco* » (Stefano Agosti, « L'esperienza di linguaggio di Andrea Zanzotto », in Andrea Zanzotto, *Le poesie e prose scelte, op. cit.*, p. XX).

56. Rappelons les derniers vers de « Ormai » : « Qui non resta che cingersi intorno il paesaggio / qui volgere le spalle ».

57. « Partenza per il Vaud », in Andrea Zanzotto, *Tutte le poesie, op. cit.*, p. 79.

58. L'élégie est un genre poétique qui puise ses origines dans la littérature grecque, où le terme désignait n'importe quel poème en distiques élégiaques (deux vers composés par un hexamètre dactylique et un pentamètre dactylique). Originellement, l'élégie grecque était caractérisée par un ton objectif; même lorsqu'un *je* apparaissait, il était l'expression d'une collectivité plutôt que celle d'une subjectivité. À l'époque hellénistique l'élégie, en liant son destin au genre de l'épigramme, passe du ton objectif au caractère subjectif et autobiographique qui caractérisera l'élégie latine. C'est dans ce contexte que l'élégie se lie notamment au thème du deuil qui dorénavant devient un véritable *topos* du genre. Parmi les auteurs latins qui ont servi de modèles pour les transformations du genre élégiaque au cours des siècles suivants, Horace (avec son *Art poétique*) et Ovide (avec les *Amours*) ont été les plus influents. Notamment ce dernier a joué le rôle de véritable *auctor* pendant le Moyen-Âge, au moment du passage de la langue latine aux langues vulgaires, où le mot « élégie » prend définitivement la signification de « poésie liée à un sujet de deuil ou mélancolique ». Le recueil de Zanzotto s'insère dans ce contexte, où le terme « élégie »

2.2. *Entre pays et paysage : le rôle des toponymes*

caractérise la production postérieure de Zanzotto. À partir d'ici, la relation plus étroite que le sujet commence à établir avec son paysage le pousse à reconnaître la véritable condition de celui-ci : celle d'une nature précaire. Le paysage devient alors l'objet d'une plainte pour une nature dans laquelle il n'est plus possible de se réfugier. Cette condition, qui dans *Dietro il paesaggio* était celle du sujet *dans* la nature, est ici une caractéristique que sujet *et* paysage partagent. Cependant, loin d'être une projection de l'état de l'âme dans ce dernier, il s'agit ici plutôt de la reconnaissance d'une perte du paysage, que le sujet ne peut que regretter en accordant sa condition à celle qu'il perçoit dans le paysage. Les deux volets de « Storie dell'arsura »⁵⁹ sont exemplaires à ce propos :

Vuoto d'acque, misero scheletro
lungo le case del mio paese,
Soligo io ti guardo e non mi basta
la Pasqua dell'Angelo, non piove da mesi. (vers 1-4)

Ici revient le terme commun « village » (« lungo le case del mio paese », vers 2), comme c'était le cas dans « Nel mio paese »⁶⁰ ; mais cette fois est aussi nommé le Soligo, la rivière qui traverse ce village. C'est une façon de situer plus précisément l'objet dont le sujet parle. Et le fait que cette rivière soit caractérisée par la soif (« Hai sete, piccolo fiume imbavagliato / nudo nudo e senza parola », vers 5-6), dans une métaphore de la sécheresse qui allie sujet et paysage, provoque chez le premier la perception de sa propre soif, qu'il pensait avoir oubliée :

Da tanto a te, Soligo, mi conformo,
la sete lunga lunga trassi come il tuo letto,
da tanto non piove che un'amara abitudine

se réfère en poésie au sentiment de la perte de quelque chose à laquelle le sujet était particulièrement attaché : ici, notamment, le paysage. Cf. ces vers tirés d'« Elegia », le dernier poème d'*Elegia e altri versi* : « Non puoi dirmi la ruvida pioggia / che di sé ci stordiva / e che improvvisi spazi e primavere / ci rovesciò vive negli occhi, / non puoi dirmi la grandine fresca / che in fuga volò dalla nube / a pettinare paesi frettolosi, / né l'erba grande nei giardini / né i grandi pomi dell'agosto, / nulla puoi dirmi nulla so nulla vedo » (« Elegia », in Andrea Zanzotto, *Tutte le poesie*, *op. cit.*, p. 93).

59. « Storie dell'arsura », I, in Andrea Zanzotto, *Tutte le poesie*, *op. cit.*, p. 80.

60. Cf. *supra*, p. 64-65.

Chapitre 2

mi ha tolto ricordarmi
che sia la sete stessa. (vers 14-18)

Plutôt que d'une identification, il s'agit ici d'une « co-formation » (« Da tanto a te, Soligo, mi conformo »), c'est-à-dire d'un partage de conditions, suggéré par la similitude (« la sete lunga lunga trassi *come* il tuo letto »). Cette condition, que le sujet partage avec le paysage, provoque une crise de sa propre perception qui s'incarne dans une crise du langage, comme si le sujet ne se sentait plus en sécurité, y compris dans sa langue : on peut noter les signes de cette crise dans les répétitions de termes apposés l'un à l'autre (« nudo nudo », vers 6, « lunga lunga », vers 15) qui constituent une première émergence de ce qui a été appelé « balbutiement aphasique » (« balbettio afasico »⁶¹) et qui caractérisera notamment la production de Zanzotto après *La Beltà*.

Lorna revient dans le deuxième volet de « Storie dell'arsura »⁶². Mais cette fois la montée au hameau s'accompagne d'une condition du paysage qui n'est pas vécue par le sujet pendant sa marche, puisqu'il s'agit d'un rêve que le sujet fait « prématurément » :

Dai miei poveri giorni mi svio,
salgo con lena primaverile
verso i boschi di Lorna
e benefiche valli e grato verde
d'aprile acerbamente sogno. (vers 1-5)

Outre la signification temporelle, contenue dans l'adverbe « acerbamente » associé au rêve (le sujet rêve des « vallées bienfaites » et du « vert d'avril reconnaissant » avant d'y arriver ; mais l'adverbe pourrait aussi se référer à la saison d'avril, en liant l'action du sujet au moment où elle se passe), on peut aussi envisager une condition d'incertitude que le sujet éprouve face à un paysage qu'il ressentait auparavant comme familier. Cette impression est confirmée par les vers qui suivent, articulés par l'anaphore du terme « nulla » :

61. Cf. Stefano Agosti, « L'esperienza di linguaggio di Andrea Zanzotto », *op. cit.*, p. XXVI.

62. « Storie dell'arsura », II, in Andrea Zanzotto, *Tutte le poesie*, *op. cit.*, p. 81.

2.2. *Entre pays et paysage : le rôle des toponymes*

Nulla per dorsi spenti
e per cavi torpori mattutini
nulla dietro il ventaglio del meriggio
che soffocate sere scopre
per tramiti gessosi e stecchi e brividi. (vers 6-10)

Dans la deuxième partie du poème, en effet, se déploie une dialectique entre les temps passés (« Negli altri anni a queste ore », vers 11) et le temps présent (« ora », vers 16, répété au vers suivant, « or »), où la condition de détresse qui affecte le sujet est accompagnée par le « soleil malheureux » et se reflète aussi dans le ruisseau « stupéfait » :

Negli altri anni a queste ore
sulle mie pene invernali
grande e madido il bosco
era cresciuto, mansueto limo
aveva popolato il mio cortile.
Ma ora un sole infelice mi fa scuotere il capo,
or si fende la creta, sbigottito è il ruscello,
e le tue care labbra
sento umide solo
per un'avara dimenticanza
dell'immenso risucchio dell'arsura. (vers 11-21)

Le côté « sentimental », « amoureux » (voire « sexuel ») du rapport que le sujet établit avec Lorna est manifesté dans l'attribut humain donné au paysage : mais paradoxalement le sujet *se souvient* de l'humidité des « lèvres » du ruisseau seulement grâce à un « avare oubli » de la condition présente du paysage, serré dans « l'immense remous de la chaleur brûlante ».

Comme on l'a dit,⁶³ la composition des poèmes d'*Elegia e altri versi* est simultanée à celle de *Vocativo*, le troisième recueil de Zanzotto. Le caractère élégiaque se maintient aussi dans ce recueil, et est aussitôt notable dans certains titres des

63. Cf. *supra*, p. 109, n. 55.

Chapitre 2

poèmes qui s’y trouvent (« Piccola elegia », « Elegia del venerdì »). Mais dans *Vocativo* il y a aussi l’influence des autres genres poétiques, comme le suggère le titre de la première section, « Come una bucolica ». Toutefois, plutôt que d’une véritable attention au genre bucolique (qui sera abordé par Zanzotto dans *IX Ecloghe*, le recueil qui suit), dans *Vocativo* il est question de l’utilisation de certains *topos* qui renvoient encore une fois à l’idée de l’absence du paysage, que le sujet réclame à travers des procédés qui relèvent précisément de la sphère de l’élégie. La référence à la poésie bucolique est plutôt l’intermédiaire à travers lequel agit le sentiment élégiaque qui est sous-tendu par le bucolique comme genre renvoyant traditionnellement à une nature perdue⁶⁴. Les poèmes de la première section de *Vocativo* entretiennent donc avec ce genre un rapport indirect, une influence thématique, comme l’indique la conjonction qui apparaît dans le titre (« Come una bucolica »). En effet, « Epifania »⁶⁵, le poème qui ouvre le recueil, est encore caractérisé par ce sentiment de perte du paysage :

Punge il pino i candori dei colli
e il Piave muscolo di gelo

64. À ce propos, plutôt qu’à Théocrite (véritable initiateur du genre), les traces de la poésie bucolique repérables dans la poésie de Zanzotto sont à attribuer à Virgile, l’une des sources poétiques les plus influentes de Zanzotto, tant au niveau de réminiscences présentes dans *Vocativo*, que dans l’influence directe s’exerçant dans le recueil de Zanzotto qui suit, *IX Ecloghe*. Dans l’histoire du genre pastoral, en effet, les *Bucoliques* de Virgile constituent la première étape d’un changement qui deviendra un modèle pour la tradition à venir : Virgile utilise pour la première fois le procédé de l’allégorie appliqué aux événements strictement liés à la contemporanéité. Ainsi, même si l’Arcadie subit une idéalisation (en passant de la région géographique située en Grèce au paysage idéal où vivent des bergers qui sont aussi des poètes et des chanteurs), on reconnaît chez Virgile les caractères du paysage des alentours de Mantoue (le vers de *Bucoliques* « tenera praetextit arundine ripas » est très célèbre, car il contient une image de la plaine de Mantoue traversée par le Mincio, la rivière qui entoure la ville avec ses méandres ; cf. Virgile, *Bucoliques*, VII, 12) ; de plus, les événements qui s’y déroulent sont inspirés par l’actualité politique qui trouble les années pendant lesquelles vit l’auteur, notamment en ce qui concerne l’expropriation des terres des agriculteurs par les vétérans de Jules César. En ce sens, le genre bucolique relève de la sphère de l’élégie, en se définissant sous la forme d’une plainte pour une nature perdue, que ce soit pour des raisons politiques, ou bien « écologiques ». Virgile est aussi l’une des sources de Heaney, non seulement pour les églogues d’*Electric Light* (parmi lesquelles on trouve une traduction de la IX^e églogue des *Bucoliques*, ainsi qu’une citation tirée de la IV^e églogue virgilienne placée en exergue à « Bann Valley Eclogue »), mais aussi au niveau de sa production toute entière. À titre d’exemple, cf. la référence au VI^e livre de l’*Énéide* dans *Human Chain*, qui inspire la série de douze poèmes de « Route 110 » (« Route 110 », in Seamus Heaney, *Human Chain*, *op. cit.*, p. 48-59).

65. « Epifania », in Andrea Zanzotto, *Tutte le poesie*, *op. cit.*, p. 99.

2.2. *Entre pays et paysage : le rôle des toponymes*

nei lacci s'agita, nel bosco.

[...]

Tra voi parvenze e valli appena

sollecitate dal soffio del claxon,

mormorate all'alba,

valgo come la foglia che riposa

col vivo cardo col bozzolo e l'oro,

valgo l'onda minuscola

che fu tua sete scoiattolo un giorno (vers 1-3 et 9-15)

Jadis la vague, qui maintenant est « minuscule » (vers 14), était la soif de l'écureuil. Et cela n'est pas seulement dû à la saison hivernale à laquelle le poème se réfère dans la métaphore du vers 2 (le Piave, fleuve glorieux qui rappelle les combats de la Première Guerre mondiale, est maintenant réduit à un « muscle de glace »). Les derniers vers, en effet, renforcent l'impression selon laquelle le sujet s'aperçoit du changement qui a investi le paysage :

valgo oltre il dubbio oltre l'inverno

che s'attarda celeste ai tuoi balconi,

valgo più che il tuo stesso

venir meno con la neve

che il motore pur sempre, fuggendo

dietro il sole, tralascia. (vers 16-21)

Le sujet déclare sa « valeur » au moment où il se rend compte de son existence au-delà de la disparition du paysage, qui se retire comme se retire la neige sous l'action du soleil (cf. les vers 18-19 : « valgo più che il tuo stesso / venir meno con la neve »). En effet, la deuxième personne du vers 18 (contenue dans l'adjectif possessif « tuo ») est précisément incarnée par le paysage, comme c'était le cas au vers 9 avec la deuxième personne du pluriel « voi », adressée aux « vallées » situées, en effet, parmi des « semblants ». Toutefois, malgré (ou peut-être grâce à) ces indices d'absence du paysage, le sujet perçoit sa propre existence, en une attestation de présence répétée sans cesse à travers l'anaphore du verbe conjugué

Chapitre 2

à la première personne (« valgo »). L'épiphanie du titre, donc, est à lire comme une épiphanie du sujet⁶⁶.

Cette découverte de soi-même, donc, va de pair avec celle qui découle du rapport plus étroit que le sujet établit avec le paysage, c'est-à-dire la prise de conscience du fait que celui-ci est perturbé par des éléments qui lui sont étrangers. C'est le cas, par exemple, du « moteur » qui « fuyant / derrière le soeil » délaisse la neige (vers 20-21)⁶⁷. C'est une présence étrange dans un poème qui devrait sonner « comme une bucolique »⁶⁸. On rencontre de nouveau cet élément « perurbateur » dans « Prima persona », le deuxième poème de la deuxième section de *Vocativo*, qui intitule aussi cette section⁶⁹. Mais ce qui caractérise notamment ce poème est le fait que la crise du langage dont on a parlé atteint un premier sommet. En effet, les répétitions qu'on a vu à l'œuvre dans le premier volet de « Storie dell'arsura » se manifestent aussi dans « Epifania » : outre l'anaphore dont on a parlé (« valgo »), qui est l'élément autour duquel s'articule la deuxième partie du poème, Zanzotto déploie des procédés d'apposition, surtout de compléments, qui démontrent une certaine hésitation au niveau de la syntaxe, comme au vers 3 (« nei lacci s'agita, nel bosco »), ou, avec l'asyndète, au vers 13 (« col vivo cardo col bozzolo »). Mais dans « Prima persona »⁷⁰, comme l'indique le titre, ce qui est intéressant est que ces répétitions investissent notamment le pronom de la première personne. On assiste ici au traitement du pronom « je », la particule qui signifie par antonomase

66. À ce propos, cf. « Io attesto », un autre poème de *Vocativo*, où le sujet s'adresse à lui-même face au « mont nu » : « Non a te nudo monte / s'indirizza lo stelo d'oro / che la mia penna proietta nella sera. [...] Altrove / io sordamento attesto, / io discendo dal mondo. / Il mio domani. / Tu (monte) distinto dal palpito / dei semafori incerti, / dio di deserti e di pieghe e di sere... » (« Io attesto », in Andrea Zanzotto, *Tutte le poesie, op. cit.*, p. 133-134).

67. Il s'agit d'ailleurs du même élément qui troublait le paysage dans « Arse il motore », le premier poème de *Dietro il paesaggio* : « Arse il motore a lungo sulla via / il suo sangue selvaggio ed atterri / fanciulli. Or basso trema all'agonia / del fiume verso i moli ed i mari » (« Arse il motore », Andrea Zanzotto, *Tutte le poesie, op. cit.*, p. 7).

68. Mais cf. l'« Egloga » que Montale insère dans la section « Meriggi e ombre » de *Ossi di seppia* : après le souvenir du temps passé dans la première strophe (« Perdersi nel bigio ondosio / dei miei ulivi era buono / nel tempo andato [...] », vers 1-3), dans la deuxième il lui oppose le temps présent (« Ora è finito il ceruleo marezzo », vers 12), où « un rombo di treno » (vers 19) vient à troubler le paysage. Cf. Eugenio Montale, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, « I Meridiani », p. 75.

69. « Col motore sobbalza / la strada e il fango, cresce / l'orgasmo, io cresco io cado » (« Prima persona », in Andrea Zanzotto, *Tutte le poesie, op. cit.*, p. 128).

70. *Ibid.*, p. 128-129.

2.2. *Entre pays et paysage : le rôle des toponymes*

l'insertion du sujet dans le poème, comme un pur et simple élément grammatical :

- Io - in tremiti continui, - io - disperso
e presente : mai giunge
l'ora tua,
mai suona il cielo del tuo vero nascere.
Ma tu scaturisci per lenti
boschi, per lucidi abissi,
per soli aperti come vive ventose,
tu sempre umiliato lambisci
indomito incrinì
l'essere macilento
o erompente in ustioni. (vers 1-11)

Ce traitement du sujet est souligné par les tirets qui l'isolent des autres parties de la phrase. Mais aussi le « tu », qui jusqu'ici était le pronom derrière lequel on reconnaissait le paysage, se déploie « en occurrences insistantes, comme si l'énoncé voulait adjurer une exécution »⁷¹. Le paysage, donc, « toujours humilié », « entame » (vers 9, « incrinì ») un sujet qui ne correspond plus au « je » du poème, mais qui apparaît en tant qu'objet (« l'essere macilento », au vers 10). Le « je », donc, se dispose dans le poème comme un « acteur, non Sujet »⁷², jouant son rôle à l'intérieur d'un paysage agressé par des « soleils ouverts comme de vives ventouses ». On pourrait dire que la scène influence la conscience que le sujet a de sa propre condition, en provoquant chez lui une crise qui se déploie justement dans le traitement du pronom de la première personne, réduit au statut de simple élément grammatical auquel s'adresse à son tour le véritable sujet grammatical du poème.

Dans *Vocativo*, donc, on peut relever les premiers symptômes de la « crise déictique » qui caractérisera aussi *IX Ecloghe*, le recueil de Zanzotto publié en 1962⁷³.

71. Jean Nimis, *Un « processus de verbalisation du monde »*, *op. cit.*, p. 28.

72. Cf. Stefano Agosti, « L'esperienza di linguaggio di Andrea Zanzotto », *op. cit.*, p. XI.

73. Lorsqu'on parle de « crise déictique », on puise dans l'approche à la question de la « deixis » proposée par Benveniste dans *Problèmes de linguistique générale*. Benveniste préfère le terme d'« indicateur » au terme « déictique », pour indiquer les pronoms personnels, les démonstratifs, les adverbes de lieu et de temps, qui constituent une catégorie linguistique à part, puisqu'il s'agit d'un « ensemble de signes *vides* [...] et qui deviennent pleins dès qu'un locuteur les assume » (cf. Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, I, Paris, Gallimard, 1966, p. 254).

Chapitre 2

Il s'agit, comme on l'a vu, d'une remise en question du positionnement du sujet dans le poème, qui dérive du changement du rapport que le sujet établit avec son monde suite à la prise de conscience dont les premiers signes sont à retrouver dans l'insertion des toponymes dans les poèmes. Dorénavant, les toponymes reviendront souvent dans la poésie de Zanzotto : dans *Vocativo*, par exemple, pour s'en tenir aux noms qu'on a déjà rencontrés, Lorna revient dans « Altrui e mia », ainsi que dans « I paesaggi primi », tandis que Dolle apparaît dans le deuxième volet de « Caso vocativo ». En outre, Zanzotto ajoute des références aux noms réels qui constituent son paysage, comme c'est le cas du Piave (que l'on a vu à propos d'« Epifania »), du Soligo (qui d'ailleurs était déjà présent dans plusieurs poèmes d'*Elegia e altri versi*), du Montello (dans « Fiume all'alba »), de Campéa (qui donne le titre à un poème de ce recueil) : il s'agit des noms des lieux, des rivières et des collines qui se situent tout près de Pieve di Soligo, constituant un cadre à l'intérieur duquel le paysage zanzottien s'inscrit. Mais la crise du sujet a atteint désormais un état avancé : les toponymes constitueront alors surtout l'occasion d'attester la présence du sujet en dépit de toute la signification psychologique que l'on peut donner au pronom personnel « je ».

Cette « crise déictique » sera traversée par Zanzotto dans *IX Ecloghe*, le recueil dans lequel le retour au genre bucolique, bien que réinventé, est évident dès le titre. Dans ce recueil, en exploitant le caractère dialogique qui correspond traditionnellement au genre bucolique, Zanzotto met littéralement en scène sujet et paysage, qui prennent corps dans les deux personnes à travers lesquelles les poèmes s'articulent. Ces personnes apparaissent sous la forme des deux premières lettres de l'alphabet (« a » et « b »), ce qui laisse en outre au lecteur la possibilité d'apercevoir derrière elles d'autres personnifications⁷⁴. Le sujet prend donc place dans les poèmes indépendamment du pronom « je », s'annonçant directement par le procédé du « discours direct », déployé en poésie justement à travers les dialogues entre les deux personnes *a* et *b*. Dans l'« expérience de langage » de Zanzotto, cela

74. Si, en ce qui concerne la « personne *a* », les indices laissent penser presque indubitablement à l'identification du sujet, derrière la « personne *b* » les interprètes ont reconnu, selon les cas, la personnification du paysage, de la poésie ou d'une femme, ce qui permet à Stefano Dal Bianco de dire que le sujet des *IX Ecloghe* peut « raconter son histoire, qui est tout d'abord une histoire d'amour : amour pour une femme et amour pour la poésie, deux entités qui ne sont pas toujours faciles à distinguer dans le contexte de *IX Ecloghe* » (Stefano Dal Bianco, « Introduzione », in Andrea Zanzotto, *Tutte le poesie, op. cit.*, p. xxiv. Nous traduisons).

2.2. *Entre pays et paysage : le rôle des toponymes*

constitue l'une des premières étapes atteintes par le sujet poétique, ce « pronom qui sans cesse tente de devenir un nom », comme le déclare le poète dans « Un libro di ecloghe »⁷⁵, le poème qui sert de prologue au recueil :

Faticosa parentesi che questo isola e reggi
come rovente ganglio che induri nell'uranico
vacuo soma, parentesi tra parentesi innumeri,
pronome che da sempre a farsi nome attende,
mozza scala di Jacob, « io » : l'ultimo reso unico :
e dunque dèi e principi e cose somme in te,
in te potenze, cose d'ecloga degne chiudi ;
in te rantolo e fimo si fanno umani studi. (vers 14-21)

Le sujet, ici réduit à une « parenthèse entre parenthèses innombrables », à une « échelle brisée de Jacob », est même présenté entre guillemets, comme pour confirmer sa condition d'élément détaché de toute énonciation. De plus, le poète s'adresse à lui en le nommant par un « tu ». Ce sont les conséquences de la crise dont on a parlé. À partir d'ici, le rapport entre sujet et paysage aura des conséquences décisives dans la poésie de Zanzotto, qui se dirigera de plus en plus vers des procédés et des thématiques relevant de l'idée de fragmentation.

75. « Un libro di ecloghe », in Andrea Zanzotto, *Tutte le poesie*, *op. cit.*, p. 167.

3. Vers la fragmentation du paysage : prose, notation, réinvention des genres

Pour comprendre les formes poétiques qui caractérisent les dernières œuvres de Zanzotto, Jaccottet et Heaney, il est nécessaire de considérer les parcours que les trois poètes suivent après les tentatives de détachement conduites par le sujet poétique par rapport à la nature qui l'entoure. Indifféremment chez les trois poètes en question, on reconnaît une exigence de compréhension du monde dans lequel le sujet poétique est inscrit et du sens que l'on peut donner à l'acte poétique qui fait suite à l'expérience du paysage. Cette exigence se heurte à la prise de conscience de l'hétérogénéité du monde où le *je* se retrouve en situation d'énonciation. Dans ce dernier, le paysage (véritable thème-porteur de ces expériences) émerge peu à peu comme une réalité fragmentée qui se reflète dans la fragmentation des formes d'écriture qui caractérisent ces expériences poétiques.

C'est pourquoi, dans ces expériences une place importante est occupée par la prose, car être poète dans un monde hétérogène implique une certaine hétérogénéité de l'écriture. À ce propos, le parcours de Jaccottet est assez emblématique, se distinguant par une expérience où prose et poésie « entretiennent des relations de coexistence (alternance ou métissage) qui ne sont pas toujours faciles à démêler, et dont la complexité s'accroît avec le temps »¹. Dans la production de Jaccottet, les recueils de poèmes constituent une part relativement limitée par rapport aux proses, aux carnets, aux chroniques ; et pourtant, c'est vers la poésie que l'expérience de Jaccottet tend, y arrivant dans l'accomplissement du poème, ou bien se construisant pendant et à côté de la réflexion en prose, en cristallisant sa pensée

1. Hélène Samson, *Le 'tissu poétique' de Philippe Jaccottet*, *op. cit.*, p. 11.

Chapitre 3

fragmentaire utilisant souvent des procédés de nomination.

S'agissant de littérature, le paysage qui apparaît dans ces œuvres relève bien évidemment de l'imaginaire littéraire. Toutefois, la question des images est traitée critiquement par ces poètes, car le but de ces expériences est d'établir un rapport concret avec la réalité des choses, et cela justement à partir de la relation avec certains lieux physiques, qui accompagnent les poètes tout au long de leurs expériences.

La question du lieu, donc, se pose d'emblée. Qu'est-ce qu'un lieu ? On verra que la réponse qu'on peut donner à cette question trouve, dans les expériences poétiques qui font l'objet de notre étude, un appui dans l'idée selon laquelle le lieu où l'on vit et surtout l'on habite mieux, c'est la poésie². Dans cette idée de poésie comme lieu à habiter, « une poésie [...] qui n'aille vers aucun lieu et qui ne vienne d'aucun lieu, car elle est "le lieu", la condition, le début »³, le paysage se pose comme un thème central. Ainsi, en traitant le thème du paysage par le biais du langage, ces expériences poétiques se configurent comme des expériences esthétiques de la nature où les deux concepts de paysage et de poésie se rejoignent. En effet, dans plusieurs passages de l'œuvre de nos poètes, on retrouve des indices qui font penser à une identification entre paysage et poésie⁴. Par conséquent, si dans l'expérience du paysage le sujet prend conscience de la fragmentation de ce dernier, l'un des résultats de cette expérience (qui, malgré et même à cause de l'hétérogénéité des pratiques d'écriture dont on a parlé, se configure d'emblée comme poétique) est justement une fragmentation de l'esthétique de la nature à l'époque contemporaine.

Voyons comment cela se produit en analysant quelques passages fondamentaux des expériences poétiques de nos auteurs qui après la fusion qui caractérise leurs premiers recueils se dirigent vers la relation à double sens faisant émerger ce paysage fragmenté.

2. À ce propos, cf. Martin Heidegger, « Bâtir, habiter, penser », in *Id.*, *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, 1958.

3. Andrea Zanzotto, « Alcune prospettive sulla poesia oggi » (1966), in *Id.*, *Le poesie e prose scelte*, *op. cit.*, p. 1142 (nous traduisons).

4. C'est le cas, par exemple, de l'identification de la « persona *b* » dans les *IX Ecloghe* de Zanzotto (cfr. *infra*, p. 150, n. 92), ainsi que de différents passages de l'œuvre de Heaney (on en a déjà analysé certains dans le chapitre précédent : cfr. *supra*, § 2.2).

3.1. Prose et poésie dans l'œuvre de Jaccottet : alternance et métissage

3.1.1. Le rôle de la prose et de la pratique de la notation dans l'expérience poétique de Jaccottet

À partir des années 1950, donc, l'œuvre de Jaccottet se caractérise par une alternance entre prose et poésie qui dans ses dernières manifestations deviendra un véritable métissage. Pendant cette décennie, le poète suisse pose les bases des formes qui caractériseront toute sa production à venir. D'abord, avec les poèmes recueillis dans *L'Ignorant*, il parvient aux formes des « poèmes-discours » dont la recherche avait été entamée dès *L'Effraie* dans la perspective d'une « critique du lyrisme »⁵. Ensuite, une autre tendance, d'ailleurs liée à la tension vers la prose mise à l'épreuve dans certains poèmes de ces recueils, caractérise justement ces années. Cette tendance à la prose prend deux directions : d'une part, celle des recueils de proses inaugurés par la *Promenade sous les arbres* et poursuivie dans d'autres ouvrages parus pendant les années 1970 comme *Paysages avec figures absentes* et *À travers un verger*⁶ ; de l'autre, celle de la pratique de la notation dans des cahiers qui seront publiés pour la première fois en 1984 avec le titre de *La Semaïson : carnets (1954-1979)*. On a déjà dit que cette tendance à la prose est liée au déménagement à Grignan : c'est suite à la découverte des paysages de la Drôme provençale que Jaccottet se rend compte d'où vient l'appel de la poésie et que cet appel puise son authenticité dans la prose, comme le démontre un passage qu'on a déjà cité dans le deuxième chapitre :

Une curiosité s'était emparée de moi, c'est elle qui m'a fait écrire les quelques textes qui suivent, et m'en fera peut-être écrire d'autres, on ne peut jamais savoir. Ainsi, ces textes ne sont pas des poèmes, mais des tâtonnements, ou parfois de simples promenades, ou mêmes des bonds et des

5. Hélène Samson, *Le 'tissu poétique' de Philippe Jaccottet, op. cit.*, p. 15.

6. *Paysages avec figures absentes* a été publié pour la première fois en 1970 ; une édition revue et augmentée est parue en 1976 avec une prose ajoutée, *Sur le seuil*. *À travers un verger* a été publié en 1975, puis recueilli avec d'autres proses en 1984 (cf. Philippe Jaccottet, *À travers un verger*, suivi de *Les Cormorans* et de *Beauregard*, Paris, Gallimard, 1984).

Chapitre 3

envolées, dans le domaine fiévreux où la poésie, parfois, plus forte que toute réflexion ou hésitation, fleurit vraiment à la manière d'une fleur⁷.

Dans *La Vision et la Vue*, le texte qui introduit la *Promenade sous les arbres*, d'où l'on a tiré cette citation, il était question de réfléchir, par le biais de la prose, sur le sens de poésie pour un poète qui se veut « serviteur du Visible ». Ainsi, dans les « Exemples » qui suivent (ainsi est appelée la section qui recueille les proses après *La Vision et la Vue*), certaines proses tendent vers la poésie, en soutenant l'idée selon laquelle la prose sert en quelque sorte de terreau pour que le poème « éclore ».

Le premier « exemple », très utile pour voir aussi quel est le procédé mis en place par Jaccottet dans ses « proses poétiques »⁸, est *L'Habitant de Grignan*. Il s'agit d'un texte qui retient notre attention pour différentes raisons. Tout d'abord, quelques éléments nous sont dévoilés déjà à partir du titre : c'est un lieu réel, nommé par son toponyme, qui pousse le poète à l'écriture.

Parfois, un tel poids est sur nous que nous décidons de ne rien faire, et en particulier de ne rien écrire, qui ne l'allège, mais encore ne l'allège qu'à bon droit. Cela se peut-il en parlant simplement d'un lieu ? C'est la question que je me suis posée devant ce texte⁹.

De plus, il s'agit d'un lieu dans lequel le poète se place en tant qu'« habitant »¹⁰ : pas un lieu quelconque, donc, mais le centre d'une « patrie » (*Heimat*) d'où rayonnent les paysages qui dorénavant laisseront des traces sur la page écrite suite à l'expérience du poète. Cependant, de ce lieu Jaccottet n'a pas l'intention de retenir ce que rappellent les vestiges de son passé :

7. Philippe Jaccottet, *La Promenade sous les arbres*, *op. cit.*, p. 20-21.

8. On parle ici de « proses poétiques » pour souligner le fait que ces proses sont animées par une tendance à la poétisation, bien qu'il ne s'agisse pas ici de « poèmes en prose ». Ces derniers appartiennent à un genre inauguré par Baudelaire lors de la publication du *Spleen de Paris*, un ouvrage capital caractérisé par de petites pièces en prose qui sonnent en quelque sorte comme des poèmes. On développera ce discours sur le « poème en prose » lors de notre aperçu des origines de la tendance à la fragmentation dans la poésie moderne européenne : cf. *infra*, § 4.1.

9. Philippe Jaccottet, *La Promenade sous les arbres*, *op. cit.*, p. 47.

10. Cf. Martin Heidegger, « ...L'homme habite en poète... », in *Id.*, *Essais et conférences*, *op. cit.*

3.1. Prose et poésie dans l'œuvre de Jaccottet : alternance et métissage

je ne parlerai pas de ce château qui s'élève, avec quelque grandeur sûrement, mais aussi de la prétention, au-dessus de nos toits ; ni de la dame qui fait notre réputation au loin et survit dans l'enseigne des cafés. Aucun goût ne fut jamais en moi pour l'histoire, littéraire ou autre. C'est la terre que j'aime, la puissance des heures qui changent [...] ¹¹.

D'autant plus que Grignan n'est pas le lieu natal : c'est une patrie d'élection, choisie par Jaccottet comme le lieu idéal où vivre, le lieu d'où la poésie puisse « fleurir » dans des conditions favorables. Et pourtant, ce lieu ne lui inspire que de la prose, à travers laquelle il esquisse une ébauche des images que l'œil perçoit :

par la fenêtre je vois en ce moment précis l'ombre de la nuit d'hiver qui absorbe les arbres, les jardins, les petites vignes, les rocs, ne faisant bientôt plus qu'une seule masse noire où des lumières de phares circulent, alors qu'au-dessus le ciel, pour un moment encore du moins, demeure un espace, une profondeur presque légère, à peine menacée de nuages. Certes, j'ai peu d'espoir de jamais pouvoir saluer dignement tant de force... mais voici au moins l'ébauche de ce qui m'attache à ces lieux ¹².

Il s'agit, donc, d'une réflexion conduite par images, même si le poète n'en restitue que l'ébauche, car il reconnaît ses propres limites, lorsqu'il avoue avoir « peu d'espoir de jamais pouvoir saluer dignement tant de force ». Comme il est impossible de rassembler les éléments épars de ce monde dans une unité, il ne reste au poète que la description comme moyen d'établir un rapport avec ce lieu. C'est ce que

11. Philippe Jaccottet, *La Promenade sous les arbres*, *op. cit.*, p. 48. Grignan est connu surtout pour son château, construit au XI^e siècle, surnommé le Versailles du Midi, et pour la marquise de Sévigné, célèbre écrivain française du XVII^e siècle, qui y a vécu la dernière partie de sa vie. Le fait que Jaccottet ne nomme même pas les deux « monuments » de l'histoire de ce petit village est très indicatif de son rapport « personnel » au lieu. Plus avant, dans une autre prose de la *Promenade (Sur le pas de la lune)*, apparaîtra le mont Ventoux, sans que pour autant Jaccottet cite le nom de Pétrarque, nom qui vient d'emblée à l'esprit à propos de cette montagne, car le souvenir de l'ascension faite avec son frère avait inspiré à Pétrarque une lettre très célèbre qui a été considérée comme l'un des premiers témoignages d'une expérience esthétique de la nature au sens moderne. Dans la *Promenade*, Jaccottet est plutôt intéressé par une expérience directe, personnelle, du paysage. C'est le cas aussi des « montagnes basses de la Drôme », que Jaccottet, dans *L'approche des montagnes*, nomme par l'intermédiaire d'un possessif : « Qu'êtes-vous donc en effet, mes montagnes ? » (Philippe Jaccottet, *La Promenade sous les arbres*, *op. cit.*, p. 58).

12. *Ibid.*, p. 48.

Chapitre 3

démontre la suite du texte, lorsque Jaccottet décrit le paysage en présentant ses éléments les uns après les autres :

Il n'y a pas encore d'oliviers (le mistral les glacerait), mais des collines rocheuses, d'une certaine roche, sur lesquelles pousse en abondance le chêne-vert, arbre maigre, presque noir, pas du tout frémissant, arbre avare et vieux, protecteur de la truffe ; puis, des genévriers hérissés, le thym noueux, des genêts à balais ; plutôt d'arbustes qu'arbres [...]. Ailleurs, sur des versants, tremblent des pins. Puis, si l'on descend, tout change¹³.

Toutefois, à la fin de cette description, une sentence donne à ces images le sens d'une rêverie : « Somme toute, un pays de montagnards et de nymphes »¹⁴. Après, le poète développe les attributs qu'il voit dans les deux actants du texte : d'un côté, les habitants de ces contrées ; de l'autre, les paysages qui les caractérisent, et dont le rapport demeure pour lui une énigme.

D'un côté un peuple pauvre, de rudes bergers osseux, et, comme pour nourrir leurs nuits qu'un vent violent secoue jusqu'aux racines, ces lieux féminins, cette ombre verte, ces nymphes ; leurs rapports sont peut-être un des secrets de cette contrée¹⁵.

Un secret que, pour l'instant, le sujet ne cherche pas à expliquer, en se limitant à retracer sa présence dans le paysage (« Je marche d'un pas exalté sur la roche [...] ; ou je m'attarde, je m'enfonce dans les vallons [...] ; et une fois de plus le soir tombe »¹⁶). La fin du texte donne quelques indices sur le sens à donner à cette expérience menée par « l'habitant de Grignan » : « Telles sont les images auxquelles m'entraîne, non sans irréflexion, l'illusion merveilleuse qui flotte sur cette contrée. Je n'en dirai pas davantage, au moins pour le moment »¹⁷. Pour l'instant, donc, ce sont des « images » que l'expérience du paysage laisse au poète : des images qui renvoient à l'imaginaire littéraire, notamment au genre bucolique, lorsque le poète voit dans les alentours de Grignan « un pays de montagnards et de nymphes ».

13. *Ibid.*, p. 49.

14. *Ibid.*, p. 50.

15. *Ibid.*

16. *Ibid.*

17. *Ibid.*, p. 52.

3.1. Prose et poésie dans l'œuvre de Jaccottet : alternance et métissage

En effet, ces images éclatent grâce à l'« illusion merveilleuse » qui s'éloigne de la réflexion. Mais si « pour le moment » le poète ne peut pas dire davantage à propos de ces images, et s'il doit se contenter de décrire ce qu'il voit dans « cette contrée », cela ne lui empêche pas de poursuivre son chemin. La recherche de Jaccottet, en effet, tend vers le « rêve » que, à la fin de la *Promenade sous les arbres*, il reconnaît avoir fait « devant certains lieux » : il s'agit du rêve « d'une poésie *sans images*, d'une poésie qui ne fût qu'établir des rapports »¹⁸, une poésie qui, idéalement, puisse renfermer sinon la réalité, au moins une partie de celle-ci dans des fragments, car le poète reconnaît que le but d'atteindre une vraie unité dépasse ses propres capacités.

La tension vers la poésie, donc, recourt tout au long des proses de la *Promenade*. Par exemple, dans *L'approche des montagnes*, il s'agit encore d'une « énigme » qui pousse le poète à l'écriture, à chercher à comprendre d'où vient l'appel du monde extérieur. Et bien que la réflexion soit conduite en prose, le langage idéal pour ce but, qu'il sera peut-être « un jour » encore possible de saisir, est celui de la poésie :

[...] en ces montagnes basses de la Drôme, je crois deviner avec le ciel d'autres rapports [...]. Mais qu'est-ce que l'air ?

Ah ! sûrement, j'adopterai un jour un langage plus vif et plus chantant pour m'y élever comme l'alouette et le conquérir dans l'allégresse de la poésie ! On ne résiste pas à ces trouées ! Mais aujourd'hui je vais rester assis à ma fenêtre et me contenter de regarder, de rêver, de réfléchir¹⁹.

Les mêmes montagnes, cette fois perçues sous la lumière de la lune, feront surgir chez le poète le sentiment selon lequel c'est la poésie qui pourrait évoquer véritablement l'expérience de la perception²⁰ de ce paysage :

Je sens que, pour dire cela, il faudrait un poème presque sans adjectifs et réduit à très peu d'images ; simplement un mouvement vers le haut, et non

18. *Ibid.*, p. 144.

19. *Ibid.*, p. 59.

20. « Et si je lève seulement un peu les yeux, mon regard sans aucun effort se trouve transporté vers les lointains plus simples et déjà plus clairs ; vers ce qui marque les limites du pays visible, c'est-à-dire des montagnes basses dont la forme longue et calme s'accorde parfaitement à l'idée du sommeil » (*Ibid.*, p. 76).

Chapitre 3

point un mouvement brusque, ni intense, ni rapide, mais une émanation, une fumée de fraîcheur [...] ²¹.

« Un poème presque sans adjectifs et réduit à très peu d'images » : c'est ce vers quoi tend de plus en plus l'expérience de Jaccottet. Car si dans les proses de la *Promenade* le poète recourt surtout à la description comme moyen pour saisir le réel, ce procédé, pour autant qu'il soit nécessaire dans une première étape de la recherche, montre aussi bien ses limites pour un poète qui aspire à « seulement dire les choses, seulement les situer, seulement les laisser paraître » ²².

Cette expérience trouve un appui dans la pratique de la notation. Certaines notes de *La semaison* constituent l'occasion de dégager le poème à partir de la « seule nomination des choses visibles » ²³, comme le démontre une note qui remonte à l'année 1969, où Jaccottet développe des syntagmes à partir d'un seul mot :

Neige. La neige d'ici, qui vole et ne se pose pas, qui semblerait plutôt monter. Qui rend l'enfance. Heureuse. Pareille aux vols de mouchérons en été, qui cèdent au vent. Nuages ²⁴.

Ici, la neige évoque encore des images qui se développent en phrases fragmentées : même si l'extrait ne se présente pas en vers, la ponctuation donne au fragment un rythme qui le rapproche de la poésie. Dans une autre note de *La semaison* datée de mai 1973, au contraire, des phrases nominales constituent le point de départ d'un travail d'expansion que le poète conduit en vers, à travers la répétition de ces choses vues dans l'expérience du paysage. D'abord, donc, c'est en prose que se présente la nomination des éléments du paysage :

Verdures croissantes, en crue trop soudaine, gonflées - presque tristes à cause de cette promptitude, de cette hâte - mais pour une autre chose aussi, je ne sais quoi de plus lourd, avec plus d'ombre, de plus proche de la pluie, de moins « natif », de moins « commençant ».

21. *Ibid.*, p. 77.

22. Philippe Jaccottet, *Paysages avec figures absentes*, *op. cit.*, p. 75.

23. *Id.*, *La promenade sous les arbres*, *op. cit.*, p. 131.

24. *Id.*, *La semaison*, *op. cit.*, p. 151.

3.1. Prose et poésie dans l'œuvre de Jaccottet : alternance et métissage

Maronniers vêtus de plumes vertes sous un vent tiède, haletant un ciel poussiéreux. Dents-de-lion, prairies vues dans l'enfance, d'un regard mystérieusement désolé - comme si tout était vide ou inaccessible à jamais²⁵.

Puis, à partir de la répétition du premier lexème du texte, le poème se construit à travers la transformation de certains syntagmes des deux premières phrases en d'autres qui toutefois gardent des éléments lexicaux et sémantiques des celles de départ :

Verdure trop vite apparue
déjà trop lourde, trop humide
sœur verte des nuages
et ces fleurs jaunes dans les prés
envahissantes
dans le regard désolé de l'enfant
comme si l'avenir
comme si le monde tout entier
était peint sur le vide.

(Couleurs amères comme un remède.)

Tout à coup, saisi de peur en plein soleil
devant les prairies peintes
où ne passent plus que des ombres sans racines²⁶.

Ainsi, les « Verdures croissantes, en crue trop soudaine, gonflées » deviennent « Verdure trop vite apparue / déjà trop lourde, trop humide » et les « Dents-de-lion, prairies vues dans l'enfance » se transforment en « ces fleurs jaunes dans les prés / envahissantes / dans le regard désolé de l'enfant ». Face à ce texte, on a l'impression que le poète ne se contente plus de la prose : au contraire, il doit répéter les choses en vers pour les saisir mieux, pour en donner d'autres points de vue. Mais la suite du texte nous dit quelque chose de plus, car la prose revient en manifestant en même temps un déplacement d'attributs du paysage vers le sujet :

25. *Ibid.*, p. 201-202.

26. *Ibid.*, p. 202.

Chapitre 3

Il peut arriver aussi que dans la verdure croissante, presque exubérante, un sentiment contraire d'appauvrissement vous envahisse - comme si se manifestait, en même temps, que nul abri de feuilles ou de couleurs ne vous épargne la détresse ou l'effroi²⁷.

Ainsi, ce qui dans le poème caractérisait les fleurs (« ces fleurs jaunes dans les prés / envahissantes ») passe suivant un mouvement « contraire » dans l'intériorité du sujet (« Il peut arriver que [...] un sentiment contraire d'appauvrissement vous envahisse ») qui se trouve « dans la verdure croissante, presque exubérante ». L'hétérogénéité du texte reflète celle d'un monde où la nature n'est plus conçue comme un abri (« nul abri de feuilles ou de couleurs ne vous épargne la détresse ou l'effroi ») : et c'est visible non seulement dans l'alternance entre prose et poésie, mais aussi dans l'asymétrie qui concerne le texte tout entier, et au niveau de la prose (aux deux phrases du début correspond une seule phrase à la fin) et à celui de la poésie (deux strophes de neuf et trois vers coupées par un vers détaché du reste, dont la position isolée est soulignée par les parenthèses). Cet extrait tiré de *La semaison*, donc, n'est pas seulement un exemple du procédé à travers lequel la prose conduit au poème ; il s'agit aussi d'un passage crucial pour comprendre comment l'hétérogénéité des pratiques d'écriture relève d'un sujet qui se retrouve à vivre dans un monde hétérogène : un sujet qui, face à ce monde, tend à laisser émerger le paysage à travers la nomination des éléments qui le composent, sans pour autant jamais disparaître complètement.

La pratique de la notation est donc une étape importante dans le parcours de Jaccottet, en ce qu'elle permet au poète de mettre à l'épreuve des formes qui tendent toutes à la nomination comme procédé rhétorique le plus indiqué pour saisir le réel et faire émerger le paysage comme protagoniste absolu de cette expérience. L'émergence du paysage sera le résultat d'un long parcours poétique à travers lequel le poète suisse expérimentera l'alternance entre prose et poésie avant de parvenir au métissage qui caractérise ses recueils les plus récents. Déjà le titre d'un recueil de proses paru pendant les années 1970 révèle des indices à propos de la direction que la relation entre sujet et paysage prendra dans le parcours poétique de Jaccottet : un titre comme *Paysages avec figures absentes*, en effet, fait penser à l'importance

27. *Ibid.*

3.1. Prose et poésie dans l'œuvre de Jaccottet : alternance et métissage

des paysages comme véritables sujets des textes qui composent le recueil ; mais si les « figures » sont « absentes », elles gardent quand même une trace de leur présence dans la préposition « avec ». C'est la présence de ces figures (parmi lesquelles se trouve aussi le sujet poétique) que le poète n'arrive jamais à enlever de la page, malgré l'exigence de « s'effacer tout à fait ». Cette exigence est déclarée dans un texte de la *Promenade* où l'on trouve d'ailleurs les premiers signes de la fragmentation qui dorénavant deviendra une constante des pratiques d'écriture mises en place par Jaccottet. Et ce n'est pas un hasard si les fragments apparaissent sous la forme de nomination. Dans *La rivière échappée*, en effet, après la présentation du véritable sujet du texte (l'eau de la rivière qui « scintille à l'autre bout du pré, entre les arbres »²⁸), la prose se fragmente, d'abord en une phrase nominale qui répète la présence de la rivière, en la multipliant à travers des images métaphoriques (« Rivière précipitée ; foudre d'eau entre les herbes, circulation jamais interrompue de monnaie sur des tables de pierre... »²⁹) ; puis dans une exclamation où une autre métaphore « menaçante » caractérise la cascade (« Quel coup de hache dans les rochers ! L'eau n'est pas toujours gracieuse »³⁰) ; enfin, dans le troisième fragment qui se détache de cette prose, la nomination revient, sous la forme d'un vocatif, pour assigner à la rivière un attribut de purification : « Fraîcheur, neuve fraîcheur, transparence... »³¹.

Cette façon d'avancer par « fragments » prend aussi une signification au niveau du contenu, lorsque Jaccottet réfléchit sur le sens qui réside dans cet élément du paysage perçu dans un « moment indécis de la fin du jour » :

Il me semble, mais comment le faire comprendre ou seulement croire, que ce n'est pas dans ces préparations étincelantes [...] que se concentrent la force, la réalité, la puissance qui nous permettraient d'envisager la mort avec plus de courage, mais justement, pourquoi ? en ces points du monde où celle-ci règne par la mobilité et la fragilité ; et, par exemple, dans les rivières ; et, plus précisément encore, dans ce fragment de rivière auquel je reviens toujours, ici, entre les arbres et les prés³².

28. Philippe Jaccottet, *La promenade sous les arbres*, op. cit., p. 85.

29. *Ibid.*, p. 87.

30. *Ibid.*

31. *Ibid.*

32. *Ibid.*, p. 91.

Chapitre 3

Si l'objectif, donc, est de « nommer les choses visibles » pour « seulement les laisser paraître », c'est dans la poésie que Jaccottet entrevoit la route la plus adaptée pour arriver à aborder cette énigme.

Mais je comprends aussi que cette énigme ne pouvait être abordée de front, avec cette lourdeur et cette grossièreté ; qu'il faut attendre et sournoisement, un jour, sans chercher à l'expliquer davantage, faire ressurgir cette rivière, ces feuilles, ces oiseaux, dans un poème qui pensait peut-être parler d'autre chose. Je l'accepte : il faut s'effacer tout à fait. La vérité sur les énigmes que nous propose le monde extérieur est peut-être que celles qu'on déchiffre s'anihilent, que les indéchiffrables seules peuvent nous nourrir et nous guider. Poésie, nourrissonne et servante des énigmes³³.

Dans ce passage, on trouve la première déclaration de la « poétique de l'effacement », qui d'ailleurs se trouve à côté d'une autre considération, celle de l'impossibilité d'atteindre la vérité à travers la poésie. Mais qu'est-ce que la poésie, sinon l'outil grâce auquel on peut justement exprimer cette impossibilité de déchiffrer le monde ? La poésie permet au moins (ce qui est le but d'un poète comme Jaccottet) d'« établir des rapports » entre les choses, de rejoindre une « transparence »³⁴, qui n'est possible que dans un état dont Jaccottet ici a « vaguement dessiné les contours : grâce à l'effacement absolu du poète »³⁵. C'est pourquoi, dans les *Remarques sans fin*, placées à la fin de la *Promenade*, lorsque vient pour lui le moment de réfléchir sur le sens de l'opération conduite à travers ces proses, Jaccottet revient sur les rapports entre prose et poésie :

Une chose est à mes yeux parfaitement claire : dans les textes qui précèdent, j'ai essayé d'interroger mon émotion devant des paysages, j'ai essayé de comprendre ce qui, sous la lune ou les arbres, à la vue des eaux ou des montagnes, m'avait si profondément atteint que leur beauté me semblait comparable à la mort, capable de la contrebalancer ; or, dans cette recherche, je n'ai cessé de tendre, le plus souvent sans m'en rendre compte tout de suite

33. *Ibid.*, p. 93.

34. La transparence est d'ailleurs la qualité que le poète reconnaît en définitive à l'eau de la rivière dans les « fragments » qu'on a cités *supra*.

35. Philippe Jaccottet, *La promenade sous les arbres*, *op. cit.*, p. 145.

3.1. Prose et poésie dans l'œuvre de Jaccottet : alternance et métissage

et toujours sans le vouloir, au poème proprement dit ; mais jamais je n'ai pu y aboutir³⁶.

Si *La promenade sous les arbres* est composée de proses, donc, c'est que la tension vers la poésie que le paysage provoque chez un poète comme Jaccottet n'a pas encore trouvé des formes adaptées pour évoquer l'expérience du paysage conduite par le sujet poétique. Mais la recherche entamée dans la *Promenade* a produit des résultats que Jaccottet reconnaît à la fin de son chemin :

Reprenons inlassablement notre propos : j'ai cru comprendre, à la faveur de cette recherche, une ou deux choses au moins. 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, un tendre et lumineux rapport, grâce auquel le monde, cessant de m'être hostile ou même simplement de m'échapper, devenait ressource, demeure et trésor³⁷.

Le poète, donc, passe de la nécessité des images à la seule nomination comme procédé idéal pour une poésie ayant pour but d'établir des rapports entre les choses. C'est ce que Jaccottet cherche à mettre en place dans *Airs*, le recueil de poèmes écrits entre 1961 et 1964, où le fragment poétique devient le véritable moyen de mettre en place un rapport avec la réalité des choses.

3.1.2. Du poème-discours au poème-instant : une route ponctuée par une « saison de pièces courtes »

Comme on l'a vu, à partir de la section de *L'Effraie* qui a pour titre « La saison », Jaccottet commence à s'intéresser aux formes poétiques brèves qui occuperont une place de plus en plus importante dans sa production. Dès lors, son expérience poétique sera caractérisée par une hésitation entre ce que le poète lui-même appelle le « poème-discours », caractérisé par des formes plus traditionnelles

36. *Ibid.*, p. 111-112.

37. *Ibid.*, p. 130-131.

Chapitre 3

qui se tournent surtout vers la versification, et le « poème-instant », incarné par ces formes brèves dont le poète suisse commence de plus en plus à faire l'expérience. Le sommet de l'intérêt de Jaccottet pour les vers et les poèmes brefs sera atteint en 1967, à la publication d'*Airs*. Dans ce recueil, Jaccottet réunit des poèmes qui témoignent de l'influence du haïku, une forme poétique appartenante à la tradition japonaise. En un certain sens, *Airs* représente le mûrissement des premières expériences conduites par Jaccottet dans les fragments poétiques de « La saison ». On a vu que dans la première édition de *L'Effraie*, cette section avait pour sous-titre « Notes pour des poèmes ». Dès le début, donc, dans l'écriture poétique de Jaccottet, la tendance à la notation est strictement liée à la poésie, comme le démontre une note de *La saison* qui remonte à mars 1960 :

Mais comment passer de certaines notes poétiques au poème ? [...] Il y a une difficulté intéressante dans l'opposition entre le poème-instant (celui de l'*Allegria* d'Ungaretti) et le poème-discours qui a été toujours le mien, tel un bref récit légèrement solennel, psalmodié à deux doigts au-dessus de la terre³⁸.

Ici, Jaccottet cite le premier recueil d'Ungaretti comme modèle de ce qu'il nomme « poème-instant » : en effet, les formes que le poète italien utilise dans son premier recueil se rapprochent du haïku par leur brièveté. Même Zanzotto le reconnaît, dans l'introduction qu'il écrit pour une anthologie de haïkus publiée en 1982, lorsqu'il se demande si « il taglio inconfondibile del primo Ungaretti non abbia risentito, in modi più o meno sotterranei, delle suggestioni dello haiku, tanto è impressionante qualche volta l'analogia delle figure formali »³⁹.

Jaccottet découvre le haïku vers la fin des années 1950. Quelques années auparavant il avait traversé une crise qui est sans doute liée à la recherche de nouvelles formes poétiques, qui aboutiront aux « poèmes-instant » d'*Airs*⁴⁰. Il évoque ce sujet dans la *Note III* (du 7 juin 1961) placée en appendice à *La Promenade sous les*

38. Philippe Jaccottet, *La saison*, *op. cit.*, p. 47.

39. Andrea Zanzotto, « Presentazione », in Irene Iarocci (dir.), *Cento haiku*, Milano, Longanesi, 1982, p. 11.

40. On verra que même chez Zanzotto l'intérêt pour le haïku est lié à une crise poétique qui surprend le poète trévisan pendant les années 80.

3.1. Prose et poésie dans l'œuvre de Jaccottet : alternance et métissage

*arbres*⁴¹, où, à l'occasion de la relecture des textes qui composent ce recueil, Jaccottet ressent le besoin de présenter au lecteur un « supplément d'expérience »⁴². Ainsi, il expose son « impossibilité d'écrire un seul poème non pas même admirable [...] mais simplement satisfaisant », bien que « les conditions matérielles que j'avais définies comme indispensables à la naissance du poème en moi : un minimum de loisir, de sérénité surtout, s'étaient trouvées mieux remplies que jamais à certains moments de ces années »⁴³. Malgré cela, « c'était tout le contraire qui se produisait : j'avais beau accumuler les débuts de poèmes, les ébauches, les notes, les fragments de mouvements, rien n'aboutissait »⁴⁴. C'est à ce propos que Jaccottet parle du rêve « d'une poésie *sans images* » et de la recherche dans la poésie occidentale d'exemples qui pourtant « étaient encore loin de répondre parfaitement à un tel rêve ». Voilà donc où aboutit cette exigence :

Si j'avais connu alors l'admirable ouvrage de R. H. Blyth sur le *Haiku* [...], j'aurais été comblé presque à l'excès, au point de n'avoir presque plus rien à faire qu'à citer de ces brefs poèmes dont chacun eût montré, avec une modestie éblouissante, que ce à quoi j'aspirais confusément existait déjà [...]. J'aurais eu alors la preuve de ce que je pressentais aussi, qu'une telle transparence, qu'une réduction si souveraine à quelques éléments, ne pouvaient être atteintes qu'au sein d'un *état* donné dont j'avais d'ailleurs vaguement dessiné les contours : grâce à l'effacement absolu du poète⁴⁵.

L'une de premières épreuves de la poétique de l'effacement du sujet est conduite justement dans *Airs*. Il s'agit d'un recueil qui occupe une position singulière dans la production de Jaccottet : en effet, une telle homogénéité des formes poétiques, caractérisées par une brièveté qui concerne et la versification, et la structure des pièces, ne fera plus l'objet d'un recueil entier. Toutefois, les résultats atteints dans ce recueil seront le point de départ d'une « semaison de pièces courtes »⁴⁶ qui

41. Il s'agit d'une adjonction apportée à la deuxième édition de la *Promenade*, parue justement en 1961.

42. Philippe Jaccottet, *La Promenade sous les arbres*, *op. cit.*, p. 141.

43. *Ibid.*

44. *Ibid.*, p. 142.

45. *Ibid.*, p. 144-145. Blyth est l'initiateur des études sur le haïku traduit en Occident. Ses recherches datent de 1949.

46. Hélène Samson, *Le 'tissu poétique' de Philippe Jaccottet*, *op. cit.*, p. 40.

Chapitre 3

touchera aussi les recueils se situant dans la veine des « poèmes-discours ». Après *Airs*, donc, la poétique de l'effacement déployée dans ces formes brèves traversera toute la production de Jaccottet jusqu'aux formes fragmentées présentes dans les recueils les plus récents.

La fragmentation qui est à l'œuvre dans *Airs* concerne surtout la brièveté des poèmes : à part deux poèmes de treize vers et un de quatorze, les autres oscillent tous entre quatre et dix vers. Ainsi, on a affaire à de petites pièces qui contiennent des fragments d'images concernant dans la plupart des cas des parties de paysage. Mais c'est surtout l'organisation des strophes qui reflète la fragmentation des poèmes, ces derniers étant le plus souvent découpés en strophes de deux, trois ou quatre vers ; parfois, on y trouve aussi des vers isolés, comme dans cet exemple :

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 enfuie⁴⁷

Ici, le sujet du poème (la neige), bien qu'il soit annoncé au début par le participe passé (« levée »), apparaît au dernier vers, détaché du reste du poème par les deux espaces blancs entre lesquels se situe un autre vers isolé. Ainsi, seuls les vers organisés en strophes (les quatre premiers) préparent l'espace où se situera le sujet, à travers la présentation des éléments qui forment cet espace (la limite entre la terre et le ciel dans le premier vers, l'air dans le deuxième, la lumière dans le troisième). Toutefois, le sujet du poème est ici l'occasion d'établir des rapports entre le réel et l'imaginaire, comme dans le cas de l'association de la lumière à Dieu, qui pourtant est un « rêve invisible » ; ou dans le cas de la neige située « entre pierre et songerie », où le couple est formé par un élément physique (la pierre) et une fuite possible dans la rêverie. La métaphore finale (« cette neige : hermine enfuie ») condense dans une sentence ces rapports entre réalité et rêverie.

47. Philippe Jaccottet, *Poésie, op. cit.*, p. 103.

3.1. Prose et poésie dans l'œuvre de Jaccottet : alternance et métissage

L'influence du haïku sur les poèmes d'*Airs* agit surtout au niveau des contenus, dans la tendance à la dépersonnalisation qui les caractérise. La forme canonique du haïku (trois vers de cinq-sept-cinq sillabes) n'est jamais respectée, s'agissant ici de poèmes qui, mis à part deux cas, dépassent tous les trois vers⁴⁸. Toutefois, les pièces qui forment la structure des poèmes, organisés souvent par cette alternance entre petites strophes de deux, trois ou quatre vers, sont des indices de l'influence du haïku dans la poésie de Jaccottet ; de plus, ces pièces sont coupées par des espaces blancs qui organisent le rythme des poèmes en agissant comme des pauses où la lecture devrait idéalement s'arrêter. Parmi ces pauses, on aperçoit des « pseudo-haïkus »⁴⁹ émerger de la page :

Peu m'importe le commencement du monde

Maintenant ses feuilles bougent

maintenant c'est un arbre immense

dont je touche le bois navré

Et la lumière à travers lui

brille de larmes⁵⁰

Ici, après un premier vers isolé, la strophe qui suit rappelle la structure du haïku. La présence du sujet est un indice de son rapport au paysage, souligné par l'anaphore de l'adverbe « maintenant ». Mais ailleurs dans les poèmes d'*Airs*, c'est surtout l'effacement du sujet qui permet aux fragments de paysage d'émerger parmi les vers, en analogie avec la tradition du haïku où les séries de trois vers sont souvent animées par des fragments de paysage saisis dans leurs caractères liés aux différentes saisons de l'année⁵¹. On l'a vu dans le premier exemple cité, où le véritable sujet du poème était la neige. Et pourtant, la présence de l'homme n'est jamais

48. D'ailleurs, dès la *Promenade*, Jaccottet est explicite à ce propos : « Je ne crus pas néanmoins, pour avoir lu le livre de Blyth, que j'avais retrouvé la « clef du festin ancien », ni ne pensai un instant à imiter le genre du haïku » (Philippe Jaccottet, *La promenade sous les arbres*, op. cit., p. 146).

49. On verra que c'est le nom que Zanzotto donnera à certains poèmes de *Meteo* et *Sovrimpressioni*. Cf. *infra*, §. 4.2.

50. Philippe Jaccottet, *Poésie*, op. cit., p. 148.

51. La codification du haïku qui a été tracée au XVI^e siècle impose de respecter deux règles : la présence d'un *kigo*, terme qui indique un élément devant faire référence à une des saisons de l'année (il peut s'agir de plantes, d'animaux, de fêtes de l'année), et le nombre de sillabes, selon le

Chapitre 3

éliminée complètement, comme dans l'exemple qui suit, où le paysage assume des traits humains, même si le sujet poétique disparaît de l'espace du poème :

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

L'âge regarde la neige
s'éloigner sur les montagnes⁵²

Ici, les rivières sont des « larmes », voire une « semaison de larmes » sur le visage de la terre : on retrouve la métaphore de la semaison, utilisée ici pour mettre en rapport les éléments naturels (l'eau des rivières, la terre) avec des attributs qui caractérisent normalement les êtres humains (les larmes, le visage, le chagrin). En effet, on ne saurait pas à quoi associer le sujet syntaxique des deux derniers vers (« L'âge ») - qui d'ailleurs a la fonction de sujet de la phrase qui contient le verbe signifiant la perception (c'est lui qui « regarde la neige ») - : c'est l'âge de l'homme ? Ou plutôt l'âge de la terre ? Dans la structure du poème, donc, il y a une véritable émergence du paysage : dans la première strophe, caractérisée par une syntaxe nominale ; et dans l'abstraction de la syntaxe verbale des deux derniers vers, séparés de la première partie du poème par un espace blanc.

Cependant, l'émergence du paysage n'arrive jamais à atteindre « l'effacement absolu du poète » : malgré ce désir, en effet, « l'énonciateur est rarement totalement absent des poèmes, car toute évocation du monde, même réduite à l'extrême, est discours sur le monde qui engage le sujet parlant et l'attache à ce qu'il évoque »⁵³. C'est pourquoi le *je* est présent ça et là dans les poèmes ; mais parfois il s'élargit

rythme 5-7-5. Voilà ce qu'écrit Jaccottet à ce propos : « Presque tous les haïkus doivent contenir un mot qui définisse la saison où ils se situent ; à l'intérieur de ce cadre temporel très simple, un autre classement à peine moins simple s'opère, selon les sujets traités, dont les plus fréquents sont les météores : pluie, vent, neige, nuages, brume ; les animaux : oiseaux surtout ; les arbres et les fleurs ; enfin les affaires humaines, fêtes ou menues occupations quotidiennes » (Philippe Jaccottet, *Une transaction secrète*, Paris, Gallimard, 1987, p. 124).

52. Philippe Jaccottet, *Poésie, op. cit.*, p. 96.

53. Hélène Samson, *Le 'tissu poétique' de Philippe Jaccottet, op. cit.*, p. 39.

3.1. Prose et poésie dans l'œuvre de Jaccottet : alternance et métissage

au *nous* (dans le sens d'une inclusion dans une communauté, plutôt que dans celui d'une portée universelle) ou bien il s'adresse à un *tu*, dans le sens d'un dialogue avec le lecteur pour l'inviter à partager avec lui son expérience poétique. Cela permet l'apparition d'un échange entre sujet et paysage, dans la cadre d'un rapport à double sens où le paysage émerge comme une réalité fragmentée.

Ce que l'on vient d'expliquer constitue un bon exemple de l'autre direction que l'écriture de Jaccottet prend lorsque le sujet établit un rapport à double sens avec le paysage : outre la production en prose, donc, l'œuvre du poète suisse sera animée par ces formes brèves qui laissent sur la page des fragments de paysage. Cette fragmentation, d'ailleurs, commence à faire son apparition jusque dans les proses, comme le démontre *Travaux au lieu dit l'Étang*, un texte contenu dans *Paysages avec figures absentes*, le recueil de proses sorti en 1970. Dans ce texte, Jaccottet déploie le procédé par lequel la prose conduit au poème, dont on a vu un exemple avec l'extrait de *La semaison* qu'on a cité dans la section précédente⁵⁴. Ici, ce n'est pas un hasard si les vers qui apparaissent sur la page sont des fragments souvent organisés en pièces de trois vers, qui rappellent la forme du haïku ; de plus, le sujet tend à disparaître pour laisser émerger les éléments du paysage.

Au début du texte, le sujet est bien présent et relate une expérience qu'il a faite devant un lieu « où depuis des années [...] il n'y avait que des champs »⁵⁵, tandis qu'à ce moment-là il se trouve face à un étang, apparu en peu de jours à cause de longues pluies. La surprise « d'y découvrir cette surface d'eau [...] et, sur la rive opposée au chemin, au pied d'une barrière de roseaux, cette ligne blanche : l'écume en quoi s'échange, s'épanouit l'eau contre un obstacle »⁵⁶ pourrait laisser penser que ce lieu cache un secret : « sinon, comment nous aurait-elle arrêtés ? »⁵⁷. C'est ce qui, dans un premier temps, pousse le poète à la rêverie. Mais ce n'est pas vraiment une lecture que suggère cette « inscription fugitive sur la page de la terre »⁵⁸ : on est plutôt poussé à laisser aller les « images ».

54. Cf. *supra*, p. 128-130.

55. Philippe Jaccottet, *Paysages avec figures absentes*, *op. cit.*, p. 59.

56. *Ibid.*

57. *Ibid.*

58. *Ibid.*

Chapitre 3

Je pense : l'étang est un miroir que l'on aurait tiré, au petit jour, des armoires de l'herbe ; l'écume est la lingerie tombée au pied d'une femme qui vient de se dévêtir. Ainsi naîtrait du désir, [...] mais qui viendrait se superposer, sans même que l'on s'en aperçoive peut-être, à ce que j'ai surpris de plus simple. J'imagine que suivant cette pente, je pourrais écrire ce poème [...] ; si je ne savais déjà, confusément, que mon émotion, sur l'instant, n'a pas eu cette couleur, ce rose aussitôt disparu d'une carnation enflammée. Ainsi se vérifie une expérience dont j'ai bientôt tiré une règle de poésie (celle du danger de l'image qui « dérive ») [...] ⁵⁹.

C'est parce que Jaccottet est déjà passé par cette expérience qu'il arrive à reconnaître que s'il a été touché par l'écume, c'est d'abord parce qu'elle s'est présentée « en tant qu'elle-même (en tant que chose qui devrait être simplement nommée “écume” et non pas comparée à rien d'autre) » ; puis, au second plan, « comme rappel du mot et de la chose “plume” » ⁶⁰. Maintenant, donc, la route à suivre pour que le poème « éclore » passe par deux étapes : d'abord, accueillir les images, mais « pour les écarter ensuite, cherchant à dépouiller le signe de tout ce qui ne lui serait pas rigoureusement intérieur » ⁶¹. Ainsi, les vers peuvent se délivrer :

*Ce matin l'eau voile l'herbe
l'écume revient aux roseaux,
plume par le vent poussée !⁶²*

Après cette pièce poétique, il sera question de réfléchir sur le sens de l'opération qui a conduit le poète à écrire ces vers. En effet, d'un côté, retenir les seuls éléments qui paraissent essentiels et tenter de les situer les uns par rapport aux autres comporte un risque : car « effarouchés par une telle indiscrétion, ils se détournent, s'éteignent », et alors « l'on est tenté de revenir à l'image qui en sauve au moins un aspect » ; mais, en même temps, « plus le signe se dérobe, plus il y a de chances qu'il ne soit pas une illusion » ⁶³. Car si « la vue de l'eau nous touche par une

59. *Ibid.*, p. 60

60. *Ibid.*, p. 61.

61. *Ibid.*

62. *Ibid.* (en italique dans le texte).

63. *Ibid.*, p. 62.

3.1. Prose et poésie dans l'œuvre de Jaccottet : alternance et métissage

suggestion quasi machinale de fraîcheur, de pureté » qui « désaltère tout l'être », on ne doit pas être tenté d'abstraire cette suggestion de la chose : « elle doit rester à l'intérieur, donc cachée aussi dans le texte » :

C'est à condition d'être plus ou moins cachée qu'elle agit ; autrement, on n'a plus qu'une formule qui intéresse l'intelligence, que l'on admet ou réfute, et nous voilà sortis du monde que je crois le seul réel, engagés dans le labyrinthe cérébral d'où l'on ne ressort jamais que mutilé⁶⁴.

C'est là un passage fondamental pour comprendre la poétique de Jaccottet. Car tendre vers la nomination des choses ne signifie pas les réduire à l'abstraction pour les renfermer dans « une formule qui intéresse l'intelligence » à l'instar d'une relation scientifique. Certes, il est plus facile de « céder à la rêverie des sens que de déchiffrer, et surtout de traduire, l'inscription » que le sujet, au début du texte, supposait être véridique. Mais il est tout aussi vrai que « la comparaison peut éloigner l'esprit de la vérité, l'énoncé direct la tuer »⁶⁵. Que reste-t-il à faire, donc ? Nommer, certes ; mais en tendant toujours au poème :

Fraîcheur de l'eau. Sommeil parcouru de frissons. Dépliement continu.
Dépliement de fraîcheur.

*La juste frontière atteinte
la fraîcheur s'envole*

...

*Dans l'herbe
l'eau qui s'envole !*

...

*Dans l'herbe
de peur des roseaux
l'eau qui s'envole*

64. *Ibid.*

65. *Ibid.*, p. 66. C'est d'ailleurs une idée sur laquelle Jaccottet avait déjà mis en garde au début des *Paysages avec figures absentes* : « je ne veux pas dresser le cadastre de ces contrées, ni rédiger leurs annales : le plus souvent, ces entreprises les dénaturent, nous les rendent étrangères ; sous prétexte d'en fixer les contours, d'en embrasser la totalité, d'en saisir l'essence, on les prive du mouvement de la vie ; oubliant de faire une place à ce qui, en elles, se dérobe, nous les laissons tout entières échapper » (*Ibid.*, p. 10).

Chapitre 3

(Désormais des fragments de vérité sont effleurés. Tant pis si c'est à travers une forme empruntée :)

*Contre ce qui t'arrête
sache fleurir, comme l'eau*⁶⁶.

Ensuite, comme digne conclusion de cette expérience du paysage, les « fragments de vérité » se disposent en pièces de trois vers, justement comme des haïkus :

*Mon regard touche à sa limite :
où la course de l'eau dans l'herbe
à des roseaux s'ouvre en écume.*

*Souffle du vent dans l'herbe
tu peux cribler de flèches cette cible
tu la traverses, tu ne l'atteins pas.*

*Courez, eaux grises, tout le jour
vers la frontière de roseaux :
elle ne sera pas franchie.*

*Cours, clair regard, à la barrière,
surprends l'écume :
seul fleurit l'inaccessible*⁶⁷.

Ce sont des pièces où l'on aperçoit la présence du sujet poétique : c'est bien son « regard » qui, face à l'étang, pousse jusqu'à sa limite. Cette limite coïncide avec celle de l'étang, constituée par la barrière de roseaux, qui est aussi la cible du vent, la cause du mouvement de l'eau. Après s'être situé dans la scène, le sujet ne fait que s'adresser aux éléments du paysage par le vocatif, dans un jeu de répétition de ces éléments déjà apparus dans la prose. Ce sont donc ces éléments du paysage qui avancent au premier plan, à travers le vocatif et la répétition. Enfin, le regard du sujet est lui-aussi interpellé par le vocatif, pour réaffirmer l'impossibilité d'atteindre la vérité (« seul fleurit l'inaccessible »), si ce n'est sous

66. *Ibid.*, p. 68-69 (les italiques sont dans le texte).

67. *Ibid.*, p. 69 (en italique dans le texte).

3.1. Prose et poésie dans l'œuvre de Jaccottet : alternance et métissage

forme de fragments, comme le démontrent ces pièces qui mettent en scène différents points de vue sur le paysage en répétant les éléments qui le constituent⁶⁸.

Dorénavant, dans l'écriture de Jaccottet, on verra souvent émerger le fragment. Même dans des recueils comme *À la lumière d'hiver* (1974), où le « poème-discours » atteint son accomplissement, on remarque des pièces dont la forme, malgré une organisation syntaxique très articulée, souligne leur propre incomplétude :

... Et le ciel serait-il clément tout un hiver,
le laboureur avec patience ayant conduit ce soc
où peut-être Vénus aura paru parfois
entre la boue et les buées de l'aube,
verra-t-il croître en mars, à ras de terre,
une herbe autre que l'herbe ?⁶⁹

Les points de suspension au début du poème, le point d'interrogation final, ainsi que l'état de suspens qui imprègne la pièce toute entière sont des indices de la fragmentation qui commence à caractériser l'écriture de Jaccottet après *Airs*. La brièveté des pièces qui composent *On voit*, une section de *Pensées sous les nuages* (1983), constitue un moment de continuité avec les formes inaugurées dans *Airs*. Ainsi, la syntaxe impersonnelle qui caractérise les huit pièces qui forment cette section est un moyen de laisser sur la page des fragments de choses perçues dans l'expérience du paysage :

On voit ces choses en passant
(même si la main tremble un peu,
si le cœur boite),

68. L'idée selon laquelle la recherche de la vérité ne peut qu'avancer par fragments est affirmée dès le début des *Paysages avec figures absentes* : « Je n'ai presque jamais cessé, depuis des années, de revenir à ces paysages qui sont aussi mon séjour. Je crains que l'on ne finisse par me reprocher [...] d'y chercher un asile contre le monde et contre la douleur, et que les hommes, et leurs peines (plus visibles et plus tenaces que leurs joies) ne comptent pas assez à mes yeux. Il me semble toutefois qu'à bien lire ces textes, on y trouverait cette objection presque toute réfutée. Car ils ne parlent jamais que du réel (même si ce n'en est qu'un fragment) [...] » (*Ibid.*, p. 9).

69. Philippe Jaccottet, *À la lumière d'hiver*, précédé de *Leçons* et de *Chant d'en bas* et suivi de *Pensées sous les nuages*, Paris, Gallimard, 1994, p. 91.

Chapitre 3

et d'autres sous le même ciel :
les courges rutilantes au jardin,
qui sont comme les œufs du soleil,
les fleurs couleur de vieillesse, violette.

Cette lumière de fin d'été,
si elle n'était que l'ombre d'une autre,
éblouissante,
j'en serais presque moins surpris⁷⁰.

Dans ce poème, apparaissent les « autres » choses perçues « sous le même ciel » (les courges « qui sont comme les œufs du soleil », les violettes, « fleurs couleur de vieillesse »), tandis qu'on ne sait pas ce que sont « ces choses » qu'« on voit [...] en passant », au premier vers. La dernière strophe, en effet, renvoie à une lumière « autre » que celle « de fin d'été » où l'on perçoit ces choses, en se dirigeant hors du poème, comme pour souligner l'état d'incomplétude auquel la poésie de Jaccottet tend de plus en plus.

Une autre série de poèmes brefs, dédiés *À Henri Purcell*, contenus toujours dans *Pensées sous les nuages*, semble renvoyer aux formes fragmentaires d'*Airs*. Dans l'exemple qui suit, la neige refait son apparition comme symbole de légèreté qui évoque la musique du compositeur anglais :

Songe à ce que serait pour ton ouïe,
toi qui es à l'écoute de la nuit,
une très lente neige
de cristal⁷¹.

Chaque pièce de cette série, l'une après l'autre, ajoute des éléments à l'ensemble dans le but d'évoquer la figure d'Henri Purcell. Dans ce cas, la fragmentation agit aussi au niveau de la disposition des vers, car l'enjambement entre troisième et quatrième vers met en évidence la neige comme centre d'où rayonne le sens du poème ; d'autant plus que, les deux premiers vers étant chacun constitué de

70. *Ibid.*, p. 112.

71. *Ibid.*, p. 162.

3.1. Prose et poésie dans l'œuvre de Jaccottet : alternance et métissage

neuf syllabes, le choix de marquer une coupure au niveau du syntagme « une très lente neige de cristal » (lui-aussi formé de neuf syllabes) est un procédé déployé justement pour mettre l'accent sur cet élément. Cela rappelle plusieurs figures mises en place par Ungaretti dans *L'allegria*, notamment les corrections apportées à certains poèmes au niveau de la versification, qui devient de plus en plus diffractée.

Dans le parcours de Jaccottet, en même temps que se développe l'écriture en prose, l'écriture poétique connaît donc une tendance à la fragmentation : le « poème-instant » tend à devenir « poème-fragment », comme dans *Le Mot joie*, une autre section de *Pensées sous les nuages* qui présente de véritables fragments de vers dont la disposition sur la page augmente l'effet d'incomplétude. Par ailleurs, la prose qui introduit cette section donne quelques indices de cette tendance. Encore une fois, le sujet est surpris par un sentiment d'étonnement durant une promenade. C'est pendant cette expérience que « le mot joie », comme l'affirme le sujet, « m'est passé par l'esprit et m'a donné, lui aussi, de l'étonnement »⁷². Mais cette fois, de l'expérience du paysage, le sujet ne cherche qu'à retenir des signes, étant conscient que ces derniers seront inévitablement fragmentaires :

Ce mot presque oublié avait dû me revenir de telles hauteurs comme un écho extrêmement faible d'un immense orage heureux. Alors, à la naissance hivernale d'une autre année, entre janvier et mars, à partir de lui, je me suis mis, non pas à réfléchir, mais à écouter et recueillir des signes, à dériver au fil des images ; comprenant, ou m'assurant paresseusement, que je ne pouvais faire mieux, quitte à n'en retenir après coup que des fragments, même imparfaits et peu cohérents, tels, à quelques ratures près, que cette fin d'hiver me les avait apportés - loin du grand soleil entrevu⁷³.

Ainsi, juste après cette introduction, on trouve des strophes de quatre vers dont la disposition sur la page souligne l'état de fragmentation. D'abord, sur la partie en haut de la page, il y a une strophe qui se termine avec des points de suspension :

Je suis comme quelqu'un qui creuse dans la brume
à la recherche de ce qui échappe à la brume
pour avoir entendu un peu plus loin des pas

72. *Ibid.*, p. 121.

73. *Ibid.*, p. 122.

Chapitre 3

et des paroles entre des passants échangées...⁷⁴

Ensuite, très détachées de la première, en bas de page, apparaissent les deux autres strophes enfermées entre deux parenthèses :

(Celui qui n'y voit plus très bien, qu'il se fie à l'enfant
pareille à l'églantier...

Il fait un pas dans le soleil de fin d'hiver
puis reprend souffle, risque encore un pas...

Il n'a jamais été vraiment attelé à nos jours
ni libre comme qui s'ébroue dans les prairies de l'air,
il est plutôt de la nature de la brume,
en quête du peu de chaleur qui la dissipe.)⁷⁵

Les renvois de l'une à l'autre partie augmentent la perception de la fragmentation : comme si le poète devait répéter les énoncés en différenciant les formes car désormais sa voix, étant donné l'impossibilité de « chanter », ne peut que « parler »⁷⁶. En effet, le premier vers de la deuxième strophe (« Celui qui n'y voit plus très bien [...] ») est une variante du premier vers de la première (« Je suis comme quelqu'un qui creuse dans la brume ») : les deux sujets introduisent une dimension universelle ; de plus, ils sont liés aussi par la répétition de certains éléments, comme la condition d'aveuglement impliquée par la « brume » (répétée trois fois dans les vers), et la recherche d'une échappatoire pour en sortir de cette condition (« à la recherche de ce qui échappe à la brume », vers 2 ; « en quête du peu de chaleur qui la dissipe », dernier vers de la page).

D'autres exemples enrichissent cette sensation de fragmentation qui anime ce recueil de Jaccottet du début des années 1980. La direction que l'expérience du poète suisse a prise est désormais fixée : « Je ne peux plus parler qu'à travers ces fragments pareils / à des pierres qu'il faut soulever avec leur part d'ombre »⁷⁷,

74. *Ibid.*, p. 123.

75. *Ibid.*

76. Cf. ce vers tiré d'un poème de *Chant d'en bas* (1974) : « Parler ainsi, ce qui eut nom chanter jadis » (*Ibid.*, p. 45).

77. *Ibid.*, p. 127.

3.2. Perspectives du sujet lyrique zanzottien après la « crise déictique »

réaffirme le sujet du *Mot joie*. Mais la recherche de Jaccottet a été conduite aussi en prose, comme on l'a vu. Les deux tendances, vers la prose (où la notation a joué un rôle fondamental) et vers une fragmentation du poème, se rejoindront dans les derniers recueils de Jaccottet, où l'alternance entre prose et poésie devient un véritable métissage.

3.2. Perspectives du sujet lyrique zanzottien après la « crise déictique »

Dans *Vocativo*, notamment dans la deuxième section du recueil (« Prima persona ») et dans le poème qui intitule cette section, on assiste à ce que d'après Jean Nimis on peut appeler la « crise déictique » qui caractérise la poésie de Zanzotto à partir de ce moment⁷⁸. Ce processus fait suite à l'expression de la fusion du sujet avec la nature qui caractérise notamment *Dietro il paesaggio*, et se définit par « une irruption polémique du « je » grammatical et sa propre remise en question » non seulement « dans *Vocativo* » mais aussi « dans *IX Ecloghe* »⁷⁹. Si, d'un côté, c'est surtout dans ce dernier recueil que l'expérience poétique de Zanzotto subit une première transformation au niveau du traitement du sujet, toutefois, comme le rappelle Nimis, « [l]a « schize » du sujet de *IX Ecloghe* trouve [...] ses prémisses » justement dans *Vocativo*, où le sujet passe « du constat de la fermeture sur soi [...] à celui de l'éloignement de soi »⁸⁰. Les exemples cités par Nimis pour illustrer son discours sont tirés de la deuxième partie de « Fuisse », le dernier poème de *Vocativo* dans l'édition de 1957 (« *Chiuso io giaccio / nel regno della rovere e del faggio / che ondeggia e si rifrange / in ombra là dove piovono folgori* »⁸¹), et du deuxième poème de l'« Appendice », ajouté dans l'édition de 1981 du même recueil (« *vado,*

78. Cf. *supra*, p. 117-119.

79. Jean Nimis, *Un « processus de verbalisation du monde »*, *op. cit.*, p. 28. Dans *IX Ecloghe*, on trouve d'autres exemples de cette « irruption du je grammatical » dans le discours poétique. Cf. notamment « *Con quel cuore che basta* », vers 15-17 (« *Si lasci che io dica « io ». / Quanto è difficile : io. / Ora : « io-sono » è questa emorragia... »*) et « *Ecloga IX* » (*Scolastica*), vers 108-111 (« *io sia colui che « io » / « io » dire, almeno, può, nel vuoto, / può, nell'immenso scotoma, / « io », più che la pietra, la foglia, il cielo, « io »*), in Andrea Zanzotto, *Tutte le poesie*, *op. cit.*, p. 189 et p. 223.

80. *Ibid.*, p. 45.

81. « *Fuisse* », II, vers 1-2, in Andrea Zanzotto, *Tutte le poesie*, *op. cit.*, p. 154 (nous soulignons).

da me sempre più lontano, / divolto per erbe prati e tempi / d'ottobre »⁸²). C'est là un moment de passage fondamental dans l'expérience poétique de Zanzotto, qui amènera le poète trévisan à démanteler les principes de sa première production notamment dans un recueil comme *La Beltà*, où se met en place le premier véritable moment de fracture dans son expérience poétique. Voyons quelles sont les principales étapes de cette « expérience de langage ».

3.2.1. L'églogue transposée à Pieve di Soligo : *IX Ecloghe* (1962)

Comme on l'a dit⁸³, dans *IX Ecloghe* Zanzotto se mesure au genre bucolique. Il s'agit d'une opération originale où la forme dialogique, typique de ce genre, n'est qu'un prétexte pour mettre en place un jeu de dédoublement du sujet poétique. On en a déjà vu une anticipation dans le poème qui sert d'introduction au recueil⁸⁴, où le « je » est traité d'abord comme une « parenthèse entre parenthèses innombrables », puis il devient un « vide soma », pour enfin se réduire à un simple pronom, ou mieux à un « pronom qui sans cesse tente de devenir un nom ». De plus, au début, le destinataire du poème est un public dont l'existence est « hypothétique »⁸⁵, et en même temps, aux derniers vers, le sujet du poème s'adresse à ce « je » qui est désormais devenu un actant parmi d'autres qui apparaissent tout au long du recueil (et qui apparaîtront dorénavant tout au long de la production de Zanzotto) en le nommant trois fois par un « tu » à travers l'anaphore (« in te ») qui agit dans les trois derniers vers de ce prologue :

e dunque dèi e p̃ncipi e cose somme in te,
in te potenze, cose d'ecloga degne chiudi ;
in te rantolo e fimo si fanno umani studi. (vers 18-21)

82. *Ibid.*, p. 158 (nous soulignons).

83. Cf. supra, p. 102 et p. 103, n. 65.

84. Cf. supra, p. 107.

85. « Non di dèi non di p̃ncipi e non di cose somme, / non di te né d'alcuno, ipotesì leggente, / né certo di me stesso (chi crederebbe?) parlo », vers 1-3 (« Un libro di ecloghe », in Andrea Zanzotto, *Tutte le poesie, op. cit.*, p. 167).

3.2. Perspectives du sujet lyrique zanzottien après la « crise déictique »

IX Ecloghe, le quatrième recueil de Zanzotto, se place dans un contexte littéraire marqué par la nouvelle avant-garde qui éclate en Italie pendant les années 1960⁸⁶. Dans ce contexte, le choix d'écrire des églogues doit nécessairement s'accompagner d'une « nette intention d'auteur »⁸⁷. Et cela, en ce qui concerne Zanzotto, s'explique par l'impossibilité de soutenir la « surcharge de tension éthique individuelle »⁸⁸ que le sujet des poèmes de *Vocativo* était encore capable de gérer. Ainsi, dans *IX Ecloghe*

[i]l soggetto è costretto a venire in contatto con la realtà storica, anche nei suoi aspetti più triviali e mondani, e prende atto dell'impossibilità di porsi come depositario dell'autentico. [...] Alla luce di una coscienza superiore il trauma soggettivo, l'esperienza del terrore, l'io stesso, non sono più al centro dell'operazione poetica, ma vengono posti tra parentesi, come in una *epochè* fenomenologica. Dalla specola della coscienza, una specie di io trascendentale prende le distanze dal vissuto soggettivo, dalla realtà inautentica e dalla stessa tensione lirica, considerandoli indistintamente contaminati e menzogneri⁸⁹.

86. Composés entre février 1957 et octobre 1960, les poèmes qui constituent *IX Ecloghe* seront publiés en 1962 dans la collection « Il Tornasole », créée par l'éditeur Mondadori et réservée aux textes de littérature « militante » et « d'avant-garde ». La même année, Zanzotto prend ses distances avec les *Novissimi*, le plus important groupe de ce qui a été nommé *neoavanguardia* en Italie (cf. Andrea Zanzotto, « I "Novissimi" », in *Id.*, *Le poesie e prose scelte*, *op. cit.*, p. 1108, où le poète trévinois écrit, entre autres choses, que ces poètes « possono anche credere che intorno a loro non ci siano veri uomini, ma non pensano che oggi è difficile perfino essere veri spettri. Certo anche un fenomeno come quello da loro rappresentato ha pienezza di diritti, ma non meno tra parentesi che gli altri fenomeni. Ogni spavalderia sarebbe scomparsa se si fossero resi conto dell'attuale ipotesi di reversibilità tra esperimento e convinzione, del perché di tale ipotesi ; senza questa coscienza diviene impossibile salvare quel tanto di autenticità che v'è nella convenzione stessa e cogliere gli eventuali indizi di un suo superamento, si rende impossible salvare, attraverso tanto legittimo disamore, qualche cosa que alluda, almeno, all'amore, ne isola l'immagine per assurdo ». Le fait que, dans ce contexte, Zanzotto décide d'écrire un recueil de poèmes qui se réfère explicitement, dès le titre, à un genre de la tradition comme celui de l'églogue est très significatif de la prise de position critique envers les mouvements d'avant-garde qui ont proliféré non seulement en Italie, mais dans l'Europe toute entière entre les années 1960 et 1970.

87. Roberto Nassi, *Attualizzazioni novecentesche del genere bucolico. I casi di Zanzotto e Heaney*, 2003 (consultable en ligne à l'adresse suivante : <http://www.giugenna.com/wp-content/uploads/2011/01/Attualizzazioni-novec-gen-bucolico.pdf>), p. 3 (nous traduisons)

88. Stefano Agosti, « L'esperienza di linguaggio di Andrea Zanzotto », *op. cit.*, p. xv.

89. Stefano Dal Bianco, « Introduzione », in Andrea Zanzotto, *Tutte le poesie*, *op. cit.*, p. XXIII-XXIV.

Chapitre 3

Cette détresse, ce manque de confiance, y compris en le pouvoir de la poésie, sont déclarés dès le début du recueil, dans le « canto che stona » du vers 5 de « Un libro di ecloghe », qui pourtant poursuit sa fonction de chant, mais seulement parce qu'il « commemora norme », puisque « ad altro modo non sa ancora fidarsi »⁹⁰. Cette « autre façon » sera mise en vers dans *La Beltà* (1968). Pour l'instant, il est encore question de respecter un genre solide comme celui de l'églogue, bien que réinventé dans une forme nouvelle ; et cela surtout au niveau de l'organisation de la structure du recueil, qui s'étend d'un proème en alexandrins jusqu'à un « Épilogue », qui a pour sous-titre *Appunti per un'Ecloga*. Entre ces deux derniers se placent neuf églogues alternées à dix pièces qui font fonction de corollaire ; de plus, entre la quatrième et la cinquième églogue Zanzotto place un « intermède » composé de sept poèmes.

L'invocation à la poésie, comme dans la meilleure tradition lyrique où le poète s'adresse aux Muses pour être soutenu dans son chant, intervient déjà dans l'« Ecloga I » (*I lamenti dei poeti lirici*), où se déroule un dialogue entre les deux « personnes » *a* et *b*. Dès le début du recueil, donc, se déploie la forme dialogique qui est la caractéristique majeure des *IX Ecloghe* : c'est ce qui permet au sujet de se dédoubler en faisant émerger d'autres personnes, souvent (mais pas toujours) nommées par des lettres (*a*, *b*, *c* etc.) qui remplacent les noms des bergers traditionnellement indiqués dans les éditions imprimées des poèmes bucoliques classiques⁹¹. Dans la première églogue de *IX Ecloghe*, par exemple, le dialogue se met en place entre une « persona *a* », qui est la « personne » derrière laquelle se cache, le plus souvent tout au long du recueil, le poète ; et une « persona *b* », où l'on reconnaît selon les cas le paysage, la poésie ou une femme, trois personnages qui nous invitent à envisager une identification entre ces trois actants représentés par cette lettre *b*⁹².

90. « Un libro di ecloghe », vers 5-7, in Andrea Zanzotto, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 167.

91. Les éditions des *Bucoliques* de Virgile imprimées au XV^e et au XVI^e siècle avaient des didascalies qui indiquaient les noms de Tityre, Mélibée, Ménalque, Corydon, etc.

92. Cf. ce qu'écrit Dal Bianco dans les « Profili dei libri e note alle poesie » placés à la fin de l'édition « I Meridiani » des poèmes et proses de Zanzotto : « L'identificazione di *b* con la poesia stessa (donna=*domina*) è [...] chiara fin dall'*Ecloga I*, ma si profila in disparte una figura femminile concreta. L'ambivalenza del personaggio *b* si mantiene inalterata in tutta la silloge, ribadendo l'alleanza Eros-poesia » (Stefano Dal Bianco (dir.), « Profili dei libri e note alle poesie », in Andrea Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, op. cit., p. 1464). Le discours qu'on a évoqué à propos du deuxième volet de « Storie dell'arsura » (cf. supra, p. 102) sur le lien « érotique » entre sujet et paysage est confirmé dans *IX Ecloghe*, si l'on prend aussi en compte la possibilité

3.2. Perspectives du sujet lyrique zanzottien après la « crise déictique »

Ici, comme le suggère le sous-titre, derrière la « persona *b* », c'est la poésie qui parle, et qui répond aux « plaintes » du poète. Le caractère élégiaque présent dès *Dietro il paesaggio* (et qui, on l'a vu, caractérise notamment *Elegia e altri versi* et *Vocativo*) marque aussi le début de ce poème, s'associant plus particulièrement au paysage⁹³ :

Alberi, cespi, erbe, quasi
veri, quasi all'orlo del vero,
dal dominio del monte che la gran luce simula
sempre tornando, scendendo
a inscristallirvi
in oniriche antologie :
mite selva un lamento
mite bisbigliate un accorato
ostinato non utile dire.
Significati allungano le dita,
sensi le antenne filiformi.
Sillabe labbra clausole
unisono con l'ima terra.
Perfettissimo pianto, perfettissimo
..... (vers 1-14)

« Alberi, cespi, erbe » d'abord sont « quasi / veri », puis encore moins vrais, puisqu'ils deviennent tout de suite « quasi *all'orlo* del vero » : l'enjambement souligne l'état de précarité du paysage, renforcé aussi par l'anaphore de « quasi » qui augmente l'effet de cet état, en passant de « presque vrai » au « presque au bord du vrai », donc encore plus *aux limites* du vrai. En outre, la parole du poète, bien

d'envisager, derrière la personne *b*, une personnification du paysage. En outre, le terme même de « senhal », utilisé par Zanzotto pour indiquer les noms fictifs sous lesquels se cachent les lieux réels qui constituent le paysage des alentours de Pieve di Soligo, est un indice du rapport, en un certain sens « érotique », entre sujet et paysage qui se déploie tout au long de la poésie de Zanzotto : en effet, « senhal » était le terme utilisé par les poètes provençaux pour cacher sous des noms fictifs les femmes qui apparaissaient dans leurs poèmes d'amour. Cf. supra, p. 58, n. 26.

93. « Ecloga I » (*I lamenti dei poeti lirici*), in Andrea Zanzotto, *Tutte le poesie, op. cit.*, p. 168-170.

Chapitre 3

qu'elle soit « obstinée », n'est même pas « utile » (« *ostinato non utile dire* », vers 9)⁹⁴. Et néanmoins, le sujet est encore à la recherche des « significations » et des « sens » (vers 10 et 11), même s'il s'arrête pour l'instant à un (deux fois) « *perfettissimo pianto* »⁹⁵, avant que le silence, signifié par les points qui séparent la première strophe de la deuxième, vienne donner une première pause au rythme du poème.

Au vers 53, le « je » se montre pour la première fois : et cela, en tout cas, de manière indirecte, à travers un pronom personnel (« *se tu volessi por mi* »), sous la forme d'une allusion insérée dans l'invocation à la « *persona b* » :

I poeti tra cui
se tu volessi pormi
« cortese donna mia »
sidera feriam vertice. (vers 52-55)

La réponse de la poésie, incarnée par la « *persona b* », arrive immédiatement :

Come per essi, basterà la tua
confessione, immodesta, amorosa,
e quasi vera e più che vera
come il canone detta : (vers 56-59)

L'acte poétique est défini comme une confession « immodeste », « e quasi vera e più che vera ». Toutefois, le syntagme « quasi vera » a ici une signification contraire à celle de son occurrence, presque identique (le vers 58 est presque une répétition des vers 1-2, seule le genre de l'adjectif change), qui agissait au début du poème : la « confession, immodeste, amoureuse » est « presque vraie », ce qui signifie ici « plus que vraie ». En tout cas, le sujet se place aux limites de la confiance accordée par le poète à la poésie : sa condition d'insécurité, explicite aux vers 60-61 (« *Ma io non sono nulla / nulla più che il tuo fragile annuire* »), est telle qu'il ne peut plus se déclarer « poète », si ce n'est en suivant les indications de la poésie qui, en tant que « *persona b* », avait affirmé clairement que la vraie confession devait

94. Mais rappelons au passage ce que disait Montale dans son discours à l'Académie suédoise en 1975 (cf. *supra*, p. 6)

95. Vers 14 ; le même vers (« *Perfettissimo pianto, perfettissimo* ») revient au vers 51.

3.2. Perspectives du sujet lyrique zanzottien après la « crise déictique »

être effectuée selon les règles de la tradition (« come il canone detta », vers 59)⁹⁶. Ainsi, dans la clausule, le poète s'engage à suivre ces indications :

« Chiuso in te vivrò come la goccia
che brilla nella rosa e si disperde
prima che l'ombra dei giardini sfiori,
troppo lunga, la terra. » (vers 62-65)

Dans l'« Ecloga I », donc, on voit comment se déploie le rapport entre sujet et poésie, d'un côté, et celui entre sujet et paysage, de l'autre, comme le deuxième terme de deux rapports ou de deux faces de la même monnaie⁹⁷. Ce poème met en scène un dialogue entre ces deux personnes qui marque aussi cinq autres poèmes des *IX Ecloghe*. Les autres églogues, en réalité, ne sont pas dialoguées, comme c'est l'exemple de l'« Ecloga V (« Lorna, Gemma delle colline »), où réapparaît un *topos*, au sens étimologique du terme, c'est-à-dire un lieu poétique par antonomase, de la production de Zanzotto : Lorna, l'un des deux lieux que l'on a déjà croisé dans *Dietro il paesaggio, Elegia e altri versi* et *Vocativo*. Et ce n'est pas un hasard si, dans l'« Ecloga V », il n'est pas question de poésie dialoguée. Dès lors, après l'irruption du « je » comme simple particule grammaticale dans « Un libro di ecloghe », et avant que le bouleversement du sujet revienne dans l'« Ecloga IX », en passant aussi par l'« Intermezzo » avec « Con quel cuore che basta »⁹⁸, le sujet se manifeste ici comme un sujet poétique s'adressant au paysage en un véritable exemple de poésie strictement « lyrique »⁹⁹ :

« Lorna, gemma delle colline »
occhio mio eterno
intramontata vigilia
del vero del veemente dell'acuto,

96. C'était d'ailleurs la même chose qui était affirmée dans le prologue, lorsque le poète, après avoir reconnu les difficultés que la poésie rencontre à l'époque contemporaine (« questo canto che stona »), peut malgré tout poursuivre son chant, mais seulement s'il « commemora norme ». Cf. supra, p. 133.

97. Cf. supra, p. 134.

98. Cf. supra, p. 131, n. 75.

99. « Ecloga V » (« Lorna, Gemma delle colline », da un'epigrafe), in Andrea Zanzotto, *Tutte le poesie, op. cit.*, p. 201-203.

Chapitre 3

vigilia dilatata sull'amore
di selvatici giovani capelli,
bruciore di dolci volti, mani
che schermiscono e adorano
un tenero corpo nel nido di maggio. (vers 18-26)

Plusieurs indices indiquent une lyrique amoureuse. Par exemple, le message est adressé par le poète directement à Lorna, qui se présente à la deuxième personne, comme si le sujet poétique parlait à sa bien-aimée. Par ailleurs, certains éléments lexicaux peuvent être assimilés à la sphère érotique, comme par exemple l'adverbe « veemente », qui outre une signification militaire, peut aussi être utilisé pour signifier le degré d'intensité d'un sentiment amoureux ; le même adverbe est associé au mot « vigilia », qui deux vers plus loin est « dilatata sull'amore / di selvatici giovani capelli ». Enfin, d'autres adjectifs, comme « dolci » (appliqué à « volti ») et « tenero » (lié à « corpo »), renforcent cette idée d'un rapport entre sujet et paysage dans le sens d'une identification de Lorna avec une femme à laquelle le poète adresse des vers d'amour¹⁰⁰.

Dans tous le cas, en même temps, la présence du pronom est encore une fois un indice de « l'affirmation de sa difficulté à être le relais du sujet dans le discours, et dans sa « difficulté à être », tout court »¹⁰¹, comme le démontrent les vers qui suivent :

« Gemma delle colline » :
cui con furia e terrore
con indugio ed inerzia
conducevo i miei anni :
cui chiedevo.
Chiedevo : dispersione,
cura ed incuria,
riottosa pienezza, avarizia, io :
e tu, gemma, l'arida e pura morte

100. D'autant plus que, dès *Dietro il paesaggio*, Lorna est l'objet d'un poème qui s'assimile au type de la poésie d'amour. Cf. supra, p. 102.

101. Jean Nimis, *Un « processus de verbalisation du monde »*, op. cit., p. 29.

3.2. Perspectives du sujet lyrique zanzottien après la « crise déictique »

- e la favolosa vita -

a me davanti stendevi, a fuoco, a punto (vers 27-37)

Cette présence, qui d'après Nimis devient, au cours des *IX Ecloghe*, une véritable « omniprésence », renforce l'hypothèse selon laquelle

[l]e discours du « je » est le lieu où s'affrontent des voix contradictoires et étrangères autant qu'intimement liées, où la confrontation aboutit à mettre en relief « [non] pas une présence à soi, mais un combat ; non pas une unité, mais l'entrelacement de voix qui transforment cette présence en théâtre intérieur ».

Là où le pronom de première personne est implicite, le « tu », aussi bien lisible en diverses occurrences comme adresse à soi-même, restitue la présence du sujet dans son discours, qui joue sur le théâtre de son manque à être¹⁰².

Et pourtant, d'autres signes nous révèlent que

s'il est vrai que le langage est de manière évidente le territoire où la poétique joue son va-tout (aller au plus profond des signes pour tenter de voir ce qui s'y trame), cette poétique a toujours et encore besoin d'un énonciateur. Plus que jamais, pourrait-t-on ajouter, car devant l'attaque portée à l'énoncé, ce précaire élément de l'énonciation constitue désormais un point de repère dans la « mer de l'objectivité », pour que le texte ne sombre pas dans le non-sens pur¹⁰³.

Le sujet demeure donc le centre de l'énonciation ; de plus, l'apparition d'un néologisme comme « biologale », au vers 61 de l'« Ecloga V », est encore un indice supplémentaire de l'idée du sujet comme « corps du poème ». En effet, la poésie de Zanzotto joue intégralement sur la tension entre « grammatical » et « biologal », entre mise en scène du sujet et retour à la source de l'énonciation à travers le sondage des profondeurs du langage conduit par le biais de la poésie¹⁰⁴. Cette tension est à la base de ce qui a été appelé le « balbutiement aphasique »¹⁰⁵, qui relève de

102. *Ibid.*, où Nimis cite J. E. Jackson, *La Poésie et son autre*, Paris, José Corti, 1998, p. 133.

103. *Ibid.*, p. 30.

104. Une note placée à la fin de *IX Ecloghe* explique le sens de ce terme qui apparaît au vers 61 de l'« Ecloga V » : « biologale sta a biologico come teologale a teologico » (Andrea Zanzotto, *Tutte le poesie*, *op. cit.*, p. 229).

105. Cf. *supra*, p. 101, n. 62.

Chapitre 3

tout ce qui dans la poésie de Zanzotto a trait à la répétition, notamment à partir de *La Beltà*. C'est un type d'écriture poétique qui procède par « débris », et dans lequel agissent des processus de fragmentation du texte poétique. D'ailleurs, dès les *IX Ecloghe*, un exemple de texte non fini est constitué par la « Prova per un sonetto »¹⁰⁶, qui contient dès le titre un caractère incomplet. Il s'agit justement du début d'un sonnet qui toutefois s'arrête au premier vers de la deuxième strophe :

L'informe mondo, l'informale sete
d'esistere, ombra, monti, fiumi, verde,
sensi e occhi mai nati, orme inconcrete
d'una forza che in sé chiusa si perde

forse un paese diviene, una pausa

Le dernier mot représente de manière redondante l'état incomplet du poème : c'est une pause définitive, au moins dans l'espace de ce poème. Et il est significatif que ce qui est mis en scène dans l'espace de ces cinq vers soit un « monde informe », où les ombres, les montagnes, les rivières, le vert sont des « traces impalpables ».

Pour conclure cette section, on peut souscrire au propos de Jean Nimis, qui synthétise le parcours poétique de Zanzotto jusqu'à ce point :

Si les premiers recueils, *A che valse?*, *Dietro il paesaggio* et *Elegia e altri versi*, peuvent être envisagés comme le territoire d'une inscription somme toute traditionnelle du sujet poétique dans un environnement, divers indices permettent de constater que *Vocativo*, *IX Ecloghe* et surtout *La Beltà* sont le territoire d'un bouleversement radical du dire poétique et que le sujet opérant comme actant du discours s'y problématise toujours plus¹⁰⁷.

Voyons donc comment le processus trouve un premier accomplissement dans quelques passages de *La Beltà*.

106. « Prova per un sonetto », in Andrea Zanzotto, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 224.

107. Jean Nimis, *Un « processus de verbalisation du monde »*, op. cit., p. 25.

3.2.2. « Notifications de présence » du sujet poétique

Dans *IX Ecloghe*, l'un des poèmes interposés entre deux églogues a pour titre « Notificazione di presenza sui Colli Euganei »¹⁰⁸. Il s'agit alors du premier sonnet publié par Zanzotto : avec la reprise de l'églogue, c'est un autre exemple de la réinvention des genres qui caractérise les expériences poétiques étudiées ici. Si, en ce qui concerne Jaccottet, l'expérience du paysage de Grignan amène le poète suisse à se libérer de la forme du sonnet qui marquait la première partie de *L'Effraie* et le pousse à se mesurer à une forme poétique provenant de la tradition japonaise¹⁰⁹, les expériences du paysage que Zanzotto et Heaney conduisent après leurs premiers recueils, au contraire, seront plutôt caractérisées par la reprise des formes appartenant à la tradition occidentale, tels justement l'églogue et le sonnet. Chez Heaney, les deux formes seront une constante de sa production toute entière, notamment à partir des *Glanmore Sonnets*, jusqu'aux sonnets qui occupent plusieurs sections de *Human Chain*, en passant par les églogues d'*Electric Light*¹¹⁰. En ce qui concerne Zanzotto, un exemple très réussi de réinvention d'une forme « glorieuse » de la poésie lyrique non seulement italienne, mais aussi occidentale, comme le sonnet, est représenté par l'« Ipersonetto », une section du *Galateo in Bosco*, le premier recueil de ce que l'auteur a nommé lui-même une « pseudo-trilogie »¹¹¹.

108. « Notificazione di presenza sui Colli Euganei », in Andrea Zanzotto, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 219.

109. Mais on verra que le haïku influence aussi la dernière production de Zanzotto : cf. *infra*, § 4.2.

110. En ce qui concerne les *Glanmore Sonnets*, cf. *infra*, § 3.3.1. Après cette plaquette, publiée séparément en 1977 par les éditions Monika Beck (cf. Seamus Heaney, *Glanmore Sonnets*, Homburg, Monika Beck, 1977), puis insérée dans *Field Work* (Seamus Heaney, *Field Work*, op. cit., p. 28-37), le sonnet revient souvent dans la poésie de Heaney : pour n'en donner que quelques exemples, cf. la série de sonnets qui composent *Clearances*, une section de *The Haw Lantern* (« Clearances », in Seamus Heaney, *The Haw Lantern*, London, Faber and Faber, 1987, p. 24-32).

111. Cf. la note à *Idioma* (1986) in Andrea Zanzotto, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 777 : « La presente raccolta di versi rientra nel gruppo che comprende anche *Il Galateo in Bosco* e *Fosfeni*. Essa è in parte contemporanea a questi libri (1975-1982), alcuni componimenti sono del 1983-84. Nell'insieme si tratta di una pseudo-trilogia : momenti non cronologici di uno stesso lavoro, che rinviano l'uno all'altro a partire da qualunque di essi, anche se in una certa discontinuità, e persino sconfessione reciproca ». Dans cette note, on aperçoit les indices d'un changement de perspective dans l'organisation des recueils de Zanzotto après *Idioma* qui engendrera justement un mouvement de fragmentation et du poème et du recueil même (c'est ce qui marque surtout *Meteo* et *Sovrimpressioni*), tout en continuant à maintenir simultanément une structuration rigide dans, par exemple, un recueil comme *Conglomerati*. On abordera cette question dans la

Mais avant de parvenir à cette section, véritable jeu poétique qui utilise la forme réglée du sonnet pour la désorganiser immédiatement, Zanzotto passe par des formes respectant strictement la tradition pour mettre en scène un procédé de protection du sujet dans l'« hyperlittérarité » dont on a parlé¹¹². Et ce, d'autant plus que cette opération se réfère à un autre lieu très important au-delà de l'expérience personnelle de Zanzotto : il s'agit en effet d'un lieu que l'on peut considérer comme un lieu poétique y compris pour la tradition littéraire italienne dans le cadre plus général de la littérature européenne¹¹³. La structure de « Notificazione di presenza sui Colli Euganei », en effet, renvoie aux exemples typiques de la tradition italienne (de Jacopo da Lentini, l'inventeur présumé du sonnet, à Pietro Bembo, en passant par « l'école sicilienne », les poètes du « Stil Novo », Dante et notamment Pétrarque), mais avec quelques nouveautés. Tout d'abord, en ce qui concerne le schéma des rimes des deux quatrains (ABAB BABA) : il est en effet plus atypique que les deux configurations les plus célèbres (ABAB ABAB et ABBA ABBA)¹¹⁴. En ce qui concerne les deux tercets, le schéma ici utilisé est presque inexistant dans la littérature italienne, mais coïncide curieusement avec l'innovation apportée par Clément Marot dans la France du XVI^e siècle, remplaçant les formes plus diffusées comme CDE CDE et CDC DCD par une forme nouvelle : CCD EED.

deuxième partie de cette étude.

112. Cf. supra, p. 99, n. 56.

113. Les *Colli Euganei* sont l'une des patries d'un poète central pour la littérature européenne tel que Pétrarque, qui y passe la dernière partie de sa vie. Zanzotto est particulièrement attaché à ce paysage qui revient plusieurs fois dans sa production, et en prose, et en poésie. En ce qui concerne la production poétique, cf., entre autres, la section « Euganei » présente dans *Conglomerati* (Andrea Zanzotto, *Tutte le poesie, op. cit.*, p. 1043-1049). Quant à la production en prose, cf. le texte intitulé justement *Colli Euganei*, écrit par Zanzotto en 1997 et inséré dans la section des proses choisies de l'édition « I Meridiani » (Andrea Zanzotto, *Le poesie e prose scelte, op. cit.*, p. 1079-1084). Ce texte a aussi été publié dans un recueil de proses, paru après la mort du poète, dans une édition établie par Matteo Giancotti pour l'éditeur Bompiani : cf. Andrea Zanzotto, *Luoghi e paesaggi*, Milano, Bompiani, 2013, p. 78-86.

114. Ces deux derniers sont respectivement le schéma le plus ancien et le plus fréquent à partir du XIII^e siècle. Un exemple de la première configuration est le sonnet *Pace non trovo, e non ho da far guerra* de Pétrarque (*Rvf.* 134 : c'est ainsi que l'on cite habituellement le *Canzoniere*, suivant le titre originale de *Rerum vulgarium fragmenta*) : cf. Francesco Petrarca, *Canzoniere*, édition sous la direction de Sabrina Stoppa, introduction de Paolo Cherchi, Torino, Einaudi, 2011, p. 255. Concernant le deuxième exemple, il s'agit de la forme majoritaire parmi les sonnets du *Canzoniere* (dont un exemple est *Se la mia vita da l'aspro tormento*, *Rvf.* 12 : cf. *Ibid.*, p. 24). Pour une esquisse des différents schéma du sonnet issus de la tradition italienne, cf. Pietro Beltrami, *Gli strumenti della poesia. Guida alla metrica italiana*, Bologna, Il Mulino, 1996, p. 116-118.

3.2. Perspectives du sujet lyrique zanzottien après la « crise déictique »

Au niveau de la syntaxe, les trois premières strophes constituent une seule phrase, qui termine avec une indication explicite du rapport du sujet au paysage :

Se la fede, la calma di uno sguardo
come un nimbo, se spazi di serene
ore domando, mentre qui m'attardo
sul crinale che i passi miei sostiene

se deprecando vado le catene
e il sortilegio annoso e il filtro e il dardo
onde per entro le più occulte vene
in opposti tormenti agghiaccio et ardo,

i vostri intimi fuochi e l'acque folli
di fervori e di geli avviso, o colli
in sì gran parte specchi a me conformi. (vers 1-11)

Au niveau lexical, Zanzotto utilise ici des termes issus d'un registre de langue élevé comme *nimbo*, *onde*, *avviso*, combinés à certaines formes linguistiques désuètes dans l'italien contemporain (comme c'est le cas de « deprecando vado », une réminiscence léopardienne¹¹⁵, ou « agghiaccio et ardo »¹¹⁶). À propos des vers 10-11, comme on l'a déjà souligné, il s'agit de l'un des moments de l'identification entre sujet et paysage, déployée à travers la métaphore du miroir, qui à partir d'ici deviendra très importante dans la poésie de Zanzotto¹¹⁷. Ceci est illustré en outre

115. Cf. le vers 11 de « L'infinito » de Leopardi (« vo comparando [...] ») in Giacomo Leopardi, *Canti*, *op. cit.*, p. 106.

116. Cf. Pétrarque, *Rvf.* 264, vers 60 (« non sente quand'io agghiaccio o quand'io flagro »), in Francesco Petrarca, *Canzoniere*, *op. cit.*, p. 417.

117. Cf. l'amorce du X^e poème de la section « Possibili prefazi o riprese o conclusioni » de *La Beltà*, où Zanzotto cite littéralement *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je* de Lacan : « Lo stadio psicologico detto « dello specchio » / come sostitutivo della funzione dell'io » (Andrea Zanzotto, *Tutte le poesie*, *op. cit.*, p. 259). On reviendra sur l'influence de cet essai de Lacan, surtout en ce qui concerne certains poèmes de *Sovrimpressioni* et *Conglomerati* (les sections dédiées à Ligonàs, un lieu crucial de la dernière expérience poétique de Zanzotto : cf. *Verso i Palù* et *Addio a Ligonàs*, in Andrea Zanzotto, *Tutte le poesie*, *op. cit.*, p. 833-842 et 953). Sur ce point, cf. aussi Francesco Carbognin, « Una grammatica del "vero" », in Niva Lorenzini, Francesco Carbognin (dir.), *Dirti « Zanzotto » : Zanzotto e Bologna (1983-2011)*, Varese, Nuova Editrice Magenta, 2013, p. 75-98.

Chapitre 3

par le dernier tercet du sonnet des *IX Ecloghe*, qui clôt le poème avec une invocation des collines par le poète, afin qu'elles l'accueillent en des « harmonies » qui lui permettent de « se composer » :

Ah, domata qual voi l'agra natura,
pari alla vostra il ciel mi dia ventura
e in armonie pur io possa compormi. (vers 12-14)

On verra qu'une invocation similaire reviendra aussi dans un poème de *Sovrimpressioni* dédié à un lieu encore plus proche de sa « matrice »¹¹⁸.

Le « bouleversement radical du dire poétique »¹¹⁹, donc, n'empêche pas le sujet de se réfugier dans ces « abris littéraires » ; au contraire, ce que Stefano Agosti appelle la « ceinture de sécurité de la littérature »¹²⁰, conserve sa fonction de protection et, à côté des autres procédés qui tendent davantage vers une déstructuration du langage poétique, accompagne le poète y compris après la crise provoquée par la découverte de la perte du paysage et la tentative, en conséquence, de sonder les profondeurs du langage, en incluant (mais pas exclusivement¹²¹) le langage littéraire. Dans ce bouleversement, comme le dit Nimis,

le sujet opérant comme actant du discours s'y problématise toujours plus.

Au plan grammatical tout d'abord, par une évolution progressive de la syntaxe vers l'infraction, la torture du vers, de la phrase, de la période. [...]

118. Cf. « Ligonàs », II, in Andrea Zanzotto, *Tutte le poesie, op. cit.*, p. 837-838. On parle souvent de « matrice » à propos du paysage qui constitue le *Heimat* de Zanzotto. Avec la lagune de Venise, les *Colli Euganei* sont une des limites, au sud, de cette « matrice », tandis que, au nord, une autre limite est constituée par les Préalpes, décor des récits recueillis dans *Sull'altopiano* (cf. Andrea Zanzotto, *Sull'altopiano : racconti e prose (1942-1954)*, édition sous la direction de Francesco Carbognin, San Cesario di Lecce, Manni, 2007). *Ligonàs* a été appelé par le poète « *ómphalos* », ce qui indique la centralité de ce lieu au sein du *Heimat* zanzottien. Cf. « Addio a Ligonàs », in Andrea Zanzotto, *Tutte le poesie, op. cit.*, p. 953. On y reviendra (cf. *infra*, § 3.3).

119. Jean Nimis, *Un « processus de verbalisation du monde »*, *op. cit.*, p. 25.

120. Stefano Agosti, « L'esperienza di linguaggio di Andrea Zanzotto », *op. cit.*, p. XI (nous traduisons).

121. Déjà dans *IX Ecloghe*, à côté du registre élevé (renforcé en outre par une suite de citations tirées de la meilleure tradition littéraire italienne, comme c'est le cas avec Dante : à ce propos, cf. le vers 44 de l'« Ecloga V », qui est une citation du *Par.*, XV, 100 : « non avea catenella, non corona »), Zanzotto utilise aussi des lexiques spécifiques (c'est le cas par exemple des termes techniques comme *mucillagini*, *cariocinesi*, *geyser*, *radar*, *anancasma*, *macromolecola*), ou bien certains termes typiques de la modernité (et de la post-modernité).

3.2. Perspectives du sujet lyrique zanzottien après la « crise déictique »

Au plan de la versification ensuite, tant il est vrai que celle-ci évolue vers l'informel, même si cet informel s'avère maîtrisé par le rythme inculqué au vers¹²².

Le poème liminaire de *La Beltà* est un excellent exemple du bouleversement qui caractérise la poésie de Zanzotto après l'expérience des *IX Ecloghe*, et cela, dès son titre : « Oltranza oltraggio »¹²³. L'allitération qui agit dans le titre met l'accent sur le couple de mots qui constituera dorénavant une des marques distinctives de ce « balbutiement » dont on a parlé à plusieurs reprises¹²⁴. Voyons donc comment le poème tout entier est présenté sur la page, et notons la disposition particulière des mots qui, dans certains cas (vers 2, 21, 22), sont éloignés les uns des autres :

Salti saltabecchi friggendo puro-pura
nel vuoto spinto outré
ti fai più in là
intangibile - tutto sommato -
tutto sommato
tutto
sei più in là
ti vedo nel fondo della mia serachusascura
ti identifico tra i non i sic i sigh
ti disidentifico
solo no solo sì solo
piena di punte immite frigida
ti fai più in là
e sprofondi e strafai in te sempre più in te
fotti il campo
decedi verso
nel tuo sprofondi

122. Jean Nimis, *Un « processus de verbalisation du monde »*, *op. cit.*, p. 25-26.

123. « Oltranza oltraggio », in Andrea Zanzotto, *Tutte le poesie*, *op. cit.*, p. 233.

124. Voir aussi le syntagme « langue-agglomérat » utilisé par Nimis pour indiquer ce procédé mis en place par Zanzotto surtout à partir de *La Beltà* : cf. Jean Nimis, *Un « processus de verbalisation du monde »*, *op. cit.*, p. 18.

Chapitre 3

brilli feroce inconsutile nonnulla
l'esplosione l'eclatante e non si sente
nulla non si sente
no sei saltata più in là
ricca saltabecante là

L'oltraggio

Dès le premier vers, on est face à une utilisation libre des structures syntaxiques du langage dans un syntagme comme « Salti saltabecchi friggendo puro-pura ». Mais aussi les répétitions aux vers 4-6 (« [...] Tutto sommato - / tutto sommato / tutto ») et aux vers 3 et 7 (« ti fai più in là » - reproduit à l'identique au vers 13 - et « sei più in là ») ne font que confirmer ces difficultés d'énonciation éprouvées par le sujet. Une autre invention, après l'« agglomérat linguistique » constitué par « puro-pura », intervient au vers 8 (« serachusascuro »); de plus, les redondances des vers 8-10 (« ti vedo », « ti identifico », « ti disidentifico ») et du vers 11 (« solo no solo sì solo ») viennent encore une fois frapper les énoncés, les fragmentant au niveau syntaxique, lexical et même à celui de la versification. Ces vers sont ainsi un exemple particulièrement clair de la

désarticulation que subissent les phrases dans *La Beltà* où, parmi d'autres syntagmes, l'« outrance », l'« outrage », les « acouphènes », le « dérapage » ou l'« embardée », les « destitutions » font allusion à des étapes d'un processus de remise en question de la parole même. [...] c'est un processus où est remis en question le « je » qui demeure le point focal du rapport au monde - ne fût-il, lui aussi, que paysage c'est-à-dire projection -, le « je » d'avant la tourmente, d'avant l'intuition du déchirement qui s'est produit dans l'être au contact du néant ¹²⁵.

Stefano Agosti soutient une idée légèrement différente, en affirmant que *La Beltà* marque un « geste décisif » dans l'expérience poétique de Zanzotto, c'est-à-dire le

125. Jean Nimis, *Un « processus de verbalisation du monde »*, *op. cit.*, p. 25-26. Dans ce passage, Nimis cite les titres de certains poèmes de *La Beltà* (outre « Oltranza oltraggio », cf. « Adorazioni, richieste, acufeni », « Retorica su : lo sbandamento, il principio *resistenza* », *Esautorazioni* »).

3.2. Perspectives du sujet lyrique zanzottien après la « crise déictique »

geste d'enlèvement de toute cloison protectrice - celle de la littérarité ainsi que celle de la vision à distance -, geste qui dérègle les structures de la fiction, y compris celle du personnage de la première personne, et pose le Sujet en prise directe par rapport au paysage. *Le Sujet, en somme, entre en jeu, se place à l'intérieur du jeu*¹²⁶.

Il s'agit de ce qu'Agosti nomme un « geste de nature noético-existentielle », auquel correspond un second geste, cette fois « de nature opérationnelle », c'est-à-dire concernant « l'assomption du langage dans sa totalité comme lieu de ce qui est authentique et de ce qui ne l'est pas »¹²⁷. Les conséquences de cette véritable « révolution du langage »¹²⁸ dans son rapport avec l'évolution du paysage des alentours de Pieve di Soligo, sont considérables. Une section, en particulier, montre ce que cet événement produit dans la poésie de Zanzotto. « Profezie o memorie o giornali murali » est en quelque sorte la section parallèle à celle, intitulée « Possibili prefazi o riprese o conclusioni », qui domine la première partie du recueil. Dans ce titre, on aperçoit un autre indice de la tendance à la fragmentation que les expériences poétiques ici étudiées entraînent au cours de leurs évolutions dans la dernière partie du XX^e siècle. Le titre invite à se poser des questions comme : de quoi s'agit-il dans cette section ? de « préfaces », « reprises » ou « conclusions » ? De plus, existent-elles ou sont-elles seulement « possibles » ? « Profezie o memorie o giornali murali », d'autre part, est une section cruciale non seulement dans *La Beltà*, mais aussi dans la production toute entière de Zanzotto. Tout d'abord, il s'agit d'une section de dix-huit poèmes qui clôt le recueil et se place après certains poèmes parmi les plus significatifs de Zanzotto, qui couvrent la section centrale de *La Beltà*. On fait référence ici à « Al mondo », peut-être le poème de Zanzotto le plus connu ; à « Retorica su : lo sbandamento, il principio *resistenza* », un passage crucial pour le rapport qu'entretient Zanzotto avec la Résistance, marquant toute

126. Stefano Agosti, « L'esperienza di linguaggio di Andrea Zanzotto », *op. cit.*, p. xx (nous traduisons).

127. *Ibid.*, p. xxiii (nous traduisons).

128. À ce propos, on renvoie à une proposition qu'on a présentée dans le cadre des Journées Doctorales « Humanités » 2013, qui ont eu lieu le 23 et 24 mai 2013 à l'Université de Haute-Alsace, Mulhouse, sur le thème « Évolutions/révolutions », avec le titre *Évolution du paysage / révolution du langage dans l'expérience poétique d'Andrea Zanzotto* (à paraître dans les actes des JDH 2013 qui seront publiés par l'Institut de Recherche en Langues et Littératures Européennes (ILLE) de l'Université de Haute-Alsace, Mulhouse).

Chapitre 3

l'expérience poétique du poète jusqu'à son dernier recueil¹²⁹ ; et à « L'elegia in petèl », un poème où Zanzotto oriente sa recherche poétique vers un retour aux origines prenant trois directions principales : origine du langage-*logos*, origine du monde-*cosmos*, et origine de l'homme en tant qu'entité constituée par un corps-*soma* et un esprit-*psyché*.

Où se situe le paysage à ce moment de l'expérience langagière de Zanzotto ? Pour répondre à cette question, on propose de chercher les occurrences de l'un des lieux les plus importants non seulement dans l'expérience poétique de Zanzotto, mais aussi dans sa propre expérience de vie¹³⁰ : Dolle. Celui-ci revient dans deux poèmes de la section « Profezie o memorie o giornali murali » : le troisième (« *Le profezie di Nino* ») et le dixième (« *Ammirata, eminente erba di Dolle* »). La figure qui domine cette section est sans aucun doute Nino : il s'agit d'une personne réelle, Angelo Mura, un vigneron ami du poète, qui a été nommé par le cercle de ses compagnons « duc » de Rolle, et qui revient dans différents lieux de la poésie de Zanzotto¹³¹. L'amorce du troisième poème de la section¹³² cite explicitement son nom. Ici, Zanzotto dessine un portrait de ce personnage à travers des vers dont la souplesse dissimule les inventions formelles, lexicales et prosodiques :

Le profezie di Nino.

(Cosa mi fai scrivere, Nino !)

[...]

Nino, la più bella profezia

non può mettere boccio che nei clinami di Dolle,

dove tu, duca per diritto divino

e per universa investitura,

frughi gli arcani del tempo e della natura,

129. En ce qui concerne le rapport de Zanzotto à l'événement historique de la Résistance, cf. supra, p. 46, n. 3.

130. Une expérience entendue au sens étymologique du terme, comme on l'a expliqué dans le prologue à cette étude. Cf. supra, p. 42-43.

131. Par exemple, Nino apparaîtra aussi dans la production plus récente de Zanzotto : outre certains poèmes de *Idioma* (« Nino negli anni Ottanta ») et de *Sovrimpressioni* (Nino est le protagoniste de la section « Avventure metamorfiche del feudo »), cf. Andrea Zanzotto, *Colloqui con Nino*, Pieve di Soligo, Edizioni grafiche Bernardi, 2005.

132. « Profezie o memorie o giornali murali », III (« *Le profezie di Nino* »), in Andrea Zanzotto, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 287-288.

3.2. Perspectives du sujet lyrique zanzottien après la « crise déictique »

e - più conta - dai cieli stessi derivi il tuo vino
ché le tue vigne con lo stellato soltanto
confinano e col folto degli stellanti fagiani. (vers 1-2 et 5-12)

Le poète s'adresse directement au protagoniste du poème, en l'appellant par son prénom et par un pronom personnel à la deuxième personne du singulier (vers 1, 2, 5 et 7). La fonction musicale de la rime (« Nino » / « divino » / « vino », vers 1-2, 7 et 10; « investitura » / « natura », vers 8-9), ajoutée à la paronomase (« stellato » / « stellanti », vers 11 et 12) et à des enjambements (vers 5-6 et 11-12), donne un rythme mesuré au poème, qui sera pourtant troublé par l'insertion d'éléments perturbateurs aux vers suivants :

Tu qui le tempeste e le nevi prevedi del domani
qui il percento di latte e di frumento
qui miseria o signoria.
Ma sempre l'onda delle mele depone
il suo meglio nei tuoi cortili,
quadrifogliati foraggi ti gravano i fienili
e le tue uve e i pampani e i tralci non c'è luce
che in vita li vinca né vento né umore di terra :
off limits la sofisticazione, lo stento! (vers 13-21)

Les procédés rhétoriques traditionnels restent présent y compris dans cette partie du poème : la rime (vers 17-18, 20-22), l'anaphore (le « Tu » au début du vers 13 reprend le même pronom au vers 7), le polysyndète (vers 19), l'anastrophe (vers 19-20). Mais ces vers nous frappent notamment pour deux raisons : l'adjectif (un néologisme) « quadrifogliati » et l'insertion d'un syntagme en anglais comme « off limits », au vers 21. Ce trouble est confirmé par les vers qui suivent :

E - come dall'estro tuo si disserra
il raccolto più atteso, più pagato
di tutta la contrada - quando su per le nude
coste mattutine
cui già dicembre pruinoso prude-ude-ude

Chapitre 3

(ridondanze, ridondanze su strati su
specchi su inesistenze)
sali perdalando verso il feudo stillante
genio e mirabilità, (vers 22-30)

Ici, au vers 26, la rime sous-tend un procédé (ou mieux, une figure) de redondance (redoublé au vers suivant par un procédé qui unit explicitement la signification au signifiant à travers la répétition de « ridondanze », le lexème qui renvoie à ce procédé-figure) : cette redondance est aussi soulignée par l'allittération dans le syntagme « pruinoso prude-ude-ude » ; les deux vers qui suivent sont par ailleurs rythmés par une anaphore de « su » avec asyndète, ce qui renforce cet effet. La clause résume tous ces éléments en un ensemble très bien structuré, que le chiasme à l'avant-dernier vers ne fait que mettre en évidence :

tu, tra i settanta e gli ottanta anni pedalando quasi volage,
profetizzi che nelle tue cantine
presto ci troveremo in compagnia - che summit! -
sceltissima e con cento e cento « ombre »
conosceremo sempre più profonde
le profondità del tuo valore
tradizionalista a sera all'alba novatore :
questo è lo zenit d'ogni tua profezia. (31-38)

Nino est encore nommé par un pronom personnel à la deuxième personne du singulier, prophétisant une rencontre de son « groupe » (qui intègre aussi Zanzotto) dans une cave, en compagnie de cent et cent verres¹³³, pour connaître, encore plus « profondément », les « profondeurs » de la valeur de ce personnage. Des lexèmes étrangers apparaissent encore (« volage », vers 31 ; « summit », vers 33), ouvrant le poème à un plurilinguisme qui caractérisera de plus en plus la production de Zanzotto¹³⁴.

133. Le mot « ombra » est un terme issu du dialecte vénitien et qui indique un verre de vin rouge.

134. À ce propos, cf. la thèse de doctorat que Silvia Bassi a consacrée au rapport de Zanzotto aux langues, notamment dans sa pratique de traducteur et d'auto-traducteur : Silvia Bassi,

3.2. Perspectives du sujet lyrique zanzottien après la « crise déictique »

Dolle revient dans le dixième poème de la section « Profezie o memorie o giornali murali » dont l’amorce est « *Ammirata, eminente erba di Dolle* »¹³⁵. Mais cette fois, Zanzotto n’attend pas la fin du poème pour insérer des inventions lexicales : celles-ci se présentent dès le deuxième vers.

Ammirata, eminente erba di Dolle,
moltofiore moltocielo moltorugiada
a te umilio ogni altro pregio
a te dispongo ogni creante-creato. (vers 1-4)

Si, d’une part, sont associées à l’herbe de Dolle des figures issues de la tradition poétique, comme l’anaphore (« a te umilio [...] / a te dispongo [...] »), ou l’asyndète (présente dans le deuxième vers « moltofiore moltocielo moltorugiada »), d’autre part ce deuxième vers devient un véritable martellement et engendre aussi toute une réinvention du langage, à travers l’attachement de l’adjectif au nom, en se libérant des contraintes grammaticales. Mais ce qui frappe le plus le lecteur est le fait que, après ce début, le poème devienne le lieu d’un questionnement continu de la part du sujet, comme le montrent les vers qui suivent :

Eccitavi, addormivi ?
Salire o scendere muovere o giacere con te,
giacere con te equivale corrisponde consuona,
verde senza alcuna tregua impegnato impregnazione,
di te stessa ti ben nutrivì e pascevi il latte e la carne ?
[...]
Ostensione immediata e rapina
sulla via che a te s’avvicina, tremante-
mente ingordamente verificata assunta,
sulla via che da tutto svia salvata, sommo di me, di te.

Un “*giardiniere e botanico delle lingue*” : Andrea Zanzotto traduttore e autotraduttore, 2009, consultable en ligne à l’adresse suivante : <http://hdl.handle.net/10579/1068>. Le titre de cette thèse cite un propos de Zanzotto tiré d’une prose de 1995 intitulée « Europa, melograno di lingue » (cf. Andrea Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, op. cit., p. 1347-1365).

135. « Profezie o memorie o giornali murali », X (« *Ammirata, eminente erba di Dolle* »), in Andrea Zanzotto, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 297.

Chapitre 3

[...]

Ma come? Ma che?

E come oso rivolger(mi) a (te), metter(ti) in rapporto con (me)

con qual siasi (vers 8-12, 16-19 et 24-26)

Un autre aspect singulier est la rupture du mot d'un vers à l'autre, qui d'ailleurs rappelle, encore une fois, une figure rhétorique propre à la tradition poétique italienne (la « rime en tmèse ») ; cependant, cette figure n'agit pas dans ce cas, puisque le choix de rompre ainsi les vers n'est justifié ici par aucune volonté de rime. Les raisons sont « psychologiques » et renvoient au choc que le sujet subit face à la perte progressive de son monde.

Et pourtant, d'après Nimis, « le sujet du discours est le seul recours dans cette tentative de faire se tenir ensemble le monde et le discours sur le monde »¹³⁶, même si dans ce discours agissent des tremblements visibles dans les violences que subissent les mots et les phrases au sein de cette « langue-agglomérat » qui prend pied surtout à partir de *La Beltà*.

En ce sens, dans la chaîne du discours, tout tourne autour du *je* qui ne peut qu'énoncer le vide sur lequel il apparaît, dans la fracture au cœur du sujet par laquelle la réalité (le paysage notamment) est perçue comme inaccessible¹³⁷.

Ainsi, entre imaginaire et réalité,

l'immersion du sujet dans le paysage régulièrement énoncée se donne dans *La Beltà* comme stase dans un « [...] somatique, mental / instant », dont il peine à se détacher. On voit ici que le recueil de 1968 a agi de façon synthétique comme un révélateur de la quête poétique, avec la coïncidence du site-langue et du site-paysage dans le positionnement du sujet, et force est de constater que c'est à la croisée de ces espaces, dans l'horizon où le langage et la réalité s'effleurent sans jamais pouvoir coïncider compte tenu de leur différence de nature, de leur radicale « étrangeté », que se dévoilent les failles existentielles de l'auteur¹³⁸.

136. Jean Nimis, *Un « processus de verbalisation du monde »*, *op. cit.*, p. 18.

137. *Ibid.*

138. *Ibid.*, p. 50-51.

3.2. Perspectives du sujet lyrique zanzottien après la « crise déictique »

Voilà donc une autre confirmation de l'identification entre paysage et poésie (et plus généralement entre paysage et langue) trouvant une correspondance jusque dans l'expérience poétique de Heaney, comme on le verra dans l'amorce du premier sonnet des *Glanmore Sonnets*¹³⁹.

3.2.3. Un cas de réinvention d'un genre traditionnel : l'*Ipersonetto* du *Galateo in Bosco* (1978)

Après *La Beltà*, le discours poétique de Zanzotto se joue totalement entre ces deux limites : le sujet, d'une part, et le paysage, de l'autre. En négligeant un recueil fondamental comme *Pasque* (1973), qui impliquerait l'utilisation d'outils d'analyse qui sortent du cadre de notre étude, l'un des moments cruciaux de la poétique de Zanzotto a lieu dans *Il Galateo in Bosco*, première partie de cette « pseudo-trilogie » dont on a fait référence précédemment¹⁴⁰. Ce recueil, d'ailleurs, est tout aussi fondamental que *Pasque*, et, entre autres choses, marque le moment où Zanzotto se mesure à un autre lieu crucial dans sa poésie : le Montello¹⁴¹. C'est ici, en effet, que la tradition veut que Monsieur Della Casa ait écrit entre 1551 et 1555 le *Galatée ou la manière de vivre dans le monde*. Le toponyme est présent dans ce recueil sous la forme d'un adjectif, dans le fragment de *canzone montelliana* (effacé en partie dans le texte), inséré à côté d'un plan du bois du Montello, auquel Zanzotto ajoute de sa main une ligne imaginaire qu'il nomme « linea degli ossari ». Ces deux pages sont placées entre deux poèmes, aux titres très significatifs, comme « Diffrazioni, eritemi » et « (Certe forre circolari colme di piante - e poi buchi senza fondo) ». Ne serait-ce qu'à un niveau superficiel, on est déjà frappé par plusieurs éléments. Tout d'abord, l'insertion, parmi les textes poétiques, du plan d'une zone connotée par son statut de lieu décisif du destin de deux patries (non seulement celui du *Heimat* zanzottien, mais aussi celui de la « nation » italienne¹⁴²) n'est pas si fréquent dans un recueil poétique ; de plus, le

139. Cf. infra, p. 161.

140. Voir supra, p. 140, n. 107.

141. On a déjà fait allusion à ce lieu lorsqu'on a parlé de l'entretien de Zanzotto avec Marzio Breda intitulé *In questo progresso scorsoio* : voir supra, p. 58, n 24.

142. Le Montello a été le théâtre de bien de batailles de la Première Guerre mondiale, si bien que ce lieu est véritablement ponctué de traces qui remontent aux années s'étendant entre 1915 (date qui marque l'entrée en guerre de l'Italie) et 1918. Outre les monuments dédiés aux victimes

Chapitre 3

fait que le poète agisse personnellement pour introduire sa propre existence à l'intérieur de celles des Morts de la Première Guerre mondiale est un moyen d'établir un rapport avec ce lieu qui ne soit pas seulement personnel et subjectif, mais qui se réfère aussi à l'histoire récente (la Grande Guerre, justement) et plus lointaine (à l'image des événements ayant déterminé la présence du M. Della Casa à Nervesa, le village où il a probablement écrit le *Galatée*). Le plan du bois de Montello se reflète dans le « cliché » (c'est d'ailleurs le titre de la section où apparaissent ces poèmes) de la *Canzone montelliana* du poète Carlo Moretti (1882-1960) : il s'agit d'un fragment qui se présente comme « rosicchiato dai topi, a significare qualche cosa di lontano, un linguaggio che non è più il nostro, ma che pure sentiamo in qualche modo vero »¹⁴³. Enfin, il est remarquable que ces insertions s'interposent entre deux poèmes indiquant dans leurs titres des idées de fragmentation liées au paysage, en un procédé qu'on pourrait comparer aux « poetiche-lampo », théorisées par Zanzotto dans l'un des textes de poétique les plus importants de sa production en prose¹⁴⁴. « Diffrazioni, eritemi », en effet, évoque dès son titre la tendance à

des combats, la mémoire de cette tragédie est visible dans les vestiges des objets laissés çà et là par les soldats (on en retrouve encore de nos jours...) ainsi que dans les toponymes de certains villages aux alentours de cette zone (comme Sernaglia della Battaglia, Moriago della Battaglia, Nervesa della Battaglia, etc.).

143. Andrea Zanzotto, *Le poesie e le prose scelte, op. cit.*, p. 1583. Carlo Moretti était un poète nait à Montebelluna, un village près de Pieve di Soligo, qui avait chanté les Morts de la Première Guerre mondiale « con piglio dannunziano » (*Ibid.*).

144. Cf. Andrea Zanzotto, « Tentativi di esperienze poetiche (poetiche-lampo) » (1987), in *Id.*, *Le poesie e le prose scelte, op. cit.*, p. 1309-1319. Cf. aussi ce qu'avance Gian Mario Villalta à propos de cet écrit de poétique, où Zanzotto recourt à l'idée de fragmentation y compris au niveau de la théorie : « Questo scritto [...] costituisce uno dei passaggi obbligati per accostare la riflessione di Zanzotto sulla poesia. Il testo [...] è il risultato dell'elaborazione, compiuta a ridosso dell'uscita di *Idioma*, di un tema che l'autore non sentirà comunque esaurito e, anzi, mostra di intendere come inesauribile. Chiamato infatti a intervenire a una serie di incontri svoltisi a Ferrara nel marzo 1992, ritornerà sul medesimo argomento, producendo una lettura autointerpretativa della poesia *Irtum* (allora inedita e poi presente nella nuova edizione dell'Oscar del 1993), che è soprattutto un tentativo di rammemorare la genesi dei versi. La ricerca della loro origine si rivela però fonte di infinite possibili precisazioni, digressioni e varianti ». À ce point de sa note, Villalta cite quelques passages de cette communication datée de 1992 et intitulée « Versi provvisori », centrée justement sur la question des variantes, pour en conclure que ces « considerazioni, che riguardano l'apertura e insieme la (auto)frammentazione del testo poetico nel tempo, sono importanti per una interpretazione della poesia di Zanzotto successiva a *Idioma* », qui est justement celle qui caractérise les trois derniers recueils de Zanzotto : *Meteo*, *Sovrimpressioni* et *Conglomerati* (cf. Andrea Zanzotto, *Le poesie e le prose scelte, op. cit.*, p. 1733-1735. Nous soulignons). On abordera ces questions, cruciales pour étayer notre thèse, dans la deuxième partie de cette étude. Cf. en outre l'essai de Clelia Martignoni présent dans le volume qui recueille les actes du colloque

3.2. Perspectives du sujet lyrique zanzottien après la « crise déictique »

l'infraction-diffraction qu'est en train de manifester la poésie de Zanzotto ; « (Certe forre circolari colme di piante - e poi buchi senza fondo) », de son côté, inaugure l'utilisation, y compris dans les titres des poèmes, de traits grammaticaux dépourvus de signification en soi comme les parenthèses, les tirets, et les autres signes de ponctuation.¹⁴⁵

Mais venons-en à l'« Ipersonetto ». Tout d'abord, il convient de partir de la note que Zanzotto dédie à cette section à la fin du *Galateo in Bosco*. Zanzotto considère cette section, constituée par quatorze poèmes « [p]iù una premissa e una postilla », comme « un componimento formato da 14 sonetti che tengono ognuno il posto di un verso in un sonetto. [...] È questo un particolare omaggio a coloro che, come Gaspara e il Monsignore del *Galateo*, scrissero sonetti abitando nel Bosco »¹⁴⁶. La structuration de la section, donc, est très bien étudiée. On le remarque aussi au niveau de l'attention portée au respect des accents, du schéma des rimes, du lexique utilisés¹⁴⁷. Sous cette structure, s'exprime la relation entre sujet et paysage, notamment dans le onzième sonnet de la section¹⁴⁸, où le sujet s'adresse au paysage encore une fois, comme dans le poème de *La Beltà* dédié à « l'herbe de Dolle »¹⁴⁹, en l'interrogeant sans cesse tout au long du sonnet :

international *Andrea Zanzotto : un poeta nel tempo*, organisé à l'Université de Bologne le 23 novembre 2006 (Clelia Martignoni, « Il linguaggio della « sovrimpressione ». Una poetica? », in Francesco Carbognin (dir.), *Andrea Zanzotto : un poeta nel tempo*, Bologna, Aspasia, 2008, p. 203-221). La thèse proposée par Martignoni soutient que l'idée de « poetica-lampo » agit notamment au niveau des titres des poèmes et des recueils ; suivant cette idée, Martignoni voit dans le titre de *Sovrimpressioni* l'une des plus précises « poetiche-lampo », en ce que ce titre reprend des syntagmes déjà apparus dans la production précédente de Zanzotto (cf. le vers 53 de « L'Elegia in Petèl » (*La Beltà*) : « sovrimpressione sovrimpressiono », in Andrea Zanzotto, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 282).

145. Pour ne donner que quelques exemples tirés exclusivement du *Galateo in Bosco*, cf. certains titres comme « (INDIZI DI GUERRE CIVILI) », entre parenthèses et en majuscules, « (Indizi di guerre civili) », toujours entre parenthèses, mais cette fois en minuscules, « (Sono gli stessi) », « (Bisca carbone o cavaróncol) », en passant par la série de « (Ill Ill) », « Ill Ill », « (ILL) (ILL) », « (LL ILL) », « ILL ILL », jusqu'à la présence des seules parenthèses dans des titres comme « ())() » et « () () ». Il suffit de jeter un coup d'œil à la table des matières du *Galateo in Bosco* pour s'en apercevoir immédiatement : cf. Andrea Zanzotto, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 1191-1192.

146. Andrea Zanzotto, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 613.

147. Pour une étude pertinente centrée notamment sur cette section, cf. l'édition commentée par Luigi Tassoni : Andrea Zanzotto, *Ipersonetto*, sous la direction de Luigi Tassoni, Roma, Carocci, 2001.

148. « Ipersonetto », XI (*Sonetto del che fare e che pensare*), in Andrea Zanzotto, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 570.

149. Cf. supra, p. 148-149.

Chapitre 3

Che fai ? Che pensi ? Ed a chi mai chi parla ?

Chi e che cerececè d'augel distinguo,
con che stillii di rivi il vacuo impinguo
del paese che intorno a me s'intarla ?

A chi porgo, a quale ago per riattarla
quella logica ai cui fili m'estinguo,
a che e per chi di nota in nota illinguo
questo che non fu canto, eloquio, ciarla ?

Che pensi tu, che mai non fosti, mai
né pur in segno, in sogno di fantasma,
sogno di segno, mah di mah, che fai ? (vers 1-11)

Trois questions constituent l'amorce du sonnet ; après, le deuxième vers unit allitération (« chi e che »), onomatopée (« cecerecè ») et registre de langue élevé (« d'augel distinguo »). De plus : les deux quatrains coïncident avec autant de questions, notamment le deuxième, qui se clôt sur un vers rappelant le vers 5 du proème des *IX Ecloghe*¹⁵⁰. Mais à partir des tercets l'interrogation se fait plus explicite, et finalement le paysage est mis en cause directement, avec ce « tu » (vers 9) auquel le sujet s'adresse ; les vers qui suivent constituent le théâtre d'un procédé d'éloignement contenu dans l'utilisation du même lexème (« che », qui d'ailleurs, avec « chi », est l'élément qui scande le rythme du poème) avec deux fonctions différentes (pronom interrogatif et pronom relatif). Ce vers est le véritable pivot du poème, le moment où le questionnement prend la direction qui, au niveau du sous-titre, était encore ambiguë, entre « faire » et « penser » : à parti d'ici, ce qui intéresse le sujet, c'est bien la pensée du paysage. Et il est remarquable que cette entité n'ait apparemment jamais existé : c'est du moins ce que le sujet affirme à deux reprises, dans ce vers (« [...] tu, che *mai* non fosti, *mai* »), ni en signe (« né pur in segno »), ni en rêve (« in sogno di fantasma »), ni, à la fin de ce *climax*, en rêve d'aucun signe (« sogno di segno »). Le dernier tercet forme une digne clause à ce discours :

150. Cf. *supra*, p. 133.

3.2. Perspectives du sujet lyrique zanzottien après la « crise déictique »

Voci d'augei, di rii, di selve, intensi
moti del niente che sé a niente plasma,
pensier di non pensiero, pensa : che pensi? (vers 12-14)

Les voix des oiseaux, des ruisseaux, des forêts, sont des « mouvements intenses du néant » que, de plus, « rien ne modèle », puisqu'ils sont (mais étant réunis dans un ensemble, le pluriel devenant singulier, c'est-à-dire, paysage) « pensée de non-pensée », qui pourtant « pense ». Mais on ne saurait dire quel est l'objet de cette pensée : du moins, c'est ce qu'affirme la question finale (« che pensi ? »).

L'amorce du sonnet XI de l'« Ipersonetto », est symptomatique de la relation dialogique spéculaire entre le sujet poétique et le paysage, où une fiction s'énonce qui semble précisément venir se nier (dans l'insistance des négations) dans le paysage en question en un « rêve de fantasme » (ou de fantôme) et un « songe de signe » [...]. L'opération poétique est donc peut-être vaine dans sa verbalisation du monde, mais elle fonde le sujet, dans sa parole-monde¹⁵¹.

Cette fondation du sujet dont parle Nimis est celle qui passe par un des néologismes « calqués sur le modèle dantesque que Zanzotto affectionne »¹⁵² : le verbe « illinguo » (vers 7), en effet, peut impliquer deux significations : « donner langue » ou bien même « se faire langue », car « [s]i la relation s'énonce ici clairement dans une néantification et si le dire traduit un néant de la pensée, l'énonciation a besoin plus que jamais d'un fil pour se faire et se défaire »¹⁵³. C'est là « le fil rouge de la poétique de Zanzotto », qui se jouera toute entière entre ces limites constituées par le sujet, l'être, le langage, d'une part, et le paysage, le néant, le silence de l'autre.

Le moins qu'on puisse dire est que dans les recueils à partir de 1968, ces retours à une forme instituée (une instance de la forme) sont des zones de

151. Jean Nimis, *Un « processus de verbalisation du monde »*, *op. cit.*, p. 39. Ici Nimis fait allusion au manque de distinction que la langue italienne manifeste entre les termes « fantasme » et « fantôme », ayant seulement « fantasma » comme corrélatif de ces deux termes français. Le discours de Nimis est notamment référé à *La Beltà*, tout au long de laquelle « s'exprime une obsession de l'origine qui peut être considérée comme un des vecteurs de l'écriture de Zanzotto : la poésie semble en effet se construire comme recherche fantasmatique d'une origine perdue » (cf. la section « Une perspective du sujet : le « fantasme de l'origine », in *Ibid.*, p. 33-38).

152. *Ibid.*, p. 39, n. 94.

153. *Ibid.*

Chapitre 3

calme relatif dans les remous de la parole poétique, zones hors desquelles on retombe dans une sorte de chaos linguistique. Ceci étant, même à travers la structure formelle des vers, le discours demeure torturé et sous les « *belle maniere* » transparaissent les « *stragi* »¹⁵⁴.

Cette affirmation de Nimis s'appuie sur le sous-titre du troisième sonnet de l'« *Ipersonetto* » (*Sonnetto di stragi e belle maniere*)¹⁵⁵. C'est seulement l'une des étapes d'un parcours à l'intérieur duquel les « zones de calme relatif » demeurent, et cela dès le début de l'expérience poétique de Zanzotto¹⁵⁶. Ce n'est pas un hasard si ce-dernières relèvent notamment de ces genres, auxquels on a déjà fait référence, comme l'élégie, la pastorale, le bucolique : en un mot, tout ce qui se place sous le signe de l'idyllique, « c'est-à-dire du poème qui donne à voir (*eidos*) »¹⁵⁷ :

on a affaire en somme à une poésie qui figure avec aménité, et ce phénomène d'apaisement dans la forme refait régulièrement son apparition dans la poésie de Zanzotto, le cas le plus flagrant étant celui des sonnets de l'*Ipersonetto* dans *Il Galateo in Bosco*. [...] Cela se reflète aussi bien dans le lexique [...] que dans la structure interne très complexe des vers, avec les inversions, les hyperbates, les enjambements qui provoquent des frictions entre expressions, entre mots, entre propositions¹⁵⁸.

L'idée générale que sous-tend l'étude de Nimis « est qu'une unité de l'œuvre de Zanzotto existe bel et bien, en dépit de et par-delà les modifications évidentes intervenues sur la forme, et que cette unité se donne à voir et à sentir dans le contenu réflexif sur soi-même et le monde qu'elle offre aux lecteurs »¹⁵⁹. D'où son désaccord par rapport aux interprétations comme celle de Philippe Di Meo, qui, dans l'introduction à l'anthologie des poèmes traduits en français qu'il a consacré

154. *Ibid.*, p. 26.

155. « *Ipersonetto* », III (*Sonnetto di stragi e di belle maniere*), in Andrea Zanzotto, *Tutte le poesie*, *op. cit.*, p. 562.

156. Cf. par exemple « *Bucolica* », un poème de *Vocativo*, où « la scansion régulière des strophes, les hendécasyllabes calibrés et le respect de la rime alternée font de ce poème une berceuse protectrice au courant de la conscience qui s'épanche » (Jean Nimis, *Un « processus de verbalisation du monde »*, *op. cit.*, p. 26).

157. *Ibid.*

158. *Ibid.*, p. 26-27.

159. *Ibid.*, p. 5.

3.3. Heaney à Glanmore : entre les Glanmore Sonnets et les églogues d'Electric Light

à l'œuvre de Zanzotto, affirme que, de *Vocativo* à *IX Ecloghe*, on a affaire à un cheminement qui montre « [...] le langage du *moi* qui s'impose dans sa volonté affichée de s'affranchir de toute autre détermination que lui-même » et qui débouche sur des recueils comme *La Beltà*, *Gli Sgurdi i Fatti e Senhal*, et *Pasque* « où le monde et le sujet subissent un continuel fondu-enchaîné »¹⁶⁰. On peut souscrire à l'idée de Nimis, lorsqu'il soutient que l'« activité du sujet se dessine [...] dans un périple lyrique à travers les « saisons » et les « éléments », depuis *Dietro il paesaggio* jusqu'à ce qu'il est désormais convenu d'appeler, selon l'expression de l'auteur, la « pseudo-trilogie constituée par *Il Galateo in Bosco*, *Fosfeni* et *Idioma* »¹⁶¹. Et pourtant, comme on le verra dans la deuxième partie de cette étude, quelques nouveautés apparaissent justement à la fin de cette « pseudo-trilogie », qui coïncide avec le premier volet de ce qu'on appellera, avec Stefano Dal Bianco¹⁶², « trilogie de l'outre-monde ».

3.3. Heaney à Glanmore : entre les *Glanmore Sonnets* et les églogues d'*Electric Light*

Le premier recueil publié par Heaney après son déménagement à Glanmore est *North*. Publié en 1975, ce recueil présente une organisation des textes significative en ce qui concerne le rapport que le poète irlandais établit avec les lieux qui dorénavant seront la véritable matière de sa poésie. En réalité, *North* s'ouvre sur un hommage à Mossbawn, le lieu d'origine de Heaney, véritable *omphalos*¹⁶³ de sa

160. Philippe Di Meo, « Introduction », in Andrea Zanzotto, *Du Paysage à l'idiome. Anthologie poétique 1951-1986*, édition bilingue, traduction de l'italien et présentation par Philippe Di Meo, Maurice Nadeau, Unesco, « Collection Unesco d'œuvres représentatives. Série européenne », 1994, p. 16.

161. Jean Nimis, *Un « processus de verbalisation du monde »*, *op. cit.*, p. 6.

162. Cf. Stefano Dal Bianco, « Introduzione », in Andrea Zanzotto, *Tutte le poesie*, *op. cit.*, p. LXXIII.

163. Le terme d'*omphalos*, l'« ombilic du monde » selon les grecs, revient dans chacune des trois expériences poétiques qui font l'objet de notre étude. En ce qui concerne Heaney, cf. « The Toome Road », le troisième poème de *Field Work*, où le terme est le dernier lexème du poème : « O charioteers, above your dormant guns, / It stands here still, stands vibrant as you pass, / The invisible, untoppled omphalos », vers 15-16 (« The Toome Road », in Seamus Heaney, *Field Work*, *op. cit.*, p. 7). Cf. aussi la première partie, intitulée justement « Omphalos », du texte de *Preoccupations* dédié à Mossbawn (« Mossbawn », in Seamus Heaney, *Preoccupations*, *op. cit.*,

poésie ; mais la série qui clôt le livre, une section de six poèmes intitulée « Singing School », sonne d'une certaine manière comme un bilan pour un poète qui a choisi de quitter l'Irlande du Nord pour s'installer près de Dublin et « mettre la poésie plus délibérément au centre de [sa] vie »¹⁶⁴. Ce choix, malgré tout, se répercute sur la condition d'« émigré », vivement ressentie par Heaney, et explicitement déclarée dans la dernière pièce de la section¹⁶⁵, au vers 31, où le poète choisit justement ce mot, « émigré » (en français dans le texte)¹⁶⁶, pour souligner sa condition :

I am neither internee nor informer ;
An inner émigré, grown long-haired
And thoughtful ; a wood-kerne

Escaped from the massacre,

p. 17-27). On a déjà fait référence à ce lieu (cf. supra, p. 93), qui avec d'autres toponymes comme le Lough Neagh et le Moyola River, constitue la véritable patrie de Heaney, à laquelle s'ajoute, à partir de 1972, justement le cottage de Glanmore.

Le concept d'*omphalos* peut s'appliquer aussi à Jaccottet dont l'écriture, au moins à partir de 1953, tourne autour de Grignan et du paysage qui entoure ce village, comme on l'a vu (cf. supra, ch. 3, § 3.1). À ce propos, cf. Hélène Samson, *Le 'tissu poétique' de Philippe Jaccottet*, op. cit., p. 53, où l'on aborde la question du lieu chez Jaccottet, en citant un passage de *Paysages avec figures absentes* où Jaccottet pose cette question : « Plus particulièrement : qu'est-ce qu'un lieu ? Qu'est-ce qui fait qu'en un lieu comme celui dont j'ai parlé au début de ce livre, on ait dressé un temple, transformé en chapelle plus tard : sinon la présence d'une source et le sentiment obscur d'y avoir trouvé un « centre » ? Delphes était dit « l'ombilic du monde » en ce sens, et dans les années de son égarement visionnaire, Hölderlin s'est souvenu de ces mots pour les appliquer à Francfort où il avait aimée Diotima. Une *figure* se crée dans ces lieux, expression d'une ordonnance » (Philippe Jaccottet, *Paysages avec figures absentes*, op. cit., p. 128).

Quant à Zanzotto, on verra qu'un lieu spécifique de Pieve di Soligo, objet de bien deux sections de deux recueils, est appelé par le poète *omphalos* : il s'agit de Ligonàs (cf. notamment « Ligonàs », poème en trois parties de *Sovr'impressioni*, in Andrea Zanzotto, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 837-842. Une note de bas de page explique l'essence de ce lieu : « Grande casa-osteria in aperta campagna. Il toponimo, di origine incerta, figurava sulla facciata. Nel tempo scomparve e ora è stato ripristinato ». Cf. en outre la section *Addio a Ligonàs* de *Conglomerati*, où Zanzotto revient sur ce lieu, transformé en l'espace de peu d'années, de lieu de rencontre pour les gens du village en restaurant pour gens de haute volée : *Ibid.*, p. 953-954).

164. Cf. l'introduction que Massimo Bagicalupo écrit pour la version italienne de *Preoccupazioni* : Seamus Heaney, *Attenzioni : prose scelte (1968-1978)*, introduction de Massimo Bagicalupo, traduction de Piero Vaglioni, Roma, Fazi, 1996, p. VII.

165. « Singing School », (*6 Exposure*), in Seamus Heaney, *North*, op. cit., p. 72-73.

166. Probablement pour mettre l'accent sur sa valeur politique : le substantif, en effet, était utilisé notamment pour se référer aux Aristocrates qui quittaient la France après la Révolution française. À ce propos, cf. le roman de Gabriel Sénac de Meilhan, *L'émigré*, publié en 1797 et récemment redécouvert par le grand public grâce à la parution dans la collection « Folio » de l'éditeur Gallimard (Gabriel Sénac de Meilhan, *L'émigré*, Paris, Gallimard, 2004).

3.3. Heaney à Glanmore : entre les Glanmore Sonnets et les églogues d'Electric Light

Taking protective colouring
From bole and bark, feeling
Every wind that blows (vers 30-36)

Le poète n'est pas seulement un « émigré » ; il déclare être un « inner émigré », en soulignant sa condition de victime des troubles intérieurs ayant motivé le choix de quitter son pays d'origine. D'ailleurs, le conflit entre ce que Heaney considère comme sa véritable patrie (l'Irlande associée par Heaney à Cathleen ní Houlihan, c'est-à-dire la cause républicaine, au moment où paraît *Wintering Out*,¹⁶⁷) et sa « patrie littéraire », incarnée par la tradition littéraire anglaise¹⁶⁸, est ressenti par Heaney dès le début de son expérience poétique¹⁶⁹.

C'est sans doute pour cette raison que, malgré son déménagement récent à Glanmore, le recueil s'ouvre sur un poème en deux pièces dédié (là aussi explicitement, dès le titre) à Mossbawn¹⁷⁰. La première partie, *Sunlight*, contient un petit tableau de l'enfance du poète, plongé dans la cour de la ferme où il est né, en une image narrante un moment de vie à travers des vers au rythme mesuré, par l'intermédiaire duquel le poète se livre au souvenir :

167. On trouve cette association dans un passage de « Feeling into Words » (cf. *supra*, p. 94, n. 48), où Heaney explique l'association (suite à la découverte du livre de P. V. Glob) entre les cadavres découverts en Jutland, remontants à l'âge du fer et parfaitement conservés sous la tourbe, et les morts récents en Irlande du Nord suite à la recrudescence des violences à partir de 1969 : « Taken in relation to the tradition of Irish political martyrdom for that cause whose icon is Kathleen Ni Houlihan, this is more than an archaic barbarous rite : it is an archetypal pattern. And the unforgettable photographs of these victims blended in my mind with photographs of atrocities, past and present, in the long rites of Irish political and religious struggles » (« Feeling into Words », in Seamus Heaney, *Preoccupations*, *op. cit.*, p. 57-58).

168. Dont deux représentants sont particulièrement significatifs du conflit intérieur de Heaney : d'une part, Edmund Spenser, qui dans son *A Veue Upon the Present State of Ireland* (écrit depuis son château de Kilcolman, dans la comté de Cork), décrit les habitants du lieu comme des « geniuses who creep / 'out of every corner / of the woodes and glennes' / towards watercress and carrion » (cf. « Bog Oak », in Seamus Heaney, *Wintering Out*, *op. cit.*, p. 4-5, vers 25-28) ; de l'autre, Sir John Davies, poète du XVI^e siècle, envoyé par la reine Élisabeth I^{re} en tant que Procureur Général avec des responsabilités s'étendant notamment à la province de l'Ulster (cf. « Belfast », in Seamus Heaney, *Preoccupations*, *op. cit.*, p. 34-35).

169. Cf. *supra*, p. 91-94. Cf. en outre un passage tiré de « Belfast » : « I speak and write in English, but do not altogether share the preoccupations and perspectives of an Englishman. I teach English literature, I publish in London, but English tradition is not ultimately home. I live off another hump as well » (« Belfast », in Seamus Heaney, *Preoccupations*, *op. cit.*, p. 34).

170. « Mossbawn : Two Poems in Dedication », in Seamus Heaney, *North*, *op. cit.*, p. 8-10.

Chapitre 3

There was a sunlit absence.
The helmeted pump in the yard
heated its iron,
water honeyed
in the slung bucket
and the sun stood
like a griddle cooling
against the wall
of each afternoon. (vers 1-9)

Sunlight est un autre moment de passage¹⁷¹ de l'obscurité¹⁷² qui caractérise la première partie de la production de Heaney à la lumière qui dorénavant vient éclairer l'espace du poème. La scène se déroule pendant un après-midi d'été où la lumière du soleil semble favoriser une atmosphère d'apaisement dans laquelle une présence, celle de la tante maternelle (à laquelle le poème est dédié), occupée à pétrir et enfourner les « scones » (les petits fours typiques, qui accompagnent traditionnellement le thé), remplit la « sunlit absence » qui caractérise la première partie du poème. Cet effet d'« absence ensoleillée » est augmenté par l'image de la pompe placée au centre de la cour, incarnation de l'*omphalos* de Heaney, comme on le lit dans « Mossbawn », la prose de *Preoccupations* à laquelle on a déjà fait référence¹⁷³ :

I would begin with the Greek word, *omphalos*, meaning the navel, and hence the stone that marked the centre of the world, and repeat it, *omphalos*, *omphalos*, *omphalos*, until its blunt and falling music becomes the music of somebody pumping water at the pump outside our back door. It is Co. Derry in the early 1940s. The American bombers groan towards the aerodrome at Toomebridge, the American troops manoeuvre in the fields along the road, but all of that great historical action does not disturb the rhythms of the yard. There the pump stands, a slender, iron idol, snouted, helmeted, dressed down with a sweeping handle, painted a dark green and

171. Cf. supra, p. 83, n. 30.

172. Cf. supra, p. 70, n. 44.

173. Cf. supra, p. 156, n. 159.

3.3. Heaney à Glanmore : entre les Glanmore Sonnets et les églogues d'Electric Light

set on a concrete plinth, marking the centre of another world. Five households drew water from it. Wome came and went, came rattling between empty enamel buckets, went evenly away, weighed down by silent water. The horses came home to it in those first lengthening evenings of spring, and in a single draught emptied one bucket and then another as the man pumped and pumped, the plunger slugging up and down, *omphalos, omphalos, omphalos*¹⁷⁴.

Dans ce texte de 1978, Heaney utilise presque les mêmes mots que ceux du poème de *North* pour évoquer encore une fois l'image de la pompe située dans la cour de la ferme où il est né. De plus, le bruit à cadence rythmée du piston est associé par le poète au mot *omphalos*, via un procédé onomatopéique qui souligne l'importance de ce lieu dans la poésie de Heaney.

Pour en revenir au poème de *North*, la figure de la tante apparaît au vers 10, déjà introduite par l'adjectif possessif à la troisième personne du singulier, avant que le pronom personnel, au vers 17, ne la situe directement dans le poème¹⁷⁵ :

So, her hands scuffled
over the bakeboard,
the reddening stove

sent its plaque of heat
against her where she stood
in a floury apron
by the window. (vers 10-16)

Ce sont des vers très apaisants, comme si le poète avait retrouvé le plaisir de chanter son lieu d'origine avec un sentiment de consentement. C'est une impression confirmée par la clausule, qui résume le tableau en un procédé de répétition du syntagme « here is » qui crée un parallélisme entre les deux derniers quatrains :

here is a space
again, the scone rising

174. « Mossbawn », in Seamus Heaney, *Preoccupations, op. cit.*, p. 17.

175. « Now she dusts the board / with a goose's wing, / now sits, broad-lapped, / with whitened nails // and misling shins » (vers 17-21).

Chapitre 3

to the thick of two clocks.

And here is love
like a tinsmith's scoop
sunk past its gleam
in the mel-bin.

Notons que les majuscules au début des vers ont disparu, quoique de manière temporaire : elles reviendront dans certains poèmes de *North*, par exemple déjà dans le deuxième volet (*The Seed Cutters*) de ce poème introductif. Ici aussi Heaney exploite le procédé « pictural », en nommant en outre, au premier vers, le peintre Brueghel, qui aurait su représenter dans un tableau la scène qui se déroule sous les yeux du poète :

They seem hundreds of years away. Brueghel,
You'll know them if I can get them true.
They kneel under the hedge in a half-circle
Behind a windbreak wind is breaking through.
They are the seed cutters. [...] (vers 1-5)

Il s'agit là de vers plus scandés par rapport à la première pièce, dont les procédés rhétoriques (surtout les enjambements) sous-tendent un certain prosaïsme. Heaney suit la même démarche tout au long du recueil, en associant vers courts et procédés prosaïques en minuscules au début des vers (après le poème introductif, c'est le cas des tous les poèmes jusqu'à « Strange Fruit », le dernier « Bog Poem » du *North*) ; à partir de ce dernier poème, les majuscules reviennent, et les vers tendent à coïncider avec les phrases, jusqu'à « Singing School », la section qui conduit la poésie de Heaney de l'Ulster à l'Éire. Si *North* est encore lié à l'Irlande du Nord, donc, le déménagement à Glanmore laisse ses traces à la fin de ce recueil. Mais ce sera surtout dans *Field Work*, le recueil publié en 1979, que Heaney atteindra une poésie plus libre de se rapporter au paysage sans le souci de rendre compte des critiques que certains lecteurs lui ont adressées à propos du manque de prise de position sur le conflit nord-irlandais.

3.3.1. Entre lyrisme et pastorale : les *Glanmore Sonnets* (1979)

Deux ouvrages de Heaney sont particulièrement liés à son choix de quitter l'Irlande du Nord : *Preoccupations* (1980), dans lequel Heaney recueille pour la première fois des proses écrites entre 1968 et 1978 ; et *Field Work* (1979), son cinquième recueil de poèmes, où il entreprend un parcours de recherche de liberté qui, après l'influence « picturale » dont font encore preuve les poèmes de *North* dédiés au lieu natal, s'accorde à la présence de la lumière déployée comme opposition à l'obscurité et à l'introspection caractéristiques des recueils de Heaney au moins jusqu'à *Wintering Out*.

La section de *Field Work* intitulée « Glanmore Sonnets » est un premier exemple de cette nouvelle liberté. Il s'agit d'une série de dix sonnets qui se réfèrent au lieu où dorénavant Heaney établira son nouveau *omphalos*. L'amorce du premier sonnet de la section confirme l'hypothèse selon laquelle les expériences poétiques faisant l'objet de notre étude se configurent peu à peu à travers une identification entre paysage et poésie¹⁷⁶ :

Vowels ploughed into other : opened ground.
The mildest February for twenty years
Is mist bands over furrows, a deep no sound
Vulnerable to distant gargling tractors. (vers 1-4)

La « terre ouverte » (« opened ground ») est faite de « voyelles labourées en d'autres » ; de plus, le « ground » rime avec « sound » (même s'il s'agit ici d'un « no sound », qui pourtant est profond, « deep »), comme c'était le cas dans les vers 3 et 4 de *Digging*. Mais le sentiment de culpabilité, encore présent dans les métaphores qui agissaient dans *Digging*¹⁷⁷, est ici abordé sur un ton plus léger, dont les vers qui suivent sont un témoignage. L'insistance sur le labour des champs (après les « Vowels ploughed into other », le « plough » revient aux vers 8 et 9) feint un sentiment d'apaisement grâce au rapport que le sujet établit avec un paysage

176. « Glanmore Sonnets », I, in Seamus Heaney, *Field Work*, *op. cit.*, p. 28.

177. Celles qui associent la plume du poète au pistolet, par exemple. Cf. les deux premiers vers de « Digging » (« Between my finger and my thumb / The squat pen rests ; snug as a gun »), in Seamus Heaney, *Death of a Naturalist*, *op. cit.*, p. 3.

Chapitre 3

retrouvé, loin du paysage natal du poète, où il se sent « ravivé » (« quickened », vers 10) comme « une rose brune en train d'éclorre » (vers 11), dans une terre qui « respire » (vers 5) :

Our road is steaming, the turned-up acres breathe.
Now the good life could be to cross a field
And art a paradigm of earth new from the lathe
Of ploughs. My lea is deeply tilled.
Old plough-socks gorge the subsoil of each sense
And I am quickened with a redolence
Of ramland as a dark unblown rose. (vers 5-11)

Le premier vers du premier sonnet, qui est aussi le premier vers de la section toute entière, est repris à la fin du deuxième sonnet¹⁷⁸, par le distique qui clôt le poème : c'est une façon d'insister sur cette idée à travers laquelle le paysage se lie à la poésie, cette fois encore plus explicitement, à travers la reprise de l'image topique de l'écriture poétique procédant, vers après vers, comme la charrue ouvrant les sillons dans la terre :

Vowels ploughed into other : openend ground,
Each verse returning like the plough turned round. (vers 13-14)

Ce deuxième sonnet met en scène le sujet poétique, abordé (« landed ») dans la « hedge-school of Glanmore » (vers 9). C'est un premier indice de l'influence du genre bucolique chez Heaney, qui avec l'usage du sonnet caractérisera toute sa production à venir : dans le mot « hedge-school », en effet, on peut remarquer une anticipation de la « Bann Valley Eclogue » d'*Electric Light*, où Virgile est présenté comme « hedge-schoolmaster »¹⁷⁹. De plus, cette allusion se lie, à travers la référence aux voyelles des deux vers qui se répètent dans les deux sonnets, à

178. « Glanmore Sonnets », II, in Seamus Heaney, *Field Work*, *op. cit.*, p. 29.

179. Cf. « Bann Valley Eclogue », vers 4, in Seamus Heaney, *Electric Light*, *op. cit.*, p. 11. Les « hedge-schools » étaient en réalité des écoles sociales catholiques en plein air, créées au XIX^e siècle lorsque les catholiques n'avaient pas le droit d'accéder à l'éducation. Mais ces institutions « rurales » rappellent une façon de vivre dans la nature similaire à celle représentée dans le genre bucolique, ce qui est confirmé par la reprise de ce mot dans l'églogue d'*Electric Light*. Cf. infra, p.

3.3. Heaney à Glanmore : entre les Glanmore Sonnets et les églogues d'Electric Light

un rapport retrouvé avec la culture irlandaise, si l'on tient compte de ce passage tiré de « Belfast », la prose de *Preoccupations* qu'on a déjà citée : « I think of the personal and Irish pieties as vowels, and the literary awarenesses nourished on English as consonants »¹⁸⁰. Il s'agit, donc, d'un rapport entre sujet et paysage que le poète retrouve dans un autre lieu, Glanmore, où finalement la poésie peut se livrer au chant sans trop de sentiments de culpabilité. C'est aussi ce que l'amorce du troisième sonnet remarque¹⁸¹ :

This evening the cuckoo and the corncrake
(So much, too much) consorted at twilight.
It was all crepuscular and iambic. (vers 1-3)

Le paysage se superpose à la poésie dans le troisième vers : « It was all crepuscular and iambic ». Ensuite, une scène se déroule hors de la maison ; y assistent le sujet poétique avec sa femme et son fils qui apparaissent au vers 11 :

Out on the field a baby rabbit
Took his bearings, and I knew the deer
(I've seen them too from the window of the house,
Like connoisseurs, inquisitive of air)
Were careful under larch and May-green spruce. (vers 4-8)

Tout cela est résumé dans la clausule avec un autre procédé d'association du paysage et de la poésie (« Outside a rustling and twig-combing breeze / Refreshes and relents. Is cadences », vers 13-14) : la proposition finale (« Is cadences ») lie le sentiment d'apaisement inspiré par la scène insérée dans un théâtre naturel à l'harmonie musicale qui découle du poème.

Mais c'est peut-être dans le cinquième sonnet¹⁸² que le jeu d'association entre paysage et poésie se déploie avec souplesse dans l'espace du poème. D'autant plus que l'élément faisant office de moteur du poème (le « boortree ») est lié à un souvenir d'enfance, assurant ainsi un lien entre le paysage de Glanmore et le paysage

180. « Belfast », in Seamus Heaney, *Preoccupations*, *op. cit.*, p. 37.

181. « Glanmore Sonnets », III, in Seamus Heaney, *Field Work*, *op. cit.*, p. 30.

182. « Glanmore Sonnets », V, *Ibid.*, p. 32.

Chapitre 3

natal du poète, où les premières expériences du sujet poétique ont eu lieu. Citons le poème en entier :

Soft corrugations in the boortree's trunk,
Its green young shoots, its rods like freckled solder :
It was our bower as children, a greenish, dank
And snapping memory as I get older.
And elderberry I have learned to call it.
I love its blooms like saucers brimmed with meal,
Its berries a swart caviar of shot,
A buoyant spawn, a light bruised out of purple.
Elderberry ? It is shires dreaming wine.
Boortree is bower tree, where I played 'touching tongues'
And felt another's texture quick on mine.
So, etymologist of roots and graftings,
I fall back to my tree-house and would crouch
Where small buds shoot and flourish in the hush.

Le sonnet joue tout entier sur une série d'encastrement qui vont du tronc de l'arbre perçu par le sujet au premier vers à la mémoire des jeux de l'enfance dans cet arbre-berceau (d'abord au vers 3, « It was our bower as children [...] », puis au vers 10, « Boortree is bower tree, where I played 'touching tongues' ») : et tout est scandé par le jeu entre la racine du mot qui indique la nature de la plante (« elderberry », le sureau : mais aussi « baie majeure », si l'on analyse l'étymologie du lexème, formé par « *elder* » et « *berry* ») et la condition présente du sujet qui retrouve ce souvenir (qui est une « greenish, dank / And snapping memory as I get *older* »). Racine et étymologie, d'ailleurs, sont les deux éléments qui apparaissent à la fin du poème, d'abord avec l'ambivalence du terme « texture » au vers 11 (qui renvoie à la sphère biologique, à travers la métonymie suggérant la présence du corps d'une autre personne dans le jeu d'enfance nommé au vers précédent), puis à travers le tercet final, véritable analogie entre les racines (« roots ») des mots que le poète-étymologiste choisit pour ses poèmes, et celles de l'arbre dont le poète se déclare être aussi l'étymologiste, au niveau des greffes, à partir desquelles éclosent les bourgeons dans la calme de sa maison-arbre.

3.3. Heaney à Glanmore : entre les Glanmore Sonnets et les églogues d'Electric Light

Voilà donc comment se déploie le rapport entre sujet et paysage une fois que Heaney s'installe à Glanmore. Comme on l'a dit, ce nouveau rapport passe par la reprise d'un genre traditionnel tel que le sonnet, une forme qui reviendra souvent dans la poésie du poète irlandais. Mais avant que les paysages de l'Ulster et ceux des alentours du nouveau cottage où le poète s'est installé soient réunis dans les sonnets et les églogues d'*Electric Light*, une section de *Seeing Things*, le recueil de Heaney paru en 1991, est encore liée à Glanmore : il s'agit de *Glanmore Revisited*.

3.3.2. Retour à Glanmore : *Glanmore Revisited* (1991)

Dès son titre, *Seeing Things* (1991) est un recueil qui s'inscrit dans une volonté de se rapprocher de la réalité des choses. Il s'agit d'une étape d'un parcours poétique qui, à partir notamment de *Field Work*, est marqué par des deuils touchant l'entourage proche du poète. Si dans *The Haw Lantern* (1987), le recueil qui précède *Seeing Things*, une section de sonnets était dédiée à la mort de la mère du poète¹⁸³, la figure qui domine le recueil de 1991 est celle du père, disparu en 1986. C'est pourquoi, en fait, en sus de sa signification littéraire (vision des choses à insérer dans une vision du monde plus générale), le titre joue sur le sens ambigu de l'expression anglaise, qui signifie aussi « voir des choses qui n'existent pas », « avoir des hallucinations » : ce qui, dans ce recueil, se traduit par les visites fréquentes du père, apparaissant au poète en rêve.

Le recueil s'ouvre sur la traduction d'un passage tiré du chant VI de l'*Énéide* : il s'agit de l'épisode où Énée demande à la Sibylle de pouvoir rendre visite à l'ombre de son père. La figure du père du poète marque donc sa présence dès le début du recueil, et cela à travers la référence à l'une des sources qui reviendront souvent dans les derniers recueils de Heaney : Virgile. Avec Dante, dont l'influence était déjà explicite dès *Field Work*¹⁸⁴, Virgile sera la source majeure de différents

183. Il s'agit de « Clearances », in Seamus Heaney, *The Haw Lantern*, *op. cit.*, p. 24-32.

184. Le recueil de 1979 se clôt sur la traduction de l'épisode du comte Ugolino tiré des chants XXXII-XXXIII de l'*Enfer*. Après cette référence, l'influence de la *Comédie* est centrale pour la structure d'un recueil comme *Station Island* (1984), où Heaney se mesure à cette source majeure pour évoquer une série de rencontres avec les « ombres » de personnes qui ont fait partie de la vie du poète. C'est le cas surtout du cousin de Heaney, tué par des paramilitaires protestants, auquel le poète avait dédié un poème de *Field Work* (« The Strand at Lough Beg », ayant pour sous-titre *Elegy for Colum MacCartney*, et qui est introduit par une épigraphe tirée du premier chant du *Purgatoire*), et qui revient dans *Station Island* en reprochant au poète d'avoir entaché sa mort

Chapitre 3

poèmes des recueils qui suivent, notamment des églogues d'*Electric Light*¹⁸⁵. Les deux influences, d'ailleurs, apparaissent déjà dans *Seeing Things* ; il est certes vrai que le « voyage de retour » auquel fait référence la Sibylle (lorsqu'elle met en garde Énée sur l'entreprise que ce voyage requiert) est le titre du poème qui suit, où l'ombre de Larkin retournant chez lui après une journée de travail apparaît au poète, citant justement Dante (« *Lo giorno se n'andava, e l'aere bruno* »¹⁸⁶), cependant, on note aussi, à propos du voyage auquel Heaney fait allusion : « It felt more like the forewarned journey back / Into the heartland of the ordinary »¹⁸⁷. Si l'ambiguïté contenue dans le titre du recueil laisse donc ouverte l'interprétation en ce qui concerne sa signification, ces deux vers où Heaney fait parler Larkin nous rappellent que la vision des choses est celle qui nous ramène « dans le cœur de la normalité ».

C'est en effet ce que Heaney effectue à travers la section (encore une fois de sonnets) intitulée « Glanmore Revisited », où le poète retourne à Glanmore après des années de voyages l'ayant amené à se détacher non seulement de son pays natal, l'Ulster, mais aussi, plus généralement, de l'« irishness », pour s'installer d'abord à Harvard, en 1981, puis à Oxford, en 1989, où il est nommé Professeur de Poésie jusqu'à 1994. Ce qui se déroule dans « Glanmore Revisited » est en quelque sorte un retour aux origines, du moins à celles de sa patrie d'élection, après le détachement de l'Irlande du Nord. Les sensations provoquées par ce retour sont évoquées dans le deuxième poème de la section¹⁸⁸ :

Scythe and axe and hedge-clippers, the shriek
Of the gate the children used to swing on,
Poker, scuttle, tongs, a gravel rake -
The old activity starts up again
But starts up differently. We're on our own

par le biais de la poésie : un indice du fait que, malgré tout, Heaney soit loin de s'être libéré définitivement du sentiment de culpabilité induit par son statut de poète écrivant en anglais, c'est-à-dire avec la langue des « conquérants », selon les nationalistes irlandais.

185. L'épisode de la descente d'Énée aux Enfers est d'ailleurs l'une des sources de l'*Inferno* de Dante, ce qui souligne la centralité de ces deux auteurs dans la poésie récente de Heaney.

186. *Inf.*, II, 1.

187. « The Journey Back », vers 11-12, in Seamus Heaney, *Seeing Things*, London, Faber and Faber, 1991, p. 7.

188. « Glanmore Revisited » (2 *The Cot*), *Ibid.*, p. 32.

3.3. Heaney à Glanmore : entre les Glanmore Sonnets et les églogues d'Electric Light

Years later in the same *locus amoenus*,
Tenants no longer, but in full possession
Of an emptied house and whatever keeps between us. (vers 1-8)

Le retour dans ce *locus amoenus* évoque des images du temps passé, lorsque le poète et sa femme, locataires du cottage, y passaient le temps avec leurs enfants ; maintenant, devenus propriétaires d'une « maison vide », ils n'ont que des souvenirs, ou plutôt quelque chose de plus que des souvenirs, comme on le lit dans les vers qui suivent :

Which must be more than keepsakes, even though
The child's cot's back in place where Catherine
Woke in the dawn and answered *doodle doo*
To the rooster in the farm across the road - (vers 9-12)

Le petit lit est l'objet qui rappelle les scènes de vie et dédouble le souvenir, puisque la clause évoque l'image du sujet poétique qui, étant enfant, y avait dormi (« And in the same cot I myself slept in », vers 13), à une autre époque, encore plus lointaine (« When the whole world was a farm that eked and crowed », vers 14).

Malgré le fait que Glanmore ait été le théâtre d'une liberté retrouvée après les tensions contenues dans les poèmes écrits avant la décision de quitter Belfast, les sonnets de « Glanmore Revisited » suggèrent une sensation d'instabilité, selon laquelle le sujet se sent « propriétaire » uniquement des mots et des actions qui forment sa poésie :

Breaking and entering : from early on,
Words that thrilled me far more than they scared me -
And still did, when I came into my own
Masquerade as a man of property.
Even then, my first impulse was never
To double-bar a door or lock a gate ;
And fitted blinds and curtains drawn over
Seemed far too self-protective and uptight. (vers 1-8)

Chapitre 3

Ces sont ici les deux premiers quatrains du cinquième sonnet¹⁸⁹. Pour le poète, la possession du cottage n'est pas synonyme de sécurité. Au contraire, comme l'affirment les dernier vers du poème, « la maison est assurée seulement par la pureté des mots et des actions » (« Only pure words and deeds secure the house », vers 14). En effet, la dernière pièce de la section¹⁹⁰, centrée sur la fonction de la poésie comme reconnaissance d'un lieu dont le poète s'est éloigné au cours des dernières années, ouvre la possibilité d'une récupération d'un rapport au paysage qui semblait perdu jusqu'alors :

The whole place airier. Big summer trees
Stirring at eye level when we waken
And little shoots of ivy creeping in
Unless they've been trained out - like memories
You've trained so long now they can show their face
And keep their distance [...] (vers 1-6)

Le poème semble suggérer que si l'on tient les choses à la juste distance on peut garder un vrai rapport avec la réalité. Comme le lierre, qui tend à entrer dans la maison si on n'y prend pas garde, les souvenirs aussi, si on les maîtrise, peuvent nous rejoindre à chaque moment tout en gardant une certaine distance. C'est pourquoi le retour à Glanmore, un lieu qui est resté cher au poète malgré des voyages l'ayant souvent tenu à distance, fait resurgir le souvenir de certains moments de sa vie. Et c'est la lecture du chant XXIII de l'*Odyssée*, un soir d'été, au lit, qui provoque l'identification du poète et de sa femme à Ulysse et Pénélope au moment où ils se réveillent ensemble, comme c'était le cas, au début, pour le sujet du poème. C'est alors que le sujet poétique s'identifie avec la poésie qu'il est en train de lire : ainsi, dans son imagination, le lierre prend la place de l'olivier dans l'épisode chanté par Homère :

I swim in Homer. In Book Twenty-three.
At last Odysseus and Penelope
Waken together. One bedpost of the bed

189. « Glanmore Revisited » (*5 Lustral Sonnet*), *Ibid.*, p. 35.

190. « Glanmore Revisited » (*6 Bedside Reading*), *Ibid.*, p. 36.

3.3. Heaney à Glanmore : entre les Glanmore Sonnets et les églogues d'Electric Light

Is the living trunk of an old olive tree
And is their secret. As ours could have been ivy,
Evergreen, atremble and unsaid. (vers 9-14)

Le rapport que sujet et paysage ont établi dans cette « éducation » (cf. les vers 4-5 : « Unless they've been trained out - like memories / You've trained so long now they can show their face ») passe donc maintenant par le truchement de la poésie. On verra dans quelle mesure cela provoque chez le sujet la reconnaissance de la fragmentation de ce paysage, à travers la mémoire des étapes que ce dernier a traversé tout au long de l'expérience poétique de Heaney.

Partie II.

Le paysage comme fragmentation
de l'esthétique de la nature à
l'époque contemporaine

4. Procédés d'écriture poétique dans les dernières expériences de Zanzotto, Jaccottet et Heaney

Dans la première partie de notre étude, on a vu que les expériences poétiques de Zanzotto, Jaccottet et Heaney ont traversé des parcours qui, tout en le gardant leur spécificité, ont été caractérisés par une direction commune : celle de la tension vers une relation à double sens entre sujet lyrique et paysage. Ce qui marque ces expériences est une idée de poésie comme moyen de connaissance du monde depuis lequel le sujet prononce sa parole. Cette relation agit dans le sens d'un échange entre les deux termes qui la constituent : d'où le rôle joué par le paysage comme acteur, à côté du sujet, dans ces expériences poétiques. Ce processus permet au paysage d'émerger peu à peu dans les poèmes, en causant en même temps une mise à part du sujet, qui dans certains cas (tel celui de Jaccottet, par exemple) tend même à disparaître.

Comme on l'a dit à plusieurs reprises, c'est seulement grâce au détachement de la fusion entre sujet et nature (ce qui caractérise les premières expériences poétiques de nos auteurs) que le sujet peut prendre conscience du paysage qui l'entoure. Mais pendant que le sujet avance dans son parcours de connaissance, il se rend de plus en plus compte du fait que le paysage se présente à ses yeux de manière fragmentée. C'est du moins ce que démontrent les points d'arrivée des parcours poétiques de Zanzotto, Jaccottet et Heaney.

Pour aborder le cœur de notre problématique, on a décidé de commencer par un exemple concret : celui constitué par le poème liminaire d'*Electric Light*, le recueil

publié par Heaney en 2001. À notre avis, les dix vers qui constituent « At Toomebridge » (c'est ici le titre du poème) contiennent plusieurs éléments représentatifs des procédés rhétoriques, stylistiques et thématiques que les dernières expériences poétiques de nos trois auteurs ont en commun. Tout d'abord, le fait que le recueil de Heaney inaugurant ce XXI^e siècle s'ouvre sur un poème inspiré par l'un des lieux les plus importants de sa poésie, nous semble être un indice de l'attachement de cette poésie au paysage dont le poète d'Ulster est originaire. C'est un attachement qui vaut aussi pour Zanzotto et Jaccottet, lesquels ont produit jusqu'à nos jours une poésie s'alimentant d'un rapport avec des lieux spécifiques : les paysages des alentours de Grignan pour Jaccottet, ceux des alentours de Pieve di Soligo pour Zanzotto. Parler d'« attachement » à des lieux physiques, dans le cas de nos poètes, n'est pas en contradiction par rapport à ce qu'on a dit auparavant à propos du « détachement » entre sujet et paysage. Il ne s'agit pas ici d'un jeu de mots. C'est qu'on veut dire, c'est tout simplement ceci : on a vu comment les parcours de nos poètes hésitent toujours entre « pays » et « paysage », pour reprendre les termes qu'on a déjà utilisés¹ ; cela signifie que le détachement de la fusion n'empêche pas le sujet d'établir un rapport plus strict avec les paysages que l'on peut associer aux lieux plus intimes de nos trois poètes² ; bien au contraire, le détachement prend le sens, chez le sujet, d'une « mise à distance » nécessaire pour mettre en place une refocalisation qui permette au regard de percevoir le paysage là où il

1. Cf. supra, p. 84.

2. Pour ce qui est de l'expérience de Zanzotto, par exemple, cf. l'amorce d'un texte en prose qui remonte à 1977, avec un titre très significatif comme « Venezia, forse » : « Solo un lungo esercizio di spostamenti, eradicazioni, rotture di ogni accertata prospettiva e abitudine potrebbe forse portarci nelle vicinanze di questi luoghi » (« Venezia, forse », in Andrea Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, op. cit., p. 1051. Nous soulignons). Cf. aussi ce qu'écrit Matteo Giancotti dans l'introduction au recueil de proses de Zanzotto, auquel on a déjà fait référence, qui a pour titre *Luoghi e paesaggi*, dans lequel cette prose a été rééditée : « Zanzotto sembra [...] suggerirci, in alcuni degli scritti pubblicati in questa raccolta, che per capire i luoghi *non abbiamo bisogno di radicarci, ma di eradicarci da essi*, addentrandoci così profondamente in loro da riuscire a "bucarli" per arrivare altrove, rivedendoli nuovi, forse soltanto allora "nostri" » (Matteo Giancotti, « Radici, eradicazioni. Introduzione », in Andrea Zanzotto, *Luoghi e paesaggi*, op. cit., p. 12-13. Nous soulignons). Giancotti poursuit son discours en faisant référence à l'un des penseurs qui demeure fondamental pour notre étude, lorsqu'il affirme que ces idées de Zanzotto « circolano negli scritti di Heidegger, in particolare nel saggio - che Zanzotto certamente conosceva bene - in cui il filosofo cerca di rintracciare il « vero luogo » della poesia di Georg Trakl individuandolo nella *dipartenza*, nello *sradicamento* » (*Ibid.*).

ne voyait qu'un pays³.

Si, par rapport aux deux autres poètes, Heaney a entrepris plusieurs voyages qui l'ont amené à se détacher de sa terre natale⁴, il est significatif que Toomebridge,

3. À propos de cette « refocalisation » dans la poésie de Zanzotto, Jean Nimis met l'accent justement sur la nécessité d'une « "mise à distance", comme pour pallier à une presbytie » (Jean Nimis, *Un « processus de verbalisation du monde », op. cit.*, p. 40). Cf. aussi ces vers de Zanzotto : « Forse è tempo di metter gli occhiali / per diventar familiari / con le distanze e i puntigli del vetro ».

4. En tous cas, cela ne veut pas dire que Zanzotto et Jaccottet n'ont pas voyagé ; bien au contraire. On a vu que le « paysage intime » de Jaccottet est celui qui entoure ce qu'on a désigné comme un « lieu d'élection » : Grignan, en effet, a été choisi comme résidence du poète en 1953, après la période passée à Paris. Pour se limiter à un exemple, les « montagnes basses de la Drôme » décrites par Jaccottet dans un texte fondamental comme « L'approche des montagnes », qu'on a cité au troisième chapitre, n'ont rien à voir avec celles du lieu de provenance du poète, c'est-à-dire la Suisse romande, ce qui démontre que le sujet n'est pas investi par la moindre forme de nostalgie : le début de ce texte, tiré de la *Promenade sous les arbres*, est explicite à ce propos : « Je commencerai donc en disant que ces montagnes-ci ne sont pas des Alpes [...] » (Philippe Jaccottet, « L'approche des montagnes », in *La Promenade sous les arbres, op. cit.*, p. 57). Comme le dit Michel Collot, « si Jaccottet appartient indéniablement à l'espace romand, il n'a pas voulu s'y enfermer ; [...] c'est pour ne pas rester prisonnier des « jardins clos de la Suisse » qu'il accepte de venir travailler à Paris, puis choisit de s'installer définitivement à Grignan en 1953. C'est là seulement, à la vue des modestes reliefs de la Drôme provençale, et non pas au spectacle sublime des Alpes suisses, qu'il dit avoir découvert la dimension du paysage, qui n'a donc pour lui rien à voir avec la nostalgie du pays » (Michel Collot, *Paysage et poésie, op. cit.*, p. 333). Quant à Zanzotto, il est vrai que son expérience est liée dès le début à Pieve di Soligo ; mais il est tout aussi vrai que le poète trévisan a beaucoup voyagé, non seulement au-delà des limites de sa « matrice » (en suivant, étant enfant, les déplacements de son père, vers le nord, dans les Dolomites de la haute province de Belluno - par ailleurs patrie d'un peintre aussi important que Titien -, ainsi que dans le sud, jusqu'à Venise ou bien jusqu'aux Colli Euganei, comme on l'a déjà vu), mais aussi à l'étranger, ayant émigré en Suisse et en France pendant la période faisant immédiatement suite à la Seconde Guerre mondiale. Dans tous les cas, ce sont surtout les déplacements à l'intérieur de ces limites du *Heimat* zanzottien qui ont eu une influence fondamentale sur la poésie de Zanzotto, grâce aux apports, à différents niveaux (littéraires, artistiques et plus généralement culturels), que ces lieux ont constitué dans la poésie de cet auteur. Par exemple, le métier de Giovanni, père du poète, peintre lui-aussi, a eu un rôle fondamental dans la formation du petit Andrea ; cf. ce que Zanzotto raconte dans l'entretien du 16 octobre 1998, publié sous le titre « Colloquio con Andrea Zanzotto. Confusioni e distinzioni » (in Marco Paolini, *Bestiario Veneto : parole mate*, Pordenone, Biblioteca dell'immagine, 1999, p. 101-114), où Zanzotto « suggère une interprétation du néologisme "*paesaggire*", employé dans *La Beltà*, qui montre toute la corrélation entre la notion d'origine dans sa poésie et le rapport à la sphère du sensible » (Jean Nimis, *Un « processus de verbalisation du monde », op. cit.*, p. 39-40) : « Ho detto paesaggire ad un certo punto, ironicamente, ne *La Beltà*, dove compio una critica generale a tutti i livelli e attraverso numerosissimi incroci, a quello che era stato il mio atteggiamento precedente, che voleva essere estatico nei confronti del paesaggio e che cercava di mettere tra parentesi soprattutto le gravi lesioni prodotte dalla seconda guerra mondiale. *Il « paesaggire » era allora il luogo reale*, un raso terra in cui ho dovuto rifugiarmi più volte, per non essere ammazzato durante i rastrellamenti. Si trattava di una volontà caparbia, in quei

Chapitre 4

l'une des limites de son *omphalos*, demeure l'un des points d'abordage de son expérience poétique. On a vu que l'expérience de Heaney s'est construite peu à peu à travers des voyages réels⁵ ; on verra que cette expérience passera aussi par des voyages dans l'imaginaire littéraire, ce qui laissera plusieurs traces dans sa poésie, notamment dans certains poèmes d'*Electric Light*. Ces voyages (réels et imaginaires) vont ajouter d'autres strates au paysage de l'Irlande du Nord, qui demeure pourtant le point focal de l'expérience poétique de Heaney. Ainsi, comme c'était le cas de l'association de ce paysage à celui du Jutland (dans un recueil comme *Wintering Out*), le sujet poétique retrouve maintenant des traces de son paysage natal dans les paysages perçus le long de ses voyages ; ou, suivant une autre direction, les paysages littéraires appartenant à la tradition sont réactualisés par l'insertion d'éléments du paysage de l'Irlande du Nord (comme dans les trois « églogues » présentes dans *Electric Light*⁶), ou encore par leur présence en tant que lieux physiques actuels, sortis de leur cadre littéraire⁷.

Dans cette poésie, comme dans celle des deux autres poètes formant l'objet de notre étude, il y a donc une véritable fragmentation de la notion de paysage. Une fragmentation qui se reflète aussi dans les formes que ces expériences poétiques atteignent. Si l'on a décidé de partir d'un poème comme « At Toomebridge », c'est parce que ce point de départ nous permet de saisir d'emblée quelques éléments de cette fragmentation, en les présentant au début pour les retrouver après, y compris dans les expériences de Zanzotto et Jaccottet. Citons donc les dix vers dont est

primi anni, di vedere solo il « paesaggio » puro, depurato dalla presenza umana e dagli orrori di un'altra guerra. Invece paesaggio mette a fuoco la presenza umana e le lacerazioni della storia, è come dire : *io ho usato il « paesaggio » come schermo più di una volta ma il « paesaggio » è invece un deposito di tracce e non può essere schermo*, perché è lesò anch'esso, è macchiato di sangue » (Marco Paolini, *Bestiario Veneto, op. cit.*, p. 105-106. Nous soulignons). Ces propos semblent suggérer un « changement de statut » dans la conception même du sujet poétique, qui « a été en partie induit par un intérêt accru pour la “scène” dans laquelle se trouve projeté le sujet. De la figure intermédiaire - voire protectrice - d'“écran”, le paysage est passé à celle de “dépôt de traces” » (*Ibid.*). On reviendra sur ce changement, qui est à la base du changement de perspective suite à l'évolution de la position du sujet typique des dernières expériences poétique de nos poètes. V. aussi Fernando Bandini, « Zanzotto dalla “Heimat” al mondo », in Andrea Zanzotto, *Le poesie e prose scelte, op. cit.*, p. LII-XCIV.

5. Cf. *supra*, p. 166.

6. Cf. *infra*, § 4.4.

7. Cf. notamment *Into Arcadia*, le premier des « Sonnets from Hellas », où l'Arcadie à laquelle fait référence le poème est la région physique de la Grèce, et non le paysage mythique de la tradition littéraire classique : v. *infra*, § 4.4, p. 244.

constitué ce poème :

Where the flat water
Came pouring over the weir out of Lough Neagh
As if it had reached an edge of the flat earth
And fallen shining to the continuous
Present of the Bann.

Where the checkpoint used to be.
Where the rebel boy was hanged in '98.
Where negative ions in the open air
Are poetry to me. As once before
The slime and silver of the fattened eel⁸.

Dans « At Toomebridge », la fragmentation du paysage prend forme à partir du jeu de répétition s'exprimant à travers l'anaphore qui s'exerce sur l'adverbe de lieu « Where », en découpant la scène en différents fragments d'espace et de temps. Les cinq premiers vers situent la scène dans son contexte : le barrage à travers lequel passe l'eau, du torrent Bann au lac Neagh. Cinq vers pour une seule période grammaticale, développée en trois phrases subordonnées qui dépendent du premier lexème du poème : « Where ». Après, à travers la reprise de cet adverbe, le poème nous montre un autre aspect de ce lieu : un trait lié au conflit entre unionistes et nationalistes, décliné à travers l'anaphore qui agit aux vers 6 et 7 (« Where the checkpoint used to be. / Where the rebel boy was hanged in '98. »). De plus, le fait que ces deux vers coïncident avec deux phrases augmente la fragmentation du poème. Mais c'est surtout au niveau des trois derniers vers que la fragmentation du paysage se déploie à travers une identification explicite entre paysage et poésie. D'abord, dans l'enjambement qui agit entre le vers 8 et le vers 9 (« Where negative ions in the open air / Are poetry to me [...] »), l'association entre les éléments naturels (les « negative ions ») et la poésie devient une identité (les ions sont une pure « poésie » pour le sujet lyrique). Puis, l'association continue avec une allusion à la poésie précédente de Heaney, à travers la conjonction « As », qui lie

8. « At Toomebridge », in Seamus Heaney, *Electric Light*, *op. cit.*, p. 3.

l'état présent du paysage de Toomebridge au temps passé (« once before »), où l'anguille joue le rôle de trait d'union entre ces deux sphères temporelles⁹.

« At Toomebridge » est donc un exemple de l'abordage des expériences poétiques que nous étudions ici : une pièce relativement courte (dix vers) où l'on trouve des fragments d'images qui reprennent et actualisent les paysages qui font l'objet de ces expériences, tout en constituant le point de départ des jeux de répétition qui seront l'un des procédés constitutifs des derniers recueils de nos poètes. On verra, en effet, que même les dernières expériences de Zanzotto et Jaccottet présentent des exemples similaires.

La fragmentation du paysage s'explique dans chaque expérience par différents moyens : c'est pourquoi l'étude du thème du paysage dans ces expériences poétiques nous a conduit à parler d'une fragmentation de l'esthétique de la nature à l'époque contemporaine. Ce qui rapproche ces expériences est justement l'idée de fragmentation qui sous-tend les différents procédés mis en place par ces poètes. Parfois, ces procédés se ressemblent, comme c'est le cas de l'utilisation du style nominal dans les poèmes, ou des véritables fragments poétiques qui émergent dans la page à côté de poèmes plus structurés ; parfois, la fragmentation agit au bout d'un poème, par l'insertion d'un ou de plusieurs vers qui coupent son rythme ; ou, au contraire, ces insertions ont pour fonction de relancer son élan à travers des procédés de répétition (anaphore ou véritable reprise de vers, auto-citations, allusions à des syntagmes, thèmes, lieux qui apparaissaient précédemment). Voilà donc comment fragment poétique et fragmentation du paysage vont de pair dans les dernières expériences poétiques de Zanzotto, Jaccottet et Heaney.

4.1. Fragment poétique et fragmentation du paysage

Jusqu'ici, on a parlé de fragmentation poétique et de fragmentation du paysage, sans analyser dans les termes ces deux syntagmes. C'est maintenant le moment

9. Rappelons la présence de cet animal dans la seconde strophe du premier volet (*Up the Shore*) de la série de *Door into the Dark* dédiée au lac Neagh (« A Lough Neagh Sequence ») : cf. supra, p. 81.

4.1. Fragment poétique et fragmentation du paysage

d'aborder le problème, avant de voir comment l'idée de fragmentation agit dans les dernières expériences poétiques de nos poètes.

Tout d'abord, il faut préciser qu'on n'entend pas ici le fragment en tant que « genre », tel que l'entend, par exemple, le Romantisme allemand. Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy ont abordé cette question dans une étude fondamentale parue en 1978¹⁰. En particulier, dans la première section du premier chapitre de leur œuvre¹¹, les deux philosophes partent de ce postulat :

c'est bien une idée de l'œuvre littéraire ou poétique, quel que soit, pour le moment, son contenu exact, qui oriente et informe l'entreprise, précisément dans sa totalité. Et qui l'oriente et l'informe, tout d'abord, par le genre dans lequel sont écrits les textes sans doute les plus célèbres des Romantiques d'Iéna, le genre auquel leur nom est à peu près inévitablement associé : le *fragment*. Plus même que le « genre » du romantisme théorique, le fragment est considéré comme son incarnation, la marque la plus distinctive de son originalité et le signe de sa radicale modernité. [...] Le fragment est bien le genre romantique par excellence¹².

L'étude de Lacoue-Labarthe et Nancy est en effet consacrée au « “premier romantisme”, lequel constitue aussi le “romantisme” *premier*, celui qui a décidé non seulement de la possibilité d'un “romantisme” en général, mais du cours que devait prendre, à partir du moment romantique, l'histoire littéraire (et l'histoire tout court) »¹³. Et s'il est vrai que, à plus d'une occasion, l'œuvre en question offre la possibilité de « constater à quel point la dénomination de “romantisme” est peu adéquate à cet objet », le sous-titre donne un premier indice du fait que non seulement « un romantisme » a bien existé, mais aussi qu'a existé un « premier romantisme » - c'est-à-dire le *romantisme d'Iéna* -, ce qu'on peut désigner comme le « *romantisme théorique* »¹⁴. Il s'agit, d'après les deux auteurs, de « l'inauguration du projet *théorique* dans la littérature »¹⁵, dont les textes réunis en anthologie par

10. Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, 1978.

11. Cf. « L'exigence fragmentaire », *Ibid.*, p. 57-80.

12. *Ibid.*, p. 57-58.

13. *Ibid.*, p. 8.

14. *Ibid.*, p. 9.

15. *Ibid.*

la suite doivent démontrer le fonctionnement ¹⁶.

Toutefois, les deux auteurs tiennent à ajouter que l'affirmation selon laquelle le fragment serait le genre romantique par excellence « n'est pourtant absolument exact[e] qu'à certaines conditions, qu'il convient de préciser avant de pouvoir aborder ce genre pour lui-même », la première de ces conditions étant celle de « rappeler que le genre du fragment n'est pas une invention d'Iéna ». En effet, « le genre et le motif du fragment renvoient à toute la tradition des moralistes anglais et français ([...] pour ne retenir que deux noms symptomatiques : Shaftesbury et La Rochefoucauld), laquelle à son tour, *via* la publication, dans les conditions que l'on sait, des *Pensées* de Pascal, contraint à remonter au « genre » dont les *Essais* de Montaigne dressent le paradigme pour toute l'histoire moderne » ¹⁷.

Disons-le tout de suite : le discours de Lacoue-Labarthe et Nancy, notamment l'intention de concentrer l'attention sur le côté théorique du projet du romantisme d'Iéna, engendre une conception du fragment en tant que genre littéraire à part, dont la ligne remontant à Montaigne est portée à son mûrissement justement dans le cadre du romantisme allemand. Il s'agit d'une typologie d'écriture « philosophique », qui renvoie, dans une période successive, à la forme de l'aphorisme, dont l'un des exemples majeurs est à retrouver dans la phase de la réflexion philosophique de Nietzsche inaugurée par *Humain, trop humain* (*Menschliches, Allzumenschliches*) ¹⁸.

Notre tâche, en réalité, est de nous limiter au fragment en poésie : ceci est plutôt

16. L'œuvre de Lacoue-Labarthe et Nancy est en effet une sorte d'anthologie des textes les plus importants de ce « premier romantisme », chaque texte étant précédé d'une introduction qui l'insère dans son contexte et sert aussi de commentaire pour sa compréhension.

17. *Ibid.*, p. 58.

18. À partir de cette œuvre, dont le premier volume sort en 1878, l'écriture philosophique de Nietzsche est conduite essentiellement sous la forme de l'aphorisme. Ce type d'écriture est déployé dans le second volume de *Humain, trop humain* (composé de deux parties : *Opinions et sentences mêlées - Vermischte Meinungen und Sprüche* - de 1879, et *Le Voyageur et son ombre - Der Wanderer und sein Schatten* - de 1880), ainsi que dans *Aurore* (*Morgenröte*, 1881), *Le Gai savoir* (*Die fröhliche Wissenschaft*, 1882 et 1887), *Par-delà bien et mal* (*Jenseits von Gut und Böse*, 1886), *Crépuscule des idoles* (*Götzen-Dämmerung*, 1888 - publié en janvier 1889), *L'Antéchrist* (*Der Antichrist*, 1888 - publié en novembre 1894), jusqu'aux notes publiées en 1901 par la sœur du philosophe sous le titre *La Volonté de puissance* (*Der Wille zur Macht*). En 1967, Giorgio Colli et Mazzino Montinari établiront l'édition critique de l'œuvre de Nietzsche, dont plusieurs volumes seront destinés à recueillir ces fragments, ordonnés chronologiquement sous le titre *Fragments posthumes (1854-1889)*. Cf. Friedrich Nietzsche, *Werke. Kritische Gesamtausgabe*, édition établie par Giorgio Colli et Mazzino Montinari, Berlin, W. de Gruyter, 1967.

4.1. Fragment poétique et fragmentation du paysage

lié aux innovations apportées par certains poètes modernes, parmi lesquels joue un rôle fondamental Baudelaire, bien qu'un poète central pour deux de nos auteurs (Zanzotto et Jaccottet) ait écrit des fragments poétiques précisément à l'époque romantique.¹⁹ Un type d'écriture fragmentaire est notamment celui des poèmes en prose baudelairiens. Dans *Le Spleen de Paris* (dont le sous-titre est justement « Petits poèmes en prose »), Baudelaire présente des petits tableaux de la vie parisienne, en renfermant dans de brèves pièces en prose des représentations de situations de vie dans la « ville lumière ». Les procédés déployés par Baudelaire reposent souvent sur une syntaxe nominale, comme c'est le cas de l'amorce de la très célèbre pièce intitulée « *Confiteor* de l'artiste » :

Grand délice que celui de noyer son regard dans l'immensité du ciel et de la mer ! Solitude, silence, incomparable chasteté de l'azur ! une petite voile frissonnante à l'horizon, et qui par sa petitesse et son isolement imite mon irrémédiable existence, mélodie monotone de la houle, toutes ces choses

19. On parle ici, bien évidemment, de Hölderlin. Certains de ses poèmes ont une tendance fragmentaire (due aussi à des raisons biographiques) : cf. notamment les poèmes qu'il commence à écrire sous la suggestion de Schiller environ à partir de 1799 (*Taschenbuch für Frauenzimmer von Bildung auf das Jahr 1799*), ainsi que ceux qu'il a écrits pendant la période de la folie, connus sous le nom de *Turmgedichte* (« Poèmes de la tour »). On reviendra sur l'influence de ce « géant » dans la poésie de Zanzotto et de Jaccottet (cf. infra, p.). Pour l'instant, il suffit de dire que, en ce qui concerne Zanzotto, la présence de Hölderlin est constante dans sa poésie, de la citation tirée de « Die Heimat » placée en exergue à la seconde section de *Dietro il paesaggio* (cf. supra, p. 59), à l'insertion des hölderliniennes poires jaunes dans « Avventure metamorfiche del feudo », 3 (in *Sovrimpressioni*) : « Mit gelben Birnen hängen » (cf. Andrea Zanzotto, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 938) ; il s'agit du premier vers du poème de Hölderlin « Hälfte des Lebens ». Et l'on peut noter d'autres présences de Hölderlin dans la poésie de Zanzotto, comme le « io-noi, Hölderlin » dans « Retorica su : la sbandamento, il principio "resistenza" » (III, vers 28), une présence réaffirmée au vers 34 de la même troisième strophe (« Una riga tremante Hölderlin fammi scrivere ») ; cf. en outre « Hölderlin : "siamo un segno senza significato" » (« Sì, ancora la neve », toujours dans *La Beltà*, vers 12) ; de plus, Zanzotto est l'auteur de l'introduction à l'édition de tous les poèmes de Hölderlin traduits en italien par Luigi Reitani, publiée par Mondadori en 2001 (cf. Andrea Zanzotto, « Con Hölderlin, una leggenda », in Friedrich Hölderlin, *Tutte le liriche*, Milano, Mondadori, « I Meridiani », 2001, p. XI-XXIV) : cet écrit est riche en suggestions sur l'importance que ce poète revêt pour Zanzotto. En ce qui concerne Jaccottet, Hölderlin a été l'un des premiers poètes qu'il a traduits (la rencontre avec sa poésie remonte au rapport de Jaccottet avec Gustave Roud, qui lui a conseillé des lectures, notamment issues de littérature allemande, qui se sont révélées fondamentales pour Jaccottet). En particulier, Jaccottet est l'un des traducteurs officiellement reconnus de l'œuvre de Hölderlin (cf. l'édition des œuvres de Hölderlin publiée sous la direction de Jaccottet par la « Bibliothèque de la Pléiade » de Gallimard en 1967 : Friedrich Hölderlin, *Œuvres*, édition publiée sous la direction de Philippe Jaccottet, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1967).

Chapitre 4

pensent par moi, ou je pense par elles (car dans la grandeur de la rêverie, le *moi* se perd vite!) ; elles pensent, dis-je, mais musicalement et pittoresquement, sans arguties, sans syllogismes, sans déductions²⁰.

C'est un exemple emblématique de la direction dans laquelle est en train de se diriger la poésie européenne dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Le « genre lyrique » qui s'est défini avec le Romantisme commence à être investi, à partir de la moitié du siècle, par des instances prosaïques et discursives que la critique fait justement remonter à la figure de Baudelaire, véritable initiateur, d'après des nombreux spécialistes de cette époque, de la « poésie moderne ». C'est pourquoi, par exemple, d'après Berardinelli se justifie la distinction entre « poésie » et « genre lyrique », comme il dit dans son *Poesia non poesia*.

Moltissime cose che fino a Leopardi, Heine, Puškin o perfino a Baudelaire potevano essere dette in versi, a partire dal secondo Ottocento simbolista e fino alle ultime avanguardie diventano poeticamente indicibili, vengono escluse dai testi in versi. Parlare in poesia diventa un'eccezione, mentre lo stesso Baudelaire, fondatore della modernità poetica, scriveva ancora saggi versificati : spesso c'è più energia prosastica, descrittiva, discorsiva nelle *Fleurs du mal* che nei *Petits poèmes en prose*²¹.

En effet, Baudelaire agit comme un véritable pivot des deux principales tendances poétiques de la seconde moitié du XIX^e siècle : d'une part, avec l'utilisation de certains stylèmes typiques de l'allégorisme, la poésie de Baudelaire se dirige vers la recherche de l'absolu comme opposition à un monde prosaïque dans lequel le poète se retrouve à errer, dans la vie frénétique de Paris, où il perd son auréole, glissée dans la boue²². D'autre part, cette perte est vécue par le poète comme un signe de distinction par rapport aux autres « mauvais poètes » qui remplissent les

20. Charles Baudelaire, « Le *Confiteor* de l'artiste », in *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », vol. I, 1975, p. 278.

21. Alfonso Berardinelli, « Poesia e genere lirico. Vicende postmoderne », in *Poesia non poesia*, *op. cit.*, p. 34-35. En ce qui concerne la « poésie en prose » baudelairienne, cf. le chapitre « Baudelaire in prosa », in Alfonso Berardinelli, *La poesia verso la prosa : controversie sulla lirica moderna*, Torino, Bollati Boringhieri, 1994, p. 53-66.

22. Cf. « Perte d'auréole », in *Œuvres complètes*, vol. I, *op. cit.*, p. 352.

4.1. Fragment poétique et fragmentation du paysage

rues de la ville, comme le démontre ce passage très célèbre tiré du texte, contenu dans *Le Spleen de Paris*, qui a pour titre « Perte d'auréole » :

Je n'ai pas eu le courage de la ramasser. J'ai jugé moins désagréable de perdre mes insignes que de me faire rompre les os. Et puis, me suis-je dit, à quelque chose malheur est bon. Je puis maintenant me promener incognito, faire des actions basses, et me livrer à la crapule, comme les simples mortels. Et me voici, tout semblable à vous, comme vous voyez!²³

Cependant, le poète se distingue non pas grâce à sa supériorité, mais en tant que « simple mortel », comme quelqu'un qui peut « [se] promener incognito », et surtout « faire des actions basses », « [se] livrer à la crapule ». C'est une véritable ligne de démarcation entre une conception de la dignité de la poésie, conçue comme un langage supérieur, qui n'a rien à voir avec les « choses quotidiennes », et une idée de la poésie qui se distingue elle-aussi, mais de cette conception absolue, pour la ramener à la vie de tous les jours²⁴. Donc, si d'une part, Baudelaire est le poète qui, dans *Les Fleurs du mal*, met en place des procédés qui se caractérisent notamment par l'utilisation de la synesthésie et de l'analogie et qui seront les traits typiques du Symbolisme comme poétique dominante de la fin du siècle, d'autre part Baudelaire est aussi le poète qui inaugure le genre spécifique du « poème en

23. *Ibid.*

24. C'est justement à l'idée d'un « absolu » de la poésie qu'on fait remonter les prémices de la conception jakobsonienne du langage poétique comme « auto-réflexif ». Cette idée d'une « poésie absolue » est justement à la base du Symbolisme en tant que tendance spécifique de la poésie européenne des dernières décennies du XIX^e siècle. Les structuralistes ont lié la naissance d'une conception du fonctionnement du langage poétique, réglé par la soi-disant *fonction poétique* (Jakobson via Saussure), et la diffusion du Symbolisme dans la poésie européenne au tournant entre XIX^e et XX^e siècle. « Si parla di « autoriflessività » del linguaggio, quando esso, come accade nella poesia lirica - e in modo sempre più consapevole nella poesia lirica moderna, a partire dal Simbolismo - non mira a dare informazioni oggettive (in altri termini, non è referenziale), ma riflette su se stesso, pone cioè se stesso al centro dell'attenzione. [...] Nella storia della poesia, con il Simbolismo, avviene [...] un processo analogo a quello della linguistica [...]. Secondo gli studiosi strutturalisti che si rifanno alla lezione di Saussure, l'autoriflessività della lingua caratterizzerebbe la *funzione poetica* della lingua, che viene così distinta dalla *funzione referenziale*, rivolta a dare informazioni, dalla *funzione emotiva*, rivolta a porre in risalto i sentimenti e l'atteggiamento dell'emittente, dalla *funzione conativa*, che si esprime nel vocativo e nell'imperativo, nell'appello e nel comando, ecc. » (Romano Luperini et alii, *La scrittura e l'interpretazione. Storia e antologia della letteratura italiana nel quadro della civiltà europea*, vol. 3, t. I, Palermo, Palumbo Editore, 1996, p. 28).

Chapitre 4

prose », qui inspirera le projet des avant-gardes suivant lequel elles se présentent comme une rupture décisive avec la tradition lyrique pour proposer une poésie nouvelle, renvoyant davantage à la vie quotidienne, traitant des thèmes moins élevés et animée par des formes plus libres, quand bien même tendant totalement à la prose²⁵.

C'est sur ce terrain que le fragment peut finalement fleurir. En effet, c'est notamment dans le cadre des avant-gardes des premières années du XX^e siècle que ce type d'écriture s'affiche en poésie. L'avènement de la poésie moderne, qu'on fait souvent remonter justement à Baudelaire, a causé toute une reconfiguration des formes et des mètres²⁶ qui, dans le cas des avant-gardes, a été conduite sous l'égide d'une sorte d'intolérance destructive envers la tradition littéraire toute entière. Les mouvements d'avant-garde les plus célèbres, tels le Futurisme et le Dadaïsme d'abord, et le Surréalisme ensuite, ont agi en faveur de la destruction de cette tradition à travers une idée de l'œuvre d'art qui engendre une liberté totale et qui est bien résumée par le *paroliberismo* de Marinetti²⁷. En marge de ces mouvements plus connus, il y a eu des écrivains et des poètes qui ont proposé des formes tout aussi libres, mais sans pour autant en arriver à poser le problème de la fin de l'art comme menace. Pour ce qui est de la situation en Italie au début du XX^e siècle, par exemple, un intérêt particulier pour les formes du fragment (en poésie) et de l'aphorisme (par rapport à l'écriture des essais ou des articles journalistiques) a été manifesté par les écrivains réunis autour des revues « La Voce »²⁸

25. À ce propos, cf. notamment l'ouvrage d'Alfonso Berardinelli, centré justement sur ces poétiques et ces poètes qui ouvrent la voie d'une poésie tendant vers la prose (Alfonso Berardinelli, *La poesia verso la prosa : controversie sulla lirica moderna, op. cit.*). Les poètes les plus souvent cités par Berardinelli sont, parmi les modernes, Auden, Eliot et justement Baudelaire, ainsi que Valéry, Hopkins et Pound ; parmi les « postmodernes », Ponge, Montale et, justement, Zanzotto.

26. Pour le domaine italien, une étape très importante de cette reconfiguration a été l'invention du vers libre par Gian Pietro Lucini. Cf. à ce propos Fausto Curi, *La poesia italiana d'avanguardia : modi e tecniche*, con un'appendice di documenti e di testi editi e inediti, Napoli, Liguori, 2001, p. 119-127.

27. Le *paroliberismo* (dit aussi « Parole in libertà ») est la principale invention stylistique du Futurisme italien, théorisé par Marinetti dans le « Manifesto tecnico della letteratura futurista » paru en 1912 dans la revue « Lacerba » (cf. plus avant le rôle joué par cette revue dans la diffusion de l'avant-garde futuriste en Italie). L'exemple majeur des « Parole in libertà » est le petit poème « Zang Tumb Tumb » de Marinetti, publiée en 1914 par les « Edizioni futuriste di Poesia » de Milan (cf. Filippo Tommaso Marinetti, *Zang Tumb Tumb : Adrianopoli ottobre 1912. Parole in libertà*, Milano, Edizioni futuriste di Poesia, 1914).

28. « La Voce » a été fondée à Florence par Giuseppe Prezzolini en 1908. Prezzolini sera son

4.1. Fragment poétique et fragmentation du paysage

et « Lacerba »²⁹ (Slataper, Boine, Jahier, Campana, Rebora, Saba, Sbarbaro). Le *frammentismo* (on nomme ainsi tout particulièrement la tendance fragmentaire de ces poètes) est lié notamment à des instances expressionnistes et renvoie donc explicitement à la nécessité de rompre avec la tradition que l'Expressionnisme, en tant qu'exigence agissant d'une manière souterraine sur toutes les avant-gardes, a été le premier à mettre en pratique dès les premières années du nouveau siècle³⁰.

En particulier, ce sont les poètes et les intellectuelles réunis autour de la revue « La Voce » qui ont principalement inauguré une pratique d'écriture fragmentaire qui avait pour but de donner cours à « une expression immédiate de la subjectivité, pourtant non pas réduite au sentiment lyrique, mais saisie en ses manifestations diverses, morales et aussi politiques »³¹.

Questo bisogno di immediatezza, di fare dell'arte una trascrizione della vita, [...] induce [ces poètes, c'est-à-dire ceux qu'on nomme d'habitude les « vociani »] a un rifiuto radicale del sistema dei generi letterari, del romanzo, della novella, talora anche della poesia. A tali generi contrappongono il *frammento*, in cui poesia e prosa si fondono, nella forma del *poème en prose* (poésie en prose) baudelérien o della prosa lirica. Nel frammento i confini tra i generi vengono aboliti, e si mescolano momenti lirici e riflessivi. Il frammento diventa la forma privilegiata di una modalità espressiva tipica dei vociani, l'annotazione diaristica o l'autobiografia lirica³².

directeur jusqu'en 1914, lorsque Giuseppe De Robertis reprend la direction de la revue, qui change son domaine d'intérêt du domaine politico-culturel à la stricte littérature. La deuxième phase de la « Voce » (1914-1916) est dite aussi « Voce bianca » (en référence à la couleur de sa nouvelle couverture) ; en tout cas, lorsqu'on parle de « La Voce », on fait habituellement référence à la première phase de la revue dirigée par Prezzolini (1908-1914).

29. Fondée en janvier 1913 par Giovanni Papini et Ardengo Soffici, « Lacerba » naît dans un contexte de polémique avec « La Voce », dont les directeurs ne partageaient pas les présupposés, ayant pour but de mettre au premier plan l'art et la littérature, et non pas la seule actualité morale et culturelle. C'est notamment dans le cadre de « Lacerba » que s'affiche le fragment comme principal procédé d'écriture.

30. On parle souvent d'une « tendance à l'expressionnisme » pour indiquer une instance commune qui traverse toutes les avant-gardes des premières années du XX^e siècle. À ce propos, cf. Romano Luperini, *op. cit.*, vol. 3, t. II, p. 56.

31. *Ibid.*, p. 63 (nous traduisons).

32. *Ibid.* (nous soulignons). On a vu que le mélange prose/poésie est un trait typique de l'écriture de Jaccottet. On donnera quelques exemples de comment cela se déploie dans ses derniers recueils, en proposant à une typologie des œuvres dans lesquelles prose et poésie coexistent en une structure organisée précisément à partir de l'idée de fragment : cf. *infra*, § 4.3.

Chapitre 4

Outre l'importance de l'apport de ces poètes au niveau littéraire, les « vociani » revêtent aussi une importance historique qui est bien expliquée par Romano Lupolini :

*L'importanza storica del frammentismo è duplice : esso riconosce e accelera la crisi dell'io come capacità unitaria e sintetica, come centralità unificante delle esperienze ; e riconosce, nello stesso tempo, il carattere frantumato della realtà, la sua disgregazione, la mancanza di organicità e di ordine della vita moderna [...]. A una realtà disgregata, in cui non esiste più un senso oggettivo (come ritenevano invece i positivisti e i naturalisti), corrisponde un io non meno disgregato, in cui la coscienza non è più unità di misura del reale, né luogo dell'integrità e del valore*³³.

La crise du sujet comme « centralité unifiante des expériences » est une condition qui, dans les parcours de Zanzotto, Jaccottet et Heaney, s'affiche de plus en plus jusqu'à constituer un problème auquel le sujet est forcé de se confronter ; en même temps, ce même sujet est constamment en lutte contre cet état des choses, et garde en permanence pour but le fait de rester le point central de l'énonciation. Le caractère écrasé de la réalité, typique de la vie moderne, qu'on trouve dans les expériences du début du siècle, se manifeste à l'identique dans ces expériences poétiques « postmodernes » : ce qui nous intéresse, c'est que cette hétérogénéité du monde se reflète notamment sur le paysage, qui est menacé de destruction, et qui présente, dans ces expériences poétiques, des éléments de résistance qui à l'inverse sont eux-mêmes menaçants envers les hommes - les mêmes hommes qui d'ailleurs contribuent sans cesse, parfois sans s'en rendre compte, à cette destruction. D'où le rôle de la poésie, qui réunit les éléments de résistance en devenant elle-même un moyen de lutter contre la destruction du paysage, du moins dans la mesure où elle peut jouer le rôle d'une sonnette d'alarme face à cette menace, en défendant précisément les fragments de beauté encore présents dans le monde contemporain. Dans cette poésie du paysage, cette fonction sera assumée, au niveau thématique, tout particulièrement par les fleurs et les plantes résiduelles sur, par exemple, les bords des routes ou les talus des voies ferrées ; en un mot, par tout ce que Gilles Clément nous invite aujourd'hui à traiter comme des « jardins de résistance »³⁴.

33. *Ibid.* (nous soulignons).

34. « Tiers-paysage », « jardins de résistance », « jardins en mouvement » : ce sont tous des

4.1. Fragment poétique et fragmentation du paysage

Le rôle du fragment en poésie est donc clair en ce qui concerne ces expériences poétiques du début du XX^e siècle. Une poétique similaire a été pratiquée par un poète « isolé » comme Ungaretti. Pour ses liens avec la culture européenne, notamment française, Ungaretti nous permet d'élargir notre discours aux autres expériences contemporaines qui se déroulent en Europe, notamment à Paris, pendant ces années-là. En effet, après avoir joué le rôle de capitale culturelle au XIX^e siècle, Paris prolonge ce statut durant le nouveau siècle, du moins jusqu'aux années 1920, pendant la période de plus grande expansion du Surréalisme.

D'abord, grâce à sa formation, Ungaretti nous permet de comprendre comment ces nouvelles instances poétiques ont une circulation massive, y compris hors d'Europe : né à Alexandrie en Egypte, le jeune poète italien entre en contact avec la littérature française (notamment grâce à la médiation de son ami Mohammed Sceab, qui lui fait découvrir la poésie de Rimbaud, Mallarmé et Baudelaire) ainsi qu'avec la littérature italienne (il était abonné justement à la revue « La Voce »). En 1912 a lieu son déménagement à Paris, où il y rencontre un milieu international, la capitale française étant fréquentée par le groupe des futuristes italiens (Marinetti, Papini, Soffici, Palazzeschi) ; à Paris, Ungaretti connaît aussi Apollinaire, dont la recherche poétique allait, durant ces mêmes années, dans une direction similaire, pour aboutir aux *Calligrammes*, le dernier recueil d'une expérience terminée prématurément en 1918. Il s'agit d'un recueil de poèmes « en liberté », avec des pièces libérées de toute contrainte métrique, organisées afin de composer un dessin par la disposition des vers sur la page.

Ungaretti découvrira la mort de son ami Apollinaire en retournant du front de la Champagne. En effet, à l'entrée de l'Italie dans la Première Guerre mondiale (1915), Ungaretti s'était engagé comme volontaire au front du Carso, au nord-est de la péninsule italienne. L'expérience de la guerre sera à la base de la première pla-

concepts élaborés par Clément au cours des deux dernières décennies, rassemblés par une idée commune : celle d'une nature dans laquelle l'homme doit s'insérer en tenant compte de tous les caractères qui la constituent (esthétiques, biologiques, écologiques, sociaux). C'est un type d'action qui se fixe un projet de réorganisation des espaces naturels et urbains en tenant compte de tous les apports dérivants de cette pluridisciplinarité. Nous croyons que la poésie, notamment celle de nos poètes, peut s'insérer à juste titre dans ce projet. En ce qui concerne les travaux du « jardinier » Gilles Clément, cf. notamment son activité d'enseignant à l'École nationale du paysage de Versailles, ainsi que ses réalisations pratiques comme le parc André-Citroën et le quartier de La Défense à Paris.

Chapitre 4

quette d'Ungaretti, publiée en quatre-vingt exemplaires en 1916 : *Il porto sepolto*. Les poèmes parus dans ce petit ouvrage formeront ensuite la deuxième section de *L'Allegria*, le premier véritable recueil poétique d'Ungaretti. Il s'agit de ces pièces brèves auxquelles on a fait référence lorsqu'on a parlé de leur influence sur l'évolution de la poésie de Jaccottet vers la fragmentation et les pièces courtes d'*Airs* ; en même temps, on a aussi rappelé l'intuition de Zanzotto, selon lequel cette première production d'Ungaretti manifeste une analogie surprenante avec les formes du haïku, peut-être intégrées dans la poésie du premier Ungaretti justement à travers la médiation d'Apollinaire³⁵. Pour n'en donner qu'un exemple, voilà comment se présente l'un des poèmes les plus connus de *L'Allegria* :

Di queste case
non è rimasto
che qualche
brandello di muro

Di tanti
che mi corrispondevano
non è rimasto
neppure tanto

Ma nel cuore
nessuna croce manca

È il mio cuore
il paese più straziato³⁶.

« San Martino del Carso » est un exemple de ce qu'on entend par fragmentation. Ce n'est alors pas un hasard si la recherche poétique que Zanzotto conduit pendant les années 1980 a ses origines dans une réflexion qui prend pied justement à partir de la poésie d'Ungaretti³⁷ ; et même Jaccottet, rappelons-le, voit dès sa rencontre

35. Cf. supra, p. 121.

36. « San Martino del Carso », in Giuseppe Ungaretti, *Vita d'un uomo : tutte le poesie*, édition sous la direction de Leone Piccioni, Milano, Mondadori, « I Meridiani », 1969.

37. Dans l'interprétation du poète de *L'allegria*, développée notamment en deux occasions entre la fin des années 1970 et la fin des années 1980, Zanzotto aborde, entre autres choses, la

4.1. Fragment poétique et fragmentation du paysage

avec le poète né à Alexandrie une analogie entre la forme du haïku et le « poème-instant », dont l'exemple majeur est clairement « celui de *L'Allegria* »³⁸. De plus, la figure d'Ungaretti nous permet d'élargir le spectre de notre recherche à la poésie de l'aire anglo-saxonne, étant donné l'analogie formelle avec d'autres poétiques comme l'« auditory imagination » d'Eliot ou celle de l'*energeia* poundienne³⁹. Ces sont d'ailleurs ici des sources primaires pour un poète comme Heaney, qui y renvoie souvent dans ses essais critiques parus tout au long de sa production⁴⁰.

Avant d'aborder la question de ces influences, il convient toutefois de s'arrêter encore un instant sur la définition des concepts de « fragmentation » et, plus spécifiquement, de « fragment poétique ». Jusqu'ici, on a parlé des tendances, instances et influences, justement, sans expliquer comment agit en général l'idée de fragmentation dans un texte (au-delà du seul domaine poétique). Un point de départ utile pour la poursuite de notre objectif est constitué par un article d'Anthony L. Johnson paru en 1985 dans la revue *Poetics Today*⁴¹. À partir de l'analyse de certains vers tirés de *The Waste Land*, Johnson centre son discours sur la coexistence de ce qu'il nomme « fragmentation discursive » et « intégrité paradigmatique » dans la poésie d'Eliot. Il s'agit d'une contribution qui peut nous aider à comprendre non seulement la direction que la poésie en langue anglaise, dans le cadre de la

question de la possibilité que le haïku ait pu influencer les pièces brèves d'Ungaretti à travers une certaine poésie française des premières années du XX^e siècle. Ces réflexions convergeront dans l'introduction au recueil de haïkus choisis et publiés par Irene Iarocci en 1982, à laquelle on a déjà fait référence (cf. supra, p. 121). Les deux « occasions » qu'on vient de citer sont l'intervention à un colloque sur Ungaretti qui a eu lieu à Urbino en 1979 et une conférence tenue à Bologne en 1989, dont la transcription est le point de départ de la réflexion développée dans l'un des plus importants écrits critiques de Zanzotto : « Tra ombre di percezioni “fondanti” (appunti) ». On y reviendra (cf. infra, p. 187).

38. Cf. la note de *La Semaïson* qu'on a déjà citée supra, p. 120.

39. La lecture de la poésie de Zanzotto proposée par Jean Nimis dans son étude parue en 2006 recoupe « en partie », comme Nimis l'affirme explicitement, « les propositions de la théorie de l'*energeia* poundienne », bien que l'auteur tienne compte du fait que « cette optique rapproche deux poètes du XX^e siècle qui, a priori, ont peu à voir entre eux [...]. Néanmoins, ils s'inscrivent dans un parcours commun, en particulier par l'utilisation de procédés comme la citation ou la diffraction syntaxique » (Jean Nimis, *Un « processus de verbalisation du monde »*, op. cit., p. 6). On reviendra sur ces procédés, qui sont par ailleurs communs aux deux autres poètes qui font l'objet de notre étude.

40. Une des poétiques ayant influencé la poésie de Heaney, par exemple, a été celle des « imagistes », dont Eliot a été l'un des théoriciens et Pound l'un des interprètes majeurs.

41. Anthony L. Johnson, « “Broken images” : discursive fragmentation and paradigmatic integrity in the poetry of T. S. Eliot », in *Poetics Today*, Vol. 6, N° 3, Poetics of Poetry (1985), p. 399-416.

Chapitre 4

poésie moderne européenne, est en train de prendre au début du XX^e siècle, mais aussi des concepts susceptibles de fonctionner dans l'analyse des procédés de fragmentation mis en place par Zanzotto, Jaccottet et Heaney dans leurs dernières expériences poétiques.

Dans sa « Theoretical premise » (p. 399-402), Johnson établit une distinction entre la fragmentation en tant que « phénomène à voir hors du texte - à travers la reconnaissance d'écarts ou de portions qui manquent d'une *Gestalt* », et celle agissant à l'intérieur du texte, considéré comme un « discours » :

especially in the present century [le XX^e], fragmentariness has been interpreted as a feature of a text viewed from the inside, as discourse. Here one detects *cracks* that appear where textual continuity would normally be expected - to ensure intelligibility or unimpeded first-level decoding⁴².

Comme l'affirme Johnson par la suite, on peut distinguer la fragmentation qui apparaît dans le discours « on the morpho-syntactic plane of cohesion, on the semantic plane of coherence, and on the pragmatic plane of synergy »⁴³. Dans les dernières expériences poétiques de Zanzotto, Jaccottet et Heaney, la fragmentation agit surtout à travers des procédés qui touchent à l'unité morphosyntaxique, comme les anacoluthes, la syntaxe elliptique et les constructions nominales. Ces procédés ont une base commune qui nous permet de les insérer à l'intérieur d'un ensemble constitué par la tendance à la répétition, dans toutes les formes que celle-ci peut prendre au niveau rhétorique, stylistique et thématique. Une des caractéristiques de la poésie de Zanzotto dès *La Beltà*, par exemple, est la glossolalie⁴⁴, à travers laquelle le poète met en œuvre des procédés de répétition de syntagmes sous différentes formes linguistiques ; en outre, ces syntagmes sont souvent répétés à travers des procédés écholaliques. En ce qui concerne Jaccottet, le métissage prose/poésie caractéristique de ses derniers recueils s'insère dans cette tendance, en donnant cours à des éléments du langage (mots, syntagmes, phrases) qui sont souvent repris le long de chaque recueil. Quant à Heaney, c'est surtout au ni-

42. Anthony L. Johnson, « "Broken images" », *op. cit.*, p. 399.

43. *Ibid.*

44. À ce propos, cf. la première section du deuxième chapitre de l'œuvre de Nimis : « Une poétique entre "xénoglossies" et "glossolalies" » (Jean Nimis, *Un « processus de verbalisation du monde »*, *op. cit.*, p. 59-82).

veau thématique, ainsi qu'au niveau des formes poétiques, que certains topiques reviennent notamment à la fin de sa production, où on a affaire aussi à des procédés d'intertextualité et d'(auto)citation qui viennent battre le rythme de chaque recueil. Voyons maintenant quelques aperçus des formes fragmentaires qu'on vient de présenter ici.

4.2. La nomination comme émergence du paysage

La nomination, on l'a vu, est un trait qui prend pied assez tôt dans la poésie de Jaccottet. Dès *La promenade sous les arbres*, y compris grâce à des déclarations explicites en ce sens, on assiste à des tentatives de tendre de plus en plus vers ce que Jaccottet appelle « la seule nomination des choses ». Il s'agit d'une conséquence de la tendance à mettre de côté le sujet pour laisser apparaître les éléments du paysage.

La nomination est par ailleurs l'un des procédés typiques de la dernière production de Zanzotto. Ces procédés sont mis en œuvre surtout dans ce qu'on peut appeler des « pseudo-haïkus ». Il s'agit d'un type d'écriture poétique que Zanzotto commence à pratiquer pendant les années 1980 et qui est très représentatif, à différents niveaux (formes, thèmes, style) de la fragmentation de la dernière poésie zanzottienne, notamment de ce qui a été nommé la « trilogie de l'outre-monde »⁴⁵.

Zanzotto commence à s'intéresser à la forme du haïku au début des années 1980. On a déjà fait référence à l'influence d'Ungaretti en ce qui concerne les « poèmes-instant » de Jaccottet, se rapprochant eux-mêmes de la forme du haïku⁴⁶. La même influence agit, à peu près dans le même sens, sur la poésie de Zanzotto après *Idioma*, le recueil paru en 1986. Comme on l'a déjà expliqué⁴⁷, c'est notamment dans le cadre de deux communications que Zanzotto développe une interprétation de la poésie d'Ungaretti : la première fois, en 1979, lors d'un colloque à Urbino⁴⁸, la

45. Cf. Stefano Dal Bianco, « Introduzione », in Andrea Zanzotto, *Tutte le poesie*, *op. cit.*, p. LXXIII.

46. Cf. *supra*, § 3.1.2.

47. Cf. *supra*, p. 185, n. 39.

48. L'intervention de Zanzotto figure dans les actes du colloque publiés en 1981 (cf. AA.VV., *Atti del Convegno Internazionale su G. Ungaretti*, Urbino, Quattro Venti, 1981) ; elle a été ensuite publiée dans *Fantasie di avvicinamento* (1991) : cf. Andrea Zanzotto, « Testimonianza », in *Scritti sulla letteratura*, *op. cit.*, vol. I, p. 87-98.

seconde fois, dix ans plus tard, dans une conférence qui a eu lieu à Bologne en 1989, dont la transcription est à la base de l'un des plus importants écrits de poésie de Zanzotto : « Tra ombre di percezioni “fondanti” (appunti) »⁴⁹. Le caractère fragmentaire est visible jusque dans cette prose critique, s'agissant de « notes », comme le titre le précise explicitement⁵⁰. C'est une tendance qui investit entièrement l'écriture de Zanzotto, au niveau de la poésie ainsi qu'à celui des essais et des proses de réflexion sur la poésie. C'est à ce moment de son expérience que Zanzotto entre en contact avec la forme du haïku. Justement au colloque d'Urbino, Zanzotto rencontre la poète japonaise Suga⁵¹ ; puis, deux ans après la publication de l'anthologie de haïkus par Irene Iarocci (préfacée par Zanzotto), entre avril et mai 1984, Zanzotto écrit une série de haïkus en un anglais inventé sur le modèle du *petèl*, un langage déjà utilisé par le poète, notamment dans *La Beltà*⁵². C'est une période très difficile pour le poète : la névrose dont il souffre depuis longtemps se montre cette fois particulièrement durable. Toutefois, Zanzotto l'emporte justement à travers l'écriture de ces pièces fragmentaires. Après *Idioma*, donc, la poésie de Zanzotto subit une transformation qui amène le poète à des territoires en quelque sorte « hors de l'idiome »⁵³.

49. Andrea Zanzotto, « Tra ombre di percezioni “fondanti” (appunti) », in *Le poesie e prose scelte*, *op. cit.*, p. 1338-1346.

50. Dans un volume récemment publié sous la direction de Niva Lorenzini e Francesco Carbognin, une partie est consacrée à l'édition des variantes de cet essai : cf. Niva Lorenzini, Francesco Carbognin (dir.), *Diriti « Zanzotto »*, *op. cit.*, p. 33-44.

51. « Forse è proprio da uno di questi convegni organizzati dall'Università di Urbino, a cui partecipavano poeti da tutta Europa, che mi è venuta l'idea di scrivere haiku » : ainsi s'exprime le poète pendant une conversation avec Silvia Bassi, citée dans Silvia Bassi, *Un “giardiniere e botanico delle lingue” : Andrea Zanzotto traduttore e autotraduttore*, *op. cit.*, p. 60, n. 6.

52. Cf. « L'elegia in petèl », in Andrea Zanzotto, *Tutte le poesie*, *op. cit.*, p. 281-283. Cf. aussi la note dédiée à ce poème à la fin du recueil, où Zanzotto donne quelques informations à propos de cette « langue câline avec laquelle les mères s'adressent aux petits enfants, et qui voudrait coïncider avec celle à travers laquelle eux-mêmes s'expriment (c'est l'“Ammensprache” des linguistes) » (*Ibid.*, p. 318. Nous traduisons). En ce qui concerne les haïkus écrits par Zanzotto en anglais en 1984, cf. *infra*, p. 191, n. 65.

53. Cf. « Alto, altro linguaggio, fuori idioma? », un poème contenu dans *Idioma* (in Andrea Zanzotto, *Tutte le poesie*, *op. cit.*, p. 768-769). Les prémices de ce langage « hors de l'idiome » sont à retrouver dans *Idioma* même, le recueil qui, en 1986, clôt la « pseudo-trilogie » en ramenant le sujet à l'intérieur de son lieu et de son langage natals, après avoir sondé, avec *Il Galateo in Bosco* (1978) (première partie de la trilogie), les profondeurs du langage et du paysage, ainsi que, avec *Fosfeni* (1983) (deuxième partie), leurs altitudes (cf. Stefano Agosti, « L'esperienza di linguaggio di Andrea Zanzotto », *op. cit.*, p. xxxvi-xxxix). Ce n'est pas un hasard si, après les expérimentations conduites dans *Filò* (le petit poème écrit pour le *Casanova* de Federico Fellini

4.2. La nomination comme émergence du paysage

Meteo, le recueil qui fait suite à *Idioma*, paraît dix ans plus tard, en 1996. Il s'agit d'une petite plaquette qui démontre le changement de perspective qui a investi le sujet au tournant des années 1980. Tout d'abord, le recueil est accompagné par des dessins de Giosetta Fioroni⁵⁴, ce qui représente une nouveauté après plus de quarante ans de publications de la part de Zanzotto. Ensuite, d'autres nouveautés apparaissent par rapport à la production précédente : les notes aux poèmes, par exemple, figurent en bas de page, et non plus à la fin du recueil ; la plupart des poèmes sont datés, et les dates remontent aux années immédiatement postérieures à *Idioma*, parfois même avant la publication de ce recueil⁵⁵. En somme, il s'agit de poèmes écrits le long des années 1980, et le fait que Zanzotto ait attendu dix ans pour les publier dans un petit recueil laisse penser à un tournant décisif dans sa poésie⁵⁶.

dans lequel l'utilisation du dialecte vénitien et du petèl est la marque principale qui le distingue des autres recueils de Zanzotto), *Idioma* est le moment où Zanzotto déploie une utilisation massive du dialecte, dans le prolongement de la tension vers l'origine inaugurée dans *La Bellà* (cf. supra, p. 155, n. 150).

54. Les dessins ne figurent pas dans l'édition « Oscar » qui recueille tous les poèmes de Zanzotto.

55. Les pièces qui constituent « *Leggende* », par exemple, datent de 1985 ; les deux parties de « *Ticchettio* », sont datées de 1986-87 (l'adjonction de l'année 1994 apparaît dans l'édition « Oscar » : cf. Andrea Zanzotto, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 808).

56. Par ailleurs, même Stefano Dal Bianco, dans l'introduction à l'édition « Oscar » de Mondadori, affirme que ces dix ans « non sono dovuti a una "avara vena" dell'autore, ma alla sopravvenuta sfiducia nel concetto stesso di opera, ovvero nella possibilità di comporre un libro organico che assuma un punto di vista sul mondo » (Stefano Dal Bianco, « Introduzione », in Andrea Zanzotto, *Tutte le poesie*, op. cit., p. LIX). À ce propos, Dal Bianco rappelle les considérations que Zanzotto fait dans « Tentativi di esperienze poetiche (Poetiche-lampo) », un essai de poétique qui date de 1987, où le poète aborde des questions auxquelles il reviendra souvent dans les années qui suivent (cf. Andrea Zanzotto, « Tentativi di esperienze poetiche (Poetiche-lampo) », in *Le poesie e prose scelte*, op. cit., p. 1209-1319). Dans la note à cette prose, rédigée par Gian Mario Villalta, sont cités quelques passages tirés d'une communication que Zanzotto a proposée à Ferrara en 1992 (cf. supra, p. 153, n. 143), où le poète réfléchit notamment sur le thème des variantes dans sa pratique d'écriture, lorsqu'il dit que « per ogni componimento arriva il problema delle varianti, che tendono ad essere potenzialmente infinite. È questa una sensazione quasi persecutoria per colui che scrive. [...] Certo è che la variante crea un testo aperto, una luce che porterebbe forse verso un raggiungimento diverso e più ricco di quello presentato come finale. Nel mio modesto caso prevale una volontà, a un certo punto diventa impellente, di troncatura : basta, stop, non si varia più, che il testo sia pure "meno" riuscito non importa. Talvolta ho dovuto ammettere poi che i singoli frammenti da me scartati in precedenza erano migliori di quelli che io avevo accettato come finali » (*Ibid.*, p. 1734-1735). La même idée est réaffirmée dans une autre prose écrite quelques années plus tard : « personalmente [...], io non sono mai stato affezionato al concetto di definitività del testo poetico. Pronunciare il *ne varietur* mi turba. Ho sempre la sensazione che si sarebbe potuto compiere un passo, se non anche più in su, almeno verso una certa variazione laterale interessante come quella che è stata data per centrale » (Andrea Zanzotto, « Europa,

Chapitre 4

Le recueil s'ouvre sur une pièce introductive qui figure sous forme manuscrite dans le texte. Le titre de ce poème liminaire⁵⁷ nous introduit directement dans le thème porteur du recueil, qui est lié aux différentes significations qu'on peut donner à la dimension temporelle, considérée ici non seulement du point de vue chronologique, mais aussi de celui de l'atmosphère et de la grammaire⁵⁸. « Live » se réfère en réalité au temps de la télévision : le mot anglais, en effet, est d'abord celui que l'on utilise pour indiquer les « directs » que l'écran « éructe » (vers 4) :

Sangue e pus, e dovunque le superflue
superfluenti vitalbe che parassitano gli occhi ;
un teleschermo, fuori tempo massimo,
Dirette erutta e Balocchi

Cette pièce introductive contient une première allusion aux plantes adventices⁵⁹. Il s'agit des clématites des haies (« vitalbe »), une des plantes qui apparaîtront souvent dans les trois derniers recueils de Zanzotto⁶⁰. Ici, elles « parasitent les yeux » (« parassitano gli occhi »), et tout, autour d'elles, relève d'un paysage « blessé » comme s'il s'agissait d'un corps (cf. « sangue e pus », au premier vers). On reviendra sur cette métaphore du paysage comme corps ; pour l'instant, il suffit de noter comment les traits qui font référence à la nomination comme émergence de ce paysage blessé sont déployés dans les « pseudo-haïkus » de *Meteo* et de *Sovrimpressioni*, le recueil suivant, paru en 2001.

melograno di lingue », *Ibid.*, p. 1364).

57. « Live », in Andrea Zanzotto, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 783.

58. « [L]a valenza equivoca della parola "tempo", in senso cronologico, atmosferico e anche grammaticale (l'inglese *tense*, contrapposto a *time*) è sottesa a tutto il libro » (Stefano Dal Bianco, « Introduzione », in Andrea Zanzotto, *Tutte le poesie*, op. cit., p. LX-LXI).

59. On consacra une section à ce sujet dans le prochain chapitre : cf. *infra*, § 5.2.

60. Déjà dans *Meteo*, les « vitalbe » seront les protagonistes des pièces qui composent « *Sedi e siti* » (d'ailleurs, la paronomase qui agit dans « Live » - « superflue / superfluenti vitalbe », vers 1-2 - est reprise, à l'identique, aux vers 2-3 de la deuxième pièce de ce poème), ainsi que du dernier poème du même recueil (« *ALBE, MANES, VITALBE* ») ; puis, elle reviendront dans *Sovrimpressioni* (« *MANES RIBELLIONI VITALBE* » et « *Parché che no pose dirghe VIDISON* » ; ce dernier est un poème en dialecte vénitien suivi de sa traduction en italien, qui met l'accent sur le caractère « dangereux » dont ces plantes sont porteuses, si bien qu'il ne suffit pas de les nommer en trois langues, comme le poème l'affirme, pour les conjurer : c'est un autre indice de l'identification entre paysage et poésie et du danger que la langue et la nature partagent dans cette identification. On y reviendra).

4.2. La nomination comme émergence du paysage

Meteo contient déjà au niveau de son titre la référence à la forme spécifique dans laquelle les procédés de fragmentation de la poésie et du paysage sont mis en place dans ces dernières expériences. Le genre du haïku, en effet, on l'a vu, est lié à la présence des références à la temporalité qui caractérise le cours de l'année, et notamment à celle qui est liée à la nature et au paysage, comme les saisons. Le cours « météorologique » qui soutient le recueil entier est ce qui permet d'insérer les pièces qui le composent à l'intérieur d'un cadre qui se tisse au fil des « thèmes qui s'estompent les uns dans les autres », comme l'explique la note placée à la fin du livre⁶¹. Cette note, par ailleurs, rend explicite le caractère fragmentaire qui caractérise le recueil tout entier :

Questa silloge vuol essere soltanto uno specimen di lavori in corso. Sono qui raccolti quasi sempre « incerti frammenti », risalenti a tutto il periodo successivo e in parte contemporaneo a *Idioma* (1986), comunque organizzati provvisoriamente per temi che sfumano gli uni negli altri o in lacune, e non secondo una sequenza temporale precisa, ma forse « meteorologica »⁶².

Il s'agit, donc, d'« incertains fragments [...] organisés [...] non pas selon une séquence temporelle précise, mais peut-être météorologique »⁶³. Dans *Meteo*, le fait que tout soit explicitement réduit au fragment « plastifié et filtré par un écran » (dans le poème introductif, il s'agit de l'écran de la télévision) est un trait révélant la « condition d'exil du sujet »⁶⁴. Cette condition est ce qui permet au paysage d'émerger : mais c'est d'un paysage fragmenté que témoignent ces fragments poétiques.

61. Cf. Andrea Zanzotto, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 827 (nous traduisons).

62. *Ibid.*

63. L'appellation d'« incerti frammenti » est aussi placée entre parenthèses à la fin de certains poèmes de *Meteo*, comme « Lanugini », « Altri papaveri », « TEMPESTE E NEQUIZIE EQUINOZIALI » et « Topinambùr » ; un autre trait de la fragmentation qui investit *Meteo* au niveau des références explicites placées dans le texte est l'appellation de « variante » dans « *ALBE, MANES, VITALBE* », le dernier poème du recueil, qui fait suite à « *Erbe e Manes, Inverni* », reprenant le thème de l'association entre les éléments botaniques (les clématites et les herbes les plus communes) et la sacralité païenne liée aux dieux des lieux (les « Mânes »). Les deux appellations reviendront, ensemble, dans un poème de *Sovrimpressioni*, « *L'altra stagione* », à la fin duquel on lit « Incerti frammenti, anni '90 (variante) ».

64. Stefano Dal Bianco, « Introduzione », in Andrea Zanzotto, *Tutte le poesie*, op. cit., p. LXI.

Chapitre 4

In tutto l'arco della poesia di Zanzotto il soggetto, pur dibattendosi tra conferme e sparizioni, continuava a tenere le redini del discorso, sostenuto in questo dalle sacche di resistenza sempre presenti in una natura minacciata. Nelle ultime poesie di *Idioma* il soggetto si ritraeva per lasciare posto a una sorta di autonomia del paesaggio. Ma la minaccia, nel frattempo, si è tradotta in autentica devastazione [...]. Quel paesaggio terrifico che in *Vocativo* scaturiva dall'ipersensibilità proiettiva di un io traumatizzato è divenuto realtà e si accampa in *Meteo* quale protagonista indiscusso⁶⁵.

L'émergence du paysage se manifeste donc par l'intermédiaire de ces formes fragmentées comme les « pseudo-haïkus » qui, traversant une pratique qui se déroule tout au long des années 1980, apparaîtront pour la première fois justement dans *Meteo*, puis feront de nouveau leur apparition dans *Sovrimpressioni* jusqu'à attester leur présence dans un recueil plus structuré comme *Conglomerati*, certaines sections de ce dernier étant animées par des pièces fragmentaires très proches de ces formes⁶⁶.

La première série de « pseudo-haïkus » de *Meteo* est celle qui figure sous le titre de « Lanugini »⁶⁷. Il s'agit d'un groupe de pièces, divisé en deux parties, dédié au taraxacum (dit communément pissenlit) : le titre rappelle l'infrutescence de cette plante dans la métaphore qui associe les duvets constituant le pappus (ainsi s'appelle son fruit) à la laine qui s'accorde bien à l'image des prés recouverts des restes de ces germinaisons. Le style nominal est le principal procédé mis en œuvre pour laisser la place à ces protagonistes du paysage, comme le démontre la pièce qui ouvre la série :

Prato di globi di pappi laggiù smarrito
avanzare sempre più profondo
di concezioni dell'infinito

65. *Ibid.*, p. LIX-LX.

66. Avant la parution de *Conglomerati*, d'ailleurs, l'éditeur Nicolodi de Rovereto a publié une plaquette contenant neuf haïkus, en anglais et en italien, qui remontent au début des années 1980 : il s'agit d'une sélection des haïkus que Zanzotto avait écrit durant sa dépression (cf. Andrea Zanzotto, *Wind and poppies*, avec des dessins de Annamaria Gelmi, sous la direction d'Anna Secco, Rovereto, Nicolodi, 2008). Ces haïkus ont été entièrement publiés après la mort du poète, en 2012, sous la direction d'Anna Secco et Patrick Barron : cf. Andrea Zanzotto, *Haiku for a season / Haiku per una stagione*, Chicago, The University of Chicago Press, 2012.

67. « Lanugini », in Andrea Zanzotto, *Tutte le poesie, op. cit.*, p. 789-790.

4.2. La nomination comme émergence du paysage

La métaphore engendrée par le titre de la série revient dans la deuxième pièce, augmentant son effet par l'allitération qui agit au premier vers :

Lanugini di lai leni lontananze
vibratili trappole in cui cadde la luce
soffi, tocchi su immense aree sostati

La fragmentation agit même à l'intérieur des vers : ici, par exemple, dans l'éloignement de groupes de mots par des espaces blancs qui engendrent des pauses même à l'intérieur des vers. Le premier vers de cette pièce met en place un procédé de redondance : le sujet de la première partie du vers (« Lanugini di lai leni ») est redoublé par le lexème « lontananze », détaché du reste par un espace blanc. C'est un premier exemple que l'on peut mettre en relation avec la tendance à la répétition dont on a parlé. Un autre exemple de cette tendance, renvoyant d'ailleurs au « balbutiement aphasique »⁶⁸ typique de la poésie de Zanzotto (surtout après *La Beltà*), est celui que constitue les « agglutinations lexicales », comme celle qui apparaît dans la cinquième pièce (vers 3) de la première partie de cette série :

Delicati e imbambolati
quali purissime dissoluzioni
gli eserciti-soffioni offrono ai prati?

On verra que, même au niveau thématique, les éléments du paysage mis en scène dans ces « pseudo-haïkus » reflètent la fragmentation de ce dernier, en se présentant comme des éléments de résistance face à la menace d'une nature qui subit de plus en plus l'action destructive de l'homme. À cette action, les éléments du paysage réagissent de manière aussi « agressive », comme dans ce cas, où les fruits du taraxacum se présentent comme s'ils étaient organisés en « armées » (« eserciti-soffioni »). Et c'est justement à ce niveau qu'agit le procédé d'apposition des lexèmes, concernant ici deux substantifs⁶⁹. Un propos de Stefano Dal

68. Cf. supra, p. 102, p. 139-140 et p. 144.

69. D'autres exemples de cette combinaison se retrouvent tout au long du recueil (voir plus avant : « bacilli-braci », in « Topinambùr »), en prolongeant l'effet même dans le recueil qui suit, *Sovrimpressioni*. Mais il y aura aussi d'autres combinaisons, comme celles qui lient un substantif et un adjectif (« sommi-inverni », « Ligonàs », I, in *Sovrimpressioni*), deux adjectifs (« tenui-

Chapitre 4

Bianco, contenu dans l'édition qui recueille tous les poèmes de Zanzotto, s'insère à juste titre dans ce discours :

la natura mantiene una sua vitalità deviata, anche se per resistere è costretta a incorporare l'orrore. Piante infestanti, con una loro inquietante bellezza e perfino « amorevolezza », hanno occupato per selezione naturale i luoghi dell'idillio, e la poesia con questa si identifica, adeguandosi al mutamento planetario ⁷⁰.

Dans cette note, Dal Bianco met l'accent sur le changement climatique, un thème central dans *Meteo*. À ce thème sont dédiées notamment « Stagione delle piogge », les deux parties dont est composé « Ticchettio » et les pièces plus longues qui constituent « TEMPESTE E NEQUIZIE EQUINOZIALI ». « Stagione delle piogge » ⁷¹ est une autre série de « pseudo-haïkus », cette fois « moins réglés » que ceux qui composent « Lanugini » : il s'agit de pièces qui, mis à part la deuxième, excèdent les trois vers. La datation « imaginaire » qui introduit les pièces (« 16 buiogiugno 19.. ») souligne le bouleversement subi par le sujet face aux événements produits par le réchauffement climatique. C'est un thème qui reviendra dans la dernière production de Zanzotto ⁷². Ici, le poète met en scène une personnification de la pluie qui se présente aux lecteurs en s'excusant de son arrivée « invasive », bien que furtive, comme si elle était en même temps l'alliée et la victime d'une nature « malade » :

« Scusatemi, sono qui ancora

cupi », « Ticchettio », I; « verde-blu », « Topinambùr »), deux verbes (« aggredire-blandire », « *Tu sai che* »), un adverbe et un substantif ([...] « già-nocciole, / già-invasioni [...] », « *E ti protendi come silenzio* »), un adverbe et un verbe substantivé (« appena-esistere », « *Currunt* »). Un autre exemple de ces « agglutinations » est celui qui figure dans la première partie de « Ticchettio » (« eterna/appena-sopravvivente »). Enfin, dans certains cas les lexèmes sont apposés l'un à l'autre avec des procédés asyndétiques (« gelb jaune amarillo », « *Altri Topinambùr* » : ici Zanzotto met l'accent sur la couleur des fleurs des topinambours à travers la répétition glossolalique du « giallo » en trois différentes langues. On reviendra sur le rôle joué par les couleurs comme représentations de la résistance de ces éléments du paysage à l'effet d'aplatissement causé par l'écran qui s'interpose toujours entre le sujet et le paysage de *Meteo* : cf. infra, p. 194).

70. Stefano Dal Bianco, « Introduzione », in Andrea Zanzotto, *Tutte le poesie, op. cit.*, p. LXI-LXII.

71. « Stagione delle piogge », in Andrea Zanzotto, *Tutte le poesie, op. cit.*, p. 795-796.

72. À ce propos, cf. « *Misteri climatici* », un poème de *Conglomerati*, in Andrea Zanzotto, *Tutte le poesie, op. cit.*, p. 987.

4.2. La nomination comme émergence du paysage

coi miei piedini di gocce come ogni sera »
dice, di soppiatto arrivata
la compulsionale ventata di buiogiugno

Toutefois, le traitement lexical de ces éléments « agressifs » est pensé de manière à ce qu'ils nous paraissent presque familiers : les diminutifs qui les caractérisent fréquemment semblent atténuer l'effet de danger qu'ils provoquent, même si leur action perturbatrice reste réelle :

Tic tic tic, non di più : goccerelle rade
e dolci che stanno arrivando stasera
nella sera di buiogiugno : sgradite

Ici, par exemple, les « goccerelle » (« petites gouttes »), bien que « douces » (vers 2), sont aussi « importunes » (vers 3) dans leur arrivée au soir de ce « juinobscur » (« buiogiugno »).

Une autre série contenant plusieurs éléments stylistiques et linguistiques parmi ceux qu'on a décrits jusqu'ici est celle qui inaugure les pièces dédiées aux topinambours, présentes non seulement dans *Meteo* (« Topinambùr » et « Altri topinambùr ») mais aussi dans *Sovrimpressioni* (« Riletture di topinambùr », ainsi que « Topinambùr e sole », le poème qui clôt ce recueil). La première de ces séries⁷³ présente tous les traits dont on a parlé : syntaxe nominale, diminutifs associés aux plantes qui se présentent souvent comme « agressives », appositions lexicales, procédés linguistiques relevant de la sphère de la répétition et du balbutiement qui se rapprochent même de l'aphasie. Voici quelques exemples :

Topinambùr tuffi del giallo
atti festivi improvvisi del giallo
gialli brividi baci
bacilli-braci

*

Topinambùr

73. « Topinambùr », in Andrea Zanzotto, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 812-816.

Chapitre 4

to to torotorotix
augellini lilix
lontani insettini di
vespificato giallo
Ur-giallo lilix

Ici, le « Ur-giallo » est une référence à la particule qui en allemand signifie l'origine (« Ur »). À partir de *Meteo*, en effet, les couleurs deviennent un autre indice de la fragmentation du paysage : chaque couleur est associée à une fleur, et ces fleurs tendent à prendre en charge le rôle de représenter la sa couleur correspondante en l'incarnant dans le paysage⁷⁴. Ces couleurs se placent en quelque sorte comme des oppositions à la « grisaille » (« grigiore ») dont est principalement composé le paysage de *Meteo*, et cela surtout à cause du rôle de médiation joué par l'écran qui projette les images de ce paysage. Même lorsque c'est le vert qui anime les poèmes, « on ne sait pas » jusqu'à quel point ce vert peut l'emporter sur le gris⁷⁵. D'autant plus que ce dernier est la couleur d'une de ces plantes, peut-être la plus épouvantable : la clématite.

On retrouve ces procédés d'émergence du paysage dans *Sovrimpressioni*, notamment dans les pièces qui introduisent ce recueil, elles-mêmes organisées selon les procédés qui relèvent de la nomination et des formes des « pseudo-haïkus ». Dans *Sovrimpressioni*, l'« instabilité textuelle »⁷⁶ qui caractérisait les poèmes de *Meteo* est partiellement réduite grâce à une organisation des textes plus ordonnée, suivant des sections plus homogènes et reconnaissables, même au niveau de la table des matières. La première section de *Sovrimpressioni* est dédiée aux « Palù », appelés aussi « Val Bone » : il s'agit de zones marécageuses situées près de Pieve di Soligo,

74. C'est le cas du « jaune », la couleur qui est associée aux topinambours, comme on vient de le voir (ils sont ici « tuffi del giallo / atti festivi improvvisi del giallo ») ; mais cette couleur est aussi associée aux fleurs du taraxacum, tandis qu'à leurs fruits est associé le « blanc » (cf. « Lanugini », II : « Nome bislacco, tarassaco / per tanto eleganti metamorfosi / di giallori taglianti in bianchi soffi » ; nous soulignons). Le « rouge », enfin, est la couleur représentée par les coquelicots, protagonistes de la série de *Meteo* constituée par « Tu sai che », « ALTRI PAPAVERI » et « CURRRUNT », ainsi que d'un autre poème de *Sovrimpressioni* (« da (Ore di crimini) ») et de la série « FIAMMELLE QUA E LÀ PER I PRATI » de *Conglomerati*.

75. Cf. « Non si sa quanto verde », in Andrea Zanzotto, *Tutte le poesie, op. cit.*, p. 791-792.

76. Cf. Clelia Martignoni, « Il linguaggio della "sovrimpressione". Una poetica ? », in Francesco Carbognin (dir.), *Andrea Zanzotto, un poeta nel tempo*, Bologna, Aspasia, 2006, p. 207.

4.2. *La nomination comme émergence du paysage*

où le poète retrouve une sorte de « jardin de résistance » à l'intérieur du paysage menacé de disparition. C'est ce qu'il écrit dans la note qui accompagne la seconde partie de cette section :

Palù : chiamati anche Val Bone, sono zone acquitrinose che già dal medioevo erano state « strutturate » in varie forme, specie dai cistercensi, e trasformate in vaste scacchiere di prati circondati da acque correnti e da alberature di diverso carattere, conservate con memore animo attraverso i secoli. L'attuale espansione di insediamenti industriali o abitativi e la necessità di ampliare la rete stradale, ormai trombotica, soprattutto nel Veneto, cui si aggiunge un'agricoltura cieca e invasiva, minacciano oggi di far del tutto sparire questi veri e propri capolavori di « land art », che erano anche utili economicamente, per prati da sfalcio, acque ricche di pesci, ecc ⁷⁷.

La première pièce de la première partie ⁷⁸ met précisément en scène cette émergence du paysage qui s'élève au statut de protagoniste absolu du poème. La présence d'une figure humaine, caractérisée par une indétermination soulignée par l'article indéfini (« un homme »), est réduite à celle d'un acteur passif, « plongé », voire « assumé » par ce paysage :

I

“Sono luoghi freddi, vergini, che
allontanano
la mano dell'uomo” - dice un uomo
triste; eppure egli è assorto, assunto in essi. (vers 1-4)

Après cette introduction (caractérisée, en réalité, par la persistance du « statut textuel précaire et émarginé » ⁷⁹), les vers qui suivent sont caractérisés par une syntaxe nominale qui semble nous présenter la véritable configuration de ces « lieux froids », donnant lieu à une sorte de réponse au discours direct prononcé par l'« homme triste » :

77. Andrea Zanzotto, *Tutte le poesie*, *op. cit.*, p. 836.

78. « VERSO I PALÙ o Val Bone minacciati di estinzione », *Ibid.*, p. 833.

79. Clelia Martignoni, « Il linguaggio della “sovrimpression” ». Una poetica? », *op. cit.*, p. 209.

Chapitre 4

Intrecci d'acque e desideri
d'arborescenze pure,
dòmino di misteri
cadenti consecutivamente in se stessi
attirati nel folto del finire
senza fine, senza fine avventure. (vers 5-10)

Dans ce cas, le procédé d'apposition consiste en la répétition du syntagme « senza fine », au dernier vers, dont la seconde occurrence explicite la référence (c'est au lexème « avventure » que le syntagme est associé), tandis que la première se présente plutôt comme une opposition au lexème qui apparaît au vers précédent (« finire »).

Même si, dans *Sovrimpressioni*, comme on l'a dit, on assiste à une structuration qui regroupe les textes dans des sections visant à une certaine homogénéité des thèmes, ces derniers sont souvent repris au fil du recueil à travers un jeu de variations qui, au niveau stylistique, relève encore une fois de l'idée de répétition sous différentes formes donnant à ces thèmes une présence redondante poème après poème. Ce procédé est aussi mis en place à l'intérieur de cette même section, comme le démontre la deuxième pièce de la première partie de « VERSO I PALÙ » :

II

Scioglilingua per ogni
specie dei verdi, sogni
d'acque ben circuite e circuenti
con altezze d'inflorescenze
leggere fin quasi all'invisibile -
verdi intenti a conoscenze
impossibili, ventilate
dalle raggiere radianze dell'estate.

C'est encore une syntaxe nominale qui caractérise ces vers : et c'est aux mêmes lieux, les « Palù », qu'ils font référence, faisant place à une autre perspective sur

4.2. *La nomination comme émergence du paysage*

ce référent. Dans la première pièce, en effet, c'était surtout l'eau qui était la protagoniste de la scène (« Intrecci d'acque e desiderii », vers 1), même si les éléments botaniques venaient tout de suite occuper leur place (ces « desiderii », en effet, étaient « d'arborescenze pure », vers 2) ; dans la deuxième pièce, au contraire, l'attention se porte tout particulièrement sur les plantes, d'abord via la métonymie (la couleur signifiant la chose dans « Scioglilingua per ogni / specie dei verdi [...] », vers 1-2), puis à travers la nomination directe (« con altezze d'inflorescenze / leggere fin quasi all'invisibile », vers 4-5), bien que l'eau apparaisse aussi à ce niveau (« [...] sogni / d'acque ben circuite e circuente »). Mais les procédés rhétoriques sont déployés afin de concentrer l'attention sur les plantes, plutôt que sur l'eau : après le tiret au vers 5, en effet, la phrase nominale qui clôt la pièce a pour sujet justement les « verts » s'étant déjà manifestés au deuxième vers (« verdi intenti a conoscenze / impossibili, ventilate / dalle raggiere radianze dell'estate », vers 6-8) ; de plus, les « conoscenze » vers lesquelles tendent ces « verts » riment avec « inflorescenze », comme auparavant les « sogni / d'acque ben circuite e circuente » rimaient avec « ogni / specie dei verdi », comme si le poète voulait cette fois mettre l'accent sur la végétation de ces lieux. Eau et végétation, par ailleurs, réapparaissent dans la troisième pièce, où la structure du premier vers est reprise, à travers le seul changement du génitif, au quatrième vers :

III

Specchi del Lete
qui riposanti in se stessi
tra mille fratelli e sorelle,
specchi del verde
ad accoglierli attenti
fino a disfarli in scintille
a crescere in cerchi d'arborescenze
per tocchi
di venti,
di trepidi occhi.

Il y a ici une sorte de réunion des deux éléments qui constituent ces lieux : l'eau des marais (symbolisée ici par le « Lete », la rivière mythique) et les plantes qui

Chapitre 4

les « envahissent » (les « specchi del verde »), toutes deux associées à un miroir, comme pour insister sur le jeu de répétitions et de redoublements de ces éléments pièce après pièce. Dans la dernière pièce, cette « réunion » est réaffirmée, à travers une invocation énoncé par le sujet ; ce dernier, en effet, fait en sorte de se présenter comme l'instance résumant les éléments du paysage perçus auparavant, sans que sa présence n'en ait perturbé l'existence :

IV

Fulgore e fumo, più che palustre
verde,
acqua nel verde persino frigida,
fa ch'io t'interroghi
ripetutamente, perché
nel tuo silenzio si aggira letizia.

Il s'agit d'un exemple de l'une des apparitions du sujet malgré la prédominance du paysage, comme cela aura lieu dans la deuxième section de *Sovrimpressioni*, « LIGONÀS ». On verra que dans ce cas-là il s'agira d'une tentative de réaction à l'agression que le paysage subit de plus en plus au fil des années, et dont les derniers recueils de Zanzotto témoignent avec des démarches qui finissent par subir elles-mêmes cette agression en l'appliquant aux mots écrits sur la page⁸⁰. Mais avant de voir comment ces démarches sont mises en place par Zanzotto, considérons quels sont les autres procédés relevant de la fragmentation utilisés par les deux autres poètes faisant l'objet de notre étude.

4.3. Le métissage prose/poésie chez Jaccottet : un reflet de l'hétérogénéité du monde

On a vu que l'alternance entre prose et poésie dans le parcours poétique de Jaccottet (et notamment l'influence, dans ce processus, de la pratique de la notation) est caractérisée par une constante qui émerge dès les débuts de l'œuvre du

80. Cf. infra, p. 255.

4.3. Le métissage prose/poésie chez Jaccottet : un reflet de l'hétérogénéité du monde

poète suisse : la tendance à la fragmentation. En ce sens, la recherche poétique que Jaccottet conduit depuis la fin des années 1980 se pose en continuité avec cette tendance.

La première étape de cette nouvelle phase dans laquelle l'écriture de Jaccottet se caractérise par un véritable métissage de la prose et de la poésie est constituée par *Cahier de verdure*, le recueil de proses et de poèmes publié pour la première fois en 1990, puis réédité avec *Après beaucoup d'années* (1994) en 2003. *Cahier de verdure* contient dès son titre des indices qui font penser à une opération se posant en continuité avec l'écriture par notes inaugurée par les cahiers de *La semaison*. En effet, certains procédés typiques de la notation pratiquée dans les trois volumes de *La semaison* reviennent aussi dans ce recueil, notamment ceux qui ont trait à l'inflation descriptive et à des démarches qui engendrent certaines procédures de condensation et d'expansion du texte.

Tout d'abord, ce qui est important dans *Cahier de verdure*, c'est le fait que ce qui règle le métissage est justement le fragment. Le texte liminaire du recueil, qu'on a déjà cité dans le deuxième chapitre de notre étude⁸¹, s'ouvre justement sur « une réflexion sur la pertinence du fragment, son aptitude à manifester quelque chose du monde et de la relation du sujet au monde »⁸² :

Je pense quelquefois que si j'écris encore, c'est, ou ce devrait être avant tout pour rassembler les fragments, plus ou moins lumineux et probants, d'une joie dont on serait tenté de croire qu'elle a explosé un jour, il y a longtemps, comme une étoile intérieure, et répandu sa poussière en nous. Qu'un peu de cette poussière s'allume dans un regard, c'est sans doute ce qui nous trouble, nous enchante ou nous égare le plus ; mais c'est, tout bien réfléchi, moins étrange que de surprendre son éclat, ou le reflet de cet éclat fragmenté, dans la nature. Du moins ces reflets auront-ils été pour moi l'origine de bien des rêveries, pas toujours absolument infertiles⁸³.

Dans cette sorte d'introduction, Jaccottet reprend les fils d'un discours inauguré dès *La promenade sous les arbres*, le premier recueil de proses qu'il a publié, en 1957. Toutefois, le parcours poétique de Jaccottet a pris une direction qui s'est

81. Cf. *supra*, p. 86.

82. Hélène Samson, *Le 'tissu poétique' de Philippe Jaccottet*, *op. cit.*, p. 43.

83. Philippe Jaccottet, *Cahier de verdure* suivi de *Après beaucoup d'années*, *op. cit.*, p. 11.

éloignée de plus en plus de la tentative de « rassembler les fragments » de la joie à laquelle cet amorce fait encore référence⁸⁴, pour accepter que c'est plutôt le fait de « surprendre son éclat », ou mieux « le reflet de cet éclat fragmenté », qui pousse le poète à l'écriture. La production de Jaccottet qui fait suite à *Cahier de verdure* est en effet caractérisée par la conscience du fait que ce qui reflète cet éclat (c'est-à-dire, dans le passage qu'on a cité, la nature) ne peut être saisi que par des fragments. C'est pourquoi l'hétérogénéité des pratiques d'écriture dont les dernières œuvres de Jaccottet font preuve nous semble se présenter comme un reflet de l'hétérogénéité du monde dont le poète a fait l'expérience tout au long de sa vie, notamment par l'intermédiaire du paysage des alentours de Grignan, qui continue d'être le lieu à partir duquel la poésie de Jaccottet se manifeste. Toutefois, on le verra, dans ses dernières œuvres les vers tendent à se réduire à des fragments qui apparaissent çà et là, parmi des proses d'une certaine extension, ou bien l'écriture devient poésie en se cristallisant en des pièces fragmentaires qui coupent le cours des textes dans l'organisation de chaque livre.

En ce sens, *Cahier de verdure* est très représentatif de ce type d'écriture fragmentaire. Comme on l'a dit, dès le titre, le recueil semble se présenter comme un carnet où le poète prend des notes lors de son expérience du paysage. Après le passage introductif qu'on a cité, où Jaccottet présente des considérations générales sur l'appel de la nature pour un poète qui se trouve constamment à son contact, « Le cerisier » (ainsi s'appelle le texte liminaire du recueil) se penche directement sur ce qui a poussé le poète à écrire.

Cette fois, il s'agissait d'un cerisier ; non pas d'un cerisier en fleurs, qui nous parle un langage limpide ; mais d'un cerisier chargé de fruits, aperçu un soir de juin, de l'autre côté d'un champ de blé⁸⁵.

« Cette fois », précise le texte, c'est le cas d'un cerisier, dont les éléments qui le constituent sont à la base d'un jeu de verbalisation procédant via la reprise de certains énoncés. Ainsi, à partir de ce cerisier « aperçu un soir de juin », le texte

84. Cf. aussi le texte placé comme introduction au *Mot joie*, où c'est justement à partir de ce mot, « joie », que Jaccottet se rend compte de l'impossibilité de saisir quoi que ce soit du réel sans que cela soit sous forme fragmentaire : voir *supra*, p. 145.

85. *Ibid.*

4.3. Le métissage prose/poésie chez Jaccottet : un reflet de l'hétérogénéité du monde

se construit peu à peu, à travers un jeu d'allers-retours, qui reprend des éléments du discours pour les répéter et les faire fluctuer, s'arrêtant sur les différentes faces des choses pour mieux saisir le réel. Les références temporelles servent justement à faire avancer le discours à travers les reprises et les associations des éléments qui constituent l'objet à partir duquel l'énonciation se produit : ainsi, le texte est ponctué par des énoncés qui relèvent de la position du sujet dans son discours, comme lorsqu'il affirme : « [j]'essaie de me rappeler de mon mieux, et d'abord, que c'était le soir, assez tard même, longtemps après le coucher du soleil [...] »⁸⁶. Dans cette « verbalisation du monde », le sujet demeure donc le point d'ancrage nécessaire pour que le texte se construise : et son énonciation ne peut pas être séparée de ce qui atteste de son être « en situation »⁸⁷ :

Le sûr, c'est que ce même cerisier, extrait, abstrait de son lieu, ne m'aurait pas dit grand-chose, pas la même chose en tout cas. Non plus si je l'avais surpris à un autre moment du jour⁸⁸.

Si le sujet affirme sa présence à travers ces références spatio-temporelles, en tout cas, c'est bien cet arbre, et les parties dont il est composé, ce à partir de quoi l'écriture se fragmente. D'abord, en manifestant sa présence :

C'est alors, c'est là qu'était apparu, relativement loin, de l'autre côté, à la lisière du champ, parmi d'autres arbres de plus en plus sombres et qui seraient bientôt plus noirs que la nuit abritant leur sommeil de feuilles et d'oiseaux, ce grand cerisier chargé de cerises⁸⁹.

Puis, en ajoutant des éléments à partir desquels l'écriture peut se tisser en différents syntagmes apposés :

Ses fruits étaient comme une longue grappe de rouge, une coulée de rouge, dans du vert sombre ; des fruits dans un berceau ou une corbeille de feuilles ; du rouge dans du vert⁹⁰.

86. *Ibid.*, p. 13.

87. On a vu que le fait d'être « en situation » est lié à tout acte de discours, lorsqu'on a abordé la question de la poésie précisément comme fait de *discours*, par opposition aux méthodes, tel le structuralisme, qui la considèrent strictement comme un fait de *langue* : cf. *supra*, p. 54.

88. *Ibid.*, p. 12.

89. *Ibid.*, p. 14-15.

90. *Ibid.*, p. 15.

Chapitre 4

Ici, tout d'abord les fruits du cerisier sont présentés à travers une similitude qui, en exploitant leurs couleurs, les rapproche de l'image d'un autre référent (la « coulée de rouge » pourrait nous suggérer une coulée de lave, par exemple) ; ensuite, la similitude devient métaphore avec le passage des fruits au feuillage, assimilé à un berceau ou à une corbeille verte enrichie par le rouge des cerises ; enfin, l'association des choses et des couleurs vient condenser les syntagmes précédents dans une phrase nominale qui synthétise l'image du cerisier perçu de loin dans une image métonymique constituée par les caractères principaux des éléments dont il est composé : le rouge des fruits et le vert des feuilles.

C'est un exemple de la manière avec laquelle l'écriture de Jaccottet procède à un travail d'expansion qui relève des pratiques descriptives déployées tout au long des proses que le poète suisse a produites dès *La promenade sous les arbres*, en passant par *Paysage avec figures absentes* et *À travers un verger*, et mettant ces pratiques à l'épreuve du mouvement inverse de condensation dans les notes recueillies dans *La semaison*. Ainsi, dans le passage cité, le double mouvement d'expansion et de condensation est mis en place à partir de la similitude (fruits=longue grappe de rouge), qui devient ensuite une métaphore (une coulée de rouge), s'élargissant au feuillage (un berceau ou une corbeille de feuilles) pour enfin se condenser dans la métonymie finale : « du rouge dans du vert ». Mais ce qui diffère par rapport aux proses et aux notes écrites par Jaccottet jusque-là, c'est qu'après un jeu d'évocation des différentes significations à assigner à ces couleurs, au bout d'un moment, la prose laisse la place à de véritables fragments s'affichant sur la page :

Une couleur dans une autre, à un moment de passage, où l'on passe un relais - l'athlète solaire à la vestale qui semble plus lente que lui - ; comme un cœur, comme le Sacré-Cœur du Christ sur les images saintes ?

Le buisson ardent.

Un feu, dans l'abri de ces feuilles, elles-mêmes plutôt couleur de sommeil. Paisibles, apaisantes. Un plumage d'oiseau maternel.

Œufs pourpres couvés sous ces plumes sombres.

Une fête lointaine, sous des arceaux de feuilles. À distance, à toujours plus grande distance.

4.3. *Le métissage prose/poésie chez Jaccottet : un reflet de l'hétérogénéité du monde*

Tantale ? Oui, si ces fruits étaient des seins. Mais ils n'en sont pas même l'image⁹¹.

Il n'y a pas de réponse à la question qui se pose face à la fragmentation du texte. On pourrait dire que les phrases nominales qui suivent se présentent comme autant de questions, lorsqu'elles multiplient les images possibles qu'évoque la rencontre du sujet avec ce cerisier chargé de fruits rouges, aperçu un soir de juin, dans un moment précis, de transition du jour à la nuit. Cependant, cela n'empêche pas le sujet de tirer quelques enseignements de cette expérience du paysage :

Conseils venus du dehors : certains lieux, certains moments nous « inclinent », il y a comme une pression de la main, d'une main invisible, qui vous incite à changer de direction (des pas, du regard, de la pensée) ; cette main pourrait être aussi un souffle, comme celui qui oriente les feuilles, les nuages, les voiliers. Une insinuation, à voix très basse, comme de qui murmure : regarde, ou écoute, ou simplement : attends⁹².

C'est après ce texte où la prose se fragmente, d'abord en syntagmes répétant et faisant varier le résultat du rapport du sujet au paysage, puis à travers de véritables phrases nominales détachées les unes des autres pour s'arrêter sur les différentes images que ce rapport évoque, que le recueil s'organise à travers le mélange entre prose et poésie dont on a parlé à plusieurs reprises. L'alternance des textes suit des lois qui se reflètent dans l'organisation de la table des matières, où des titres en minuscules italiques se succèdent à d'autres en majuscules romaines. On serait tenté de croire que les titres de l'une des deux typologies se réfèrent aux proses et les autres aux poèmes ; cependant, cela n'est pas le cas, car après ce texte liminaire, la succession des formes des titres dans la table des matières ne correspond pas à une division stricte entre textes en prose et textes en poésie.

Le premier titre en minuscules italiques est l'amorce de l'une des quatre premières pièces fragmentaires, deux en vers et deux en prose ; ensuite, on note un titre en majuscules romaines (« BLASON VERT ET BLANC ») qui se réfère à une prose plus étendue, telle celle constituant le texte liminaire. Après cette prose, s'entrelacent une section de notes et une autre section en prose, puis une autre

91. *Ibid.*, p. 18-19.

92. *Ibid.*, p. 19.

Chapitre 4

section de notes suivie cette fois par une section de poèmes fragmentaires, au titre très évocateur d'« ÉCLATS D'AOÛT ». Ensuite, une autre section de notes, toujours avec un titre en minuscules italiques, qui reprend l'amorce de la première note (« *Dans le ciel de cette aube tiède* »), précède l'autre section de poèmes qui reflète dans son titre la tendance à la fragmentation qui sous-tend le recueil tout entier : il s'agit de « FRAGMENTS SOULEVÉS PAR LE VENT ». Cette organisation du recueil, donc, démontre les rapports qu'entretiennent prose et poésie et souligne comment ces rapports sont traversés par le fragment qui vient s'appliquer tantôt aux proses, tantôt aux poèmes.

Quant à ces derniers, comme on l'a dit, la section qui vient tout de suite après le texte liminaire est constituée par deux pièces fragmentaires en vers, suivies par deux autres petites pièces en prose. Voilà comment se présente le premier fragment poétique du recueil :

*Rose, soudain comme une rose
apparue à la saison froide.*

*Il n'y a pas de neige,
mais beaucoup d'eau vaillante dans les roches
et des violettes en plein sentier.*

De l'eau verte à cause de l'herbe.

*Rose, portière de l'année*⁹³.

Les procédés employés ici ressemblent à ceux utilisés dans « Le cerisier ». Tout d'abord, il y a la présentation, toujours par l'intermédiaire d'un procédé de nomination directe, du sujet du poème (la rose) ; ensuite, la deuxième strophe insère des éléments utiles pour situer la rose apparue « soudain » dans son contexte ; puis, l'élément principal de ce contexte (l'eau) est répété à travers une phrase nominale coïncidant avec l'avant-dernier vers, détaché de la strophe ; enfin, encore détaché du reste, le dernier vers vient remettre l'accent sur la rose, en lui associant un épithète qui la caractérise dans le cadre de son apparition à ce moment de l'année. La démarche elliptique mise en place dans ces vers est un signe de l'allègement

93. *Ibid.*, p. 23 (en italique dans le texte).

4.3. *Le métissage prose/poésie chez Jaccottet : un reflet de l'hétérogénéité du monde*

syntactique engendré par la fragmentation caractéristique de la dernière production de Jaccottet, ce qui provoque aussi un effet d'obscurité sémantique, partiellement réduite dans la démarche descriptive qui maintient sa présence, dans les proses, à côté des procédés fragmentaires de condensation.

C'est le cas, par exemple, d'une prose comme « BLASON VERT ET BLANC ». Le titre fait référence au syntagme qui dans le texte vient ponctuer l'ensemble, et qui sert à résumer en un procédé de condensation les descriptions qui le précèdent. Le texte commence par cette phrase nominale :

Autre chose vue au retour d'une longue marche sous la pluie, à travers la portière embuée d'une voiture : ce petit verger de cognassiers protégé du vent par une levée de terre herbue, en avril⁹⁴.

Suivent les réflexions que ce verger inspire au sujet, au sein desquelles la reprise du prédicat « vert et blanc » a pour fonction de faire « respirer » le texte. Ainsi, la première fois : « Vert et blanc. C'est le blason de ce verger »⁹⁵. Puis, apparaît le seul prédicat (« Vert et blanc »⁹⁶), détaché du reste. Enfin, cet élément linguistique est le point de départ d'une considération, toujours à travers un style nominal, sur les couleurs dont ce verger est constitué :

Vert et blanc : couleurs heureuses entre toutes les couleurs, mais plus proches de la nature que les autres, couleurs champêtres, féminines, profondes, fraîches et pures, couleurs moins sourdes que réservées, couleurs qui semblent plutôt paisibles, rassurantes...⁹⁷

Voilà donc comment le fragment s'affiche dans les proses les plus étendues. Des procédés similaires de répétition et de variation des énoncés à partir de la reprise de certains des éléments qui les constituent agissent aussi dans les pièces plus brèves, où Jaccottet met en place une pratique d'écriture renvoyant à la prise de notes comme celle déployée dans les cahiers de *La semaison*. Voyons comment se présente la première section de notes :

94. *Ibid.*, p. 27.

95. *Ibid.*, p. 28.

96. *Ibid.*, p. 31.

97. *Ibid.*, p. 33.

Chapitre 4

La pluie est revenue, sur les feuillages en quelques jours multipliés, épaissis. On aurait dit qu'une ombre était prisonnière de cette cage fragile.

Le foisonnement heureux, sous la pluie, des feuillages ; en quelques jours, tout n'est plus que grottes, pavillons, armoires sombres où brillent vaguement des robes.

Comme quand traîne un peu de brume sur une source qui a pris la couleur des plantes qui l'abritent, un trouble embue. Le voile qui amortit et qui aiguise la violence montée des profondeurs.

Des êtres jamais vus, comme assis sous des nuages dont le bord serait argenté par la lune.

Avant que tu ne passes une bonne fois au nombre des fantômes, écris qu'il n'y a pas de plus haut ciel que cette source couleur d'herbe⁹⁸.

La première pièce met l'accent sur la pluie, première lexème de la phrase, tandis que la deuxième met au premier plan les feuillages, en commençant par leur « foisonnement heureux » : mais les deux éléments sont présents dans les deux pièces, et dans le passage de l'une à l'autre le chiasme qui les articule fait en sorte que leur répétition soit variée par les deux points de vue différents à partir desquels les choses sont perçues (la pluie *sur* le feuillages, d'abord ; le foisonnement des feuillages *sous* la pluie, ensuite). Puis, les trois pièces qui suivent donnent lieu à une sorte d'inversion de ces points de vue, d'abord en évoquant la brume qui traîne sur une source entourée par des plantes qui projettent leurs couleurs sur elle, ensuite en insérant les nuages comme limite supérieure d'une scène imaginaire, enfin en renversant l'horizon : la source « couleur d'herbe » qui constituait auparavant la limite inférieure de la scène, vient coïncider avec le bord des nuages de l'avant-dernière pièce : ceci, du moins, semble suggérer l'invitation faite à ce « tu » qui apparaît à la fin du texte, d'écrire « qu'il n'y a pas de plus haut ciel que cette source couleur d'herbe ».

Le fragment, donc, est la véritable structure qui régit les textes composant ce recueil. Il « peut générer la digression, ou être appelé par elle. Echos, tissage du sens : prose et poésie entretiennent des rapports étroits, complémentaires et dy-

98. *Ibid.*, p. 39-40 (en italique dans le texte).

4.3. Le métissage prose/poésie chez Jaccottet : un reflet de l'hétérogénéité du monde

namiques à l'échelle du recueil »⁹⁹. Il est aussi convoqué par certains titres de sections, comme celles qu'on a citées (« ÉCLATS D'AOÛT » et « FRAGMENTS SOULEVÉS PAR LE VENT »), dont les majuscules signifient qu'il s'agit de parties recueillant des pièces en vers. On reviendra sur ces deux sections lorsqu'on abordera, dans le prochain chapitre, la question des fleurs comme éléments de résistance de la nature face à la menace de sa destruction par l'action de l'homme. Pour conclure notre discours sur les formes du métissage prose/poésie chez Jaccottet, arrêtons-nous encore un instant sur une section de *Cahier de verdure* où notation, vers et prose sont entrelacés à l'intérieur d'un même texte. Le titre reprend l'amorce de la notation placée en ouverture :

*Couleurs des soirs d'hiver : comme si l'on marchait de nouveau dans les
jardins d'orangers de Cordoue*¹⁰⁰.

Après cette notation qui mêle syntaxe nominale et syntaxe verbale, on note la présence de vers placés entre guillemets, comme s'il s'agissait de citations tirées d'un poème pastoral :

*« Jamais les pâtres à leurs tristes plaintes
n'auraient mis fin, et dureraient encore
leurs chants par la montagne seule ouïs
si, découvrant les nuées peintes
au coucher du soleil se border d'or,
ils n'avaient vu qu'était passé le jour ;
l'ombre déjà
gagnait le pied touffu
de la haute montagne, et les deux pâtres,
comme au sortir d'un songe, s'achevant
le soleil fugitif avare de lumière,
emmenant leur troupeau,
s'en retournèrent chez eux pas à pas... »*¹⁰¹

99. Hélène Samson, *Le 'tissu poétique' de Philippe Jaccottet*, op. cit., p. 48.

100. Philippe Jaccottet, *Cahier de verdure* suivi de *Après beaucoup d'années*, op. cit., p. 71 (les italiques sont dans le texte).

101. *Ibid.*

Chapitre 4

Suivent des réflexions en prose sur un vers de *Requiem*, le recueil des poèmes que Jaccottet écrit en 1946 avant de s'installer à Paris, évoqué au nom de sa similarité de ton avec ces derniers vers. Mais au bout d'un moment, le texte se fragmente encore une fois, et apparaissent deux notes en prose entre lesquelles se placent quatre vers :

Il y avait là, couchés sous les chênes, des rochers qui ressemblaient à d'énormes livres tombés d'une table ou d'étagères géantes après un tremblement de terre.

*Si on pouvait tirer encore de cette maigre flûte que l'on est,
un air, un dernier air
avant d'aller rejoindre les pauvres vieux os
qui n'ont plus de visage et de nom que dans votre cœur...*

Des églantiers qui montent en guirlandes blanches ou roses dans les cyprès comme une ascension d'anges sur des stèles. Se souhaiter pour stèle un cyprès sombre tressé d'églantiers, c'est se rêver déjà ravi au ciel par des oiseaux¹⁰².

L'allitération qui caractérise la clause de cette période en prose vient remettre au centre de l'écriture fragmentaire de Jaccottet le rôle de la poésie : car si le mouvement vers le monde, surtout dans certains passages de ces dernières œuvres de Jaccottet où la prose occupe une place presque prédominante, implique encore des démarches descriptives, l'analyse que le poète suisse conduit au fur et à mesure qu'il met en place ces pratiques « dévoile aussi les limites de la description, et les difficultés qui se présentent, notamment quand il s'agit de travailler sur les ruptures et les discontinuités du visible pour en manifester la cohésion profonde »¹⁰³. Mais c'est justement cette cohésion qui manque à l'appel au bout d'une expérience qui s'est tissée à partir des pratiques hétérogènes mises en place tout au long de cette recherche. C'est d'ailleurs la conclusion à laquelle parvient Jaccottet dans un de ses livres les plus récents, lui-aussi construit par « notes », comme l'indique explicitement le titre :

102. *Ibid.*, p. 73-74.

103. Hélène Samson, *Le 'tissu poétique' de Philippe Jaccottet*, *op. cit.*, p. 101.

4.4. La constance des genres parmi les fragments de paysage : Heaney entre l'Ulster, l'Eire et la Grèce

Ainsi donc :

aucun progrès, pas le plus petit pas en avant, plutôt quelques reculs, et rien que des redites.

Pas une vraie pensée. Rien que des humeurs ; des variations d'humeur, de moins en moins cohérentes ; rien que des morceaux, des bribes de vie, des apparences de pensée, des fragments sauvés d'une débâcle ou l'aggravant. Des moments épars, des jours disjoints, des mots épars, pour avoir touché de la main une pierre plus froide que le froid.

[...]

Si vite qu'écrivent les martinets, si haut qu'ils tracent leurs signes dans le ciel d'été, les morts ne peuvent plus les lire. Et moi, qui les vois encore avec une espèce de joie, ils ne m'enlèveront pas au ciel.

[...]

Dans la détresse des fuyards qui est comme une neige où plus aucune trace de cœur ne serait visible, jamais. Ou comme un linge qui refuserait de plus jamais porter l'empreinte d'un visage, ni même d'une main.

(Quelqu'un écrit encore pourtant sur les nuages)¹⁰⁴.

« Rien que des morceaux, des bribes de vie, des apparences de pensée, des fragments sauvés d'une débâcle ou l'aggravant ». *Et, néanmoins*, comme le démontre le titre du recueil publié l'année même où ces notes ont vu le jour¹⁰⁵, l'écriture persiste : « quelqu'un écrit encore pourtant sur les nuages ».

4.4. La constance des genres parmi les fragments de paysage : Heaney entre l'Ulster, l'Eire et la Grèce

Le poème qu'on a placé au début de ce chapitre, en le présentant comme un exemple emblématique des procédés mis en place par nos poètes face à la fragmen-

104. Philippe Jaccottet, *Notes du ravin*, Montpellier, Fata Morgana, 2001. p. 59-60.

105. *Id.*, *Et, néanmoins*, Paris, Gallimard, 2001.

tation du paysage qui marque leurs dernières expériences, est le point de départ du recueil dans lequel Heaney fait un premier bilan de son expérience poétique, trente-cinq ans après ses débuts. Publié en 2001, *Electric Light*, à notre avis, est le premier point d'arrivée de cette expérience : on y trouve une sorte de vue d'ensemble des anciens lieux et paysages déjà apparus dans la poésie de Heaney (comme ceux qui se trouvent près de Mossbawn, où se situe la ferme dans laquelle le poète est né, ou bien ceux des alentours de Glanmore, où le poète établit sa résidence à partir de 1972), entrelacés, et çà et là mêlés, avec d'autres suggestions paysagères mises en vers après des voyages réels ou d'autres « voyages » que le poète conduit dans l'imaginaire littéraire, notamment classique, comme celui de Virgile, un *auctor* dont Heaney se rapproche particulièrement à ce moment de son expérience poétique. *Electric Light*, en effet, est le recueil où Heaney se mesure au genre bucolique, comme Zanzotto l'avait fait, presque quarante ans auparavant, dans *IX Ecloghe*. Toutefois, ce retour à un genre issu de l'Antiquité (dont une étape est, dans ce recueil de Heaney, celle que constitue la traduction de l'églogue IX des *Bucoliques* virgiliennes) est une démarche mise en place pour établir un dialogue entre les différents paysages qui émergent de la page poétique, en les réduisant à des fragments qui se placent l'un à côté de l'autre. Dans cette démarche, Heaney suit quelques procédés rhétoriques qu'on a déjà vu à l'œuvre chez Zanzotto et Jaccottet, comme ceux qui relèvent de la répétition anaphorique, de l'apposition lexicale, du redoublement des syntagmes, ayant aussi recours à des procédés traditionnels comme les reprises avec polysyndète.

L'organisation asymétrique du recueil fait en sorte que la première partie soit plus riche en poèmes que la seconde. C'est justement dans cette première partie que se trouvent les trois églogues présentes dans le recueil, ainsi qu'une série de sonnets dont la particularité attire notre attention¹⁰⁶. Heaney commence par transposer le paysage de l'Ulster dans un poème inspiré par la quatrième églogue de Virgile, dont le premier vers (« *Sicelides Musae, paulo maiora canamus* ») est placé en exergue à cette « Bann Valley Eclogue »¹⁰⁷. L'amorce reprend celui de son modèle, en différenciant seulement les destinataires de l'invocation et l'attribut du chant, non pas « un peu plus haut », mais « digne d'être chanté » :

106. Il s'agit des « Sonnet from Hellas », que l'on abordera plus avant : cf. *infra*, p. 244.

107. « Bann Valley Eclogue », in Seamus Heaney, *Electric Light, op. cit.*, p. 11-12.

4.4. La constance des genres parmi les fragments de paysage : Heaney entre l'Ulster, l'Eire et la Grèce

Bann Valley Muses, give us a song worth singing. (vers 1)

C'est le début de l'invocation que le poète adresse aux Muses de Bann Valley, comme si Heaney voulait transposer Virgile dans le paysage de l'Irlande du Nord. Comme dans la *Comédie* de Dante, en effet¹⁰⁸, Virgile est présenté comme le « maître » du poète, celui auquel il s'adresse pour être conduit dans son chant ; mais il ne peut que prendre les caractères d'un « hedge-schoolmaster », le maître d'une école rurale comme celle que Heaney a fréquentée à Anahorish :

Help me to please my hedge-schoolmaster Virgil
And the child that's due. Maybe, heavens, sing
Better times for her and her generation. (vers 4-6)

« The child that's due » est le corrélatif du *nascenti puero* dans le texte de Virgile. Mais il ne s'agit pas, dans le cas du poète chantant dans la Bann Valley, de placer ses espoirs en un enfant destiné à soulever, une fois devenu *vir*, le destin d'une nation. Ce n'est pas un hasard si « the child » est une petite fille, comme on l'apprend par la suite : c'est « for her and her generation » que l'on attend des temps meilleurs. Et, comme on va le découvrir, il suffira qu'on laisse cette petite fille profiter du paysage, loin des armes qui ont blessé cette terre, afin que dans l'avenir la paix puisse s'étendre à ce pays tourmenté. La naissance de l'enfant est le signe que ce moment peut survenir sous peu, comme Virgile lui-même l'affirme dans la deuxième strophe du poème, lorsqu'il associe « an infant birth / And a flooding away of all the old miasma » (vers 11-12). Par ailleurs, l'origine d'une telle violence (la violence des batailles pour la liberté des catholiques ayant causé indirectement le départ de Heaney de sa patrie d'origine) est à retrouver dans cette même terre, comme le suggère la suite du propos de Virgile :

Whatever stains you, you rubbed it into yourselves,
Earth mark, birth mark, mould like the bloodied mould
On Romulus's ditch-back. [...] (vers 13-15)

108. On a vu que Dante et Virgile sont deux sources qui reviennent particulièrement dans cette dernière phase de la production de Heaney : cf. supra, p. , n.

Chapitre 4

Dans ce vers, Heaney insiste sur certains éléments linguistiques répétés anaphoriquement pour mettre l'accent sur des fragments de paysage : à l'aide des églogues, en effet, ces fragments de différents paysages sont en quelque sorte assemblés pour montrer comment plusieurs influences se mêlent pour évoquer dans chaque églogue (ainsi que dans les « Sonnets from Hellas ») les divers paysages perçus ou retrouvés dans la tradition littéraire. Au vers 14 de cette « Bann Valley Eclogue », c'est l'insistance sur le « mark », ainsi que sur le « mould »¹⁰⁹, que nous fait penser à un tel procédé de répétition. De plus, les deux lexèmes apposés dans le syntagme « Romulus's ditch-back » ne constituent pas seulement une démarche typique de la langue anglaise, mais fait aussi penser aux procédés d'apposition lexicale utilisés notamment par Zanzotto (mais dont on trouve des exemples aussi chez Jaccottet). La suite de la strophe poursuit cette association entre le paysage de l'Irlande du Nord (avec le débordement du torrent Bann) et la naissance de l'enfant (ainsi, les eaux qui « rompent », au vers 15, semblent faire allusion à l'acte qui précède l'accouchement...) : et le dernier vers de la stance synthétise cette association dans une seule phrase :

[...] But when the waters break
Bann's stream will overflow, the old markings
Will avail no more to keep east bank from west.
The valley will be washed like the new baby. (vers 15-18)

Le poème développe par la suite le dialogue entre le « poet » et Virgile, donnant à ce dernier la responsabilité d'introduire dans cette églogue les éléments typiques du paysage de l'Ulster. En répondant au poète, qui avait soulevé la question de l'impossibilité d'une pacification de cette région au-delà d'un événement extraordinaire comme pourrait l'être une éclipse, Virgile affirme :

Eclipses won't be for this child. The cool she'll know
Will be the pram hood over her vestal head.
Big dog daisies will get fanked up in the spokes.
She'll lie on summer evenings listening to

109. On a vu que c'est ici un terme que Heaney utilise à plusieurs reprises dès *Death of a Naturalist* : cf. supra, p.

4.4. La constance des genres parmi les fragments de paysage : Heaney entre l'Ulster, l'Eire et la Grèce

A chug and slug going on in the milking parlour.

Let her never hear close gunfire or explosions. (vers 25-30)

Il n'est pas étonnant que Virgile fasse référence à des éléments typiques du paysage de l'Irlande du Nord, comme les « dog daisies », des fleurs similaires à celles de la camomille, très répandues en Irlande¹¹⁰ ; en outre, en affirmant que ces fleurs « seront enveloppées dans les rayons des roues de la poussette », Virgile devient l'espace d'un instant un véritable « Irlandais du Nord », en utilisant ce « fanked up », si fréquent dans l'anglais régional d'Ulster et des Highlands écossaises.

L'avant-dernière strophe est l'occasion pour le poète de mettre en scène le souvenir de certains moments de son enfance, qui rappellent les jeunes années de Heaney, vécues en contact direct avec ce paysage, qui acquiert dans cette réminiscence tous ses éléments caractéristiques, mis les uns à côté des autres :

Why do I remember St Patrick's mornings,
Being sent by my mother to the railway line
For the little trefoil, untouchable almost, the shamrock
With its twining, binding, creepery, tough, thin roots
All over the place, in the stones between the sleepers.
Dew-scales shook off the leaves. Tear-ducts asperging. (vers 31-36)

La « Bann Valley Eclogue » est un exemple très réussi de reprise d'un genre traditionnel pour mieux le déconstruire, avec comme objectif la mise en rapport du paysage réel d'où Heaney est originaire avec celui de la tradition littéraire incarnée par un auteur classique comme Virgile.

Une opération similaire est conduite dans l'une des deux autres églogues d'*Electric Light* : la « Glanmore Eclogue »¹¹¹. Cette fois, le modèle est constitué par la première églogue des *Bucoliques*, ce qui n'est pas étonnant, étant donné le motif

110. Dans le prochain chapitre, on verra que l'esthétique des plantes et des fleurs déployée dans les dernières expériences poétiques de nos auteurs s'accompagne d'une précision linguistique qu'on pourrait nommer de « botanique poétique » et qui renvoie à un procédé déjà utilisé par Giovanni Pascoli, par exemple (qui est par ailleurs l'une des sources du dernier Heaney, comme le démontre l'intervention au colloque international sur ce poète qu'on a citée dans notre introduction (cf. *supra*, p. 3, n. 4), ainsi que la traduction de certaines stances de « L'aquilone » de Pascoli présente dans *Human Chain*, comme clôture du recueil : cf. « A Kite for Aibhín », in Seamus Heaney, *Human Chain*, *op. cit.*, p. 85).

111. « Glanmore Eclogue », in Seamus Heaney, *Electric Light*, *op. cit.*, p. 35-37.

Chapitre 4

politique sous-tendu par le poème. Ici, le « poet » se met à dialoguer avec un « myles » (derrière lequel on perçoit un paysan originaire du comté irlandais où se situe Glanmore), en évoquant le dialogue entre Tityre et Mélibée mis en vers au début des *Bucoliques*. Pour le « myles », le poète est un homme qui a « toutes ses chances », comme le démontre le début du poème :

A house and ground. And your own bay tree as well
And time to yourself. You've landed on your feet.
If you can't write now, when will you ever write? (vers 1-3)

Derrière le « poet » on peut reconnaître Heaney lui-même : un poète, venu de loin, qui peut résider dans un « cottage » grâce à la médiation d'une femme qu'il appelle Augusta (« A woman changed my life. Call her Augusta / Because we arrived in August [...] », vers 4-5)¹¹². Mais, à un autre niveau, ce poète nous rappelle aussi Tityre, qui grâce à sa condition, par rapport à celle de Mélibée, peut bénéficier d'une terre où conduire son activité, qui par ailleurs se rapproche de celle du poète-berger virgilien. Les différents niveaux des références auxquelles cette églogue renvoie sont aussi visible dans les fragments de paysage que l'on peut remarquer parmi les vers. Ainsi, la plainte du « myles », faisant référence à sa condition de travailleur d'une terre « possédée par des étrangers », évoque des processus qui ont investi l'Irlande pendant ces dernières années, et cela en des termes qui désignent des caractéristiques de ce paysage (comme « glen », au vers 12, terme irlandais qui indique le « ravin » typique de ce paysage). Voici ce que le « myles » prononce au début de la troisième strophe :

Outsiders own
The country nowadays, but even so
I don't begrudge you. You're Augusta's tenant
And that's enough. She has every right,
Maybe more right than most, to her quarter acre.
She knows the big glen inside out, and everything
Meliboeus wrote about it

112. Ainsi, cette « Augusta » serait la personnification d'Ann Saddlemyer, la propriétaire du cottage loué par Heaney.

4.4. La constance des genres parmi les fragments de paysage : Heaney entre l'Ulster, l'Eire et la Grèce

[...] (vers 7-13)

L'allusion aux effets de la mondialisation dans un pays comme l'Eire est à peine voilée. Parmi ces « outsiders » qui « own the country nowadays » on peut penser aux étrangers qui ont été de plus en plus poussés à s'approprier ces terres. Ces effets sont redoublés par les vers qui suivent, où la plainte poursuit :

Talk about changed lives! Those were the days -
Land Commissions making tenants owners,
Empire taking note at last too late...
But now with all this money coming in
And peace being talked up, the boot's on the other foot.
First it was Meliboeus' people
Went to the wall, now it will be us.
Small farmers here are priced out of the market. (ver 17-24)

Cette strophe se termine précisément avec le lexème « market », bien qu'inséré dans une expression toute faite typique de l'anglais (« to be priced out of the market »); de plus, le vers 20 (« But now with all this money coming in ») présente une analogie surprenante avec le vers d'un poème de Zanzotto qui traite justement des conséquences du marché global à l'échelle locale, comme c'est le cas du petit village auquel se réfère « Rio fu », le deuxième volet de la section « Addio a Ligonàs », dans *Conglomerati*¹¹³. On verra que ce poème développe toute une série de références, de citations et d'auto-citations. Ce qui attire notre attention ici est que cette « contrée » (ainsi est nommé le village, faisant référence à « La contrada. Zauberkraft », un autre poème de Zanzotto¹¹⁴), autrefois peuvre, mais qui, malgré tout, restait en équilibre¹¹⁵ grâce à son « économie » (entendue au sens

113. « Rio fu », in Andea Zanzotto, *Tutte le poesie, op. cit.*, p. 954. On verra que ce poème est un tissu d'intertextualité qui renvoie non seulement à la production précédente de Zanzotto, mais qui puise aussi dans la production d'un des représentants (peut-être le plus durable, ayant publié ses œuvres jusqu'à la seconde moitié du XX^e siècle) de ce Futurisme avec lequel ont été conduites, en Italie, les premières expérimentations tournées vers une poésie fragmentaire : on parle d'Aldo Palazzeschi (cf. infra, p.).

114. Contenu dans *Idioma* : cf. « La contrada. Zauberkraft », in Andea Zanzotto, *Tutte le poesie, op. cit.*, p. 721.

115. Faisant référence ici aussi à l'équilibre économique des petites entreprises balayées par la gestion économique typique de la finance internationale, dont les origines sont à identifier justement au tournant des années 1980.

Chapitre 4

étymologique comme forme de gestion du bien public), ne peut maintenant plus, au début du nouveau millénaire, subsister :

La contrada, già Zauberkraft,
povera, sul nulla si equilibrava, volava :
ora con qualche soldo in più, piomba giù (vers 1-3)

L'ancienne « *contrada Zauberkraft* » pouvait rester « a picco, su ciò che di per sé sprofonda »¹¹⁶ ; maintenant, « con qualche soldo in più, piomba giù ». Dans un autre passage de *Conglomerati*, on nous informe (et cela, pour une fois, ne sera pas du tout abordé de manière « oblique »¹¹⁷), du fait que cet argent provient de ce qui sera appelé (en majuscules dans le texte) « LA STRADA DEL MURO »¹¹⁸.

Pour revenir à la « *Glanmore Eclogue* », l'acceptation de cet état de fait n'est pas du tout résignée, bien que sa reconnaissance ne soit pas acceptée de bon gré. Il ne reste plus au poète que le chant, tout comme le « *myles* », enfin, doit lui-même reconnaître, en faisant peut-être référence dans cet « *our old language* » à cette Muse gutturale à laquelle Heaney a consacré plusieurs passages de sa poésie¹¹⁹ :

Our old language that Meliboeus learnt
Has lovely songs. What about putting words
On one of them, words that the rest of us
Can understand, and singing it here and now? (vers 36-39)

Notre intuition est confirmée par le propos du « *myles* » : le chant qu'il demande au poète doit être tissé de « mots que nous-autres pouvons comprendre ». La chanson finale (« *this summer song for the glen and you* »¹²⁰, vers 40) respecte cette demande :

116. « *La contrada. Zauberkraft* », vers 12.

117. Cf. la théorie sémiotique de Riffaterre, selon laquelle on peut synthétiser la démarche à la base de la poésie dans la phrase suivante : « *poetry expresses concepts and things by indirection* » (Michael Riffaterre, *Semiotics of Poetry*, Bloomington, Indiana University Press, 1978, p. 5 (nous soulignons)). Dans la version française de ce texte théorique fondamental, le terme *indirection* est traduit, dans le passage en question, par l'expression *de manière oblique* (cf. Michael Riffaterre, *Sémiotique de la poésie*, traduit de l'anglais par Jean-Jacques Thomas, Paris, Seuil, 1983, p. 12).

118. « *Tristissimi 25 aprile* », in Andea Zanzotto, *Tutte le poesie, op. cit.*, p. 981, vers 16. Cette « route du mur » renvoie bien évidemment à Wall Street, où règne la finance globale.

119. Cf. supra, p.

120. Encore une fois, c'est à la « *glen* » que le poète s'adresse.

4.4. La constance des genres parmi les fragments de paysage : Heaney entre l'Ulster, l'Eire et la Grèce

Early summer, cuckoo cuckoos,
Welcome, summer is what he sings.
Heather breathes on soft bog-pillows.
Bog-cotton bows to moorland wind. (vers 41-44)

Cette première strophe est déjà riche des éléments du paysage de l'Irlande du Nord qui eux-aussi se manifestent souvent dans la poésie de Heaney : le lierre respire sur des « doux coussins de tourbe », et le coton s'incline sous le vent de la terre de la tourbière (« moorland »¹²¹). Mais la suite n'en dit pas moins :

The deer's heart skips a beat ; he startles.
The sea's tide fills, it rests, it runs.
Season of the drowsy ocean.
Tufts of yellow-blossoming whins. (vers 45-48)

Ce dernier vers en particulier est une image du paysage qui pourrait bien représenter celui qu'on trouve dans une carte postale de ces lieux : les touffes des genêts jaunes en fleur, par ailleurs, renvoient aussi à un *topos* de la poésie moderne européenne, du moins dès Leopardi¹²². Les deux dernières strophes de la chanson, enfin, closent cette image d'un paysage irlandais « presque hors du temps »¹²³.

Après avoir sondé les paysages d'Ulster et d'Eire, Heaney se mesure à la source majeure de ses églogues : le paysage grec, l'Arcadie où le genre est traditionnellement situé. Mais il ne s'agit pas du tout de l'Arcadie littéraire, d'autant plus que dans la traduction de l'églogue IX des *Bucoliques*, présente elle-aussi dans *Electric Light*¹²⁴, Heaney insère les personnages de Lycidas et de Moeris dans un paysage

121. Ce terme renferme l'essence du paysage nord-irlandais : à ce propos, cf. « Bogland », le poème de *Door into the Dark* qui anticipe les « Bog Poems » de *North* et de *Wintering Out*. Cf. en outre le passage tiré de la prose intitulée « Mossbawn » qu'on a cité *supra* (p. 103, n. 46), où Heaney voit dans le toponyme de son lieu d'origine un concentré de ces éléments constitutifs du paysage d'Ulster : « *bán* [ainsi est prononcée par ses habitants la deuxième syllabe composant le nom « Mossbawn »] is the Gaelic word of white. So might not the thing mean the white moss, the moss of bog-cotton ? » (« Mossbawn », in Semaus Heaney, *Preoccupations*, *op. cit.*, p. 35).

122. Cf. « La ginestra o il fiore del deserto », in Giacomo Leopardi, *Canti*, *op. cit.*, p. 275-286.

123. Roberto Nassi, *Attualizzazioni novecentesche del genere bucolico. I casi di Zanzotto e Heaney*, *op. cit.*, p. 22.

124. « Virgil : Eclogue IX », in Seamus Heaney, *Electric Light*, *op. cit.*, p. 31-34.

Chapitre 4

qui rappelle encore une fois celui de l'Irlande du Nord. Dans le premier des « Sonnets from Hellas »¹²⁵, le sujet nous est présenté alors qu'il erre dans la région de la Grèce désormais caractérisée par les effets de la modernité : il n'est alors pas étonnant que pendant ses errances il finisse par rencontrer, dans une station-service, un berger avec son troupeau de chèvres « subsisting beyond eclogue and translation »¹²⁶. De la même manière, on n'est pas surpris de retrouver ce même sujet des sonnets en train de donner des noms en gaélique aux collines qui constituent le Parnasse, lorsqu'il se trouve non pas face au lieu poétique par excellence, mais bien face au mont qui surplombe la cité de Delphes, ville de la République hellénique, au début du XXI^e siècle¹²⁷ :

Mount Parnassus placid on the skyline :
Slieve na mBard, Knock Filiocht, Ben Duan.
We gaelicized new names for Poetry Hill
[...] (vers 1-3)

Le poète avait été surpris par une impression similaire durant son voyage en Espagne, relaté dans « The Little Canticles of Asturias »¹²⁸, où il croit voir dans le paysage des Asturies un réffet du Gaeltacht, terme qui indique la partie nord-ouest de l'Ulster :

I was a pilgrim new upon the scene
The Gaeltacht, say, in the nineteen-fifties,
Where I was welcome, but of small concern
To families at work in the roadside fields
Who'd watch and wave at me from their other world
As was the custom still near Piedras Blancas.

Voilà donc comment Heaney met en œuvre une sorte de fusion, cette fois non plus entre sujet et paysage, mais entre paysages différents perçus tout au long des voyages du poète et du sujet poétique de ces œuvres : des paysages qui, répétons-le,

125. « Sonnets from Hellas », 1 *Into Arcadia*, *Ibid.*, p. 38.

126. *Ibid.*

127. « Sonnets from Hellas », 6 *Desfina*, *Ibid.*, p. 43.

128. « The Little Canticle of Asturias », *Ibid.*, p. 24-25

4.4. *La constance des genres parmi les fragments de paysage : Heaney entre l'Ulster, l'Eire et la Grèce*

émergent de la page poétique comme auparavant ils ont émergé des sources, réelles ou littéraires, à partir desquelles Heaney a puisé tout au long d'une expérience poétique vécue sur la durée.

5. Les éléments de la fragmentation du paysage

- 5.1. La résistance des fragments du paysage : pour une esthétique des fleurs et des plantes dans les dernières œuvres de Zanzotto, Jaccottet et Heaney
- 5.2. Des fragments de sublime dans le paysage contemporain
- 5.3. La relation entre paysage et poésie : un horizon du texte

Conclusion

Bibliographie

1. Corpus d'analyse

Heaney, S., *Death of a Naturalist*, London, Faber and Faber, 1966.

Id., *Door into the Dark*, London, Faber and Faber, 1969.

Id., *Wintering Out*, London, Faber and Faber, 1972.

Id., *North*, London, Faber and Faber, 1975.

Id., *Field Work*, London, Faber and Faber, 1979.

Id., *Station Island*, London, Faber and Faber, 1984.

Id., *Seeing Things*, London, Faber and Faber, 1991.

Id., *The Spirit Level*, London, Faber and Faber, 1996.

Id., *Electric Light*, London, Faber and Faber, 2001.

Id., *District and Circle*, London, Faber and Faber, 2006.

Id., *Human Chain*, London, Faber and Faber, 2010.

Jaccottet, Ph., *La Promenade sous les arbres*, Paris, La Bibliothèque des Arts, 1988 [1957].

Id., *Poésie 1946-1967*, préface de Jean Starobinski, Paris, Gallimard, 2003 [1971].

Id., *A la lumière d'hiver*, Paris, Gallimard, 1974 (édition utilisée : *A la lumière d'hiver*, précédé de *Leçons* et de *Chant d'en bas* et suivi de *Pensées sous les nuages*, Paris, Gallimard, 1994).

Id., *A travers un verger*, Montpellier, Fata Morgana, 1975.

Id., *Paysages avec figures absentes*, Nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Gallimard, 1976 [1970].

Id., *La semaison : carnets 1954-1979*, Paris, Gallimard, 1984.

Bibliographie

- Id.*, *Cahier de verdure*, Paris, Gallimard, 1990.
- Id.*, *Après beaucoup d'années*, Paris, Gallimard, 1994.
- (édition utilisée : *Cahier de verdure* suivi de *Après beaucoup d'années*, Paris, Gallimard, 2003).
- Id.*, *Et, néanmoins*, Paris, Gallimard, 2001.
- Id.*, *Notes du ravin*, Montpellier, Fata Morgana, 2001.
- Id.*, *Ce peu de bruits*, Paris, Gallimard, 2008.
- Id.*, *Couleur de terre*, Montpellier, Fata Morgana, 2009.
- Zanzotto, A., *Dietro il paesaggio*, Milano, Mondadori, 1951.
- Id.*, *Elegia e altri versi*, Milano, Mondadori, 1954.
- Id.*, *Vocativo*, Milano, Mondadori, 1957.
- Id.*, *IX Egloghe*, Milano, Mondadori, 1962.
- Id.*, *Sull'altopiano. Racconti e prose (1942-1954)*, sous la direction de Francesco Carbognin, Lecce, Manni, 2007 [1964].
- Id.*, *La Beltà*, Milano, Mondadori, 1968.
- Id.*, *Il Galateo in bosco*, Milano, Mondadori, 1978.
- Id.*, *Fosfeni*, Milano, Mondadori, 1983.
- Id.*, *Idioma*, Milano, Mondadori, 1986.
- Id.*, *Meteo*, Roma, Donzelli, 1996.
- Id.*, *Sovrimpressioni*, Milano, Mondadori, 2001.
- Id.*, *Conglomerati*, Milano, Mondadori, 2009.
- Id.*, *Haiku for a Season / Haiku per una stagione*, Chicago, The University of Chicago Press, 2012.
- Id.*, *Luoghi e paesaggi*, Milano, Bompiani, 2013.

2. Autres éditions consultées

- Jaccottet, Ph., *L'Effraie et autres poésies*, Paris, Gallimard, 1953.
- Zanzotto, A., *Le poesie e prose scelte*, Milano, Mondadori, « I Meridiani », 1999.

Id., *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, « Oscar », 2011.

3. Essais, entretiens, interviews, correspondances

Heaney, S., *Preoccupations : Selected Prose (1968-1978)*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1981.

Id., *The Government onf the Tongue : The 1986 T. S. Eliot Memorial Lectures and Other Critical Writings*, London, Faber and Faber, 1988.

Id., *The Redress of Poetry. Oxford Lectures*, London, Faber and Faber, 1995.

Id., *Crediting Poetry : The Nobel Lecture*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1996.

Jaccottet, Ph., *Éléments d'un songe*, Paris, Gallimard, 1961.

Id., *Une transaction secrète*, Paris, Gallimard, 1987.

Id., *Tout n'est pas dit*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1994.

Id. (dir.), *Haïku*, Montpellier, Fata Morgana, 1996.

Id., *Jaccottet traducteur d'Ungaretti : Correspondance 1946-1970*, Paris, Gallimard, 2008.

Mazzacurati, C., Paolini, M., *Ritratti. Andrea Zanzotto*, Roma, Fandango Libri, 2007.

Vidal, J. P. (dir.), *Philippe Jaccottet : pages retrouvées, inédits, entretiens, dossier critique, bibliographie*, Lausanne, Éditions Payot, 1989.

Zanzotto, A., « Presentazione », in Irene Iarocci, *Cento haiku*, Milano, Longanesi, 1982.

Id., *Scritti sulla letteratura* (vol. I : *Fantasie di avvicinamento* [1991]; vol. II. : *Aure e disincanti nel Novecento letterario* [1994]), Milano, Mondadori, « Oscar », 2001.

Id., « Con Hölderlin, una leggenda », in Friedrich Hölderlin, *Tutte le liriche*, Milano, Mondadori, « I Meridiani », 2001.

Id., *Colloqui con Nino*, Pieve di Soligo, Edizioni grafiche Bernardi, 2005.

Id., *Eterna riabilitazione da un trauma di cui si ignora la natura*, Roma, Notte-tempo, 2007.

Bibliographie

Id., *In questo progresso scorsoio : conversazione con Marzio Breda*, Milano, Garzanti, 2009.

Id., *Ascoltando dal prato. Divagazioni e ricordi*, Novara, Interlinea, 2011.

4. Traductions

Œuvres du corpus traduites en italien

Heaney, S., *Attraversamenti = Crossing*, sous la direction d'Anthony Oldcorn, avec une contribution de Roberto Sanesi, dessins d'Enrico Della Torre, Milano, Scheiwiller, « Strenna per gli amici », 1990.

Id., *Station island*, sous la direction de Gabriella Morisco, traduit de l'anglais par Gabriella Morisco et Anthony Oldcorn, Milano, Mondadori, 1992.

Id., *Radure*, sous la direction de Gabriella Morisco, Bologna, Associazione culturale In forma di parole, 1995.

Id., *Attenzioni : prose scelte (1968-1978)*, introduction de Massimo Bacigalupo, traduction de Piero Vaglioni, Roma, Fazi, 1996.

Id., *Poesie scelte*, traductions sous la direction de Roberto Sanesi, Milano, Marcos y Marcos, 1996.

Id., *Una porta sul buio*, préface et traduction de Roberto Mussapi, Parma, Guanda, 1996.

Id., *Sia dato credito alla poesia*, sous la direction de Marco Sonzogni, Milano, Archinto, 1997.

Id., *Veder cose*, sous la direction de Gilberto Sacerdoti, Milano, Mondadori, 1997.

Id., *Il governo della lingua : prose scelte 1978-1987*, sous la direction de Massimo Bacigalupo, Roma, Fazi, 1998.

Id., *North*, sous la direction de Roberto Mussapi, Milano, Mondadori, 1998.

Id., *La lanterna del biancospino*, sous la direction de Francesca Romana Paci, Parma, Guanda, 1999.

Id., *La riparazione della poesia : lezioni di Oxford*, sous la direction de Massimo Bacigalupo, Roma, Fazi, 1999.

Id., *The spirit level*, sous la direction de Roberto Mussapi, Milano, Mondadori, 2000.

Id., *Electric Light*, traduction de Luca Gueneri, Milano, Mondadori, 2003.

Id., *Fuori campo*, sous la direction de Massimo Bacigalupo, Novara, Interlinea, 2005.

Id., *Sulla poesia*, sous la direction de Marco Sonzogni, Milano, Archinto, 2005.

Id., *District e circle*, sous la direction de Luca Gueneri, Milano, Mondadori, 2009.

Id., *Catena umana*, traduction de Luca Gueneri, Milano, Mondadori, 2011.

Id., *Virgilio nella Bann Valley*, sous la direction de Giorgio Bernardi Perini et Chiara Prezzavento, avec une contribution de Massimo Bacigalupo, Mantova, Trelune, 2013.

Jaccottet, Ph., *Il barbogianni; L'ignorante*, sous la direction de Fabio Pusterla, avec un essai de Jean Starobinski, Torino, Einaudi, 1992.

Id., *Appunti per una semina : poesie e prose 1954-1974*, sous la direction d'Antonella Anedde, Roma, Fondazione Piazzolla, 1994.

Id., *Libretto*, traduction de Fabio Pusterla, Milano, Libri Scheiwiller, 1995.

Id., *Paesaggi con figure assenti*, traduction de Fabio Pusterla, introduction de Piero Bigongiari, Locarno, Dadò, 1996.

Id., *Alla luce d'inverno; Pensieri sotto le nuvole*, traduction sous la direction de Fabio Pusterla, Milano, Marcos y Marcos, 1997.

Id., *L'oscurità*, sous la direction de Gianluca Manzi, Roma, Fazi, 1998.

Id., *Arie*, traduction d'Albino Crovetto, introduction de Fabio Pusterla, Milano, Marcos y Marcos, 2000.

Id., *Austria*, traduction de Fabio Pusterla, Torino, Bollati Boringhieri, 2003.

Id., *E, tuttavia; seguito da Note dal botro*, traduction de Fabio Pusterla, Milano, Marcos y Marcos, 2006.

Id., *La ciotola del pellegrino (Morandi)*, traduction de Fabio Pusterla, Bellinzona, Casagrande, 2007.

Id., *Color terra*, Bologna, Bohumil, 2009.

Bibliographie

Œuvres du corpus traduites en français

Heaney, S., *Poèmes : 1966-1984*, introduction de Richard Kearney, traduits de l'anglais par Anne Bernard Kearney et Florence Lafon, Paris, Gallimard, 1988.

Id., *Les errances de Sweeney*, traduits de l'anglais par Bernard Hoepffner, postface de Theo Dorgan, Nantes, Le Passeur, 1994.

Id., *La Lanterne de l'aubépine*, traduits de l'anglais par Gérard Cartier, Pantin, Les Temps des cerises, 1996.

Id., *Audenesque*, accompagné de quatre lithographies de Max Neuman, Paris, Maeght, 1998.

Id., *La Lucarne*, traduits de l'anglais (Irlande) par Patrick Hersant, Paris, Gallimard, 2005.

Id., *L'étrange et le connu*, traduits de l'anglais (Irlande) par Patrick Hersant, Paris, Gallimard, 2005.

Zanzotto, A., *Le Galaté au Bois*, traduit de l'italien par Philippe Di Meo, Saint-Nazaire, Arcane 17, 1986.

Id., *Du "Paysage à l'idiome" : anthologie poétique 1951-1986*, traduit de l'italien et présenté par Philippe Di Meo, Paris, Nadeau, 1994.

Id., *Vers, dans le paysage*, traduit de l'italien par Philippe Di Meo, Creil, Dumerchez, 1994.

Id., *La veillée : pour le "Casanova" de Fellini*, avec une lettre et quatre dessins de Federico Fellini ; texte français et postface de Philippe Di Meo, Chambéry, Éditions Comp'act, 1995.

Id., *Au delà de la brûlante chaleur*, traduction et postface de Philippe Di Meo, Paris, Nadeau, 1997.

Id., *Les Pâques*, traduit de l'italien par Adriana Pilia et Jacques Demarcq ; préface de Christian Prigent, Caen, Nous, 1999.

Id., *La Beauté*, préface d'Eugenio Montale ; traduit de l'italien par Philippe Di Meo, Paris, Nadeau, 2000.

Id., *Météo*, traduit de l'italien et du vénitien par Philippe Di Meo ; postface de Stefano Dal Bianco, Paris, Nadeau, 2002.

Id., *Essais critiques*, traduits de l'italien et présentés par Philippe Di Meo, Paris, Corti, 2006.

Id., *Idiome*, traduit de l'italien, du dialecte haut-trévisan (Vénétie) et présenté par Philippe Di Meo, Paris, Corti, 2006.

Id., *Phosphènes*, traduit de l'italien, du dialecte haut-trévisan (Vénétie) et présenté par Philippe Di Meo, Paris, Corti, 2010.

5. Anthologies

Heaney, S., *Opened Ground : Selected Poems 1966-1996*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2000.

Heaney, S., *Seamus Heaney*, Torino, UTET, « Scrittori del mondo : i Nobel », 2003.

Jaccottet, Ph., *L'encre serait de l'ombre. Notes, proses et poèmes choisis par l'auteur (1946-2008)*, Paris, Gallimard, 2011.

Zanzotto, A., *Poesie (1938-1972)*, Milano, Mondadori, « Oscar Poesia », 1973.

Id., *Poesie (1938-1986)*, Milano, Mondadori, « Oscar Poesia », 1993.

6. Essais de théorie du paysage, esthétique de la nature, écologie, géographie

Assunto, R., *Il paesaggio e l'estetica*, 2 voll., Napoli, Giannini, 1973.

Bergé, A., Collot, M. (dir.), *Paysage et modernité(s)*, Bruxelles, Ousia, 2007.

Berque, A., *Médiance. Des milieux en paysages*, Montpellier, Reclus, « Géographiques », 1990.

Id., *Les Raisons du paysage. De la Chine antique aux environnements de synthèse*, Paris, Hazan, 1995.

Id., *La Pensée paysagère*, Paris, Archibooks, 2008.

Carlson, A., « Appreciation and the Natural Environment », in *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XXXVII, 1979.

Id., « Nature, Aesthetic Judgement, and Objectivity », in *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XL, 1981.

Bibliographie

- Chenet, F., Collot, M., Saint-Girons, B. (dir.), *Le Paysage : état des lieux*, Bruxelles, Ousia, 2001.
- Clément, G., *Les Jardins planétaires*, Paris, Jean-Michel Place, « In visu, in situ », 1999.
- Id.*, *Manifeste du Tiers Paysage : Fragment indécidé du Jardin Planétaire*, 2004. (consultable en ligne à l'adresse suivante : <http://www.gillesclement.com/cattierspaysage-tit-le-Tiers-Paysage>).
- Id.*, *Le jardin en mouvement : de la vallée au champ via la parc André-Citroën et le jardin planétaire*, Paris, Sens & Tonka, 2007 (5e édition augmentée).
- Id.*, *Une brève histoire du jardin*, Paris, L'Œuil neuf, 2011.
- Id.*, *Jardin, Paysage et génie naturel*, Paris, Collège de France/Fayard, coll. « Leçons Inaugurales du Collège de France », 2012. (consultable en ligne à l'adresse suivante : <http://books.openedition.org/cdf/510>).
- Collot, M. (dir.), *Les Enjeux du paysage*, Bruxelles, Ousia, 1997.
- Collot, M., *La Pensée-paysage. Philosophie, arts, littérature*, Actes Sud, 2011.
- D'Angelo, P., *Estetica della natura. Bellezza naturale, paesaggio, arte ambientale*, Bari, Laterza, 2001.
- Id.*, *Filosofia del paesaggio*, Macerata, Quodlibet, 2010.
- Dagognet, F. (dir.), *Mort du paysage ? Philosophie et esthétique du paysage*, Seyssel, Champ Vallon, 1982.
- Farinelli, F., *Storia del concetto geografico di paesaggio*, in *Paesaggio Immagine Realtà*, Milano, Electa, 1981.
- Id.*, *L'arguzia del paesaggio*, in « Casabella », 1991, n. 575-576.
- Id.*, *Geografia : un'introduzione ai modelli del mondo*, Torino, Einaudi, 2003.
- Fel, L., *L'esthétique verte : de la représentation à la présentation de la nature*, Seyssel, Champ Vallon, 2009.
- Gibson, J. G., *The Ecological Approach to Visual Perception*, London, Erlbaum, 1986.

Roger, A. (dir.), *La théorie du paysage en France (1974-1994)*, Seyssel, Champ Vallon, 1995.

Roger, A., *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997.

Turri, E., *Antropologia del paesaggio*, introduction de Franco Farinelli, Venezia, Marsilio, 2008 [1983].

Id., *Semiologia del paesaggio italiano*, Milano, Longanesi, 1979.

7. Méthodologie d'analyse

AA.VV., *Atti del convegno internazionale su G. Ungaretti*, Urbino, Quattro Venti, 1981.

Bachelard, G., *L'Eau et les Rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Corti, 1942.

Id., *L'Air et les Songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, Corti, 1943.

Id., *La Poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France, 1957.

Id., *La Poétique de la rêverie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1960.

Beltrami, P., *Gli strumenti della poesia. Guida alla metrica italiana*, Bologna, Il Mulino, 1996.

Benveniste, E., *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966.

Berardinelli, A., *La poesia verso la prosa. Controversie sulla lirica moderna*, Torino, Bollati Boringhieri, 1994.

Id., *Nel caldo cuore del mondo. Lettere sull'Italia*, Firenze, Liberal Libri, 1999.

Id., *Poesia non poesia*, Torino, Einaudi, 2008.

Id., *Leggere è un rischio*, Roma, Nottetempo, 2012.

Ceserani, R., *Raccontare la letteratura*, Torino, Bollati Boringhieri, 1990.

Collot, M., *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989.

Id., *Paysage et poésie. Du romantisme à nos jours*, Paris, José Corti, 2005.

Curi, F., *La poesia italiana d'avanguardia : modi e tecniche*, Napoli, Liguori, 2001.

Bibliographie

- Ferroni, G., *Storia della letteratura italiana*, Milano, Einaudi Scuola, 1991.
- Groupe μ , *Rhétorique générale*, Paris, Larousse, 1970.
- Id.*, *Rhétorique de la poésie. Lecture linéaire, lecture tabulaire*, Bruxelles, Editions Complexe, 1977.
- Jakobson, R., *Essais de linguistique générale*, vol. I : *Les fondations du langage*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1963 ; vol. II : *Rapports internes et externes du langage*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1973.
- Johnson, A., « “Broken images” : discursive fragmentation and paradigmatic integrity in the poetry of T. S. Eliot », in *Poetics Today*, Vol. 6, N° 3, Poetics of Poetry (1985), p. 399-416.
- Lacoue-Labarthe, Ph., Nancy, J.-L., *L’Absolu littéraire : théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, 1978.
- Lacoue-Labarthe, Ph., *La poésie comme expérience*, Paris, Bourgois, 1986.
- Lausberg, H., *Elementi di retorica*, Bologna, Il Mulino, 1969 [1949].
- Leech, G., *A linguistic guide to English poetry*, London, Longman, 1969.
- Lotman, J. M., *La structure du texte artistique*, sous la direction d’Henri Meschonnic, Paris, Gallimard, 1973.
- Luperini, R., et alii, *La scrittura e l’interpretazione. Storia e antologia della letteratura italiana nel quadro della civiltà europea*, 3 vol., Palermo, Palumbo Editore, 1996.
- Marchese, A., *Dizionario di retorica e stilistica*, Milano, Mondadori, 1978.
- Meschonnic, H., *Pour la poétique II : épistémologie de l’écriture, poétique de la traduction*, Paris, Gallimard, 1973.
- Id.*, *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier 1982.
- Id.*, *Les états de la poétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1985.
- Id.*, *Modernité modernité*, Paris, Gallimard, 1993.
- Id.*, *Politique du rythme*, Lagrasse, verdier, 1995.
- Mortara Garavelli, B., *Manuale di retorica*, Bologna, Il Mulino, 1988.

- Prete, A., *Il pensiero poetante : saggio su Leopardi*, Milano, Feltrinelli, 1980.
- Id.*, *Prosodia della natura : frammenti di una fisica poetica*, Milano, Feltrinelli, 1993.
- Rabaté, D. (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996.
- Rabaté, D., Sermet, J., Vadé, Y. (dir.), *Le sujet lyrique en question*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1996.
- Raymond, M., *De Baudelaire au surréalisme*, Paris, Corti, Édition nouvelle et remaniée, 1969 [1940].
- Ricoeur, P., *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975.
- Riffaterre, M., *Semiotics of poetry*, Bloomington, Indiana University Press, 1978.
- Segre, C., *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985.
- Short, M., *Exploring the language of poems, plays and prose*, London, Longman, 1996.
- Vadé, Y. (dir.), *Modernités*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1991-1996.

8. Critique (monographies et articles)

- Allen, B., *Verso la « beltà ». Gli esordi della poesia di Andrea Zanzotto*, Venezia, Corbo e Fiore, 1987.
- Baldacci, A., *Andrea Zanzotto. La passione della poesia*, Napoli, Liguori, 2010.
- Bassi, S., *Un “giardiniere e botanico delle lingue” : Andrea Zanzotto traduttore e autotraduttore*, 2009 (consultable en ligne à l'adresse suivante : <http://hdl.handle.net/10579/1068>).
- Bergé, A., *Philippe Jaccottet, trajectoires et constellations : lieux, livres, paysages*, Lausanne, Éditions Payot Lausanne, 2004.
- Cady, A., *Measuring the Visible : The Verse and Prose of Philippe Jaccottet*, Amsterdam, Rodopi, 1992.
- Carbognin, F., *L'« altro spazio ». Scienza, paesaggio, corpo nella poesia di Andrea Zanzotto*, Varese, Nuova Editrice Magenta, 2007.

Bibliographie

- Carbognin, F. (dir.), *Andrea Zanzotto, un poeta nel tempo*, Bologna, Aspasia, 2008.
- Chavanne, J., *Philippe Jaccottet : une poétique de l'ouverture*, Paris, Arslan, 2003.
- Dal Bianco, S., *Tradire per amore. La metrica del primo Zanzotto 1938-1957*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 1997.
- Ferrage, H., *Philippe Jaccottet, le pari de l'inactuel*, Paris, Presses universitaires de France, 2000.
- Garratt, R. F. (dir.), *Critical Essays on Seamus Heaney*, New York, G. K. Hall, 1995.
- Genet, J. et Hellegouarc'h, E. (dir.), *Seamus Heaney et la création poétique*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 1995.
- Lorenzini, N., Carbognin, F., (dir.), *dirti « Zanzotto ». Zanzotto e Bologna (1983-2011)*, Varese, Nuova Editrice Magenta, 2013.
- Marconato, L., *Sovrimpressioni su Sovrimpressioni. Analisi testuale del libro Sovrimpressioni di Andrea Zanzotto*, Issuu, 2011.
- Monte, M., *Mesures et passages. Une approche énonciative de l'œuvre poétique de Philippe Jaccottet*, Paris, H. Champion, 2002.
- Nassi, R., *Attualizzazioni novecentesche del genere bucolico. I casi di Zanzotto e Heaney*, 2003 (consultable en ligne à l'adresse suivante : <http://www.giugenna.com/wp-content/uploads/2011/01/Attualizzazioni-novecenten-bucolico.pdf>).
- Nimis, J., *Un "processus de verbalisation du monde" : perspectives du sujet lyrique dans la poésie d'Andrea Zanzotto*, Berne, Peter Lang, 2006.
- O'Brien, E., *Seamus Heaney and the Place of Writing*, Gainesville, University Press of Florida, 2002.
- Piangatelli, R., *La lingua il corpo il bosco. La poesia di Andrea Zanzotto*, Macerata, Verso, 1990.
- Pizzamiglio, G. (dir.), *Andrea Zanzotto tra Soligo e laguna di Venezia*, Atti delle giornate di studio, Pieve di Soligo-Venezia, Fondazione Cini, 13-14 ottobre 2006 ; Venezia, Fondazione Querini Stampalia, 7 novembre 2006, Firenze, Olschki, 2008.

- Russell, R. R., *Poetry and Peace : Michael Longley, Seamus Heaney, and Northern Ireland*, Notre Dame (Indiana), University of Notre Dame Press, 2010.
- Richard. J.-P., « Philippe Jaccottet », in *Onze études sur la poésie moderne*, Paris, Le Seuil, 1964.
- Samson, H., *Le 'tissu poétique' de Philippe Jaccottet*, Sprimont, Mardaga, 2004.
- Spampinato, G., *La musa interrogata. L'opera in versi e in prosa di Andrea Zanzotto*, Milano, Hefri, 1996.
- Starobonski, J., « Parler avec la voix du jour », préface à Jaccottet, Ph, *Poésie 1946-1967*, Paris, Gallimard, 1971.
- Tassoni, L., *Caosmos. La poesia di Andrea Zanzotto*, Roma, Carocci, 2002.
- Villalta, G. M., *La costanza del vocativo. Lettura della « triologia » di Andrea Zanzotto*, Milano, Guerini e Associati, 1992.
- Vischer, M., *Philippe Jaccottet traducteur et poète : une esthétique de l'effacement*, Lausanne, CTL, 2003.
- Id.*, *La traduction, du style vers la poétique : Philippe Jaccottet et Fabio Pusterla en dialogue*, Paris, Kimé, 2009.
- Williams, D. A., *Defending Poetry. Art and Ethics in Joseph Brodsky, Seamus Heaney, and Geoffrey Hill*, Oxford, Oxford University Press, 2010.

9. Divers

- Alighieri, D., *Commedia*, 3 vol., édition sous la direction d'Emilio Pasquini et Antonio Quaglio, Milano, Garzanti, 1982.
- Amiel, H.-F., *Journal intime*, édition intégrale sous la direction de Bernard Gagnebin et Philippe M. Monnier, Lausanne, L'Age d'Homme, 1978.
- Anthologie de la poésie française*, t. II (Du XVIII^e au XX^e siècle), textes choisis, présentés et annotés par Martine Bercot, Michel Collot et Catriona Seth, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2000.
- Baudelaire, Ch, *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2 vol., 1975-1976.

Bibliographie

Bonnefoy, Y., *Poèmes (Du mouvement et de l'immobilité de Douve, Hier régnant désert, Pierre écrite, Dans le leurre du seuil)*, préface de Jean Starobinski, Paris, Gallimard, 1982 [Mercure de France, 1978].

Id., *L'Arrière-pays*, augmenté d'une préface, Paris, Gallimard, 2005 [2003] [Albert Skira, 1972].

Celan, P., *Poesie*, sous la direction de Giuseppe Bevilacqua, Milano, Mondadori, « I Meridiani », 1998.

Id., *Poesie sparse pubblicate in vita*, sous la direction de Bertrand Badiou et Barbara Wiedemann, avec *Per Paul Celan* d'Andrea Zanzotto, Roma, Nottetempo, 2011.

Char, R., *Fureur et mystère*, préface d'Ives Berger, Paris, Gallimard, 1967 [1962].
Deguy, M., *Fragment du cadastre*, Paris, Gallimard, 1960.

Id., *Poèmes de la presqu'île*, Paris, Gallimard, 1961.

Foucault, M., *Les mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966.

Id., *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.

Hartmann, P., *Du Sublime. De Boileau à Schiller*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1998.

Heidegger

Hölderlin, F., *Œuvres*, édition publiée sous la direction de Philippe Jaccottet, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1967.

Id., *Tutte le liriche*, édition sous la direction de Luigi Reitani, préface d'Andrea Zanzotto, Milano, Mondadori, « I Meridiani », 2001.

Kant, I., *Critique de la faculté de juger*, traduction française de Tremesaygues et Pacaud, PUF, 1980.

Leopardi, G., *Canti*, édition sous la direction de Niccolò Gallo et Cesare Garboli, Torino, Einaudi, 1993 [1962].

Lyotard, J.-F., *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 1971.

Id., *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979.

- Id.*, *Leçons sur l'Analytique du sublime (Kant, « Critique de la faculté de juger », paragraphe 23-29)*, Paris, Galilée, 1991.
- Mallarmé, S., *Œuvres complètes*, texte établi et annoté par Henri Mondor et G. Jean Aubry, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1945.
- Marinetti, F. T., *Zang Tumb Tumb : Adrianopoli ottobre 1912. Parole in libertà*, Milano, Edizioni futuriste di Poesia, 1914.
- Merleau-Ponty, M., *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1945.
- Id.*, *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1964.
- Id.*, *La nature : notes ; cours de collège de France*, établi et annoté par Dominique Seglard, suivi des *Resumés de cours correspondants de Maurice Merleau-Ponty*, Paris, Éditions du Seuil, 1995.
- Monk, S. H., *The Sublime. A study of critical theories in XVIII century England*, New York, Modern Language Association of America, 1935.
- Montale, E., *Tutte le poesie*, édition sous la direction de Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, « I Meridiani », 2005 [1984].
- Petrarca, F., *Canzoniere*, édition sous la direction de Sabrina Stoppa, introduction de Paolo Cherchi, Torino, Einaudi, 2011.
- Robin, R., *Histoire et linguistique*, Paris, Colin, 1973.
- Ungaretti, G., *Vita di un uomo : tutte le poesie*, édition sous la direction de Leone Piccioni, Milano, Mondadori, « I Meridiani », 1969.
- Id.*, *Vie d'un homme : Poésie 1914-1970*, traduit de l'italien par Philippe Jaccottet, Pierre Jean Jouve, Jean Lescure, André Pieyre de Mandiargues, Francis Ponge et Armand Robin, Préface de Philippe Jaccottet, Paris, Éditions de Minuit-Gallimard, 1973.
- Virgilio, *Bucolique*, introduction de Antonio La Penna, traduit et annoté par Luca Canali, Milano, Rizzoli, 1994 [1978].
- Winspur, S., *La poésie du lieu. Segalen, Thoreau, Guillevic, Ponge*, Amsterdam, Rodopi, 2006.