

**QUAND LA PEINTURE REJOINT L'ÉCRITURE :
LA CITATION PICTURALE OU L'EXPERIENCE EPROUVEE
CHARNELLEMENT**

**WHEN WRITING MEETS PAINTING:
THE PICTORIAL QUOTATION AS A MEANS OF EMBODYING
EXPERIENCE**

**LA CITA PICTÓRICA DE PHILIPPE JACCOTTET : CUANDO LA
PINTURA SE UNE A LA ESCRITURA**

Andreea-Flavia BUGIAC¹

Résumé

Comme dans la poésie baroque, la mort et le discours sont chez Philippe Jaccottet, poète français contemporain, des spectacles, des spectacles qui ne peuvent que culpabiliser celui qui voit. L'impossibilité de conceptualiser la mort de la mère contraint le sujet poétique à regarder. Regard culpabilisateur puisqu'il force à voir, dans la nudité et l'extériorité de l'objet, celle qui constituait jusque-là « mon propre pays » et « moi-même ». Traduite dans l'obliquité des allusions picturales dont la violence fait littéralement mal, la culpabilité du voyeur réussit à s'expier dans le modèle d'un sujet qui se tourne vers lui-même et se contemple en train de mourir. L'analyse des citations picturales dans l'imaginaire jaccottéen, en particulier de la scène des Régentes réalisée par Frans Hals en 1664, nous aidera à mieux comprendre les enjeux de leur présence dans des textes associés à la mort, au baroque et à l'incapacité du langage de dire l'indicible.

Mots-clés : écriture, mort, regard, moi/autre, citation picturale

Abstract

Just as in the Baroque poetry, death and discourse tend to turn in Philippe Jaccottet's poetry into mere shows, which cannot but make the spectator feel guilty. The distance between telling and showing one's death also separates the self from the non-self, turning the dead subject into an object and thus, literally killing him twice. What saves the discourse and, with it, the subject who must tell the other's death will be, in Jaccottet's case, the obliquity of the pictorial allusions. Evoking the Regentesses' portrait realized by Frans Hals in 1664 helps Jaccottet evade from the void of the death discourse and protect himself from aphasia by merging the One and the Other, the poet, his mother, the artist and the portrayed women into one single community united by a common destiny.

Keywords: writing, death, telling/showing, self/other, pictorial quotation

¹ a.hopartean@yahoo.com, Université Babeş-Bolyai, Cluj, Roumanie

Resumen

Al igual que en la poesía barroca, en la poesía de Philippe Jaccottet, poeta francés contemporáneo, la muerte y el discurso son espectáculos que solo pueden hacer que el espectador se sienta culpable. La imposibilidad de conceptualizar la muerte de la madre obliga al sujeto poético a mirar. Esta mirada inflige culpa puesto que le obliga a ver a su madre en la desnudez y en la exterioridad del objeto, a ella que constituía hasta aquel entonces « mi propio país » y « yo mismo ». Traducida por medio de la oblicuidad de alusiones pictóricas cuya violencia hace literalmente mal, la culpabilidad del espectador logra expiarse en el modelo de un sujeto que se vuelve hacia sí mismo y se contempla mientras se está muriendo. El análisis de las citas pictóricas del imaginario de Jaccottet, especialmente de la escena de los Regentes (Régentes) realizada por Frans Hals en 1664, nos ayudará a comprender mejor los fines de su presencia en textos relacionados con la muerte, con el barroco y con la incapacidad del lenguaje de decir lo indecible.

Palabras clave: escritura, muerte, mirada, yo/el otro, cita pictórica

En 1974, Philippe Jaccottet publie chez Payot *Chants d'en bas*, un petit recueil poétique regroupant des poèmes écrits entre mai et septembre 1973. Sept ans avant, il avait publié *Leçons*, consacré à la mort d'un proche. Si, dans ce dernier recueil, une épigraphe discrète identifie ce proche dans la personne de Louis Haesler, le beau-père de Jaccottet, rien ne nous aide à reconnaître aisément qui est cette femme mourante du poème liminaire de *Chants d'en bas* ; par contre, la période relativement courte de sa conception, plusieurs allusions discrètes et la proximité des thèmes égrenés dans les poèmes composant le recueil, tout comme dans certains textes et des notes rédigées à l'époque dans *La Semaison* (le premier carnet publié par Jaccottet) nous autorisent à le prendre pour un recueil s'ancrant dans un nouveau deuil, cette fois-ci d'autant plus traumatisant qu'il s'agissait de la mort de la mère du poète.

La culpabilité de la métaphore

Les notes de *La Semaison* datant de cette période-là en gardent certaines traces dans de vagues accords féminins des épithètes et des récits de rêve : « Recroquevillée comme le papier quand on l'approche du feu. On hésite à parler de cela, parler à ce propos est presque odieux, et pourtant cela fait partie de l'essentiel. »¹ La parole poétique s'ancre, ainsi, dans un silence, dans le balancement paradoxal entre le refus de parler et le sentiment d'un devoir de le faire. Elle est, à la fois, un crime et l'expiation de cet acte criminel, une auto-damnation et un moyen de récupérer, à travers cette cruauté infligée à soi-même, l'innocence perdue : « Le baume inutile

¹ Jaccottet, Ph., *La Semaison* (Carnets 1954-1979), Gallimard, Paris, 1984, p. 202, note de mai 1973.

des arbres. (Il m'arrive de le haïr, et tout le baume poétique, par moments. [...] C'est se condamner soi-même ; peut-être aussi faire un pas en avant, ou le permettre, y aider ?) »¹ Rejetant sa réflexion dans les parenthèses, le sujet met en abîme son propre suicide : il se met lui-même, littéralement, entre parenthèses et donne à voir sa mort dans des signes typographiques qui renvoient au superflu, au rejet ou à l'incertitude de la résurrection.

À un autre niveau, les notes réalistes ou réflexives de *La Semaison* des années 70 sont englouties de plus en plus par des récits surréalistes de rêves lesquels, de la part d'un auteur comme Jaccottet, extrêmement méfiant envers l'exposition autobiographique et le monde du rêve, ne sauraient qu'étonner. À la place de l'écriture de la violence qui reste, même dans son expression la plus crue, métaphorique, voire esthétiquement belle, Jaccottet semble préférer le cliché fugitif de l'image, spectacle grotesque du rêve, monde baroque du tableau, plus aptes à figurer l'infigurable mais aussi ce qui pourrait convertir cet infigurable dans un hors-figure positif :

*Néanmoins, s'il est vrai qu'à tout effort de compréhension quel qu'il soit résiste toujours une « tache noire », une dernière opacité, on peut penser que c'est justement par cette tache noire que quelque chose comme une lueur folle peut passer, un espoir (mais le mot est trop clair) s'infiltrer.*²

Cette attitude ambivalente par rapport à la parole se manifeste tout au long de *Chants d'en bas*, nombre de poèmes constituant, en fait, des tentatives linguistiques de penser le langage et de traverser la parole pour s'approcher de l'innommable. Les poèmes de « Parler », la première des deux sections qui composent le recueil, thématisent réflexivement l'activité langagière, les poèmes relayant ce noyau sémantique à celui de la production écrite à travers des motifs qui insistent tous sur l'acte scriptural (le texte-tissu, la figure de la dentellière, l'encre, la feuille de papier, la main du poète). Mais le premier poème de la section « Parler » n'est pas le premier poème du recueil. Celui-ci inaugure la parole par un poème liminaire, situé en marge du discours poétique proprement dit. Ce texte pose et impose son thème comme argument d'écriture au recueil tout entier : si *Chants d'en bas* germent dans la circonstance du décès de la mère du poète, ce poème est le seul à dénoncer, d'une manière explicite, cet événement :

*Je l'ai vue droite et parée de dentelles
comme un cierge espagnol.*

¹ *Ibid.*, p. 177, note d'avril 1972.

² *Ibid.*, p. 170, note de mai 1972.

Elle est déjà comme son propre cierge, éteint.

Qu'elle me semble dure tout à coup !

*Dure comme une pierre,
[...]
Et ces oiseaux aveugles
qui traversent encore le jardin, qui chantent
malgré tout dans la lumière !*

*Elle est déjà comme sa propre pierre
avec dessus les pieuses et vaines fleurs éparses
et pas de nom : oh pierre mal aimée
profond dans l'aubier du cœur.¹*

L'emplacement inaugural du poème peut être vu comme une inscription mimétique de ce qui se trouve à la genèse du recueil. Le poème liminaire explique la naissance des poèmes : mais cette présence maternelle fait référence en même temps à une personne morte, ce qui explique la position marginale du poème, à l'extérieur des deux sections du recueil. Le programme métadiscursif annoncé par un titre comme « Parler » trouve son fondement dans la gravitation incessante de la parole autour de ce qui y échappe, de ce qui se trouve à l'écart, c'est-à-dire la mort et l'absence. La direction verticale sur laquelle le poème liminaire s'écrit sur la page travaille l'absence – le tombeau thématique – pour la matérialiser dans la ciselure de la stèle ou du tombeau poétique, de tradition d'ailleurs très mallarméenne. Foncièrement absent dans la réalité, le corps de la mère s'enfouit dans le corps du texte, dans l'avancement progressif des lignes qui traduit la disparition métonymique de la mère : « comme un cierge espagnol », « Elle est déjà comme son propre cierge », « Dure comme une pierre », « Elle est déjà comme sa propre pierre ». Celé dans la pierre tombale du discours, le signifié absent est inscrit dans la vacance des signifiants.

Le poème liminaire de *Chants d'en bas* essaye de réarticuler, dans la somptuosité du décor baroque minimisé dans le « cierge espagnol », une réalité lacérée par la mort : celle qui met en rapport le corps maternel enseveli dans le mutisme de la matière, enfoui dans cette matière au point de s'y con-fondre, et l'aspect génésique de l'écriture, essayant de donner corps à ce qui s'y soustrait. Marqué par des images riches en symbolisme et par des structures répétitives, le texte travaille la matérialité du langage pour

¹ Jaccottet, Ph., « Chants d'en bas » in *À la lumière d'hiver* précédé de *Leçons* et de *Chants d'en bas* et suivi de *Pensées sous les nuages*, Gallimard, Paris, 1994, p. 37.

convertir le sens descendant de la mise au tombeau dans la verticalité ascendante du monument verbal. Le conflit qui déchire ce poème n'est pas seulement entre le linceul des mots et la nudité du corps mort, entre l'évanescence de la parole et la matérialité agressive de la pierre transformée en « hache fendant l'aubier de l'air »¹. Il oppose aussi deux actes qui, réunis dans l'espace du même poème, se rejettent l'un l'autre dans les positions extrêmes du poème :

*Je l'ai vue droite et parée de dentelles
[...]
Et ces oiseaux aveugles
qui traversent encore le jardin, qui chantent
malgré tout dans la lumière !
[...]
et pas de nom : oh pierre mal aimée
profond dans l'aubier du cœur.²*

Ce qui défie l'écriture, c'est le fait de voir. Le chant et tout simplement l'écriture sont mis à l'épreuve par ce regard qui rencontre l'opacité de l'irreprésentable. L'absence du nom de la mère exemplifie cette impossibilité de nommer : dépourvue de l'inscription funéraire qui attesterait un passage, une existence réelle, la pierre nue relègue l'être maternel dans l'instance d'un « elle », d'une non-personne. La présence du corps mort et l'extériorité de la parole indiquent un sujet qui se détache de ce qu'il voit et de ce qu'il écrit. La mort et le texte dépassent et refusent, dans ce dépassement, le sujet : ce dernier ne peut qu'assister en témoin impuissant à un acte de décès, d'un côté, et, de l'autre, à un acte de genèse : la naissance de l'écriture, d'une écriture qui parle paradoxalement de la mort.

La mort, de même que le discours sont des spectacles, des spectacles qui ne peuvent que culpabiliser celui qui *voit* (« Je l'ai *vue* »). Le procès que Jaccottet intente à la langue s'explique aussi par cette prise de conscience de la distance qui sépare le « je » d'un « il », le Moi de l'Autre, le sujet de ce qui fait l'objet de son écriture. Toute parole signe un pacte de la mort. Et une parole qui se veut une parole sur la mort signe un double décès. Au lieu de transcrire une expérience, de la faire éprouver de nouveau chez le lecteur, le discours de la mort passe sous silence la violence de cette expérience pour offrir à la vue du lecteur la beauté statique, presque statuaire, de la métaphore :

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, c'est nous qui soulignons.

*tous les mots sont écrits de la même encre,
« fleur » et « peur » par exemple sont presque pareils,
et j'aurai beau répéter « sang » de haut en bas
de la page, elle n'en sera pas tachée,
ni moi blessé.¹*

La violence écrite n'est qu'un tableau : elle ne fait qu'accuser d'autant plus la position ingrate de celui qui est en vie et qui écrit. Entre le mourant et le vivant, les mots creusent une distance que chaque nouveau mot vient agrandir.

Aussi les notes de *La Semaison* situées dans la proximité de cette période difficile contournent-elles la mention explicite du vieillissement et de la mort de la mère. De plus, entrecoupées et laissées souvent en suspens, réduites souvent à deux ou trois lignes comme si celui qui les écrit éprouvait une incapacité de contrôler son discours, un désordre aphasique l'empêchant à parvenir à une discursivité complète, ces notes insistent sur le paradoxe d'un sujet déchiré entre le devoir de l'expression et la conscience de son impuissance, voire la culpabilité de cet acte. Risquant l'aphasie, qui hante les notes dans les espaces béants des blancs démultipliés sur la page, le discours de la mort va se sauver dans ce qui constitue sa négation. Comme on le voit, il ne s'agit pas de se taire, mais non plus de dire, car l'écriture introduit la dissolution de l'être là où il y a du concret et du charnel, la médiation là où il n'y a qu'immédiateté. Ainsi ce double négatif ne sera-t-il pas le silence, mais bien le tableau.

La peinture, un double silencieux de (ce qui échappe à) l'écriture

Cherchant à proposer une définition pour la « citation picturale »², Yannick Chapot l'envisage comme un emprunt, explicite ou non, d'un tableau par un autre tableau. En télescopant un concept originellement linguistique dans une réflexion artistique plus élargie, Chapot détruit les frontières opposant littérature et peinture mais opère pour autant un nouveau cloisonnement, inscrivant cette sous-espèce de la citation dans un régime exclusivement iconique. S'il est vrai que la citation picturale a des

¹ *Ibid.*, p. 41.

² Chapot, Y., « La citation picturale : enjeux et problématiques », in *Cahiers du CELEC* en ligne, n°2, juin 2012, pp. 1-2, article disponible en ligne à l'adresse suivante : http://cahiersducelec.univ-st-etienne.fr/files/Documents/cahiers_du_celec_2/Y.%20Chapot%20version%20format%20C3%A9e.pdf, site Internet consulté le 24 avril 2013.

contraintes et des enjeux qui dépassent ceux présentés par la citation littéraire, et ce, en raison de son statut sémiotique différent, nous voudrions dans cet article procéder à un deuxième télescopage et surprendre les enjeux du renvoi, explicite cette fois-ci, à un tableau particulier dans le cadre d'un discours scriptural ancré dans des circonstances biographiques exceptionnelles.

Pour commencer, il faut dire qu'avec la peinture, Jaccottet entretient une relation à la fois ambiguë et complexe. En dépit du caractère fortement visuel de son écriture, d'un ouvrage tout entier consacré à la peinture de Giorgio Morandi et de la publication de certains de ses textes dans un compagnonnage artistique, Jaccottet n'est pas un critique d'art. De plus, ses réflexions picturales sont assez restreintes, même si elles témoignent d'une conscience artistique remarquable. Dans ce contexte-là, la reprise, dans l'ensemble de l'œuvre jaccottéenne, d'une référence à un tableau de Frans Hals nous semble à plusieurs titres révélatrice d'une manière de contourner la culpabilité d'un discours de la mort qui inscrit le vide au sein du langage.

Si les notes de *La Semaïson* situées vers la fin de l'année 1972 ne mentionnent pas explicitement la mère du poète, elles y reviennent pour autant dans une brève référence à un tableau de Frans Hals : « Les *Régentes* de Hals. Une femme vieille qui n'a plus à regarder que la mort, et qui tremble, qui est comme un fagot de bois sec – et que presque rien de rejoint. »¹ Traduite dans l'oblicité de l'allusion picturale, la culpabilité du voyeur réussit à s'expier dans le modèle du regard de la vieille femme qui regarde, la première, cet au-delà d'elle-même qui est son corps dissous dans le noir. L'interposition du discours pictural, très proche, dans sa vision du corps transformé en « bois sec », du corps pétrifié de *Chants d'en bas*, laisse passer une violence de la description qui fait littéralement mal. L'insignifiance du « fagot » insiste avec une cruauté inconsciente sur les membres disjoints du corps féminin vieilli.

Représentant un groupe de femmes âgées réunies dans une pièce, le tableau de Hals que Jaccottet évoque dans sa note et dont le nom complet est *Portrait de groupe des régentes de l'hospice des vieillards*, constitue en fait le pendant d'un autre tableau, représentant cette fois-ci des figures masculines (*Portrait de groupe des régents de l'hospice des vieillards*).

¹ Jaccottet, Ph., *La Semaïson*, op. cit., pp. 186-187, note de novembre 1972.



Frans Hals, *Portrait de groupe des régents de l'hospice des vieillards*, 1664, huile sur toile, 172,3 x 256 cm. (Frans Hals Museum, Haarlem)

Réalisé par Hals vers la fin de sa vie, faiblement colorié, le portrait des *Régentes* figure, en arrière-fond, un paysage crépusculaire qui se perd dans le lointain, tandis le groupe des femmes semble s'avancer vers nous, sortir du tableau et rejoindre notre réalité immédiate. Le maniement de l'éclairage permet à identifier dans le paysage spectral du fond du tableau un... autre tableau. Hals joue en virtuose : le portrait des femmes en train de vieillir est placé sur le fond d'un tableau figurant un paysage idyllique, presque éternel. Le peintre nous interdit, de la sorte, à assigner un endroit stable à la mise en abîme. Faut-il la placer du côté du tableau ou du côté du portrait qui, lui aussi, est un tableau ? Ce dernier, réalisé d'une manière très réaliste, ne contraste que d'une manière illusoire avec la nature littéralement morte du tableau miniaturisé, comme pour nous dire que l'histoire de l'art n'est, en somme, que l'histoire commune à tous les hommes, réunis ensemble dans la mort et écrasés par une nature éternelle et indifférente.



Frans Hals, *Portrait de groupe des régentes de l'hospice des vieillards*, 1664, huile sur toile, 170,5 x 249,5 cm. (Frans Hals Museum, Haarlem)

La recherche d'autres occurrences de ce tableau de Hals dans l'œuvre jaccottéenne nous aiderait, peut-être, à mieux comprendre les enjeux de sa présence dans la note de 1972. Une insomnie de Prades, évoquée dans un texte paru pour la première fois en 1980, *Les Cormorans*, associe ce tableau à la fin, dans les deux sens du mot, d'un voyage en Hollande :

ma confuse rêverie de Prades n'avait peut-être pas tort de me désigner comme le bout du voyage l'étroite salle du musée Hals où s'affrontent ses deux derniers grands tableaux, peints à plus de quatre-vingts ans, les Régents et les Régentes de l'Hospice des Vieillards. [...] [T]oute autre couleur a disparu du tableau envahi par le noir, qui ne laisse plus passer que des lueurs plombées ou livides.¹

Tout se joue dans « Les Cormorans » sur les renversements et les doubles. Le jour tourne en nuit, l'écriture devient le renversement du réel, l'au-delà paradisiaque hollandais change dans un indicible monstrueux que l'écriture ne réussit plus à appréhender. Une fois de plus, les limites de la

¹ Jaccottet, Ph., « Les Cormorans », in *À travers un verger suivi de Les Cormorans et de Beauregard* (proses), Gallimard, Paris, 1997, pp. 59-60.

parole sont reléguées par la convocation de l'image, censée porter le lecteur/spectateur plus loin que le discours ne le fait. L'éclairage féerique des images vermeeriennes du début du voyage se mue dans le noir affreux des cormorans engageant de nouveau une association avec le noir du tableau de Hals :

Dans tout cela, peu de couleurs. Ou seulement des couleurs de petit jour, de commencement du monde, pâles sans fragilité, juvéniles, murmurées, des roses, des bleus, des jaunes tels qu'ils sont à jamais fixés, dans leur essence même, par Vermeer de Delft. [...] Peu à peu, on s'avise tout au contraire que ce qui seul échappait, dans cet espace grand ouvert, à l'affinement et à la nuanciation, ce qui seul ne devenait pas iridescence, reflet, allusion, passage, c'était le noir, et qu'il surgissait, qu'il se multipliait de toutes parts [...].

[U]n lien s'est établi entre ces multiples taches noires inscrites [...] dans l'étendue, l'apparition étrange de ces deux oiseaux [...] et le tableau des Régentes de Frans Hals à Haarlem.¹

Cinq femmes, cinq visages dont deux regardent de biais : le premier, que l'on suppose être celui d'une servante, attend peut-être la parole d'une de ces régentes de l'Hospice des Vieillards. Le deuxième, celui d'une femme âgée à poings fermés comme pour marquer une résistance dérisoire contre une menace qu'elle est la seule à voir est en train d'attendre quelque chose qui échappe à l'œil contemplatif du visiteur. Les bouches de toutes les cinq femmes sont fermées. Rien d'autre : le regard frontal de ces femmes amène une révélation décevante. À insister sur le tableau, on s'avise qu'il y a toutefois un secret à découvrir, mais que la révélation promise se situe non dans le tableau, mais de l'autre côté de celui-ci, du côté du spectateur :

Le vieux Hals avait encore pu maîtriser là ce qu'il voyait, ce que les personnages de ces deux tableaux voient, l'envahissement de la scène par une nuit opaque et compacte [...]. Il était évident d'emblée que ces vieillards, encore dignes pour la plupart à force de raideur, quelques-uns déjà chancelants, ne voient plus rien s'avancer en face d'eux que la mort, leur propre mort, rien d'autre ; mais ensuite, regardant mieux, fasciné surtout par la deuxième femme à partir de la gauche, j'eus le sentiment qu'il fallait dire plutôt, pour être exact, qu'ils regardent « dans la mort » ; mots qui me vinrent ainsi avant même que je pusse les comprendre, et qui veulent dire que ces condamnés ne sont pas en face de quelque chose, d'un adversaire avec lequel on pourrait encore espérer faire jeu égal, ou du moins lutter, mais qu'ils sont pris dans un

¹ *Ibid.*, pp. 54, 56.

*élément, représenté faute de pire par le noir, où ils baignent, où ils ne mettront plus très longtemps à sombrer.*¹

Aucun indice manifeste ne nous permet de saisir la nature de l'attente dans laquelle est engagé le groupe de femmes. Aucune révélation n'échappera, elle non plus, de la bouche de ces femmes sur ce qu'elles attendent et que Hals ne figure point dans son tableau, sauf dans la géométrie sobre des contrastes et dans le jeu savant du coloris. La vision géométrique impressionnante du peintre ordonne les corps, les visages et les cols des manteaux dans des compositions triangulaires. La sévérité des angles, à laquelle se soustraient seulement le mouchoir et l'éventail² (fermé) d'une de ces femmes, n'empêche pourtant pas le noir de se glisser dans le blanc. Les limites qui opposent le noir et le blanc tremblent dans l'effet de brouillage induit par leur rencontre. Au-delà de la construction savante qui garde encore ses secrets, la leçon de l'allégorie picturale est simple : dès qu'on naît, on n'est pas trop vieux pour mourir. D'autant plus lorsque l'âge commence à dégrader le corps. Tout artifice ou ornement pour cacher cette présence sensible de la mort est aussi fragile et dérisoire que dentelles des bonnets, mouchoir ou bague sur doigts abîmés. L'intérêt de ce portrait de groupe n'est pas historique, bien que les vêtements de ces femmes renvoient, certes, à la mode d'une époque révolue. Immobilisés dans la fixité de leur pose et de leur regard, les cinq personnages n'ont aucun sens en eux-mêmes. Ils servent à figer le tout dans une nature morte : ils rejoignent, par là, le domaine de la parabole.

La multiplication du noir dont Jaccottet a la révélation en Hollande n'est qu'une autre manière, imagée, de figurer de ce qui échappe autrement à la conceptualisation ; elle est la contradiction des aubes picturales de Vermeer, une genèse à rebours. Dans une herméneutique tout à fait baroque, il s'agira de déchiffrer à contrecoup, dans tous les éléments du paysage, contre toute vaporisation métaphorique qui élevait le sujet dans les cieux éthérés de l'éternité, une allégorie grossière et très matérielle de la mort et de la précarité de toutes les formes. Dans cette clé du balancement

¹ *Ibid.*, pp. 60-61.

² Mis à part l'anachronisme, on pourrait y voir, bien sûr, une anticipation mallarméenne : fermé, le vain objet de beauté féminine devient un signe précurseur de la vanité de toute recherche esthétique – celle de Hals y comprise ? Comme les broches de la même femme, l'éventail de la vieille possède un rôle scénique et métapictural qui prouve, encore une fois, l'excellence compositionnelle du peintre. Il y a une certaine ambiguïté dans ce sadisme avec lequel Hals insiste sur l'éventail et les broches pour marquer le proche anéantissement de ces femmes, puisque dans cet anéantissement son propre travail est impliqué. Sadisme et auto-flagellation.

oxymorique pourra se lire tout l'imaginaire jaccottéen : comme le tableau ne dit rien, mais ex-pose, l'aboutissement de la description dans la vision d'un tableau se fait ainsi naturellement. Le dicible et le visible cherchent tous les deux ce qui les déborde, le sans-figure merveilleux ou honni, mais là où l'écriture est vouée à l'échec, culpabilisant le sujet qui écrit, la citation picturale permet de sauver à la fois l'écriture et le sujet dans son travail silencieux. Inscrivant discrètement la présence la mort dans la symbolique austère du coloris, le tableau nous rappelle qu'en fin de compte, tout art véritable n'est qu'un art de l'allusion. L'allusion – ou l'évocation – serait, ainsi, le seul traitement à adopter face aux dangers d'une conscience trop lucide, qui risque à miner toute possibilité d'expression, toute tentative de communiquer une expérience personnelle.

Conclusion

Dans son étude, Yannick Chapot rappelle que, à l'origine, le mot « citation » ne suppose pas nécessairement la reprise littérale d'un discours à l'intérieur d'un discours différent. Dans son acception étymologique, « citation » provient du verbe latin « citare », qui signifie « appeler », « mettre en mouvement » ou « convoquer »¹. En parlant de citation picturale chez Jaccottet, nous avons voulu insister précisément sur cette dynamique originaire qui s'introduit dans un discours incapable d'assumer sa discursivité jusqu'à la fin. Le tableau de Hals n'est pas cité : il est littéralement convoqué dans l'espace d'un texte qui risque sinon de se miner lui-même et de sombrer dans l'aphasie. Mieux que d'introduire une distance entre un sujet voyeur et un sujet devenu objet, mieux vaut laisser, semble affirmer Jaccottet, l'objet parler par lui-même. Et si cette parole lui est interdite, puisque la médiation, même dans le cas d'une citation exacte, reste toujours marquée ne fût-ce que visuellement à travers les guillemets, il reste le regard qui récupère l'immédiateté et la dimension physique perdues dans l'écriture. La mort introduit une distance, un intervalle à parcourir ; géométrie et architecture théâtrales, l'espace du tableau est une évidence qui aveugle. La véritable vision réside dans ce qui dépasse les cadres du tableau. Aussi la figure du poète/artiste ne peut-elle être que celle d'Orion², figure de

¹ Chapot, Yannick, « La citation picturale... », *art. cit.*, p. 2.

² « c'est comme une forteresse, avec quelque chose d'héroïque et d'immémorial à la fois, l'os de la terre, ici coloré comme par un ancien incendie, surgissant au milieu d'une végétation hirsute – ce qui me rappelle les grands Poussin des dernières années, *Orion, Hercule et Cacus*, où tout naturellement rochers et héros, ou demi-dieux, se confondent. » Jaccottet, Ph., *La Seconde Semailson* (Carnets 1980-1994), Éditions Gallimard, Paris, 2004, p. 219, note d'octobre 1994. Michel Collot remarque que le tableau de Poussin, *Paysage*

celui qui combat physiquement avec l'extériorité pure d'un réel échappant à la figuration analogique ou esthétique. Sa cécité oblige l'artiste-Orion à une étreinte effrayée et amoureuse de ce qui ne cesse de lui échapper.

Avant de finir, une dernière remarque. Il y a dans la scène peinte évoquée par Jaccottet un entrecroisement très subtil de regards : celui du peintre qui regarde ses modèles visuels, celui des modèles qui regardent le peintre, celui des vieillards qui regardent la mort, celui du peintre qui regarde son tableau, celui des vieillards qui se regardent en train de mourir, celui des vieillards qui nous regardent et celui des vieillards qui nous regardent, nous, en train de mourir, celui du poète qui regarde le tableau et celui du poète qui se regarde lui-même, à travers l'image de ces femmes, en train de mourir à son tour, pour arriver, enfin, au regard du lecteur, « hypocrite lecteur », qui regarde tous les autres tout en se regardant lui aussi, à travers l'ouverture de toutes ces temporalités entrecroisées, en train de mourir. Le point aveugle de ce jeu de regards est, précisément, ce qui échappe au regard : ce qui se situe, picturalement, hors du tableau et hors du visible, et ontologiquement, hors de ma puissance de figurer à travers les mots et les lignes. La mort de la mère est ma propre mort : voilà la *leçon* picturale que Jaccottet transpose dans quelques phrases, réduites parfois à l'évocation du seul nom d'un tableau.

Bibliographie primaire

Jaccottet, Ph., *La Semaison* (Carnets 1954-1979), Gallimard, Paris, 1984.

Jaccottet, Ph., *À la lumière d'hiver* précédé de *Leçons* et de *Chants d'en bas* et suivi de *Pensées sous les nuages*, Gallimard, Paris, 1994.

Jaccottet, Ph., *À travers un verger* suivi de *Les Cormorans* et de *Beauregard* (proses), Gallimard, coll. « Blanche », Paris, 1997.

Jaccottet, Ph., *Le Bol du pèlerin* (Morandi), La Dogana, coll. « Images », Genève, 2001.

Jaccottet, Ph., *La Seconde Semaison* (Carnets 1980-1994), Éditions Gallimard, Paris, 2004.

Bibliographie critique

Chapot, Y., « La citation picturale : enjeux et problématiques », in *Cahiers du CELEC* en ligne, n°2, juin 2012, article disponible en ligne à l'adresse suivante :

avec Orion aveugle à la recherche du soleil levant, fascine bien des poètes et des écrivains contemporains, parmi lesquels André du Bouchet, René Char ou Claude Simon. Chez du Bouchet, Orion devient l'emblème visuel de l'irreprésentable thématiqué par ses textes : « La cécité même du géant abolit la distance qu'introduit l'exercice du regard, au profit d'une approche tâtonnante où le héros fait corps avec son environnement. Orion aveugle illustre ainsi l'immersion du sujet dans une nature qui échappe en dernier ressort à toute figuration comme à toute dénomination [...]. » Collot, M., *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*, José Corti, Paris, 1995, p. 133.

http://cahiersducelec.univ-st-etienne.fr/files/Documents/cahiers_du_celec_2/Y.%20Chapot%20version%20format%C3%A9.pdf, site Internet consulté le 24 avril 2013.

Collot, M., *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*, José Corti, Paris, 1995.

Hamon, Ph., *Imageries. Littérature et image au XIX^e siècle*, José Corti, coll. « Les Essais », Paris, 2001.

Vouilloux, B., *La peinture dans le texte XVIII^e-XX^e siècles*, CNRS Éditions, coll. « CNRS Langage », Paris, 2005.