



**HAL**  
open science

## L'essai littéraire : l'exemple d'Yves Bonnefoy (sur Nerval, Baudelaire, Rimbaud et Mallarmé)

Patrick Née

► **To cite this version:**

Patrick Née. L'essai littéraire : l'exemple d'Yves Bonnefoy (sur Nerval, Baudelaire, Rimbaud et Mallarmé). / Revue d'études francophones, 2013, 23, pp.471-504. hal-02177020

**HAL Id: hal-02177020**

**<https://hal.science/hal-02177020>**

Submitted on 9 Sep 2019

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# L'essai littéraire : l'exemple d'Yves Bonnefoy

(sur Nerval, Baudelaire, Rimbaud et Mallarmé)

Patrick Née  
(Université de Poitiers)

Yves Bonnefoy, qui vient de fêter en juin ses quatre-vingt dix ans, n'est pas seulement l'immense poète dont l'étonnante fécondité lui vaut d'aborder sa *quatrième manière* poétique, selon une dynamique de renouvellement des formes exceptionnelle, qui l'apparente aux plus grands créateurs capables, jusque dans le grand âge, de faire en sorte que leur art, au lieu de se crispier sur des formules répétitives, voire de s'éteindre totalement, connaît une évolution remarquable. Car de par sa formation multiforme (d'abord mathématicien, il étudie conjointement l'histoire de l'art sous la direction d'André Chastel, le plus grand historien de la Renaissance de son temps, et la philosophie sous la direction de Jean Wahl, le grand introducteur de Kierkegaard en France et du véritable « existentialisme » historique), il est aussi un *poète penseur*, qui n'a cessé de réfléchir au destin propre de la poésie, qu'il estime n'être pas un *genre* parmi d'autres du fait littéraire : c'est pour lui un autre destin du langage que celui de la littérature, laquelle est vouée à la fiction dans son sens le plus large — quand la poésie a, selon lui, vocation à lutter contre cette *fiction*

qu'institue la représentation par le langage, en interrogeant cette *médiation* du langage dont on ne saurait se passer, y compris pour espérer saisir son contraire, qui est l'*immédiat* de la sensation ou de la perception : d'où, pour lui, la permanente dialectique de la *représentation* et de la *présence* (qui recoupe celle de la *médiation* et de l'*immédiat*) — dialectique qu'il ne cesse de vivre dans l'écriture de sa propre poésie, mais à laquelle il ne cesse également de réfléchir dans les œuvres d'autrui, s'il estime qu'elles ressortissent à la *poésie* ; laquelle, n'étant pas pour lui un genre mais un mode d'actualisation du langage, inclut aussi bien le théâtre de Shakespeare, les romans de la « matière de Bretagne » médiévale, les récits poétiques de Louis-René des Forêts, que les arts plastiques, dessin, peinture et sculpture.

C'est aujourd'hui à la part critique de son œuvre que je voudrais consacrer cette conférence : Yves Bonnefoy est en effet un maître de l'*essai critique* en France ; et j'ai choisi, dans la masse considérable de sa production essayistique, le cœur de son travail d'interprétation du fait poétique, qu'il a consacré aux quatre poètes du XIX<sup>e</sup> siècle français qui sont à l'origine de la modernité poétique du XX<sup>e</sup> siècle — le *quadrangle d'or* : à savoir Nerval, Baudelaire, Rimbaud et Mallarmé.

Car il y décèle, de l'un à l'autre, de multiples liens qui ne sont pas du tout de l'ordre d'une histoire littéraire de convention, ou disons scolaire — mais de l'ordre d'une exploration en profondeur de ce qu'il appelle la *conscience de soi* de la poésie : chacun d'eux ayant mis en évidence, selon lui, un des aspects majeurs de cette lutte contre la fiction qui risque toujours d'empiéger les œuvres

de langage.

Ainsi Rimbaud lui paraît avoir tout particulièrement lutté contre le prestige de ce que j'appellerai, après Yves Bonnefoy et dans le sens qu'il lui confère, l'*Ailleurs* : catégorie qui s'oppose radicalement à l'*Ici* où nous avons à vivre, et où s'enracine la possibilité de révélation de l'*immédiat* de la *présence*. Comme il s'agit de ce qui menace en premier de ses faux prestiges le phénomène poétique, c'est par l'interprétation de Rimbaud que je commencerai.

## I. RIMBAUD CONTRE L'AILLEURS

On peut considérer l'interprétation de la trajectoire de Rimbaud comme axiomatique — j'ai pu remarquer à quel point Rimbaud sert de mesure-étalon pour évaluer bien d'autres destins (qu'il s'agisse de Louis-René des Forêts<sup>1)</sup> ou de Breton qui l'ont intériorisé, tout récemment d'André Frénaud<sup>2)</sup> ou, de façon plus surprenante, de Shakespeare et de Poussin<sup>3)</sup>). Car on pourrait imaginer en Rimbaud — c'est ce qu'a fait Breton, à l'issue de son premier *Manifeste du surréalisme* et tout au long d'une vie d'allégeance — l'apologiste de ce *credo* néo-agnostique : « La vraie

---

1) « Une écriture de notre temps » (1986-1987), *La Vérité de parole*, *op. cit.*, pp. 127, 144, 171, 180, 228, 231, 247, 249.

2) « Générosité et fierté », préface à André Frénaud, *Nul ne s'égare précédé de Hères*, *op. cit.*, en partic. pp. 21-22, pp. 50-51.

3) Voir ma notice « Nicolas Poussin », in Yves Bonnefoy, *Assentiments et partages*, Bordeaux, William Blake & co. Éd., 2005, pp. 54-58.

vie est absente»<sup>4)</sup> — credo d'où provient directement la chute du *Manifeste du surréalisme*: «*L'existence est ailleurs*»,<sup>5)</sup> Contresens fondamental, dénonce Yves Bonnefoy, à l'égard d'un «réaliste foncier» incapable de «fonder sur ce qui n'est pas». <sup>6)</sup> Certes il y eut «très anciennement dans l'enfance [...] le sentiment [...] si "poétique" d'un autre monde [...] au-delà du ciel quotidien» — il aura été «un de ces enfants *en deuil* qui regardent *les merveilleuses images*», passibles de ce diagnostic: «Ceux-là inventent l'ailleurs». <sup>7)</sup> Certes encore, la «Vierge folle» de la *Saison en enfer* (cette transposition imaginée par Rimbaud du Verlaine de leur vie commune à Londres — port mondial du XIX<sup>e</sup> siècle où l'émigrant «apprit à aimer l'idée d'un nouveau départ»<sup>8)</sup>) se demande bien «pourquoi il voulait tant s'évader de la réalité. Jamais homme n'eut pareil vœu». <sup>9)</sup> Mais qu'on donne à Rimbaud l'occasion de s'arracher à «l'ici funeste»<sup>10)</sup> qu'a caricaturé pour lui une «province [...] marâtre»<sup>11)</sup> — lors de son délicieux vagabondage ardennais par exemple, où il s'approche, au «cabaret vert» et près de «la Maline», si près des «portes mêmes de la vraie vie» — et le mirage de «l'ailleurs fabuleux, où tous les

4) Rimbaud, «Délires I», *Une saison en enfer*, éd. P. Brunel, José Corti, 1987, p. 248.

5) A. Breton, *Manifeste du surréalisme, Œuvres complètes*, éd. M. Bonnet, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1988, p. 346.

6) Rimbaud, *op. cit.*, p. 64.

7) *Ibid.*, pp. 17-18; les citations de Rimbaud («Après le déluge», *Illuminations*) sont en italiques dans le texte.

8) *Ibid.*, p. 94.

9) Cité *ibid.*, p. 97 («Délires I», *op. cit.*, p. 249).

10) *Ibid.*, p. 33.

11) *Ibid.*, p. 8.

problèmes se résolvent»,<sup>12)</sup> n'a plus guère de raison d'être. — Et « Le Bateau ivre », dira-t-on ? Mais « [e]st-il sûr que Rimbaud désire vraiment aller, comme ce bateau, à l'ivresse lointaine de la mer ? »<sup>13)</sup> interroge en retour Yves Bonnefoy. Dans la mesure où « [i]l ne faut pas chercher le plus vrai réel dans un ailleurs chimérique, mais dans chaque être et dans chaque chose, en les saisissant dans leur finitude éclairante, dans leur mort »,<sup>14)</sup> « Le Bateau ivre » lui semble bien plutôt « trah[ir] », comme « son vrai vœu », celui du retour à la *flache* d'enfance et d'un « besoin d'amour qui se satisfait de la chose la plus humble, pourvu qu'un être aimant l'ait donnée ». <sup>15)</sup> Citera-t-on pour finir, comme a tant aimé à le faire Yves Bonnefoy dans nombre de ses essais, ces phrases célèbres d'« Adieu » ? « Moi ! moi qui me suis cru mage ou ange, [...] je suis rendu au sol avec un devoir à chercher et la réalité rugueuse à étreindre ! Paysan ! » Tel est le mot d'ordre d'un « nouveau réalisme »<sup>16)</sup> qui sait, comme Ulysse, résister à l'appel des sirènes pour retrouver son Ithaque — de l'ordre de ce « vrai réalisme » bien plus tard défini par son « intrication à l'intuition de présence ». <sup>17)</sup>

---

12) *Ibid.*, p. 33.

13) *Ibid.*, p. 57.

14) *Ibid.*, p. 56.

15) *Ibid.*, p. 57.

16) *Ibid.*, p. 130.

17) « Georges Poulet et la poésie », *op. cit.*, p. 110.

II. NERVAL, *via* L'ARIOSTE : CONTRE L'IMAGE

Cette déconstruction du prestige de l'Ailleurs a directement conduit à une pensée de l'*image* comme catégorie centrale d'une exceptionnelle fécondité. Je partirai, pour en décrire la structure complexe, de l'opposition très tôt relevée par Yves Bonnefoy chez Coleridge<sup>18)</sup> entre *fancy* et *imagination*, qui a le mérite de traverser le mot français en en faisant éclater l'ambiguïté : si « [l]'imaginaire n'est pas l'ami de la poésie, bien qu'il le prétende »,<sup>19)</sup> s'il est une « drogue »,<sup>20)</sup> c'est qu'il s'agit de *fancy* : qui « rêve la possession et non l'échange, se vouant à des apparences qui seront bientôt des fantasmes ». <sup>21)</sup> En revanche, *imagination* est « ce qui rassemble les voies et les pouvoirs de la vie dans une grande vision qui serait un monde poétiquement habitable ». <sup>22)</sup>

Cette première dichotomie en entraîne une seconde, opposant l'usage toujours négatif du mot « image » au singulier à celui, toujours positif, du même au pluriel : comme si « l'image » (fréquemment assortie d'une majuscule qui l'essentialise) était toujours du côté de *fancy*, alors que le projet réparateur d'*imagination* nécessite le recours à l'indispensable pluralité « des images » : il faut « dénonc[er] l'Image mais pour aimer, de tout son cœur, les images ». <sup>23)</sup> Il y va d'un antagonisme structurel, repris de la théologie

18) Dès « Critique anglo-saxonne et critique française » (d'abord parue en anglais dans *Encounter*, 1958), *Preuves*, n° 95, janv. 1959, p. 69 ; voir *Rhétorique profonde* d'Yves Bonnefoy, *op. cit.*, pp. 103-106.

19) « Générosité et fierté », *op. cit.*, p. 18.

20) *Ibid.*, p. 19.

21) « Georges Poulet et la poésie », *op. cit.*, p. 109.

22) *Id.*

byzantine de la *mimesis* : car l'adoration de l'Image suppose l'idolâtrie — quand le « culte des images » (formule de *Mon cœur mis à nu* si chère à Yves Bonnefoy qu'il ne manque jamais une occasion de la citer) évite l'icôneclasse ; et précisément, la poésie selon lui, « [e]nennemie de l'idolâtrie, [...] l'est autant de l'icôneclasse ».24) Toute la question est alors de savoir jouer les unes contre l'autre : « Comment peut-on fissurer le monde-image ? », s'interroge-t-il dans « Poésie et liberté » : « Par les images »,25) répond-il aussitôt et — surprise pour le lecteur trop pressé, qui les pensait précisément honnies — par des images ici surréalistes, grâce auxquelles « le langage est court-circuité, son courant ne passe plus dans les mots », laissant alors affleurer ce qu'il censurait : sur ce plan, tout en critiquant le surréalisme pour ses tentations d'évasion, Yves Bonnefoy s'est toujours pensé, parmi ses contemporains (pensons à Philippe Jaccottet et à sa méfiance de ce à quoi les images pourraient l'entraîner), comme l'un des rares qui soient restés fidèles à la capacité libératrice des images issues du trésor de l'Inconscient, c'est-à-dire d'avant la mise en ordre du langage-concept.

Il faut ici serrer les notions de près. D'une part, comme le concept, l'« Image » substitue son abstraction à la plénitude des perceptions de la chose ou de la personne (et en ce sens elle fait

---

23) « La présence et l'image », *op. cit.*, p. 201. Voir Patrick Née, « Du rôle de l'art : nécessité des images, critique de "l'Image" », actes du colloque « Yves Bonnefoy » de l'Ardua (Bordeaux, avril 2007), à paraître aux Presses Universitaires de Bordeaux.

24) *Id.*

25) « Poésie et liberté » (1989), *Entretiens sur la poésie*, *op. cit.*, p. 327.



du « langage » son parfait instrument); ce qui l'en différencie, c'est son désir de redoubler le monde au lieu de l'éprouver (et non pas seulement, comme fait le concept, sa volonté de le réduire en équations): à susciter un *monde-image* qui garantisse des hasards et du trouble du monde tel qu'il va, poussée en cela par une obscure volonté de maîtrise — le tout aboutissant à une fiction de monde qui se donne pour vraie, tout en en étant moins le simulacre que la caricature ou la néantisation.<sup>26)</sup> — Mais, objurguera-t-on, n'est-ce pas là du Platon qui s'ignore ? Évidemment non : cette position n'est nullement réductible à celle de la dénonciation platonicienne, qui ne voit en toute image que l'ombre de la caverne et ne peut, comme le pense Yves Bonnefoy, en trouver de salvatrices qui restaureraient le contact ontologique avec l'être. Car aux yeux de celui-ci il en est d'indispensables qui, loin de se substituer à l'être ou à la chose, instituent à leur égard la nécessaire médiation qui a chance d'en indiquer l'immédiateté inatteignable ou perdue : le manque de toute image génère des catastrophes — c'est le puritanisme iconoclaste, ou c'est la frustration enfantine de Nerval, qui « ne put pas même prendre appui sur une certaine image [celle de sa mère] à partir de quoi rebâtir le monde ».<sup>27)</sup> On le voit ici : autant l'Image-artefact bâtit *un* monde (une fiction parallèle), autant « certaines images »

26) Dans « Il reste à faire le négatif » (1988), *Entretiens sur la poésie*, op. cit., pp. 249-250, Yves Bonnefoy cite à nouveau son exergue hölderlinienne (« Tu veux un monde », « c'est pourquoi tu as tout et tu n'as rien ») en commentant : « cette stratégie, c'est ce que je nomme l'image - l'élaboration d'un monde mais en image [...] ».

27) « La poétique de Nerval » (1987), *La Vérité de parole*, op. cit., p. 58.

médiatrices peuvent « rebâtir le monde », pour le rendre de nouveau habitable.<sup>28)</sup>

Considérons ce qu'apporte de spécifique la catégorie de l'image dénoncée comme telle : à l'articulation du métapsychique et de l'ontologique,<sup>29)</sup> elle envisage la *représentation* des rapports humains (à soi, à l'autre, au monde) — et en particulier ceux, révélateurs entre tous, de l'amour ou de ce qui est prétendu tel — en découvrant dans les œuvres une perspective axiologique absolument neuve : aussi éloignée du jugement de conformité qu'émettait la critique pré-structurale (à partir d'une psychologie de convention radicalement fausse érigée en norme), que du tabou ayant frappé tout jugement porté sur les valeurs à partir du moment structuraliste. La critique a dès lors pour objet de faire jaillir des œuvres la représentation la plus nettement mise en forme de l'expérience humaine, en tant qu'elle passe ici par les mots. Et le piège de l'image, qui fictionnalise tout ce qu'il capte, étant au centre du dispositif mimétique où il ne cesse de guetter à la fois ce qui est représenté, et la représentation même, il est du plus haut intérêt d'en déconstruire le mécanisme pour évaluer

---

28) C'est le cas de la Chute de Troie, tapisserie représentant l'*Énéide*, qui aide la Lucrece de Shakespeare à « comprendre sa situation » (son viol), dans « La poétique de Shakespeare » (1983-1984), *Lieux et destins de l'image*, op. cit., p. 86 sq ; voir Yves Bonnefoy *penseur de l'image, ou les Travaux de Zeuxis*, op. cit., pp. 23-25.

29) « C'est un plan de motivation que je dirai ontologique, et non plus psychologique, parce que les ressorts des événements y sont [...] ce que nous imaginons qui a être, [...] l'image que nous substituons à la chose ou la personne réels [...]. » (« Roland, mais aussi bien Angélique », préface à *L'Arioste, Roland furieux*, trad. Francisque Reynard, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2003, t. I, p. 33).

le coefficient de vérité des œuvres, leur degré de *lucidité* représentationnelle :

N'étant qu'une abstraction l'image effac[e] de l'esprit cette dimension d'expérience qui oblige à penser au temps, à la mort, à tous les maux et énigmes inhérents à la finitude, et veut cela tout autant pour le rapport de l'idolâtre à soi-même que dans l'idée qu'il se fait de son objet : car qui aime l'autre en image se voue à la part de soi qui a produit cette image, il s'y est lui-même réduit.<sup>30)</sup>

Deux plans ici se chevauchent : d'une part « le rapport de l'idolâtre à soi-même », qui passe chez celui-ci par « l'abolition [de son] Je par un moi-image » ; et d'autre part « l'idée qu'il se fait de son objet », qui lui fait « aim[er] l'autre en image ». Le sujet qui a contracté de telles dettes — il s'agit ici du Roland de l'Arioste — ignore à quel taux usuraire il va rembourser le prêt que lui a consenti son système imaginaire ; mais l'œuvre, elle, en a parfaitement conscience, et la lire consiste à partager cette conscience avec autrui. Yves Bonnefoy décèle dans l'erreur de Roland l'inverse du mouvement poétique (qui consiste à neutraliser les réflexes de repliement du « moi » sur son système d'image,<sup>31)</sup> en s'ouvrant à l'universalité d'un « Je » traversé par ce qu'il faudrait appeler le grand courant d'*interfinitude*). En cela, l'*Orlando furioso* fait à ses yeux pleinement acte de poésie : ne met-il pas aux prises le lecteur avec la conscience qu'il s'agit d'en prendre ? Roland commence par perdre l'authenticité du rapport à soi

30) *Id.*

31) « [L]'image même », c'est ce « en quoi le moi pourra se réfléchir, quitte à en périr, comme Narcisse » (« Georges Poulet et la poésie », *op. cit.*, p. 114).

avant d'hypothéquer toute chance d'en instaurer un autre qui soit viable avec autrui : s'étant lui-même réduit à l'image, c'est à l'image qu'il réduira Angélique, ouvrant la porte à l'inévitable déception qu'il aura d'elle, puis à la « folie » qui l'emportera :

Que l'objet du culte apparaisse un autre que ce qu'on imagine qu'il est [...] : ayant trahi au plan le plus radical, il méritera d'être détesté à proportion qu'il était aimé, et de façon d'autant plus douloureuse, pour le rêveur désillusionné, que cet effondrement s'étendra à la personne qu'il est lui-même.<sup>32)</sup>

Aussi l'acte critique joue-t-il en deux sens — l'un le négatif de l'autre : à l'égard de Nerval, il consiste aussi bien à renouer, dans le bouquet de *Sylvie*, toutes les valeurs de l'immédiat retrouvées (attestant d'une poétique de la présence), qu'à en constater la rapide dispersion : « l'immédiat » (c'est-à-dire le personnage de Sylvie) « se dérobe à l'instant même où il reparait », et aussitôt « l'imaginaire » (Adrienne et plus tard Aurélie) « s'y substitue ».<sup>33)</sup> Précisément, à l'introduction d'Aurélie sur la scène du récit — c'est-à-dire d'« une actrice, autrement dit une image »,<sup>34)</sup> qui apparaît comme un double de l'actrice réelle Jenny Colon et fait du narrateur l'*alter ego* de l'auteur — sonne l'heure des bilans : n'est-ce pas Aurélie qui, se sachant seulement vue *en image*, proteste au narrateur qui lui fait la cour (Yves Bonnefoy souligne à quel point elle a « bien raison de [le lui] dire ») : « Vous ne

32) « Roland, mais aussi bien Angélique », *op. cit.*, p. 33.

33) « La poétique de Nerval », *op. cit.*, p. 56.

34) *Id.*

m'aimez pas », provoquant le choc en retour d'un désenchantement radical ?<sup>35)</sup>

Cependant, la compréhension la plus profonde de l'aliénation à l'image exige du critique qu'il en cerne la genèse : ce qui implique de remonter à la première relation d'objet — celle du rapport à la mère. Lorsque Yves Bonnefoy l'invoque sous le nom de « l'œdipe » (ce qu'il fait fréquemment), entendons bien plutôt les liens *prœdipiens* qui précèdent la triangulation du désir humain qu'inaugure l'implication de la figure du père : moment d'autant plus décisif qu'il précéderait l'apparition du « concept », dont le père serait l'« instituteur ». <sup>36)</sup> Considérons deux analyses du dysfonctionnement de ces relations, symétriques l'une de l'autre, qui permettent au critique de dégager avec force l'épuisante lutte ultérieure où, dans leur œuvre, se sont débattus deux poètes, pris aux rets de leur passion infantile : il s'agit de Nerval et de Rimbaud.

Pour le premier, à qui la mère a manqué dès la naissance (jusque dans l'absence de tout portrait d'elle, comme nous l'avons vu), l'enfant qu'il fut l'a tôt fantasmée en « idole », source dans l'œuvre des innombrables métamorphoses de la toute-puissante figure maternelle. Mais que « l'enfant [fasse] de la mère une idole, et autour des idoles le monde s'éteint, c'est le désert »<sup>37)</sup> — on songe ici à l'analyse de la *mère morte* telle qu'André Green l'a développée à partir de la notion de « crypte » chez Ferenczi, puis de Karl Abraham et Maria Török<sup>38)</sup> : le sujet s'enfouissant

35) *Ibid.*, p. 58.

36) « Georges Poulet et la poésie », *op. cit.*, p. ?????

37) *Ibid.*, p. 59.

alors au caveau maternel pour s'y faire l'exclusif desservant de son culte. À ceci près que, pour Nerval, la catastrophe fantasmagique du retrait de la mère aimante en « mère morte » n'a pu qu'être projetée à l'origine de son être, selon un scénario de grandissement épique, faisant de la crypte secrète un glorieux temple — ou la vouête étoilée.

Pour le second en revanche, l'initiative du processus imaginaire est venue de la mère. « Madame Rimbaud », une fois étouffé en elle tout ce qui rappelait la romanesque Vitalie qu'elle avait été jeune fille,<sup>39)</sup> s'est faite « l'image scellée sur soi, l'ensevelissement dans l'image »<sup>40)</sup> — c'est-à-dire son propre cénotaphe de *mère morte*, alors même qu'elle reste redoutablement agissante dans le monde des vivants. Yves Bonnefoy évoque sa lettre du 1<sup>er</sup> juin 1900 à sa fille Isabelle, où elle raconte « s'[être] fait placer par les ouvriers dans le caveau de famille remis à neuf ».<sup>41)</sup> La structure s'est inversée : ce n'est plus le fils qui, pour combler son angoisse, s'identifie à la mort d'une mère dont il perpétue le culte ; c'est la mère, « prêtresse [...] d'un principe d'excarnation »,<sup>42)</sup> qui transforme son fils en la parfaite image de mort qu'elle a toujours projetée dans le culte du « *qu'en dira-t-on ?* »<sup>43)</sup> — version particulière de

38) André Green, *Narcissisme de vie. Narcissisme de mort*, Paris, Éditions de Minuit, 1983, p. 230-243 ; Nicolas Abraham, *L'Écorce et le Noyau* (1978), 2<sup>ème</sup> éd. augmentée, Paris, Flammarion, 1987, rééd. coll. « Champs », pp. 259-267.

39) « Madame Rimbaud » (1979), *La Vérité de parole*, op. cit., pp. 66 et 69.

40) *Ibid.*, p. 76 ; souligné dans le texte.

41) *Ibid.*, p. 75 ; figure alors « de l'anéantissement, de la mort », « descend[ue] par les fossoyeurs dans sa tombe, entre Vitalie et Arthur morts, pour un avant-goût de la nuit (*Rimbaud*, op. cit., p. 11).

42) « Madame Rimbaud », op. cit., p. 74.

43) *Ibid.*, p. 74.

sa « religion de l'image [...] triomphante ».44)

On touche là au cœur de la plus forte originalité qu'apporte la vision d'Yves Bonnefoy : né d'un manque, le recours à l'image dans l'écriture précipite qui s'y adonne dans une structure de type *fétichiste*, au sens précis que lui a donné la découverte freudienne de l'Inconscient.<sup>45)</sup> L'image comme *fétiche* déplace sur le plan de l'œuvre — réduite à la sphère esthétique dénoncée comme telle — sa constitution fantasmatique ; elle ignore à quel point elle dénie dans l'inconscient trois éléments considérés comme essentiels par le poète-penseur : la nécessaire renonciation au fantasme de la toute-puissance maternelle,<sup>46)</sup> l'affrontement à la *scène primitive* où se jouent les identifications différentielles (fondées sur la reconnaissance de la différence des sexes), le dépassement enfin des jalousies œdipiennes entraînant la substitution aux pulsions partielles (rivées au corps archaïque de la mère, mis en pièces mais toujours triomphant comme à l'issue des *Cent vingt journées de Sodome*) d'une authentique *relation d'objet* unifiée sous le primat d'une loi d'amour.<sup>47)</sup> L'erreur majeure de la

44) *Ibid.*, p. 83.

45) C'est l'une des thèses centrales d'*Yves Bonnefoy penseur de l'image, ou les Travaux de Zeuxis*, op. cit., en partic. « En évitant le côté de Méduse », pp. 111-119, et « Métonymisation contre fétichisme », pp. 385-390 ; et de *Zeuxis auto-analyste. Inconscient et création chez Yves Bonnefoy*, op. cit., en partic. le chap. 5, « Passage de Gradiva », pp. 155-202.

46) Fantasme originaire dit de la *mère phallique* (le « phallus » désignant la toute-puissance ici d'un grand sexe unique en deçà de toute différence organique).

47) S'il recourt avec discrétion à ces emplois techniques de la psychanalyse (cependant la mère d'Alberto Giacometti est « perçu[e par lui] en sa nature double, et féminine et virile », à l'instar de « la grande pierre accueillante » et noire, « phallique » en somme », *Giacometti, biographie d'une œuvre*, Paris,

création artistique ou littéraire — que peuvent seules réparer la conscience *poétique* qui en est prise et la lutte qui en est la conséquence — c'est, pour Yves Bonnefoy, la « *fétichisation de ce qu'on rêve* »<sup>48</sup>) : c'est-à-dire à la fois ce « rêve » qui est le fétiche du manque-à-être, mais surtout sa « fétichisation » qui refuse de le savoir, et transporte au niveau supérieur de l'œuvre dite « d'art » l'obscur fantasmatique du « moi ».

### III. BAUDELAIRE : POUR LA COMPASSION

Baudelaire, ensuite. Devant la multiplicité des pages qui lui ont été consacrées tout au long d'une vie,<sup>49</sup>) je me limiterai ici au cours donné au Collège de France en 1990-1991, où figure une condamnation particulièrement nette de l'aliénation à l'image, à propos d'« Une martyre » :

L'amant a tué sa maîtresse pour préserver l'image qu'il ne pouvait totalement substituer, malgré son « amour », à la femme qu'elle était. Il l'a tuée, mais plus exactement, ce meurtre étant aussi une métaphore, il en a fait du néant. Car toute la terrible beauté du poème, c'est que, dans la chambre enrichie de tableaux, de marbres, de parfums, la victime « étale » moins ce qui reste d'un corps que les débris

---

Flammarion, 1991, pp. 20-21 ; et les « pulsions partielles » apparaissent à l'occasion de commentaires de Lely ou de Mallarmé), Yves Bonnefoy n'en actualise pas moins sans cesse le scénario évolutif de la psyché freudienne.

48) *André Breton à l'avant de soi*, op. cit., p. 87 ; je souligne.

49) Rassemblées pour partie dans *Sous le signe de Baudelaire*, Paris, Gallimard, 2011.



d'une mise en scène dont les divers éléments, aussi « beaux » avaient-ils été, se révèlent fleurs fanées, parfums qui se décomposent – désespérément matériels.<sup>50)</sup>

Comme on le voit, au cas où le processus de projection d'image (cet « amour » qu'ironisent les guillemets) ne réussirait pas à complètement recouvrir la réalité qu'il dénie en l'autre (il s'agit significativement d'une femme), le crime paraît être, de tous les beaux-arts, le seul encore utilisable (pour paraphraser De Quincey), puisqu'il *tranche* enfin la question : la femme est décapitée. Ce processus d'extrême violence se verra généralisé dans la préface au *Roland furieux* de l'Arioste :

La fureur contre l'autre est latente dans l'idolâtrie, elle peut éclater à tous moments, elle ne peut qu'éclater, c'est elle qui fait de la fascination des images une des grandes causes et en tous cas le vecteur le plus efficace des violences, des guerres.<sup>51)</sup>

Mais l'extrémité à laquelle se porte une telle *furia* pour sauvegarder à tout prix, dans l'*idéal*, la mise en scène de son théâtre d'art s'avoue bien vaine : flétrissure et décomposition sont les dernières touches apportées au tableau.

Cependant, aux yeux d'Yves Bonnefoy, Baudelaire n'atteint à sa véritable profondeur qu'une fois sorti de tels processus fascinatoires (si bien décrits par Georges Blin dans son *Sadisme de Baudelaire*) ; il les envisage comme une sorte de *catharsis* ouvrant

50) « Baudelaire, 1990-1991 », *Lieux et destins de l'image*, op. cit., p. 218.

51) « Roland, mais aussi bien Angélique », op. cit., p. 34.

à de plus positives passions. Relisons avec lui « Une passante », qui marque selon lui la transition entre deux modes d'être : d'une part celui où « les festons » et « l'ourlet » déclenchent le désir esthétique auquel se prend encore le poète « extravagant », « crispé » dans sa pose ; et de l'autre, celui où il « se ressaisit, dans le sonnet » : écrivant (dans « Ô toi que j'eusse aimée ! ») « ce conditionnel passé qui est peut-être ce qui s'approche le plus dans la langue française d'une formulation de ce qu'est la poésie, instant de saisie puis durée déserte »<sup>52</sup>) : saisie, donc, d'un véritable amour.

Or — renversement bouleversant de toute la perspective métaphysique, qui frappe dans les formulations récentes du poète-penseur —, « la poésie reconnaît le transcendant *dans l'immanence même* » — une « transcendance laïque »<sup>53</sup>) en quelque sorte (il n'est pas rare de l'entendre dire que tout est transcendant, désignant autour de lui le fruit, la table, etc.) ; alors que « [l]e dieu personnel a usurpé cette transcendance »<sup>54</sup>) Avec ce fruit empoisonné dont a hérité l'humanité, qui a goûté à la démesure de l'« orgueil métaphysique légué par Dieu, à sa mort »<sup>55</sup>) :

Les hommes et les femmes esclaves jusqu'alors des fatalités de nature ont appris — ont cru — qu'il y avait en eux du divin, qu'ils avaient à être au-dessus du monde ; et même si plus tard ils en sont

52) « Baudelaire, 1990-1991 », *op. cit.*, p. 231.

53) « Générosité et fierté », préface à André Frénaud, *Nul ne s'égare précédé de Hares*, *op. cit.*, pp. 25-26 ; je souligne.

54) *Ibid.*, p. 25 ; je souligne.

55) *Ibid.*, p. 49.

venus à penser que la résurrection des corps n'est qu'un mythe, pour autant ils ne se sont pas résignés à cesser de croire en la supranaturalité de l'esprit, et qu'ils ont en eux le pouvoir de voir plus loin et faire plus que ce que demande la chair.<sup>56)</sup>

Ainsi la vieille croyance en la vie éternelle s'est laïcisée en démesure intellectuelle, déniait que l'esprit n'est pas moins *fini* que l'âme (ou que bien sûr la chair) : laïcisation inverse de celle d'une transcendance dans l'immanence (d'un infini dans le fini).

C'est pourtant « la mort qui intensifie la vie, loin de la ruiner, c'est le néant qui doue de sens notre finitude ».<sup>57)</sup> Et il revient aux poètes de le signifier, mieux qu'aux philosophes : Sartre a cru montrer dans le choix de Baudelaire son échec, mais il a fait erreur sur l'objet et la raison de ce choix ; il ne s'agissait nullement d'un désir de reconnaissance sociale aboutissant à une exclusion, mais, déjà pour le jeune critique de trente ans, d'« un chemin qui aille à la mort ».<sup>58)</sup>

C'est donc ce lien fondamental entre mobilisation de la *compassion* et conscience prise de la *finitude* qui permet de comprendre la première : ce que l'être compassionné reconnaît en son prochain, ce n'est pas charitablement l'image d'un Dieu mis en croix ou, d'une manière laïcisée, la douleur qui valorise à défaut de sanctifier — mais c'est leur finitude partagée (ce que j'appellerai leur *interfinitude*) qui excède le registre négatif de la souffrance et du malheur et qui inclut tout aussi bien, à

56) *Id.*

57) « Boris de Schloezer » (1981), *Entretiens sur la poésie*, *op. cit.*, pp. 130-131.

58) « Les *Fleurs du mal* » (1955), *L'Improbable et autres essais*, *op. cit.*, p. 33.

l'exemple du *Démon* de Lermontov, « *la joie imparfaite de la terre* ». Dans la mesure où le sentiment de l'éphémère exalte l'intensité de la minute heureuse, et où l'inéluctabilité de la mort donne son sens à la vie, l'inscription de la finitude dans la compassion lui garantit le statut d'une *compassion positive* : tel est le cas de l'*agapè* amoureuse.

C'est donc au fait d'« assumer une responsabilité »<sup>59)</sup> pour l'autre que se marque le choix poétique de la compassion, comme l'accomplit exemplairement aux yeux d'Yves Bonnefoy le trajet de Baudelaire : s'il le juge le « poète critique » par excellence, cela tient à ce que, déconstruisant l'Idéal et, dès « L'École païenne » de 1852, attaquant l'art au nom du primat des êtres,<sup>60)</sup> il est celui qui *pense à* (à Andromaque, puis au cygne)<sup>61)</sup> : qui donc passe d'une adresse encore livresque (une héroïne tout droit venue de l'*Énéide* — c'est-à-dire encore du langage ou de l'art) à une autre adresse, elle tout à fait inscrite dans l'existence la plus *finie* (ce cygne échappé de sa cage).<sup>62)</sup> La grande chaîne compassionnelle reliant tous les êtres entre eux ne cessera dès lors de se prolonger, leur sacrifiant désormais les prestiges de l'art : tel est le sublime finale du « Cygne » (qui pense pour finir « à bien d'autres encore »), si volontairement *faible* du point de vue esthétique, mais tout vibrant du sens de la solidarité interhumaine ; tels sont ces « bruits » qui déjouent

59) « Baudelaire, 1990-1991 », *Lieux et destins de l'image, op. cit.*, p. 232.

60) *Ibid.*, p. 223.

61) Voir Baudelaire, « Le Cygne », *Les Fleurs du mal* : « Andromaque, je pense à vous... ».

62) « Baudelaire, 1990-1991 », *Lieux et destins de l'image, op. cit.*, p. 220.

maintenant l'harmonie des musiques (et particulièrement celle *du soir*) — bruits du « Crépuscule du matin » qu'« on perçoit cette fois de l'intérieur de la condition humaine la plus fondamentale : les “souples” des malades, [...] le “râle” des mourants, ou [...] le cri de douleur des “femmes en gésine” ».63) Et encore, dans cette étude sur Baudelaire où il fait l'hypothèse que la « belle Dorothée » des *Petits poèmes en prose* et sa petite sœur anonyme représentent les *sister arts*, poésie et peinture, Yves Bonnefoy voit, dans ce moment tardif de la production du poète, « la limite [...] de sa capacité à s'adonner en paix au plaisir des perceptions sensorielles » que lui apporterait une *poésie* qui serait comme une *peinture* (selon l'ancien ordre de l'*Ut pictura poesis* des siècles classiques). Sa « poétique de l'Idéal » s'incline devant plus fort qu'elle : l'irrépressible « besoin d'exprimer ou même d'approfondir la compassion ».64) Si la peinture en effet peut passer pour la petite sœur de la poésie, la compassion en est la véritable mère, « qui est l'événement *poétique* de ces derniers et plus beaux de ses poèmes ».65)

63) *Ibid.*, p. 228.

64) « “La Belle Dorothée” ou poésie et peinture » (2001), *Sous l'horizon du langage*, *op. cit.*, p. 178.

65) *Ibid.*, p. 177 ; je souligne. Devraient ici trouver place les passionnantes analyses de « *Je n'ai pas oublié, voisine de la ville...* » et « *La servante au grand cœur, dont vous étiez jalouse...* », développées dans *Baudelaire et la tentation de l'oubli* (2000), repris in *Sous l'horizon du langage*, Paris, Mercure de France, 2002, pp. 115-162. L'essai lie anamnèse et compassion : le sens de la responsabilité pour l'autre passe d'abord par le fait d'éclaircir l'« *inaimé* » (ou le mal aimé) qui grève la relation nouée jusque-là. On y voit donc une forme particulièrement *active* de la compassion - remodelage de la fantasmatique - à opposer au stérile *remords*.

Il est enfin vital d'établir, pour que le langage ait chance d'assurer sa vérité compassionnelle dans le rapport à autrui, et à sa racine même, la solidarité des trois composantes du signe, et singulièrement celle qui unira les deux pôles arbitrairement dissociés pendant la période triomphale du structuralisme linguistique (période où Yves Bonnefoy a développé toute son œuvre, comme *a contrario* de la *doxa* de l'époque) : d'un côté l'association du *signifiant* et du *signifié* (interne au langage), et de l'autre le *réfèrent* hors langage (participant de la réalité physique du monde ou de la réalité psychique de l'humanité). Or il n'y avait pas d'exemple plus décisif à prendre que celui de Mallarmé pour le montrer, puisque celui-ci passait alors pour le paradigme même d'une renonciation du langage à dire autre chose que lui-même (c'est-à-dire son jeu entre *signifiants* et *signifiés*), dans l'absentement ou la néantisation de son propre *réfèrent*, dénoncé comme une romantique illusion. D'où notre quatrième et dernière partie :

#### IV. MALLARMÉ DOUBLEMENT RENVERSÉ

*Pour le poète de la « notion pure »*

La position d'Yves Bonnefoy vis-à-vis du poète d'*Hérodiade* et du *Faune* refuse d'emboîter le pas à une critique jusque-là dominante, célébrant en lui le prophète du divorce du signifiant d'avec son réfèrent, qui consacrerait pour toute la modernité le

rituel de la poésie-simulacre se contemplant au miroir de ses signes, et sculptant sa propre statue-idole dans le retrait du divin des êtres et des choses: au lieu de ces facilités-là, Yves Bonnefoy opère sous nos yeux une lecture proprement *renversante* du «mallarméisme»: puisqu'il s'agit en fait du renversement du platonisme sous-jacent à une telle vision.

Ouverture de la fenêtre: l'air confiné où aurait fini par s'étier la fameuse «fleur absente de tous bouquets» de *Crise de vers* se dissipe brutalement. Le sang de la parole poétique irrigue à nouveau le corps du signifiant: ce référent dont on ne voulait plus, auquel dans l'ordre du linguistique on déniait l'existence, nous est enfin rendu.<sup>66)</sup>

Le poète de la *présence* cite donc celui d'une prétendue *absence*; il s'agit du célèbre extrait de «Crise de vers», finalement recueilli dans les *Divagations*<sup>67)</sup> (dont il est précisé qu'on ne «sait [pas] au juste de quels écrits des années 60 [elles] furent la reprise»<sup>68)</sup>).

66) Avant l'étude magistrale de 1992 (voir note 68), on trouvait ici et là des allusions à cette lecture renversée de Mallarmé; ainsi dans «Il reste à faire le négatif» (1988), *Entretiens sur la poésie (1972-1990)*, op. cit., IV, p. 249: «c'est le lieu même [il s'agit de la présence] où, si je dis "une fleur" avec Mallarmé, je me suis déjà détourné des calices "sus" et rencontre "l'absente de tous bouquets", celle qui est encore dans la prairie d'avant le langage, celle que l'on n'a pas cueillie, comme Coré dès les temps sacrés a eu le tort de la faire [...]».

67) Servant tout d'abord de préface au *Traité du verbe* de René Ghil (1886), cette page a été maintes fois reprise: dans *Pages* (1891), *Vers et Prose* (1893) et enfin *Divagations* (1896), où elle sert de finale au chapitre «Crise de vers»; ce qu'Yves Bonnefoy suppose, c'est que sa première publication n'était déjà que le réemploi d'un texte datant de la crise décisive de 1866-1867.

68) «La clef de la dernière cassette», préface à *Poèmes de Mallarmé*, éd. B. Marchal, Paris, Poésie/Gallimard, 1992; IV, p. XVIII; repris (avec variantes)

« Je dis: une fleur! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets ». L'interprétation platonisante, qui consiste à voir dans la mise en mots la mise hors monde, sous le signe de l'*Idée de fleur* triomphant du *réfèrent oublié* de « la fleur », est d'emblée mise à distance: « Mais la dialectique de cette phrase est plus complexe et profonde ». Qu'est-ce que ce « contour », ces « calices sus », sinon ce que les représentations conceptuelles figées ne nous laissent pas apercevoir du monde, tel qu'il apparaît phénoménologiquement ? Et dès lors les voilà tout dévalués, « à jamais moins que la fleur réelle » :

Tandis que l'esprit qui a refusé, "oublié", tous les vains savoirs qui extériorisent la langue, se retrouve, lui, devant une réalité à découvert cette fois, devant la chose au plein de son apparence : devant non un être méta-physique – comme c'est le cas chaque fois que l'on réfléchit, que l'on croit savoir – mais ce qui est, simplement.<sup>69)</sup>

Et de renverser les signifiants-idoles en un geste décisif: il n'est nullement question ici d'Idée (au sens où l'entendrait une vulgate platonisante, sacrifiant le sensible à l'intelligible); mais pour que « musicalement [elle] se lève », toute « suave », il faut bien que ce soit *la fleur même* qui éclore dans l'apparaître de sa nature, elle bien physique :

---

in *Sous l'horizon du langage*, Paris, Mercure de France, 2002, p. 190.

69) « La clef de la dernière cassette », *op. cit.*, IV, p. XVIII-XIX / p. 190.



L'idée [la minuscule évitant toute récupération allégorique], c'est d'ailleurs *l'eidos* : ce qui se montre.<sup>70)</sup>

Phénoménologie de *l'eidos*, donc, qui se déploierait depuis l'apparition des phénomènes jusqu'aux abords de l'être, en une *promesse ontologique*. Certes l'athéisme de Mallarmé ne fait aucun doute pour son exégète, non moins athée que lui; mais dans cette nuit du Néant — l'équivalent pour lui du « Dieu est mort » de Nietzsche — dont témoignent ses lettres bouleversées du 28 avril 1866 et du 14 mai 1867 à son ami Cazalis,<sup>71)</sup> Mallarmé sait qu'au moins les mots « qui disent les choses de la nature » recèlent en eux « le surgissement d'une présence désormais non médiatisée » (puisque s'est effondré le système des idéaux suprasensibles qui voilaient métaphysiquement cette nature); et la voici qui s'élève — antithèse de tous les calices sus — « débordante, comme une coupe, de l'infini de ses aspects sensoriels ».<sup>72)</sup>

70) *Ibid.*

71) Il y évoque, après la découverte du Néant dans la première, sa « lutte terrible » dans l'autre « avec ce vieux et méchant plumage, terrassé, heureusement, Dieu » - lutte qui le mène à ce résultat énoncé de façon proprement révolutionnaire: « ma Pensée s'est pensée, et est arrivée à une Conception Pure »; voir Mallarmé, *Correspondance, Lettres sur la poésie*, éd. Bertrand Marchal, préface d'Yves Bonnefoy, Paris, Folio/Gallimard, 1995, respectivement pp. 296-301, pour la « lettre du Néant » (28 avril 1866), et pp. 341-345 pour celle de la « Mort de Dieu » (14 mai 1867); les notes, de Bertrand Marchal, renvoient à sa *Religion de Mallarmé*, Paris, Corti, 1988.

72) « La Clef de la dernière cassette », *op. cit.*, IV, p. XIX / p. 191.

*Critique de l'idéalisation*

Cependant, aux yeux d'Yves Bonnefoy, Mallarmé reste coupable de la *faute contre l'incarnation* ; faute qu'il appelle « iduméenne », à partir du premier vers de « Don du poème », *Je t'apporte l'enfant d'une nuit d'Idumée*). Car il a « horreur de sa finitude, qu'il croit qui l'a privé de la plénitude de l'être, et même, mal caché, un certain dégoût de l'engendrement, auquel il oppose la création "iduméenne" de l'œuvre ».73) « *Lâcher la proie pour l'ombre* », ce célèbre mot d'ordre bretonien, c'est dans la bouche du second *Faune* de 1887 qu'il a d'abord été proféré, lorsqu'à l'issue de son monologue celui-ci s'écrie : « je tiens la reine » — c'est-à-dire, désormais, « non plus telle ou telle femme existante, mais une essence commune à toutes, Vénus, l'Ombre qu'il sait maintenant plus satisfaisante — étant plus réelle — que la proie ».74) Or, cette proie, c'est « la réclamation de la chair », ce sont les « perceptions sexuelles » qui sont ces nymphes dont le Faune proclame : « *Dédaignons-les* ». Et courant à l'issue de l'interprétation, nous y lisons cette mise en garde :

Tant de difficultés peuvent s'opposer à la décision de retranchement de soi ! Parmi lesquelles les doutes qui nous assaillent, et qui ont bien dû troubler Mallarmé lui-même, sur le bien-fondé d'un rapport au monde qui exclut ce qu'il a détesté d'emblée, et en somme ne cessa pas de combattre, le rapport de l'existant à sa naissance, à sa mort, à

73) « La poétique de Mallarmé : quelques remarques » [1992-1993], *Lieux et destins de l'image*, *op. cit.*, p. 243.

74) « La clé de la dernière cassette », *op. cit.*, V, p. XXVI (variantes p. 197).

son hasard: à tout ce qui est sa vie, ses affections, ses douleurs, ses joies.<sup>75)</sup>

Ce qu'Yves Bonnefoy pointe ici, c'est chez Mallarmé le *déni* de la sexualité. D'où le travail de réinscription des enjeux psychiques opéré par Yves Bonnefoy, avec pour but la réouverture du *double fond* de la « cassette » mallarméenne. Et, tout d'abord, par la restitution hypothético-déductive du premier *Faune* (le texte, en fait, était là sous le regard, non pas perdu mais rapiécé dans la draperie d'ensemble)<sup>76)</sup>; restitution soulignée d'un étonnement devant la faible prise en compte par la critique des différences entre les deux versions de 1866 et 1887: alors qu'entre elles s'est joué « cet événement bien digne de causer l'exaltation de la lettre de juillet 1866 » (celle à Aubanel, du 16 juillet, qui évoque le « secret » et « la clé de pierreries de ma dernière cassette spirituelle »): « en vérité, une véritable révolution »,<sup>77)</sup> s'exclame Yves Bonnefoy. Ainsi, dans le premier *Faune*, même si pour finir celui-ci « veut fuir les femmes, se faire cristal pur [...], renaître [...] à sa part non plus animale mais divine »,<sup>78)</sup> n'a-t-il pas contradictoirement affirmé « l'orgasme — "J'avais des nymphes" — » ? Il a donc « satisfait le désir, bien qu'il l'enveloppe de sensibilité poétique » — et « la jouissance a tout de même eu lieu »<sup>79)</sup>

...

Voilà remis au centre du poème le conflit entre désir de

75) *Ibid.*, VI, p. XXXV-XXXVI / p. 206.

76) « La clé de la dernière cassette », *op. cit.*, V, pp. XXI-XXII / 193-194.

77) *Ibid.*, V, p. XXII / p. 194.

78) *Ibid.*, V, p. XXIII / p. 195.

79) *Ibid.*, V, p. XXII / p. 194.

jouissance et ambition à la façon d'*Hérodiade*, telle que l'exprimait Mallarmé dans sa période créatrice précédente. Car alors il s'agissait de « Délaissier l'art vorace » et le fuir « parmi les choses les plus usuelles de la nature »<sup>80</sup> ; et de même, dans le premier état du *Faune*, celui-ci « n'ignore pas que l'art ne lâche pas qui il tient, et sait vite faire par remords recommencer sur sa lèvre, "fatal / Les stériles lambeaux du poème natal" »<sup>81</sup> : l'art, instance répressive du désir, disloque le poème. Prenons en compte que ce *contre-désir* qu'est l'art « iduméen », à la fois contre et pour lequel Mallarmé a héroïquement combattu, lui a ouvert du même coup « le plus vaste espace de réflexion [...] de l'idée de poésie qu'il y ait eu à son époque en Europe »<sup>82</sup> : à savoir ce qui préoccupe au premier chef son commentateur du siècle suivant, l'éventualité d'une *image sans fantasma*. Mais au lieu d'y parvenir par l'acceptation (et donc l'éclaircissement) du fantasma, Mallarmé l'aurait refusé *a priori* : en se voulant « le rien », en se disant « parfaitement mort », il tentait d'abolir en lui non seulement le *Moi* particulier conscient, mais encore le *Ça* — au profit du seul *Idéal du moi de l'œuvre*.

Yves Bonnefoy met par ailleurs en rapport ce travail de Mallarmé avec la découverte freudienne, qui lui est contemporaine. Dans son cours au Collège de France de 1992-1993, il note cette contextualité peu aperçue, qu'il estime décisive : le « Tombeau de Charles Baudelaire » est « écrit l'année du "rêve d'Irma" chez Freud »<sup>83</sup> ; rêve d'Irma dont Didier Anzieu déclare qu'il est à

80) *Ibid.*, V, p. XX / p. 192 (variantes) ; je souligne.

81) *Ibid.*, V, p. XXIII / p. 195 ; je souligne.

82) *Ibid.*, VI, p. XXXVI / p. 206.

l'origine de l'auto-analyse de Freud, et le « premier épisode du décollage freudien ».84) À son tour, Yves Bonnefoy date de ce rêve d'Irma « la découverte de l'inconscient » comme l'« ultime révolution copernicienne et galiléenne qui commence [...] au sein non plus du cosmos mais de la réalité psychique » ; et l'Inconscient « non comme quelque force instinctuelle à l'œuvre à travers les actes, mais comme structuration de la parole, retenant les mots dans des réseaux de significations, les privant ainsi de s'ouvrir à la "notion pure" ».85) Mallarmé se situe à la croisée des chemins: que va-t-il choisir ? Puisque l'accès à la « notion pure » paraît barré par les « réseaux de significations » (entendons : condensations et déplacements de l'Inconscient libidinal) qui opacifient l'esprit et le langage, pourquoi ne pas s'en débarrasser — *et la chair avec ?* Voilà Mallarmé « félicit[ant] Manet de s'être délivré de la "baseless fabric of abstracted and obscure dreams" ». Mais la psychanalyse nous apprend, poursuit Yves Bonnefoy, qu'en « creusant le vers » (comme Mallarmé l'a fait avec *Hérodiade*, tel qu'il le rapporte à Cazalis dans la lettre d'avril 1866: « Malheureusement, en creusant le vers à ce point, j'ai rencontré deux abîmes qui me désespèrent. L'un est le Néant [...] »), on rencontre — plutôt que « le Néant » — « les fondations de ces rêves », « mais sans pouvoir les détruire, noués comme sont les mots à ce niveau-là par condensations et déplacements ». Mallarmé a donc « voulu défaire les réseaux que ce désir tisse au plus intime de la parole » ; mais son erreur

83) « La poétique de Mallarmé : quelques remarques » [1992-1993], *Lieux et destins de l'image*, op. cit., p. v269.

84) D. Anzieu, *Le Corps de l'œuvre*, op. cit., p. 26 ; je souligne.

85) « La poétique de Mallarmé : quelques remarques », op. cit., p. 269.

héroïque, c'est d'avoir voulu passer outre dans un « jouir pur », au lieu de procéder à l'autre grand choix, qui suppose deux choses : reconnaître l'obscur du désir dans ces réseaux du fond du langage — et le sublimer. Or le point décisif de la démonstration réside en ce point : « Mallarmé *n'a pas pu sublimer* », dans la mesure précise où ce sont ces réseaux (bien qu'obscurs ou parce qu'ils le sont) « qui permettaient la sublimation ».86)

Il est nécessaire de prendre la mesure freudienne d'un tel diagnostic ; Freud n'écrivait-il pas : « Tel qui a échangé son narcissisme contre la vénération d'un idéal du moi élevé, n'a pas forcément réussi à sublimer ses pulsions libidinales » ?87) Yves Bonnefoy le voit parfaitement bien, qui estime que ce « retranchement de soi-même » mallarméen (bloquant à l'imaginaire sexuel toute issue) « n'est pas une sublimation, car sublimer ne peut que transposer sans le supprimer le projet d'une jouissance » ; et voilà, en déduit-il, qui explique en Mallarmé le retour implacable de « l'objet du désir [...] en fait mal connu », et son « avidité qui l'assaille, toujours précipité, donc toujours aveugle ».88) Ces pulsions restent sans débouché dans la transposition symbolique, ne se libérant que comme pulsions de mort : c'est la raison de « la morsure même de l'art — de l'art "*cruel*" »,89) qui cloue Hérodiade à ses tréteaux, en une mise en scène « qu'on sent dressée par d'obscurs fantasmes »,90) et où elle-même, « fantôme qui [...] a

86) *Ibid.* ; je souligne.

87) Freud, *Pour introduire le narcissisme* (1914), trad. Jean Laplanche, Paris, Monographies de la Société Française de Psychanalyse, 1957, p. 25.

88) « La clé de la dernière cassette », *op. cit.*, VI, p. XXXI / p. 202 (« jouissance » est devenue « possession »).

89) *Ibid.*, V, p. XXV / p. 197 ; je souligne.

désormais d'étranges impudeurs, [...] tient des propos d'une avidité farouche, d'une violence sauvage»<sup>91)</sup> : une Hérodiade « plus barbare qu'avant et plus que jamais destructrice ».<sup>92)</sup>

## POUR CONCLURE

La spécificité de la saisie du poétique dans l'acte critique explique toute la démarche d'Yves Bonnefoy, et le profond renouvellement de vision qu'elle induit dans les œuvres abordées : déplacement de l'*esthétique* à l'*éthique de la compassion* chez Baudelaire, dénonciation de la fascination de l'Autre sous toutes ses formes chez Rimbaud, permanent combat contre l'image médusante chez Nerval. Car la seule ambition qu'elle se propose, comme elle l'avance dans le cas de Mallarmé, c'est de rendre sensible au lecteur le surgissement de la *présence* – ce qu'elle appelle « l'espoir », catégorie bien au-delà du psychologique, catégorie métaphysique *et critique* : « Je voudrais réunir, [...] identifier presque la poésie et l'espoir », <sup>93)</sup> tel est l'incipit fameux de l'importante étude du premier *Improbable*, « L'acte et le lieu de la poésie » ; et plus loin : « Il y a dans la poésie française moderne un cortège du Graal qui passe, les objets les plus vifs de

90) *Ibid.*, III, p. XIII / p. 185.

91) « L'or du futile », préface à Mallarmé, *Vers de circonstance*, Paris, Poésie/ allarmard, éd. Bertrand Marchal, 1996, VI, p. 48 ; repris in *Sous l'horizon du langage*, *op. cit.*, p. 81 (« sauvage » est devenu « sans frein »).

92) *Ibid.*, VI, p. 52 / p. 284.

93) « L'acte et le lieu de la poésie », *L'Improbable et autres essais*, *op. cit.*, p. 105.

cette terre — l'arbre, un visage, une pierre — et ils doivent être *nommés* [appelés ainsi à la présence, qui est le Graal, dans la *terre gaste* du langage]. Il en va de tout notre espoir».94) Nulle naïveté dans une telle position, comme le rappelle une autre étude, non moins capitale, « Il reste à faire le négatif » : la « position centrale » qu'« occupe la poésie » se situe « entre illusion et lucidité », et les « obstinations de l'espoir » sont là pour déjouer et non servir les « stratégies de l'illusionnement ».95)

Métaphysiquement parlant en effet, Yves Bonnefoy ne cesse d'affirmer le *vouloir être* : « L'être n'est pas, sauf par notre vouloir qu'il y ait de l'être »96) ; ce qui s'ajoute, sur le plan linguistique, au « devoir de faire du sens » de la part de l'auteur, et de la part de son critique, à la « déci[sion] qu'il y a du sens ».97) Aussi la notion de *transgression* n'est-elle pas ignorée : mais elle est retournée contre la clôture du signe et sa prolifération des *significations* internes au langage, au bénéfice de l'irruption du *sens* qui, les débordant, découvre l'être ; et la notion connexe de *déconstruction*, au lieu de s'appliquer à ces significations (comme chez un Paul de Man), s'attaque au fait même du processus de signification.

Une telle ambition suppose, pour espérer de se réaliser, une critique de sympathie au sens fort — je dirais de *participation*. Il lui faut voir « ce qui ranime » : Yves Bonnefoy se souvient d'André Breton aimant par-dessus tout le « Mais que salubre est

---

94) *Ibid.*, p. 123.

95) « Il reste à faire le négatif », *Entretiens sur la poésie, op. cit.*, p. 252.

96) « La présence et l'image » (1981), *ibid.*, p. 196.

97) « L'analogie suprême » (1978), *ibid.*, p. 176.



le vent!» de «La rivière de cassis» de Rimbaud.<sup>98)</sup> Ce qui suppose que, de tout ce qui n'excite pas son attirance et ne permet pas l'approfondissement de son affection, rien ne sera dit : il n'existe pas pour lui de critique indifférente ou *négative*.

Plus généralement, on pourrait dire que la rupture qu'a opérée Yves Bonnefoy vis-à-vis des usages de son époque a été de pratiquer une critique non pas de *l'écrit* mais de *l'écrire*. Le produit fini — poème ou œuvre — ne l'intéresse pas comme tel, suspect qu'il est d'avoir déjà refermé l'ouverture qui y avait fait effraction ; mais en revanche, tout ce qui pourrait ranimer la compréhension du mouvement de l'œuvre lui apparaît l'essentiel. De sorte que celle-ci provient toujours d'une lutte contre les forces d'aliénation risquant de ruiner le projet poétique, où se déchiffre le mouvement de son auteur en marche vers son destin : on aurait tort d'y voir un retour de la vieille « psychologie de l'auteur » (centrée sur son « moi »), quand il s'agit de mettre au jour les raisons de sa volonté de faire œuvre ou non (ou de sa capacité à le faire).

D'où la nécessité de revenir sur l'interprétation d'une œuvre-destin, jamais définitivement analysée, puisque toujours en devenir dans la conscience de mieux en mieux prise de sa lutte interne. C'est évidemment le cas pour l'essai magistral de 1961 sur Rimbaud, que vient compléter celui sur « Madame Rimbaud », qui rouvre entre autres le dossier des « Poètes de sept ans » avec « un passage très important, [...] déjà sollicité autrefois, mais sans mettre suffisamment l'accent à l'époque »<sup>99)</sup> sur ce niveau de sens

---

98) Breton à l'avant de soi, *op. cit.*, p. 88.

précis : dans le « bleu regard, qui ment », porté par la mère sur le fils, celui-ci comprend la nature de ce mensonge — qu'elle n'ait souci de lui que par « conformisme » et non pas par « amour » (selon « l'idée qu'elle a de ce qu'il *doit être*, non de ce qu'il *est* »).<sup>100</sup> Il en va de même pour l'approfondissement considérable de l'analyse de « *La servante au grand cœur*... » pratiquée dans *Baudelaire : la tentation de l'oubli*,<sup>101</sup> lorsqu'on la compare à l'évocation qui en était faite, quarante ans plus tôt, dans « L'acte et le lieu de la poésie ».<sup>102</sup>

Nerval enfin servira d'ultime *Hermès* dans cette exploration de la critique selon Yves Bonnefoy : « Chez peu d'auteurs, écrit-il, la chose inconsciente est si fréquemment affleurante, et sa parole si claire : comme [s'il] avait compris que le sens de la poésie était en jeu dans son œuvre, et voulait donc passionnément *se comprendre* ».<sup>103</sup> « Mieux se connaître »<sup>104</sup> : tel est le plus puissant moteur, sans doute, d'une volonté critique si constamment déployée au cours de soixante ans de réflexion sur la création. Mais qu'on ne s'y méprenne pas : loin d'une projection subjective du critique sur son objet (reproche suffisamment fait à Yves Bonnefoy pour qu'il ait dû s'en défendre ici ou là), il s'agit de

99) « Madame Rimbaud », *La Vérité de parole*, op. cit., p. 84.

100) *Ibid.*, p. 85 ; je souligne.

101) « Baudelaire et la tentation de l'oubli » (2000), *Sous l'horizon du langage*, op. cit., pp. 115-162.

102) « L'acte et le lieu de la poésie » (1959), *L'Improbable et autres essais*, op. cit., p. 116.

103) « La poétique de Nerval », *La Vérité de parole*, op. cit., p. 57 ; je souligne.

104) « Générosité et fierté », préface à André Frénaud, *Nul ne s'égaré* précédé de *Haves*, op. cit., p. 36.

fonder avec autrui, dans le partage d'une aventure poétique qui met l'universel à l'épreuve, et selon une visée de nature résolument anthropologique, cette « terre seconde » de la communauté de parole :

Il est souhaitable que le critique comprenne que la poésie est ce combat qui ne cesse pas entre *représentation* et *présence* — cette lutte [...] est le lot de tous ceux qui veulent qu'autrui soit pour eux une présence et non une chose, elle est donc au fondement de la société [...]. Les poèmes ont un pouvoir d'élucidation que n'ont aucun autre document, aucune autre archive.<sup>105)</sup>

---

105) « Georges Poulet et la poésie », *op. cit.*, pp. 120-121.