



HAL
open science

Yves Bonnefoy sur le leurre du seuil

Bruno Pinchard

► **To cite this version:**

Bruno Pinchard. Yves Bonnefoy sur le leurre du seuil: Une lecture critique de la poétique de la Présence. 2022. hal-03952393

HAL Id: hal-03952393

<https://hal.science/hal-03952393>

Preprint submitted on 23 Jan 2023

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.

Yves Bonnefoy sur le leurre du seuil

Par Bruno Pinchard

Intraitable infini

La présente entreprise éditoriale offre une occasion importante, elle permet de saluer la mémoire d'un poète, d'un écrivain, d'un ami, mais elle invite à prolonger une question unique : que peut le poème, quel est le pouvoir de nomination qui échoit à la poésie et quelles chances demeurent, dans un monde voué à une histoire déchirante, pour une telle modalité du dire si elle parvenait à se prolonger au-delà des systèmes symboliques qui soutenaient la tâche du poète dans les anciens mondes ? Ces questions, en effet, ne sont pas seulement les nôtres, elles ont été portées par Yves Bonnefoy lui-même pendant plus de soixante ans et voici pour nous l'occasion d'en montrer une fois de plus la nécessité au seuil de nouvelles épreuves.

Cette persistance de la poésie jusqu'en 2016, date de sa mort, Bonnefoy a déclaré la démontrer par une mobilisation de toutes les ressources de la mémoire poétique contre un ennemi indomptable, pernicieux, et somme toute mortel : *le concept*. Ainsi résumée dans sa brutalité, l'idée a besoin qu'on l'explique.

La présence poétique, chez Bonnefoy, se conquiert contre l'image, on le sait, et c'est même cette fureur presque iconoclaste qui a tourné d'emblée Bonnefoy vers la méditation des grandes images mortes de Rome, de l'Italie, mais à condition que, comme les tombeaux de Ravenne, elles marchent à contresens de la séduction hypnotique de l'image. Éteindre le feu de l'image par l'image, voilà une voie étroite que Bonnefoy aura parcourue une vie entière, et avec les fastes d'une langue à nulle autre pareille : à la fois claire et feutrée, irrésistible dans sa douceur, mais laissant pressentir pourtant des coups de talon violents et exclusifs. Cette musique en a fait tomber plus d'un sous son charme, déchaînant ceux qui la traitaient de réactionnaire, caressant ceux qui, comme Marc Fumaroli, savaient assez bien l'histoire de notre langue pour ne pas en déplorer l'effacement programmé. Mais la voix d'Yves Bonnefoy n'est pas seulement une musique, elle raconte une histoire, l'histoire de la poésie française. Cette histoire n'est pas chronologique, elle procède d'une crise initiale qu'on n'aura jamais assez méditée. Bonnefoy a mis sa voix au service d'une telle récapitulation porteuse d'avenir. Le concept va y jouer maintenant un rôle central.

Pour Bonnefoy en effet, il y a un malheur dans la langue et il se nomme concept. Qu'est-il donc pour transformer la signification en une malédiction ? Il est cette hypostase mentale qui vient arrêter le désir d'immédiat qui réside dans tout acte de signifier et le coupant de la réalité

qu'il vise, devient source d'abstraction, de réduction, et finalement d'« idéologie ». Philosophiquement, cet enchaînement, qui ne se comprend que trop bien, reste pourtant difficilement acceptable. Parmi les mille formulations que Bonnefoy en a laissées, je retiens celle-ci par sa force de développement sur l'autonomie du fait poétique :

J'estime pour ma part que l'expérience qu'on nomme ainsi est la visée du tout – et de l'immédiat et de l'un – dans l'objet sensible ou existentiel, et cela au travers des lectures conceptuelles qui substituent à cet objet – une chose, un être, un événement – des représentations partielles, et donc abstraites, qui nous privent du savoir de la finitude, laquelle, étant inhérente à tout ce qui est, est notre condition même. Dans ces conditions, la poésie ne peut, c'est toujours ainsi mon point de vue que j'exprime, se chercher qu'en amont de toute lecture conceptuelle et plus encore de tout engagement idéologique. Armée du son et des rythmes qui l'enracinent dans le rapport immédiat de la personne à son lieu à autrui, elle remonte au travers des flux, des dérives, de la pensée conceptuelle, pour aboutir à une forme de connaissance qui n'est qu'à elle¹.

Ce texte formule un véritable engagement, il avoue aussi d'étranges raccourcis qui méritent une lecture plus attentive.

Il y a une visée du tout dans la poésie, ce qui revient à associer la poésie et l'être qui ne connaît d'autre borne dans sa manifestation que le néant². En prenant acte de la dimension totalisante de la vie de l'esprit, Bonnefoy ne faisait pas seulement de la poésie un acte ontologique, il protégeait la visée du tout lui-même de la tentation totalitaire. En ces temps où le mot d'ordre était à la dissémination, il fallait un poète passé par les épreuves indiscutables de la haute poésie et de la critique d'art pour tenir la pensée dans la ligne parméniidienne de *l'être et du tout*.

Mais Bonnefoy reste un homme de son temps, et il lui a fallu plier devant certaines injonctions qui, sous le nom de finitude, ou tout simplement de « condition humaine », l'ont contraint à relativiser l'élan initial. Que le tout soit donné sur un mode immédiat, cela pourrait s'entendre à condition de reconnaître la nécessité d'une intuition intellectuelle, mais que le tout soit l'immédiat *parmi les objets*, la proposition devient plus précaire (et il en est de même pour l'Un).

Comment en effet Bonnefoy peut-il nommer « chose », « être », « événement » les objets partiels qu'il prend à témoin pour se libérer des anciennes anticipations conceptuelles ? Qu'y-t-il de plus métaphysique que cette triade prise en charge, en grec comme en latin, dès les

¹ Yves Bonnefoy, « Lettre du 26 octobre 2001 », in *La Conscience de soi de la poésie*, sous la direction d'Yves Bonnefoy, Colloques de la Fondation Hugot du Collège de France (1993-2004), Le Genre humain, Seuil, 2008, p. 372-373.

² J'ai voulu attirer l'attention, dans un autre temps, non pas sur le sens, mais sur la *puissance* de la parole de Bonnefoy, tant cette formule paraissait souveraine en un temps qui avait entrepris de délier les liens entre la philosophie et la totalité : Bruno Pinchard, « Yves Bonnefoy dans la différence de l'être et de l'essence », in *Yves Bonnefoy*, colloques Poésie-Cerisy, 1983, Sud, 1985, p. 290.

premiers pas de la pensée métaphysique ? Bonnefoy croit en finir avec le concept par un appel à l'expérience, il ne fait qu'utiliser des concepts encore plus abstraits que ceux d' « absolu », d' « esprit » ou de « système » pour se libérer des contraintes de l'analyse conceptuelle ! Cette voie d'argumentation répond peut-être à une quête d'origine, elle n'est certainement pas une libération de l'horizon du concept. Elle procède sans doute de la question de l'être, mais elle ne parvient pas à valoir au-delà des formulations classiques de l'histoire de la philosophie. Bonnefoy n'avait d'ailleurs trouvé qu'un redoublement des défauts de l'intellectualisme dans la démarche de « destruction de la métaphysique » entreprise par Heidegger pour libérer la question de l'être dans son jaillissement initial. Placée entre le concept et la destruction du concept, tous les deux hors de propos, la progression de Bonnefoy peine à trouver sa pleine légitimité.

Il est juste, toutefois, de remarquer qu'il ne répète ici aucun des poncifs de l'existentialisme de l'époque en s'attachant à placer sa restauration de l'expérience *au plus près de la force de la langue*. Sartre ou Camus ne sont pas présupposés ici car ils auront d'abord privilégié des authenticités où les mots sont d'abord les armes du militant. Bonnefoy a d'autres exigences. À sa façon, il appartient à l'âge d'un « linguistical turn », qu'il critique au nom de son formalisme, mais sans jamais en venir à une phénoménalité émancipée des lois du signe. Il se souvient toujours ce que coûte la langue à la vérité de parole. Mais il ne tolère pas de mesurer ce prix à l'aune du concept. Il y a trop d'infini dans le concept pour qui a choisi de procéder de la mort.

Que le concept pourtant soit plus partiel que l'expérience et que son infinitisation potentielle nous prive du savoir né de la mort, même un critique aussi impitoyable de la philosophie que Pascal n'aurait osé le dire : son pari infini ne visait-il pas à dégager la vérité de la condition humaine ? Il faut en venir aux critiques de Hegel pour s'opposer avec une telle détermination au travail du concept. Que l'infini spéculatif soit une privation qui rature le monde réel, c'est la voie par laquelle Kierkegaard a tenté de s'emparer du système. Mais Bonnefoy pense avec Kierkegaard *et Baudelaire* ! N'est-ce pas une voie unique pour laisser une telle finitude exclusive à ses impasses ? Baudelaire est le grand-œuvre de Bonnefoy, mais c'est aussi son juge le plus acéré. C'est en tous les cas ainsi que je lis les longs développements accusateurs du poète contemporain sur le poète des modernes.

Qu'un lecteur de Baudelaire, éduqué à la poésie et à la pensée par les *Fleurs du mal*, se saisisse du motif d'une finitude sans relèvement laisse songeur. Bonnefoy dénonce en Baudelaire l'artiste et ne semble ne se délecter que du Baudelaire de l'échec. La toute-puissance de Baudelaire l'offense et il n'est de vérité de Baudelaire que là où le sanglot lui dérobe la parole

pour le contenir dans les actes d'une simple charité. Mais Baudelaire a-t-il mérité cette lecture pieuse ?

Ce Baudelaire sans gloire est un Baudelaire qui se détourne de ses taches infinies. Mais où est le Baudelaire lecteur de Maistre et de Poe, qui chante l'infini de la lame marine, comme celui des longs baisers, qui ordonne son expérience sous la double postulation du Spleen et de l'Idéal, qui connaît l'infinité du Mal comme la profondeur du Bien ? Comment peut-on prendre pour une évidence fondatrice, libératrice éventuelle de l'acte poétique, que l'infini substantiel nous détourne d'une chétive présence revendiquée comme principe absolu ? Et que dirons-nous du « *Confiteor* » de l'artiste : « Il n'est pas de pointe plus acérée que celle de l'Infini » ? Il semble que Bonnefoy n'ait pas été éduqué au rire de Baudelaire. Là, il éclate.

Car nous en sommes bien là, la difficulté de Bonnefoy n'est ni dans son indiscutable authenticité poétique, ni dans sa lecture partisane de l'héritage hégélien, mais dans sa lecture de Baudelaire. Chez Bonnefoy, Baudelaire est repris et rééduqué aux promesses de la présence. *À une passante* devient le parangon de toute visée poétique, sans que le deuil et la douleur soient devinés jusque dans les plis de la robe, sans que la majesté ne rejoigne son temple, sans que la jambe de statue ne retrouve sa place parmi les phares du musée : ne serait-ce pas là instituer en règle une poétique sans éclair, sans ouragan, sans éternité ?

Cette préférence partisane dans la lecture des *Fleurs* avait déjà saisi Walter Benjamin, mais il avait su deviner dans cette rue assourdissante la rumeur du capital et le fétichisme de la marchandise, ces infinis de notre modernité. Les poètes de la présence ne veulent ni de la dialectique de l'infini, ni de l'infinisation de la Plus-Value. Ils cherchent une expérience dont ils créditent le monde, mais qui déjà l'a fui, comme cette grande endeillée : « Ailleurs, bien loin d'ici ! trop tard ! jamais peut-être ! ». Y a-t-il place désormais pour un autre chiffre de la présence ? Les noces de la présence et du poète ne sont-ils pas la dernière *image* dont doit se défaire la poésie pour accéder à sa vérité ?

Je prends pour principe que c'est précisément Baudelaire, celui des grands soirs et des alcôves vibrantes, qui se met en travers de la nouvelle poétique, le Baudelaire endeillé, le Baudelaire alchimiste, le Baudelaire des paradis artificiels et des fusées qui n'ont jamais empêché quiconque de mettre son cœur à nu. Il y a une lucidité de Bonnefoy qui se brise sur la lucidité de Baudelaire et n'est-ce pas de cette dernière, à heure du fétichisme globalisé, qu'il faudrait s'emparer par priorité ?

En amont du concept, il se pourrait qu'on ne trouve que la pauvreté de la présence dans la rue capitaliste comme dans les passages de la marchandise. Est-il tenable que Bonnefoy place sur le même plan le concept, qui est toujours un savoir critique, et l'idéologie, qui ne se survit

qu'en renchérissant sur la présence ? Bonnefoy a joué sur une opposition entre la présence et l'image qui se retourne trop facilement pour ne pas éveiller le soupçon : il n'y a pas plus imagé que la présence. Image et présence sont d'autant plus éloignées du « réel » que lui-même n'est que l'impossibilité même pour le symbolique d'accéder à sa représentation. Les « dérives » du concept, ou encore ses « flux », s'emparent, malgré une illusion tenace, des positions fixes et les contraignent à une dialectique pour laquelle l'expérience authentique de la poésie semble, en fin de compte, assez mal préparée.

Haute mer

Bonnefoy n'aime ni les dérives, ni les flux, ne serait-ce pas parce qu'il n'est pas un homme de mer ? Les tombeaux échoués de Ravenne sur lesquelles s'ouvre sa quête de l'Improbable ont-ils jamais été sensibles à la montée des eaux ? Je fais l'hypothèse d'un Bonnefoy « animal terrestre », selon la formule de Freud se définissant lui-même dans une dédicace célèbre à Romain Rolland, tenant du sentiment océanique³. Sans la mer, l'infini se perd dans la rêverie. Avec la mer, une autre histoire commence. Mais la parole est d'abord à Baudelaire :

Pourquoi le spectacle de la mer est-il si infiniment et si éternellement agréable ?

Parce que la mer offre à la fois l'idée de l'immensité et du mouvement. Six ou sept lieues représentent pour l'homme le rayon de l'infini. Voilà un infini diminutif. Qu'importe s'il suffit à suggérer l'idée de l'infini total ? Douze ou quatorze lieues (sur le diamètre), douze ou quatorze lieues de liquide en mouvement suffisent pour donner la plus haute idée de beauté qui soit offerte à l'homme sur son habitacle transitoire⁴.

L'homme de l'arrière-pays pouvait-il entrer dans ces réciprocités ? L'homme de la rue « traversière » connaît le jardin et ses murs, ses planches courbes ne se replient sur nulle étrave. Il se meut parmi les herbes sèches et délaisse le quai miroitant, il hante les fermes abandonnées et ne consent qu'aux chemins creux : par quelle entrée « l'idée de l'infini total » imposerait-elle son évidence ? La présence selon Bonnefoy se plaît à la fadeur, elle ne s'expose pas à la morsure du sel et son pas ne connaît de la mer que ce qu'elle laisse derrière elle quand elle se retire. La longue chaîne de l'ancre n'est pas assez longue pour ressentir le tirant d'eau des marées. Comme Gracq dans les *Eaux étroites*, Bonnefoy reste un batelier du fleuve et sa voix elle-même a les alternances tourangelles de la Loire, tour à tour étendue sur les sables et furieusement dévastatrice de ses bords. Mais l'estuaire ne se dilate qu'à l'horizon et n'est pas

³ Cf. H. Vermorel, *Sigmund Freud et Romain Rolland*, Albin Michel, Paris, 2017.

⁴ Charles Baudelaire, *Mon coeur mis à nu*, f. 55.

la mesure ultime de son poème. Baudelaire règne à Honfleur, Bonnefoy se cache encore dans les roseaux du Faune. Son eau est l'eau des douves, reflet circulaire, rempart encerclé jusqu'à la mémoire des tristesses de Mélisande au pays de Golaud. Il se méfie des eaux vives :

La mer intérieure éclairée d'aigles tournants,
Ceci est une image.
Je te détiens froide à une profondeur où les images ne prennent plus⁵.

Voici une femme : « Ils vont, ils ne voient plus leurs pas sur le sable où un peu d'eau brille » :

Elle se tait,
Elle regarde la mer ou peut-être rien
Sinon la grande face qui monte
Devant ceux qui ne sont que leur douleur⁶.

Un peu d'eau, cette laisse n'est déjà presque rien, soit que la marée s'éloigne encore, ou qu'elle remonte, et efface de son flux anonyme tout ce qui n'est pas douleur : même si l'eau est vert émeraude, elle ne saurait esquiver cette sentence : « Quelle énigme, quel rien, ce jour, cette nuit⁷ ».

Certes, il faudrait penser « comme quand les choses sont vues dans une lumière de plage⁸ », mais c'est aussitôt une lumière fluviale qui sourd :

Être dans l'étincellement,
Comme une ligne de roseaux entre terre et ciel.
Et là-bas, dans le sable,
L'oiseau qui va mourir mais bouge encore.

Cette eau est funèbre, eau de lagune et non de pleine mer, et la poésie qui en subit la loi porte ce deuil : « Ce chant, l'oiseau blessé/Que déjà le sable recouvre./Il remue par à-coups, il s'emplit de mort⁹. »

Chez un Bonnefoy sans étrave, « les rivières brillent dans l'après-midi qui n'a pas de fin¹⁰ » :

Et vois, l'eau coule dans le ruisseau, à petit bruit,
Et pourtant, hier encore, tu la voyais
Prisonnière du froid, tout immobile.

⁵ Yves Bonnefoy, « Théâtre », XIII, in *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, Poésie/Gallimard, Paris, 1970.

⁶ Yves Bonnefoy, « Le désordre », in *La longue chaîne de l'ancre*, Mercure de France, Paris, 2008, p. 11.

⁷ *Op. cit.*, p. 12.

⁸ *Op. cit.*, p. 13.

⁹ *Op. cit.*, p. 14.

¹⁰ *Op. cit.*, p. 22.

Est-il besoin de lire plus loin ? Les planches sont courbes, la longue chaîne de l'ancre se tord sur son axe, mais la mer se traîne sur les sables découverts. « Du mouvement et de l'immobilité de Douve », parole solognote plus que pélagienne tandis que l'immobilité gagne :

La nef de son désir,
 Cette proue dans le roc, ces beaux flancs courbes,
 Va immobile¹¹.

Telles sont les variations de ces poèmes de maturité, qui cherchent leur inspiration dans les derniers vers du *Bateau ivre*, quand Rimbaud se rendait attentif à un mot dialectal qui désormais ne portera pas plus loin l'ambition marine que la mare du sous-bois :

Si je désire une eau d'Europe, c'est la flache
 Noire et froide où vers le crépuscule embaumé
 Un enfant accroupi plein de tristesses, lâche
 Un bateau frêle comme un papillon de mai.

Bonnefoy célèbre ces vers poignants et y trouve la source d'un retournement qui pouvait éduquer Rimbaud à une sagesse du renoncement, même si l'heure n'est pas encore venue :

Est-il sûr que Rimbaud désire vraiment aller, comme ce bateau, à l'ivresse là-bas en mer ? N'est-il pas plutôt, dans cette ivresse inutile, semblable à ce noyé absent de sa propre extase, qui passe trois fois dans le poème ? D'ailleurs, lui qui toujours se connaît et ne peut jamais ne pas se dire, il traduit soudain son vrai vœu¹².

Et arrivent les vers cités, avec cette amplification :

Qu'est-ce que cette eau immobile, sinon le lieu enfantin qui se réaffirme ? Et ce nouveau bateau, sinon un autre besoin que celui de l'inconnu, de la profondeur de l'être : besoin d'amour qui saurait faire son bien de la moindre chose, pourvu qu'un être aimant l'ait donnée¹³.

Rimbaud nous aiderait à renoncer à l'être dans sa profondeur ! La leçon est-elle admissible ? Après Baudelaire sans la colère, voilà Rimbaud sans l'océan. Ce n'est plus un symptôme, c'est une guerre.

Nous avons commencé par un Bonnefoy à l'écart de son temps, chanteur de l'être quand sa génération, après Char, ne cherchait que « la blessure la plus rapprochée du soleil ». Bonnefoy rompait alors avec ce rimbaldisme immédiat, mais ce n'était pas pour s'écarter de la leçon ontologique du poème, mais plutôt pour l'approfondir et découvrir dans notre « besoin

¹¹ « La longue chaîne de l'ancre », II, *op. cit.*, p. 31.

¹² Yves Bonnefoy, *Notre besoin de Rimbaud*, Le Seuil, Paris, 2009, p. 119-120.

¹³ *Op. cit.*, p. 120.

de Rimbaud » non pas une incitation à remonter vers « Circeto des hautes glaces », mais des raisons d'en atténuer l'attrait et d'en faire un retournement « paysan ». Il peut tirer alors tous les bénéfices des dernières lignes de la *Saison en Enfer* :

De même que le paysan ne songe pas à se dérober aux fatalités matérielles de la terre, de même on ne se refusera pas, là où le travail est esprit, aux fatalités, aux limites [...]. La modernité, c'est le savoir *paysan* d'un réel qu'aucun miracle ne borde, d'une dure mais salubre dualité de la condition humaine, à la fois misère et espoir¹⁴.

Le paysan a donc le dernier mot et la terre l'emporte sur la mer, du moins dans l'écriture. Ainsi armé d'une modernité poétique redéfinie, Bonnefoy croit avoir répondu au défi du nihilisme de son temps : ni illusion religieuse, ni renoncement à un espoir contenu dans des horizons modestes. Tel est « notre affrontement à jamais de la finitude, loin des résignés comme des crédules, *loin des gens qui meurent sur les saisons*¹⁵ ». Mais Rimbaud ne va-t-il pas poursuivre ses « saisons » jusqu'au Harar pour n'y mettre un terme qu'à Marseille ? Qui dit que Rimbaud ait crûment renoncé sans laisser sa place au miracle ? Bonnefoy ne plaide-t-il pas trop vite pour le retrait et la soumission ? L'être ne dévore-t-il pas ses élus au-delà des mots écrits ? Bonnefoy s'écarte ensemble de la mer et de cette hantise.

Obscènes présences

En 1985, Bonnefoy allait placer son œuvre sous le signe de la dénonciation d'une « ère gnostique, celle qui nous a privés de cette proximité du lieu terrestre¹⁶ ». Il poursuivait ainsi en poésie les intuitions d'Eric Voegelin, Hans Jonas ou Hans Blumenberg, dénonçant après la guerre un destin gnostique de l'Occident. Contre cette tentation trop partagée, Bonnefoy en appelait avec ferveur, dans la suite du dernier Hölderlin, de Rousseau, de Marceline Desbordes-Valmore, à « l'espace et le temps vécus – vécus parmi les faits de la terre, non plus rêvés dans un autre monde – [...] ». Il énumérait alors les matières simples d'une inspiration plus libre : « l'eau et le feu, le chemin, une nuée, la lumière ». Il n'omettait pas d'y ajouter une référence anglaise à Constable ou à Wordsworth.

Il se risque alors à associer la *Sylvie* de Gérard de Nerval à ce premier repérage. Cette dernière référence, en un éclair, ne retarde-t-elle pas la nouvelle instauration ? Que pèsent, face au destin du « Desdichado », les fameuses *choses*, si innocentes, si présentes, si précaires ? Nous voyons bien les « choses » chez Nerval, mais ne sont-elles pas, chez lui, aux mains des

¹⁴ *Op. cit.*, p. 196.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Yves Bonnefoy, *Réponses*, in Yves Bonnefoy, éd. cit., p. 424.

filles, et des filles du feu ? Les unes et les autres manquent chez Bonnefoy. « Antéros » fait défaut à son décompte, il ne connaît pas la loi des renversements.

Écoutons Nerval évoquer la *Pandora* :

Vous l'avez tous connue, ô mes amis ! la belle Pandora du théâtre de Vienne. Elle vous a laissé sans doute, ainsi qu'à moi-même, de cruels et doux souvenirs ! C'était bien à elle, peut-être — à elle en vérité, — que pouvait s'appliquer l'indéchiffrable énigme gravée sur la pierre de Bologne : AELIA LAELIA. — *Nec vir, nec mulier, nec androgyna*, etc. « Ni homme, ni femme, ni androgyne, ni fille, ni jeune, ni vieille, ni chaste, ni folle, ni pudique, mais tout cela ensemble... ». Enfin, la Pandora, c'est tout dire, — car je ne veux pas dire tout¹⁷.

Nerval ne veut pas dire tout, lié par un étrange vœu de secret il ne le peut, mais avec cette Pandora résumée en un « c'est tout dire », ne libère-t-il pas le pandémonium des mots et des actes ? La rotation des lettres affole même l'innocence et déçoit quiconque se voudrait indemne de la descente aux enfers et du monde double des songes vrais. À cet instant Nerval devient une objection à Bonnefoy et la Nuit de Valpurgis fait irruption sur le théâtre de la présence.

Bonnefoy parle d'inconscient et veut y enraciner les réciprocitys de l'amour, mais il partage d'abord « la nostalgie d'un amour qui ne tende pas à la chair ou puisse vite se délivrer de ses fins ressenties aveugles¹⁸ ». Cet aveuglement va marquer la relation de Bonnefoy avec la Pandora et borner à nouveau le surnaturalisme de l'écriture qui rendaient inséparables Baudelaire et Nerval.

On reconnaît pourtant un grand écrivain à la façon dont il parle de l'amour, non pas seulement de ses charités, mais de son obscénité. C'est par son libertinage délibéré que la littérature française est devenue significative dans le monde : les bijoux indiscrets ne sont jamais loin de la table de travail. Face à Villon, à La Fontaine, à Molière même (Rabelais, on ne le nomme pas), Chateaubriand rentre dans l'ombre, Hugo succombe à ses mensonges, Valéry a des traits saillants, Saint-John Perse n'est pas lâche, mais, une fois Céline jeté en Enfer, Genêt, Calaferte, Sollers même montrent leurs capacités à entrer dans l'intime sans perdre le langage de l'exactitude. Les journaux de voyage de Flaubert deviennent des chefs-d'oeuvre et l'impudicité un des beaux-arts : « Le noeud de notre condition prend ses replis dans cet abîme. » ! C'est Pascal qui parle, demain ce sera Kant avec Sade. Tout est *Déjeuner sur l'herbe* dans la littérature française.

¹⁷ Gérard de Nerval, *Pandora*, in *Oeuvres de Gérard de Nerval*, éd. Henri Lemaître, Garnier Frères, Paris, 1986, p. 733-734.

¹⁸ Yves Bonnefoy, « Baudelaire contre Rubens », I, in *La Vérité de parole et autres essais*, Folio/Essais, p. 358.

Cette impudicité manque définitivement à Bonnefoy qui reste un auteur prude qui a fait époque. Il nous a trop bien enseigné à élever un barrage de défiance face au flot montant de la littérature, qui est d'abord un cloaque, et il s'est trop tenu à l'écart du Picasso des *Demoiselles d'Avignon* pour accéder au « brisement de la grâce croisée de violence nouvelle ». Son ami Balthus aurait pu être un conseiller averti pour l'encourager à changer l'ordre des préséances au musée de la présence. Mais si Bonnefoy pressent le désir de Balthus, il reste pétrifié devant la série de ses insolences. Commentant la très décriée *Leçon de guitare*, il s'égaré dans des circonlocutions phénoménologiques qui seront bientôt autant de détours :

Mais plus souvent encore l'érotique devient un chiffre où toutes les forces qui se combattent dans cet esprit sont exactement signifiées. Ainsi dans *La Leçon de guitare*. Dans une pièce nue (la guitare jetée à terre, un piano aperçu, le fauteuil), sous les espèces de l'inconfort, de la méchanceté et du froid, l'être de la proximité, l'enfant dans son mouvement naïf d'adhésion au monde, est perverti par l'être de la distance¹⁹.

Qui reconnaîtra derrière ces euphémismes le viol lesbien qui s'accomplit sous les yeux, tandis que la guitare de l'innocence se désaccorde au pied du scandale hautement concerté ? Je décèle une ingénuité chez le poète qui a fait longtemps son charme et je salue cette innocence qui n'était qu'à lui et le protégeait du monde. Mais je maintiens que la littérature y perd, et surtout la présence qui veut non seulement les choses, mais le pli des choses. Nous n'écrivons pas pour anticiper la déception prévisible du langage, mais pour réveiller sa capacité intacte à mettre en relation les instants *séparés* du temps. Il n'y a là qu'amour et écrire ainsi, c'est aimer.

Un autre tableau, toujours du même auteur, *La chambre*, de 1949, ainsi décrite laisse entrevoir cependant un autre ton :

Sur un fauteuil est étendue une jeune fille. Elle est nue, son visage est renversé. De droite vient la lumière. Et celle-ci est issue d'une haute et large fenêtre, qu'un rideau peut masquer, mais qu'un être aigu et court, figure de méchanceté, de ténèbre, tient à bout de bras soulevé. On croirait bien qu'il l'écarte et que le jour va entrer, et qu'avec lui le principe de censure, le vieil être de la distance, le gardien de la nuit de l'âme sera vaincu et chassé. Et l'impression de victoire se nourrit aussi de ce corps, si éclatant, si intact, qui a su demeurer central dans l'obscurité de la chambre [...]²⁰.

Cet « aussi » est l'honneur de Bonnefoy en ce qu'il a su toucher parfois les choses, jusqu'en leur intimité, franchissant à son tour ce « principe de distance » qui empêchera toujours la poésie de commencer tant qu'il n'aura pas été soulevé. Mais jusque chez Balthus Bonnefoy continuera de traquer le « sadisme ancien » pour parier sur quoi ? Sur « le

¹⁹ *Op. cit.*, p. 45.

²⁰ *Op. cit.*, p. 55-56.

mouvement et la vie »²¹ ! Cet ultime recours à Bergson peut-il faire renaître la confiance dans les choses ? Pierre-Jean Jouve fut un maître en poésie, et en amour, plus exigeant et plus exact.

Redoublement d'analogie

Il y a au moins deux défis dans la vie de l'esprit : faire parler la mer et écrire le désir. Nous avons vu qu'ils hantaient l'œuvre de Bonnefoy qui, cependant, les évitent dans leurs derniers aveux. Bonnefoy, animal terrestre, s'est retenu au bord d'un pareil débordement de matière et de puissance, et sa vérité critique a consisté à rompre le pacte entre la poésie et le romantisme. Baudelaire assurément avait d'autres vues et d'autres profondeurs. Bonnefoy appartient à une atténuation de l'ambition poétique qui répond à une époque de transition, pour en rester là. Il a sauvé un trésor du désastre, chaque jour nous lui devons plus. Mais c'est lui qui nous oblige à le contredire.

Hegel avait su faire parler la mer comme aucun philosophe et Proust n'a pas reculé face à Sodome et Gomorrhe. Bonnefoy, retenu à quelque rambarde imaginaire, s'est tenu à l'écart de la logique maritime du premier et des *catleyas* ambigus du second. Il demeure, mais dans l'ombre de son retrait. Reste l'ami au noble visage que nul de ceux qui l'ont croisé ne pourront oublier. Il s'accorde à cette voix inimitable qui faisait trembler les plus solides. Je me souviens d'une soirée à Cerisy consacrée à la musique. Nous nous tenions dans le grenier fameux et Bonnefoy a choisi Kathleen Ferrier chantant les *Kindertotenlieder*. L'émotion était palpable et le roi Cophetua, penché sur son fauteuil, écoutait la voix qui égrenait pour tous « la douceur qui fascine et le plaisir qui tue ».

Reste la question préjudiciable de Dante. Je n'étais pas destiné à rencontrer Yves Bonnefoy, ni à l'aimer. Voué dès le début de mes écritures à l'analogie de l'être, gnostique par référence au Deux plutôt qu'à l'Un et plus attentif à l'efficace des mythologies qu'au Bien des âmes, italien non de l'Arrière-pays mais de l'Arcadie, n'aimant Dante que par Virgile, et Virgile que par ses secrets, je n'étais pas destiné à écouter avec une pareille intensité un homme qui a commencé à devenir notable en poésie par un « anti-Platon ».

Dès 1958, il ouvrait un de ses textes majeurs, « L'acte et le lieu de la poésie », par une mise en cause radicale de Dante. Comme il en fera son motif régulier, Bonnefoy ouvre le propos en dénonçant la tentation essentialiste dans l'acte de nommer. Dante y reçoit aussitôt un coup terrible :

Il y a deux poésies, et l'une chimérique et mensongère et fatale [...] Ainsi Dante qui l'a perdue va-t-il *nommer* Béatrice. Il appelle en ce seul mot son idée et demande aux rythmes, aux rimes, à tous les moyens de solennité du langage de dresser pour elle une terrasse, de construire

²¹ *Op. cit.*, p. 55.

pour elle un château de présence, d'immortalité, de retour. Toute une poésie cherchera toujours, pour mieux saisir ce qu'elle aime, à se défaire du monde. Et c'est pourquoi, et si aisément, elle devient — ou croit devenir — une connaissance, parce que l'anxieuse pensée [...] ne peut plus concevoir de rapports entre les choses qu'analogiques et préfère marquer leurs « correspondances » et leur au-delà d'harmonie, plutôt que leur obscur et réciproque déchirement²².

Comment peut-on tenir un discours plus sommaire et plus aveugle ? Sommaire il l'est, parce qu'il juge Dante par les *Correspondances* de Baudelaire (et de Joseph de Maistre), aveugle parce qu'il dénie à quel enfer de présences extrêmes s'associe l'analogie universelle de la parole dantesque. Analogie est le mot qu'il ne fallait pas prononcer, surtout pour lui substituer le mot présence qui ne peut être, dans une logique aristotélicienne du moins, qu'une modalité catégoriale de l'analogie de l'être. La présence, bien au contraire, appelle l'analogie et ne supporte sa propre structure prédicative que par son effet, qui ne manque pas d'ailleurs de reposer sur la distinction entre l'être prédicable et l'être existentiel.

Et pourtant, le jeune Bonnefoy insiste, avec Dante toujours en tête, et brandit contre le poète des peines éternelles le poids de l'*irrémediable* chez les modernes :

Et ceux qui voulaient le fuir comme ceux que j'évoquais tout à l'heure — ceux qui veulent guérir du néant, non pas leur vie, mais l'objet, ceux qui s'angoissent de perdre et non pas d'être perdus — tous nous sommes rejetés hors du havre de la parole dans un pays de dangers²³ [...].

Ces mêmes dangers que Dante ne pouvait affronter sans le compagnonnage de Virgile, précisément le poète des « lacrimae rerum », des larmes des choses, Bonnefoy seul veut s'en prémunir. Mais bien vite il comprend que tous, nous partageons cette même condition périlleuse.

Voilà Bonnefoy trébuchant dans les premiers faux pas d'une ascension qui promet pourtant, tout au long de ce texte fondateur, d'autres accomplissements. D'abord par une lecture de Racine qui permet d'éclairer Mallarmé. Ensuite par la fidélité réitérée à Baudelaire, tellement interprété, il est vrai, à partir du lien entre la présence et la mort qu'il en devient comme le meilleur hégélien de l'école française ! Il est dommage que Baudelaire se soit explicitement moqué des suiveurs de Hegel...

Il est vrai que Bonnefoy propose alors un Hegel sans *Aufhebung*, ni dépassement du contingent dans l'universel. Cet hégélianisme exclusivement tragique appartient à son temps. Bonnefoy se risque cependant à évoquer une « gnose passionnelle », alliance intéressante, et

²² Yves Bonnefoy, « L'acte et le lieu de la poésie » (1958), in Yves Bonnefoy, *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, Poésie/Gallimard, Paris, 1970, I, p.185.

²³ *Op. cit.*, II, p. 190.

promet de ne pas reculer devant la tâche d' « inventer un savoir²⁴ ». Mais, sous sa plume, ce savoir très vite se voit réduit à un simple *avoir* sans avoir eu le temps de rencontrer l'esprit. Bonnefoy finit alors, sous l'effet d'un retour inévitable, par en vouloir à Baudelaire lui-même : « Il y a eu un don, nous en sommes sûrs malgré Baudelaire, mais nous n'avons pu le saisir. » Pourquoi « malgré Baudelaire » ? De quel accomplissement Baudelaire artiste incomparable est-il à nouveau coupable ?

Il n'est pas rare que la pensée du don s'associe à une pensée de la faute, et pour une pensée qui cherche à s'affranchir du christianisme, il n'est pas sûr que Bonnefoy évite de redoubler les accents de culpabilité : tu fus doté, tu t'es détourné ! N'est-ce pas le grand ressort des religions de la révélation ? Et ce n'est guère un hasard s'il cite alors la *Quête du saint Graal*, qui élève la faute à une forme de destinée que seule la question de l'innocent peut déjouer²⁵. Il y a toujours trop de don pour nos esprits trop courts, mais tandis que les métaphysiques de l'infini ont toujours chercher dans le don une cause, les tristesses de la finitude nous éloignent toujours trop de la reconnaissance du don. Aussi la faute grossit-elle et la finitude se transforme en une mise en demeure plus acharnée que la plus sévère des confessions de foi. La priorité de la mort sur l'éternel était censée nous guérir des maux de la possession, mais il se trouve qu'elle ne fait que rendre l'absolu, sinon plus mortel, à tout le moins tout aussi implacable.

Mais le propos enfle, et à force de traverser toutes les postures de la poésie moderne, Bonnefoy en vient à reconnaître qu'un nouvel empirisme est nécessaire, un empirisme cependant tout transcendantal car il continue à ne mesurer sa puissance d'accueil de la finitude que par la différence assumée de l'acte d'être et de l'essence en sa dimension « quidditative ». L'essence sera « désagrégée²⁶ », mais la poésie restera un « théâtre où l'être et l'essence, la forme et le non-formel, se combattront durement²⁷. »

On se plaira à reconnaître que la poétique de Bonnefoy ne se détache jamais de la différence classique entre l'être et l'essence. Mais qui a dit, en revanche, que les cycles de la génération et de la corruption ne porteront pas pareillement une guerre au centre du monde des qualités ? Quelle nouvelle instauration vient s'imposer ici au point de faiblesse supposé de la tradition ? La qualité est un tourment, disait Hegel, en jouant sur le rapprochement entre « qualität » et « qual », en allemand le tourment. La tradition philosophique ne s'est jamais éloignée de ce théâtre, du moins tant qu'elle n'a pas pris le parti de la quantité. Et même dans

²⁴ *Op. cit.*, p. V, 197.

²⁵ *Op. cit.*, VII, p. 203.

²⁶ *Op. cit.*, IX, p. 209.

²⁷ *Op. cit.* VIII, p. 206.

ce cas, elle n'a pas fui les « qualités obscures » sans les repousser au sein d'un théâtre où s'affrontaient qualité et quantité.

C'est alors que Bonnefoy élève singulièrement le ton :

Et si l'opacité et transparence s'unissent, si un poète sait écrire *Le pâle hortensia s'unit au myrte vert*, ne doutons pas qu'il soit le plus près qu'il se peut des portes qui se dérobent. De celui-là aussi on dira le plus que son œuvre est « hermétique ». Car son seul objet ou seule étoile est au-delà de toute signification dicible, bien que sa recherche requière toute la richesse des mots²⁸.

Cette restitution d'hermétisme dans toute sa puissance stellaire va alors susciter un pas de plus :

Elle opère la transmutation de l'abouti en possible, du souvenir en attente, de l'espace désert en cheminement, en espoir. Et je pourrais dire qu'elle est un *réalisme initiatique* si elle nous donnait, au dénouement, le réel²⁹.

Bonnefoy a bien écrit ces mots en un texte fondateur ! Il a bien décrit le processus d'un passage alchimique qu'en d'autres textes il dénoncera comme trompeur, gnostique, voué aux prestiges de l'image. Mais c'est encore lui qui avait annoncé cet ultime retournement en soulignant que

Rimbaud était moins savant que Baudelaire, moins chimiste, je veux dire moins près du réel et de savoir le jauger dans sa transparence profonde [...] ³⁰.

Baudelaire le chimiste ! Rimbaud aussi bien encore, et dans ses limites, chimiste ! Il a même développé le propos dans un texte particulièrement travaillé :

L'acte que nous nommons poésie, c'est spécifiquement l'alchimie qui par finitude vécue a décomposé le moi mythologique premier, l'a transmuté, y a fait briller un instant le nuage rouge du simple³¹.

Je m'attacherais, pour ma part, au chemin exactement inverse, celui qui, décomposant la finitude vécue, parvient à reconstituer le moi mythologique dans sa complexité d'œuvre au rouge. Mais n'y a-t-il pas là au juste, prise sur le vif et dans un mouvement partagé, une « recherche de l'absolu », qui aurait convenu à Balzac, que cite bien peu souvent Bonnefoy, et qui pourtant est le seul à avoir la main assez large pour prendre Bonnefoy dans la galerie de sa

²⁸ *Op. cit.*, IX, p. 212.

²⁹ *Op. cit.*, IX, p. 213. Ce motif du réalisme était déjà présent en exergue de *l'Improbable* : « À un grand réalisme, qui aggrave au lieu de résoudre, qui désigne l'obscur, qui tienne les clartés pour nuées toujours déchirables. », Mercure de France, Paris, 1980, p. 39.

³⁰ *Op. cit.*, V, p. 198.

³¹ Yves Bonnefoy, « Lettre à John E. Jackson », éd. cit., p. 106.

Comédie humaine, un Bonnefoy timide, intransigeant, rêveur et toujours affairé par sa quête de savoir, une sorte de Louis Lambert qui aurait complété, entre *Proscrit* et *Séraphîta*, la galerie des *Livres mystiques* ? Car Bonnefoy, rue Lepic, avait bien, dans ces hauts de Montmartre, ces traits hautement balzaciens du héros épris de volonté et de solitude. Mais la parole en a décidé autrement et notre nouveau héros a voulu la réalité au-delà de son énonciation et, en conséquence, en rupture avec sa *Comédie*. Il fut alors menacé, livre après livre, par l'inachèvement du *Chef d'œuvre inconnu*.

Qu'importe, Yves n'est plus là et la montagne des peintres n'en est que plus déserte. Nous nous affairons autour de cette œuvre dont il a dit et répété la vanité si elle ne réside que dans les épaisses rames de papier qu'elle occupe. Elle devait nous restituer une présence qui s'est écartée de nous bien plus encore qu'aux temps déjà lointains de son auteur, et nous sommes voués à des cérémonies expiatoires beaucoup plus dures que celles vers lesquelles il penchait. Mais il reste le visage serein d'un rêve *fait à Paris* qui ne nous quitte pas et que, malgré toutes les critiques, distances, réélaborations, fait de nous, ses lecteurs rassemblés autour de l'œuvre, un de ces cercles que, dans le passé, grâce à autant de poètes « analogiques », on a nommé *Les Fidèles d'amour*.