

Avant-propos

Odile Bombarde et Jean-Paul Avice

Dès 1954, un an après la publication de *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, un journaliste pouvait écrire : « Dans trente ans, on parlera encore d'Yves Bonnefoy ». Le temps a permis de vérifier qu'il ne se trompait pas. Aujourd'hui, plus de cinquante ans après cette prédiction, comment « parler encore » de celui qui, tout en affirmant qu'en poésie on n'écrit jamais qu'un seul livre, a donné un tel développement à son œuvre, l'a mûrie et multipliée dans des voies si diverses ? Si la poésie est demeurée le centre, elle a ouvert un immense champ de réflexion sur la fonction poétique et sur la création artistique, se déclinant en de multiples études sur des poètes et sur des peintres, s'enrichissant d'entreprises de traduction, puis d'essais sur l'idée de la traduction, sans compter les nombreux livres réalisés en collaboration avec des artistes.

Les textes d'Yves Bonnefoy répartis dans ce volume, parmi lesquels six poèmes inédits ainsi que des essais, dont l'un, un entretien portant sur la relation entre l'architecture et la poésie, est également inédit et les autres, publiés ici et là, souvent introuvables, permettent de se faire une idée de l'étendue des domaines explorés. Mais que dire alors de toute la littérature critique que ces ouvrages ont engendrée ? Vouloir après tant d'autres recueillir des études et des témoignages sur l'homme et sur l'œuvre, c'est nécessairement choisir parmi ceux qui ont à dire, c'est, hélas, omettre beaucoup d'entre eux.

Si la poésie est une écoute dans les mots de leur matière sonore, apte à « affaiblir l'enseignement des concepts » qui ne savent rien du temps, à dénouer « leur articulation ordinaire », n'était-il pas fondé d'ouvrir aussi ces pages à ceux qui approchent la poésie ailleurs qu'au sein de l'université, autrement que par la seule pensée conceptuelle ? Ainsi trouvera-t-on ici le témoignage de peintres, là encore quelques-uns parmi bien d'autres, avec qui Yves Bonnefoy a fait des livres ou dont il a commenté l'œuvre, et de lecteurs, qui sans s'être consacrés à la critique de son œuvre, ou n'ayant eu que peu d'occasions de le faire, ont tenu à dire le rôle qu'il a joué dans leur travail, leur pensée et même leur vie.

Mais il va de soi que sont principalement rassemblés des études et des témoignages de plusieurs des spécialistes de l'œuvre, auxquels se sont joints des philosophes et des critiques de la poésie moderne qui n'avaient jamais ou presque écrit sur elle. S'y ajoutent des lectures venues d'autres horizons, comme la psychanalyse, la linguistique ou la musique, et aussi d'autres langues, puisque la communauté innombrable des traducteurs est représentée par certains de ceux qui, eux-mêmes souvent des poètes, ont traduit Yves Bonnefoy en anglais, en italien, en arabe, en japonais, en arménien... Cet ensemble est complété par les préfaces d'Yves Bonnefoy écrites à l'occasion de publications de ses poèmes en grec, en portugais du Brésil, en vietnamien...

* *
*

Et ce qui frappe dans ce mélange de témoignages et d'études savantes, c'est que l'homme semble intéresser ceux qui parlent ici, autant que l'œuvre. Il fut un temps où, dans la critique, on n'aimait guère s'interroger sur autre chose que sur les textes, considérés comme suffisants dans la clôture de leur écriture. Bien des écrits recueillis ici ne se privent pas de transgresser ces lois qui stipulaient que personne ne parlait dans les « textes ». Nous-mêmes qui avons dirigé ce *Cahier*, et qui connaissons Yves Bonnefoy de longue date, nous aurions bien du mal à séparer l'œuvre et celui qui nous l'a offerte et qui retient ceux qui l'approchent au point qu'ils en ont oublié les leçons de leur jeunesse sur la disparition du sujet et sur l'absolu du texte. Si la poésie est bien ce qui peut, « comme l'amour », décider que « des êtres sont », autrement dit, décider que son devoir est de donner de l'être à « ceux qui ne sont rien », elle est alors tout autre chose que ce jeu où les mots dérivant entre eux ne feraient que renvoyer les uns aux autres dans l'arbitraire des signes et l'oubli de la parole.

Mais ce qui est étrange peut-être, au sein de ce qui pourrait apparaître comme une défense de la subjectivité de la lecture et de l'écriture, c'est qu'Yves Bonnefoy semble avoir d'abord voulu, comme chacun de ceux qui sont venus après Arthur Rimbaud, en finir avec les illusions de la poésie subjective. En 1976, dans un entretien avec John Jackson, il pouvait décrire ce qu'il avait pressenti et désiré dès la fin de son époque surréaliste : « une poésie qui ne chercherait pas à formuler nos problèmes d'existence – c'est l'affaire de la pensée –, ni davantage à me faire apparaître dans ma figure particulière supposée mesure du vrai », une poésie, en somme, qui déconditionne du nom comme du passé psychique, « à force d'interroger l'action de la finitude du fait sur l'infini de la langue ».

Cette réticence qu'Yves Bonnefoy eut, pendant longtemps, à faire paraître ouvertement dans ses poèmes les spécificités de la personne a pu le faire juger « trop abstrait » par certains lecteurs. Faudrait-il dire « trop conceptuel », à propos de celui qui définit sans cesse la poésie comme une lutte contre les concepts ? Paradoxe que Georges Poulet mettait au jour, en faisant, dans une lettre à Marcel Raymond, cette remarque : « Je suis dans l'embarras où me met le poète en faisant dépendre explicitement sa poésie d'un rejet de toute pensée conceptuelle, et en tombant lui-même, sans s'en douter, trop souvent, dans le défaut de conceptualiser en poésie. »

Prenant connaissance, bien des années plus tard, de cet embarras de Georges Poulet, Yves Bonnefoy répond qu'il faut avoir « compassion » pour les concepts « qui s'inquiètent de ce qu'ils risquent de perdre, le plein réel de la finitude qui se connaît et s'assume ». Perte dont nous protège la poésie, parce qu'elle est parole d'un être adressée à d'autres êtres, qui doivent entendre ce qu'elle leur dit dans leur existence même, et qu'elle est relation d'existence à existence, plutôt qu'abstraction ou concept. Si le poète doit déconstruire dans son poème les chimères d'un moi illusoire pour parer au danger de l'abandon à la subjectivité, c'est pour l'ouvrir à la parole de ce « je » incarné qui continue à parler malgré tout, visant à l'universel.

Or le critique peut lui aussi, dans une lecture apparemment objective, se laisser prendre à ses propres chimères. Ce qu'il lui faut donc, « pour accéder tant soi peu à cet autrui primordial » qu'est l'écrivain, c'est « redoubler son regard sur lui d'une recherche de soi qui ne peut qu'être la même sorte d'emploi des mots que l'écriture de poésie ». Ce n'est donc certainement pas trahir Yves Bonnefoy que d'aller au plus profond de soi-même, comme l'ont fait beaucoup de ceux qui ont écrit dans ce *Cahier*, pour retrouver celui qui, dans l'élaboration de ses poèmes, n'a cessé de vouloir dégager le « Je », au prix d'une lutte contre les réseaux de significations où le « moi » se dévoile une construction illusoire. Dans son *Goya*, Yves Bonnefoy, à son tour critique, revendique même le risque de passer pour « subjectif » : « Il ne faut pas décrire un grand peintre, mais lui parler, déclare-t-il, et cela à partir du lieu où soi-même on se cherche, parmi les réclamations de la vie et ses énigmes. » N'est-ce pas justifier d'avance le lecteur de ses poèmes et de ses essais qui tente, lui aussi, de le comprendre depuis le lieu où il se cherche ?

Rappelant que le critique est ce lecteur auquel s'adressait Baudelaire pour l'appeler « mon semblable, mon frère », Yves Bonnefoy affirme en 2007 dans sa préface à *Poétique et ontologie* que ce qui compte le plus, ce ne sont pas « les grandes percées » de l'exégèse des textes qui peuvent « n'être qu'une façon de rester seul avec soi » et que « les transgressions les plus efficaces ont lieu en des parcelles, de poésie, de critique, qui peuvent sembler infimes ».

Mêler les études savantes, où le critique a bien dû redoubler son regard sur l'œuvre d'un regard sur lui-même, et les témoignages qui racontent une simple rencontre, de nature parfois à infléchir une existence, ce n'est nullement contraire, on le voit, à cette idée d'une « transgression » par l'infime. Ajoutons que le travail sur soi que la poésie demande au poète et au critique, elle le propose également à son lecteur, au gré de l'improbable des rencontres qui ont lieu dans le secret de la lecture. Et c'est donc aussi à une plongée en soi-même, à un esprit de veille, aidés, nous l'espérons, par la variété, la profondeur et la sincérité des regards portés sur l'œuvre d'Yves Bonnefoy, que ce *Cahier* voudrait inviter celui qui l'ouvrira.

I

La poésie,

de *Douve*

à *La Longue Chaîne*

de l'ancre

Jeter des pierres

Jean-Claude Mathieu

*Et nous les dégageons des mousses, des ronces,
Nous les prenons, nous les soulevons. Regarde!
Ici, c'est un tracé, de l'écriture.
Dans le leurre du seuil*

Fébrilement, joyeusement, des adultes jettent de lourdes pierres. Ils miment les lanciers de l'enfant espiègle, les jets pour rire qu'à la première occasion la fronde de l'histoire transforme, dans les mains des démunis, en lapidations sauvages. Entre enfance joueuse et histoire pantelante, le poète ne lapide rien ni personne, sinon lui-même, les mains en sang ; il dilapiderait, plutôt. Il ne jette pas la première pierre, mais des pierres premières, ramassées sans être amassées, soustraites à l'échange social, lancées au gouffre dans une pure dépense. Sur ce tableau en rêve de gestes familiers, inscrits depuis longtemps dans la mémoire des corps, accomplis ici mystérieusement hors du temps ou sur le théâtre des enfants, s'achèvent, sous la clarté lunaire, *Les Planches courbes*:

Et nous étions là, dans la nuit, à jeter des pierres. À les jeter le plus haut, le plus loin possible, dans ce bois devant nous qui si rapidement dévalait la pente que c'en était sous nos pieds comme déjà un ravin, avec le bruit de l'eau à ruisseler en contrebas sous les arbres.

Des pierres, de grosses pierres que nous dégageons des broussailles, difficilement mais en hâte. Des pierres grises, des pierres étincelantes dans le noir.

Nous les élevions à deux mains, au-dessus de nos têtes. Qu'elles étaient lourdes ainsi, plus hautes, plus grandes que tout au monde ! Comme nous les jetterions loin, là-bas, de l'autre côté sans nom, dans le gouffre où il n'y a plus ni haut ni bas ni bruit des eaux ni étoile. Et nous nous regardions en riant dans la clarté de la lune, qui surgissait de partout sous le couvert des nuages.

Mains déchirées bientôt, mains en sang. Mains qui écartaient des racines, fouillaient la terre, se resserraient sur la roche qui résistait à leur prise. Et le sang empourprait aussi nos visages, mais toujours nos yeux se levaient du sol dévasté vers d'autres yeux, et c'était encore ce rire.

Ce poème, élargissant son titre à toute la dernière section, fait monter vers lui le sens des deux textes qui le précèdent, « Rouler plus vite », « Rouler plus loin ». Rétrospectivement, ils forment le premier acte de cette représentation de gestes hâtifs et silencieux, de postures qui s'éploient dans la nuit. « Avancer à tout prix », c'était l'invite pressante de l'horizon, le leurre d'un « seuil » qui aimantait, entraînait dans une course folle. Comme ailleurs dans le même recueil, « une hâte mystérieuse nous appelait¹ », des accélérations forcées emportaient, toujours plus loin. Mais l'horizon recule, se dérobe, la pierraille gagne, entrave la course du cabriolet, le « grand rêve » de l'Occident, où le soleil disparaît, n'entraîne plus de l'avant. L'emportement échevelé, bloqué net, rend les voyageurs à la *réalité rugueuse*, aux lanciers de pierres, encore superlatifs, « le plus haut, le plus loin possible », dans l'ahan de corps qui s'obstinent. De l'excès de vitesse moderniste, les silhouettes semblent, d'un coup, régresser à l'âge de pierre. Comme dans d'autres textes de Bonnefoy le voyageur s'avance vers l'horizon, mais les obstacles du réel, les grosses pierres d'abord écartées du trajet irréel, de la flèche du cabriolet, freinent ; et maintenant les voyageurs, oublieux de leur course, restent à jouer avec elles. Ces pierres, heurtées jadis en une marche mal assurée, réveillent l'enfant imminent – « enfant [...], je t'entends qui trébuche au fond pierreux des quelques livres que je lis² » – et donnent occasion de retrouver, par-delà le parcours harassant, ses jeux et ses rires. L'infinifitif du titre enjoint de perpétuer obstinément, au bord du ravin, l'allégresse d'un rite sauvage, de gestes entrevus au ralenti, immobilisés un instant au-dessus des têtes, de cette scène sous hypnose traversée de lueurs noires. On ne joue pas avec des pierres déjà écrites, mais avec des blocs bruts, l'on dirait des éclats détachés de la pierre noire de Cybèle. L'œil ne les déchiffre pas, il suit leurs lanciers. Le récit en rêve réserve son sens,

l'énoncé va vite, non moins lapidaire que l'acte, « Zeuxis erre par les champs, il ramasse les pierres, les rejette³ ». Néanmoins trop de textes de Bonnefoy ont rapproché des mots et des lettres ces pierres péniblement tirées des broussailles et ramassées, ce frayage dans les buissons de la nuit, pour qu'un premier sens, au moins vraisemblable, ne hante ce tableau : « Aux assises de notre langue comme à celles de notre existence sur terre les mots ont été les pierres, ramassées et appariées⁴ ». Et le lecteur suit le poète à la trace des poèmes, « une pierre », « encore une pierre ».

Pour tirer au clair son obscur maniement des mots, ses manières de langue, l'écrivain ne se passe pas de métaphores où tous les sens sont convoqués. Le corps et la langue impriment l'un en l'autre leurs marques ; user de mots implique l'usure dans l'usage, l'empreinte, la longue marche : « Ces lettres [...] il fallait des yeux pour les voir mais aussi des mains pour les prendre. [...] parfois encore on avait même à marcher, longtemps, de nuit, sur un chemin détrempé, pour en rejoindre une⁵. » Peut-être faut-il que langage soit harassé par ce long compagnonnage avec le corps pour être au plus juste, comme Mallarmé trouvait dans le vers libre l'alexandrin « harassé », pour luire de cet éclat maté qu'il a chez Bonnefoy :

Je vous poussais sans bruit,
Je sentais votre poids contre nos mains pensives,
Ô vous mes mots obscurs,
Barrières au travers des chemins du soir⁶.

Un écrivain pèse les mots sur « des balances en toile d'araignée » – disait-on de Marivaux –, les palpe, les goûte goulûment comme Claudel ou Chappaz, les déguste en taste-lettres, comme Gide ou Renard, hume leur arôme, écoute leurs échos, suit de l'œil les chemins ouverts dans l'air par leurs résonances. S'il pressent en eux une constellation de signes lumineux, distants et invisiblement reliés en un système harmonieux, il évoquera les astres, depuis les temps babyloniens jusqu'à Mallarmé, qui propose le recto de l'image, pour dessiner noir sur blanc le ciel de l'absence. S'il sent qu'ils lui échappent, coulent de sa plume, s'agitent anarchiquement, ce seront des bâtonnets d'insectes noirs, fourmillants sur la feuille blanche, que Michaux, Colette, Audiberti ou Queneau voient vibrionner sous leurs yeux. Très souvent les mots sont vus et pesés comme des pierres, petits cailloux ou blocs résistants ; pierres jetées, éparpillées, « appariées » en « vouîte »⁷ ou cailloux d'un Petit Poucet laissant ses traces comme un « pas japonais » (Giovannoni) dans le jardin de la langue : « Le nombre des signes, ce n'était que celui, disons, des pierres plates sur le chemin, il n'était rien auprès de la quantité des pierres de la montagne⁸. » Le poète est touché par une météorite, comme Jaccottet par le mot « joie » ou le bloc des mots de Mandelstam, « *météore* (dur et brillant) » ; et il deviendra outre-tombe ce « calme bloc ici-bas chu d'un désastre obscur ». Dans sa marche, il fait jaillir des étincelles de leur silex, en les frappant « de son talon frangé d'écume » (Char), ou fait ricocher des galets comme Leiris dans ses rêves, ou Jean-Christophe Bailly, effets de surface différant le plus longtemps possible la retombée de la phrase dans la mort. Ricochets, ces jeux surréalistes qui reprennent au vol les derniers mots, « ricochets de conversation » chez Barbey, dit Gracq. Char lance contre une maison sèche des « mots qui n'ont pas encore rêvé » et leurs échos rêveurs lui reviennent, en italiques. Ils disposent la ligne en pointillé d'un gué, pour guérir le courant inconnu, passer sur l'autre rive. Le poème franchit, sautant d'un mot à l'autre, de l'ilot d'une strophe à une autre. Métrique à cloche-pied. L'enfance de Char avait marché sur le « miroir d'une rivière pleine d'anneaux de couleuvre et de danse de papillons » et l'adulte rêve de la même opération magique : « les enfants et les génies savent qu'il n'existe pas de pont, seulement l'eau qui se laisse traverser ». Les mots, les pierres, Bonnefoy les ramasse, péniblement, les jette à pleines mains au ravin proche, sonde en toute hâte le gouffre. Métaphorisé en pierre le mot révèle qu'il est un projectile, qui pourrait être lancé au-delà, « de l'autre côté sans nom » ; qu'il a moins un sens qu'une trajectoire. Comme la main du peintre jette ses couleurs vers une toile, Bonnefoy, après avoir tendu la toile de l'horizon dans les deux premiers poèmes de « Jeter des pierres », jette ses mots. Sauf que l'horizon n'a pas été atteint, que l'unité de la matière s'est désagrégée en grands blocs comme le grand rêve et que les pierres n'ont plus que le gouffre pour y résonner. Cabriolet qui roule s'effrite en pierres qui roulent, amassant la mousse des lettres... « Rouler plus vite, rouler plus loin », la course s'achèverait en pulvérisation, si le poète n'anticipait cette chute, ramassant la pierre, la relançant. C'est ce jet que l'on suivra du coin de l'œil.

« Et nous étions là », « Et nous les dégageons des mousses », « Et quand nous ramassions feuilles et branches chues ». *Et nous...* : ces *incipit* récurrents nouent la continuité et la communauté, ouvrent

une vue sur une tâche en cours, poursuivie ensemble, la même dans chacun de ces passages ; des corps se penchent vers la terre, inlassablement, pour débroussailler, pour ramasser, pour reprendre peut-être force en la touchant et, arc-boutés, se surpassant comme de mythiques Atlas, dans la démesure des images disproportionnées du rêve, pour tenir un instant au-dessus de leurs têtes ces énormes pierres « plus hautes, plus grandes que tout au monde ». La pesanteur fait la preuve du réel⁹ et le récit en rêve l'aggrave, car c'est bien en lui que Bonnefoy espère retrouver – comme en faisait l'hypothèse John E. Jackson – une réalité sensible dégagée des réseaux conceptuels. L'extrême distance qui sépare ces pierres non dégrossies, ce magma minéral, des « pierres » claires luisant de page en page, mesure l'élaboration à travers la langue des fantômes nocturnes, fond de noir d'une palette. Ces monstrueuses masses, qui font saigner les mains, sont leur arrière-fond englouti, leur creuset de secrets et de cauchemars : « J'ai passé la nuit à retourner des blocs de pierres », avoue Marina Tsvetaeva. Celui qui les manie s'y déchire les mains, comme le ruisseau à ses pierres :

Nous, oui, quand le torrent
À mains brisées
Jette, roule, reprend,
L'absolu des pierres¹⁰.

Moment nocturne, fondateur du poème, où est éprouvée l'unité d'une seule force continue, le ruissellement qui traverse la nuit et se répartit entre l'effort des corps et la résistance des pierres.

Bonnefoy note l'ouverture élargie de ce « Nous » au début du *Roi d'Asiné* : « Est-ce un homme et une femme ce « Nous » qui est le tout premier mot du poème ? Oui, mais nous ne saurons pas leur visage¹¹. » Quand l'élan vers l'horizon ne déporte plus vers l'ailleurs, une pause, qui n'est pas une retombée de l'ardeur, attache à un lieu ces êtres, cette petite communauté étrangement close dans le grand air, se reflétant visage dans visage, resserrée étroitement par le sang et les rires, comme une voûte de pierres vives où elles se tendent, accroissant la résonance. La voix dessine le trajet du point invisible d'où le poète parle au point où se rend visible, et partagé avec d'autres, son *être-là* : « Nous étions là ». La formulation abstraite qui était, dans les tout premiers essais sur la poésie, l'ombre portée de Heidegger, est ici pleinement revécue, a pris des racines dans l'existence personnelle. L'identité incertaine du poète ne s'entrevoit que liée à un lieu, à un moment, aussi flagrants qu'indéterminés, un hors-lieu, un hors-temps, *là* et *dans la nuit*, « lieu désert qui préexistait à leur venue et leur survivra, évidence demeurée close », comme le lieu du *Roi d'Asiné*. L'identité plurielle est densifiée par la nuit qui emplit les corps, égare les mains tâtonnantes, dans une recherche commune :

Nous ramassons pourtant,
Mon amie,
Tant et plus de ces pierres, quand la nuit
Tachant l'étoffe rouge, trouant nos voix,
Les dérobe déjà à nos mains anxieuses¹².

Le récit s'ouvre *in medias res*, dans la familiarité des choses, dans l'ordinaire des tours de la conversation : « Nous étions là, à jeter... » ; des êtres sont en train de faire des gestes, en silence, composant une scène dont « l'intemporel de l'image » dérobe le sens ; ils s'échinent à recommencer, ils jettent indéfiniment, encouragés par le mot d'ordre du titre. Cette répétition du même geste décrit-elle un jeu gratuit, se conformant gaiement à des règles implicites, ou un rituel primitif d'invocation, mains haut levées, efficace par sa réitération ? Ce jet de pierres, ce lancer de mots, oscille-t-il, comme l'écriture, entre un jeu qui profane et un rite qui consacre ? Ce serait tenir ces gestes pour des actes, qu'ils ne sont pas tout à fait ; il leur manque désormais un but clair, cet horizon qui appelait, ou une cause qui les motiverait ; dégager les pierres pour faciliter la course avait quelque utilité, mais les jeter gratuitement, absurdement ? Actes intransitifs, hors du sens commun, gratuité ou folie, jeu « insensé » d'écrire ? « Dans la nuit », et plus gravement, « dans le noir », des êtres dont les gestes ne se détachent guère de ce fond, s'emplissent de leur poids d'ombre, sont faits de l'étoffe des choses opaques. Ce noir, comme dans les *Traversées* d'Alechinsky, n'est pas la couleur qu'un horizon assombri, orageux, projette sur ceux qui marchent vers lui, il sourd du fond des corps, du fond des choses, antérieur à tout sens, bouffée de néant du ravin,

« grande nuit d'avant, sans étoiles », quand la lueur qui appelait à l'horizon a disparu : « Le noir ne sera plus une limite des sens mais le rebord du renoncement à être, la rencontre du manque absolu de lumière qui règne entre les étoiles¹³. » C'est le coin noir du néant dans l'être, que Bonnefoy creuse dans la pierre noire de Giacometti, les traînées de suie d'Alechinsky ou les peintures de la Maison du Sourd. C'est au sein de ce noir-là que la pierre étincelle, houille de Douve, « noir de carbone pur, montant des profondeurs du corps sans lumière », dit Bonnefoy des *Traversées*. Le noir pur, c'est le noir plus noir que noir des alchimistes, *nigrum nigrius nigro*, « noir lumière » de Soulages, qui étincelle au sein d'une noirceur moins pure, comme les pierres grises transmuées en « pierres étincelantes dans le noir ». L'écriture recommencera à étinceler à partir de ce noir-là, qu'elle accentue en soufflant la bougie d'*Igitur*, acte qui *fait* le noir, comme on fait, avec des mots, le silence : « J'écris que je brise une ampoule et que c'est le noir¹⁴ » ; puis, la lune se découvrant, apparaît un théâtre d'ombres, où se distinguent des visages.

Ce noir est une « couleur épiphanique, non descriptive », un milieu d'apparitions, sortant du néant. Comme dans d'autres parcours aveuglés et tâtonnants, la perte de la vision sature l'espace de contacts et de bruits. Dans nombre de scènes nocturnes de Bonnefoy, un complexe de sensations tactiles et sonores accompagne ces traversées du noir, s'impose avec la force d'une hantise. Un promeneur invisible s'enfonce dans la selve obscure, son pied bute sur des pierres, qu'il dégage, des broussailles s'accrochent à lui, s'agrippent aux rochers, un ravin l'entraîne, un cri déchire la nuit, un ruisseau se devine, bruissant sous les herbes au bas de la pente. Le poète, entravé dans ces broussailles en détache les pierres, non sans risque d'éboulement, de glissade au ravin, « il écoute frayant son chemin parmi les herbes, qui sont hautes, qui peuvent être des ronces, cherchant du pied un appui sur les pierres qui sont au-dessous de l'herbe, et il arrive qu'elles s'effritent, qu'elles roulent, qu'elles le fassent glisser »¹⁵. De ce vivant et récurrent entrelacs, de cette image prégnante, Bonnefoy a extrait, et peut-être pour conjurer son retour obsédant, diverses significations symboliques. Il fait toucher du doigt la réalité élémentaire, qui résiste à la conceptualisation : « Y a-t-il un concept d'un pas venant dans la nuit, d'un cri, de l'éboulement d'une pierre dans les broussailles¹⁶ ? » Ce n'est pas sans provocation que l'un des textes où la résistance au concept prenait, au début de l'œuvre, un tour très carré, argumenté, s'intitulait « Sur le concept de lierre », texte où la présence sensible du lierre, innommé au-delà du titre, reste exemplairement forclos. Y a-t-il aussi, Socrate, une Idée du cheveu ou de la boue, s'enquerrait ironiquement Parménide ? Platon, un instant, ne cache pas le vacillement de l'Idée devant le négatif de l'informe ou l'infime. « Plutôt le lierre, disais-tu, l'attachement du lierre aux pierres de sa nuit : présence sans issue, visage sans racine¹⁷. » Herbes et pierres ensemble ramènent parfois vers une antériorité seconde, masquant lieu et sens : « Ce qui jadis avait été lieu, avait eu du sens, est tout de suite redevenu l'amoncellement informe des pierres, le foisonnement ingrat des broussailles¹⁸. » Le promeneur descend, à la recherche de l'aube d'avant le signe, dans un « ravin dont le fond embroussaillé est jonché de pierres grises ou rouges, qui semblent porter des marques¹⁹ ». Mais à l'intérieur de ce noyau préreflexif, Bonnefoy fait passer, souvent, une ligne de partage. Pierre et lierre s'attirent par les sonorités, s'agrippent sous le regard, dans une lutte silencieuse. Comment ne pas entrevoir *lier* dans *lierre* ? Lierre et broussailles étendent leurs rets, qui métaphorisent les réseaux conceptuels recouvrant le sensible, l'étouffant. Les unes sont l'enchevêtrement du multiple, les filets de significations, dans lequel le simple de la pierre est pris, « grosses pierres que nous dégagions des broussailles, difficilement. »

Dégagées, ces pierres sont levées, soulevées, projetées. La vertu irréductible de la pierre est dans son attachement à la terre, sa pesanteur manifestée par son horizontalité, sa reluctance à l'arrachement. Toujours pierre gisante ou pierre d'un gisant. Y aurait-il quelque profanation à la déplacer, à la retourner, découvrant la face secrète qui regarde le royaume des morts, « les choses d'en bas » dont parle l'épigramme funéraire de Callimaque, que Bonnefoy avait mise en épigraphe à *Pierre écrite* ? La nuit doit-elle envelopper cette pratique redoutable ? Le pas doit se faire léger, l'ombre des nymphes danser sur la pierre et l'herbe vivante, ombreuse, racheter la profanation :

Je déplace du pied
 Entre d'autres pierres,
 Cette large, qui couvre
 Des vies, peut-être.
 Et c'est vrai : de nombreuses
 Sont là, qui courent

De toutes parts, aveugles
Par soudain trop de jour.
Mais vite les voici
Rédimées par l'herbe.
Je n'ai troublé qu'un peu
La vie sans mémoire.²⁰

Mais ramasser, c'est aussi réparer, reprendre en mains ce qui est tombé, comme « quand nous ramassions / Branches et feuilles chues²¹ ». Le geste poétique « part du plus bas » – Braque louait Ponge de cet abaissement –, recueillant à terre ce qui a chu hors de la mémoire de Clio, élevant le plus infime être, le geste le plus quotidien, la Servante au grand cœur qui pleure sous l'herbe. Redresser verticalement la pierre couchée, c'est la prédisposer à la stèle écrite de l'épigramme – « cette "pierre écrite", métaphorique de l'acte de poésie, était un peu en moi de naissance grecque »; c'est faire de l'écriture dressée un contre-tombeau, qui n'oublie pas la mort, mais la contredit. Char apercevait le tombeau de Sade comme une « pierre levée » à l'horizon, Jaccottet imagine dans l'aube grise la nuée de martinets piaillant comme un grand filet qui soulèverait, enfin, la pierre tombale de Lazare. Soulevées, les pierres volent dans l'air, le tombeau est transmué en bûcher du Phénix. Aux dernières lignes de son livre sur Rimbaud, Bonnefoy évoque cette œuvre comme un affrontement de l'impossible, de l'absolu, « un tombeau si l'on veut, celui des saluts manqués, des humbles joies écrasées, d'une vie séparée par son exigence même de tout équilibre et de tout bonheur. Mais le Phénix de la liberté, celui qui fait son corps des espérances brûlées, vient battre l'air ici de ses ailes neuves²². » Dans la pesanteur de ces énormes pierres du récit en rêve, qu'il faut soulever, lancer, malgré l'attraction terrestre, c'est bien l'épreuve de limites qui est mise en scène, la tension de la poésie vers l'impossible. Le récit tient compte et de la pesanteur du réel et de l'exigence d'absolu, en réfractant le geste de jeter à travers des modes verbaux successifs. L'infinitif, « Jeter des pierres », posait en titre l'acte pur, l'imparfait de l'indicatif énonce le récit en rêve, « nous étions à jeter des pierres, nous les élevions », et le conditionnel, semblable à celui du début de *L'Arrière-pays*, met en jeu, dans une exclamation – de regret, d'espoir – l'impossible vers lequel se tend le bras, « Comme nous les jetterions loin! » Visée d'un lieu, au-delà du ravin, où il n'y aurait plus ni haut ni bas, ni tentation icarienne, ni dure rechute. Le poids du réel contraint Sisyphe, qu'il roule ou lance son rocher, à la répétition – Kierkegaard est en filigrane chez Bonnefoy comme chez Camus. Les reprises, l'insistance émotive, seul soulignement dans un déroulement linéaire, donnent à peser tout le poids de ces pierres: « Des pierres, de grosses pierres [...]. Des pierres grises, des pierres étincelantes dans le noir [...]. Qu'elles étaient lourdes ainsi, plus hautes, plus grandes que tout au monde! » Et pourtant l'impossible est tenté, la limite mise à l'épreuve. La poésie reste parole ascendante, mais on ne sait « où retombe la flèche [...] à guère plus que trois jets de pierre ». Le jet de pierre est le mètre-étalon qui mesure l'inconnu. Les mots ne pénètrent pas dans la compacité du réel, ne touchent pas un but qui aurait été visé, mais, frappant à côté, font pourtant résonner dans ce réel quelque chose où le lecteur reconnaît sa propre expérience.

Ce tableau d'un lancer de pierres pourrait être considéré comme l'endroit d'un tableau « terrible » de Goya, envers démoniaque du réel, qui va impressionner Bonnefoy, peu après – il l'évoque en dialoguant avec Jean Starobinski, puis en commentant les peintures noires de Goya. Un pantin de bois, une grande marionnette, de si peu de poids, est lancée et relancée dans un drap par des jeunes filles, dans un jeu cruel, « une imitation de supplice – pire que du sadisme »: « Le mannequin n'est pas plus irréal, pas davantage simple matière que ces filles-fleurs de la civilisation²³ ». Les jeunes filles sont contaminées par la même irréalité mécanique et les êtres sans pesanteur corporelle n'ont pas davantage la possibilité de se jeter à la limite, d'inventer une trajectoire nouvelle (pour le corps ou les mots); ce lancer n'est qu'une chute répétitive. Compulsion de répétition du même, sous l'emprise de la pulsion de mort, plutôt que répétition dynamique, qui universalise les singularités, dont Deleuze voyait l'exemple chez Péguy parlant des nymphéas de Monet. Starobinski note que le tableau a fixé la scène à l'instant où s'amorce la chute, dans l'impossibilité de voler. Bonnefoy jette sur ce carton pour tapisserie, au coloris pourtant clair, le voile d'une mauvaise noirceur, qui n'est pas l'arrière-fond du sensible, la nuit qui monte ici de la terre: « C'est Dieu sait quoi de tout à fait noir, comme dans les sabbats les plus impossibles à comprendre, à imaginer ».

La clarté de la lune, qui vient éclairer les dernières lignes du poème, jette sur lui comme des lueurs de Leopardi. La lune est parente, certes, du plus rugueux de ces pierres nocturnes: « Depuis que Galilée

le rapprocha de l'humanité dans sa nouvelle lunette, l'antique astre des nuits est devenu la plus éloquente des épiphanies de la matière, un sol nu, un simple "bloc" de terre gelée, le produit d'un "désastre obscur"²⁴ ». Mais Bonnefoy trouve que dans la terrible désolation de la promenade de Leopardi elle introduit une inflexion de tendresse : « La blanche lune l'accompagne peut-être, prenant sa main dans sa main. [...] L'évocation de la matière la plus âpre s'est laissée pénétrer par un mouvement de confiance ». La lune qui sort « du couvert des nuages » dévoile en se dévoilant, fait paraître, en deçà d'échanges verbaux, des mains qui se rapprochent, des visages empourprés qui se reflètent l'un l'autre, des rires. Les pierres, les mains, les visages deviennent de successives épiphanies.

Houille et visage, c'est Douve; houille ou visage, ce pouvait être l'alternative entre l'éclat de ces pierres noires « étincelantes », « carbone pur » résorbant la personne dans la matière des mots et la présence d'un visage « grandi à des proportions stellaires aussitôt que connu mortel ». Ou l'alternative offerte à l'artiste du dernier jour entre les mains saignantes liées à la pierre et les joies d'un rire enfantin : « Fallait-il lier la main, durement, jusqu'au bout de ses doigts ou presque, à une masse de pierre, pour ne plus dessiner qu'avec la douleur et le sang? Ou se permettrait-il d'imiter, une fois encore, mais un visage d'enfant, et dans sa joie²⁵? » Les deux ici se rapprochent, « houille et parole, eau et nuit », dont Bonnefoy faisait « le bouche-à-bouche d'un absolu d'évidence et d'un absolu de désir ». Une communauté humaine se crée, se réconcilie autour de ces pierres, marquées par les mains et les marquant, manipulées dans les « hauts lanciers » (Leiris) des poèmes et rendues à une mobilité cosmique. Un rire partagé monte, qui n'est pas le rire « diviseur », la déchirure satanique de Baudelaire et de Goya, mais qui émane de la nuit de la terre, efflorescence légère de tant d'opacité. Le brut, le simple remontent, mais en traversant la rougeur des visages et les rires de l'enfance : tout « riait, d'un rire qui n'était plus celui de plus tôt ou plus bas dans la parole, celui qui s'aveugle, raille, fait mal, détruit, mais une puissance montant de toutes parts dans les gouffres, les barrières rocheuses, les gaves du fond des vallées [...] ces deux mains qui prenaient les siennes. L'enfance même, à nouveau, mais sans l'angoisse²⁶. »

NOTES

1. *Les Planches courbes*, p. 17.
2. « L'Amérique », *La Longue Chaîne de l'ancre*, p. 48.
3. *La Vie errante*, p. 88.
4. « Les mots, les noms, la nature, la terre », *La Vérité de parole*, p. 316.
5. « Une autre époque de l'écriture », *La Vie errante*, p. 133.
6. *Pierre écrite, Poèmes*, p. 235.
7. « Les mots, les noms, la nature, la terre », *La Vérité de parole, loc. cit.*
8. « Une autre époque de l'écriture », *La Vie errante*, p. 137.
9. « Mais de l'homme dormant descend, / comme d'un nuage couché, / la pluie riche de la lourdeur. » : Rilke, « Pesanteur », *Œuvres 2, Poésie*, Seuil, 1972, p. 454.
10. *Dans le leurre du seuil*, p. 267.
11. *Le Nom du roi d'Asiné*, p. 11.
12. *Dans le leurre du seuil*, p. 315.
13. *Alechinsky, les traversées*, p. 11.
14. « Les Raisins de Zeuxis », *La Vie errante*, p. 60.
15. « Le grand prénom », *La Longue Chaîne de l'ancre*, p. 58.
16. « Les tombeaux de Ravenne (1953) », *L'Improbable et autres essais*, p. 15.
17. *Du mouvement et de l'immobilité de Douve, Poèmes*, p. 46.
18. *Le nom du roi d'Asiné*, p. 14.
19. *Rue Traversière et autres récits en rêve*, p. 150.
20. *Les Planches courbes*, p. 36.
21. *Ibid.*, p. 16.
22. *Rimbaud par lui-même*, p. 178.
23. *Goya, Baudelaire et la poésie*, p. 26.
24. *L'Enseignement et l'Exemple de Leopardi*, p. 20.
25. *Rue Traversière et autres récits en rêve*, p. 119.
26. *La Vie errante*, p. 118.