

Ton signe, disais-tu
Bonnefoy lecteur de Jarry

Yves Bonnefoy lecteur d'Alfred Jarry ? Cette idée n'est pas novatrice. Jarry, « Bonnefoy [le] cite volontiers¹ », remarque un commentateur. Et l'amour de Bonnefoy pour Jarry est rappelé dans les entretiens sur la poésie que l'auteur de *L'Arrière-pays* a regroupés sous le titre *L'Inachevable*².

Et Patrick Née a même consacré une partie de livre à cette question : « Yves Bonnefoy lecteur d'Alfred Jarry [...] ? Ces liens insoupçonnés, ou seulement inaperçus, étonneront peut-être : ils n'en sont pas moins puissants. Liens presque inapparents [...], et pour cause : ils tiennent d'abord à une citation d'Ovide³ trouvée dans quelques pages frappantes d'une version du dernier récit de Jarry, *La Dragonne* ; insérée à son tour dans *L'Arrière-pays*⁴ (où elle rayonne d'un éclat tout à fait central) [...]. À cela s'ajoute le souvenir obstiné d'une autre citation, venue cette fois de *L'Amour absolu*⁵ [...] ».

Si *Du Mouvement et de l'immobilité de Douve* paraît en 1953, c'est « dès les années quarante » – et cette précision est bien évidemment fondamentale – que Bonnefoy se révèle être un « lecteur attentif de Jarry⁶ ». Quel ouvrage le marque en premier lieu ? Celui qui est le plus à même de ressusciter l'esprit fin-de-siècle auquel nous allons porter quelque attention, à savoir le tout premier – un recueil de poèmes justement : *Les Minutes de sable mémorial* (1894)⁷.

Notre étude, en accordant, dans ce qui – de prime abord – pourra sembler être de longues digressions (la longueur étant nécessaire à la restitution d'un *état d'esprit* aujourd'hui révolu), une place pour le moins importante aux idées de la fin du dix-neuvième siècle, qui ne semblent pas à première ou même seconde lecture être des amies (d'enfance, au point de l'avoir durablement influencée) de l'œuvre de Bonnefoy, a pour vocation de montrer combien en réalité *Du Mouvement et de l'immobilité de Douve*, paru au Mercure de France en 1953, est

1. « *Les planches courbes* » d'Yves Bonnefoy commenté par Dominique Combe, Gallimard, collection Foliothèque, 2005, p. 117.

2. Voir Yves Bonnefoy, *L'Inachevable, entretiens sur la poésie, 1990-2010*, Albin Michel, 2010, p. 217.

3. Voir Patrick Née, « Quel fleuve pour Anna Perenna ? », *Poétique du lieu dans l'œuvre d'Yves Bonnefoy ou Moïse sauvé*, Presses universitaires de France, 1999, p. 247-252.

4. Voir *L'Arrière-pays*, Genève, Skira, 1972 ; réédition Gallimard, 2003 ; augmentée d'une postface, Gallimard, collection Poésie, 2005.

5. Patrick Née, *Pensées sur la « scène primitive » : Yves Bonnefoy lecteur de Jarry et de Lely*, Éditions Hermann, collection Savoir lettres, 2009, p. 7.

6. *Id.*, p. 13.

7. *Ibid.*

*tout*⁸ imprégné de Jarry, et de *cela même qui se dégage de l'œuvre de Jarry*, et que l'on peut retrouver chez d'autres auteurs de sa génération, au premier rang desquels figure Joséphin Péladan, « double » par plusieurs aspects de l'auteur d'*Ubu Roi*⁹.

Jarry et son époque

S'intéresser à Jarry, et singulièrement à des ouvrages tels que *Les Minutes de sable mémorial* ou *L'Amour absolu*, revient, *de facto*, à s'intéresser à la fin-de-siècle.

Pourquoi ? Jarry « résume l'esprit de toute une époque, et mieux encore, de toute une famille d'esprits qu'on peut reconnaître par comparaison réciproque¹⁰ [...] ». En effet, « dès que l'on plonge dans l'histoire des idées et l'histoire littéraire de la fin du XIX^e siècle, on retrouve un contexte culturel dans lequel Jarry pourrait presque faire figure de mesure-étalon. Tous les thèmes qu'il aborde sont extrêmement répandus lorsqu'il se lance dans la littérature¹¹ [...] ». Aussi, analyser cet auteur en le replaçant « dans le contexte de son époque, parmi ses pairs en littérature », c'est mettre « en évidence un état d'esprit, une forme de pensée, un courant culturel dans lequel écrivains, artistes, philosophes et scientifiques de l'époque de Jarry se retrouvent¹² ».

C'est faire affleurer la fin-de-siècle, telle qu'elle est amoureusement embrassée et par le symbolisme et par l'idéalisme.

S'il est impossible, du fait de sa pluralité intrinsèque, de *définir* le symbolisme, l'on peut néanmoins donner la parole à Enzo Caramaschi, qui propose cette « définition » nous paraissant être la plus commode, parmi toutes celles qui ont été tentées sur le sujet : « Entre 1885 et 1900 », *symbolisme*, « ce mot-force, qui a rapidement gagné en puissance d'irradiation et en résonances profondes ce qu'il perdait en précision, ce mot qui a été agité comme un drapeau et lancé comme un mot d'ordre, "symbolisme" a voulu dire d'abord un certain élan libertaire et anarchique, impatient de toutes les limites et de toutes les traditions, hostile à tous les dogmatismes et à toutes les certitudes cristallisées. [...] La génération

8. En cela, l'influence du surréalisme, – courant face auquel Bonnefoy a rapidement pris ses distances –, quand bien même l'on trouve des traces la concernant dans *Du Mouvement et de l'immobilité de Douve*, nous paraît être moins sujette à glose.

9. Et tout l'étrange est que *Du Mouvement et de l'immobilité de Douve* tire une part de son indéniable modernité de cette influence, de la façon qu'a son auteur de faire *sien* un temps indéniablement *autre*.

10. Henri Béhar, Brunella Eruli, « Théorie d'ensembles », *L'Etoile-Absinthe*, 25^e-28^e tournées, « Jarry et Cie », Communications du Colloque International (T.N.P. 12-13 mai 1985), réunies par Henri Béhar et Brunella Eruli, Société des amis d'Alfred Jarry, 1985, p. 6.

11. Julien Schuh, « Alfred Jarry à l'assaut du mouvement symboliste », *Histoires littéraires*, n° 28, Paris / Tusson, Du Lérot éditeur / Société des amis d'Alfred Jarry, octobre-décembre 2006, p. 7.

12. *Id.*, p. 5.

symboliste a conçu la vie littéraire comme révolution et s'est affirmée en niant : elle a été pour l'imprécis contre le précis, pour l'indéfini contre le limité, pour le polyvalent et l'ambigu contre l'univoque, pour la suggestion qui appelle et qui ouvre, contre la signification précise qui ferme, qui conclut, qui exclut¹³. »

Et l'idéalisme est le grand frère du symbolisme. Comme le rappelle Michel Décaudin, « plus que la liberté prosodique, c'est l'idéalisme qui rassemble les poètes. [...] C'est dans la seconde moitié du [dix-neuvième] siècle surtout que l'art devient une morale, une religion, une métaphysique. [...] [M]êmes aspirations : refus du monde positiviste, des sollicitations politiques ou sociales, des réalités matérielles, des conventions et des contraintes de la vie policée. On dénie toute valeur artistique au naturalisme parce qu'il ne prétend qu'à l'exactitude documentaire. On affirme que l'art est nécessairement idéaliste. "Seule vit notre âme", écrit Dujardin¹⁴. »

Tous ces préceptes ont nourri en profondeur l'œuvre de Jarry, et du fait de l'influence qu'a eue ce dernier sur Bonnefoy, ils ont communiqué leur souffle, leurs souffles à Douve, à son mouvement et à son immobilité.

Et s'il s'agissait de réunir – dans le même halo d'une formule, celle-ci serait-elle réduite à un seul mot – et l'imprécis, et l'indéfini, et le polyvalent, et l'ambigu, et la suggestion, force serait de choisir le terme « opacité », ou « obscurité ».

Prestiges de l'obscurité

Du Mouvement et de l'immobilité de Douve est un recueil pouvant être analysé « comme une forme de quête de l'absolu littéraire », exactement comme l'ont été les premiers livres de Jarry : Bonnefoy livre en effet un ouvrage d'une obscurité calculée, synthèse voulue de son univers, prétendument libérée des contingences¹⁵.

Faut-il s'étonner que ce soit, de tous les ouvrages de Jarry, celui s'affirmant le plus complètement comme un écrin pour l'opacité qui s'est révélé être l'une « des lectures de formation décisives d'Yves Bonnefoy¹⁶ », à savoir *L'Amour absolu* ?

13. Enzo Caramaschi, *Critiques scientifiques et critiques impressionnistes : Taine, Brunetière, Gourmont*, Pisa [Italie], Libreria Goliardica editrice, 1963, p. 98.

14. Michel Décaudin, *La crise des valeurs symbolistes*, « vingt ans de poésie française 1895-1914 », Genève, Slatkine Reprints, 1981, p. 19.

15. Julien Schuh, *Alfred Jarry – Le Colin-Maillard cérébral, Étude sur les dispositifs de diffraction du sens*, Thèse de doctorat, Paris IV, 2008, p. 9.

16. Patrick Née, *Pensées sur la « scène primitive » : Yves Bonnefoy lecteur de Jarry et de Lely*, Éditions Hermann, collection Savoir lettres, 2009, p. 13.

Cette « obscurité calculée » que fait vivre l'auteur de *L'Arrière-pays* dans *Du Mouvement et de l'immobilité de Douve* fait partie des « tics d'écriture symbolistes¹⁷ ». Le symbolisme a été systématiquement « contre la clarté et la facilité des surfaces pour les incertitudes fécondes de l'obscurité¹⁸ », rappelle Enzo Caramaschi.

Et l'opacité est bien entendu le fait naturel du poème, pour ce qui est du symbolisme. Il n'est pas anodin que Bonnefoy ait choisi cette forme d'écriture. La seule qui soit à même de tutoyer l'absolu avec une amitié pressante. La seule qui ait acquis ses lettres de noblesse, selon les littérateurs de la fin-de-siècle épris d'absolu. Remy de Gourmont (à bien des égards leur chef de file, du fait de la position dominante qu'il occupait au sein du *Mercur de France*) considère ainsi, dans un article sur « Le roman éternel » qui sera recueilli après sa mort dans la septième série des *Promenades littéraires*, que le poème est seule « œuvre d'art » : « il n'y a qu'un seul genre en littérature, le poème¹⁹ ». « Hors de là, ce sont les radotages du reportage ou de la conversation, les délayures du fait divers ou bien [...] des procès-verbaux d'huissier²⁰ ».

Mais quelle est la raison d'être de l'obscurité ? (Raison de vivre que reprend à son compte, dans l'accord le plus tonal qui soit avec le symbolisme, Bonnefoy avec *Du Mouvement et de l'immobilité de Douve*). Elle est double.

En premier lieu, cette opacité permet aux auteurs de la fin-de-siècle comme Jarry, – en pratiquant une « intensification de la dimension polysémique » de la parole précautionneusement couchée sur le papier, en instaurant « une relation entre le signifiant et le signifié qui ne soit pas exclusivement dénotative²¹ », en choisissant « une écriture savante et complexe correspond[ant] aux convictions d'auteurs récalcitrants à la tyrannie de la supposée clarté de la langue française, à laquelle ils contestent tout pouvoir d'évocation²² » –, de lutter contre le dogme de l'écriture conventionnelle, qui cherche à s'affirmer comme parfaitement lisible pour les raisons suivantes : « [d]'une part, [l'écriture conventionnelle] place le sujet au centre d'un univers créatif où le dogme de l'expression rejoint celui de la représentation ; d'autre part, elle établit un lien de cause à effet entre le signe et le référent, feignant de croire que le travail scriptural ne consisterait qu'à représenter une certaine réalité. L'idéologie de la

17. *Id.*, p. 67.

18. Enzo Caramaschi, *op. cit.*, p. 98.

19. *Id.*, p. 130.

20. Remy de Gourmont, « Le roman éternel », *Promenades littéraires*, 7^e série, Mercure de France, 1927, p. 77.

21. Françoise Lucbert, *Entre le voir et le dire, La critique d'art des écrivains dans la presse symboliste en France de 1882 à 1906*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, collection Critiques d'art, 2005, p. 212.

22. *Ibid.*

littérature lisible repose sur ce double engagement qui fait primer le Moi et le Monde au détriment du Texte²³. »

Par la façon qu'ont Jarry et Bonnefoy de donner cours à l'obscurité, il s'agit de présenter une concentration de sens qui soit telle que le déroulé du vers se tienne, au travers de l'intentionnalité de l'auteur, sans cesse dans une non explicitation de sa démarche, laissant la place à l'ambiguïté et à l'obscurité. Il s'agit en somme d'exprimer en un minimum de mots, de la façon la plus concentrée possible, le maximum de sens, – de maximiser les potentialités sémantiques par le recours à l'opacité du fait notamment de complications syntaxiques ou du choix (non systématisé pour ce qui est de Bonnefoy) d'un vocabulaire peu usité. En d'autres termes, il s'agit de répondre à la définition de la littérature qu'en donne George Steiner : « Je définirais la littérature [...] comme la *maximalisation de l'infini sémantique quant aux moyens formels de l'expression*²⁴. »

En second lieu, l'« obscurité calculée » s'inscrit pleinement dans la mouvance du « rêve mallarméen du livre », rêve qui est ontologiquement relié au symbolisme (et correspond ainsi à toute une époque). Ce rêve est, comme le note Bertrand Marchal, « d'abord un rêve narcissique d'identité absolue, le rêve d'un livre [...] total qui enferme dans sa plénitude jalouse, comme les missels à fermoir ou les grimoires des alchimistes, la plénitude du sens²⁵ ». Et cette plénitude du sens ne doit pas être octroyée à quiconque. Pour Jarry comme pour Mallarmé, et pour le jeune Bonnefoy de *Du Mouvement et de l'immobilité de Douve*, la lecture est vue comme « un viol²⁶ ». Et, de fait, l'œuvre est « livr[ée] » à la « subjectivité » perçue comme « parasite²⁷ » du lecteur. Cette communication, nécessairement tributaire des contingences, est vécue par l'auteur comme une violence faite à son œuvre, violence nécessaire certes puisque c'est elle qui fait exister le livre, mais jugée intolérable. Aussi, « [c]omment faire [...] pour que le livre, appelé à confronter son objectivité à la subjectivité du lecteur, n'y perde pas son identité, pour que le livre, en somme, reste LE livre, et non pas un livre pulvérisé par la multiplicité des lectures possibles²⁸ ? »

À cette question, Bonnefoy (comme Jarry avant lui) répond de cette façon : puisque « la littérature doit être le réceptacle de l'idée, et non sa matérialisation », il s'agit – pour

23. Ricard Ripoll, « L'illisible comme projet du sens », *La Licorne*, n° 76, « L'illisible », études réunies et présentées par Liliane Louvel et Catherine Rannoux, Poitiers / Rennes, Maison des sciences de l'homme et de la société / Presses universitaires de Rennes, 2006, p. 61.

24. George Steiner, *Réelles présences, Les arts du sens*, traduit de l'anglais par Michel R. de Pauw, Gallimard, collection Folio, 1991, p. 110.

25. Bertrand Marchal, *Lecture de Mallarmé, Poésies, Igitur, Le coup de dés*, Librairie José Corti, 1985, p. 64.

26. *Ibid.*

27. *Ibid.*

28. *Id.*, p. 65.

reprandre les formulations de Maurice Saillet – d'utiliser savamment « l'obscurité qui préserve [...] des vicissitudes du regard déchiffreur, du regard tout puissant du lecteur » l'idée, laquelle est assise par le lecteur dans un rôle, qui « lui confrère par là un statut, une réalité, et par conséquent une chair sur laquelle il n'est plus temps de revenir²⁹. »

Utiliser savamment l'obscurité ? En d'autres termes, il s'agit, par le texte, de s'offrir au regard et dans le même temps de se soustraire – du moins en partie – à la compréhension qui peut être faite de ce que l'on offre au regard. Et pour ce faire, travailler au corps le style, tout style, n'est pas suffisant. Bonnefoy va plus loin. Il ne cesse de brouiller les pistes. Aux simples questions *Que se passe-t-il ?*, *Qui parle ?*, à la lecture de *Du Mouvement et de l'immobilité de Douve*, il devient – pour le moins – malaisé de répondre.

La chronologie de « l'histoire » que vivent Douve et le poète (comme l'a rappelé Matthieu Dubois, le recueil de Bonnefoy « s'inscrit dans la tradition de la poésie amoureuse, en tant que son horizon générique³⁰ ») se trouve bouleversée : « la dispersion, ou plus exactement la *force dispersive*, est constitutive de l'œuvre en tant que telle³¹ », pour reprendre la formulation de Laurent Zimmermann à propos de Rimbaud. Afin de redonner aux événements leur pulsation, et afin de replacer cette pulsation dans le déroulé du temps, nous nous attacherons à passer outre cette force dispersive, dans notre commentaire.

Douve et le poète (il ne s'agit pas ici *uniquement* de Bonnefoy – cette précision, sur laquelle nous ne reviendrons pas, a toute son importance – : il s'agit, le livre donnant lieu à une abstraction salutaire, de la figure du poète, figure neutre – mais hautement singulière néanmoins – de laquelle, afin de permettre cette abstraction, ont été retirées toutes les spécificités biographiques évidentes la rattachant à Bonnefoy) ne sont pas les seuls à « parler ». Les « voix » se multiplient. Et comme pour conforter – en écho – leur singularité, les séries de poèmes semblent chacune avoir leur *ton*...

En réalité, la lecture que nous proposons est celle-ci : toutes ces voix sont autant de travestissements par lesquels Douve et le poète paraissent, se montrent, figurent l'un en face de l'autre, dialoguent, se blessent... C'est ce couple qui rythme le recueil et qui se cache derrière toute prise de parole, derrière toute profération, derrière tout chuchotement. Ces deux figures sont les seules figures du recueil (telle est du moins l'une des hypothèses que nous avançons), et Bonnefoy, par cette polyphonie, a tenu *principalement*, peut-on penser, à « brouiller les pistes »...

29. Maurice Saillet, *Sur la route de Narcisse*, Mercure de France, 1958, p. 17.

30. Matthieu Dubois, *Figuration contemporaine de la poésie amoureuse*, « *Du mouvement et de l'immobilité de Douve* » d'Yves Bonnefoy, L'Harmattan, collection Structures et pouvoirs des imaginaires, 2011.

31. Laurent Zimmermann, *Rimbaud ou la dispersion*, Éditions Cécile Defaut, 2009, p. 10.

Et il va même (encore) plus loin : s'il est parfois difficile de repérer de qui (Douve ou le poète) émanent et la voix et le verbe, tant cette prise de parole est décontextualisée, et ce malgré la fallacieuse clarté du titre de section « Douve parle », dans certains poèmes, le « je » va jusqu'à n'être point « fixé » ou figé, en ce sens qu'il voyage de Douve au poète (ou inversement). C'est par exemple le cas d'un poème dont le titre même dit ce flou : « Une voix³² ».

Et ce ne sont pas les seuls procédés qu'utilise Bonnefoy pour faire se lever l'opacité. La plus grande obscurité du recueil tenant peut-être à ceci : deux hypothèses contraires coexistent dans le livre, et sont l'une et l'autre vraies³³.

Première hypothèse : Douve porte la mort en elle ; vivante, elle est déjà morte, et sa mort réelle n'est que l'accomplissement de la mort qu'elle a vécu, vivant (« [À] chaque instant je te vois naître, Douve, // À chaque instant mourir³⁴. »)

Seconde hypothèse : c'est le poète qui tue Douve.

La réunion des contraires, des contradictoires

Réunir, sans *vraiment* disqualifier l'une ou l'autre, deux hypothèses contraires, pour surprenant que cela puisse paraître, obéit à l'élan « naturel » du recueil.

En effet, Bonnefoy construit son ouvrage, ainsi que le proclame le titre de celui-ci (*Du Mouvement et de l'immobilité...*), sur des couples de contraires ou de contradictoires, avec un goût certain pour l'antithèse, comme le montrent ces occurrences, relevées dans la continuité du livre : « [...] à chaque instant je te vois naître, [...] / À chaque instant mourir³⁵ », « Être défait que l'être invincible³⁶ [...] », « Présence [...] qu'aucune flamme [...] ne saurait restreindre ; convoyeuse du froid secret³⁷ [...] », « Sera [...] n'étant rien³⁸ », « [...] fibreuse

32. Yves Bonnefoy, *Du Mouvement et de l'immobilité de Douve*, Mercure de France, 1953, p. 59. Ouvrage désormais abrégé en DMEDLIDD.

33. Notre lecture, pour originale qu'elle soit, qu'elle puisse être, quand bien même elle se construit avec un certain aplomb, sans faire recours aux précautions oratoires, n'a pas pour vocation de *nier* les autres lectures qui ont pu être faites, et seront faites de ce premier recueil de Bonnefoy. La qualité de celui-ci tient également en cela qu'il peut donner lieu à de multiples interprétations, lesquelles, loin de s'exclure les unes les autres, enrichissent, mises bout à bout, le *propos* de l'œuvre, en faisant mieux apparaître – avec le tremblé de leurs couleurs, et l'inénarrable de leur découpe –, les horizons et possibles et certains du sens, lequel est tout à la fois proposé et refusé par le poète.

34. DMEDLIDD, p. 14.

35. DMEDLIDD, p. 14.

36. DMEDLIDD, p. 19.

37. DMEDLIDD, p. 28.

38. DMEDLIDD, p. 33.

matière et densité³⁹ », « Que saisir sinon qui s'échappe, / Que voir sinon qui s'obscurcit⁴⁰ », « Parole [...] / Que chercher sinon ton silence⁴¹ », « Mais la lumière / Est sombre⁴² », « [...] la lumière / D'ombrages que tu fus⁴³ », « Es-tu vraiment [...] ou joues-tu / Encore à simuler⁴⁴ [...] », « C'est d'un bois ténébreux que la flamme s'exalte⁴⁵ », « Il te faudra franchir la mort pour que tu vives⁴⁶ », « Si brûlant soit le gel de notre intimité⁴⁷ », « Quel cri se fait sur une bouche absente⁴⁸ ? », « Quel geste tentes-tu quand tout s'arrête⁴⁹ », « Quelle pauvre parole quand tout se tait⁵⁰ », « [...] réveille / L'argile la plus grave où le grain ait dormi⁵¹ », « Car rien ne peut grandir une éternelle force / Qu'une éternelle flamme et que tout soit défait⁵² », « Demande pour ta voix que l'étouffe la nuit⁵³ », « D'un geste il me dressa cathédrale de froid, / [...] Je roulais comme torche jetée⁵⁴ [...] », « Qui reste encore assise, étant sans corps⁵⁵ », « Qui parle pour moi, ses lèvres étant fermées⁵⁶ », « Qui se lève [...], étant sans chair⁵⁷ », « Qui rit toujours, en rire étant morte jadis⁵⁸ », « [...] parole vécue mais infiniment morte⁵⁹ », « C'était jour de parole et ce fut nuit de vent⁶⁰ », « Le jour franchit le soir, il gagnera / Sur la nuit quotidienne⁶¹ »...

C'est par ces contraires, ces irréconciliables, mais aussi ces contradictions que pourra être dite la vérité de Douve, que pourra être dévoilée sa richesse, la pluralité qui constitue intrinsèquement son être. Que pourra être porté à la vue et à l'ouïe son ineffable.

En outre, à un niveau moins apparent, le goût pour le paradoxe, développé par Bonnefoy avec constance, manifeste son désir d'ancrage dans la fin-de-siècle : ce goût est en effet l'un des aspects par quoi il a été possible de définir cette période.

39. DMEDLIDD, p. 33.

40. DMEDLIDD, p. 34.

41. DMEDLIDD, p. 34.

42. DMEDLIDD, p. 36.

43. DMEDLIDD, p. 37.

44. DMEDLIDD, p. 38.

45. DMEDLIDD, p. 42.

46. DMEDLIDD, p. 42.

47. DMEDLIDD, p. 45.

48. DMEDLIDD, p. 49.

49. DMEDLIDD, p. 51.

50. DMEDLIDD, p. 51.

51. DMEDLIDD, p. 52.

52. DMEDLIDD, p. 57.

53. DMEDLIDD, p. 58.

54. DMEDLIDD, p. 60.

55. DMEDLIDD, p. 61.

56. DMEDLIDD, p. 61.

57. DMEDLIDD, p. 61.

58. DMEDLIDD, p. 61.

59. DMEDLIDD, p. 62.

60. DMEDLIDD, p. 66.

61. DMEDLIDD, p. 87.

L'on retrouve ainsi notamment chez Jarry et Péladan la même envie d'« arros[er] des paradoxes à faire tomber la foudre⁶² ». Par exemple, on lit dans *L'Androgyne* : « Le superflu c'est l'indispensable⁶³ ». Et il y a bien, présente chez Jarry, une « ivresse du paradoxe⁶⁴ » : songeons seulement au début du *Surmâle*. Dans *Le Vice Suprême*, Péladan remarque : « Qui dira le tréfonds de débauche de certaines continences et ce qu'il peut entrer de vice dans une vertu⁶⁵ ? » avant de conclure que « Messaline n'est pas toujours à Suburre ou dans les bras de Silius ; on peut se souiller plus encore par l'esprit que par le corps⁶⁶ », ce qui annonce ce qu'il écrira dans *Istar* (1888) : « La femme qui n'a pas aimé, eût-elle vingt enfants, est toujours vierge ; et la femme qui n'a pas aimé, à son rang, à sa hauteur, peut se souiller de vingt hommes, elle n'a point eu d'amants⁶⁷ » (remarque qui préfigure singulièrement ce que sera la *Messaline* de Jarry).

Pareillement, suivant ce même goût du paradoxe, lequel goût se tient loin de la pose, la figure de Douve est, chez Bonnefoy, façon qu'a figure féminine de contenir en elle les contradictoires.

En effet, Douve est femme, indubitablement. Qui frappe le poète par sa beauté⁶⁸. Bien qu'elle ne soit jamais contextualisée, une relation amoureuse entre elle et le poète se devine, se distingue avec ses ombres au travers du tissu moiré des vers. « J'ose à présent te rencontrer, je soutiens l'éclat de tes gestes⁶⁹. » « Je te revis [...] riant sans retour⁷⁰ »...

Mais Douve est homme, également. Ainsi, par exemple, dans un poème ouvrant une section intitulée d'on ne peut plus évocatrice façon « Douve parle », est-il tracé ces mots (nous soulignons) : « Je suis muré dans mon extravagance. / Quelle divine ou quelle étrange voix / Eût consenti d'habiter mon silence⁷¹ ? » Autre exemple, et là c'est le poète qui parle (nous soulignons) : « Et quand tu tomberas dans la terre stérile / Je nommerai néant l'éclair qui t'a porté⁷². »

Et afin de montrer plus explicitement que Douve est tout à la fois femme et homme, Bonnefoy écrit : « Je suis près de toi, Douve, je t'éclaire. [...] Salamandre surprise, tu demeures

62. Joséphin Péladan, *La Décadence latine, éthiopée [I], Le Vice Suprême*, Chamuel, 1896, p. 208.

63. Joséphin Péladan, *La Décadence latine, éthiopée [VIII], L'Androgyne*, E. Dentu, 1891, p. 183.

64. Joséphin Péladan, *La Décadence latine, éthiopée [I], Le Vice Suprême*, Chamuel, 1896, p. 213.

65. *Id.*, p. 92.

66. *Id.*, p. 98.

67. Joséphin Péladan, *La Décadence latine, éthiopée [V], Istar*, G. Édinger, 1888, p. 238-239.

68. Voir par exemple DMEDLIDD, p. 46.

69. DMEDLIDD, p. 28.

70. DMEDLIDD, p. 40.

71. DMEDLIDD, p. 49.

72. DMEDLIDD, p. 41.

immobile⁷³. » Salamandre est un nom féminin. Mais quand il s'agit de *la* décrire, Bonnefoy avance, sans équivoque possible : « Une salamandre fuit sur le mur. Sa douce tête d'homme répand la mort de l'été⁷⁴. »

Est-ce tout ? Non. Douve est femme, est homme. Est animal, est minéral (comme nous le verrons). Elle est l'humain pris dans ses deux (principales) acceptions, et elle est ce qui est proprement inhumain : « Douve sera ton nom au loin parmi les pierres, / Douve profonde et noire, / Eau basse irréductible où l'effort se perdra⁷⁵. »

En outre est-elle et singulière et anonyme, tout à la fois lever d'unicité et modelé d'une abstraction (Douve : syllepse contenue dans le mot, à la fois nom *propre* et nom *commun*...)

La mort, fille enchanteresse de la comédie

« Je suis près de toi, Douve, je t'éclaire. [...] [T]u demeures immobile⁷⁶. » Pourquoi cette immobilité, plusieurs fois rappelée, au cours du recueil ? « [S]'immobilis[ant] », il s'agit de « fein[dre] la mort⁷⁷ ». Le verbe « feindre » renvoie en premier lieu au jeu d'acteur, à la comédie. Or, les comédiennes étaient le plus souvent stigmatisées, décriées par les lettrés de la fin-de-siècle. Jouer la comédie, c'est se corrompre. « [J]e vois tes yeux se corrompre⁷⁸ [...] », écrit Bonnefoy qui, toujours dans son souci de faire de son recueil un livre paradoxalement contemporain de l'idéalisme, semble renouer avec cette conception, car sous les vers suivants se cache une posture vraisemblablement accusatrice (et cela est encore plus sensible lorsque l'on prend en considération la tonalité générale du recueil) : « Es-tu vraiment morte ou joues-tu / Encore à simuler la pâleur et le sang [...] / Es-tu vraiment morte ou joues-tu / Encore en tout miroir / À perdre ton reflet, ta chaleur et ton sang / Dans l'obscurcissement d'un visage immobile⁷⁹ ? »

Bonnefoy semble faire écho aux considérations de l'entomologiste Fabre (et l'on verra quelle attention le poète a donnée, en son livre, aux insectes) : « On n'imite pas l'inconnu, on ne contrefait pas l'ignoré ; c'est de pleine évidence. Pour simuler la mort, il faudrait donc une certaine connaissance de la mort⁸⁰. »

73. DMEDLIDD, p. 70.

74. DMEDLIDD, p. 68.

75. DMEDLIDD, p. 76.

76. DMEDLIDD, p. 70.

77. DMEDLIDD, p. 85 : « La salamandre surprise s'immobilise / Et feint la mort ».

78. DMEDLIDD, p. 23.

79. DMEDLIDD, p. 38.

80. Jean-Henri Fabre, *Souvenirs entomologiques (septième série), études sur l'instinct et les mœurs des insectes*, Librairie Ch. Delagrave, [s. d.], p. 28.

Jouer la comédie, c'est se corrompre, écrivions-nous, – et c'est se corrompre au point d'être, *in fine*, mort à soi-même (être : l'inverse *ici* du *devenir*).

« [T]oujours je te découvre morte⁸¹ [...] » : *être mort à soi-même* équivaut à *être mort pour les autres*, puisqu'il n'est, suivant la doctrine de l'idéalisme sur laquelle nous reviendrons, qu'un *moi*, les *autres* étant comme des exhalaisons de ce *moi* originel et tout-puissant – en ce sens qu'il est, seul, créateur de monde(s).

Par conséquent la mort au sens premier du terme (la mort *achevée*, pourrions-nous écrire) devient-elle l'accomplissement logique, naturel de la comédie, quand celle-ci n'est pas un spectacle mais un acte (possiblement pluriel) : « Or est venu ce vent par quoi mes comédies / Se sont élucidées en l'acte de mourir⁸² ».

Et Bonnefoy fait davantage que proclamer : la mort est sœur de la comédie *agie*. La mort est également, pour Bonnefoy, sœur des pierres, logiquement et paradoxalement : logiquement lorsque l'on considère que la pierre *manifeste* la mort de la vie, et que la rigidité à laquelle elle donne forme renvoie à la rigidité cadavérique⁸³ ; paradoxalement car la pierre donne corps, *de facto*, à une *allure* de l'éternité : « Regarde, diras-tu, cette pierre : / Elle porte la présence de la mort⁸⁴. » « O notre force et notre gloire, pourrez-vous / Trouer la muraille des morts⁸⁵ ? »

Souvenons-nous : Douve est la Salamandre, la « Salamandre surprise » qui « demeur[e] immobile⁸⁶. » « La salamandre surprise s'immobilise / Et feint la mort. / Tel est le premier pas de la conscience dans les pierres⁸⁷ ». « Murés ces yeux : et je tiens Douve morte⁸⁸ » Et le poète de s'interroger : « Cette pierre ouverte est-ce toi⁸⁹ [...] ». Douve répond, « Douve parle » (c'est le titre du poème) : « Quelquefois, disais-tu, errante à l'aube / Sur des chemins noircis, / Je partageais l'hypnose de la pierre, / J'étais aveugle comme elle⁹⁰. » Du reste la « [s]tupéur des robes⁹¹ » et le « cri des rocs⁹² » sont-ils présents – et c'est significatif – dans le même élan du vers grâce à la conjonction de coordination « et ».

81. DMEDLIDD, p. 19.

82. DMEDLIDD, p. 53.

83. Laquelle est par exemple mise en scène, crépusculairement, chez Maeterlinck. Voir notamment Maurice Maeterlinck, *L'intruse, Les aveugles, Les sept princesses*, édition établie et commentée par Fabrice L. Pire, Bruxelles, L. Pire, collection Espace Nord, 2009, p. 93.

84. DMEDLIDD, p. 65.

85. DMEDLIDD, p. 87.

86. DMEDLIDD, p. 70.

87. DMEDLIDD, p. 85.

88. DMEDLIDD, p. 45.

89. DMEDLIDD, p. 44.

90. DMEDLIDD, p. 53.

91. DMEDLIDD, p. 13.

92. DMEDLIDD, p. 13.

La plénitude de la minéralité

En somme, et pour résumer, Douve s'affirme proche en tout point de la mort du fait de la façon qu'elle a de donner corps, forme à la comédie. Et la mort qu'elle porte intérieurement (intérieurement et continûment), et qui finit par s'accomplir pleinement (comme en témoigne le ballet des insectes en elle) fait qu'elle se trouve être assimilée, vivante, par le poète à la pierre, et, par voie de conséquence, plus ou moins implicitement aux statues.

Du reste la pierre n'est-elle pas la seule réalité permettant à Douve de se reconnaître (de se connaître) en tant que statue, dans le miroir que lui dresse le poète. Ailleurs, elle est comparée explicitement à une statue de plâtre : « Je vois Douve étendue. Dans une pièce blanche, les yeux cernés de plâtre⁹³ [...] ».

Par ce faire, Bonnefoy, amoureux de Baudelaire, ne cherche pas seulement à faire de son livre un lieu où peuvent vivre, s'épanouir les symboles. Par ce faire, il renoue encore un peu plus avec la fin-de-siècle.

L'on peut en effet penser que la vivante statue (mais ce n'est point sa seule définition) qu'est Douve trouve sa source (l'une de ses sources) chez Jarry, qui écrit par exemple dans *César-Antechrist* : « Votre vivante statue de luisant ébène et d'émeraude adamantine⁹⁴ [...] ».

En effet, l'auteur des *Minutes de sable mémorial* renvoie souvent à la façon suivant laquelle la femme est assimilée à ce qui est rigide par excellence, et ne saurait s'extraire de cette rigidité implacable : la statue (laquelle assimilation la pousse, sous-entend Jarry, à rechercher inlassablement la forme de rigidité absolue, demeurant hors d'elle, qui est Priape, comme c'est le cas au sein de *Messaline*).

Déjà présente chez Baudelaire (par exemple), cette assimilation qui est absolument canonique à l'époque de Jarry (« ces airs de statue antique que les femmes [...] possèdent, sans le moins du monde s'en douter⁹⁵ », écrit par exemple Nerval dans son *Voyage en Orient*), est très chère à l'imaginaire de l'auteur puisqu'elle est le fondement même des « Pataphysiques de Sophrotatos l'arménien », texte qui nourrira toute l'œuvre future, et en particulier *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien* : « Et je vins aussi au-dessus de cette femme, et son odeur était celle de l'ivoire grec mouillé dans les temples⁹⁶ [...] ».

93. DMEDLIDD, p. 24.

94. Alfred Jarry, *Œuvres complètes*, I, textes établis, présentés et annotés par Michel Arrivé, Gallimard, collection Bibliothèque de la Pléiade, 1972. p. 341.

95. Gérard de Nerval, *Voyage en Orient, Œuvres complètes*, II, édition publiée sous la direction de Jean Guillaume et de Claude Pichois, Gallimard, collection Bibliothèque de la Pléiade, 1978, p. 439.

96. Alfred Jarry, *Œuvres complètes*, I, *op. cit.*, p. 265.

La femme devient suivant cette logique poupée (« Dans mon alcôve sainte [...] quand en mes bras elles parlent – plainte du thorax des poupées aux doigts des colporteurs⁹⁷ », avance Haldern), réduite par conséquent au silence (les femmes, « je les veux muettes⁹⁸ » : proclame encore le même personnage, double de Jarry, dans « Haldernablou » – et l'injonction (diversement répétée) « [t]ais-toi » du poète dans *Du mouvement et de l'immobilité de Douve* fera écho à cette volonté jarryque), en somme ramenée entièrement à la façon suivant laquelle l'homme à cette époque l'hallucine, au point qu'il faille invariablement préciser lorsque ce n'est pas le cas : « [e]lle est *en vrait*⁹⁹ », note ainsi Jarry dans *L'Amour absolu*.

Encore faut-il souligner que le corps féminin n'est pas seul à renvoyer pour Jarry à la topique de la statuaire. Si le corps, qu'il soit masculin ou féminin, renvoie inéluctablement à la pierre (« Et les flots de pierre le couvrent entier¹⁰⁰ », est-il tracé dans « Le miracle de Saint-Accroupi » placé au sein des *Minutes de sable mémorial*), c'est parce qu'il s'agit, pour Jarry, de le dénuer de tout principe sexuel, de toute intimité possible, ce qui ne signifie pas un désaveu duquel naîtrait l'impossibilité du sentiment amoureux.

L'amour est bien au contraire, paradoxalement, indubitablement rattaché à la thématique de la statuaire (et Bonnefoy s'en souviendra, qui fera de Douve une statue dans la façon qu'elle a d'être envisagée, rapprochée, aimée par le poète). « Tombez, dernier délai des destins sous les arbres ; / Tournez vers le repaire et les palais de marbres / Ondoyants et veinés sous les amours futures¹⁰¹ », écrit Jarry dans *La Revanche de la nuit*.

Et cela parce que (baudelairien constat présent dans *Du Mouvement et de l'immobilité de Douve*) le corps lorsqu'il est beauté s'apparente invariablement à la statue : « [L'Incube] dort, son corps, son corps d'émail aux veines bleu de Sèvres, repose très calme dans le grand lit sombre¹⁰² » (*Les Minutes de sable mémorial*).

En somme la beauté n'est-elle beauté que dans son refus proclamé de l'éphémère et de l'intimité (refus que partagent Douve et le poète, comme nous le verrons). C'est seulement, paradoxe insoluble, lorsque le corps se fait statue que l'amour (le *vivre ensemble* n'étant alors qu'une déclinaison de la chasteté) est possible : surgit l'amour pour Jarry uniquement lorsque l'on reconnaît que la beauté qui constitue le corps n'a pas trait à la sexualité, à un partage de la sensualité.

⁹⁷ *Id.*, p. 216.

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ *Id.*, p. 940.

¹⁰⁰ *Id.*, p. 174.

¹⁰¹ *Id.*, p. 256.

¹⁰² *Id.*, p. 177.

Du mouvement et de l'immobilité...

L'auteur du *Surmâle* va jusqu'à insister dans *Les Minutes de sable mémorial* de façon plus flagrante encore sur cette distance qu'exprime le corps dans sa présence – son recul ne pouvant être aboli puisqu'il est jeté à la vue suivant une structure qui interdit sinon tout rapprochement du moins toute intimité –, associant la barbe à un principe d'immobilisation sculpturale : « Sa barbe de fleuve jusqu'à ses genoux épand et déroule, déroule sa houle, sa houle de pierre¹⁰³. »

Jarry suggère dans ce passage du « Miracle de Saint-Accroupi » – et Bonnefoy se nourrira avec vigueur, peut-on penser, de cette conception, au point qu'elle apparaîtra, de par la formulation du titre (*Du Mouvement et de l'immobilité de Douve*), comme fondatrice eu égard à l'ensemble – que par-delà la pétrification induite par la sculpture (pétrification qui est, en un certain sens, une métaphore de la peinture, laquelle est en soi également pour Jarry, par bien des aspects, une fossilisation – une dénaturation de l'élan originel contenu dans chaque chose : être ou objet), un mouvement est présent au sein même de l'immobilité contenue dans l'œuvre sculptée ou peinte que le poème doit tâcher de dérouler, de donner à *voir*, quand bien même ce dernier garde totalement intacte, dans son tissu narratif, comme c'est le cas ici, l'immobilité première de la chose dite – dont il s'agit en somme de représenter *l'immobilité mobile*, que l'image n'est jamais habilitée à faire percevoir.

Cette immobilité mobile ontologiquement constitutive de toute chose vraiment approchée par la pensée – telle Douve –, Valéry l'avait envisagée dans un passage de *l'Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* qui a très certainement interpellé avec force l'auteur de *César-Antechrist* (étant donné la grande admiration que celui-ci vouait à Valéry) : « Tout se meut de degré en degré, imaginativement. Dans cette chambre et parce que je laisse cette pensée durer seule les objets *agissent* comme la flamme de la lampe : le fauteuil se consume sur place, [...] les rideaux coulent sans fin, continûment¹⁰⁴. »

C'est alors que l'oubli, dont on connaît l'importance, extrême, chez Jarry, trouve tout son sens, selon Valéry, car ce dernier ajoute aussitôt : « Voici une complexité infinie ; pour se ressaisir à travers la motion des corps, la circulation des contours, la mêlée des nœuds, les routes, les chutes, les tourbillons, l'écheveau des vitesses, il faut recourir à notre grand

103. *Id.*, p. 174.

104. Paul Valéry, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, Gallimard, collection Folio essais, 1957, p. 31.

pouvoir d'oubli ordonné¹⁰⁵ [...] ». Et Bonnefoy – contrairement à Jarry – se défera de cet oubli, s'attachant à montrer la « complexité infinie », pour ce qui est de Douve.

« En [...] regardant longuement », continue Valéry, les « choses particulières, desquelles il n'y a pas de science », « si l'on y pense, elles se changent ; et si l'on n'y pense pas, on se prend dans une torpeur qui tient et consiste comme un rêve tranquille, où l'on fixe hypnotiquement l'angle d'un meuble, l'ombre d'une feuille, pour s'éveiller dès qu'on les voit. Certains hommes ressentent, avec une délicatesse spéciale, la volupté de l'*individualité* des objets. Ils préfèrent avec délices, dans une chose, cette qualité d'être unique – qu'elles ont toutes¹⁰⁶. »

La vision de la femme propre à Jarry, la vision de Douve construite par Bonnefoy, telles qu'elles *s'expriment*, sont symptomatiques d'une vision plus large – commune aux deux auteurs – qui cherche à envelopper chaque chose individuellement afin de la faire exister dans sa propre unicité que rien ne peut ramener à la pensée suivant des catégories identifiables.

Ambition folle qui nécessite chez Bonnefoy pour se concrétiser le recours aux formes d'obscurité induites par la parole poétique qui, en refusant de fixer une représentation (celle de Douve) autrement que suivant un flou qui ne pourra jamais être tout à fait actualisé, – une zone d'imprécision demeurant toujours, du moins aux yeux du lecteur, rattachée à l'évocation –, s'attachent à refuser que Douve soit *défini(e)*.

Douve, vivante statue : la catalepsie

Mais Bonnefoy ne s'arrête pas là. Incrire, de sous-jacente manière, son recueil dans la temporalité de la fin-de-siècle est à ce point fondamental qu'il va plus loin encore, peut-on penser (quand bien même il s'agit toujours de donner corps à l'implicite, loin des tapages et du racoleur de l'explicite, Bonnefoy s'affirmant en cela aussi comme le parfait disciple de l'idéalisme tel qu'il a été vécu par les poètes de la fin du dix-neuvième siècle).

Réécoutons Douve : « Quelquefois [...] / Je partageais l'hypnose de la pierre, / J'étais aveugle comme elle¹⁰⁷. » Par ces vers et fragment de vers décontextualisés, Bonnefoy semble offrir

105. *Id.*, p. 31-32.

106. *Id.*, p. 32.

107. DMEDLIDD, p. 53.

une définition voilée¹⁰⁸ d'une affection (touchant presque exclusivement les femmes) qui préoccupait et fascinait les médecins, particulièrement pendant la fin-de-siècle : la catalepsie.

Comme l'écrit Pierre Janet sous une forme extrêmement resserrée, la catalepsie procure « [d]es suppressions brusques et complètes » puis « [d]es restaurations graduelles de la conscience¹⁰⁹ [...] », – d'où l'adverbe « quelquefois » utilisé par Bonnefoy.

Si Janet l'a étudiée en détail, Claude-Etienne Bourdin, dit Saint-Bourdin (1815-1886), est le premier à en avoir proposé une définition rigoureuse, qui n'a guère évolué du fait des expérimentateurs qui lui ont succédé : « La catalepsie est une affection du cerveau, intermittente, apyrétique, caractérisée par la suspension de l'entendement et de la sensibilité et par l'aptitude des muscles à recevoir et à garder tous les degrés de la contraction qu'on leur donne¹¹⁰. »

Aussi Li-Taï écrit-il : « Cette affection bizarre est caractérisée par l'étrange faculté du malade de conserver, pendant toute la durée de la crise, telle attitude que l'on veut bien lui imprimer et qu'il est dans l'impossibilité absolue de modifier. Vous voyez le tableau d'ici. – Un tableau... vivant ! – Ce sont, en effet, des poses plastiques qui persistent jusqu'à la fin de l'attaque¹¹¹. »

C'est pour cette raison que le sujet est souvent comparé, dans les opuscules scientifiques, à une « statue¹¹² » : « les extrémités du sujet cataleptique semblent appartenir à une statue à ressort dont les membres seraient en cire molle¹¹³. » « [S]es bras, lorsqu'on les tir[e] en haut, en bas ou transversalement, rest[ent] dans la même situation, vous eussiez cru voir une statue de cire. Après l'accès, [le sujet est] roide et froi[d] comme du marbre. [...] [L]a catalepsie peut [...], à toute heure, dans toute occasion, [...] faire [de l'être], pour ainsi dire, une statue vivante¹¹⁴ [...] ».

108. L'on peut considérer que la précision « errante à l'aube », en conférant à Douve un mouvement (alors que la catalepsie interdit tout mouvement volontaire), a justement pour visée de *voiler* cette définition, de la rendre un peu plus inapparente. Par ce faire, Bonnefoy ne divorce nullement d'avec le dogme de l'obscurité propre au symbolisme, dogme que nous avons analysé en ouverture.

109. Pierre Janet, *L'automatisme psychologique, essai de psychologie expérimentale sur les formes inférieures de l'activité humaine*, Félix Alcan, 1903, p. 12.

110. Claude-Etienne Bourdin, *Traité de la catalepsie contenant des recherches historiques et pratiques sur les symptômes, le diagnostic, l'anatomie pathologique, les causes, le traitement et la nature de cette maladie*, J. Rouvier, 1841, p. 7.

111. Li-Taï, *Le Mystère Posthume, causeries médicales sur la mort et la survie*, Librairie C. Reinwald, Schleicher frères et Cie, 1903, p. 70.

112. Voir Pierre Janet, *op. cit.*

113. Li-Taï, *op. cit.*, p. 71.

114. Claude-Etienne Bourdin, *op. cit.*, p. 9-10.

Cette apparence de minéralité coïncidence du reste point par point avec la réalité du ressenti du sujet, d'où la formulation émanant de Bonnefoy « [j]'étais aveugle comme [la pierre]¹¹⁵ » : « la cataleptique demeure complètement étrangère aux personnes et aux objets qui l'entourent. Les facultés mentales et toutes les manifestations de l'entendement et de la pensée, tous les modes de sensibilité, le tact, la vue, l'ouïe, l'odorat et le goût, sont alors interrompus : [l]a malade ne parle pas, n'entend pas, ne voit pas, ne sent pas. On peut la pincer, la piquer, la brûler même, la tourmenter enfin de mille façons différentes : elle se montre entièrement insensible à toutes les excitations jusqu'à la terminaison spontanée de l'attaque¹¹⁶. »

Cette symptomatologie a suffi aux médecins pour dresser le tableau clinique de ce qui était alors considéré comme une affection nerveuse.

Nommer l'auteur de la mort de Douve

La première hypothèse nous amène à considérer que la mort est, comme la comédie, synonyme de plaisir, de contentement, de plénitude pour Douve (« Mourir est un pays que tu aimais¹¹⁷ »), au point qu'il est naturel à présent de se poser la question suivante (sans pour autant rendre notre investigation voisine des intrigues policières) : outre le fait qu'elle portait sa mort en elle, avec une force telle qu'elle a fini par être entièrement contaminée par elle (par cela même qui l'excède et lui nuit, et la nie), Douve est-elle *directement* à l'origine de sa mort ?

Un verbe pronominal permet à Bonnefoy de répondre par l'affirmative : « Arbres, proches de moi quand elle s'est jetée / Dans la barque des morts et la bouche serrée / Sur l'obole de faim, de froid et de silence¹¹⁸. ». Douve est « toute / En quête de la mort sur les tambours exultants de [s]es gestes¹¹⁹. »

En réalité, les choses sont loin d'être aussi simples. Seules quelques occurrences vont dans ce sens. Ailleurs, Douve semble être frappée par une pathologie indéfinie, telle une rupture d'anévrisme : « Quelle pâleur te frappe, [...] quelle artère en toi se rompt, où l'écho retentit de ta chute¹²⁰ ? ». « Rupture secrète, par quel oiseau de sang circulais-tu dans nos ténèbres¹²¹ ? »

115. DMEDLIDD, p. 53.

116. Li-Taï, *op. cit.*, p. 72.

117. DMEDLIDD, p. 41.

118. DMEDLIDD, p. 33.

119. DMEDLIDD, p. 13.

120. DMEDLIDD, p. 16.

121. DMEDLIDD, p. 71.

Quid de ce qui tue Douve ? *Qui* tue Douve ? Le flou, l'indéfini sont de rigueur : « À présent l'on procède à l'arrachement de la vue¹²². »

Qu'une présence extérieure au poète soit à l'origine de la mort de Douve permet de faire de celui-ci une allégorie du deuil : « Je prendrai dans mes mains ta face morte. Je la coucherai dans son froid. Je ferai de mes mains sur ton corps immobile la toilette inutile des morts¹²³. »

Du deuil, du secours et de la consolation : « Qu'une place soit faite à celui qui approche, / Personnage ayant froid et privé de maison. // Personnage tenté par le bruit d'une lampe, / Par le seuil éclairé d'une seule maison. // Et s'il reste recru d'angoisse et de fatigue, / Qu'on redise pour lui les mots de guérison. // Que faut-il à ce cœur qui n'était que silence, / Sinon des mots qui soient le signe et l'oraison, // Et comme un peu de feu soudain la nuit, / Et la table entrevue d'une pauvre maison¹²⁴ ? »

Mais qu'en est-il *exactement* ?

La seconde hypothèse que fait vivre le recueil, et à laquelle il nous faut maintenant donner voix, est bien différente. Ce serait le poète, sans néanmoins se tenir à rebours de tout principe de deuil, de tout fait de consolation et de tout secours (l'ambiguïté est la terre nourricière du recueil), qui serait à l'origine de la mort de Douve.

Et de violente manière.

Pour quelle raison ? La première lecture¹²⁵ serait la suivante : par ce faire, le poète s'attache à répondre à la violence que constitue la beauté de Douve : « Je te revis violente et riant sans retour¹²⁶ » « Beauté toute d'alarme¹²⁷ », « [...] présente insoutenable¹²⁸ »... Si Bonnefoy choisit de représenter Douve sous les traits d'une salamandre, c'est notamment parce que ce batracien amphibie de l'ordre des Urodèles, insectivore et ovovivipare, comprend plusieurs espèces terrestres ou aquatiques dont la plus commune est de petite taille, de couleur noire tachée de jaune et dont la peau sécrète un mucus... irritant.

Ainsi émerge à tout instant, au sein du recueil, le simple couple bourreau/victime. Afin de faire de Douve l'*image* de la victime, elle est assimilée à une proie : « Elle gisait, le cœur découvert. À minuit, / Sous l'épais feuillage des morts, / D'une lune perdue elle devint la

122. DMEDLIDD, p. 18.

123. DMEDLIDD, p. 75.

124. DMEDLIDD, p. 81.

125. La seconde lecture, que nous expliciterons plus tard, étant : par ce faire, le poète s'attache à donner *véritablement* vie à Douve.

126. DMEDLIDD, p. 40.

127. DMEDLIDD, p. 46.

128. DMEDLIDD, p. 21.

proie¹²⁹ [...] ». « Portant sa robe [...] / Comme cerf pourchassé aux lisières, [...] elle mourut¹³⁰ [...] ».

Une proie que chasserait/pourchasserait le poète ? « Mais voici que la nuit incessante me garde, / Par de sombres chevaux je me sauve de toi¹³¹ », chuchote Douve, s'adressant au poète.

Et Bonnefoy de jouer avec la polysémie : « J'ai reculé longtemps devant tes signes, / Tu m'as chassée de toute densité¹³². » (Douve continue de s'adresser au poète.)

Or les proies, ainsi que le montre la présence du « cerf », sont, suivant ce que dicte la tradition, des animaux. D'où l'assimilation qui est faite entre Douve et l'*animalité* : « [...] je fus / [...] la seule bête prise / Dans ces rets de ta mort¹³³ [...] » ; du reste Douve est-elle décrite comme un animal : « Blessée confuse dans les feuilles, / Mais prise par le sang de pistes qui se perdent¹³⁴ », « Je t'ai vue ensablée au terme de ta lutte¹³⁵ [...] ».

Assimilation *précisément* développée par Bonnefoy dans *Du Mouvement et de l'immobilité de Douve*, comme nous allons maintenant le voir.

Douve animale : l'horreur de la mort

L'animalité manifestant ce qui n'est pas l'humanité, ne pouvant qu'être exclue totalement de son champ d'existence, permet à celle-ci d'être définie en creux (comme ce qui justement n'existe qu'en se tenant dans l'incapacité d'entrer en contact avec l'animalité autrement que sous la forme d'une asymptote, c'est-à-dire en s'en rapprochant toujours mais en ne la rejoignant jamais), laquelle définition finit par être tout à fait rompue par Bonnefoy, – dans la lignée de Jarry¹³⁶, de Louis Ernauld¹³⁷, ou encore des auteurs ayant inspiré ces derniers :

129. DMEDLIDD, p. 60.

130. DMEDLIDD, p. 39.

131. DMEDLIDD, p. 50.

132. DMEDLIDD, p. 50.

133. DMEDLIDD, p. 35.

134. DMEDLIDD, p. 17.

135. DMEDLIDD, p. 17.

136. Cf. notamment sa chronique « Juno Salmo au nouveau cirque » (voir Alfred Jarry, *Œuvres complètes*, II, édition établie par Henri Bordillon, avec la collaboration de Patrick Besnier et Bernard Le Doze, Gallimard, collection Bibliothèque de la Pléiade, 1987, p. 335).

137. Voir notamment Louis Ernauld, *Au Palais de Circé*, « poème dramatique », Librairie de l'Art Indépendant, 1901, p. 25 : « [C]e sont les guerriers grecs qui [...] ont été métamorphosés en bêtes, féroces ou immondes [...] ».

Wells¹³⁸ ou Verne¹³⁹ –, déjà lorsqu'il écrit : « J'entends [...] quel *dialogue* elle tente / Avec les chiens¹⁴⁰ [...] » (nous soulignons).

En effet, si « les chiens » est un écho du poème de Baudelaire « Une charogne¹⁴¹ », poème qui a tant inspiré Bonnefoy, comme nous le verrons, s'ils donnent également à penser, dans la mouvance de la fin-de-siècle (il n'est que de se reporter à Lautréamont¹⁴² ou encore à Jarry¹⁴³), quelque chose de la violence et de la sauvagerie *de facto* rattachées à la mort, l'essentiel tient au substantif « dialogue », qui suggère un lien si fort entre humanité et animalité qu'il permet la compréhension mutuelle, quand bien même la réalité de cette dernière est tempérée par le verbe « tenter ».

Et le *dialogue tenté avec les chiens* n'est pas la seule manière qu'a Bonnefoy de faire que soit établie une jonction profonde entre animalité et humanité.

La gorge de Douve va jusqu'à « se farde[r] de neige et de loups¹⁴⁴ [...] ». La gorge renvoie à la nudité mais aussi à l'intimité (que celle-ci ait trait à la maternité ou à la sexualité – la métonymie « gorge se farde » renvoyant sans fard à la thématique de la séduction), ce qui montre à quel point l'animalité (sous la forme des « loups ») est ici, à proprement parler, ce qui est *proche* de Douve.

En outre, Douve est « [p]arcourue des rayons d'une araignée vivante¹⁴⁵ [...] », ces rayons étant bien évidemment ceux de la toile d'araignée, Bonnefoy signifiant par cette formulation (donnant suite aux assertions de Joseph Delbœuf) que « la toile de l'araignée est un

138. Voir notamment H.G. Wells, *La machine à explorer le temps*, suivi de *L'île du docteur Moreau*, traduit de l'anglais par Henry D. Davray, Gallimard, collection Folio, 1959, p. 309 : « Tout autour de moi les masses vertes du fourré craquaient et s'écartaient pour livrer passage à ces bêtes humanisées, qui apparaissaient une à une. » (*L'île du docteur Moreau*)

139. Cf. par exemple Jules Verne, *Les frères Kip*, illustrations par George Roux, première partie, nouvelle édition, J. Hetzel éditeur, 1903, p. 126-127 : « [...] sur une des roches détachées du littoral, Nat Gibson crut distinguer une forme humaine. [...] Était-ce un homme [...] ?... [...] Il était à peu près impossible de se prononcer. [...] À cet instant, l'ombre envahissant cette portion du littoral, la forme humaine, si forme humaine il y avait, disparut. « [...] – Vous croyez avoir aperçu un homme ?... demanda Wickley. [...] – On rencontre souvent des phoques sur ces grèves au coucher du soleil, observa Hobbes, et, lorsqu'un d'eux se dresse, on peut le confondre avec un homme... ».

140. DMEDLIDD, p. 33.

141. Cf. le quatrain suivant : « Derrière les rochers une chienne inquiète / Nous regardait d'un œil fâché, / Épiant le moment de reprendre au squelette / Le morceau qu'elle avait lâché ».

142. Comte de Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, *Chants I, II, III, IV, V, VI*, frontispice de José Roy, L. Genonceaux éditeur, 1890, p. 18-19 : « Après quelques heures, les chiens, harassés de courir çà et là, presque morts, la langue en dehors de la bouche, se précipitent les uns sur les autres, sans savoir ce qu'ils font, et se déchirent en mille lambeaux, avec une rapidité incroyable. »

143. Alfred Jarry, *Œuvres complètes*, I, *op. cit.*, p. 932 : « La férocité des chiens bourrus, semblable à leurs dents, cliqueta [...] » (*L'Amour absolu*)

144. DMEDLIDD, p. 27. Présence figurant, en majuscules, dans l'œuvre de Jarry. Cf. *Id.*, p. 940 : « LOUPS. / Ils trottent assurément sur les feuilles sèches. / Il n'y a par terre que de la mousse. »

145. DMEDLIDD, p. 21.

prolongement du corps de l'insecte¹⁴⁶ [...] ». Cette toile, verticale, renvoie pour Bonnefoy à la mort (« Étant morte, puisque mourir est ce chemin / De verticalité sous la lumière¹⁴⁷ »). Les raisons de cette assimilation sont évidentes : la mort rend Douve prisonnière comme une toile d'araignée peut rendre prisonnière la présence furtive et légère – l'insecte – qui passe.

Mais si l'araignée (l'« araignée massive¹⁴⁸ », l'« araignée vivante¹⁴⁹ [...] ») a une telle importance pour Bonnefoy dans *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, ce n'est pas uniquement du fait de la signification symbolique que sa toile acquiert pour le poète. C'est également, peut-on penser, – l'intertextualité a une grande importance dans le recueil –, parce que cela permet à Bonnefoy, à un niveau moins apparent, de rendre hommage à Jarry, pour qui l'araignée a été une présence à ce point capitale qu'elle lui a permis d'énoncer, en son premier livre, son ambition littéraire en liens profonds et insécables avec l'idéalisme : se couper du monde extérieur, et vivre de la nuit du dessous du crâne¹⁵⁰.

En outre Bonnefoy peut-il, ce faisant, créer un écho du poème « Une charogne » de Baudelaire, du fait d'un jeu instauré par Bonnefoy avec le concept de polysémie : « Les formes s'effaçaient et n'étaient plus qu'un rêve, / Une ébauche lente à venir, / Sur la toile oubliée, et que l'artiste achève / Seulement par le souvenir. »

Et cette intense proximité entre humanité et animalité devient véritablement fusion, au point que l'animalité prend, sans retour possible, le pas sur l'humanité, au point que l'animalité devient *ce qu'il reste de l'humanité*, avec l'évocation de Douve sous les traits d'une salamandre¹⁵¹, et, surtout, avec *l'accaparement* du corps de Douve par les insectes (alors même que ce corps est – semble-t-il – becqueté par les oiseaux : « des têtes froides à becs [...] l'inondent¹⁵² »).

En premier lieu, il s'agit pour Bonnefoy, avec la mise en forme frappante de cet *accaparement*, dans un geste d'hommage et de déférence, et par souci du palimpseste, de discrètement *réécrire*... « Une charogne » de Baudelaire, et, ce faisant, de rendre perceptible, avec un pittoresque paradoxal mais sans pareil, toute l'horreur de la mort, et de la

146. Joseph Delbœuf, *Le Sommeil et les rêves, Le Magnétisme, Quelques considérations sur la psychologie de l'hypnotisme*, Fayard, collection Corpus des œuvres de Philosophie en langue française, 1993, p. 159.

147. DMEDLIDD, p. 35.

148. DMEDLIDD, p. 20.

149. DMEDLIDD, p. 21.

150. Alfred Jarry, *Œuvres complètes*, I, *op. cit.*, p. 225 : « Mygale, au triangle de ta toile isocèle étagère, prunelles de verre ou gouttes de rosée et pattes noires de luisant métal, épingles dont je voudrais de mes doigts d'ivoire détordre l'octuple grappin pour en transpercer ma chevelure de bismuth ; / Ferme la mort de mes cils au monde extérieur, pour que je réfléchisse dans la nuit de dessous mon crâne, silence seul troublé par le pouls qui tousse des artères de mes yeux sphériques. » (*Les Minutes de sable mémorial*)

151. Voir notamment DMEDLIDD, p. 70.

152. DMEDLIDD, p. 24.

décomposition qui en est la mécanique (plus ou moins) secrète, – mais sans que cela permette, comme chez Baudelaire, sinon *l'accomplissement* du moins la proclamation du *carpe diem* (car c'est la vie de l'esprit et non du corps qui est *défundue* par Bonnefoy dans *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*).

Nous soulignons, afin de faire apparaître le jeu d'échos.

Voici Baudelaire :

Rappelez-vous l'objet que nous vîmes, mon âme,
Ce beau matin d'été si doux :
Au détour d'un sentier une charogne infâme
Sur un lit semé de cailloux,

Les jambes en l'air, comme une femme lubrique,
Brûlante et suant les poisons,
Ouvrait d'une façon nonchalante et cynique
Son ventre plein d'exhalaisons.

Le soleil rayonnait sur cette pourriture,
Comme afin de la cuire à point,
Et de rendre au centuple à la grande Nature
Tout ce qu'ensemble elle avait joint ;

[...]

Les mouches bourdonnaient sur ce ventre putride,
D'où sortaient de noirs bataillons
De larves, qui coulaient comme un épais liquide
Le long de ces vivants haillons.

Tout cela descendait, montait comme une vague,
Ou s'élançait en pétillant ;
On eût dit que le corps, enflé d'un souffle vague,
Vivait en se multipliant.

*Et ce monde rendait une étrange musique,
Comme l'eau courante et le vent,
Ou le grain qu'un vanneur d'un mouvement rythmique
Agite et tourne dans son van.*

[...]

Et voici Bonnefoy :

« Je vois Douve étendue¹⁵³ », « [b]lanche sous un plafond d'insectes¹⁵⁴ [...] ». « La porte s'ouvre. Un orchestre s'avance. Et des yeux à facettes, des thorax pelucheux, des têtes froides [...] à mandibules, l'inondent¹⁵⁵. » « Je vois Douve étendue. Au plus haut de l'espace charnel *je l'entends bruire*. Les princes-noirs hâtent leurs mandibules à travers cet espace où les mains de Douve se développent, os défaits de leur chair se muant en toile grise que l'araignée massive éclaire¹⁵⁶. » « [E]lle rayonne une joie stridente d'insectes, *une musique affreuse*¹⁵⁷. » « *La musique saugrenue* commence dans les mains, dans les genoux, puis c'est la tête qui craque, *la musique s'affirme sous les lèvres*, sa certitude pénètre le versant souterrain du visage. // À présent se disloquent les menuiseries faciales¹⁵⁸. »

Décrier le corps ?

Est détruit le corps de Douve, suivant tout l'horifique que cette destruction peut abriter. S'il s'agit pour Bonnefoy de montrer toute l'horreur de la mort, il s'agit également, donnant ainsi corps à l'idéalisme, de *décrier* le corps, et plus encore, le « corps amoureux » (pour reprendre la terminologie rimbaldienne), la façon qu'a le corps de se vivre dans l'intimité amoureuse. En effet, il y a une adéquation entre le corps nu dans l'amour et le corps dénudé (jusqu'à l'os) par la mort, adéquation – particulièrement présente à la fin-de-siècle – que

153. DMEDLIDD, p. 24.

154. DMEDLIDD, p. 19.

155. DMEDLIDD, p. 24.

156. DMEDLIDD, p. 20.

157. DMEDLIDD, p. 22.

158. DMEDLIDD, p. 18.

rappelle avec force Bonnefoy par cette seule formulation : « [...] les dents découvertes comme pour l'amour¹⁵⁹ [...] ».

En conférant implicitement au corps dans sa beauté, apprêté pour l'amour, la même allure que celle qu'a le corps après qu'il a subi les ravages de la mort, Bonnefoy cherche, à la façon de Fechner qui a tant influencé Jarry, à nier la *prétendue* harmonie des formes humaines, de laquelle découlerait l'idée même de beauté : « L'homme voit en lui l'idéal de la beauté [...] mais c'est que l'amour-propre n'aveugle pas moins l'espèce que l'individu. N'écoutons pas ce juge prévenu, qui prononce dans sa propre cause ; ne consultons que la froide et calme raison : elle nous dira que la beauté consiste dans l'harmonie des formes. Or le corps humain, avec ses angles, ses os saillants, ses excroissances, ses cavernes, etc., peut paraître une machine fort bien appropriée à certaines fonctions ; mais on ne voit pas où réside la beauté de l'ensemble. C'est une ébauche, où quelques parties, comme la courbure du front, l'œil surtout, offrent des éléments de beauté, mais sans former un tout irréprochable¹⁶⁰. »

Si l'humain a irrévocablement divorcé d'avec l'harmonie, il se situe bien plutôt du côté du monstrueux, – de l'« accord inaccoutumé d'éléments dissonants¹⁶¹ » comme l'écrit Jarry dans le second numéro de *L'Ymagier* de janvier 1895 –, si l'on se souvient de la belle définition que donne Bataille des monstres : « Les monstres seraient [...] situés dialectiquement à l'opposé de la régularité géométrique, au même titre que les formes individuelles, mais d'une façon irréductible¹⁶². »

En outre, il faut remarquer que figure ici, avec Douve, un corps féminin¹⁶³. Et ce détail a toute son importance. Il s'agit de se libérer de la fatalité de l'incarnation après quoi nombre de romanciers et poètes, dans le mouvement fin-de-siècle, se dressent, dans un effort pour dénaturer le corps visible, dans son caractère éphémère, pour lui retirer les principes esthétiques qui le constituent en tant que parangon de la beauté – et du fait justement de ce caractère éphémère qui donne à l'affirmation de cette beauté toute sa valeur, du fait de son exceptionnalité : ainsi en est-il, dans nombre d'ouvrages de la fin-de-siècle, et dans le recueil de Bonnefoy, de la dénaturation de la femme/de Douve, et des attaques misogynes répétées/des attaques répétées contre Douve qui valent surtout comme attaques dirigées contre

159. DMEDLIDD, p. 21.

160. Gustav Theodor Fechner, « Anatomie comparée des anges » [paru initialement dans le tome XXIV du *Magasin pittoresque* (1856)], Julien Schuh, « Jarry et *Le Magasin pittoresque*, une érudition familière », *L'Étoile-Absinthe*, tournées 123-124, Paris / Tusson, Société des amis d'Alfred Jarry / Du Lérot, 2010, p. 119.

161. Alfred Jarry, *Œuvres complètes*, I, *op. cit.*, p. 972.

162. Georges Bataille, *Documents*, édition établie par Bernard Noël, Mercure de France, 1968, p. 110.

163. Du moins prétendument, car l'indétermination – comme nous le savons –, pour ce qui est de Douve, fait autorité.

le corps terrestre et le principe du naturel, la femme étant alors perçue doxastiquement comme étant l'incarnation des deux.

Un parfum d'anarchie

Du fait de la violence à laquelle il donne *lieu*, poème après poème (violence qui ne doit pas faire oublier la grande et indescriptible douceur s'échappant des textes, comme oiseaux de cages intelligemment détruites), et du fait de la façon suivant laquelle il la modèle, cette violence (qui est parfois fille de l'ineffable), le recueil est subtilement habillé d'un parfum – tenace – d'anarchie. Et l'on sait combien cette notion était chère à la fin-de-siècle, siégeant dans « l'air du temps¹⁶⁴ ».

Encore faut-il rappeler de quelle façon était *définie* l'anarchie, pour Jarry et pour les écrivains de sa génération. Louis Lormel, ami (et frère de revue) de Jarry, note dans un article intitulé « L'Art et l'Anarchisme » : « Nous ne sommes pas anarchiste au sens d'Émile Henry. Celui-ci est un démocrate, un communiste-anarchiste. Son intention est philanthropique ; il croit préparer la délivrance de la multitude. C'est là que naît le malentendu entre les militants – ouvriers manuels pour la plupart – et les littérateurs anarchistes. Tandis que les uns ont pour but une amélioration sociale, les autres, transposant en politique le principe absolu de l'Individualisme en Art, ne veillent qu'au développement égoïste de leur moi. Que nous importe l'affranchissement du plus grand nombre¹⁶⁵ ? »

Remy de Gourmont avançait déjà dans « L'Art Libre et l'esthétique individuelle » en 1892, article paru dans les *Essais d'art libre* – Jarry ne pouvait ainsi manquer de le connaître : « Doués d'une âme supérieure, les individus sortent du groupe formel ; ils vivent à l'état de mondes uniques ; ils n'obéissent plus qu'aux lois très générales de la gravitation vitale dont Dieu est le centre et le moteur¹⁶⁶. » Jarry radicalisera cette conception en « con[cevant] la terrible¹⁶⁷ », mais alors répandue « idée d'une substitution de Dieu¹⁶⁸ », pour reprendre la formulation de Rachilde dans son compte rendu de *Gog* de Mendès, cette substitution étant opérée au moyen de la figure de l'homme – et comment ne pas songer ici à la figure du poète

164. Georges Darien, *Le Voleur*, édition présentée et annotée par Patrick Besnier, Gallimard, collection Folio classique, 1987, p. 16.

165. *L'Art littéraire*, nouvelle série, numéros 3-4, troisième année, mars-avril 1894, p. 34.

166. Remy de Gourmont, « L'Art Libre et l'esthétique individuelle », *Essais d'art libre*, tome I, février-juillet 1892, Genève, Slatkine Reprints, 1971, p. 192.

167. *Le Mercure de France*, numéros 76-78, tome XVIII, avril-juin 1896, p. 283.

168. *Ibid.*

voleur de feu, trait sur lequel nous aurons l'occasion de revenir, telle qu'elle se dresse, inatteignable, dans *Du Mouvement et de l'immobilité de Douve...*

Jarry semble indiquer que l'homme le plus propre à ressembler à Dieu serait l'« Anarchiste parfait ». Dans le compte rendu qu'il dresse de *Journal d'un anarchiste* d'Augustin Léger inséré dans *Le Mercure de France* en mai 1896, définissant l'anarchiste, l'auteur du *Surmâle* écrit ainsi : « Dieu lui a cédé sa place de Synthèse¹⁶⁹. »

Si l'anarchiste prône la suprématie de son moi, – suivant tous les méandres de son obscurité (suivant le baiser qu'il adresse à la nuit), suivant l'inextricable et savant (mais d'un savoir qui ne pourra jamais être rendu visible par la mise à jour comtienne d'un système) réseau d'images couché en ce « je » –, et s'attache à faire en sorte que son « moi » parvienne au parfait mûrissement de lui-même, il le fait, à la façon de Bonnefoy, par (et exclusivement par) la littérature.

L'anarchie telle que perçue par Jarry et par un grand nombre d'auteurs desquels il se sent proche est conçue entièrement au moyen des virtualités de la littérature pensées comme de véritables actions, du fait de la doctrine de l'idéalisme qui considère que toutes les exhalaisons du Moi sont également tangibles, qu'elles soient concrètes ou abstraites, tous les niveaux de réalité demeurant égaux, puisque le monde entier, qui n'a « point de réalité objective¹⁷⁰ », est produit par l'idiosyncrasie du sujet.

Par « monde », il faut, bien évidemment, entendre ici la vision que le littérateur en a qui n'est, du reste, pas « vision » mais bien « réalité », dans le sens de réalité d'une vision car ce terme de « réalité », du fait de la multiplicité de réalités qu'il induit, chaque sujet ayant sa propre réalité, chaque sujet ayant – faisant – son propre monde, perd ainsi tout son sens. Force est de « se retirer en soi-même et [...] [de] ne plus contempler les choses que selon son rêve¹⁷¹ », comme l'écrit Pierre Quillard à propos d'Henri de Régnier dans *Le Mercure de France* en 1892.

Pour reprendre les mots de Maurice Merleau-Ponty, parce que conscience de soi et conscience du monde sont « rigoureusement contemporaines » (« il y a pour moi un monde parce que je ne m'ignore pas ; je suis non dissimulé à moi-même parce que j'ai un monde¹⁷² »), les idéalistes ont fait en sorte que la conscience du monde soit « fondée sur la conscience de soi¹⁷³ ».

169. Alfred Jarry, *Œuvres complètes*, I, *op. cit.*, p. 1012.

170. *Le Mercure de France*, numéros 29-32, tome V, mai-août 1892, p. 74.

171. *Id.*, p. 141.

172. Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, 1945, p. 344.

173. *Ibid.*

Pour ces raisons, le littéraire est tenté par « un désir enfantin de porter des bombes par l'oreille avec des gants blancs¹⁷⁴ ». Il s'agit ici pour les auteurs de la même obédience idéaliste que Jarry de s'inscrire dans le sillage de la pensée de Mallarmé qui affirme : « Je ne sais pas d'autre bombe, qu'un livre¹⁷⁵. » Parlant du secrétaire de rédaction de *La Revue blanche*, Mallarmé ajoute : « il n'y avait pas, pour Fénéon, de meilleurs détonateurs que ses articles. Et je ne pense pas qu'on puisse se servir d'arme plus efficace que la littérature¹⁷⁶. » Lisant *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, ne cessent de revenir vers nous ces assertions. Si l'anarchie est ce qui donne au « moi » son élan, c'est parce que la création du « moi » procède de la destruction (avec laquelle se confond, *de facto*, l'anarchie). De la destruction des autres « moi ». Mais aussi des formes préexistantes (à savoir de la destruction des *faits* émanant des autres « moi »).

Mais Bonnefoy dépasse cette conception. Détruisant Douve, le poète accède bien à sa propre existence, c'est-à-dire à son existence de poète (il *trouve* sa parole poétique, avec laquelle il se confond). Mais détruisant Douve, il ne se crée pas seulement lui-même. Il crée également celle-là/celui-là même qu'il détruit. Il crée Douve, comme nous le verrons.

Le refus de l'amour-expérience comme préalable à la destruction

Le préalable à la destruction est le refus de l'amour. Bonnefoy résume cette idée en ces quatre vers : « Et déjà il avait rompu cette dernière / Attache qu'est le cœur que l'on touche dans l'ombre. // Sa blessure créa, paysage rocheux, / Une combe où mourir sous un ciel immobile¹⁷⁷. »

Ce *refus* de l'amour permet à Bonnefoy de renouer avec une *vision* de l'amour qui est, développée sous le jour particulier que nous allons préciser, une récurrence notable à la fin du dix-neuvième siècle dans le milieu de Jarry et de Péladan, laquelle vision n'appartient de ce fait évidemment pas en propre à l'auteur de l'éthopée, mais celui-ci a fait en sorte qu'elle s'incarne tout particulièrement *via* les volumes de *La Décadence latine*, laquelle incarnation dans sa singularité n'a pas manqué de retenir fortement l'attention de Jarry, au point qu'elle l'a durablement influencé, lui qui a élaboré son œuvre, autant que Péladan, dans une tension

174. Henry J.-M. Levet, *Poèmes précédés d'une conversation de MM. Léon-Paul Fargue et Valery Larbaud. Deux Poésies. Le Drame de l'Allée. Le Pavillon (avec la préface d'Ernest La Jeunesse). Cartes postales*. Portrait par Müller, La Maison des Amis des Livres, 1921, p. 16.

175. Mallarmé, *Œuvres complètes, II*, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Gallimard, collection Bibliothèque de la Pléiade, 2003, p. 660.

176. *Id.*, p. 709.

177. DMEDLIDD, p. 72.

jamais résolue entre un mépris ostentatoire et continu de son époque et un intérêt très vif pour les « choses de ce temps¹⁷⁸ » s'exprimant au sein du milieu intellectuel suivant des invariants – parmi lesquels se trouve ainsi notamment cette vision de l'amour.

Celle-ci, mise en mots chez Péladan et chez Jarry (dans « Âmes solitaires », « Halderablou » ou *Les Jours et les Nuits*) en s'affirmant comme la résultante, semble-t-il, de leur « [t]rès haut Idéalisme¹⁷⁹ », s'articule autour d'un double refus : celui de la passion et celui de l'acte sexuel.

Si la passion est délaissée, ce n'est pas seulement parce qu'elle rattache toute création, fût-elle neuve, à un principe éculé (pour les symbolistes) de fabrication littéraire (elle reste le moteur principal de la mise en intrigue pour les naturalistes). Elle doit être combattue jusque dans l'enceinte du livre, qui doit apporter (cela est vrai pour Péladan) la preuve de son inanité.

L'homme (et non la femme selon Péladan, car celle-ci se hausse au-dessus de sa condition grâce à l'élan passionnel) doit se protéger de la passion, pour les dangers qu'elle représente. « [L]'homme même de génie se médiocrise dans la passion¹⁸⁰ ». Elle le détourne de son œuvre ou de son rêve d'œuvre, en l'enfermant dans la logique de la vie sentimentale, qui est propre à enchaîner l'homme à ses instincts.

La passion, telle que la définit Péladan (« [j]e définirais la passion... »), est « la sentimentalisation d'un instinct¹⁸¹ ». Or, la « vie instinctive¹⁸² » est la plus condamnable qui soit. Les « passions banales », qui la régissent, empêchent l'homme de se « mettre en route vers l'absolu¹⁸³ ». Il y a donc une « bassesse de la vie passionnelle¹⁸⁴ ».

Péladan va jusqu'à signifier par deux fois (ce qui montre à quel point cette idée lui tenait à cœur) que le bonheur « se produit en [...] éteignant la vie passionnelle et en développant, de toutes nos forces, la vie intellectuelle, la seule éternelle¹⁸⁵ ! ». La vie intellectuelle ne risque

178. Comme en témoigne son recueil de chroniques intitulé *La Chandelle verte, lumières sur les choses de ce temps*.

179. Alfred Jarry, *Œuvres complètes*, I, *op. cit.*, p. 1003.

180. Joséphin Péladan, *La Décadence latine, éthopée [IV], À cœur perdu*, G. Edinger, 1888, p. 230.

181. Joséphin Péladan, *La Décadence latine, éthopée [III], L'Initiation sentimentale*, Édinger, 1887, p. 111. Le fait que Péladan propose une définition scientifique de la passion n'est pas surprenant sous sa plume. Son travail d'écrivain est scientifique dans la mesure où il cherche à dégager des lois capables d'expliquer toutes les manifestations de l'être : il parle bien souvent scientifiquement de ce qui a trait au corps ou à la volupté, ce qui est une façon également de s'en tenir à distance, l'investigation scientifique opérant une distanciation radicale entre soi et l'objet étudié. En outre cherche-t-il à se dégager des lieux communs perpétués sur des sujets aussi éculés, l'écriture visant à donner une empreinte réelle de ce dont il est question, et non à être la trace d'une subjectivité.

182. Joséphin Péladan, *La Décadence latine, éthopée [IV], À cœur perdu, op. cit.*, p. 346.

183. Joséphin Péladan, *La Décadence latine, éthopée [II], Curieuse !*, A. Laurent, 1886, p. 18.

184. Joséphin Péladan, *La Décadence latine, éthopée [IV], À cœur perdu, op. cit.*, p. 257.

185. Joséphin Péladan, *La Décadence latine, éthopée [III], Curieuse !, op. cit.*, p. 331 et Péladan, *La Décadence latine, éthopée [III], L'Initiation sentimentale, op. cit.*, p. 146-147.

jamais de se réduire à la « vie végétative », ne laissant aucune place à l'acte charnel, qui inscrit l'amour dans l'éphémère, un éphémère sans cesse renouvelé.

L'on peut penser que le refus de l'acte sexuel est une conséquence (à moins que ce ne soit l'inverse) du refus de la passion.

Tuer en soi « l'attraction sexuelle » est nécessaire selon Péladan si l'on veut « la toute puissance¹⁸⁶ », autrement dit la puissance sur soi, laquelle inclut toutes les autres, et affirmer son indépendance : ne pas aimer équivaut à se suffire à soi-même, ce qui est le cas de l'androgynie – l'on peut aller jusqu'à dire que celui-ci est un modèle pour Péladan comme pour Jarry dans la mesure où il « se suffi[t] à lui-même et n'aim[e] pas¹⁸⁷ ».

Aussi les personnages des romans de l'éthopée ont-ils pour devoir avant toute chose de s'affranchir « des lois sexuelles¹⁸⁸ ».

Outre que leur jugement ne doit jamais être influencé par un désir quelconque, l'acte sexuel est banal, pouvant être perpétré par n'importe qui, et en plus indéfiniment, comme le rappelle Jarry en ouverture du *Surmâle* : « L'amour est un acte sans importance, puisqu'on peut le faire indéfiniment ». Produire les mêmes gestes que la multitude rattache l'homme à cette multitude, le penseur devant chercher à tout prix la singularité.

Refusant le principe égalitaire, y compris dans le domaine de la volupté (« L'amour pour tous [...] empoisonne nos mœurs¹⁸⁹ »), les héros de Péladan s'excluent de ces plaisirs, ne pouvant en exclure le peuple. « À eux deux, ils disaient "non" aux lois de l'instinct et l'irréalité de leur situation, irréalité telle que personne ne les eût compris, leur donnait la sensation d'avoir rompu toute solidarité avec le troupeau humain¹⁹⁰ ».

En outre, il y a un principe de vulgarité qui est attaché au principe de plaisir¹⁹¹. Et cela n'est pas dû à la collectivité. La vulgarité qui entache l'acte n'est pas celle qu'incarne le peuple aux yeux de Péladan. Non, l'acte est vulgaire en soi, car il rattache l'homme à l'animal. Une expression est récurrente dans l'œuvre de Péladan pour parler des corps enlacés : « La Bête à deux dos¹⁹² ». Jarry explicite ainsi à Vallette le titre qu'il a choisi pour sa première prose

186. Joséphin Péladan, *La Décadence latine, éthopée [I], Le Vice Suprême, op. cit.*, p. 298.

187. Joséphin Péladan, *La Décadence latine, éthopée [II], Curieuse !, op. cit.*, p. 8.

188. Joséphin Péladan, *La Décadence latine, éthopée [I], Le Vice Suprême, op. cit.*, p. 331.

189. Joséphin Péladan, *La Décadence latine, éthopée [X], Le Panthée, E. Dentu, 1892*, p. 176.

190. Joséphin Péladan, *La Décadence latine, éthopée [IV], À cœur perdu, op. cit.*, p. 148.

191. Et à ce titre, le seul coût permis aux yeux de Péladan est celui que l'homme peut et doit avoir avec l'idéal : « Mon rut de l'idéal, reculant au passé, a violé les tombeaux où dormaient les miracles, et mon stupre a connu les très jeunes idées qui n'évolueront pas, avant un autre siècle » (Joséphin Péladan, *La Décadence latine, éthopée [IV], À cœur perdu, op. cit.*, p. 56).

192. *Id.*, p. 191.

publiée dans *Le Mercure de France* : « Je mettrai [...] comme titre simplement HALDERNABLOU en un seul mot de l'horreur de la bête double accouplée ».

La pulsion sexuelle, une fois réalisée, n'est pas assimilée comme acte par la conscience, ne pouvant être assumée par des êtres férus d'idéalisme. Elle est vécue comme dérive du côté du bestial.

En reniant l'acte physique, Jarry dans « Haldernablou » et Péladan dans *La Décadence latine* ne nient pas l'amour, mais l'envisagent comme une conséquence de leur idéalisme. Il ne « doit être qu'un rêve, ou un androgynat sentimental pour l'intellectuel¹⁹³ ». « Hors du sexe seul est l'amour¹⁹⁴ » (« Haldernablou »). Et ce refus est difficile (il faut être « assez for[t] »), doit naître d'un travail sur soi, s'apparente à une « ascèse¹⁹⁵ ».

Il s'agit de réinventer l'amour. Le contact doit être proscrit, vécu comme quelque chose de « démonial » : « je voudrais... quelqu'un [...] à qui un baiser fût stupre démonial¹⁹⁶ ». Le contact exclut l'amour des rapports humains, étant vécu comme une violence d'une grande intensité, indicible violence faite au rêve.

Bonnefoy parle avec prolixité de cette violence – après avoir pris soin de gommer de la relation entre le poète et Douve, tout ce qui pourrait ne pas ressortir du platonisme (« [N]ous étions hagards et séparés¹⁹⁷ [...] » – en faisant du seul contact amoureux possible la mise en forme patiente et perverse d'une destruction : « Toute une nuit je t'ai rêvée ligneuse, Douve, pour mieux t'offrir à la flamme. Et statue verte épousée par l'écorce, pour mieux jouir de ta tête éclairante. // Éprouvant sous mes doigts le débat du brasier et des lèvres : je te voyais me sourire¹⁹⁸. » Suivant la conception propre à la fin-de-siècle et qu'a reprise à son compte Bonnefoy dans *Du Mouvement et de l'immobilité de Douve*, il n'y a, ne semble y avoir de sensualité amoureuse, de jouissance physique que dans un rapport interpersonnel fondé – en propre – sur la destruction.

Et ce plaisir charnel n'est pas seulement le fait de l'acteur de cette destruction. Bonnefoy n'écrit-il pas : « je te voyais me sourire » ? Et, ailleurs : « Éclair vide, cours sur mes lèvres, pénètre-moi¹⁹⁹ ! ». Aussi la jouissance est-elle également le fait de celui ou celle à qui il est fait le don de souffrir. Et, dans la logique la plus implacable, d'être détruit. Par conséquent y a-t-il une jouissance à mourir, quand bien même le fait de mourir se confond avec la

193. *Id.*, p. 65.

194. Alfred Jarry, *Œuvres, op. cit.*, p. 49.

195. *Id.*, p. 55.

196. *Id.*, p. 49.

197. DMEDLIDD, p. 45.

198. DMEDLIDD, p. 69.

199. DMEDLIDD, p. 68.

destruction organique : « J'aime m'aveugler, me livrer à la terre. J'aime ne plus savoir quelles dents froides me possèdent²⁰⁰. » Cette idée est répétée, afin de montrer son importance (et Bonnefoy de filer la métaphore du plaisir charnel) : « [...] jouir d'être morte²⁰¹ ». « Vraiment je fus heureuse / À ce point de mourir²⁰². » « Mourir est son seul cri, de vrai apaisement²⁰³. » Comme « Haldernablou » de Jarry, les romans de Péladan présentent des âmes qui sont adorées à mesure qu'elles se refusent et qui maintiennent coûte que coûte la distance – salutaire pour le déploiement en tous sens de leur intellectualité –, choisissant la rupture quand le disciple aimant se montre incompréhensif, c'est-à-dire rétif au maintien de la distance, ou partisan d'un amoindrissement de celle-ci. Cette distance est ce qui permet à l'amour de se maintenir. « Vous donner, signifie me perdre, Paule²⁰⁴ ». Elle est même preuve d'amour véritable. « Il y a plus d'amour, Paule, et vous le sentez bien, dans ma retraite qu'en un assaut²⁰⁵ ».

Les âmes se doivent mutuellement l'idéalité (« Je vous aime de toute l'idéalité que je vous dois²⁰⁶ », « soyons des tabernacles d'idéalité²⁰⁷ »), autrement d'âmes elles déchoiront au rang d'êtres, comme l'idée déchoit qui se concrétise. Toujours, écrit Bonnefoy, « nous sommes », ne pouvons qu'être « matière lavée et retournant aux vieilles / Idées retentissantes où le feu s'est tari²⁰⁸ ».

En détruisant Douve, le poète lui permet d'apparaître *esprit*, – comme nous allons le voir maintenant de façon circonstanciée –, et ainsi de se tenir face à lui dans une égalité qui exclut le corps (le poète apparaissant lui-même, de par le feu poétique, comme un pur esprit), dans une étreinte amoureuse sans étreinte, dans une forme d'amour qui exclut toute possibilité de rapprochement physique (et par conséquent de dévoiement, de chute du rêve).

La toute-puissance du feu (« [...] un dieu, actif, doué de pouvoirs²⁰⁹ »)

Fait du poète, la destruction est – se veut – totale, absolument. Elle est – se veut –, dans sa réalisation, sœur du paroxysme. « Je détruis ton désir, ta forme, ta mémoire, / Je suis ton

200. DMEDLIDD, p. 68.

201. DMEDLIDD, p. 11.

202. DMEDLIDD, p. 54.

203. DMEDLIDD, p. 83.

204. Joséphin Péladan, *op. cit.*, p. 29.

205. *Id.*, p. 40.

206. Joséphin Péladan, *La Décadence latine, éthopée [III], L'Initiation sentimentale, op. cit.*, p. 127.

207. Joséphin Péladan, *La Décadence latine, éthopée [II], Curieuse !, op. cit.*, p. 315.

208. DMEDLIDD, p. 62.

209. Yves Bonnefoy, *L'Improbable et autres essais*, Mercure de France, 1980, p. 246.

ennemi qui n'aura de pitié. // Je [...] prendrai / Sur toi les libertés de la guerre et j'aurai / Dans mes mains ton visage obscur et traversé²¹⁰ ». « Je saurai vivre en toi, j'arracherai / En toi toute lumière, // Toute incarnation, tout récif, toute loi²¹¹. » Mais comment cet anéantissement s'opère-t-il ? Par le feu, que porte en lui le poète, étant *voleur de feu* (« Donc le poète est vraiment *voleur de feu* » écrit Rimbaud, qui a influencé d'inénarrable manière Bonnefoy).

Réécoutons : « Toute une nuit je t'ai rêvée ligneuse, Douve, pour mieux t'offrir à la flamme²¹². » Mais par quel biais le poète jouit-il du feu ? Par l'orage, par la foudre. Car le feu vécu par le poète est déflagration. Il n'est pas douce continuité aboutissant à la cendre.

« Dans mes mains ton visage obscur et traversé, / Dans mon cœur ce pays qu'illumine l'orage²¹³. » « Et dans le vide où je te hausse j'ouvrirai / La route de la foudre, // Ou plus grand cri qu'être ait jamais tenté²¹⁴. » « Je te revis furtive. En lisière des arbres / [...] / Tout le bruit de l'orage au cœur des frondaisons. // O plus noire et déserte ! Enfin je te vis morte, / Inapaisable éclair que le néant supporte, / Vitre sitôt éteinte, et d'obscur maison²¹⁵. » ([E]st-ce toi, ce logis dévasté²¹⁶ [?]) Car Douve est là, « plus belle / Que la foudre, quand elle tache », par l'entremise du poète, « les vitres blanches de [s]on sang²¹⁷. » « Dernière vitre heureuse que l'ongle solaire déchire²¹⁸ [...] ».

La destruction s'opère par le feu, qui est tout à la fois lumière et destruction. C'est ainsi qu'il faut comprendre l'énigme suivante : « [...] Douve même morte / Sera lumière encore n'étant rien²¹⁹. » Destruction sans retour possible, au point qu'il est possible d'affirmer que le feu porte en lui la présence ardente de la mort : « [...] Il ne reste qu'un feu du royaume de mort²²⁰. »

S'il est loisible d'écrire : « Sur un fangeux hiver, Douve, j'étendais / Ta face lumineuse²²¹ [...] », c'est parce que le visage de Douve, et son être entier, se vouent involontairement à la connaissance du feu : « [...] celle qui veille encor / Sur l'âtre, son visage étant chu dans les flammes²²² [...] ».

210. DMEDLIDD, p. 41.

211. DMEDLIDD, p. 51.

212. DMEDLIDD, p. 69.

213. DMEDLIDD, p. 41.

214. DMEDLIDD, p. 51.

215. DMEDLIDD, p. 40.

216. DMEDLIDD, p. 44.

217. DMEDLIDD, p. 11.

218. DMEDLIDD, p. 12.

219. DMEDLIDD, p. 33.

220. DMEDLIDD, p. 15.

221. DMEDLIDD, p. 40.

222. DMEDLIDD, p. 61.

Ceci est le terme. Reprenons : « Il s’agissait d’un vent plus fort que nos mémoires, / [...] et tu passais devant ces flammes / La tête quadrillée les mains fendues²²³ [...] ». « Ce bras que tu soulèves soudain s’ouvre, s’enflamme. Ton visage recule. Quelle brume croissante m’arrache ton regard²²⁴ ? » « Le bras que tu soulèves, soudain, sur une porte, m’illumine à travers les âges. Village de braise, à chaque instant je te vois [...], Douve²²⁵ [...] ». « Je te revis furtive. En lisière des arbres / Paraître comme un feu quand l’automne resserre²²⁶ [...] ». « Il fallait qu’ainsi tu parusses aux limites sourdes, et d’un site funèbre où ta lumière empire, que tu subisses l’épreuve. // Ô plus belle et la mort infuse dans ton rire²²⁷ ! » Et Douve de résumer elle-même cette capitale cruauté : « Ainsi ai-je vécu, mais forte d’une flamme, / Qu’ai-je d’autre connu que son recourbement²²⁸ ».

De quoi le feu est-il la métaphore ?

Or le feu paraît étrangement lié au froid. « Présence exacte qu’aucune flamme désormais ne saurait restreindre ; convoyeuse du froid secret²²⁹ [...] ». « Présence ressaisie dans la torche du froid²³⁰ ». « Je te détiens froide à une profondeur où les images ne prennent plus²³¹ ». « [J]e tiens Douve morte / Dans l’âpreté de soi avec moi refermée. // Et si grand soit le froid qui monte de ton être, / Si brûlant soit le gel de notre intimité²³² [...] ». « D’un geste il me dressa cathédrale de froid, / Ô Phénix ! Cime affreuse des arbres crevassée / Par le gel ! Je roulais comme torche jetée / Dans la nuit même où le Phénix se recompose²³³. » « Que le froid par ma mort se lève et prenne un sens²³⁴. »

Si chez Bonnefoy le feu est amoureusement accolé au froid, ce n’est pas seulement par goût – déjà mentionné – du paradoxe. C’est une façon de signifier pour le poète que le feu est surtout métaphorique. Cette réalité (être une métaphore) est, pour le feu, la première, la plus importante de toutes ses réalités²³⁵. Bonnefoy confie : « Quand je dis « le feu » [...] et,

223. DMEDLIDD, p. 13.

224. DMEDLIDD, p. 16.

225. DMEDLIDD, p. 14.

226. DMEDLIDD, p. 40.

227. DMEDLIDD, p. 28.

228. DMEDLIDD, p. 59.

229. DMEDLIDD, p. 28.

230. DMEDLIDD, p. 19.

231. DMEDLIDD, p. 23.

232. DMEDLIDD, p. 45.

233. DMEDLIDD, p. 60.

234. DMEDLIDD, p. 55.

235. En ce qui concerne ses autres réalités, voir Marc Eigeldinger, *Mythologie et intertextualité*, Genève, Slatkine, 1987, p. 262.

poétiquement, ce que ce mot évoque pour moi, ce n'est pas seulement le feu dans sa nature de feu²³⁶ [...] ».

En cela, Bonnefoy s'inscrit profondément (une nouvelle fois !) dans le symbolisme, dans ce que d'aucuns ont nommé l'antinaturalisme... Il s'agit, en empruntant les propos de Remy de Gourmont au sujet d'Aurier (propos rapportés par le directeur du *Mercur de France*), de « vouloir [...] exprimer [...] non pas seulement la beauté ou la vérité des choses, mais aussi les idées et les symboles qui dorment dans les choses ». « Il ne s'agit plus de copier la vie telle quelle ou selon de vains arrangements mélodramatiques, ni de raconter, ni de transcrire, par n'importe quel procédé, des anecdotes, même monumentales, même suivies en plusieurs tomes [...] ; il faut que l'œuvre s'élève jusqu'à la signification²³⁷. »

C'est du reste pour cette raison que Douve n'est pas précisément approchable, qu'elle n'est pas décrite, autrement qu'au moyen d'invariants renvoyant au corps féminin *en général* (le visage, les yeux, les mains, les seins, la bouche, les lèvres, la robe...), et donc ouvrant un peu plus encore sur l'abstraction, permettant à chacun une projection mentale ; c'est pour cette raison qu'elle n'a pas de vie *propre* qui puisse être relatée ; c'est pour cette raison qu'elle a divorcé d'avec l'idée même de l'anecdote.

Mais alors de quoi le feu est-il la métaphore ?

De l'esprit tout d'abord. L'on commence à comprendre cette métaphore si l'on prend conscience que le feu « appartient au monde des substances fécondantes, qui signifient par le dynamisme de leur présence²³⁸. » L'on finit de comprendre cette métaphore si l'on se remémore le chemin suivant : le feu est ce qui purifie (« [L]avé le visage, / Purifié le corps²³⁹ [...] ») ; « Et le feu vient laver sa face²⁴⁰ », vivant en résonance avec « les eaux de la mort²⁴¹ ») ; il est, en détruisant l'enveloppe charnelle, en faisant fi de tout ce qui est corporéité, ce qui fait logiquement apparaître le divin *reste* de l'homme : l'âme, l'esprit. C'est en cela que la destruction est un « bien » : « L'odeur du sang sera ce bien que tu cherchais²⁴² [...] ».

Pour Bonnefoy, par un raccourci (et l'on souvient que Jarry cultivait avec beaucoup de soin semblables raccourcis), le vrai feu est l'esprit, doncques. Or, quoi de plus pur que l'esprit ?

236. Yves Bonnefoy, *L'Improbable et autres essais*, Mercure de France, 1980, p. 246.

237. *Le Mercur de France*, numéros 33-36, tome VI, septembre-décembre 1892, p. 276.

238. Marc Eigeldinger, *op. cit.*

239. DMEDLIDD, p. 45.

240. DMEDLIDD, p. 36.

241. DMEDLIDD, p. 36.

242. DMEDLIDD, p. 77.

« Le mythe le plus pur, / Un grand feu traversé, qui est esprit²⁴³. » Est-il besoin d'ajouter qu'il s'agit pour le poète, là encore, de redonner vie à l'idéalisme de la fin-de-siècle, sans oublier l'idéalisme hégélien (Bonnefoy cite Hegel en exergue) ?

Mais il est utile par contre d'ajouter que l'esprit a – peut avoir –, pour Bonnefoy, – du fait de la façon qu'il a, continûment, de lui donner corps –, proprement l'existence d'un *corps*.

L'esprit comme corps (astral)

Bonnefoy rejoint ici Paul Audi, qui a écrit bellement et de synthétique façon dans *Supériorité de l'éthique, De Schopenhauer à Wittgenstein* : « L'esprit : je veux dire le corps. Certes pas le corps objectif, qu'on voit, qu'on touche et qu'on sent ; cette enveloppe charnelle qu'on mesure, comprend et décompose ensuite en une série d'organes ou de fonctions diverses. Non pas en effet le corps organique ou fonctionnel, mais le corps subjectif, intensif, charnel, vivant – et à ce titre "invisible". Un corps qui, selon l'expression de Rousseau, "se porte pour ainsi dire toujours tout entier avec soi²⁴⁴", parce qu'il est ce "soi" lui-même et en son tout, un soi parvenant justement en soi dans le "vouloir" toujours déjà auto-affecté de son être-en-vie – c'est-à-dire de son incarnation. Un corps que son pâtre *grandit*, parce qu'il l'agrandit de cela qui le précède et l'excède de toutes parts, et qui "se montre" en tant que soi-même toujours plus grand que soi ; un corps jouissant et souffrant qui est en tous points de sa chair une pure "croissance" en soi, *ein Wachstum*, selon le mot exceptionnel de Kafka. Un corps-croissance²⁴⁵. »

Paul Audi n'invente rien, ici. L'esprit comme corps est une assertion déjà vécue par Jarry, et par les auteurs de sa génération. La terminologie qu'ils utilisent est « corps astral » (et l'esprit tel que Bonnefoy lui donne place, dans *Du Mouvement et de l'immobilité de Douve*, à chaque instant place, a beaucoup à voir, nous semble-t-il, avec le corps astral). Si Bergson a professé à Henri IV (nous recopions son cours tel qu'il a été exactement pris en note par son élève Jarry) : « nous n'avons pas d'exemple dans la nature, malgré les prétentions des spirites, d'exemple certain qui puisse nous permettre d'affirmer qu'il existe des esprits séparés du corps », « [t]oute conscience nous apparaît tjours comme liée à un organisme²⁴⁶ », la

243. DMEDLIDD, p. 85.

244. Jean-Jacques Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (voir *Œuvres complètes*, 3, Gallimard, collection Bibliothèque de la pléiade, 1979, p. 136).

245. Paul Audi, *Supériorité de l'éthique, De Schopenhauer à Wittgenstein*, Presses universitaires de France, collection Perspectives Critiques, 1999, p. 232.

246. Cours Bergson, Cahier D, Ms 21133-B¹-I-13 (5/6), Fonds Jacques Doucet, p. 2.

génération de poètes à laquelle a appartenu Jarry ne considérera jamais les choses de cette façon.

Toute vie humaine est en effet pressentie par eux comme étant caractérisée par la dualité des deux corps (principalement) la caractérisant, le corps astral et le corps visible que Jarry nomme « corps terrestre ». Jarry schématise ici, dans un souci de synthèse, puisque sont théorisés également le plus souvent dans les publications de l'époque²⁴⁷, en plus de ces deux corps, le corps mental et le corps causal²⁴⁸.

Le corps astral²⁴⁹, pour être *presque* imperceptible²⁵⁰ (étant « formé d'une matière plus subtile que les éthers du corps physique » ; « on l'a appelé "astral" » car il est néanmoins « brillant à l'œil des clairvoyants²⁵¹ »), n'en est pas moins réel et agissant puisque le contenu des rêves est souvent perçu comme étant le fait de la sorte de voyage que ce corps fait opérer au

247. Ce ne sont pas les seules entités, palpables ou impalpables constituant à elles toutes l'unité du corps humain. Nous citons les travaux du docteur Pascal, auquel Jarry s'intéressera, puisqu'il rendra compte d'un de ses ouvrages : « pour le corps physique : la vie dite organique [est] représentée par l'ensemble des forces physico-chimiques, électriques, magnétiques, caloriques et vitales proprement dites ; [...] le corps dit astral [est caractérisé] par la sensation, résultat de la vibration que lui transmettent les centres nerveux de l'appareil physique ; [...] le corps mental [est caractérisé par] la pensée et tous ses corollaires ; [...] le corps spirituel [est caractérisé par] l'amour et ses dérivés ; le corps divin [est caractérisé par] la volonté ; pour les deux corps les plus élevés, cette fondamentale nous est encore inconnue. Les états de conscience dus à l'intervention du spectateur et perceuteur des mouvements véhiculaires, – l'Âme, – sont tous le produit de l'ensemble des activités d'un corps. » (Théophile Pascal, *Les Lois de la Destinée*, Publications théosophiques, 1904, p. 9).

248. « Les véhicules de conscience sont souvent nombreux dans un être, d'autant plus nombreux que ce dernier est plus avancé sur l'échelle d'évolution. Chez l'homme actuel, on en trouve quatre : le corps visible, le corps astral, le corps mental et le corps causal. Ils ne sont pas tous également développés, et, par suite, également conscients, car la netteté et l'intensité de la conscience tiennent au degré de perfection de ses véhicules [...]. » (Théophile Pascal, *Essai sur l'Évolution Humaine, Résurrection des corps, réincarnations de l'âme*, Publications Théosophiques, 1908 [seconde édition, la première datant de 1901], p. 308-309).

249. Papus donne une définition assez précise du corps astral dans l'*Initiation* (numéro de juillet 1895) qu'il relie à l'étude du livre d'Abel Haatan intitulé *l'Astrologie judiciaire*. Cette définition est recopiée *in extenso* dans *Le Mercure de France* en 1895, dans un numéro que Jarry, on peut le penser, ne manquera pas de lire, avec d'autant plus d'intérêt que l'on sait son goût pour la question du « double », et Edmond Pilon la présentera en ces termes : « Papus donne de fort intéressantes notes sur la définition possible du *corps astral*, et sur le « double de l'homme » ». « La tradition hermétique, écrit Papus, nous enseigne que rien n'est isolé dans la nature et qu'une vibration générée en un point de l'univers se répercute avec plus ou moins d'intensité sur le système tout entier. Les corps producteurs de vibrations considérables doivent agir avec plus de force que les autres corps ; de là, l'importance attribuée *aux astres* dans les phénomènes de la nature et, en particulier, dans la production, la génération et la conservation (ou même la destruction) des choses et des êtres terrestres. Ces astres, invisibles dans le jour (dans les conditions habituelles), *visibles et lumineux*, dès la disparition de la lumière solaire, agissent les uns sur les autres grâce à un fluide *subtil* et lumineux. Ils sont les *régulateurs* et les *conservateurs* des formes terrestres, et, bien plus, nous verrons par la suite qu'ils conservent dans leur lumière secrète les idées et les faits à l'état d'*images*. Aussi Paracelse nomme-t-il ce principe : *l'astre de l'homme* ou le CORPS ASTRAL » (*Le Mercure de France*, numéros 67-69, tome XV, juillet-septembre 1895, p. 368).

250. Dans les publications de l'époque, il est répété qu'on ne saurait asserter avec raison qu'il est immatériel : « En allant au fond des choses on trouve qu'il s'agit là, comme pour les esprits des spirites modernes, non pas d'une chose vraiment immatérielle, mais d'un corps gazeux, invisible. » (Ernest Haeckel, *Le Monisme, lien entre la religion et la science, profession de foi d'un naturaliste*, préface et traduction de G. Vacher de Lapouge, Librairie C. Reinwald, Schleicher Frères Éditeurs, 1897, p. 26).

251. Théophile Pascal, *Les Lois de la Destinée*, *op. cit.*, p. 9.

dormeur ; le rêve par conséquent est toujours perçu comme étant rattaché à une part de réel suscitée par soi et non à une hallucination de la conscience ou de l'inconscient²⁵².

Est-ce pour cette raison que les poèmes du recueil de Bonnefoy apparaissent tous – comme Ophélie se laissant glisser dans l'onde, sa beauté rejetant l'inéluctable de sa mort – baignés d'onirisme ?

Or, la création littéraire a trait ontologiquement au corps astral pour Jarry (Bonnefoy, concevant l'esprit – le corps astral – et la parole poétique d'un même mouvement de l'intellection, comme nous le verrons un peu plus tard, s'inscrit dans cette exacte lignée).

Selon l'auteur des *Minutes de sable mémorial*, l'homme peut grâce au corps astral s'élever loin des contingences matérielles ; or Fechner, principal inspirateur de Jarry, pour ce qui est de cette question, indique que cette ascension est permise par l'écriture : « nous [...] voyons [l'homme] graviter vers les êtres supérieurs par l'écriture²⁵³ [...] ».

Dans *Les Jours et les Nuits*, Jarry synthétise cette conception reliant indubitablement création et corps astral, le sommeil étant perçu comme le cadre temporel au sein duquel le corps astral peut s'exprimer dans une totale liberté, s'affranchissant du corps terrestre, d'où ses échappées hors de celui-ci, voyages dont le rêveur se souvient à son réveil du fait de l'empreinte persistante d'images, souvenirs déformés de ces envolées nocturnes qui prennent la forme des rêves : « Sengle construisait ses littératures, curieusement et précisément équilibrées, par des sommeils d'une quinzaine de bonnes heures, après manger et boire²⁵⁴ [...] ».

Écrire est à ce point relié à l'acte de dormir (acte de libération du corps astral donc) que la veille, au cours de laquelle se cristallise l'écriture qui est pleinement et entièrement apparue au cours de la nuit, est comparée par Jarry, ailleurs dans *Les Jours et les nuits*, à un rêve lucide, façon de signifier que « jour » et « nuit » sont indéfectiblement reliés autour de la notion de corps astral que donne constamment à vérifier le fait d'écrire : « Sengle, après avoir dormi tout à fait, rêvait lucidement. L'après-midi, il lirait quelque bouquin²⁵⁵ [...] ».

La création n'est pas soumise à l'intentionnalité (et ainsi elle ne saurait être placée sous le feu de la critique), étant pensée comme étant soumise uniquement aux principes obscurs (car non entièrement empiriquement – il y a bien un empirisme des rêves ou des états de délire – constatables) édictés par le corps astral.

252. Si cette notion était encore balbutiante, elle avait bien un sens, mais non celui véritablement que lui donnera Freud.

253. Gustav Theodor Fechner, *op. cit.*, p. 122.

254. Alfred Jarry, *Œuvres complètes*, I, *op. cit.*, p. 793.

255. Alfred Jarry, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 569.

Par l'écriture, « l'inconscient » devient « maître de la conscience²⁵⁶ », pour reprendre l'expression de Max Nordau et Jarry, en énonçant l'apologie de l'inconscient, le considérant comme supérieur à la conscience, s'oppose en force au propos de Nordau dans *Dégénérescence* (paru en 1894) : « Se laisser mener par ses instincts, c'est, en d'autres termes, faire l'inconscient maître de la conscience, subordonner les centres nerveux les plus élevés aux centres inférieurs. Or, tout progrès repose sur ce que les centres les plus élevés exercent de plus en plus d'autorité sur l'organisme entier, que le jugement et la volonté domptent et dirigent de plus en plus sévèrement les instincts et les passions, que la conscience empiète toujours davantage sur le domaine de l'inconscient et s'annexe toujours de nouvelles parties de celui-ci²⁵⁷. »

La création est soumise aux principes du corps astral au point qu'elle apparaît comme une empreinte approchante mais *fidèle* de ce dernier.

En effet, le corps astral est censé perdurer après la mort (ainsi Douve accède-t-elle à la vie du corps astral, une fois lavée à grandes eaux : les eaux de la destruction et de la mort), comme le rappelle Fargue dans *Vulture* : « Et maintenant que tu es mort, crois-tu que la montée vaut mieux ? Le coup de pied d'une certaine façon, pour atteindre le point où l'on se retrouve pur, et qui me faisait grelotter d'espoir, hein, tu y viens²⁵⁸ [...] », tels les livres (comme *Du Mouvement et de l'immobilité de Douve*) qui sont pensés comme des doubles amoindris de ce principe d'éternité, d'« éthernité » écrit Jarry reliant ainsi, dans un très vif effort de synthèse, l'éternité et le corps astral – l'âme et le corps astral étant très proches dans leur matérialité, l'un et l'autre étant construits sur le principe de l'éther : « Cette âme immortelle nous est bien donnée comme quelque chose d'immatériel, mais, en fait, elle nous est représentée tout à fait matérielle, comme quelque chose de subtil, d'invisible, aérien ou gazeux, ou semblable à la substance active de l'éther, extrêmement légère et ténue, comme la physique actuelle l'admet²⁵⁹. »

Pour Jarry, cette éthernité de l'âme est ce qui fait le plus sens en l'homme, comme il le développe dans son étude sur Filiger : « Il est vrai (très) que l'éternel est recélé en chaque particulier, que chaque particulier est l'éternel avec quelque épiderme de masque, et que

256. Max Nordau, *Dégénérescence*, traduit de l'allemand par Auguste Dietrich, tome second, « L'Egotisme, Le réalisme, Le Vingtième Siècle », Félix Alcan, 1894, p. 125.

257. *Ibid.* Voir aussi *Id.*, p. 127.

258. Léon-Paul Fargue, *Épaiseurs* suivi de *Vulture*, préface de Jacques Borel, Gallimard, collection Poésie, 1971, p. 138.

259. Ernest Haeckel, *Le Monisme, lien entre la religion et la science, profession de foi d'un naturaliste*, op. cit., p. 25.

j'aime mieux l'artiste qui, au lieu d'éternel abstrait offert, se contente d'accentuer – si peu – l'éternel âme versé du ciel et de la mémoire dans ces transparents corps de contingence²⁶⁰. »

Le feu comme métaphore de la parole poétique (« La poésie est un lieu où l'on peut entrer, un lieu où une voix, comme Phénix, est morte d'être une langue, mais pour renaître parole²⁶¹ »)

Le feu est également pour Bonnefoy la métaphore de la parole. Et l'on comprend aisément cette métaphore lorsque l'on se remémore ce chemin : la parole méditée, consciente et inconsciente, la parole dans sa sauvagerie et sa douceur irraisonnée est ce qui fait apparaître l'esprit ; la parole et l'esprit sont à ce point frères qu'il est parfois malaisé de les distinguer.

Bonnefoy écrit : « J'ai porté ma parole en vous comme une flamme, / Ténèbres plus ardues qu'aux flammes sont les vents²⁶². » Toute parole peut devenir, de ce fait, *in fine*, un tison. « Quel signe gardes-tu sur tes lèvres noires, / Quelle pauvre parole quand tout se tait, // Dernier tison quand l'âtre hésite et se referme²⁶³ ? » Si la parole est feu, le verbe peut logiquement s'éteindre, et le cri peut être âtre. « Que le verbe s'éteigne / Sur cette face de l'être où nous sommes exposés, / Sur cette aridité que traverse / Le seul vent de finitude. / [...] Que le verbe s'éteigne / Dans cette pièce basse où tu me rejoins, / Que l'âtre du cri se resserre / Sur nos mots rougeoyants²⁶⁴. »

Et, plus précisément, le feu est la parole poétique (« divine ou [...] étrange voix²⁶⁵ »), comme en témoignent, en creux, ces deux vers appartenant à un poème titré « Art poétique » : « En quel âtre dresser le feu de ton visage / O Ménade saisie jetée la tête en bas²⁶⁶ ? » Donner forme à l'art poétique, c'est très précisément, pour Bonnefoy, donner corps à ces deux vers.

Marc Eigeldinger avance dans *Mythologie et intertextualité*, parlant de Bonnefoy : « La poésie est assimilable à un feu que l'on construit et dont on entretient la présence à l'aide du matériau des mots renouvelés ; elle est exemplairement figurée par l'image du phénix, ressuscitant de son bûcher de cendres, dans la mesure où elle opère le rajeunissement en substituant la fraîcheur de la *parole* à l'usure de la *langue*²⁶⁷. »

260. Alfred Jarry, *Œuvres complètes*, I, *op. cit.*, p. 1025-1026.

261. Yves Bonnefoy, *Le Nuage rouge, essais sur la poésie*, Mercure de France, 1977, p. 265.

262. DMEDLIDD, p. 59.

263. DMEDLIDD, p. 51.

264. DMEDLIDD, p. 55.

265. DMEDLIDD, p. 49.

266. DMEDLIDD, p. 46.

267. Marc Eigeldinger, *op. cit.*, p. 264.

Et comment s'exprime la parole si ce n'est par le souffle ? Le souffle, le vent (« [p]lutôt ce vent²⁶⁸... », « Le seul vent de finitude²⁶⁹ », et ces vers déjà cités, ô combien évocateurs : « Or est venu ce vent par quoi mes comédies / Se sont élucidées en l'acte de mourir²⁷⁰ ») sont indissolublement liés au feu, puisqu'ils permettent sa vie. Puisqu'ils permettent la mort : « Le vent te pénètre, Douve²⁷¹ [...] » ; « La jambe démeublée où le grand vent pénètre / Poussant devant lui des têtes de pluie²⁷² [...] ». Explicitement, dans un poème titré « Douve parle », souffle (et son ombre portée le feu) et parole apparaissent un : « À peine si j'entends crier contre moi, / À peine si je sens ce souffle qui me nomme. // [...] Quelle [...] voix / Eût consenti d'habiter mon silence²⁷³ ? »

La destruction devient création (voilà également pourquoi Douve est la Salamandre : on prêtait autrefois à cet animal la faculté de vivre dans le feu). Détruisant (« crier contre »), il s'agit de créer, de biblique façon : « ce souffle qui [...] nomme ». « Si cette nuit est autre que la nuit, / Renais, lointaine voix bénéfique, réveille / L'argile la plus grave où le grain ait dormi. / Parle : je n'étais plus que terre désirante, / Voici les mots enfin de l'aube et de la pluie²⁷⁴. »

Le verbe est créateur, du fait de la tradition liturgique, et cette tradition fut chevillée au corps de l'idéalisme. Ainsi, Remy de Gourmont note dans *Le Mercure de France* à propos d'Axël de Villiers de l'Isle-Adam (Quantin, 1890) : « C'est la perpétuelle revanche des grands idéalistes, ignorés de la foule – et de plus d'un de leurs amis – qu'en réalité ils habitent un autre monde, un monde créé par eux-mêmes, simplement évoqué par de simples paroles, car "tout verbe, dans le cercle de son action, crée ce qu'il exprime"²⁷⁵ ». Et Pierre Quillard d'ajouter dans la *Revue d'Art dramatique* : « La parole crée le décor comme le reste²⁷⁶. » Et Péladan de résumer : « Tout verbe crée ce qu'il affirme²⁷⁷ » ; « c'est l'idée qui meut les mondes²⁷⁸ ».

Si la parole est créatrice, faire en sorte que l'autre se taise (en l'occurrence Douve, quand bien même celle-ci prend la parole, à plusieurs reprises, dans le recueil, – par percées soudaines, par bonds soudains) est le préalable à sa destruction, entraînant la réduction de *son* monde (et

268. DMEDLIDD, p. 12.

269. DMEDLIDD, p. 55.

270. DMEDLIDD, p. 53.

271. DMEDLIDD, p. 14.

272. DMEDLIDD, p. 15.

273. DMEDLIDD, p. 49.

274. DMEDLIDD, p. 52.

275. *Mercury de France*, numéro 3, mars 1890, p. 91.

276. Pierre Quillard, « De l'inutilité absolue de la mise en scène exacte », *Revue d'Art dramatique*, 1^{er} mai 1891, p. 181.

277. Joséphin Péladan, *La Décadence latine, éthopée [I], Le Vice Suprême*, op. cit., p. 240.

278. *Id.*, p. 244.

par conséquent *du* monde). « Parole proche de moi / Que chercher sinon ton silence²⁷⁹ ». « Tais-toi puisqu'aussi bien nous sommes de la nuit / Les plus informes souches gravitantes²⁸⁰ [...] » « Mais que se taise celle qui veille encor / [...] / Qui reste encore assise, étant sans corps²⁸¹. » Et Bonnefoy d'ajouter ce commandement : « Tue cette voix qui criait à ma face / Que nous étions hagards et séparés²⁸² [...] ».

La femme aimante face au créateur fin-de-siècle

Ces vers de Bonnefoy (et d'autres passages du recueil) rappellent l'ambition du créateur masculin fin-de-siècle, pour ce qui de la femme aimante (Douve est supposément telle, dans la dynamique qui la relie au poète, – dynamique que met en scène, en creux, le recueil), ambition telle qu'elle a été rappelée par Jarry et Péladan.

Pour que l'amour ne devienne pas « perte de temps » pour le créateur, celui-ci doit s'attacher à faire de la femme aimante (lorsque celle-ci prend *de facto* une place dans sa vie) une continuité de son œuvre, ou l'intégralité de celle-ci, s'il n'a rien créé, s'étant, paradoxalement très exigeant (eu égard aux préceptes de l'idéalisme), satisfait de la pensée d'une œuvre, de la seule idée maîtresse : « Ton mari, tu le choisiras génial, sans œuvre ni production, afin qu'il fasse de toi sa statue et son poème²⁸³ ».

La réification de l'être aimante en œuvre n'est possible que si le penseur a une influence extrême sur elle. « [L]e Platonicien » doit « *incant[er]* la jeune fille²⁸⁴ », il doit « entrer dans [son] cœur et l'emplir et ainsi l'orbiter à soi²⁸⁵ ». Préalable indispensable à cette influence : son inexpérience. Elle doit être vierge, afin que l'emprise puisse être complète : « tout ce que la volupté a écrit sur votre chair et le romanesque sur votre esprit, tout cela est de la matière amoureuse gâchée qui vous fait incomplète sous mon cisaillement mental²⁸⁶ ».

L'inexpérience n'est pas, seule, indispensable. Il faut également que la jeune femme ne fasse preuve d'aucune rébellion, d'aucun sentiment personnel qui puisse être contraire à l'ambition du penseur. Elle doit être servile, « muett[e] », c'est-à-dire qu'elle doit n'opposer aucun argument à l'envahissement de son âme par les idées du penseur : « J'aime en les femmes

279. DMEDLIDD, p. 34.

280. DMEDLIDD, p. 62.

281. DMEDLIDD, p. 61.

282. DMEDLIDD, p. 45.

283. Joséphin Péladan, *La Décadence latine, éthiopée* [VI], *La Victoire du mari*, E. Dentu, 1889, p. 22.

284. Joséphin Péladan, *La Décadence latine, éthiopée* [IV], *À cœur perdu*, *op. cit.*, p. 105.

285. Joséphin Péladan, *La Décadence latine, éthiopée* [V], *Istar*, *op. cit.*, p. 104.

286. Joséphin Péladan, *La Décadence latine, éthiopée* [VII], *Cœur en peine*, E. Dentu, 1890, p. 211.

[...] leur servilité, mais je les veux muettes²⁸⁷ », écrit Jarry dans *Les Minutes de sable mémorial*.

La femme n'est qu'écoute, et c'est à force d'« écouter » le penseur qu'elle s'« identifi[e] » et devient ainsi son « œuvre vivante²⁸⁸ », se laissant « ensemenc[er] » par lui « en [son] âme²⁸⁹ ».

Et quand elle parle, c'est pour être un écho vivant des paroles du penseur. « [J]e voudrais [...] quelqu'un qui ne fût ni homme ni femme ni tout à fait monstre, esclave dévoué et qui pût parler sans rompre l'harmonie de mes pensées sublimes²⁹⁰ », écrit ainsi Jarry dans « Haldernablou ». Comment en effet parler sans rompre l'harmonie des pensées sinon en faisant des paroles l'exact prolongement de celles-ci ? Nul avis nouveau, qui présente toujours le risque d'être contraire, mais sempiternellement le même avis. L'on voit à quel point, là encore, la nécessité du Même pointe avec une inaltérable vigueur, chez Jarry comme chez Péladan.

La destruction, sœur de la pureté

Et si créer est nommer pour Bonnefoy, nommer, c'est connaître (création et connaissance sont une) : « Douve, je parle en toi ; et je t'enserre / Dans l'acte de connaître et de nommer²⁹¹. » « Je nommerai désert ce château que tu fus, / Nuit cette voix, absence ton visage, / Et quand tu tomberas dans la terre stérile / Je nommerai néant l'éclair qui t'a porté. // [...] Je te nommerai guerre²⁹² [...] ».

Et il s'agit unanimement de créer en lien avec la pureté, c'est-à-dire loin de tout ce qui est chair (« Ô ma complice et ma pensée, allégorie / De tout ce qui est pur²⁹³ [...] », « L'Idée me vient que je suis pur²⁹⁴ [...] »). Puisqu'il s'agit de créer en lien (insécable) avec l'esprit. C'est en cela – alors que le verbe se dresse, devenu vie résultant de la mort – que la destruction apparaît sœur de la pureté : « La plus pure présence est un sang répandu²⁹⁵. »

Et là, l'exégèse doit se fondre dans le silence pour laisser à la parole poétique de Bonnefoy toute sa place (cette parole se trouvant être, ainsi rassemblée, quelque peu dévêtue de son

287. Alfred Jarry, *Œuvres*, op. cit., p. 49.

288. Joséphin Péladan, *La Décadence latine, éthopée [IV], À cœur perdu*, op. cit., p. 257.

289. Joséphin Péladan, *La Décadence latine, éthopée [III], L'Initiation sentimentale*, op. cit., p. 306.

290. Alfred Jarry, op. cit.

291. DMEDLIDD, p. 45.

292. DMEDLIDD, p. 41.

293. DMEDLIDD, p. 85.

294. DMEDLIDD, p. 73.

295. DMEDLIDD, p. 42.

obscurité) : « Ô tu reparaîtras, rivage de ma force ! / Mais que ce soit malgré ce jour qui me conduit. / Ombres, vous n'êtes plus. Si l'ombre doit renaître / Ce sera dans la nuit et par la nuit²⁹⁶. » « Souviens-toi de cette île où l'on bâtit le feu / De tout olivier vif au flanc des crêtes, / Et c'est pour que la nuit soit plus haute et qu'à l'aube / Il n'y ait plus de vent que de stérilité. / Tant de chemins noircis feront bien un royaume / Où rétablir l'orgueil que nous avons été, / Car rien ne peut grandir une éternelle force / Qu'une éternelle flamme et que tout soit défait²⁹⁷. » « La lumière profonde a besoin pour paraître / D'une terre rouée et craquante de nuit. / C'est d'un bois ténébreux que la flamme s'exalte. / Il faut à la parole même une matière, / Un inerte rivage au delà de tout chant. // Il te faudra franchir la mort pour que tu vives²⁹⁸ [...] ». « Demande pour tes yeux que les rompe la nuit, / Rien ne commencera qu'au delà de ce voile²⁹⁹ [...] ».

Et tout commence...

Douve, une fois détruite, devient pur esprit, pure parole poétique, pur chant. Nous amenant même, par la patiente diction du poème, près du « rivage au-delà de tout chant³⁰⁰ ».

Douve, une fois détruite, devient « vivante », vrai Phénix, « de ce sang qui renaît et s'accroît où se déchire le poème³⁰¹ ».

Elle devient, est devenue « une œuvre dégagée de l'*accident* (décor, mœurs, contingences quelconques) » afin d'être à même de « renfermer le plus possible d'essences³⁰² ».

Fille de l'idéalisme, Douve, entre les mains du poète, proclame – dans un chuchotis que masque à peine le déroulé (en proie à l'obscurité) du poème –, que la « réalité [est] le rêve », que « l'expression vivante [est] l'expression de l'art³⁰³ », pour reprendre les mots de l'un des livres les plus *parlants* de la fin-de-siècle : *Le Soleil des Morts*, de Camille Mauclair.

Douve affirme constamment, par le poète, dans la lignée de Jarry (et de ses contemporains, comme son « double » Péladan), la primauté de l'idée sur l'acte (« [L]'Idée déchoit qui passe à l'Acte », écrit Jarry dans son compte rendu d'« Âmes solitaires », peut-être influencé par cette phrase de Péladan dans *À cœur perdu* : « une action est la descente d'une

296. DMEDLIDD, p. 84.

297. DMEDLIDD, p. 57.

298. DMEDLIDD, p. 42.

299. DMEDLIDD, p. 58.

300. DMEDLIDD, p. 42.

301. DMEDLIDD, p. 28.

302. *Le Mercure de France*, 1892 (T. V; N° 29, mai-N° 32, août), p. 74.

303. *Romans fin-de-siècle, 1890-1900*, textes établis, présentés et annotés par Guy Ducrey, Robert Laffont, collection Bouquins, 1999, p. 886.

conception³⁰⁴ ») et la primauté de l'idée sur le réel, fût-il fabuleux (« [J]'ai sacrifié [l]e réel fabuleux au respect d'une idée³⁰⁵ », confesse Péladan dans *La Gynandre*), en somme la primauté du rêve sur toute forme d'existence, c'est-à-dire, en définitive, la primauté de la littérature sur la vie. « La vie qu'on mène est toujours peu de chose, [...] ; la vie qu'on rêve, voilà la grande et immortelle existence », résume Péladan dans *L'initiation sentimentale*³⁰⁶.

Douve est. Se confondant peu à peu avec la forêt, avec la lande, avec la verdure et la boue, avec les racines, avec le silex, avec la terre des plateaux, avec le sable, avec le ravin, avec les herbes, avec la terre, avec la terre, avec la terre...

Car ne figurent là, une fois encore, *principalement* que des métaphores. C'est avec la forêt du verbe, c'est avec la lande du verbe, c'est avec la verdure et la boue du verbe, c'est avec les racines du verbe, c'est avec le silex du verbe, c'est avec le sable du verbe, et le ravin du verbe, et les herbes du verbe, et la terre du verbe que Douve – par la grâce du poète (qui lui a fait don de la mort) – finit par se confondre tout à fait.

Écoutons plutôt, en rassemblant les fragments – disséminés – de sens.

« Sur un fangeux hiver, Douve, j'étendais / Ta face lumineuse et basse de forêt³⁰⁷. »
« [R]ejetés ces draps de verdure et de boue³⁰⁸ ». « Douve, lande résineuse endormie près de moi³⁰⁹. » « [D]es racines trouvent leur chemin dans [t]on corps³¹⁰ [...] » « [L']éclat du silex / Invent[e] ton dernier sourire³¹¹ ». « Au pas noir de la terre, Douve ravagée, exultante, rejoint la lampe noueuse des plateaux³¹². » « Couverte de l'humus silencieux du monde, / [...] / Déjà soumise au devenir du sable³¹³ [...] ». « Le ravin pénètre dans la bouche maintenant, / Les cinq doigts se dispersent en hasards de forêt maintenant, / La tête première coule entre les herbes maintenant³¹⁴ [...] ». « [L]es mains condamnées à l'herbe luxuriante qui l'envahit de toutes parts³¹⁵ ». « L'herbe nue sur tes lèvres³¹⁶ ». « Ton visage ce soir éclairé par la terre, / [...] Et le mot visage n'a plus de sens³¹⁷. » « Ô douée d'un profil où s'acharne la terre / Je te

304. Joséphin Péladan, *La Décadence latine, éthopée [IV], À cœur perdu*, op. cit., p. 22-23.

305. Joséphin Péladan, *La Décadence latine, éthopée [IX], La Gynandre*, E. Dentu, 1891, p. 312.

306. Joséphin Péladan, *La Décadence latine, éthopée [III], L'Initiation sentimentale*, op. cit., p. 170.

307. DMEDLIDD, p. 40.

308. DMEDLIDD, p. 15.

309. DMEDLIDD, p. 14.

310. DMEDLIDD, p. 22.

311. DMEDLIDD, p. 25.

312. DMEDLIDD, p. 22.

313. DMEDLIDD, p. 21.

314. DMEDLIDD, p. 27.

315. DMEDLIDD, p. 24.

316. DMEDLIDD, p. 25.

317. DMEDLIDD, p. 23.

vois disparaître³¹⁸ ». « Close la bouche [...] / Ce destin éclairant dans la terre du verbe³¹⁹ [...] ».

Et déjà, bien avant que Douve ne rejoigne tout à fait les terres du verbe, était-il écrit, dans la plus pure tradition idéaliste : « L'été vieillissant te gerçait d'un plaisir monotone, nous méprisions l'ivresse imparfaite de vivre³²⁰. » Mais cet arrachement à la réalité, proclamé dès la douzième page de *Du Mouvement et de l'immobilité de Douve*, n'en est pas un. En se détachant du « vulgairement dénommé réel », le poète chez Bonnefoy (accolé à Douve), Jarry, ou encore Péladan se rapprochent de « cela seul » qui est « véritablement *réel* » : « la Forme ou Idée en son existence indépendante³²¹ ».

Aussi, le retrait cultivé face à la vie, loin d'éloigner de cette dernière, permet paradoxalement de s'en rapprocher, de côtoyer son essence. Car, pour Bonnefoy (pour le jeune Bonnefoy de *Du Mouvement et de l'immobilité de Douve*), pour Jarry, pour Péladan, la vie émane de l'idée et du verbe qui doit en être l'incarnation idéale. Elle émane de leur puissance infinie. « Que l'extrême chanteur roule de la crête / Illuminant / L'immense matière indicible³²² ».

Matthieu Gosztola

318. DMEDLIDD, p. 25.

319. DMEDLIDD, p. 45.

320. DMEDLIDD, p. 12.

321. Alfred Jarry, *Œuvres complètes*, I, *op. cit.*, p. 1003.

322. DMEDLIDD, p. 55.