

Cet hommage à Yves Bonnefoy a été demandé à l'auteur par la revue Place de la Sorbonne, qui le publiera dans son n°7, à paraître en avril 2017.

Hommage à Yves Bonnefoy

Yves Bonnefoy nous a quittés au matin du 1^{er} juillet 2016, peu après l'anniversaire de ses quatre-vingts treize ans qui avait eu lieu sept jours plus tôt. La première chose dont je voudrais faire part en cet hommage, en accord avec les amis proches qui n'en furent pas moins que moi les témoins, c'est à quel point son acheminement vers la mort fut son dernier acte de poésie, qui scella d'un sceau de vérité bouleversante tout ce que l'œuvre écrite n'avait cessé de dire poétiquement, ou de penser réflexivement.

L'assentiment à la finitude a toujours constitué le fondement même d'une poétique inscrivant en son déploiement la nécessité de la mort. Dès *Du mouvement et de l'immobilité de Douve* (paru le jour même des trente ans de son auteur, le 24 juin 1953) où s'affrontent en de multiples échanges, souvent dialogués, deux acteurs, poète et poésie – qu'allégorise le mystérieux nom de « Douve », *case vide* propre à recevoir le possible de la poésie selon maintes déclarations de l'auteur –, il n'est de vie de Douve-poésie que passée à l'épreuve par *ordalie* de sa mort :

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.

Tel s'exprime le troisième poème de la section « Douve parle » qui emploie, pour la première fois dans l'œuvre, ce vocable suréminent de *finitude*, appelé à un destin sans pareil dans la suite des temps. En forme d'*art poétique*, un autre, de la section « Derniers gestes », posait cette équivalence surprenante :

Il te faudra franchir la mort pour que tu vives,
La plus pure présence est un sang répandu.

Et dans la première des nombreuses déclarations métapoétiques suscitées par ce recueil qu'on peut dire inaugural, Yves Bonnefoy n'avait-il pas déclaré, en juin 1958 (dans le n°1138 du *Mercur de France*) :

Douve, c'est le rapport de la conscience et de la mort. J'ai voulu dans cette œuvre placer la parole devant la mort, et Douve, bien sûr, c'est tout ce qui meurt, et d'abord la parole elle-même, dans l'acte de poésie.

Ce qui permet de comprendre le principe constamment affirmé de l'absolue supériorité de la *poésie* sur le *poème*, qui ne peut en capter que quelques moments d'intensité et n'en figure, tout compte fait, que le *ratage* – d'où la nécessité d'une reprise d'élan en un autre poème, avant, à nouveau, l'inévitable retombée. Soulignons qu'une telle prise de position se produisait à l'heure du triomphe du « texte » des années structuralistes, de sa divinisation du « signifiant » et donc de sa fétichisation du poème : or c'était là, sans doute, la contestation la plus radicale qui pouvait en être faite, si tant est que « meurt [...] la parole [...] dans l'acte de poésie » : une parole qui sera donc toujours à renaître, comme le phénix de *Douve* – ce qui suppose de bien comprendre ce que veut dire ici ce grand mot de « parole » dans son opposition structurante à

« la langue », selon l'inversion que pratiquait Yves Bonnefoy de la *doxa* saussurienne d'époque. Loin que « la langue » ait été pour lui la valeur linguistique suprême dont « la parole » n'aurait représenté qu'une actualisation particulière et toute fragmentaire, c'était au contraire pour lui « la parole » qui déjoue de « la langue » son appauvrissement structurel, dû à son apprentissage et son mode de fonctionnement ; et c'est en ce point, crucial, qu'intervenait la célèbre lutte contre le concept (lequel est inhérent à « la langue ») dont il se fit le héraut dès « Les tombeaux de Ravenne » en 1953. Ce qui n'en fit pas l'ennemi du concept, loin s'en faut – le développement considérable de son œuvre herméneutique le dit assez –, j'aurai donc à préciser à plusieurs reprises la complexité de ce rapport.

Mais c'est l'acceptation de sa propre mort, sue et vécue pendant ses sept dernières semaines d'existence, qui fit de sa fin de vie son dernier acte de poésie, poésie non écrite mais incarnée, selon la plus grande leçon du surréalisme pour lequel il n'est de poésie que vécue, et dont il fut en ce point l'héritier. Il donna à tous ceux, proches et amis qui l'entourèrent alors, un extraordinaire exemple de *savoir vivre et mourir*. Socrate n'eut qu'une journée pour mettre en pratique cette sagesse, au milieu de ses amis recueillis ; pour Yves Bonnefoy, ce furent des semaines où il reçut d'innombrables messages et de nombreuses visites d'amitié, partageant avec chacun ces moments chargés de sens dans une sérénité, une bonté, confondantes pour tous ceux qui en furent l'objet. Aussi s'éteignit-il sans l'angoisse que conjurait le dernier vers du sublime poème de 2011, « L'heure présente », l'un des sommets de l'œuvre :

Lègue-nous de ne pas mourir désespérés

où il est capital de percevoir le rythme d'un alexandrin régulièrement césuré, faisant porter l'accent de fin d'hémistiche sur le deuxième terme de la négation : ne *pas* mourir sous la coupe du désespoir, c'est-à-dire savoir, jusqu'à l'ultime épreuve, intégrer le négatif qu'il serait absurde ou dangereux de dénier, afin d'être à même de le convertir en positif, dans l'Ouvert destinal de notre condition d'incarnation.

De telles ressources intérieures n'étaient disponibles jusqu'au bout, pour soi comme pour autrui, que perpétuellement rechargées par les dons d'une extrême générosité déployée au cours d'une longue vie. Les exemples abondent de jeunes gens inconnus libéralement reçus par lui et trouvant dans cette rencontre le viatique pour assurer leurs premiers pas et poursuivre leur quête ; mais aussi d'écrivains confirmés doutant d'eux-mêmes, en panne d'inspiration, trouvant toujours en lui l'encouragement salvateur, l'éclaircissement de leur horizon propre. Il possédait au plus haut degré le don transférentiel qui transmettait à son entourage la recharge d'énergie qu'on nomme précisément *transfert* en psychanalyse, poussant chacun à donner le meilleur de soi – s'étonnera-t-on qu'il le possédât jusqu'en ses derniers jours, faisant en sorte qu'on quittait son chevet, sachant pourtant qu'il ne lui restait qu'un sursis de vie, comme galvanisés par la plénitude de sa *présence* à soi, au monde, à autrui ? Cette générosité s'exerçait dans tous les domaines de la sensibilité et de l'intelligence. On me comprendra d'un trait, je pense, si je précise que lui, le poète et penseur de la Présence, il milita pour l'élection au Collège de France du philosophe de la déconstruction même de la présence, Jacques Derrida ; que l'un de ses amis proches, ce fut Paul de Man, autre père de la déconstruction qui y convertit les États-Unis : tant le débat d'idées lui paraissait nécessaire, dans un échange dialectique permanent, et la confiance donnée jusqu'à ceux qui pouvaient défendre des positions inverses des siennes – à condition bien sûr qu'ils fussent authentiques dans leurs voies. Et en quoi la déconstruction lui aurait-elle fait peur, lui qui la jugeait nécessaire *jusqu'à un certain point* (s'agissant précisément de toutes les idéologies dévastatrices) – à condition qu'elle ne s'exerçât pas jusqu'à la négation de la possibilité de l'Être : alors même, comme il l'a toujours dit et d'abord dans sa Leçon inaugurale au Collège de France de 1981, *La Présence et l'image*, que « *L'être n'est pas, sauf par notre vouloir qu'il y ait de l'être* », et que c'est précisément « *la relation à autrui qui est l'origine de l'être* » ?

En un temps où Mallarmé passait pour le saint patron d'une nouvelle religion du langage théologiquement fondée sur l'autotélicité du signifiant, ne sut-il pas renverser cette idole creuse sur l'autel même de sa *doxa*, en faisant de « la fleur », dans sa profération « absente de tous bouquets », non plus le symbole de la coupure d'avec son référent de fleur située dans le monde, mais l'énoncé d'une inverse surrection : celle-là même de l'unité de la fleur éclore au sein de l'existence telle qu'elle nous est globalement donnée. Fleur d'avant les divers « bouquets » qu'en compose le langage dans son ornementation rhétorique ou ses différents savoirs botanique, écologique, symbolique ; fleur comme épiphanie de la Présence infraverbale, sans qu'aucun des *aspects* qu'en particularise la saisie conceptuelle propre à la coupure de la langue ne capte à son profit, et dans l'abolition de tous les autres, ce qu'avec Plotin – mais sans l'hypothèque d'une transcendance verticale – Yves Bonnefoy nommait l'Un : c'est-à-dire cette plénitude de l'émotion d'être au monde comme un tout indissociable, tout droit revenue de l'expérience première de l'*infans* qu'aucun poète à ses yeux (aucun artiste, aussi bien) ne saurait avoir cessé d'être.

Il fallait donc, pour qu'une telle métaphysique vît le jour, une bonté fondamentale permettant l'identification de la poésie à l'espoir, selon l'étonnante formule de « L'acte et le lieu de la poésie », en 1959 : « Je voudrais réunir, je voudrais identifier presque la poésie et l'espoir. » Recourir à ce grand mot de « métaphysique » ne va pourtant pas sans risque de malentendus, qu'il est nécessaire de lever d'emblée. Déjà le choix d'« espoir » en lieu et place de celui d'« espérance » (l'une des vertus théologiques) évite la pente théologique de la métaphysique ; mais plus généralement c'est toute option de transcendance verticale, sur un modèle d'abord platonicien – et cela dès *Anti-Platon* en 1947 –, qui se trouve exclue, au profit d'une autre, strictement horizontale, qui redonne au préfixe *trans-* toute sa portée. Ce qui fait ascension, voire assomption, irradie sur un plan strictement immanent ; c'est la communauté des hommes, ce sont les éléments de la nature, qui en sont à la fois les causes et les bénéficiaires, sans qu'aucun outre-monde, aucune divinité supranaturelle ne viennent, tels Iris sur son arc-en-ciel, se porter garants pour la simple humanité de sa qualité ontologique. Car elle dispose d'elle-même de cette qualité « divine », précisément dans l'échange interhumain s'il est d'amour, comme ce baiser fait à Lazare dans le chef-d'œuvre du Caravage, à Messine, ou ce remède que présente le docteur Arrieta à son patient dans l'*ex-voto* qu'en peignit en remerciement Goya, dès qu'il eut la vie sauve. Et il était courant d'entendre Yves Bonnefoy dire de la pomme sur la table (à la suite de Giacometti) qu'elle était « transcendante », ni plus ni moins que toute chose ou tout être de ce monde dès lors qu'unique, et à même d'entrer avec nous, si nous le voulions bien, dans un échange d'amour.

*

Ce n'est de rien d'autre que je voudrais ici parler : d'une œuvre d'amour, dans tous les sens de ce terme.

Prenons garde au fait qu'il n'entre dans ce propos nulle trace de sentimentalisme naïf : seule l'inscription du négatif dans sa plus grande irréductibilité autorisait en Yves Bonnefoy, homme et œuvre mêlés, ce saut par dessus et au-delà du négatif, instaurant la positivité de l'être comme amour. Qu'on relise ces pages de *Goya. Les peintures noires*, en 2006, où grouillent dans les profondeurs du psychisme, rendues visibles par le peintre aux murs de sa *Quinta del Sordo*, l'entre-dévoration de monstres abyssaux métaphorisant les désirs meurtriers du *Ça* ; et qu'on médite cette strophe de la première section d'« Ensemble encore », l'immense poème testamentaire écrit en 2015 :

Mes amis, cette terre va si noir
Et même si immonde si souvent
Que je ne sais que dire. Cet arbre, beau ?

Mais on jette un enfant au fond d'un puits,
Cette ligne d'écume ? Parler, trahir.
Trahir, puisque c'est continuer de vouloir vivre,
Heureux, même, parfois. [...]

Mais s'arrêter à cette stase mélancolique, sous prétexte de ne pas « trahir » l'horreur et la douleur de la société comme elle broie, ne serait-ce pas, en un sens supérieur, trahir alors sa possibilité de résilience : celle qu'offre l'immédiateté du lien à l'autre, qu'il soit arbre ou aimée, dans leur intrinsèque beauté ? Sur quoi enchaîne la suite du décasyllabe interrompu :

[...] Et ces instants
Ont beauté, n'est-ce pas ? Belle, la lumière
Qui enveloppe, le soir,
Ces amandiers que nous avons plantés,
Ah, mon amie,
Je crois, presque je sais
Que la beauté existe et signifie. Je crois
Qu'il y a sens encore à faire naître,
J'atteste que les mots ont droit au sens.
Qu'il est difficile pourtant
De faire de cette foi de la pensée,
Qu'il semble naturel d'en avoir honte !

Si « en avoir honte » « semble » donc « naturel », la poésie est là pour nous dégager de ce faux-semblant vertueux, non pas par l'oubli et moins encore le déni du mal semant le malheur, mais par le saut vers ce bien qu'est la possibilité toujours offerte d'une capacité d'amour dont elle permet l'irruption en en gardant trace, à tout le moins.

Je n'ignore pas les méfaits de l'hagiographie, qui consistent à maquiller les morts des oripeaux d'une supposée sainteté. Mais dans le cas d'Yves Bonnefoy, ne pas évoquer sa bonté foncière fausserait gravement la compréhension qu'on est en droit d'avoir de lui ; et la trop vantée *mort de l'auteur* a fait long feu, verso d'une médaille truquée dont l'avertissement glorifiait la prétendue autonomie du texte – alors qu'œuvre et vie restent les *vases communicants* de toute grande création, et qu'on peut aisément vérifier l'authenticité de l'une aux très réels usages de l'autre. Tous ceux qui ont approché le poète ont pu constater deux traits de caractère rarement unis, et ne pouvant l'être que par la grâce de cette bonté. Le premier mérite d'autant mieux d'être évoqué qu'aucun lecteur ne saurait le soupçonner : Yves Bonnefoy avait un talent comique irrésistible – ce dont la gravité de sa poésie ne pouvait en rien rendre compte, éloignée qu'elle était de toute dimension ludique ; mais il aimait à faire rire ses amis aux éclats, avec un sens aigu des effets, des suspens, des reprises tenant son public en haleine, ce dont il jouissait en secouant ses fortes épaules, l'œil plissé de malice. Or ce rire n'était jamais fondé sur l'ironie visant une personne, mais sur la drôlerie des situations – ainsi la visite d'un sous-marin atomique (*L'Inflexible*) en rade de Brest, faite en mars 1994 et racontée en août 2006 un soir à Cerisy, restera pour ceux qui en furent les auditeurs la manifestation la plus vive de sa *vis comica*, mettant le poète aux prises avec l'absurdité du monde officiel selon la grande tradition du cinéma burlesque américain. Je puis attester pour ma part ne l'avoir jamais entendu dire du mal de quelqu'un ; et lorsqu'il était question de la vilénie de tel ou tel évoquée devant lui, il en souffrait manifestement – alors même que sa conversation, pleine d'humour, ne méconnaissait nullement qu'il y eût un autre côté du miroir.

La consultation d'une chronologie très précise (de presque 300 000 signes), qu'il avait élaborée jusqu'en 2007 à partir de ses agendas, montre à quel point sa vie fut semée d'innombrables rencontres, en Europe et aux États-Unis où il enseigna abondamment ; lesquelles furent, pour beaucoup d'entre elles, à l'origine de multiples amitiés jamais démenties au fil des ans, chacune entretenue dans sa singularité essentielle. La prochaine publication d'un très vaste choix de sa correspondance permettra d'en prendre toute la mesure ; mais d'ores et

déjà, deux recueils d'hommages en ont publiquement témoigné, *Dans un débris de miroir* en 2006 et *Portraits aux trois crayons* en 2013, sans compter bien d'autres témoignages d'amitié épars en préfaces (à André Frénaud, *Nul ne s'égaré* précédé de *Hæres*, 2006), en diverses plaquettes (*Le Nom du roi d'Asiné* consacré à Georges Sféris, 2003 ; *Ce qui alarma Paul Celan*, 2007 ; *La Vénitienne*, sur Roberto Mussapi, 2008), en récits intégrés aux œuvres majeures (le souvenir de Sylvia Beach apparut dans *Un rêve fait à Mantoue*, 1967) – auxquels s'ajoutent les essais consacrés aux amis artistes : « Dans la couleur de Garache » (1974), *Sur un sculpteur et des peintres* (1989), *Alechinsky, les traversées* (1992), *Palézieux* (1994), *La Journée d'Alexandre Hollan* (1995), *Feuillées* (sur Gérard Titus-Carmel, 2004), *Raymond Mason, la liberté de l'esprit* (2007), *Fahrad Ostovani* (réunion en 2013 de tous les textes qui lui furent consacrés), enfin *Jacques Truphémus* (2011) fermant le cortège. Sans doute est-ce ce qui explique qu'en retour il reçut, pendant ses sept ultimes semaines, une si exceptionnelle moisson de messages d'amitié venus de tous les horizons d'une longue vie ; moisson levée comme ce blé d'Éleusis dont il avait tant célébré le mystère – celui-là même, en fait, du partage humain consacré par l'affection la plus profonde. Je ne saurais quitter cet aspect fondamental sans souligner à quel point l'œuvre poétique, pour sa part, s'est toujours *adressée*. La poésie est infiniment moins récit que discours : dès *Douve* (que ne cesse de faufiler comme un fil rouge l'archi-dialogue du poète et de la poésie), ce principe éclate ; mais il vibre avec une singulière émotion dans les grands poèmes de l'ultime période, qu'il s'agisse du bouleversant « *Reviens Claude, reviens Enzo, d'entre les morts* » de « L'heure présente » (s'insurgeant contre la perte de deux amis très chers, Claude Grégory le fondateur de l'*Encyclopedia Universalis*, et Enzo Créa, le luxueux éditeur du *Peintre dont l'ombre est le voyageur*, Willem Schellinks) ; ou qu'il s'agisse, dans « Ensemble encore », de l'adresse à ces « Phares » que furent pour lui Gilbert Lely, William Butler Yeats ou Jean Wahl, longuement interpellés sans être nommés pour qu'en soit ressuscitée la présence, indépendamment de toute désignation peu ou prou déjà conceptualisante.

Œuvre d'amour dans tous les sens du terme, disais-je : ce qui inclut le désir, le lien amoureux sexué constamment actif – jusque dans « Ensemble la musique et le souvenir », l'une des sections du dernier recueil, comme nous l'allons voir. Yves Bonnefoy n'a cessé de méditer le fait de l'*éros*, en poésie comme dans ses essais, et l'on gauchirait gravement l'élan de son inspiration et de sa pensée si l'on absolutisait la notion qu'il lui oppose régulièrement, celle de l'*agapè* (qui sublime le désir en le déssexualisant quant à son but, ayant renoncé au vœu de possession de l'*éros*) ; notion couramment appelée par lui « compassion », à comprendre en un sens pleinement positif et dynamique incluant jusqu'à la joie, à l'exclusion de toute hypothèque doloriste. Ce qu'il faut ici reconnaître, c'est l'énergie d'une permanente dialectique entre ces deux pôles de l'amour humain qui s'enlacent comme ces vrilles de la vigne aux colonnes torsées du Bernin, élevant en spirale la terre au ciel pour replonger aussi bien, en sens inverse, jusqu'aux racines, au terreau originnaire, à la naissance des sèves permettant l'incarnation de toute vie. Aussi bien ne saurait-on opposer chez le poète le corps à l'esprit, liés qu'ils sont en un indécomposable entrelacs, qui fonde précisément l'union spiralée d'*éros* et d'*agapè* ; j'en donnerai pour preuve ce sonnet II d'« Ensemble la musique et le souvenir », que composa un homme toujours aimant de quatre-vingts douze ans :

Corps qui aimait la paix de l'autre corps
 Peu visible à ces heures d'avant l'aube,
 Mais plus que du visible, étant le souffle
 Infiniment régulier de l'esprit.

J'appelle esprit ce savoir qui s'éveille
 Quand des lèvres s'unissent dans la paix
 D'une main qui trouve une main dans la pénombre
 Et on ne sait s'il fait encore nuit

Ou si c'est un ressac de proche rivage
Qui, s'accroissant, fait qu'ici ne soit plus
Que l'océan des lèvres confondues.

De sorte qu'à partir de l'extraordinaire image de ce baiser océanique – bouches des amants rythmiquement unies comme par le va-et-vient du ressac marin – peut se détacher le dernier tercet, en partance pour un au-delà du temps ordinaire des horloges : celui, ekstatique, du présent de la Présence, libérant l'existence hors des chaînes du concept, et faisant du corps-esprit des amants ces *barques* qui filent de conserve sur l'océan du vrai Temps retrouvé :

On dirait que la terre émeut sa chaîne,
Barque qui touche au flanc d'une autre barque,
Deux corps glissant dans le temps qui n'est plus.

Encore faut-il bien s'entendre sur cette notion d'« amour », dont Yves Bonnefoy a si profondément déconstruit les faux-semblants miroitant aux feux des projections narcissiques plaquées sur l'objet prétendu du désir : c'est alors sa radicale critique de l'*image* qui donne toute la mesure d'une telle lucidité. Non, Roméo *n'aime pas* Juliette (1968, 2001), en dépit d'un contresens quasi universel qui voudrait voir en ce couple le modèle des amants injustement persécutés : il ne la désire qu'*en image*, au travers de ses fantasmes ou productions imaginaires, et du coup il la manque dans la réalité d'une relation vécue ; de même, *Orlando furioso* (2003) ne l'est qu'à cause d'une passion égocentrique où Angélique lui sert de prétexte à déployer sa folie solitaire. Est-il d'autres œuvres critiques qui aient jeté aussi profondément leur sonde dans l'état d'aliénation où le pouvoir masculin exercé sur la femme, érigé en idéologie mortifère, a plongé celle-ci dans les pires abîmes du malheur ? Pensons à la dérive d'Ophélie jusqu'à la folie (*Hamlet*, 1962, 1988), à la *nobility* vilipendée de Cléopâtre aux prises avec l'arrogante virilité romaine (celle d'Octave et de ses partisans, dans *Antoine et Cléopâtre*, 1999), au supplice de Desdémone sacrifiée sur l'autel de la haine du féminin (*Othello*, 2001).

Il faut ici recourir à une notion capitale pour rendre compte d'un tel degré de compréhension de l'autre – Shakespeare en l'occurrence, mais tout aussi bien l'être féminin chez Shakespeare : il s'agit de l'*empathie* (*Einfühlung*). Pour plus de précisions, je renvoie à Odile Bombarde qui en a détecté la force structurante ; qu'il suffise ici de comprendre qu'un tel don permettait à Yves Bonnefoy de pénétrer très avant dans la création d'autrui, que ce soit pour la traduire ou pour l'interpréter ; et que le reproche qui lui fut souvent fait de transformer cet autrui à son image, en projetant sur lui ses propres obsessions, tombe au néant dès lors qu'on saisit vraiment ce qu'il en est de la puissance herméneutique de l'*empathie*. Certes il y a bien un « Rimbaud » d'Yves Bonnefoy, comme il y a de lui un « Baudelaire » ou un « Mallarmé » – sans compter un « Poussin », un « Piero », un « Goya », un « Giacometti » du même (et aussi, plus souterrainement mais plus décisivement peut-être encore, un « Alberti »). Mais ils restent bien différenciés entre eux, quoique constamment mis en dialogue les uns avec les autres, œuvrant ensemble à une méta-histoire des apparitions de la poésie dans le monde. Surtout leur interprète, au-delà de sa conscience critique ou de ses savoirs très sérieusement acquis (sa révérence étant grande à l'égard des maîtres positivistes, des historiens scrupuleux, des *scholars* les plus avertis : « Poésie et histoire, même combat », proclame le *Goya* en 2006), a su *brancher son inconscient* sur celui de chacun d'entre eux. Et c'est alors à une couche profonde d'universalité – comme l'est l'inconscient humain – qu'il a pu atteindre : celle-là même qui fait de toutes ces œuvres, aussi éloignées soient-elles par l'histoire ou la langue, une inépuisable réserve de sens pour le passé comme pour le présent et l'avenir. La radicalité d'un engagement interprétatif qui passe par cette intuition d'inconscient à inconscient est précisément le gage de sa fécondité : ce qui se découvre alors provient des possibles inscrits dans la richesse créatrice de l'œuvre envisagée, révélés à notre état présent de culture qui peut, dès lors, les intégrer consciemment. C'est là l'autre face réflexive – aidée de toute l'articulation de la pensée

conceptuelle dont, hors poésie, Yves Bonnefoy n'est nullement l'ennemi – de ce qu'est la Présence : celle des « Phares » brillant d'un feu toujours vif, dont l'humanité a le plus grand besoin pour éclairer son destin. Il était frappant de constater à quel point, pour Yves Bonnefoy, tous ces créateurs étaient frères, et comment il ne cessait de dialoguer avec eux en un présent très élargi, *transtemporel*, tout en n'ignorant rien des diverses circonstances d'époque ni des mutations de culture (c'est là ce qui l'oppose radicalement à l'essayisme anhistorique d'un Malraux) : n'a-t-il pas reçu en 1995 le prestigieux Prix Balzan pour *Rome, 1630*, son admirable somme sur le baroque, ou plus généralement au titre de l'« Histoire et critique des arts » – alors même que seul Ernst Gombrich, l'illustre historien d'art, l'avait précédé sur ce terrain ?

*

Paraîtra bientôt, dans la « Bibliothèque de la Pléiade », le volume des *Œuvres poétiques* qu'au printemps 2015 Gallimard proposa à Yves Bonnefoy, qui s'en montrait heureux. On peut cependant soutenir que cette entreprise éditoriale ne rendra justice à l'ampleur de son génie qu'à la condition d'être suivie de volumes ultérieurs dévolus à son œuvre critique, aussi bien littéraire qu'artistique ; tant lui-même occupe une place à part dans le panorama poétique contemporain, du fait de la conjonction exceptionnelle de ces deux types d'écriture, celle du poète et celle du penseur de la poésie.

Considérons d'abord cette dernière. Elle est fondée sur une curiosité intellectuelle d'une rare étendue, intimement liée à un projet central qui lui donne son unité : celui de l'approfondissement d'une « conscience de soi de la poésie » (pour reprendre l'intitulé qu'Yves Bonnefoy avait choisi pour le cycle annuel des colloques de la Fondation Hugot du Collège de France, réunissant autour de lui ses collègues littéraires du Collège et un cercle d'amis). Or cette conscience passait par la mise en relation du poétique avec la philosophie ou l'art, disciplines pour lesquelles il avait su, au cours de sa période de formation, acquérir de solides bases auprès des meilleurs esprits du temps : Jean Wahl pour l'une, André Chastel pour l'autre (aussi pouvait-on lui commander dès 1954 *Peintures murales de la France gothique* qui feraient suite aux *Peintures romanes* d'Henri Focillon, parues avant guerre). À quoi il faudrait ajouter un immense intérêt pour la compréhension des mythes et des systèmes religieux, que pouvaient satisfaire la bibliothèque aussi riche qu'avertie de l'ami Lucien Biton, ou les cours au collège de France d'un Henri-Charles Puech.

Ce qui l'amena à une activité éditoriale de première importance, dont il faut souligner qu'elle fit aussi partie de son action en faveur de la poésie telle qu'il la concevait au sens le plus large. Grâce à l'amitié d'Henri Flammarion – outre « Sur les balances du temps » où parurent *Les Emblèmes de la raison* de Jean Starobinski et *1863, Naissance de l'art moderne* de Gaëtan Picon (deux amis chers) –, il dirigea à partir de 1973 la collection française de référence en iconologie (et histoire des idées), « Idées et recherches » : y furent publiés Julius von Schlosser, Ernst Gombrich, Erwin Panofsky, Jurgis Baltrušaitis, André et Oleg Grabar, Jean Seznec, Georges Duthuit, Pierre Schneider, André Chastel, Daniel Arasse, Hubert Damisch, Georges Didi-Huberman, Jacqueline Lichtenstein, Bernard Vouilloux, Marc Fumaroli ou André Green – autant de travaux fondamentaux permettant de mieux comprendre le phénomène de la création. L'autre grand chantier éditorial, ce fut la direction du *Dictionnaire des mythologies* (paru en 1981) qui mit à contribution la fine fleur de la V^e section de l'École pratique des hautes études et du Collège de France, c'est-à-dire la grande école française des Sciences religieuses ; quoique dépourvu de toute qualification scientifique officielle dans ce domaine (et non encore élu au Collège, ce qui n'eut lieu précisément qu'en 1981), mais précisément peut-être à cause de ce statut neutre, il sut fédérer des courants parfois divergents tout en évitant les rivalités de personnes, guidé par son intuition propre de la nécessité d'embrasser en une somme le « ruissellement des mythes » qu'inventa l'humanité pour mieux en comprendre la leçon – par

opposition aux religions de Salut (judaïsme, christianisme, islam, taoïsme) pour lesquelles il se promettait de mettre en œuvre un autre dictionnaire encyclopédique – resté pour sa part à l'état de projet. Car dans son esprit il y avait bien parenté entre ces innombrables figurations du divin projetées par les sociétés les plus diverses, et l'imagination proprement poétique déployée dans la multiplicité de ses figures : par nécessité de ces *médiations* que les monothéismes risquent toujours d'avoir envie de jeter aux bûchers de leur latente *iconoclastie*.

Dès lors, concevra-t-on mieux la puissance de pensée interne à l'expression poétique elle-même, qui ne cessait pas d'animer l'écriture d'Yves Bonnefoy ? Non qu'il mit en vers ses idées, à la manière de la poésie didactique (ainsi Lucrèce traduit magnifiquement Épicure en hexamètres dactyliques) ; le rôle premier constamment accordé au surgissement des images dans leur formation inconsciente – ce qui le fit sur ce point, dans sa génération, le seul héritier du surréalisme bretonien –, ce rôle interdit tout sens *a priori*, voire même tout désir de signifier. Combien de fois n'a-t-il pas avoué l'irréductible obscurité qu'il éprouvait devant les images nées de sa plume ? Ainsi, pour « Passant, veux-tu savoir ? » [2005], pouvait-on constater l'étonnement qu'il éprouvait lui-même devant l'apparition, au sein de son poème, de cette vieille femme vagabonde, la tête ceinte d'un improbable diadème de fil de fer supportant d'étranges godets d'huile brûlant d'une flamme inextinguible : s'agirait-il d'une allégorie de la Poésie sur son versant le plus chargé d'Inconscient, simultanément porteuse de vie et de mort ? (mais c'est à nous lecteurs d'en décider, en remarquant qu'elle a fait irruption dans la chambre de « l'étudiant » à la manière du *Raven* de Poe). Et la dernière grande prose, *L'Écharpe rouge*, œuvre ultime achevée dans l'hiver 2015, n'est-elle pas tout entière fondée sur une puissante dynamique d'auto-analyse, procédant par principe associatif pour déjouer l'étrangeté inhérente aux vers mystérieux que lui avait dicté son inconscient, au début des années soixante ? Aussi faut-il concevoir, sur ce plan premier du jaillissement de l'écriture, la spirale dialectique suivante : procéder par entrelacs involontaire entre une extrême culture et le surgissement d'images échappées d'un tout autre fonds, celui des émotions archaïques de l'enfance, des affects les moins conceptualisables. Le résultat ? Un *très haut langage*, dont l'extrême simplicité des « grands signifiants » auxquels il recourt (l'arbre, le feu, une pierre, l'épaule de l'aimée, la barque sur le fleuve, la face riante dans la lumière) convoque les grands mythes de notre culture occidentale pour donner forme aux expériences et émotions les plus intimement subjectives – ce qui libère, en permanence pour le lecteur, un sens parfaitement involontaire, lui-même dépliant en d'étonnants contenus de pensée : s'ils sont mis en relation avec la partie réflexive de l'œuvre (qui a su construire dans d'innombrables essais et conférences l'une de ces cités idéales comme on en peignit au *Quattrocento*, où toutes les formes s'ajointent en un tout harmonieux), ces contenus donnent au lecteur la joie profonde d'une *émotion qui donne à penser*, selon toute l'intensité d'une *pensée incarnée*.

Quelles sont-elles donc, ces grandes formes notionnelles aboutissant à une superbe architecture digne du très aimé Alberti (lui qui, dans « Presque dix-neuf sonnets » [2008], « voulut que le son de [s]es arcatures / Se fit or sans matière, poésie ») ? On pourrait les réduire à trois, fondamentales, dont dépendraient toutes les autres : la Présence contre l'image, l'Ici contre l'Ailleurs, la métonymie poétique contre la métaphore. Chacune pourrait passer pour la clé de voûte de l'ensemble, indispensable à l'établissement des poussées internes qui en assurent l'équilibre. C'est précisément cette interdépendance qui rend la lecture d'Yves Bonnefoy à la fois si complexe et si simple : une fois compris comment ne cessent de s'imbriquer Présence, Ici et métonymie, le lecteur sort du labyrinthe, le voici progressant sous de belles voûtes, et bientôt s'arrondira pour lui la lumineuse coupole du Sens.

Précisons-le donc en quelques mots : pour qu'il y ait accès à l'expérience, brève mais décisive, de la Présence, il faut la pleine acceptation de l'Ici dans sa finitude assumée ; cela suppose de renoncer aux chimères de l'imaginaire métaphysique qui croit trouver dans l'Ailleurs une « réalité d'essence plus haute » ; et ce leurre trouve aliment ou refuge, au sein du

langage, dans le transport de la métaphore qui ne cesse d'en entretenir la nostalgie. Il faut au contraire, prenant acte de la coupure qu'instaure le langage, fonder sur un sens renouvelé de la métonymie (dite alors « poétique ») le rapport du langage au réel référentiel qui lui est extérieur : cette métonymie-là l'indique, elle le touche presque, sans lui substituer d'*image* leurrante. C'est sur l'illusion de l'image (l'évasion qu'elle propose) que se fondent toutes les idéologies, et de là tous les fanatismes, vidant de tout degré de réalité, comme un bassin d'eau vite siphonné, l'existence entière.

Et qu'en est-il de l'écriture de poésie proprement dite ? Sur ce plan encore, Yves Bonnefoy occupe une position exceptionnelle : soixante-douze ans de publication ininterrompue, dont la puissance de créativité se mesure moins à la régularité et au nombre des recueils qu'au permanent renouvellement des formes dont ils témoignent, jusque dans le grand âge : de ce point de vue, n'est-ce pas Goethe parmi nous (Goethe dont il admirait tant le *Wilhelm Meister*) ? Entre le bref début surréaliste (où il faut tout de même noter que *Le Cœur-espace* ou « Un barrage d'oiseaux » comptent parmi les plus grandes réussites de l'écriture automatique, ensuite si vivement critiquée par leur auteur) et les deux derniers volumes achevant l'œuvre à quelques mois de la mort, que de phases diverses mues par l'*en avant* dont Rimbaud fit la marque de la poésie *résolument moderne* ! Il y eut la révolution de *Douve* [1950-1953] (mais qui sut réorienter bien des intuitions préalables), vaste allégorie en fait continue portant sur le drame poétique lui-même ; puis formant un nouveau bloc formel, le recueil du doute, *Hier régnant désert* [1958] et celui, en deux versants, de la réaffirmation de l'espoir où s'inscrit le nouvel amour pour Lucy Vines, *Pierre écrite* [1960-1965] ; puis la libération de toute forme métrique et de toute segmentation en poèmes séparés de *Dans le leurre du seuil* [1975], vaste fleuve aux sept sections comme autant de larges coulées rythmiques, lié au bonheur d'un lieu élu, Valsaintes ; puis le livre du deuil de Valsaintes, *Ce qui fut sans lumière* [1987], retrouvant l'économie des poèmes séparés mais déployés en longs développements et, pour beaucoup, reliés en cycles ; puis la tentation inverse d'une écriture presque minimaliste, épurée à l'extrême, *Début et fin de la neige* [1991] ; puis un nouveau haut massif poétique, allant des *Planches courbes* [2001] à *La Longue Chaîne de l'ancre* [2008], et qui mêle désormais couramment vers et proses, poussant loin l'exploration du récit en poésie, alors même qu'il avait été antérieurement si contesté que *Douve*, pierre fondatrice, naquit de son refus ; enfin, les deux derniers recueils, *L'Heure présente* [2011] et *Ensemble encore* [2016], libres bouquets composés de toutes les fleurs antérieures auxquelles de nouvelles se sont jointes, fraîches écloses.

Là réside sans doute la marque la plus éclatante d'un jaillissement poétique continu : des formes inédites n'ont cessé d'apparaître, sans que soit altérée pour autant l'unité fondamentale du tout. N'en prenons que trois exemples, les plus frappants (ou récents). Soulignons d'abord l'émergence, à partir de « Sept feux » (parus au finale d'*Un rêve fait à Mantoue*, 1967), d'un sous-genre inédit, le *récit en rêve*, qui modifie profondément le genre surréaliste par excellence du *récit de rêve* en ne transcrivant plus un fragment onirique au moment du réveil, mais une rêverie éveillée à très haute concentration inconsciente ; lequel donna d'abord lieu à des publications séparées (*Récits en rêve*, 1987 ; *La Vie errante*, 1993) avant de s'entrelacer aux poèmes en vers, sans plus de distinction de degré de poéticité, accomplissant ainsi une ultime évolution du poème en prose en notre temps. Signalons ensuite la résurrection d'une forme fixe issue de la plus grande tradition occidentale, à partir des « Presque dix-neuf sonnets » intégrés à *La Longue Chaîne de l'ancre* [2008], et poursuivie dans *Raturer outre* [2009] : le titre de ce second ensemble donnant la clé de ce qui n'a rien d'une tentative de restauration dans la mesure où, par la contrainte imposée des quatorze vers, l'auteur s'oblige à des choix, qui sont l'équivalent d'autant de ratures *positives* ; lesquelles, loin de censurer comme le pensait le surréalisme, décensurent au contraire dans leur travail d'approfondissement ce que le premier jet masquait : « La contrainte aura été une vrille, perçant

des niveaux de défense, donnant accès à des souvenirs restés clos si ce n'est pas réprimés », précise le « Prière d'insérer ». Il existe enfin une dernière forme nouvelle, dont les prémisses pourtant remontent au plus haut – dès « Théâtre de Douve » en 1948 –, poussée au premier plan de l'œuvre à partir du *Désordre* [2004], et parvenue à sa totale autonomie dans *La Grande Ourse* [2012] : le poème-théâtre, composé des voix qui le traversent, jusqu'à complète disparition de tout encadrement narratif permettant d'identifier locuteurs ou situation de communication. On pense ici à l'art de Duras (qu'Yves Bonnefoy aimait), avec Racine pour origine commune, fait d'un dépouillement de la langue permettant, dans son extrême resserrement, d'exprimer à vif tous les affects ; s'y affrontent les voix de l'angoisse et de la réassurance, celles du masculin et du féminin – tout le *yin* et le *yang* de notre humaine condition.

On peut légitimement supposer que le ressort d'une telle longévité dans l'expression créatrice provenait d'une puissance désirante intacte, qu'alimentait en permanence le souci de la mieux comprendre sur le plan intrapsychique (« Pour mieux comprendre » constituant l'un des leitmotivs de l'œuvre récente), avec en vue la meilleure régulation possible du lien aux premiers objets d'amour – *figures* de la mère et du père – pour toutes les réconciliations intérieures, ces « retrouvailles » ardemment recherchées. Voici donc un trait de plus qui l'aura singularisé parmi ses pairs : loin de craindre (comme ce fut le cas pour tant d'autres, de René Char à Henri Michaux ou Philippe Jaccottet) que la critique se penche d'un peu trop près sur le rôle de l'inconscient dans son écriture, avec pour effet redouté qu'elle en assèche la créativité à sa source, Yves Bonnefoy s'est toujours vivement intéressé à ce qu'on pouvait lui permettre d'apprendre de lui-même du point de vue de son travail créateur. Dira-t-on assez la part essentielle qu'a joué pour lui l'introspection auto-analytique, depuis ce tournant décisif que constitua *L'Arrière-pays* [1972], l'un des maîtres-livres du XX^e siècle ? Aussi faudra-t-il renouveler la vision que l'on a de l'autobiographie contemporaine, en y reconnaissant l'importance du rôle joué par cette grande entreprise d'auto-analyse qui va de *L'Arrière-pays* à *L'Écharpe rouge*, en passant par *Deux scènes et notes conjointes* [2009] et *Le Lieu d'herbes* [2010]. Les trois grands genres de *diction* – poésie lyrique, essai, autobiographie – auront donc été réunis en une étroite interdépendance dans cette œuvre d'une exceptionnelle ampleur.

*

Sans doute est-ce à cette quête, digne de celle de Perceval qui hanta si continûment son écriture jusqu'au magistral *Graal sans la légende* [2013], qu'il dut une autre de ses inspirations : la réouverture du sens de bien des mythes fondateurs pour notre culture, revisités à la lumière de son intuition du psychisme humain – comme si le vrai Graal en quête duquel il ne cessait d'œuvrer consistait à *poser la bonne question* devant le cortège d'énigmes laissé par la double tradition antique et chrétienne que nous léguèrent « Athènes et Jérusalem » (pour reprendre le titre de l'essai de Chestov qu'il réédita). Il faut ici faire des choix : je ne retiendrai, parmi tant d'autres possibles, que quatre mythes gréco-romains d'origine, et deux bibliques. Commençons par ceux-ci : celui de Moïse (qu'illustrent tout particulièrement *L'Arrière-pays* et *Dans le leurre du seuil*, ce massif central au cœur de l'œuvre) s'est substitué au nouveau-né de la crèche, en tant qu'il est re-né des eaux du Nil, fils adoptif de la fille de l'Étranger, Pharaon – moins un Dieu incarné, donc, que le divin de toute naissance (Dieu est toujours à *naître*), avec ce qu'apporte d'altérité l'adoption dont il est l'objet, réorientant sa filiation. Quant à l'expulsion d'Adam et Ève hors du Paradis terrestre – qui sert de frontispice à *L'Arrière-pays* par le truchement de la fresque de Spanzotti à Ivrea –, elle subit depuis *Une variante de la sortie du jardin*, en 2006, un remaniement si complet que son sens s'en trouve tout simplement inversé. Au lieu de relater la Chute hors de l'Éden avec son irrémédiable nostalgie, associée, comme le firent tant de peintres (dont Masaccio à la *capella Brancacci* tellement aimée du poète), Yves Bonnefoy imagine la découverte – mais positive – que fait le premier couple de sa finitude :

blesse aux branches d'où coule le premier sang, plaisir des corps dans l'amour, apprentissage de la mort qui peut seule donner à la vie son prix unique ; et comme, selon lui, le fruit fatidique auquel goûtèrent les deux premiers amants n'est autre que *le langage* et son poison, le concept, qui les sépara aussitôt de l'immédiateté paradisiaque, il les voit désormais investis de cette mission, nommant toutes choses et fondant sur la langue adamique la poésie même – en manière de rédemption de la faute originelle qui gît au fond des mots.

Les mythes antiques ne font pas moins l'objet d'un radical renversement de valeur, qui les ouvre à une positivité aussi neuve qu'inattendue : et si celui d'Orphée reste si discret (n'apparaissant que dans un article donné au Journal du Cercle du Théâtre de Genève en 1995), c'est qu'au lieu de symboliser la puissance du poète comme la tradition n'a cessé de l'invoquer, de Monteverdi à Apollinaire, il en illustre la faillite au contraire, dès lors qu'il manque à son devoir fondamental de *confiance* dans l'espoir : Orphée doute d'être suivi, il se retourne – et voilà Eurydice (la poésie) perdue. En revanche, le mythe de Cérès n'a cessé d'être retravaillé (depuis 1992, texte repris dans *Dessin, couleur et lumière*, jusqu'à *La Longue Chaîne de l'ancre*), dans l'un de ses aspects rares relaté par Ovide et immortalisé par Adam Elsheimer : c'est qu'il s'agit de mettre en lumière « la question de l'amour » qu'il recèle. Rappelons les faits exposés au Livre V des *Métamorphoses* : un enfant se moque de la déesse buvant à grands traits, au cours d'une halte qu'elle fait lors de sa course errante par toute la terre, à la recherche de Coré, sa fille perdue ; irritée, celle-ci le change en lézard. Deux poèmes de « La maison natale » (*Les Planches courbes*, 2001), le III et le XII, en changent la donne du tout au tout : dans l'un, Cérès s'accuse d'avoir mal aimé sa fille avant que le dieu des morts ne la lui ravisse ; dans l'autre, le garçon moqueur justifie son insolence comme « un cri d'amour » déguisé que la déesse n'a pas su reconnaître ; les deux enfants sont donc superposables, et tous deux sont perdus ; l'amour aime décidément bien mal – mais il revient au lecteur de ne pas perpétuer ce cycle de méprises et d'erreurs : qu'il ait donc compassion de celle qui en manqua, et qu'au moins il sache, lui, « Aimer enfin Cérès qui cherche et souffre ».

Or c'est bien la même « question de l'amour » qui hante la reprise du mythe de Psyché, apparu dès un poème en prose de *La Vie errante* où, discrètement encore, elle « erre en pleurs parmi les rochers » (c'est-à-dire lancée dans la série d'épreuves par lesquelles elle tente de retrouver le dieu que, par sa faute, elle a fait s'évanouir sous ses yeux comme un rêve), et repris jusqu'aux bouleversants sonnets de « Soient Amour et Psyché » [2009], puis d'« Amour et Psyché encore » (*L'Heure présente*). De la légende d'Apulée il ne reste plus guère, au dernier des quatre sonnets du cycle récent, que l'épisode de la flamme éclairant Amour ; mais un remarquable déplacement s'est produit : au lieu de la disparition instantanée du dieu au splendide corps jamais vu (en punition de sa *curiositas*), Psyché connaît une vision d'horreur : Amour est bien là « les yeux [...] ouverts », mais « ce ne sont que des orbites vides, / Deux trous, avec du sang ». Toutefois, une plus grande surprise encore attend le lecteur : car le tercet final dément formellement cette épouvantable énucléation, qui n'était donc qu'un fantasme de castration projeté sur son amant par la jeune femme, avec l'intense culpabilité afférente qui lui fait désirer d'en être punie (« Tu erreras, dans les ronces du monde », s'entend-elle dire en auto-adresse). Car c'est tout à fait tendrement qu'Amour « attire la dévêtue contre son cœur, / Il écoute ses grands sanglots que rien n'apaise. » Du mythe néoplatonicien de l'âme purifiée au feu de ses épreuves, en quête de retour à sa patrie divine perdue, il ne reste quasiment rien : plus de séparation, ni de punition, ni de rédemption ; le seul accès au divin réside dans l'amour-compassion, qui sait comprendre ou du moins apaiser ce que l'amour-désir comporte d'angoisse, de fantasmatisation destructrice – ce « quelque chose de noir, avec un cri » qui s'engouffre « dans l'image », et qui renvoie directement au dernier des mythes que j'aimerais évoquer : celui des oiseaux de Zeuxis.

Yves Bonnefoy a trouvé en effet dans la double légende de Zeuxis, qui orchestra la théorie et la pratique de la *mimésis*, pendant tout le règne de l'*Ut pictura poesis*, matière à

reformuler sa pensée d'une représentation dialectiquement liée à l'irruption en elle de la Présence, comme l'éclair trouant un ciel d'orage. D'un côté, il a reconfiguré l'épisode des raisins – ce triomphe du trompe-l'œil au royaume des apparences – en le liant d'étonnante façon aux obscurs désirs qui agitent la représentation mimétique, sous la forme prédatrice des oiseaux fondant sur les raisins de peinture jusqu'à en trouser la toile et faire saigner les doigts en train de les peindre : représenter n'accède à la Présence de l'objet comme véritable *objet d'amour* qu'une fois élucidés les désirs de possession égocentriques, qu'allégorise le fameux Vautour de Léonard resurgi au cours des « Trois souvenirs du voyage » de *La Vie errante* (d'abord publiés en 1979, dans un court cycle au titre révélateur de *L'Origine de la parole*), puis dans « Le Vautour » des *Récits en rêve* (d'abord publié dans *L'Artiste du dernier jour* en 1985). De l'autre côté, il s'est souvenu du versant majeur du mythe de Zeuxis, celle de l'*electio* des beautés partielles des filles de Crotona en vue d'élaborer celle, idéale, de l'image d'Hélène (dans *Une Hélène de vent et de fumée* [1990], poème également repris dans *La Vie errante*) ; mais c'était pour en déconstruire l'*idea* platonicienne au profit de la chose la plus brute : un simple *xoanon* de bois ou de pierre, révéral non plus à la semblance d'Hélène décidée la plus belle des femmes et pour qui Troie brûla, mais comme l'index de la présence de la beauté au sein de la simple matière – par déconstruction radicale du fétichisme de l'art dans l'art même.

Qu'on n'imagine pas cependant qu'un tel dialogue avec ce que la tradition nous a transmis de plus noble ait éloigné Yves Bonnefoy du souci de l'état du monde, et du rôle qu'y doit jouer la poésie. Ce rôle, il ne le situait évidemment pas dans une plongée au sein de l'arène idéologique, comme y prétend la littérature dite « engagée » ; mais il pensait sérieusement que la poésie pouvait sauver du malheur humain, jusque dans les situations les plus sombres que suscitent de façon récurrente la société ou l'histoire. On ne saurait trouver pire, en effet, qu'un camp de concentration nazi ; et pourtant, dans « Une page de Robert Antelme » (lue dans *L'Espèce humaine*, publiée dans *L'Heure présente*), s'élève dans le baraquement, comme une ressource contre l'angoisse et pour l'affirmation de la dignité humaine, la voix d'un récitant (Robert Antelme lui-même)

Qui, défaillant, était la poésie
Et le sens, qui ne cesse, et l'espérance.

Il s'agissait d'« *Heureux qui comme Ulysse...* », cette invitation au Retour dans sa puissance régénérante :

Et Phénix était parmi eux. Battant des ailes
Dans le baraquement. Son bec de feu
Buvant le ciel au creux de leurs mains de cendre.

Mais il n'est nul besoin des grandes catastrophes historiques pour dresser autour de la personne ces murs entre lesquels l'être, en elle, risque l'étouffement ; il y suffit d'une prison, où même si souvent la fatalité sociologique de « naître mal », comme celle de l'île de Nisida au large de Naples, où sont enfermés des jeunes de quatorze à vingt-et-un ans auxquels Yves Bonnefoy rendit visite en 2012, en leur promettant un poème en retour de leurs questions, depuis recueilli dans *Ensemble encore* :

Nisida, un rocher, un bruit de mer
À heurter, par gros temps, contre les rêves
De ceux qui dorment là, pieds entravés,
Yeux grands ouverts sur leur reste d'enfance.

Chacun de ces jeunes prisonniers peut lui aussi se rêver Ulysse, moins ici le héros d'un Retour salvateur que l'évadé au pays des Phéaciens, « nag[eant] / Jusqu'à un autre monde » pour y trouver l'espoir de toute adolescence, « Nausicaa / Confiante et enjouée, sur le rivage... » Le

poème peut se faire alors viatique pour l'odyssée de chacun, qui commence au pays des rêves où s'abolissent murs et fers :

Aimez rêver ! C'est une clef, quand manquent

Toutes les autres clefs des portes de soi,
Celles que naïtre mal a faites de fer.
Car rêver, c'est beauté qui cherche à être

Et beauté, c'est aimer, c'est vérité
Qui vous prendra dans ses bras, même ici
Où désirer, c'est un peu être libre.

*

Que nous a légué Yves Bonnefoy ? Son œuvre immense, il a su l'achever à temps avant la mort qu'il voyait venir, à n'en pas douter. Rester *Ensemble encore* – quel titre profond, trouvé au plus simple de la langue, par l'inversion de l'ordre ordinaire de deux adverbes qui doue la puissance de *rassemblant* du premier de la prolongation harmonique du second, comme une note longtemps tenue encore : c'est dire tout à la fois les derniers moments venus du partage avant la séparation finale, et leur prolongation au-delà. Oui, c'est bien ensemble que nous lui resterons liés, à lui et à travers lui à tous ceux qui vivent de *beauté et vérité* intimement mêlées. Lui-même a prévu ce qu'il nous léguerait, au finale de son poème testamentaire :

Mes amis, mes aimées,
Je vous lègue les dons que vous me fîtes,
Cette terre proche du ciel, unie à lui
Par ces mains innombrables, l'horizon.

Feu brûlant « dans la fumée des feuilles sèches » qu'a poussées « un jardinier de l'invisible », eaux « qui semblent dire / Au creux, dans l'invisible, du ravin / Qu'est oracle le rien qu'elles charrient », ce sont tous ces *grands signifians* qu'il nous lègue pour que nous continuions de bâtir avec eux la terre seconde où le langage nous fait obligation d'habiter. Mais ce sera hors de toute idéalisation :

[...] Je vous lègue
Avec son peu de braise
Cette cendre entassée dans l'âtre éteint,
Je vous lègue la déchirure des rideaux,
Les fenêtres qui battent,
L'oiseau qui resta pris dans la maison fermée.

Patrick NÉE