

YVES BONNEFOY

adpf association pour la diffusion de la pensée française ●

Ministère des Affaires étrangères

**Direction générale de la coopération internationale
et du développement**

Direction de la coopération culturelle et du français

Division de l'écrit et des médiathèques

Cet ouvrage est aussi

disponible sur www.adpf.asso.fr

Isbn 2-914935-59-5

adpf association pour la diffusion de la pensée française ●

6, rue Ferrus 75683 Paris cedex 14 + ecrire@adpf.asso.fr

© Septembre 2005 **adpf** ministère des Affaires étrangères



AUTEURS

Je remercie Daniel Lançon
pour l'aide précieuse qu'il m'a apportée
dans l'établissement de cette chronologie
à partir de 1993, et pour ses conseils
et vérifications bibliographiques –
ainsi qu'Odile Bombarde pour de nouveaux
apports, et la relecture aussi attentive
qu'active qu'elle en a faite.

Dans la série des publications destinées aux services et établissements culturels français à l'étranger et, grâce à eux, aux éditeurs, traducteurs, chercheurs, lecteurs – étrangers – et consacrées aux écrivains français du xx^e siècle et contemporains, après Aragon, Bataille, Bernanos, Breton, Butor, Claudel, Des Forêts, Giono, Glissant, Gracq, Michaux, Saint-John Perse, Sarraute, Sartre, Simon, le ministère des Affaires étrangères et son opérateur pour l'écrit, l'Association pour la diffusion de la pensée française, présentent le poète Yves Bonnefoy, dont l'œuvre, abondamment traduite, a vite atteint une dimension internationale.

Nous remercions le professeur Patrick Née
d'avoir présenté cet écrivain primordial.

Yves Mabin

*Chef de la Division de l'écrit et des médiathèques,
Ministère des Affaires étrangères*

Jean de Collongue

*Directeur de l'Association pour la diffusion
de la pensée française*

1.	TOURS ET TOIRAC	12
	<i>Ascendances</i>	12
	<i>Paysages</i>	13
	<i>Structure</i>	15
2.	FORMATIONS	18
	<i>Surréalisme</i>	18
	<i>Études et lectures</i>	20
	<i>Plotin contre Platon</i>	23
3.	VERS CONTRE PROSE	26
	<i>Déchirer</i>	26
	<i>D'une épigraphe l'autre</i>	29
4.	DU « RÉCIT EN RÊVE »	32
5.	ROME OU L'ÉGYPTE ?	38
6.	PÉDAGOGIE DE LA PRÉSENCE	42
7.	HERMÉNEUTIQUE DES IMAGES	51
	<i>Une éidomachie</i>	51
	<i>Mensonge et vérité des images</i>	53
	<i>Ontologie</i>	58
8.	« STADE ÉTHIQUE » CONTRE « STADE ESTHÉTIQUE »	61
9.	TRADUCTION ET ALTÉRITÉ	67
10.	UNE POÉTIQUE DES RETROUVAILLES	72

Chronologie 81 Bibliographie 89

Ascendances Yves Bonnefoy naît en 1923 à Tours – après une sœur, Suzanne, qui deviendra secrétaire principale de Paris IV-Sorbonne et saura aider son jeune frère lors de ses études parisiennes – dans une famille expatriée de son terroir natal, du côté maternel, les causses de l’Aveyron (et plus précisément de l’arrondissement de Villefranche-de-Rouergue), où ses ancêtres, il le rappelle régulièrement, avaient été paysans ou pâtres. Son grand-père maternel Maury était instituteur à Ambeyrac, sur la rive aveyronnaise du Lot – qu’il traversa à sa retraite pour s’établir à Toirac ; il écrivait des sortes de livres manuscrits pour son plaisir, et avait enseigné à sa fille Hélène, la mère du poète, le goût du savoir acquis par l’école : elle-même, tôt devenue veuve, exercera à son tour le métier d’institutrice dans un petit village des environs, Saint-Martin-le-Beau, ce qui conduira son fils à prendre, matin et soir, son train à la gare de Tours pour aller de chez lui au lycée Descartes, au centre de la ville, où il poursuit ses études secondaires – comme en témoigne «Sept feux», le premier texte autobiographique publié dans *L’Improbable*, où veillent sur le destin du collégien les figures allégoriques dont l’architecte de la gare, Victor Laloux, avait orné sa façade. Du côté paternel, les ascendants venaient du Lot (Bouillac, Viazac) : le grand-père tenait une modeste auberge-hôtellerie à Viazac et son fils, ayant appris le métier d’ajusteur-monteur, trouvera du travail à Tours, aux ateliers de montage, depuis longtemps disparus, du chemin de fer Paris-Orléans (le PO-Midi).

Un «récit en rêve» de type clairement autobiographique, «Nouvelle rue Traversière», témoigne du décalage induit entre l’expérience vécue par le jeune garçon puis le jeune homme dans sa ville d’enfance, selon la grande modestie de son milieu social, et ce que, à tort, on imaginerait du passé du poète

célèbre qu'il est devenu. Ayant d'abord évoqué, dans un premier récit intitulé «Rue Traversière», une certaine rue maintes fois suivie faisant communiquer la petite maison du père (tapie à l'ombre des voies de la gare) avec ce «jardin des bêtes et des essences» que constituait – aux lisières du mythe – le Jardin botanique de Tours, l'auteur se voit féliciter, par une Tourangelle de Paris, d'avoir si bien évoqué le calme de cette rue résidentielle; ce qui lui fait prendre conscience qu'il s'est trompé de nom de rue (sans doute par la force du signifiant, qui *traverse* toutes les oppositions d'espace et de temps – ici et là, passé et présent alors communicant de nouveau). C'est ce qui ne fait pas moins comprendre au lecteur que, non, il ne jouissait pas de la quiétude distinguée des quartiers bourgeois: mieux, qu'il en redoutait et haïssait même l'ennui égrené au fil des notes de piano échappées des fenêtres, selon le protocole figé de la province qu'il mettrait si fortement en évidence dans la trajectoire d'un autre poète, intériorisé par lui comme un frère (dans son *Rimbaud par lui-même*, au Seuil en 1961).

Paysages Tours et Toirac: l'alternance entre ces deux lieux – celui de l'année scolaire et celui des vacances d'été, passées dans la maison du grand-père Maury –, le futur auteur de *L'Arrière-pays* (1972) l'a vécue sur le mode d'une intense polarisation, qui a déterminé en profondeur l'orientation de son imaginaire et la décision en retour de sa volonté critique d'en dissiper les mirages. Car il ne s'agit de rien de moins que de l'opposition fondamentale chez lui entre un *ici* et un *ailleurs*: l'*ici*, c'était celui de la scansion des jours ordinaires, aux tâches obligées, dans une province marquée au coin de la dévalorisation ontologique, à l'instar de la Charleville de Rimbaud; l'*ailleurs*, c'était l'accès au territoire de l'été,

à un temps sans bords, qui jouait comme un retour à l'Éden perdu. Qu'on se rappelle le caractère initiatique du trajet ferroviaire qui menait rituellement l'enfant de l'un à l'autre pôle territorial, dans *L'Arrière-pays*: lequel luttait contre le sommeil, de tunnel en tunnel et de gare en gare, se demandant où se situait l'invisible frontière («Est-ce ici que finit ce que je quitte, est-ce ici que l'autre monde commence?»¹) qui aurait démarqué chacun des deux territoires – à l'instar de cette répétition permanente que constituait la recherche, à la table familiale, du seuil départageant, dans le pain rompu, la mie de la croûte – comme on aurait dû pouvoir à coup sûr distinguer l'être du non-être. Au matin, après cette nuit d'enquête où s'enracinait spontanément pour lui, dans l'expérience la plus concrète, toute une disposition métaphysique, l'enfant débarquait enfin au pays des vergers croulant sous les fruits, et du Lot scintillant au bord duquel il crierait, comme une conjuration magique, «Saint-Cirq-la-Popie, ouvre-toi!»;² ignorant bien entendu que le nom décidé magique de ce village, un peu en aval sur la rivière, retiendrait bien plus tard l'attention d'André Breton, qui y achèterait une maison – Breton qui jouerait tout de même un rôle déterminant dans son propre engagement en poésie. Il est d'ailleurs remarquable, à propos du Lot, qu'il figure dans l'œuvre comme le type même des eaux courantes rafraîchissant l'ardeur de l'été – alors même qu'à Tours coule la Loire, au signifiant longtemps occulté, et dont la majesté de fleuve, pour déportée qu'elle ait pu être dans l'imaginaire du «Fleuve» si actif dans l'œuvre (du Tibre au Nil), n'en a pas moins été passée sous silence: victime sans doute de cette dévalorisation du «côté de Tours», côté des obligations et des censures (ne disait-on pas à l'enfant tous les dangers de ses bancs de sables mouvants?) – quand le «côté de Toirac» recueillait

¹ *L'Arrière-pays*, éd. 1992, p. 102.

² «Écrire en rêve», préface à l'édition italienne des *Récits en rêve*, 1992; in «Les écrivains de la conscience européenne», *Légendes*, hors série, 1997, p. 128-135.

³ *Op. cit.*, p. 102-103.

⁴ *Ibid.*, p. 103.

⁵ *Ibid.*, p. 104.

tous les prestiges d'un retour à la libre nature divine :
« Franchiss[ant] la porte basse [...] qui donnait sur l'enclos (on disait le parc, il est vrai qu'il y avait de grands arbres) [...], je courais au fond du verger [...]. [L]es prunes seraient fendues et en cela évidentes, ouvrant aux guêpes errantes davantage l'être que la saveur – et je pleurais presque, d'adhésion.»³ Une figure de paysanne en particulier, « femme de quarante-cinq ans, grosse, sale » mais « au port de reine » – et d'ailleurs du même nom que la reine de Palmyre, Zénobie – y allégorise dans le souvenir, image de « la terre debout, ceinte de feux, couronnée », une sorte de Cybèle ou de Magna Dea, régnant sur « ce qu'on appelait la maison des poules » : c'est-à-dire un univers de « caquets » et de « fientes » par où s'abolissaient les méfaits des censures et se trouvaient réintégrées jusqu'aux archaïques jouissances anales, dans la garantie retrouvée qu'on était bien revenu en deçà de l'expulsion du paradis (« L'exil était terminé »⁴).

Structure Toutefois, cette certitude enfantine selon laquelle « c'était, cette vallée, cette rivière là-bas, ces collines, le pays de l'intemporel, la terre déjà un rêve où perpétuer la sécurité des années qui ne savent rien de la mort »⁵ ne pouvait avoir qu'un temps. C'est bien l'irruption de la mort – comme coupure de la « fin des années d'enfance » – qui s'inscrit dans ce paysage qui prétendait l'ignorer : celle des grands-parents, avec l'évocation synthétique de leur disparition, au cours d'une cérémonie d'enterrement d'autant plus capitale qu'évoquée, en fait, par l'intermédiaire d'un même signifiant urticant – l'ortie sur les tombes – dans le premier texte publié par le jeune auteur, alors surréaliste, répondant à une enquête sur le « savoir-vivre » du *Miroir infidèle* en 1946 (et qui sera d'ailleurs vivement remarquée par André Breton, et décidera de la relation entre les deux poètes) : évoquant « les doigts [brûlés]

à ces orties» qui «dominent le Lot» alors que coule, inentendu, «le terrible Lot intérieur». La scène est explicitée dans *L'Arrière-pays*, avec «l'ortie qui gratte les jambes» des catéchumènes récitant les litanies d'usage, alors que le petit-fils opère une redoutable conversion du regard sur le paysage élu, qui va décider, tant au plan psychique qu'à celui de la créativité, de sa structure. Regardant un grand arbre sur la colline d'en face, de l'autre côté du Lot, il éprouve comme un dédoublement de conscience: au lieu d'être ici, au cimetière, «non, je marchais là-bas», dit-il, faisant de «l'arbre», comme je me disais plus tard (j'y pensais la nuit [...]) [...] la première borne qui divisa le visible»⁶. De sorte qu'au lieu de la stable polarisation Tours/Toirac (et pour la raison que le pôle Toirac en vient à manquer), surgit une infinitisation de la structure qui touche maintenant le tout du «visible»; d'où le fameux incipit de *L'Arrière-pays* (le «longtemps je me suis couché de bonne heure» d'Yves Bonnefoy): «J'ai souvent éprouvé un sentiment d'inquiétude, à des carrefours» – puisque tout désormais pour lui peut faire carrefour, c'est-à-dire cliver en un ici et un ailleurs le lieu de l'expérience de vivre.

Tout le sens alors de la démarche de *conscience de soi* de la poésie de l'auteur va consister en une reconnaissance de cette structure comme telle – ce sera la tâche de cet ouvrage clé qu'est *L'Arrière-pays*, au centre de l'œuvre, avec sa dimension d'auto-analyse (au sens freudien du terme); et bien entendu, de tenter ce qu'en analyse on nomme une *perlaboration*, c'est-à-dire non plus seulement une prise de conscience intellectuelle du processus fantasmatique, mais une modification de comportement, quant au prestige de l'Ailleurs sur l'ici: la poésie étant pour lui, dans son essence, la meilleure école de la dissipation des mirages de l'Ailleurs et de l'acceptation – toute rimbaldienne – de la «dure réalité

⁶ Op. cit., p. 106-107.

à étreindre»: «Paysan!», comme l'a prophétisé «Adieu»
dans la Saison, et comme l'avait été la longue lignée
des ancêtres anonymes.

Surréalisme Le prêt, en 1941, de la *Petite Anthologie du surréalisme* de Georges Hugnet décide le lycéen, deux ans plus tard, à ne pas poursuivre ses études de mathématiques supérieures (et à ne pas tenter les concours menant à la voie d'ingénieur qu'aurait sans doute espérée le père), mais à monter à Paris avec la volonté d'accomplir un destin de poète. Toutefois, il ne faudrait pas supposer que cette vocation n'aurait pris naissance qu'au contact d'une esthétique effectivement bouleversante pour un esprit de vingt ans : interrogé à ce sujet, le poète répond qu'il s'est depuis toujours senti appelé du côté de la poésie. On y reconnaîtra néanmoins l'élément déclencheur susceptible de faire prendre les décisions vitales qui engagent dans l'âge adulte. Car, en dépit de la critique sévère à laquelle le poète a rétrospectivement soumis le surréalisme dans les premiers de ses *Entretiens* (en 1972 avec Bernard Falciola et en 1976 avec John E. Jackson), en particulier du point de vue de la gratuité de l'imaginaire surréaliste, qui dénie justement la « dure réalité à êtreindre » au profit de ce qu'il appellera une « gnose », il n'en reste pas moins – comme l'ont prouvé les multiples hommages par lui rendus à Breton lors des célébrations du centenaire⁷ – qu'une allégeance plus profonde n'a cessé d'aimer un rapport toujours *dialectique* au mouvement de sa jeunesse : il s'agit du fait même de l'*image*, dans sa stratification d'Inconscient (au sens freudien du terme, c'est-à-dire dans sa charge pulsionnelle de désir), à laquelle il est resté obstinément attaché, à la différence de bien des poètes de sa génération ou des générations suivantes.

La production de ces courtes années surréalistes (le jeune poète rompra avec le groupe dès son refus de signer le tract *Rupture inaugurale* – le bien nommé – en juin 1947, pour cause de dérive « gnostique » ou néo-religieuse à ses yeux) n'en reste

⁷ Breton à l'avant de soi, Tours, Farrago, 2000.

⁸ Fragmentaire dans *La Révolution la nuit* n° 1, éd. complète chez Farrago, 2001.

⁹ *Les Deux Sœurs*, n° 3.

¹⁰ Cognac, 1998.

¹¹ *Les Quatre Vents* n° VIII, 1947.

pas moins décisive à plus d'un titre. Elle est l'objet d'une réévaluation et d'une réintégration actuelle: si «Anti-Platon» (qui dans sa première version vient du n° 2 de *La Révolution la nuit*, la petite revue d'intervention surréaliste fondée avec la première femme du poète, Éliane Catoni, et deux amis) a toujours inauguré la série des recueils (ainsi, dans l'anthologie des *Poèmes au Mercure de France*, en 1978), c'est récemment que se sont trouvés réédités le *Traité du pianiste* de 1947, où se jouait, selon le dire de l'auteur, son combat «œdipien» contre la figure maternelle (avec une importante postface qui en montre l'actuelle pacification); ou *Le Cœur-espace*,⁸ ainsi que plusieurs des contributions de la période: la réponse au «*Savoir-vivre*», «*L'éclairage objectif*» donné à la revue de l'ami Christian Dotremont,⁹ ou «*Donner à vivre*» donné pour le catalogue *Le Surréalisme en 1947* – tous repris à l'ouverture du *Cahier onze*, Yves Bonnefoy, des éditions du Temps qu'il fait.¹⁰ Ne manquent à l'appel qu'un cycle de poèmes influencé par les grandes masses verbales de Tzara découvertes dans l'anthologie de Hugnet («Un barrage d'oiseaux»¹¹) ou la réédition des deux numéros de *La Révolution la nuit* (en particulier «La nouvelle objectivité», ensemble de dix propositions influencées par la lecture du Bachelard épistémologue dont Yves Bonnefoy suit alors les cours à la Sorbonne).

Outre l'attachement à l'image, en effet, on notera l'intérêt porté à la question de l'objet, réorientée – par rapport à la proposition bretonienne de substituer le «modèle intérieur» à la chose vue – du côté d'une *nouvelle objectivité*, en une dialectique du sensible et du désiré; mais on remarquera surtout la lutte contre cette «gnose» imputée au surréalisme (dont la notion provenait de la lecture concomitante de Bataille), et en fait intérieure au poète, qui fait préférer

le «menure-lyre» des idéalizations post-symbolistes à l’oiseau ou à la pierre du réel, ou qui voit des professeurs d’athéisme dresser des autels paradoxaux au «surréal»; et qui fait ainsi oublier les limites de notre condition de finitude, en se contentant de recueillir les épaves de l’Inconscient sur la grève de l’écriture automatique, sans chercher à les interpréter plus avant: en en censurant donc la pulsion de sens, quand il s’agirait d’accéder à plus de lumière.

Études et lectures Dès 1950, Yves Bonnefoy inscrit le projet d’une double thèse: d’une part chez André Chastel (dont il suit le séminaire à l’École pratique des hautes études) sur la peinture du Quattrocento; d’autre part chez Jean Wahl (pour lequel il avait déjà écrit un diplôme sur «Baudelaire et Kierkegaard») avec pour sujet «Le signe et la signification», et l’obtention pour ce faire d’un statut d’attaché de recherches au CNRS pour trois ans. Ces thèses (complémentaire et principale) ne virent pas le jour sur un plan académique, mais donnèrent lieu à ces conférences au Collège de philosophie de Jean Wahl qui forment le noyau du premier *Improbable*: «Le temps et l’intemporel dans la peinture du Quattrocento», ou «L’acte et le lieu de la poésie», pour en citer parmi les plus fondatrices. En découla également un article fondamental sur la conception du signe (réfléchi, entre autres, à partir de Coleridge et donc de la théorie romantique du symbole), d’abord publié en anglais dans la revue *Encounter*, puis dans *Preuves*. Par ce souci d’une formation rompue aux exigences de l’histoire de l’art, de l’iconologie ou de l’histoire des idées à vocation européenne (Erwin Panofsky est alors lu attentivement), le jeune poète échappait à la détermination d’un dialogue avec seulement

¹² Alberto Giacometti, *Biographie d’une œuvre*, Flammarion, 1991, p. 29.

ses contemporains (selon les aléas des éditions de luxe, des préfaces de catalogue, des rencontres d'expositions tels que les ménage la confraternité traditionnelle depuis un siècle entre hommes de plume et de pinceau) – autant qu'au modèle, inauguré par Apollinaire et relayé par André Breton, d'une sorte de direction de pensée en ce qui regarde l'art de l'époque, interprétant tout le mouvement de l'art en termes de dévoilement d'une *avant-garde* qui lui donnerait sens ; pour remonter, tout au contraire, à des sources bien antérieures (antiques, renaissantes et classiques) de l'*Ut pictura poesis* : conférant à sa position une singularité absolue dans le *champ culturel* des poètes du siècle (qu'on songe aux positions de simple accompagnement du contemporain chez Éluard, Char ou Ponge).

Mais il faut également compter avec au moins deux versants dans les lectures de formation des années quarante, qui entrèrent dès le départ en relation dialectique avec la brève expérience surréaliste et incitèrent à s'en dégager. D'un côté, le choc ressenti précocement au contact de l'œuvre de Bataille : *L'Expérience intérieure* (1943) et plus encore *Le Coupable* (lu dès sa parution en 1944), ainsi que les articles de *Documents* (achetés chez un libraire d'occasions du Quartier latin), avec en tout premier lieu l'étude sur « Le bas matérialisme et la gnose » (lue également en 1944) qui – avec la photographie du « fameux gros orteil en gros plan, épiphanie du revers du monde »¹² – renversait l'idéalisme en son contraire. Même si, en effet, la rage dualiste pure de Bataille, culbutant l'idéalisme antique (Platon) et moderne (Hegel et même Marx, voire Breton), ne pouvait qu'aboutir à un *idéalisme à l'envers*, sous le primat d'une dictature sadomasochiste de la matière jouissant de l'humiliation de l'esprit, il n'en reste pas moins qu'aux yeux de son lecteur l'exemplarité de cette pensée,

ce fut son «affront[ement] à même la pensée du néant»¹³ : c'est-à-dire la réintroduction en force du négatif.

De l'autre côté, il y eut la découverte – entre autres – des « admirables Études kierkegaardienne » de Jean Wahl, de son *Malheur de la conscience dans la philosophie de Hegel*, et de l'autre grande revue des années trente (achetée en bloc au siège de l'éditeur) : celle des *Recherches philosophiques*, où Jean Wahl avait multiplié les articles d'introduction à l'existentialisme kierkegaardien en France – voisinant avec Étienne Gilson, dont le chapitre VIII de *L'Être et l'essence* (1948) allait être à son tour consulté ; le tout faisant effet de cohérence avec telle page du *Pouvoir des clés* de Chestov (médité à la même époque), qui citait des vers décisifs du « Démon » de Lermontov, lequel préférait à son statut d'immortalité « la joie imparfaite de la terre » ; amenant ce commentaire de 1979 (dans un hommage à Boris de Schloezer) sur le renversement des valeurs induit : « C'est la mort qui porte la vie, loin de la ruiner [;] c'est ce néant qui doue de son sens notre finitude. »

Ainsi se trouvait mise en état d'alerte, en Yves Bonnefoy, la double pente native de son esprit : d'une part, « une sorte de matérialisme spontané, qui m'est resté naturel », dit-il ; de l'autre, « un souci inné de la transcendance, un goût profond pour les catégories et même les mythes qui l'expriment ».¹⁴ J'ai proposé, pour rendre compte du « compromis acceptable » entre ces deux forces antagonistes dont ont témoigné des lectures de formation si tensionnelles entre elles, d'introduire la notion d'« athéologie négative » : elle a l'avantage d'éviter l'ambiguïté de celle de « théologie négative »¹⁵ (pourtant souvent invoquée par le poète), qui donne à entendre qu'une nuit du divin, comme chez Jean de la Croix, donne sur son illumination ; et elle insiste sur le négatif par où l'Être (qui n'est pas dieu,

¹³ Ibid., p. 281.

¹⁴ Entretiens sur la poésie, Mercure de France, 1991, p. 71.

¹⁵ P. Née, Yves Bonnefoy penseur de l'image, ou les Travaux de Zeuxis, Gallimard, à paraître fin 2005.

¹⁶ Troisième convoi, n° 5, repris dans Yves Bonnefoy, Le Temps qu'il fait, 1998, p. 23-29.

¹⁷ Traité 8, chapitre IV.

ni Dieu) peut être décidé dans l'existence et non pas dans l'essence. C'est ce dont témoignait dès 1951 « Sur le concept de lierre »,¹⁶ qui traversait cette stratification de lectures en vue du dégagement proprement poétique d'un rapport au langage préparant directement au dégagement de la future notion de « présence ».

Plotin contre Platon On ne saurait évoquer cette phase de formation sans faire un sort particulier à la fréquentation de Plotin, lu depuis toujours, déclare volontiers Yves Bonnefoy ; et qui joue à l'inverse de celle, constamment critiquée, de la pensée platonicienne – dont elle n'est pas pour lui le prolongement, mais au contraire une radicale réorientation.

« J'ai en esprit une phrase de Plotin – à propos de l'Un, me semble-t-il, mais je ne sais plus où ni si je cite correctement : « Personne n'y marcherait comme sur terre étrangère ». » On aura reconnu l'épigraphe de *L'arrière-pays*, et une citation de la cinquième *Ennéade* de Plotin,¹⁷ qui entend répondre à l'expulsion du Paradis terrestre dont témoigne la fresque de Spanzotti à Ivrea, reproduite sur la même page. On voit là que l'attachement d'Yves Bonnefoy au plotinisme est en raison inverse de sa guerre au platonisme – lequel est, pour lui, fondamentalement, à l'origine de la gnose en tant qu'il institue le dualisme (entre sensible et intelligible ou, une fois christianisé, entre Éden et péché originel). Or, selon Henri-Charles Puech – dont Yves Bonnefoy suivait les cours au Collège de France –, c'est précisément à l'ensemble des traités de lutte antignostique qu'appartient cette citation, par où s'abolirait toute tentation d'un Ailleurs à retrouver, ontologiquement valorisé par rapport à un Ici que marquerait la chute. Mais ne pourrait-on aussi entendre, tout à l'inverse, dans la mémoire d'une telle citation, l'espoir de l'Un comme nostalgie du Paradis perdu ?

Ce serait méconnaître l'adhésion fondamentale d'Yves Bonnefoy à cette catégorie de l'Un plotinien, qui exclut *a priori* tout ce qui le diviserait d'avec lui-même. Si, rappelle-t-il dès 1959 dans «Le Temps et l'intemporel»,¹⁸ Plotin, «avec violence [...] condamne l'idée [...] selon laquelle la beauté est *συμμετρία*, harmonie, correspondance réciproque entre les parties et le tout», c'est précisément parce que «[l']harmonie, dit Plotin, suppose des parties, c'est-à-dire du divisé. Or c'est l'Un, c'est la participation à l'Un, directe, qui est le beau». À quoi fera écho, trente-trois ans plus tard, *Comme aller loin dans les pierres* (1992), comme nous le verrons dans notre septième rubrique sur l'«herméneutique des images».

C'est alors toute la révolution plotinienne de la procession des hypostases de l'Être qui exclut ce qui, en Platon, fondait le dualisme du monde des idées opposé à celui des sens : «Notre monde n'est pas séparé du monde spirituel.»¹⁹ «Les tombeaux de Ravenne»²⁰ précise bien que si «Platon dressait tout un autre monde, celui des fortes Idées», effectivement «ce monde existe» : mais «[s]implement il est avec nous. Dans le sensible. L'Intelligible, disait Plotin, est l'expression du grand et changeant visage. Rien qui puisse être plus près de nous».

De sorte que, précocement, la méditation de la pensée de Plotin a pu renforcer en Yves Bonnefoy le bien-fondé de son combat contre le «concept», en tant qu'il sépare ce qui était intuitionné d'abord dans l'unité : «Et l'on pense encore à ce qu'écrivait Plotin de la pensée. Qu'elle morcelle l'unité du monde intelligible. Que la conscience, loin d'être l'essentiel est un accident.»²¹ Ce qui ouvre à un «art selon Plotin», «requis de prendre pour objet, pour impossible objet, une réalité transcendante»²² – contrairement à une mimésis ontologiquement dévaluée selon Platon. D'où, dans «Rome, les flèches», cette mise en scène d'un narrateur qui reconnaît, dans un ensemble d'œuvres

¹⁸ *L'Improbable*, 1980, p. 67.

¹⁹ *Ennéade II*, 9, 16-11.

²⁰ 1953 ; *L'Improbable*, éd. 1980, p. 26.

²¹ «Le Temps et l'intemporel», *ibid.*, p. 82.

²² *Ibid.*, p. 67.

²³ Rue Traversière, 1977 ; *Récits en rêve*, 1987, p. 91.

²⁴ «Le Temps et l'intemporel», *L'Improbable*, éd. 1980, p. 67.

²⁵ *Ennéades*, V, 5, 7.

²⁶ Pierre Hadot, *Plotin ou la simplicité du regard*, Études augustinienes, 1963, 3^e éd. 1989, p. 82.

inconnues qu'on lui dévoile, à la fois leur «étrangeté» et «quelque chose d'au contraire très familier» qui, dès qu'il «eu[t] Plotin en esprit», lui fait s'écrier – avec en vue la *pittura chiara* – que «le peintre dont [il] sent ici un écho, [...] c'est Piero della Francesca!»²³ Certes, il ne s'agit pas pour cet «art plotinien» de simplement «se vou[er] à l'imitation des choses»; mais «il n'est pas vrai [qu'il] soit un art décharné» (c'est-à-dire privé de chair), «il accueille au contraire comme nul autre l'absolu dans la forme simple et le rayonnement dans la pierre». S'ensuit une refondation de la mimésis, qui consiste à «ressaisir, dans la sympathie qui unit à son modèle l'image, ce reflet de l'Intelligence, du *Νοῦς*, qui est la seule réalité»²⁴

On aura noté l'inscription de deux signifiants (le «simple», le «rayonnement» de la lumière) venus directement de Plotin. Ils figurent – dus au choix d'Yves Bonnefoy – dès le premier numéro de *L'Éphémère*, en 1967. D'une part la citation de la quatrième de couverture: «Mais quel discours est possible, lorsqu'il s'agit de ce qui est absolument simple?»; et d'autre part celle d'un des cartons d'accompagnement de la livraison, affrontant l'homme au fait de la lumière, en lui déjà comme divine:²⁵ «Par exemple, dans l'obscurité de la nuit, elle s'élanche de l'œil, elle s'étend alentour. Et s'il abaisse ses paupières, ne voulant voir, il l'émet encore. Et si on le presse du doigt, il voit la lumière qui est en lui. En ce cas, il voit sans rien voir; et c'est alors et surtout qu'il voit: puisqu'enfin il voit la lumière. Les autres réalités étaient lumineuses, elles n'étaient pas la lumière.» L'«autovision de la lumière» par elle-même²⁶ n'est peut-être pas cependant ce qui touche en profondeur un poète athée, qui n'a cure que soit ici prouvée l'absoluité de la transcendance divine; mais bien plutôt le fait de l'émission divine de cette lumière dès notre regard: comme possibilité active d'une humanité non seulement traversée par la lumière, mais appelée à faire la lumière du sein même de son obscurité.

Déchirer Le séminaire associé au cours donné au Collège de France porte mention, pour l'année 1987-1988, de l'étude des « relations entre poésie et récit »;²⁷ et, en 1989-1990, il s'est intitulé « Vers et prose », cherchant à déterminer les rapports entre ce qui n'est pas décrit comme « deux genres à placer l'un à côté de l'autre » (avec d'une part « la parole de prose, celle qui porte le récit, le roman, l'essai [...] »), et de l'autre « le projet du poème, le plus souvent associé à une préoccupation pour les mètres et les rythmes »), mais comme « deux expériences qui ont lieu au même moment ou presque dans le même esprit au travail » : le poétique étant « plutôt l'observation et la maîtrise de cette cohabitation que le choix continu du vers, de la forme, contre la prose qui, elle, ouverte, sans récurrences mythiques, sans rêve métaphysique sur le temps, n'aurait cure que des notions ».²⁸

3. Car il s'agit pour Yves Bonnefoy non seulement d'un état historique de la double actualisation du langage depuis le romantisme (Poe est alors cité pour, d'un côté, surdéterminer prosodiquement ses poèmes, comme « Le corbeau », et de l'autre vouer les plus célèbres de ses récits au maximum de leur conceptualisation possible, fondant ainsi l'énigme policière), mais surtout d'une expérience personnellement vécue dans l'avancée de son œuvre. Rappelons-en les jalons : dans sa « Lettre à John E. Jackson », Yves Bonnefoy revient longuement sur les conditions d'émergence de son premier livre de poésie, *Du Mouvement et de l'immobilité de Douve* (1953), signalant tout d'abord l'écriture d'un récit d'une centaine de pages, le *Rapport d'un agent secret*, inachevé et bientôt détruit, où apparaissaient des personnages de fiction « qui avaient reçu pour mission [...] de ruiner des pans entiers de la figure du monde, au moins comme elle est perçue », c'est-à-dire de « fissurer le système des représentations », de « disloquer le regard »

²⁷ *Lieux et destins de l'image*, Seuil, 1999, p. 160.

²⁸ *Ibid.*, p. 204-205.

²⁹ *Entretiens sur la poésie*, Mercure de France, 1990, p. 94.

³⁰ In Richard Vernier, *Les Mots comme le ciel*, G. Narr, Tübingen, J.-M. Place, Paris, 1985, p. 112-116.

³¹ *Entretiens*, éd. 1990, p. 98.

jusqu'à constituer « des trous dans [l']être-là, de vastes terrains vagues dans les vestiges de l'apparence ».²⁹ Mais leur instabilité fictionnelle de figures quasi allégoriques (ils s'appelaient « Ruine » ou « Plaque ») les vouait à se multiplier et disparaître – au profit de ce que plus tard, dans sa « Lettre à Howard L. Nostrand » (1963), le poète désignerait comme « grands signifiants » du langage,³⁰ à savoir « une vieille photographie du ciel [...] brûlée », ou « un champ de pierre » bruissant d'insectes : ce qui menait tout droit au poème en prose. Or, l'une des dernières figures apparue s'appelait Douve, et avait enclenché la composition d'un cycle en vers, cette fois, de « Sept poèmes du mouvement et de l'immobilité de Douve » ; lequel, métamorphosé, aboutit à un « Théâtre de Douve » intégré au livre qui allait se substituer à la fiction, désormais inutile, et déchirée.

Le même processus allait conduire à l'écriture d'un nouveau récit, *L'Ordalie* (« toujours cette idée de l'épreuve que nous impose toute écriture »³¹), concomitant à celle du livre de poèmes ; sa diégèse aboutissait au lieu d'un drame encore une fois plus métaphysique que romanesque : une *orangerie*, lieu de maturation des fruits solaires d'une sorte de vrai lieu (en fait la résurgence de la structure de *L'Arrière-pays*). Mais, là encore, la décision fut prise de détruire l'ouvrage – seule une dactylographie du finale, oubliée dans un tiroir et publiée en 1974, permet de juger aujourd'hui de cet essai désavoué en son temps ; cependant que prenaient forme, dans le livre de poèmes, les deux dernières sections précisément intitulées « L'orangerie » et « Vrai lieu ».

On peut d'autre part vérifier, à même la lecture de *L'Arrière-pays*, à quel point il s'agit là d'une véritable structure : car « trois ou quatre ans après », accompagnant donc

la composition de *Hier régnant désert* (paru en 1958), *L'Ordalie* «revient» en quelque sorte dans une nouvelle fiction de prose, *Le Voyageur*, dont on n'a de traces que par ce qu'en évoque le grand récit autobiographique de 1971;³² laquelle à son tour subira la loi commune: «Je déchirai *Le Voyageur*, parce que je ne voulais pas l'écriture imaginative, et scellée, mais l'analyse avertie, condition de l'expérience morale.»³³ Que faisait donc ce «Voyageur» de si répréhensible, si ce n'était de mettre en acte la recherche éperdue, dans la profondeur italienne, *terre des images*, d'un lieu de l'absolu sur le mode du *retour*? En particulier d'un retour à Arezzo³⁴ – ce qui s'explique encore par l'attrait ressenti pour l'œuvre de Piero della Francesca –, relayé par un retour à Apecchio³⁵ qui, lui, ne peut plus s'expliquer que par ce qu'on pourrait appeler le symptôme du carrefour: faisant de tout lieu quelconque (et parce que tel) l'amorce d'une voie initiatique menant à une sorte d'amont du réel, ou de point mythique d'origine. Toutefois, l'on n'en reste pas là: revenant de Grèce et passant par Venise, l'auteur-voyageur voit une nouvelle fois «[s]on démon réveillé»³⁶ qui lui suggère, à la vue du sourire d'un jeune saint de l'obscur Lorenzo d'Alessandro, à la fois la notion d'un nouveau «sentiment» qui donnerait enfin forme à son désir récurrent (ce sourire faisant écho à celui de la trop célèbre *Sainte Anne* de Léonard, image par excellence du «noyau maternel» évoqué en psychanalyse de la création, par exemple par André Green, avec sa charge d'Inconscient précœdipien); et du même coup sa mise immédiate par écrit, sous le titre d'*Un sentiment inconnu*:³⁷ ultime récit de cette sorte dont le lecteur voit s'élaborer, au présent de l'énonciation, la composition notée à même les marches du Palais ducal où se tenait l'exposition qui venait de déclencher tout le processus – déchirement final du manuscrit inclus.³⁸

³² *L'Arrière-pays*, éd. 1992, p. 80-98.

³³ *Ibid.*, p. 100.

³⁴ *Ibid.*, p. 82.

³⁵ *Ibid.*, p. 92 puis 107.

³⁶ *Ibid.*, p. 135.

³⁷ *Ibid.*, p. 135-149.

³⁸ *Ibid.*, p. 148.

³⁹ *Entretiens*, éd. 1990, p. 98.

⁴⁰ Dans la présentation qui en est faite dans *Yves Bonnefoy, livres et documents*, Bibliothèque nationale, Mercure de France, 1992, p. 83, où en deçà de la plume de Florence de Lussy, responsable du catalogue, s'entend toujours la voix même de l'auteur.

D'une épigraphe l'autre Un autre fil directeur nous serait offert par la succession des épigraphes des premiers recueils, sur laquelle Yves Bonnefoy s'est lui-même exprimé. Du *Mouvement et de l'immobilité de Douve* est précédé d'une citation ironisée de Hegel: « Mais la vie de l'esprit ne s'effraie point devant la mort et n'est pas celle qui s'en garde pure. Elle est la vie qui la supporte et se maintient en elle. » Ironisée, car dans la lutte contre le « concept » si active dans « Les tombeaux de Ravenne » (1953), et déjà dans « Sur le concept de lierre » (1951) évoqué plus haut, c'était bien entendu le Hegel de la *Phénoménologie de l'esprit* (Yves Bonnefoy avait suivi le cours de Jean Hyppolite en Sorbonne), et sa disqualification initiale de la *certitude sensible* qui était le premier visé: au sens où le concept ignorait précisément tout des conditions mêmes de notre finitude, dont la mort est l'une des bornes, dont l'autre est l'incarnation dans la naissance, avec la force pulsionnelle du désir pour moteur, et le hasard pour aventure d'exister. C'était ainsi placer *Douve*, dans son indétermination vacante hors de tout dictionnaire, sous le signe d'une recherche de l'être mortel, « y reconnaissant la finitude ».³⁹

Il se pouvait cependant que la tension du poète vers ce qu'il appelle alors la *présence* ait été, dans ce livre inaugural, plus de l'ordre du vœu que du fait: mouvement même de l'exigence de poésie, insatisfaite du poème écrit, toujours relancée plus loin dans sa quête. Tel est le sens avéré⁴⁰ de la seconde épigraphe, celle d'*Hier régner dans le désert* (1958), cette fois empruntée à l'*Hypérion* d'Hölderlin: « Tu veux un monde, dit Diotima, c'est pourquoi tu as tout, et tu n'as rien. » Dans *Douve*, « un monde [ne] s'[était-il pas] reformé, aussi irréel que celui d'avant? ». Ne s'agissait-il pas là encore seulement d'« un rêve de la présence »? Livre des « saisons les plus noires » – le mal-aimé de l'auteur, et qui fut profondément remanié

dans la seconde édition de 1970, avant que celle de 1978 n'en revienne à la version initiale –, il compte pourtant plusieurs des plus justement célèbres poèmes de l'œuvre, tous fondés sur la dialectique du salut par le négatif. Ainsi «Le pont de fer», débutant par une «mare d'huile, / Un rectangle de lourde mort sous le ciel noir», aboutit-il à l'arche du pont jetée par-dessus le Lot (lequel n'est pas nommé) «vers l'autre rive encore plus nocturne», qui «est sa seule mémoire et son seul vrai amour».⁴¹ Ainsi, comme le proclame son admirable titre, «L'imperfection est la cime»: «Il y avait qu'il fallait détruire et détruire et détruire, / Il y avait que le salut n'est qu'à ce prix.»⁴² Ainsi encore, «À la voix de Kathleen Ferrier» porte le passage, là encore, d'une rive à l'autre, au finale du poème: «Il semble que tu connaisses les deux rives, / L'extrême joie et l'extrême douleur. / Là-bas, parmi ces roseaux gris dans la lumière, / Il semble que tu puises dans l'éternel.»⁴³

Et ce sera, née de la joie d'une rencontre apportant la plénitude amoureuse (celle de Lucy Vines, bientôt épousée), la substitution, à l'épigraphe d'une première version de *Pierre écrite*, d'une seconde, manifestant le bouleversement vécu, à partir duquel fonder l'espoir fécond qui ne cessera dès lors d'alimenter la création d'Yves Bonnefoy. Voici la première épigraphe, une épitaphe funéraire de Callimaque tirée de *L'Anthologie palatine*: «Ô Charidas, que sont les choses d'en bas? – Obscurité profonde. – Et les chemins du retour? – Un mirage. – Et Pluton? – Un mythe. Rien d'autre en nous que néant.»⁴⁴ Et voici la seconde, tirée du *Conte d'hiver* de Shakespeare (qui trente ans plus tard recevra une admirable introduction à sa traduction): «Thou mettest with things dying; I with things new born» (Vous avez à faire avec ce qui meurt; moi, avec ce qui naît). Peut-on rêver plus radical retournement du négatif? Et la section «Un feu va devant nous» témoigne d'une des plus hautes

⁴¹ Poèmes, Mercure de France, 1978, p. 111.

⁴² Ibid., p. 117.

⁴³ Ibid., p. 137.

⁴⁴ Aujourd'hui citée dans *Poésie et architecture*, Bordeaux, William Blake & co. édit., 2001, p. 41.

⁴⁵ Ibid., p. 203.

poésies érotiques de notre langue. Qu'on relise «Le myrte»
(dédié comme on sait à Vénus) et son finale: «Tout un grand été
nul avait séché nos rêves, / Rouillé nos voix, accru nos corps, défait
nos fers. / Parfois le lit tournait comme une barque libre / Qui gagne
lentement le plus haut de la mer».⁴⁵

C'est encore une fois *L'Arrière-pays*, en tant que retournement réflexif de l'œuvre sur elle-même, qui permet de comprendre l'abandon de la position antérieure d'opposition entre poésie et récit, et l'émergence d'une nouvelle catégorie générique, le *récit en rêve*, qui se démarque de celle qu'avait inaugurée le surréalisme (à savoir le *récit de rêve*, qui constituait, avec les « textes surréalistes », c'est-à-dire d'écriture automatique, l'une des deux innovations génériques du mouvement; citons ceux régulièrement publiés dans *La Révolution surréaliste* ou recueillis en volumes, comme *Nuits sans nuit* de Michel Leiris). Il y eut deux textes avant-coureurs de l'effet de libération créatrice que produisit la réflexion sur l'image et l'imaginaire de 1972, tous deux insérés dans la seconde édition augmentée de *L'Improbable et autres essais* (1980) : « Un rêve fait à Mantoue »⁴⁶ et « Sept feux ».⁴⁷

4.

Le premier ne rompt pas avec la répartition traditionnelle entre séquence diurne de relation de souvenirs de voyage (avec entre autres Sylvia Beach), et séquence onirique de relation par le rêveur de son rêve – lequel consiste en l'enchaînement de deux moments : l'accès par un souterrain à « *larges spirales* » à la « *maison d'immortalité* » où cuisinent « *les fées* », avec des œufs qui grésillent en leurs poêles comme autant de « *minimes soleils* » ; puis le désir d'y entraîner l'amie Sylvia pour qu'elle puisse ainsi « *échapper à la mort* ».⁴⁸ Cependant, l'insertion du rêve entre les séquences précédente et suivante (où l'on découvre successivement la complicité des deux voyageurs à Mycènes, puis le dernier accompagnement au Père Lachaise de l'un par l'autre) introduit un certain nombre de glissements métonymiques du sens, qui contaminent la réalité vécue par l'expérience du rêve : mais c'est encore pour en dénoncer les mirages (ainsi l'illusion de reconnaître James Joyce

⁴⁶ D'abord intitulé « Le voyage en Grèce », 1963.

⁴⁷ *L'Éphémère* n° 2, 1967.

⁴⁸ *L'Improbable*, éd. 1980, p. 202-203.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 204.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 330-332.

⁵¹ *Ibid.*, p. 333.

⁵² *Ibid.*, p. 334.

⁵³ *Ibid.*, p. 335-337.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 340.

⁵⁵ *Mercur* de France, 1987.

à l'écart, comme revenu d'entre les morts), faisant « consentir que la réalité n'est qu'un songe ».⁴⁹

En revanche, « Sept feux » déploie, en des décors successifs, la positivité d'une telle contamination : Tours la « sombre ville natale » métamorphosée à partir de sa gare en claire cité palladienne,⁵⁰ le voyage zigzaguant vers « la présence absolue » de Ravenne en ses mosaïques à fond d'or;⁵¹ le chant de l'oiseau blessé du lac Trasimène, « effusion lente du sang de l'être ? »⁵² Séville enfin et l'animation épiphanique d'un retable de San Salvador⁵³ – avant que la Vérité du Bernin, au tombeau du pape Alexandre VII Chigi, ne dresse sa « flamme soufflée [...] dans la fumée des sept feux ».⁵⁴

À partir de *L'Arrière-pays* – qui, rappelons-le, sera en seconde édition intégré à l'ouverture du volume collectif des *Récits en rêve*⁵⁵ –, tout se passe comme si ce moteur de créativité en prose, présent pour l'auteur dès les origines de son écriture, cessait d'être suspecté. Successivement paraissent *Rue Traversière* (1977) et un grand nombre de récits en prépublication recueillis dans les sections « Remarques sur la couleur » et « L'origine de la parole » de l'édition collective de 1977. Puis les trois cycles dévolus à la figure de Zeuxis, auxquels se sont adjointes des reprises antérieures et d'autres prépublications, ont constitué en 1993 *La Vie errante*. On pourrait attendre à ce jour la reprise, en un troisième volume, des « récits en rêve » parus depuis lors, si un nouveau phénomène de classement n'était intervenu dans la répartition entre poèmes et récits, pour la brouiller sinon l'abolir : Là où *retombe la flèche* (1988) s'est vu intégrer en 1991 à *Début et fin de la neige*; et « Les planches courbes » (qu'accompagnent les trois récits de « Jeter des pierres ») non seulement figure dans le dernier ensemble de poèmes paru (en 2001), mais il lui confère précisément son titre.

Une révolution du point de vue a eu lieu: au lieu que tout ce qui est de l'ordre des enjeux inconscients inscrits en toute fiction en entraîne la disqualification (au nom de l'aliénation du fantasme à la langue préconstituée du sujet en tant que « moi », quand le « je » du sujet poétique est un autre, voué à la découverte de sa parole – il faudra revenir sur l'articulation capitale de ces notions), il aura suffi au poète d'intégrer, en un entrelacs dialectique, sa critique de l'imaginaire du rêve pour lui redonner sa place légitime de « voie royale de l'Inconscient » (selon Freud), et de milieu de formation des images (selon Yves Bonnefoy). Le prototype en est donné dans *L'Arrière-pays*: la réinscription d'une lecture d'enfance, *Dans les sables rouges* de Léon Lambry, n'y est réévoquée⁵⁶ que pour être retournée comme un sol infécond sous le soc de la critique.⁵⁷

On y découvre en effet un archéologue – auquel le jeune lecteur s'est aussitôt « identifié » – dirigeant des fouilles en plein désert de Gobi et trouvant, un soir, une première tablette d'argile, qui intime l'ordre de ne pas aller plus loin. Ce *noli me tangere* ne peut qu'aimer le désir du héros qui, faisant le guet la nuit suivante, reconnaît dans l'ombre qui se glisse entre les tentes du campement « une jeune fille, vêtue comme on l'était à Rome, il le sait, à un certain moment de l'Empire »: il l'appelle, mais elle s'évanouit dans la nuit. Dalle cachée sous le sable, exploration d'une ville souterraine qui aurait permis à l'« un des avant-postes de l'expansion impériale » de traverser intact les siècles, arrestation des intrus qui devraient payer de leur vie leur intempestive découverte: cette version enfantine de *L'Atlantide* anticipe en fait, pour son lecteur, bien des rêveries sérieuses du poète. On reconnaîtra tour à tour le Rimbaud de « Matin », dans *Une saison en enfer* (« Ah, quel regard d'échange, de réparation de la misère ancienne, des esclavages d'enfance, les <feuilles

⁵⁶ *L'Arrière-pays*, éd. 1998, p. 35-42.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 121-126.

⁵⁸ Dans un entretien accordé à Paul de Sinety pour sa revue *L'Œil de bœuf*, n° 4, 1994.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 39.

d'or retrouvées!») et l'Aurélia de Nerval («Les deux enfants savent qu'ils s'aiment, et une seconde fois dans le temps mouvant, où l'origine revient, l'homme veut parler à la femme, mais – «Une seconde fois perdue!»»).

Mais plus profondément peut-être, c'est à une prise de conscience proche de celle qu'opère pour Freud la Gradiva de Jensen que mène la fascination enfin dénouée pour cette jeune Romaine au regard d'outre-tombe. Créature de «l'espace du rêve», lequel ne veut rien connaître du «savoir de la finitude», elle procède de la métamorphose en image (l'archéologue «n'en fait-il pas une reine?») de «quelque jeune fille» aperçue, et qui aurait pu être réellement aimée de lui. Mais à l'instar du héros de Jensen – lui aussi un archéologue – qui, au lieu de poursuivre la silhouette désirable qui vient de tourner au coin de la rue de sa ville allemande (et qui ressemble tant, par sa démarche, à la Gradiva de son bas-relief préféré), part subitement à Pompéi pour y retrouver la fille de marbre de son rêve – lui aussi préfère «abolir» (toujours la langue de Mallarmé) cette existence» qui, sinon, serait vouée «à l'incarnation, à la mort».

Or, vingt-deux ans plus tard, Yves Bonnefoy approfondit son intuition.⁵⁸ Ces Sables rouges venaient à point pour rédimier une enfance en manque d'«images» ou de «mythes» – par opposition à ce que connaissaient ses ancêtres paysans, et dont ses parents n'avaient déjà plus que la «nostalgie».⁵⁹ L'enfant trouvait dans cette lecture le modèle de tous ces voyages vers l'Ailleurs, à vocation initiatique – comme entrevision de son «arrière-conscience» et vœu d'Arrière-pays – qui proliféreraient dans l'écriture à venir. Il a déchiffré, au-dessous du niveau superficiel de la pâle fiancée promise aux exploits masculins du héros, la figure de «l'éducatrice autant que l'épouse»: elle est donc la mère, dispensant l'enseignement

fondamental de la langue d'origine, par lequel s'institue le réseau des correspondances tissé avec l'ordre suprasensible du monde – elle qui « parle au plein de sa richesse partout ailleurs dissipée la langue que ce décrypteur du passé (– son enfant dans la parole –) ne fait [...] que balbutier ».⁶⁰ Comparaison peut alors être faite avec la grande structure de l'éducation égyptienne, qu'orchestre la figure de la fille de Pharaon, l'avatar d'Isis: *ce qui ne ferait qu'activer la part d'Égypte dans la représentation romaine d'une peinture du Fayoum, choisie pour donner visage à l'inconnue du désert de Gobi. Mais, à la différence de Moïse (lui aussi maternellement « sauvé »), l'enfant des Sables rouges voit disparaître son éducatrice, qui le voue au labyrinthe et à l'énigme – jusqu'à ce quai d'Asie centrale où, croyant la retrouver, il l'hallucine encore, femme-mère romaine refusée. De sorte que le « N'allez pas plus avant! » initial de la stèle d'argile n'avait engagé la communication que pour la décevoir: elle « reflète la censure qui interdit à l'enfant de comprendre qu'il y a une déception dans son attachement à sa mère ».*⁶¹ Comme les dieux, cette figure se dérobe dans son image pour qu'on l'idolâtre; ainsi fait-elle régner l'absence qui voudrait qu'on la croie la présence.

La fonction de ce nouveau genre coïncide donc étroitement avec le génie dialectique d'Yves Bonnefoy: si l'on prend pour paradigme les suites constituées d'un côté par « Rue Traversière » et « Seconde rue Traversière »,⁶² et de l'autre par « Les découvertes de Prague » et « Nouvelle suite de découvertes »,⁶³ on constate que ne cessent d'y jouer à la fois fictionnalisation et défictionnalisation – sans préjuger du fait que ce second état ne fasse aussitôt retour au premier. Tenons-nous-en au premier exemple: à la remarque, déjà évoquée plus haut, faite au poète par Denise Renard, dans sa galerie d'art de la rue Jacob, comme quoi il aurait si bien su évoquer le charme bourgeois de la rue Traversière de Tours,

⁶⁰ Ibid.

⁶¹ Ibid.

⁶² *Récits en rêve*, éd. 1987, p. 131-132 / p. 134-137.

⁶³ Ibid., p. 108-119 / p. 120-130.

⁶⁴ Ibid., p. 137.

celui-ci se récrie que non, bourgeoise elle ne l'était pas puisqu'elle allait se perdre à l'Ouest dans les banlieues « un peu potagères », du côté de ce Jardin botanique qui lui-même « était un peu le jardin d'Éden ». S'ensuit un travail de prise de conscience, carte de la ville natale à l'appui, qui constate l'erreur commise : la première évocation de cette rue ne relevait peut-être que du désir, investi dans le choix d'un tel toponyme comme promesse de tous les passages ; se prenant alors à douter qu'une telle rue puisse jamais trouver place dans les réseaux de l'existence ordinaire. Changement de niveau de sens : déclarant forfait quant à l'enquête concrète, c'est maintenant « [t]oute une rue Traversière » dont le poète entend déchiffrer le symbole, « [la] port[ant] loin, dit-il, parmi mes premiers hasards, mes premiers lieux mal compris, mes affections mal vécues, jusqu'à l'origine à la fois absolue et indifférente, celle qui, pauvre, n'en fut pas moins – bêtes et plantes, et l'odeur du buis, et l'homme et la femme obscurs – tout un monde, que je dois dire à un autre enfant ».⁶⁴ Or, il est également remarquable que l'intense résonance, pour Yves Bonnefoy, de tels biographèmes accédant à sa conscience – le couple parental héroïsé, le désir de filiation à l'égard de sa propre fille qui vient de naître – s'accompagne d'une mythification qui ne saurait en revenir à une solution vérifiable dans l'existence courante : la rue Victor-Hugo (la seule, avec peut-être la rue d'Entraigues, à correspondre aux exigences du trajet réel) ne sera ni trouvée sur le plan, ni nommée dans le texte – la puissance du rêve de l'origine ayant pris le pas sur toute autre considération. C'est donc au moment où s'impose comme un principe de réalité le devoir de comprendre et où il s'énonce que, contrairement à un texte de type informatif ou simplement autobiographique, le genre du « récit en rêve » parvient à faire d'autant mieux triompher le principe de plaisir.

Au cœur de l'œuvre se dresse le double massif de *L'Arrière-pays* (1972), en prose, et de *Dans le leurre du seuil* (1975), en vers, que prolongent en un mouvement de retour sur soi les amples poèmes de *Ce qui fut sans lumière* (1987). Les deux premiers livres ont été écrits, pour beaucoup, de front: ils manifestent avec éclat la pensée du lieu telle qu'Yves Bonnefoy ne cesse de l'opposer au concept d'espace, en une antonymie structurante. Si l'espace lui apparaît comme un concept, c'est qu'il relève des savoirs mesurables et substitue à l'expérience vécue l'abstraction d'une raison géométrique. Le lieu, au contraire, suppose d'emblée les relations entre les êtres qui y éprouvent leur solidarité, qui y échangent ce qui dès lors ne relève plus à ses yeux du langage (lequel n'est jamais que l'apprentissage d'un découpage du monde par les concepts, toujours d'abord d'ordre linguistique), mais constitue ce qu'il appelle la parole: laquelle n'est rien d'autre que le rassemblement des vivants en leur lieu, fondant leur communauté. Aussitôt donc l'antinomie de l'espace et du lieu se redouble en celle du langage et de la parole: ces notions, empruntées à la langue commune, n'en sont pas moins utilisées par le poète avec toute la rigueur d'un métalangage dont le lecteur à son tour ne saurait mésuser, s'il prend à cœur de vouloir comprendre une authentique pensée en poésie (comme Yves Bonnefoy n'a lui-même cessé d'en dégager l'herméneutique dans sa lecture de quelques grandes œuvres antérieures, ou parfois contemporaines – nous y reviendrons).

De sorte que l'opposition entre «lieu» et «vrai lieu» doit être considérée comme seconde: tout lieu n'est-il pas le «vrai», dès lors qu'il est celui du *hic et nunc*, de l'ici et du maintenant de l'existence partagée avec autrui? «*HIC EST LOCUS PATRIAE*» («C'est ici le lieu de la patrie»), titrait déjà un des poèmes

⁶⁵ Poèmes, éd. 1978, p. 72.

⁶⁶ *L'Arrière-pays*, éd. 1998, p. 157.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 155.

⁶⁸ Poèmes, éd. 1978, p. 252.

⁶⁹ *L'Œil de bœuf*, n° 4, 1994, p. 43.

de «L'orangerie», dans Douve,⁶⁵ à propos du «lieudit
«Aux arbres»»: en sa liaison du ciel à la terre, comme de l'oiseau
à l'homme – voire, s'il est arbre d'Éden, de l'homme
à la femme en l'absence de toute faute –, ce lieu de l'arbre
devient la racine même de la notion de lieu. Toutefois, il est
loin d'en avoir toujours été ainsi: l'obsession du carrefour
crucifiant l'endroit par où passe le sujet – lequel est aussitôt
hanté par l'hypothèse que la voie qu'il vient de laisser était
peut-être celle qui l'aurait conduit au «vrai lieu» – à la fois
jette la quête ontologique du lieu dans l'espace même
d'un nomadisme abstrait, et retourne tout lieu concret, comme
un gant, en pur espace. Telle est la leçon de l'errance organisée
entre Toscane, Ombrie et Latium relatée dans *L'Arrière-pays*:
faisant mentir la légende, puisque dans ces conditions aucun
chemin ne mène à Rome comme site de l'absolu – ou plutôt
à cet amont de Rome qui en serait la vérité d'arrière-pays
(où veillerait éternellement *Anna Perenna*, par exemple,
supposée une nymphe du Tibre précisément en amont
de Rome, quand elle n'est en réalité, dans les *Fastes* d'Ovide,
que celle du «paisible Numicius», comme le rectifie une note
finale reprographiée manuscrite, appelant ce commentaire
d'auteur: «Il faudra que je tâche de le comprendre»⁶⁶). Ce sera
donc au geste célèbre du Poussin, tel que l'a relaté Félibien,
à réduire la contradiction de la recherche éperdue d'une Rome
qui n'est pas dans Rome: sur lui s'achève la quête du livre
de 1972 – Poussin «ramass[ant] une poignée de terre», l'élevant
dans la lumière et disant «que c'est cela, Rome»;⁶⁷ image reprise
à son compte par l'énonciateur de *Dans le leurre du seuil*:
«Je prends la terre à poignées / [...] / Dans la main de dehors, fermée,
/ A commencé à germer / Le blé des choses du monde».⁶⁸

Or, selon l'entretien déjà cité accordé à Paul de Sinety,
«Poussin m'est une Égypte»;⁶⁹ et l'on a vu évoquée l'éducation

égyptienne reçue par Moïse, qu'Yves Bonnefoy en ce même entretien oppose à l'œdipienne (l'entendant au sens de préœdipienne, c'est-à-dire d'avant l'intervention séparatrice du père et de l'accès consécutif au symbolique) : puisque recueilli par la fille de Pharaon, l'enfant sauvé l'est aussi de sa mère (c'est-à-dire de la lutte à mener pour échapper à toute stase incestueuse dans l'Imaginaire) : « [...] et va se déchirer / Notre éternelle nuit ; va se pencher / Souriante sur nous l'Égyptienne ».⁷⁰ Ainsi ne restera-t-il plus, au terme du vaste poème, que « Cendre / Des mondes imaginaires dissipés »⁷¹ – ou, en écho dans le recueil suivant, ces « cailloux qui brillent dans l'eau claire » dès lors que « Les mondes imaginaires se dissipent ».⁷² Il faut alors comprendre les eaux du Nil comme celles qui lavent des eaux amniotiques de l'origine ; le poète n'use-t-il pas d'un jeu étymologique qui fait du Nil, par haplogogie, le nihil, fleuve « à l'amont introuvable » (on a longtemps cherché en vain les sources du Nil en deçà de sa sixième cataracte) : et qui peut donc se dire « le rien qui est le tout, la lumière » ?

Toujours dans le même entretien, Yves Bonnefoy associe les Moïse sauvé des eaux (qui signifient l'Ancien Testament) aux Fuites en Égypte (qui signifient le Nouveau). Or les deux manifestent le mythe égyptien qui reconstruit au positif ce que le mythe romain recélait d'empiègements dans un imaginaire à déconstruire. « Moïse, [...] en Égypte même, est recueilli par la fille et élevé par la femme de Pharaon, qui [...] semblent les plus hautes figures, presque une Isis, éternellement souriante, de cette recherche d'intériorité, de sagesse qui aurait pu sauver de ses démons l'Occident » ;⁷³ démons que sont la Technique et le tourisme planétaires, mieux associés pour disloquer, dans la marchandisation de l'espace, le rapport au lieu. En puissance pourtant, nous aussi sommes ce Moïse perpétuellement rené : « Cet enfant, c'est donc nous, les Occidentaux », « si pauvrement, si dangereusement

⁷⁰ DLLDS, Poèmes, éd. 1978, p. 265.

⁷¹ Ibid., p. 328.

⁷² Ce qui fut sans lumière, éd. 1987, p. 102.

⁷³ Op. cit., p. 41.

⁷⁴ Ibid.

⁷⁵ L'Arrière-pays, éd. 1998, p. 89.

⁷⁶ Poèmes, éd. 1978, p. 233.

⁷⁷ Ibid., p. 242.

⁷⁸ « Les Nuées », ibid., p. 296.

⁷⁹ « L'Épars, l'indivisible », ibid., p. 319.

⁸⁰ « Deux barques », ibid., p. 265.

⁸¹ Ibid., p. 256.

éduqués» au lait d'une Technique marâtre.⁷⁴ À la vaine recherche des chemins qui semblent mener à Rome s'est substitué l'espoir d'un mode égyptien d'être; lequel n'engage pas une remontée aux nostalgies d'origine («vivre en Égypte» n'est pas y naître, et la fille de Pharaon n'est pas la mère œdipienne), mais lance le sujet dans son destin.

L'identification à la figure mosaïque remonte à loin: telle page du *Voyageur* s'y voit référée, «[l]'auteur [...] se souv[enant] des <moïses> de son enfance, ces berceaux d'osier, [...] qui doivent leur nom à l' élu de Dieu abandonné sur le fleuve». Et d'enchaîner: «J'ai dû [...] connaître ce récit, cette explication, dès longtemps, car une phrase me hantait en d'anciennes ébauches: À moi l'Égypte, à mon secours le fleuve».⁷⁵ Dans le leurre du seuil, qui s'ouvre sur «Le fleuve» où passent «barque» et «nautonier»,⁷⁶ ne cesse de diffracter la scène de Moïse sauvé: «Tu pourrais distinguer encore leurs bras / [...] / Le gonflement des seins / Sous la tunique».⁷⁷ Voyez les rives du fleuve: n'y reconnaît-on pas «le sein / Qui est semblable à l'eau, une, infinie, / Gonflée d'argile rouge»?⁷⁸ La totalité de la figure aimée y surgit, nouvelle anadyomène: «Et la fille de Pharaon dort bien ici, / Les seins libres, / Sur cette couche que guide / Le courant du fleuve».⁷⁹ Or, le destin de Moïse a vocation à l'universel: c'est du nôtre qu'il s'agit, si tant est que l'on «ai[t] confiance» et qu'on se «laisse [...] prendre, épaule nue, / Par l'onde qui s'élargit de l'été sans fin».⁸⁰ L'émotion de coïncider avec le mythe envahit enfin tout le finale de «Deux couleurs»; le «je» vient d'évoquer l'union amoureuse avec la femme («Je te touche des lèvres, / Mon amie») pour enchaîner au vers suivant – par un principe d'association qui vaut équivalence – sur l'espoir vibrant d'enfin vivre en Égypte: «Je tremble d'aborder, enfant, sommeil, / À cette Égypte».⁸¹

6. Nul ne contestera que, parmi les contemporains, Yves Bonnefoy figure comme le poète par excellence de l'espoir de « la présence » ; encore faut-il bien se représenter à quel point il en est aussi le métapoéticien le plus profond, et pour ainsi dire l'enseignant, tout d'abord dans son œuvre critique, qui a refondé les études baudelairiennes (de l'aveu même de Claude Pichois), ou rimbaldiennes (André Breton ne s'y trompait pas, qui en 1961 déclarait que le véritable événement n'était pas le lancement de tel *Sputnik*, mais la parution du *Rimbaud par lui-même*), ou mallarméennes (en inversant la *doxa* textualiste des années 1960-1990) ; à quoi il faudrait ajouter, pour compléter le quadrangle d'or de la « poésie en français » (comme dit Yves Bonnefoy), la figure de Nerval, et plus récemment, en hors-champ, celle de Leopardi ; sans compter les études sur les grands contemporains (au premier rang desquels figurent Gilbert Lely, Louis-René des Forêts ou Christian Dotremont – Jouve dans une moindre mesure, ou Beckett), et par le truchement d'une intense activité de traducteur de l'anglais, Donne, Keats, Yeats, et bien entendu le continent Shakespeare. Mais il ne faudrait pas sous-estimer l'impact considérable de l'enseignement proprement dit, tel qu'il a été donné au Collège de France depuis l'élection de 1981 ; et ce n'est évidemment pas un hasard si, pour sa leçon inaugurale, Yves Bonnefoy a choisi comme titre « La présence et l'image ».

C'était dire en peu de mots l'intensité d'une lutte dégagée par lui entre ces deux instances, où le « et » doit d'abord s'entendre comme un *contre*, mais pour aussitôt après, par renversement dialectique (qui ne cesse de complexifier partout sa pensée), s'interpréter aussi comme un *dans* paradoxal. Toutefois, nous voici dans un embarras redoublé : car à l'éclaircissement de ce qu'il faut entendre par « présence »

s'ajoute celui de la notion d'«image», qui ne paraît pas moins centrale et d'ailleurs constitutive de la première. Si en effet la «présence», en tant qu'absolue *présentation* d'elle-même, doit s'entendre comme s'opposant à «l'image», en tant que celle-ci est nécessairement déjà de l'ordre de la *représentation*, c'est que de toujours elle précéderait toute image: mais à quelles conditions peut-il y avoir une présence sans image, c'est-à-dire d'avant toute représentation, et cela *dans la représentation même* que constitue en soi le langage, quel qu'en soit le mode d'expression – verbal ou plastique? Car pour de la présence infraverbale (ou d'avant les images de l'art en général), un certain nombre d'expériences existentielles sont à même d'en rendre compte, pour Yves Bonnefoy: celle de l'*infans* d'avant l'articulation du langage, dans le rapport d'immédiateté à la mère vécue comme encore le tout du monde; ou celle de l'extase mystique dans la communication directe, ou éprouvée comme telle, avec le divin (c'est-à-dire non médiatisée par un système théologique donné, ou plutôt le transcendant absolument: ce qui fait de tous les mystiques des frères, de quelque tradition religieuse qu'ils soient issus, pour la plus grande inquiétude des gardiens de chacune des orthodoxies).

D'autre part, que serait une «présence» qui ne soit pas celle d'un être incarné, présent aux autres autant qu'à lui-même dans l'attestation alors ontologique *qu'il y a de l'être plutôt que rien*, et que, à la différence de la fameuse formule de Mallarmé (dans sa lettre à Henri Cazalis du 28 avril 1866, dite de la découverte du Néant, qu'Yves Bonnefoy aime tant à citer), nous ne sommes pas «*de vaines formes de la matière*»? Car une telle notion n'a de sens, pour le poète-penseur, que sur fond d'*incarnation*: à prendre non pas dans l'acception théologique qu'en a promue le christianisme – même si ce fut

là pour lui une expérience décisive de la conscience humaine –, mais comme échange vécu des existences, définissant une communauté humaine partagée, qu'on a déjà vue nommée indifféremment « la terre » ou « la parole ».

Précisément, à ne s'en tenir qu'à « La présence et l'image » où ont été condensés en une occasion solennelle et en pleine maturité (à 58 ans) les grands postulats de l'auteur, celui-ci, conscient d'occuper un type de chaire – consacré à la poésie – qui fut antérieurement illustré par Paul Valéry, puis Roland Barthes, enregistre dans un premier temps les objections que l'un et l'autre firent à la conception « romantique » de la poésie : pour le premier, l'affirmation que « le contenu d'un poème [...] n'est qu'un élément en somme formel dans une combinatoire » ; pour le second, le souci de « déconstruire l'effet de présence à soi » du poète et son « illusion de maîtrise ».⁸² Ainsi fut enregistrée « la déconstruction de l'antique visée ontologique » :⁸³ « [l]à où le critique ou le philosophe croyaient jadis rencontrer dans l'œuvre [...] l'expression univoque et directe d'un sujet [...] », lui-même s'imaginant, « de proche en proche », « le maître du sens du monde ou même une émanation divine » ;⁸⁴ la critique aiguisée de notre siècle n'y a plus reconnu que des « signifiants fugitivement reclos sur des signifiés irréels » ;⁸⁵ à partir des acquis de la linguistique, de la psychanalyse ou de l'intertextualité structurale. De sorte que, « dans les ruines du cogito », on n'a bientôt plus reconnu « que les mille niveaux de nuées rapides de ce langage dont nous ne sommes [...] qu'un froissement léger des structures, qu'un pli [...] ».⁸⁶

Mais c'est alors que le renversement suivant se produit (finalement fondé à sa manière sur l'intuition qui fit découvrir à Émile Benvéniste l'approche linguistique nouvelle du discours, par quoi la langue s'organise vitalement autour de la prise de parole de qui s'adresse à autrui) : « il n'en reste pas moins que nous disons Je, quand nous parlons, dans l'urgence des jours,

⁸² Mercure de France, éd. 1983, p. 10-11.

⁸³ Ibid., p. 21.

⁸⁴ Ibid., p. 15.

⁸⁵ Ibid., p. 17.

⁸⁶ Ibid., p. 19.

⁸⁷ Ibid., p. 20.

⁸⁸ Ibid., p. 22.

⁸⁹ Ibid., p. 23.

⁹⁰ Ibid., p. 26.

au sein d'une condition et d'un lieu qui du coup demeurent, quels qu'en soient les faux-semblants ou le manque d'être, une réalité et un absolu.»⁸⁷ Ainsi, poursuit Yves Bonnefoy, «tout en continuant d'étudier comment vit et dévie sans fin le signifiant dans les signes, il me semble qu'il faut chercher comment cet élan que nous sommes peut, dans la dérive des mots, s'affirmer pourtant comme une origine». Et de poser cette question : «Que faire [...] pour qu'il y ait quelque sens encore à dire Je?»⁸⁸

Et tout d'abord le voici qui souligne à quel point ce furent non pas des théoriciens, mais ces poètes du quadrangle d'or qui ont fondé la poésie moderne en français (Nerval, Baudelaire, Rimbaud et Mallarmé – lui-même ayant tant contribué à en refonder l'interprétation), qui ont les premiers perçu «le rôle du signifiant dans l'écriture» et «la place de l'inconscient dans les décisions des poètes»; activant ainsi la «désagrégation de l'idée absolue du moi qu'il y avait chez les Romantiques».⁸⁹ L'accent est ensuite déplacé du côté d'une phénoménologie de la réception : le lecteur averti a beau reconnaître «les labyrinthes du signifiant» dans lesquels il s'engage, «il sait un signifié parmi eux [...] qui est l'intensité comme telle»: à partir de quoi – en une situation vitale de communication qui le fait l'interlocuteur de qui lui parle effectivement – il «n'analyse pas, il fait le serment à l'auteur, son proche, de demeurer dans l'intense», ce qui le rend « impatient d'aller vivre cette promesse ».⁹⁰ Fort de ce double constat, Yves Bonnefoy soulève alors la question de la «clôture de l'écrit», où il voit une illusion qui se sait d'autant moins elle-même qu'elle croit l'avoir pourfendue dans la mise en cause de l'auteur (auquel échappent ses propres signifiants), comme du lecteur (censé être guéri de tout effet d'identification ou de projection). Qu'est-elle en effet, sinon «[u]n désir [...] en nous, vieux comme l'enfance, qui cherche en toute occasion ce qui peut remplacer le bien qui nous a manqué presque

à l'origine»?⁹¹ En fait, un fétiche pour combler le manque, et «la scène où jouer son rêve». Tel est «l'éclat qui manque à la grisaille des jours, mais que permet le langage quand le recourbe sur soi, quand le pétrit comme un sein natal la soif constante du rêve».⁹²

Le renversement est radical: l'idéologie du texte autonome, loin de consacrer la liberté d'un sujet désabusé des mirages de la subjectivité humaniste, aliène celui-ci au leurre d'un objet partiel où il cultive sa nostalgie de toute-puissance, dans une illusion de maîtrise: «Un monde a été détruit – aboli, disait Mallarmé –, celui au sein duquel nous serions mortels: et en retour, ce qui a pris forme dans le poème, c'est un monde encore, bien sûr, un monde souvent cohérent, en apparence complet.»⁹³ Mais ce monde n'est que l'image proprement dite, substituée fantasmatiquement à la «rugueuse réalité à êtreindre» qu'avait en vue le mot d'ordre d'«Adieu», dans *Une saison en enfer*, auquel ne cesse de revenir Yves Bonnefoy. Car, ajoutera-t-il plus loin (et comme nous l'avons vu dans une précédente section), «[l]a poésie n'est pas le dire d'un monde».⁹⁴

Au lieu en effet que le fin fond du «mensonge» réside dans l'adéquation de l'œuvre à son auteur comme sujet (tellement dénoncé par les multiples théories de la déconstruction contemporaine), le voici situé à un autre niveau: celui du fantasme d'autonomie souveraine de l'œuvre elle-même (qu'on l'appelle «texte», «écriture», «production» ou comme on voudra), toujours assorti de sa pétition de principe esthétique; comme s'il allait de soi que l'essentiel en cette affaire soit, sur la déconstruction du sujet de l'art, la construction absolutisée de son objet – suivant en fait l'ultime impératif d'une *religion de l'art* (bien entendu inaperçue comme telle), qui s'est métaphysiquement coulée dans la place laissée vacante, après celle de «Dieu», par la «mort du sujet»; religion qu'on peut plus justement qualifier d'idolâtrie.

⁹¹ Ibid., p. 28.

⁹² Ibid., p. 33.

⁹³ Ibid., p. 29.

⁹⁴ Ibid., p. 41.

⁹⁵ *Hier régnant désert*, Poèmes, éd. 1978, p. 117.

⁹⁶ Ibid., p. 53.

Or, rien n'est plus contraire à la pensée d'Yves Bonnefoy : si à ses yeux « l'imperfection est la cime », ⁹⁵ c'est qu'il ne saurait être question pour la poésie de faire de la recherche esthétique son but ; c'est bien plutôt dans le dépassement kierkegaardien du stade *esthétique* en *stade éthique* que ne cesse de se poser pour lui la question poétique. Mais il n'est rien de moins aisé : grande est la tentation de préférer le mensonge de l'art à sa traversée critique – et si reposant, le confort du « monde-image » qui garantit à l'artiste – outre une éventuelle reconnaissance de son talent d'« imagier », car le public aime l'évasion qui lui est ainsi procurée – l'illusion d'une maîtrise, et un refuge contre l'angoisse d'une finitude en pareil cas mal acceptée.

De là un profond renouvellement de la formule de Rimbaud (qu'on aurait pu croire inutilisable, après tant de redites aussi incantatoires que mécaniques) : si « *Je* est un autre », c'est qu'il se différencie du « moi » non pas à la manière dont Proust oppose à Sainte-Beuve le « moi social » de l'écrivain à celui qu'il transcenderait, justement sur le plan de l'art, dans son œuvre : car ce « moi qui se déploie là [c'est-à-dire dans la recherche esthétique, celle d'Alchimie du verbe], en se croyant *image* ou *ange*, ne mérite, si ordinaire qu'il est toujours, ni déification romantique ni nostalgie. Jamais le *Je* n'aura été mieux armé pour la lutte de chaque instant contre l'intime, l'inexorable vertige » ⁹⁶ – celui-là même des autosatisfactions esthétiques de l'image s'enchantant de soi. C'est le « moi » de Rimbaud qui, pour Yves Bonnefoy, voit un salon au fond d'un lac (et non pas son « Je », comme le considérait André Breton) ; mais c'est ce « Je » qui, « paysan », en critique très sévèrement l'irréalité, dans un pacte éthique de vérité passé avec son lecteur. Et peu important alors les faux semblants inhérents au langage : « Quelles que soient les dérives du signe, les évidences du rien,

dire Je demeure [...] la réalité comme telle et une tâche précise, celle qui recentre les mots, franchies les bornes du rêve, sur la relation à autrui, qui est l'origine de l'être»;⁹⁷ ce qui suppose, autre formulation, «un rapport neuf du «Je» qui est et du «moi» qui rêve».⁹⁸

On a bien lu : «l'origine de l'être» n'est pas à chercher au ciel suprasensible des Idées, mais dans l'interrelation des êtres sensibles que nous sommes. Voilà un fondement métaphysique dont on ne saurait trop souligner l'importance, et pour la notion de «sujet», et pour celle de «présence». Qu'Yves Bonnefoy déclare : «L'être n'est pas, sauf par notre vouloir qu'il y ait de l'être»;⁹⁹ cela n'institue de sa part ni relativisme ni volontarisme métaphysique; mais simplement l'espoir d'une communauté de parole qui doue réciproquement d'être chacun de ses participants : qui les rende effectivement présents les uns aux autres, en leur faisant sentir dans cet échange le fait même de la «présence». S'agira-t-il alors d'une transparence des cœurs à la Rousseau, brûlant immédiatement l'obstacle des usages mensongers des signes, dans l'utopie d'une communion originaire (ou préverbale) des consciences? Évidemment non : ce serait pour Yves Bonnefoy (selon la reprise des catégories byzantines de la «Querelle des images»), ce qu'il appelle l'iconoclasme, qui prétend se passer de la médiation des signes-images; comme si l'on pouvait en revenir magiquement – une fois la petite enfance écoulée sur le plan ontogénétique, ou une fois les sociétés sorties de leur état «primitif» sur le plan phylogénétique – à un en-deçà des représentations. Le couple notionnel qui permet alors d'articuler toute la problématique n'est autre, en effet, que celui de *représentation et présence* (couple qu'entre autres occurrences Yves Bonnefoy a choisi pour titre de l'une des premières publications de sa collection d'iconologie chez Flammarion, en rassemblant les textes

⁹⁷ Ibid., p. 49.

⁹⁸ Ibid., p. 57.

⁹⁹ Ibid., p. 43-44.

¹⁰⁰ Ibid., p. 44.

¹⁰¹ 1970, 2^e éd. augmentée 1994.

¹⁰² *La Présence et l'image*, éd. 1983, p. 52.

¹⁰³ Ibid., p. 54.

¹⁰⁴ Ibid., p. 56.

de Georges Duthuit, ce critique d'art qui prit parti pour le feu des signes brûlant toute médiation figurative, et dont il fut l'ami, sauf en ce point précis).

On ne saurait en effet éviter « notre aliénation, le langage » :¹⁰⁰ une plus grande encore serait de croire pouvoir passer outre ; de sorte que l'issue d'un tel paradoxe consiste à critiquer l'image dans l'image, comme l'illustre (sur le plan plastique, mais peu importe) la thèse fondamentale du grand essai de Rome 1630.¹⁰¹ C'est bien là promouvoir cette « contestation que l'auteur peut faire, s'il est poète, de l'autorité des représentations, des symboles, qui contribuent aux mirages de l'écriture » :¹⁰² à cette condition, « [l]a vérité de parole [peut être] dite sans hésiter la guerre contre l'image – le monde-image – pour la présence ».¹⁰³ Mais réciproquement, s'il s'agit sans relâche pour le poète de « dénonc[er] l'Image » dans sa prétention (que marque la majuscule) à se substituer à l'expérience authentique de la présence (qu'on trouve souvent énoncée en termes plotiniens sous l'appellation de « l'Un »), c'est pour « aimer, de tout son cœur, les images » au pluriel, dans la nécessité de leurs multiples médiations : « Ennemie de l'idolâtrie, [la poésie] l'est autant de l'iconoclasme ».¹⁰⁴

Si donc il y a chance que de la « présence » se fasse jour au sein des mots du langage (ou des images de l'art), c'est à la condition que ces mots, en poésie, soient comme des noms propres, voire des prénoms : lesquels font coïncider les trois pôles au sein du signe (signifiant/signifié et référent extralinguistique), et mieux encore, les mettent en situation de discours, où ils font comme répondre à un appel, à moins qu'ils ne le lancent. Or ces passeurs de poésie dans le langage, noms ou prénoms de l'être (qu'antérieurement le poète désignait comme « grands signifiants »), tiennent en fait leurs pouvoirs de la structuration la plus profonde du poétique, pour Yves Bonnefoy, et dont la notion fait chez lui l'objet d'une extension

proprement révolutionnaire (autant qu'inaperçue par la critique) : à savoir la *métonymie*. Non pas figure parmi les autres, mais ce qui donne *figuration* à la « présence », et d'abord par la contiguïté (sur le plan d'une ontologie de la « parole ») qu'elle instaure entre ce qui, en deçà et au-delà, échappe au langage, et le langage lui-même. De sorte que ce n'est pas – n'en déplaie à la définition jakobsonienne de la « poéticité » – la *métaphore* qui fait ici pierre de touche : laquelle risque toujours, pour Yves Bonnefoy, de n'instaurer qu'un faux transport *esthétique* entre les seuls mots de la langue, et de ne constituer qu'une sorte d'image se reflétant à son miroir. Car – et ce sera ma dernière proposition – il ne s'agit sûrement pas, pour le poète-penseur, d'affirmer sa position de « sujet poétique » par la trouvaille de brillantes métaphores, qui réclameraient pour une singularité de la vision s'enlevant sur le champ de la perception commune, comme ce fut trop souvent le cas à ses yeux dans l'écriture surréaliste (Breton mis à part). Jean Starobinski remarquait qu'il n'y avait pas d'œuvre moins *narcissique* que celle de son ami – et pour cause : la présence dont il est en quête n'est pas du tout la sienne – bien qu'alors il l'y trouve, comme par surcroît – mais celle, *transnarcissique*, d'une expérience du divin partageable, à la table du Simple.

7. **Une éidomachie** On a souvent dit, à la suite d'Yves Bonnefoy lui-même, qui donnait là une des clés de son travail de pensée quant au sens de l'art, qu'il s'agissait pour lui de n'être « ni iconoclaste ni idolâtre ». C'est remonter à la querelle byzantine des images, quand s'affrontaient deux points de vue sur l'articulation entre l'art et la théologie chrétienne de l'Incarnation. Qu'il suffise ici de rappeler quelques fondements de la question, qui a tout de même décidé à nouveau de la validité ontologique des images, non plus selon leur degré de participation à l'Être, mais selon leur aptitude à témoigner de la véracité de l'Incarnation. Les iconoclastes ont accusé les iconophiles d'être non ce qu'ils croyaient être, mais des idolâtres qui en revenaient donc au culte païen des idoles, déguisées sous les traits des saints ou de la Vierge; seuls méritaient d'accéder à l'image (dans sa nature d'imitation) la représentation de la croix (qui renonce à la ressemblance et respecte l'invisibilité divine), l'eucharistie (pure similitude sans ressemblance), la vie vertueuse (qui est l'imitation du Christ), et le bon gouvernement (faisant de l'empereur byzantin le lieu-tenant de Dieu sur terre). Réciproquement, les défenseurs de l'icône accusaient d'hérésie leurs opposants: car ils faisaient de cette *image artificielle* qu'est l'icône l'imitation de la seule *image naturelle* – à savoir le Christ image du Père – et sur le même mode de l'accouchement du divin dans l'humain; de la même façon que le Fils était né de la matrice d'une femme seulement humaine, bénéficiant par là du statut des deux natures divine et humaine, de même la *circonscription* propre à la création d'images humaines (les limites d'une icône) pouvait accoucher de l'*incirscriptible* de la venue du divin en elle – ainsi garante des deux natures de toute image.

Ces présupposés, qui sont d'ordre théologique, je ne les rappelle que pour mieux faire résonner les termes dans lesquels Yves Bonnefoy formule la question qu'il pose aux images : ceux de représentation et de présence. Il s'agit pour lui de ce qu'on pourrait appeler une véritable éidomachie, et qui commence bien avant l'art grec classique (et a fortiori chrétien) de la mimésis : « En bref, l'art archaïque – mais aussi donc récurrent – de la présence divine, du sacré, fut certes concurrencé, à la fin de l'Antiquité et pendant longtemps, par la poétique de la mimésis, celle de Zeuxis peintre des raisins qui avaient leurré les oiseaux [...]. Mais il ne fut jamais déconsidéré ni chassé de la conscience publique. / Et la conséquence de cet état de fait, c'est qu'il y eut entre la poétique de la Présence et celle de la Représentation une lutte, dès le début et pendant des siècles » :¹⁰⁵ c'est-à-dire une dialectique fondamentale entre médiation et immédiat.

Car, bien entendu, l'art et ses images ne commencent pas au Parthénon ; et, de ce point de vue, une conférence ancienne sur « Les fonctions de l'image », tenue à double voix avec Jean Starobinski sur les ondes de France Culture en 1975, paraît l'une des plus éclairantes sur la question (n'ayant pas été éditée, il s'agit d'une transcription faite avec l'accord du conférencier). La réflexion part des « sociétés dites primitives », où « existe [...] pour la conscience un ordre unifiant, au sein duquel chaque réalité perçue s'explique par une essence articulable à toutes les autres essences du monde, si bien que toute expérience praticable s'inscrit d'avance dans le réseau d'un sens totalisant et unitaire [...] ». [B]ien que ce réseau d'essences soit une sémantique, un ensemble de signifiants, quelque chose disons de verbal, en fait il apparaît comme la terre même, puisque c'est à travers lui, et lui seul, que la terre est approchable ; et dans cet ensemble notionnel, la terre malgré tout respire avec une présence, une intensité, comme ce n'est plus possible pour nous » :¹⁰⁶ Nous sommes en effet sortis de ce monde du symbole

¹⁰⁵ « Poésie, peinture, musique », in *Trois conférences*, Vevey, 1997.

¹⁰⁶ *Ibid.*

¹⁰⁷ *Ibid.*

immédiat, et rentrés dans celui de la représentation : alors que l'artiste « primitif », à chaque fois qu'il « se tourne vers une expérience pour la signifier, [...] rencontre du sens, [...] des symboles qui peuvent s'articuler pour donner de l'objet une présence signifiante qui n'emploie rien que l'apparence visible de l'objet », au contraire, depuis l'expérience grecque classique de l'art, l'apparence nous est apparue. Or, « l'apparence comme nous la connaissons n'apparaît que dans la mesure où il y a des brèches dans ce réseau du sens, et elle apparaît comme l'impensé même [...] de la terre qui ressort, mais qui aussi bien se sépare du sens ; et à ce moment-là commence pour moi le lieu de l'image. »¹⁰⁷

Ne nous y trompons pas : il ne s'agit nullement ici de rêver à un retour à l'origine (pas plus que chez Rousseau, par exemple), puisque celle-ci est au contraire postulée comme inaccessible comme telle dans notre état de culture humaine. C'est au contraire l'affirmation que nous ne pouvons vivre que parmi les représentations qui anime tout le projet du poète-penseur : car nous n'avons pas pour autant à nous en satisfaire, si tant est que nous reste toujours accessible – sur un mode qui ne devra pas être de mélancolie, cette maladie de l'Occident, pour Yves Bonnefoy – la mémoire de ce qu'il appelle, à partir de sa lecture de Plotin, « l'Indéfait », ou encore « l'Un ».

Mensonge et vérité des images Singulier ou pluriel : on trouve constamment discriminée sous la plume de l'auteur, d'un côté l'image (parfois renforcée d'une majuscule, qui l'absolutise comme telle), et de l'autre les images ; naturellement, il existe un certain nombre d'occurrences où, distinguant telle ou telle parmi « les images » (qui sont toujours pour lui valorisées), l'essayiste recourt tout de même au singulier sans que cela entraîne la disqualification notionnelle qu'il attache au contraire à « l'image » comme telle (c'est alors le contexte

qui permet de trancher). Ouvrons à nouveau *La Présence et l'image* (1981), où dans un considérable effort de synthèse il a livré le cœur toujours actualisé depuis lors de sa poétique : «L'image est certainement le mensonge, aussi sincère soit l'imagier».¹⁰⁸ Pourtant deux pages plus haut, il semblait en valider la légitimité : «J'appellerai image cette impression de réalité enfin pleinement incarnée qui nous vient, paradoxalement, de mots détournés de l'incarnation.»¹⁰⁹ Et il enchaînait sur une célèbre déclaration de Baudelaire (ou qu'il a rendue célèbre) concernant «le culte des images», pour dire à quel point celles-ci sont «l'éclat qui manque à la grisaille des jours, mais que permet le langage quand le recourbe sur soi, quand le pétrit comme un sein natal, la soif constante du rêve». Seulement, ce rapport à l'image comme à un sein était-il de l'ordre d'une vérité du «natal» ou, tout au contraire, de l'ordre d'un symptôme d'immaturité, voire de régression ? Car «[c]e qui a été retenu dans l'œuvre, c'est ce qui convient au désir, c'est ce qui lui laisse le temps de boire, c'est donc un infini, rêvé dans le fini même des choses, des situations ou des êtres – et c'est ce qui va manquer au réveil, dans un vécu qui a d'autres lois».¹¹⁰ Telle est l'origine des «dualismes nocifs» encouragés par le «génie mélancolique de l'Image, depuis les premiers jours de notre Occident [...]». Ce que confirme telle page de Rome 1630, évoquant cette image «au sens baudelairien d'une suggestion de réalité en concurrence à la nôtre»;¹¹¹ ou, de façon bien plus complète : «Et cette illusion, d'une réalité autre et haute, et sa cause, dans le tableau, c'est là ce que je nomme l'Image. Image ainsi pour nous, image indéniablement, le Cortège de Bacchus et Ariane [Titien]. Images [...] les Angélique et Médor [Blanchart], les Herminie chez les bergers [Valentin], les Renaud et Armide de ce qu'on pourrait appeler dans la première moitié du siècle l'école de l'âge d'or.»¹¹²

Mieux, avec Claude Lorrain, continue vingt pages plus loin Rome 1630, «nous assistons à la formation d'une image», dans

¹⁰⁸ Éd. 1983, p. 34.

¹⁰⁹ Ibid., p. 32.

¹¹⁰ Éd. 1983, p. 33.

¹¹¹ Éd. 2000, p. 222.

¹¹² Ibid., p. 235.

¹¹³ Ibid., p. 254.

¹¹⁴ Ibid., p. 255-256.

la mesure où l'on n'y est plus « en présence [...] de l'observation de ce qui est, mais du rêve de ce qui aurait pu être, ou a pu avoir été, ou sera »; l'artiste n'y fait que « diaprer d'absolu le monde concret », et même s'il est l'un des premiers (la chose est attestée) à « all[er] dessiner dans la campagne romaine », « il ne songeait qu'à recomposer le monde selon le vœu de son rêve, qui troue ses arrière-pays de grands rivages marins [...] : l'ancienne idée du cosmos ne s'étant retirée du monde, avec Galilée, que pour céder la place à cette autre reconstruction par l'esprit, le paysage lyriquement composé, peuplé des tribus errantes de la nostalgie pastorale ».¹¹³ Et de citer une œuvre qui venait pourtant de jouer un rôle majeur dans sa création poétique même, puisqu'il s'agit de *Psyché devant le château d'Amour* (Londres, National Gallery), sujet d'un des deux grands poèmes-ekphrasis de *Ce qui fut sans lumière* : déclarant à son sujet qu'il « exprime le mieux cette alchimie de l'image », non pas en dressant sur la toile le somptueux palais auquel le lecteur des *Métamorphoses* d'Apulée (d'où est tiré l'épisode de l'histoire de Psyché) serait en droit de s'attendre, mais « une des grandes maisons [...] vues dans la réalité ordinaire ». De sorte que « tout le divin de ce lieu [...] est dans le simple fait qu'il est là-bas, fermé, inconnu : dans cet ailleurs que l'art signifie si bien chaque fois qu'il se fait image ». Avec pour résultat une *Psyché* qui « essaiera de voir, sa lampe levée par curiosité d'un surcroît inconnu de l'apparence, le corps dont elle était si intime... », pour l'heure peinte « dans l'attitude classique de la mélancolie ».¹¹⁴

Poussin lui-même, dont on doit pourtant souligner le statut d'exception dans le dispositif d'évaluation des images, n'est pas épargné – y compris dans ses *Moïse sauvé des eaux*, « puisque la peinture y a unifié sensible et intelligible, comme dans le vécu nous ne pouvons pas [...] Nous regardons ces fleuves, ces villes dans la lumière; ces êtres tout ourlés d'une dignité surprenante. Nous nous disons : ce monde-là est, peut-être. Et bientôt s'enfièvre en nous

la « passion », qui n'est qu'un amour qui a son objet en rêve,
et la tentation de vouer un « culte » à au moins certaines images». ¹¹⁵

Venons-en maintenant à la version plurielle, qu'intronisait déjà la mention du fragment XXXVIII de *Mon cœur mis à nu* (sur « le culte des images, ma grande, mon unique, ma primitive passion »), qu'Yves Bonnefoy aime tant à citer (d'ailleurs de mémoire). On aura déjà constaté que, dans la mesure où cette déclaration suppose « un culte », elle risque, au-delà de l'iconophilie légitime, l'idolâtrie – elle, coupable: c'est dans cette marge de manœuvre que tout se joue. Autrement dit, qu'il y ait des images, voilà qui évite les dangers de la prétention à l'immédiateté des iconoclastes, lesquels brûlent avec les images toute médiation entre le terrestre et leur divin; mais le danger n'est pas moindre d'absolutiser certaines représentations, en croyant qu'elles institueront un sacré là où elles ne font que substituer leur « rêve » d'infini métaphysique aux vraies conditions de notre être-au-monde, qu'Yves Bonnefoy, on le sait sans doute, nomme pour sa part « finitude »: ce qui signifie, en clair, sexualité et mort, les deux limites de notre être mortel, dont il n'oublie absolument jamais les enseignements fondamentaux; et qui, loin de diminuer nos ressources, permettent à qui s'appuie sur elles la véritable économie, et de l'existence vécue avec sa meilleure chance de bonheur, et de la création artistique véritablement féconde. On a d'ailleurs commencé à voir que jusqu'aux images préférées du poète – ainsi le *Moïse sauvé* – sont susceptibles de basculer dans le camp de l'idolâtrie: d'être prises pour le sacré lui-même (une transcendance réifiée, le « sans-distance » de l'idole, selon Jean-Luc Marion dans *L'Idole et la distance*), et non plus ce qui fait signe vers, ce qui ouvre à: c'est-à-dire ce qui, dans le métalangage

¹¹⁵ Ibid., p. 236.

¹¹⁶ Rome 1630, éd. 2000, p. 236.

¹¹⁷ Ibid., p. 242.

¹¹⁸ Dessin, couleur et lumière, 1995, p. III.

¹¹⁹ Ibid., p. 114.

¹²⁰ Rome 1630, éd. 2000, p. 249.

du poète, opère une «trouée» – sans qu'elle-même ressortisse à une transcendance ni apriorique, ni révélée.

Yves Bonnefoy a fréquemment appelé de ses vœux une histoire des images, et en a régulièrement brossé des sortes de perspectives cavalières ; on n'en retiendra ici que la dynamique qui les anime : si elle le fait s'arrêter (dans son *Rome 1630* comme au finale de *L'Arrière-pays*) sur le moment baroque, c'est que celui-ci lui permet « de se poser la question de la contestation de l'image, là même où elle a fleuri »¹¹⁶ – contestation dont Nicolas Poussin reste le héros à ses yeux, lui qui « s'est avancé si avant dans l'alchimie de l'Image » tout en « conclu[ant], en définitive, contre elle, pour en délivrer la peinture ».¹¹⁷ Sa « musique < savante >, pour éduquer le désir » (« Un débat de 1630 »¹¹⁸) l'identifie à Rimbaud : de sorte que tout ce qui participe en sa peinture de la construction par les nombres (toujours suspecte d'idéalité et de fuite dans l'Ailleurs de l'Image) peut, sous le signe de l'identification à Rimbaud, s'inverser en positivité. De la même façon que l'objurgation à redevenir « Paysan ! » (venue de l'« Adieu » d'Une saison en enfer) informe tant la pensée du poète, de même voit-il en la représentation de « la terre cultivée » chez Poussin une « présence de l'intemporel de ces paysans taciturnes, dont il se peut [qu'il] se soit senti proche » ;¹¹⁹ de sorte que « l'immense grappe de L'Automne, son testament, » représenterait son désir d'une « délectation au degré, jamais dit par l'art, de la saveur immédiate, cet absolu » qui caractérise le rapport primitif du paysan à la terre-mère (« Un des siècles du culte des images »¹²⁰) : anti-raisins de Zeuxis ou grappe de l'Un. Si donc Poussin apparaît bien, le plus souvent en position terminale, comme le héros du lieu (c'est vrai d'abord de *L'Arrière-pays*, mais aussi du cours de 1988-1989, ou de *Rome 1630*), c'est moins en tant que le lieu serait « Rome » vers quoi toutes les routes convergent, qu'en

tant que Rome permet à Poussin de « se faire l'archéologue pour qui l'antique est d'abord un sol »,¹²¹ et un sol ramassé partout où il marche.

Ontologie Or, cette dialectique interne aux images doit être envisagée sur son plan ontologique, comme y invitent les *Remarques sur le dessin* (1993). Soit le dessin comme moment premier d'une image – ce qu'indique, pour toute l'histoire de l'art occidental depuis Plin, le mythe fondateur de la mimésis : celui de la fille de Boutadès de Sicyone, le « potier de Corinthe », enserrant dans le trait qu'elle trace sur le mur de sa chambre l'ombre de son amant juste avant son départ (« Celle qui inventa la peinture »¹²²). Pour Yves Bonnefoy, il y a deux sortes de dessins : celui que la tradition florentine (néoplatonicienne, comme il faut toujours le rappeler) appelle *disegno* (en opposition au *colore* de la matière sensible), qui n'est que « le niveau où le langage décide »,¹²³ et par le fait duquel l'artiste a « de quoi bâtir l'image du monde dont s'enchantera [son] époque » :¹²⁴ il est « la ligne réduite à soi que le mot *disegno* suggère, dans la tradition florentine » ;¹²⁵ par lui et en lui, « les théoriciens néoplatoniciens de la Renaissance disaient que chaque chose a son essence au ciel de l'Intelligible, et [qu'il] n'a pour tâche que de dégager cette essence ».¹²⁶ Mais, bien entendu, à force de « remonter » vers l'Idée à travers le *disegno* des apparences sensibles, « c'est faire tomber ces apparences [...] dans l'ascension spirituelle, en un point où l'on ne pourra plus voir avec les moyens ordinaires, [ni] analyser avec le savoir terrestre ».¹²⁷

On peut ici introduire l'opposition récente, avancée dans *Remarques sur le regard*,¹²⁸ entre le regard et les yeux : si ceux-ci sont du côté de la conceptualisation dans leur perception même de l'apparence sensible, celui-là s'avère « l'expérience de l'infini au sein du fini », permettant alors que « l'art [soit] la guérison

¹²¹ *Lieux et destins de l'image*, 1999, p. 202.

¹²² *La Vie errante*, 1993, p. 78.

¹²³ *Remarques sur le dessin*, 1993, p. 15.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 16.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 19.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 70.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 71.

¹²⁸ Calmann-Lévy, 2002.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 14.

¹³⁰ *Remarques sur le dessin*, 1993, p. 72.

¹³¹ *Ibid.*, p. 73.

¹³² *Ibid.*, p. 49.

¹³³ *Ibid.*, p. 18.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 32.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 64.

du concept».¹²⁹ Reprenons Remarques sur le dessin, sous l'égide maintenant du «regard sur la [...] chose»: qui est alors «toujours ce saisissement de l'esprit qui voit de l'invisible labourer soudain, retourner, briser, le visible»¹³⁰ (et viennent en exemple les dessins de la Renaissance tardive, en particulier les carnets d'Annibal Carrache). C'est alors «voir parce qu'on a appris à ne plus savoir»,¹³¹ et dans cette mesure seulement, «l'apparence est un apparaître».¹³² Dans cette perspective révolutionnée, qui coupe court au mythe fondateur de l'enfermement d'une présence dans une forme, «dessiner, c'est moins préciser des contours [...] que de se risquer dans cette blancheur [de la page], [...] touchant ainsi à cette réalité-unité dont le langage nous prive».¹³³ Cézanne en est le porte-parole, lui pour qui «la feuille dont il approche la plume lourde d'encre ou le crayon [...] est cette non-couleur et ce vide qui lui rappellent qu'au-delà de tout objet défini ou définissable le monde est un fait – sinon même un acte – d'unité originelle et finale, qui transcende la manifestation particulière, apparemment autonome, de ses parties».¹³⁴ Il s'agit bien alors de ce que Baudelaire voyait chez l'artiste comme «l'enfance retrouvée à volonté»: il faudrait citer toute cette page évoquant «[c]ette unité qu'a vécue le petit enfant: qui tient une main, qui trouve auprès un poignet, un bras, qui va comprendre que ce sont là des aspects, des choses, lesquelles peuvent être distinguées, dissociées, recevoir un nom l'une après l'autre; mais qui sait encore, du plus profond de sa conscience sans mots, que cela est un, autant que c'est vivant, respirant; et qui éprouve ainsi l'unité comme une intimité, un bonheur».¹³⁵ Ainsi, face à la particularisation de ce qu'Yves Bonnefoy appelle depuis toujours «le concept» (ou le langage, et dans une perspective résolument anti-hégélienne de restauration du primat de la «certitude sensible»), et selon son intériorisation de la pensée de Plotin (qu'il invoque expressément en ce point), la salvation par les images passe par tout le contraire de «l'harmonie des parties»,

laquelle « suppose la notion de partie, alors que la partie, c'est du divisé, c'est-à-dire le fruit d'une analyse » ; et « Pourquoi se placer d'emblée – interroge-t-il – au sein des catégories mêmes qui ont détruit l'unité et font qu'on l'oublie ? ».¹³⁶ D'où cette formule remarquable : « Plotinien peut donc être dit le ‹ grand › dessin, qui ne sait pas les parties, qui en consume jusqu'à l'idée dans le trait même qu'il trace. Il va droit à l'Un, il ne s'est pas laissé empiéger dans des rêves d'Intelligible ».¹³⁷

¹³⁶ Ibid., p. 69.

¹³⁷ Ibid., p. 70.

¹³⁸ Rome 1630, éd. 2000, p. 37.

¹³⁹ Ibid., p. 179.

¹⁴⁰ Ibid., p. 180.

¹⁴¹ Ibid., p. 36.

¹⁴² Ibid.

- Quant à la responsabilité de l'art dans son utilisation des images, Yves Bonnefoy recourt sans cesse à ces catégories («stade esthétique», «stade religieux») venues de sa lecture précoce, dès les années quarante, de Kierkegaard. Elles lui permettent d'articuler avec force une décision exemplaire: le bien qui nous vient des images n'a absolument rien à voir avec l'esthétique; «l'esthétique» relevant précisément du monde-image, de l'aliénation à la forme particularisante et auto-satisfaite d'elle-même – dans l'oubli complet de ce que les langages et les codes font perdre de l'intuition de l'Un.
8. On en relève, dès les débuts de *Rome 1630*, un exemple qui peut faire pierre de touche: puisqu'il s'agit de Don Juan, généralement considéré comme un héros du *change* vu comme critère absolu du baroque. Or non, déclare Yves Bonnefoy: «*Infra-baroque, Don Juan*»,¹³⁸ dont le «courage» n'est que du pur «paraître»,¹³⁹ dans l'étourdissement de toujours plus d'«illusion». Car rien dans un tel choix d'existence n'est plus opposé, selon lui, à la «conscience <baroque> [qui] accepte l'illusion comme telle et en fait la donnée avec quoi il s'agit, non de se résigner au néant, mais de produire de l'être». À la désillusion donjuanesque s'oppose la désillusion berninienne, comme «le moment déjà positif par lequel le néant aperçu se convertit en présence»: telle est l'assomption du «mouvement hélicoïdal des colonnes torsées» du baldaquin de Saint-Pierre.¹⁴⁰ Enfin la «dépense baroque», loin de ressortir à la fameuse catégorie du *change*, n'est pour Yves Bonnefoy qu'«un profond enracinement»;¹⁴¹ l'hélice de la colonne élève moins qu'elle «n'opère [une] plongée», et son «mouvement en spirale [...] se referme <enfin> sur le hic et nunc d'un destin».¹⁴²
- On pourrait même penser que la dévalorisation de Don Juan, esthète de l'existence, est en proportion de la valorisation du désir comme vérité de l'image. Il ne faudrait pas confondre

à ce sujet la constante dénonciation des « fantasmés » et de leurs pulsions partielles, qui lancent leurs images falsificatrices comme les oiseaux de Zeuxis sur leur proie, avec un procès intenté au désir lui-même, dont le courant fondamental se trouve toujours reconnu au centre de l'acte de création, pour Yves Bonnefoy, et qui doit être retrouvé comme tel par le lecteur.

C'est ici le moment de rentrer dans l'articulation complexe opérée au fil des textes entre « éros », « agapè », « caritas » et « compassion ». Évoquant dans « Un des siècles du culte des images »,¹⁴³ à la suite de son propos sur le Caravage, l'art de « la pénombre » comme « selva oscura » d'où proviennent « les entrevues du songe nocturne » (dans des sujets érotiques comme la vengeance de Judith ou le sacrifice d'Abraham, qui jouent sur « les nostalgies œdipiennes »), il ajoute, en guise de pendant : « Et ce peut être du coup un saint Sébastien soigné (il sera guéri) par sainte Irène : ce qui appelle d'une autre façon encore à la fusion de l'éros et de l'agapè, cette tâche de l'Occident ».¹⁴⁴

Ce qui fait aussitôt penser à un sujet parallèle : celui de Médor soigné par Angélique, tiré de l'*Orlando furioso* de l'Arioste. Est même reproduite, dans Rome 1630, la belle toile de Lanfranco du Musée national des beaux-arts de Rio de Janeiro,¹⁴⁵ que le cours du Collège de France de 1988-1989 qualifiera de « superbe » : les deux amants qui chez l'Arioste se voient « nus comme Adam et Ève mais avec joie autant qu'innocence » accèdent dans la toile de 1605 du peintre parmesan de Rome à « la caritas pour transfigurer l'éros ».¹⁴⁶ On ne peut qu'être frappé de la proximité des propos : avec en facteur commun l'éros, et une opposition secondaire entre caritas et agapè, qu'il faut expliciter.

Les amants de l'Arioste figurent en effet « un amour selon la nature, non dans les filets d'une langue troublée par la métaphysique

¹⁴³ Rome 1630, 1994.

¹⁴⁴ Ibid., p. 260.

¹⁴⁵ Ibid., p. 177.

¹⁴⁶ Lieux et destins de l'image, 1999, p. 172.

¹⁴⁷ Ibid., p. 171.

¹⁴⁸ Préface de Roland furieux, Folio Gallimard, 2003, p. 24-25.

¹⁴⁹ Ibid.

¹⁵⁰ Ibid., p. 26.

¹⁵¹ Rome 1630, éd. 2000, p. 230.

¹⁵² Lieux et destins de l'image, 1999, p. 191.

des formes», et qui va même «annonc[er] une société délivrée du vieux soupçon sur la femme», «l'amour profane n'[étant] plus estimé indigne de converser avec l'amour sacré».¹⁴⁷ Introduisant à une nouvelle traduction de l'Arioste, Yves Bonnefoy met en scène «[l]a hautaine, la supposée froide Angélique [qui] éprouve soudain cette compassion qui est conscience prise de la finitude des existences, [...] de la valeur irremplaçable de la réalité personnelle. Dans son <duro cor> pénètre <l'insolita pietade>, elle oublie tout pour soigner le jeune blessé [...]» («Roland, mais aussi bien Angélique»¹⁴⁸). Mais cette «compassion [...] n'est pas la simple caritas, aux connotations doloristes [...]. [L]'Arioste montre que sans cesser d'être ce qu'elle est, [...] une solidarité avec l'être de finitude, la <pietade> d'Angélique se découvre désir sexuel, ce qui délivre la compassion du jugement sur le monde que l'Église voulait y mettre – ce monde vallée de larmes».¹⁴⁹ C'est qu'à la place, il est ici «question à nouveau du jardin d'Éden».¹⁵⁰

Aussi y aurait-il filiation entre l'épopée de l'Arioste et la peinture d'Annibal Carrache, dans la mesure où, chez celui-ci aussi, «la sexualité ne va pas nécessairement à l'Éros aveugle et égocentrique, puisqu'elle peut dans son art se faire cette musique [...] qui unifie; et qu'elle peut même aider à la vie morale [...]. Au-delà aussi bien de l'Éros antique que de l'amour doloriste opposé à la chair par quelques docteurs de l'Église, cet apport, c'est d'ouvrir à une sorte de tiers-amour [...]. [O]n y reconnaît le vieux mythe de l'âge d'or, compris à divers moments du Moyen Âge et de la Renaissance comme le temps de la franchise sexuelle».¹⁵¹ En revanche, chez Caravage, qui constitue avec Carrache l'autre terme d'un grand débat constamment soutenu, Yves Bonnefoy identifie l'érotique à «une pulsion subie de façon si violente, opaque, fatale, qu'elle ne peut signifier pour lui qu'encore une fois la nuit du monde. C'est l'aveu sans joie d'une énergie dangereuse qui ne sera que matière, ne remuera que néant».¹⁵² De sorte que si Caravage «rêve» d'un «dépassement»

de cet éros, il s'agit « d'un dépassement qu'on hésite à nommer agapè, car celle-ci est une fête dont ce grand esprit a perdu l'idée. Plutôt est-ce la caritas dont était né chez saint Augustin le dolorisme ».¹⁵³ Ainsi le jeu des notions éthiques se trouve-t-il clarifié : que la tâche de l'Occident soit d'allier comme une « fête » l'agapè à l'éros (qui constitue le grand réservoir du désir humain, source de toute création) en dit toute la difficulté – entravée qu'elle risque d'être par la médiation de la doloriste caritas, l'ennemie du désir.

On fausserait donc gravement la compréhension de la dimension éthique de l'image si l'on opposait désir à compassion, ou éros à agapè. Si le Caravage (celui du Saint Lazare de Messine et de « l'icône » de l'invisible que constitue le rapprochement des deux têtes de Marthe et de Lazare) est bien le peintre de la compassion selon la caritas,¹⁵⁴ Goya est devenu, dans les travaux récents qu'Yves Bonnefoy lui consacre, le peintre de la « compassion sans justification ni sanction, qui ne dépend d'aucune croyance » :¹⁵⁵ en particulier dans son *Autoportrait au docteur Arrieta*, où celui-ci soigne le peintre d'un geste où « tout dans son bras qui soutient le dos du malade est, comme tel, invisible... ».¹⁵⁶

La conséquence en est une réorientation profonde de la question du « mal » : qui en son fond pour le poète – et loin de toute moralisation – n'est rien d'autre que le refus (ou de façon inconsciente le déni) de l'indispensable conscience de notre finitude. Car c'est alors courir à toutes les rêveries compensatrices, et en particulier à la transcendance-fantasma, qui ne peut que faire davantage méconnaître nos vrais besoins, et ceux des autres que nous prétendrions aimer. Yves Bonnefoy se fonde tout d'abord sur la grande parole de Rimbaud, selon laquelle « Je est un autre » ; opposant alors à ce « Je » découvert en poésie

¹⁵³ Ibid.

¹⁵⁴ Rome 1630, éd. 2000, p. 246.

¹⁵⁵ Goya, Baudelaire et la poésie, Genève, La Dogana, 2004, p. 21.

¹⁵⁶ Ibid.

¹⁵⁷ Éd. 1983, p. 50.

¹⁵⁸ Ibid., p. 53.

¹⁵⁹ « Roland, mais aussi bien Angélique », 2003, p. 33.

(ou en art, en général), avec ses déterminations de finitude consentie en conscience de soi, un « moi » assoiffé de représentations imaginaires – en fait, un « moi-image ». Ainsi peut-il écrire, dans *La Présence et l'image*, que « lutter contre les leurres en nous de l'universelle écriture, les critiquer, les dénouer un à un, refuser en somme de dire < moi > au moment même où le < Je > s'affirme, c'est, tout négatif que cela paraisse, aller déjà vers le lieu commun ».¹⁵⁷ Ce lieu commun n'a rien à voir avec ce qu'en défendait Paulhan dans ses *Fleurs de Tarbes*: il est ici le lieu de parole dans l'échange des finitudes consenties, qui aménage poétiquement la conscience d'une « terre », hors des mirages de « l'écriture » qui se voudrait démiurgiquement recréer « un monde » (c'est-à-dire un monde-image). Chez Rimbaud, justement, c'était le « moi » qui s'était cru « mage ou ange », et c'était le « Je », enfin libéré en lui, qui luttait « contre l'intime, l'inexorable vertige »¹⁵⁸ – au profit de la « réalité rugueuse à étreindre » si souvent citée par Yves Bonnefoy.

Mais la critique trouve toute sa profondeur d'analyse dans la récente et importante introduction au *Roland furieux* évoquée plus haut, qui envisage les méfaits du moi-image non plus par rapport au sujet qui s'y aliène, mais par rapport à son objet qu'alors il instrumentalise, selon une perversion inconsciente de la relation. « [L]'image que nous substituons à la chose ou à la personne réels » ne va pas sans de graves conséquences, « car qui aime l'autre en image se voue à la part de soi qui a produit cette image, il s'y est lui-même réduit ».¹⁵⁹ Ainsi le danger encouru est double : méconnaître l'objet dans l'idolâtrie de son image – jusqu'à l'effondrement toujours imminent des projections dont il est le support – ne peut qu'enclencher en retour une crise radicale du sujet, structuré exclusivement autour de ces fantasmes dénégateurs, et qui ne peut que découvrir brutalement le vide au-dessus duquel il s'est artificiellement

construit: «Que l'objet du culte apparaisse un autre que ce qu'on imagine qu'il est, et ce n'est pas simplement qu'il va décevoir: ayant trahi au plan le plus radical, il méritera d'être détesté à proportion qu'il était aimé, et de façon d'autant plus douloureuse à vivre, par le rêveur désillusionné, que cet effondrement s'étendra à la personne qu'il est lui-même. [...] La fureur contre l'autre est latente dans l'idolâtrie [...]. Mais la haine de soi est tout aussi prévisible [...]».¹⁶⁰

¹⁶⁰ Ibid., p. 33-34.

¹⁶¹ Repris dans *La Communauté des traducteurs*, Presses universitaires de Strasbourg, 2000, p. 85.

¹⁶² *Keats et Leopardi*, 2000.

¹⁶³ *Revue Conférence*, 2005.

¹⁶⁴ *La Communauté des traducteurs*, p. 91-92.

¹⁶⁵ Reprise dans *Shakespeare et Yeats*, Mercure de France, 1998.

¹⁶⁶ *L'Enseignement et l'exemple de Leopardi*, William Blake & co. édit., 2001.

9.

Yves Bonnefoy a beaucoup traduit: l'exemple lui en était donné par Nerval (le premier *Faust*), Baudelaire et Mallarmé (Poe), et la pratique européenne des poètes ses contemporains (Jaccottet introducteur de Musil en France et traducteur de Hölderlin, Des Forêts de Hopkins – mais aussi Ungaretti, Montale, Seféris et tant d'autres). L'occasion lui en a été très tôt donnée par le grand traducteur de l'anglais Pierre Leyris – via Jouve qui avait aimé *Douve* –, maître d'œuvre d'une édition française de Shakespeare au Club français du livre, comme le rappelle *Traduire Shakespeare* (1998¹⁶¹). Après *Jules César* (1960), ce fut l'engagement décisif dans *Hamlet* (1962) qui décida de la première vague des années soixante, avec *Le Roi Lear* (1965) et *Roméo et Juliette* (1968). *Macbeth*, en 1983, fait le lien avec la seconde grande vague shakespearienne des années quatre-vingt-dix: d'une part les *Poèmes* (1993), et de l'autre *Le Conte d'hiver* (1994), *La Tempête* (1997), *Antoine et Cléopâtre* (1999), enfin *Othello* (2001). Mais il n'y eut pas que le maître élisabéthain: toujours dans le domaine anglais, il faut citer de Yeats les *Quarante-cinq poèmes*, suivi de *Résurrection* (1989), de John Donne *Trois des derniers poèmes* (1994) et quelques odes de Keats – mais cette fois associées au domaine italien, en la personne de Leopardi, tard venu mais désormais au cœur de la prédilection du poète;¹⁶² domaine italien que sont venus dernièrement compléter *Vingt sonnets de Pétrarque*.¹⁶³

Toutefois, l'originalité absolue d'Yves Bonnefoy en ce domaine réside dans ses accompagnements critiques parallèles: «Je ne puis faire que je n'écrive un essai après ou même pendant chacune ou presque chacune des traductions que j'ai entreprises».¹⁶⁴ C'est vrai de Yeats (comme le montre «La poétique de Yeats» [1989]¹⁶⁵), même de Leopardi¹⁶⁶ – mais combien plus encore, avec le déploiement que l'on sait, dans le cas du théâtre shakespearien: de la première étude

de grande ampleur («*Readiness, Ripeness: Hamlet, Lear*», 1978) aux plus récentes («*Art et Nature: l'arrière-plan du Conte d'hiver*», «*Une journée dans la vie de Prospéro*», «*La noblesse de Cléopâtre*», «*La tête penchée de Desdémone*») qui jalonnent les parutions des pièces apparentées – à moins qu'elles ne reprennent, comme dans le cas de «*Brutus ou le rendez-vous à Philippes*» (1995), une traduction bien antérieure puisqu'il s'agit précisément de la première en date, *Jules César*¹⁶⁷ – il s'agit toujours d'une interprétation radicale, qui bouleverse ce qu'on croyait savoir d'œuvres pour la plupart célèbres, allant jusqu'à l'inversion des points de vue établis; si l'information des sources, les fondements philologiques, la restitution de la culture d'époque sont convoqués à leur juste place, c'est à un autre niveau d'expérience fondamentale du sens – qui est celui que pose le fait même du poétique – que se joue la vérité de ces introductions, riches dorénavant d'une cinquantaine de pages à chaque fois.

Car traduire suppose à la fois une lecture qui soit une interprétation dans la langue de l'autre, et sa transposition dans notre langue – celle «*que l'on parle aujourd'hui*»,¹⁶⁸ «*en son état rigoureusement présent, qui seul nous permet de penser avec tout nous-même [...]*».¹⁶⁹ Cette autre langue était pourtant bien fascinante en elle-même: une sorte de «*paysage superbe du fond des mers*» (digne des passagers du *Nautilus de Vingt mille lieues sous les mers*) où, bien au-dessous des agitations de surface des différences d'emplois des mots, «*le corps de l'esprit [...]* peut nager dans [les] vallées étroites ou larges» s'ouvrant au cœur de «*la solennité des montagnes*» immergées, avec une intense sensation générale d'«*harmonie*».¹⁷⁰ Mais cette jouissance ne suffit pas: l'extraordinaire dépaysement n'a de sens qu'échappant à sa qualité d'exotisme, et rejoignant le grand courant qui unifie les langues dans la recherche poétiquement

¹⁶⁷ La plupart de ces études sont aujourd'hui réunies dans *Shakespeare et Yeats*, sauf les deux plus récentes sur *Antoine et Cléopâtre* et *Othello*, qui le sont dans *Sous l'horizon du langage*, Mercure de France, 2002.

¹⁶⁸ *La Communauté des traducteurs*, p. 109.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 81.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 64-65.

¹⁷¹ *Keats et Leopardi*, Mercure de France, 2000, p. 8.

¹⁷² *La Communauté des traducteurs*, op. cit., p. 54.

¹⁷³ *Ibid.*

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 61.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 62.

¹⁷⁶ *Ibid.*

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 79.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 15.

partagée de l'Un; «Nous traduisons par rêve qu'il y ait sous la diversité des idiomes un chemin qui s'ouvre [...] dans l'invisible». ¹⁷¹

Aussi est-ce la notion de «dialogue» qu'Yves Bonnefoy met en avant pour caractériser l'acte de traduire – à deux niveaux: dialogue du traducteur avec celui qu'il traduit, parvenant à maturité dans le temps d'une longue fréquentation, «avec de plus en plus d'intimité, d'affection»; ¹⁷² mais aussi dialogue avec soi-même, évoluant à mesure de ces échanges. En fait, c'est toute l'histoire de la poésie qui s'est fondée sur ce modèle: elle qui «a toujours été une conversation à travers les siècles, Dante a parlé à Virgile, celui-ci l'a guidé; Yeats lui-même a écouté Blake». ¹⁷³ D'où une double leçon: du côté de l'autre, «traduire est l'école du respect», quand le «besoin de savoir respecter» se fait «la clef de la compréhension de la chose humaine»; ¹⁷⁴ du côté de soi, «[c]'est avec sa propre existence que l'on comprend Yeats ou Shakespeare, plutôt qu'en réfléchissant [...] sur ce qui reste dans Hamlet [...] du récit de Saxo Grammaticus». ¹⁷⁵ Traduire représente donc le point d'équilibre entre les deux types d'entretiens (avec l'autre, avec soi-même): il faut écouter l'écho de sa propre expérience (c'est-à-dire de sa finitude), mais «[t]rop s'aventurer en soi sans plus écouter [...] les autres, c'est se vouer à la solitude [...]». ¹⁷⁶ Comprendre reprend alors son beau sens étymologique de prendre à l'intérieur de soi: «Il ne faut songer à traduire que les poètes que l'on aime vraiment beaucoup, ce qui signifie qu'on les comprend, qu'on peut revivre leurs sentiments et leurs expériences, sinon réellement, [...], du moins de façon imaginative ¹⁷⁷». Car c'est à la condition d'une «anamnèse», chez le lecteur-traducteur, «de la relation qui le lie au Je qui sous le moi se dérobe» (on retrouve là l'opposition centrale provenue de Rimbaud), laquelle «se poursui[t] dans une région de l'esprit qui, le sache-t-on ou l'ignore-t-on, avoisine la poésie». ¹⁷⁸

De sorte qu'on voit tout le lien qui unit l'appel à traduire l'autre, et la nécessité ressentie de son commentaire. On le voit

d'autant mieux que le champ d'application le plus fécond de cet accompagnement critique porte sur ce qui touche au cœur de la problématique de l'altérité : à savoir l'approche du féminin, elle-même fondée sur l'analyse du rapport entre les sexes, qui constitue sans doute l'une des têtes chercheuses les plus radicales de toute l'œuvre d'Yves Bonnefoy, tout particulièrement exploratrice dans le cadre du théâtre de Shakespeare. Car ce théâtre est d'abord conditionné, souligne-t-il avec force, par la situation de base faite aux femmes en milieu puritain (élisabéthain puis jacobéen), où elles sont interdites de séjour sur scène, et donc interprétées par de jeunes hommes – premier déni d'existence propre. Qu'il s'agisse de la Portia de *Jules César*, la femme de Brutus, se suicidant en avalant des braises ardentes en retour du pseudo-stoïcisme de son mari (qui n'a pas jugé bon de la mettre au courant de ses engagements ni des dangers qu'ils entraînaient), et à laquelle il ne reste plus, comme mode d'être, qu'une fin à la romaine la détruisant par les entrailles mêmes qui donnaient la vie.¹⁷⁹ pour quelle raison ce désastre, sinon que « Brutus n'a vu Portia qu'en projetant sur elle ce qu'il croyait qu'elle était, il ne l'a aimée qu'en image » – ce qui l'a « rendu inapte à la rencontre de l'Autre » ?¹⁸⁰ Ou qu'il s'agisse de la Cléopâtre d'*Antoine et Cléopâtre* – celle-ci constamment calomniée non seulement par les Romains de la pièce qui méprisent en elle cet excès de féminin qu'incarne pour eux la femme orientale, mais encore par la plupart des critiques de l'œuvre, qui ne voient en elle que son *idleness* – là où Yves Bonnefoy met à l'inverse en évidence sa *nobility* de femme, dégagée des « valeurs masculines »¹⁸¹ (par exemple du souci de vaincre à Actium) : ne fait-elle pas accéder Antoine à sa propre humanité, aux antipodes des images de pouvoir qui le fascinaient en Octave, son double romain et faux modèle

¹⁷⁹ Shakespeare et Yeats, p. 51.

¹⁸⁰ Ibid., p. 57.

¹⁸¹ Éd. Folio Gallimard, 1999, p. 41.

en virilité? Sans compter la désaliénation de l'Hermione du *Conte d'hiver* (échappée pour finir à l'obsessionnalité homosexuelle de son mari Léonte), ou la totale aliénation d'Othello à ses projections jalouses paranoïaques : ce sont toutes les perturbations de l'image de la femme pour l'homme (et inversement) qui, de pièce en pièce, constituent le fil rouge de l'interprétation, jusqu'au renversement de la plus établie des perspectives ; ainsi Roméo n'est-il nullement pris pour l'amoureux qu'y a vu la légende, mais pour la victime de ses projections illusoire sur une Juliette de part en part fantasmée ; ainsi Hamlet reste-t-il l'aliéné à son Œdipe (comme l'avait décrit Freud), laissant indécidable la part de culpabilité de sa mère Gertrude – et le meurtrier, en Ophélie, de la femme aussi innocente (en réalité) que jugée dangereuse (dans l'imaginaire) et par conséquent condamnée.

C'est alors au mythe de Psyché – tel qu'Apulée l'a constitué à partir de sa tradition néoplatonicienne, avec le succès que l'on sait pour la culture occidentale à partir de la Renaissance – qu'il faudrait recourir pour mieux cerner, dans sa production poétique relativement récente (à partir de *Ce qui fut sans lumière*, puis de *Début et fin de la neige*, mais déjà dans les proses de *La Vie errante*), la question du féminin selon Yves Bonnefoy : Psyché qui est l'âme, bien sûr, mais précisément dans sa complexion féminine, s'initiant – après les épreuves dues à sa *curiositas*, qui voulait contrôler en image ce qu'en réalité Amour lui donnait avec plénitude chaque nuit – à la vérité amoureuse *au-delà des images*. Mais le lecteur ne parviendra à une telle perception qu'à la condition qu'il sente à quel point un mythe résolument néoplatonicien a été ici détourné de son sens métaphysique (ce n'est pas à l'immortalité ni au monde des dieux qu'accède cette Psyché-là) – au profit de son sens métapsychique.

10.

Il serait judicieux pour conclure ce trop bref panorama d'une œuvre toujours en cours, mais qui a commencé à produire il y a bientôt soixante ans, de tenter d'indiquer ce qui en alimente, sans doute avec le plus d'énergie, le foyer central. Il est bien rare en effet qu'un poète de quatre-vingt-trois ans dispose, à cet âge avancé de la vie, d'une puissance de créativité non seulement intacte, mais renouvelée dans la profondeur: il est clair que la poétique, toute d'éclaircissement et d'appel du simple, qui commence avec l'ouverture de *Début et fin de la neige* (intitulée «La grande neige») et se poursuit avec en particulier *La Pluie d'été* (livre maintenant repris dans *Les Planches courbes*), marque une évolution sensible par rapport aux amples masses verbales de la maturité, telles que les déployaient *Dans le leurre du seuil* et *Ce qui fut sans lumière*; tout en n'y renonçant pourtant pas, comme on le voit dans ces autres sections du dernier recueil, «Dans le leurre des mots» (où l'on note le choix du titre en écho) ou «La maison natale» (si proche à bien des égards de «L'agitation du rêve» de quinze ans plus tôt). Contrairement à bien de ses contemporains parvenus à des âges comparables, Yves Bonnefoy ne connaît aucune éclipse de ce qu'on est convenu d'appeler l'inspiration (qu'on songe à Char, astre qui pour finir s'éteint; à Philippe Jaccottet, hanté par le spectre du tarissement).

Et son œuvre critique, d'une puissance inégalée dans tout l'horizon contemporain – au point qu'on n'a quasiment pas commencé d'en prendre la mesure, qui est celle d'une des pensées majeures de son siècle –, ne cesse d'étendre son ensemencement fertile dans un double champ: celui de l'herméneutique des images (il achève un *Goya*, n'a pas renoncé à écrire un jour un *Poussin* ou un *Caravage*, quand viennent de paraître ses *Remarques sur le regard*,

qui poursuivent l'enquête du monumental *Giacometti* sur l'art du xx^e siècle); et celui de l'interprétation des textes (*Sous l'horizon du langage*, dernier en date des volumes de critique littéraire, réunit en particulier tous les nouveaux développements de sa pensée, de 1992 à 2001, sur Baudelaire et Mallarmé). Indiquer ces parutions en volumes ne fait au demeurant que parer au plus pressé; car Yves Bonnefoy ne cesse en fait d'écrire: s'il n'écrit pas de poèmes, c'est qu'il écrit préfaces, conférences ou entretiens, dont seule une partie (jugée par lui de plus de sens) connaîtra ultérieurement les honneurs d'une reprise en recueil. Et ce rythme d'écriture (et de publication), qui a toujours été le sien, n'a peut-être jamais été aussi soutenu qu'en la période actuelle.

D'où provient donc une telle longévité dans la fécondité, qu'on aurait envie de comparer à celle d'un Goethe? La mettra-t-on en relation – pour le penseur par excellence de l'acceptation de la finitude comme condition d'accès à l'expérience authentique de poésie – avec la simple traversée de l'épreuve de vivre? Voilà qui n'expliquerait pas grand-chose si l'on ne soulignait à quel point cette «traversée» s'est, dans son cas, accompagnée d'une capacité d'intégration psychique hors du commun.

Yves Bonnefoy aime à citer *Les Enfants du Capitaine Grant*, lu dans l'enfance, pour une unique scène: celle de la vision de feux sur le rivage d'une île perdue, et l'écoute d'une voix sur la mer, qui feront que l'odyssée du Duncan (le yacht de Lord Glenarvan, parti à la recherche du marin écossais disparu, avec à son bord ses deux enfants) va trouver là sa résolution: bientôt ce sera l'explosion d'intensité des retrouvailles entre le naufragé et les siens. Rien ne le touche davantage en effet que cette structure, si constitutive du *Conte d'hiver* de Shakespeare, dont il a extrait l'exergue choisi pour

Dans le leurre du seuil : «*They look'd as they had heard of a world ransom'd, or one destroyed*»,¹⁸² ultérieurement traduite ainsi : «*On eût dit qu'ils venaient d'apprendre la nouvelle d'un monde rédimé ou d'un monde anéanti*». ¹⁸³

Rappelons-en brièvement l'argument: Léonte, roi de Sicile, accuse dans un délire de jalousie inconsciemment homosexuelle la reine Hermione d'être l'amante de Polixène, roi de Bohême invité à la cour et son meilleur ami;¹⁸⁴ il la persécute au point que leur fils en meurt de désespoir, qu'elle-même disparaît, et que leur petite Perdita, traitée comme le fruit adultérin de ces amours fantasmatiques, est exposée «*aux périls d'un rivage aussi lointain que désert*». ¹⁸⁵ Mais la seconde génération réparera les erreurs et malheurs de la première: Perdita, sauvée et maintenant jeune fille, fait retour en Sicile (en ignorant d'ailleurs sa véritable identité) au bras du prince Florizel qui l'aime comme la délicieuse bergère qu'elle est: le couple fuit les foudres du père du jeune prince – qui n'est autre que Polixène, furieux de cette mésalliance. Aussi l'intrigue ménage-t-elle une impressionnante concentration de retrouvailles mêlées: entre les époux (Hermione, qui s'est cachée pendant toutes ces années, reparaît sous ses propres traits figés en une prétendue statue funéraire, de la main de «*Jules Romain*»); elle se ranimera, descendra du piédestal de l'art ou de la mise en image où Léonte avant Jules Romain l'avait transformée en idole tour à tour adorée puis haïe, à l'audition du repentir amoureux de son mari); mais retrouvailles aussi entre les générations, avec l'accent mis sur la reconnaissance réciproque du père et de la fille, qui «*se savent soudain, se retrouvent: moment des pleurs de joie, des épreuves qui semblent soudain prendre fin*». ¹⁸⁶

¹⁸² Poèmes, éd. 1978, p. 229.

¹⁸³ «*Art et nature: l'arrière-plan du Conte d'hiver*», Mercure de France, 1994, p. XXV.

¹⁸⁴ Ibid., p. IX.

¹⁸⁵ Ibid.

¹⁸⁶ Ibid., p. XXIII.

¹⁸⁷ Entretiens, éd. 1990, p. 86-87.

¹⁸⁸ Birmingham, The Delos Press, 1993.

¹⁸⁹ Ibid., p. 29.

¹⁹⁰ Ibid.

On peut en effet penser qu'il s'agit là d'un thème ultrasensible pour l'interprète qui l'a, à sa manière, partagé et vécu dans la part fantasmatique de son histoire – celle de ses rapports identitaires de filiation vis-à-vis de ses ascendants (en tant que fils confronté aux *imagos* parentales) ou de ses descendants (en tant qu'image de père donnée à l'enfant); rappelons qu'en 1972 – date charnière à plus d'un titre – à la fois meurt Hélène Bonnefoy, la mère du poète, et lui naît Mathilde, sa fille. Les éléments dont on dispose pour avancer une telle hypothèse ne manquent pas: qu'il suffise de rappeler la sympathie pour la figure de Rimbaud (elle-même si marquée par l'opposition au «bleu regard / Qui ment» d'une mère puritaine, dans les «Poètes de sept ans»), telle que l'expose la monographie de 1961; et plus directement, chez le jeune auteur du *Traité du pianiste* de 1946, l'intensité de la lutte intrapsychique l'animant alors contre une figure maternelle déclarée ensuite, à plusieurs reprises, «œdipienne» (au sens où elle fixerait pour l'entraver l'expression du désir du fils). Même si dans son âge mûr, en effet, le poète tiendra à mettre à distance une telle configuration, pour la critiquer dans son entretien avec John E. Jackson, pêle-mêle avec ses griefs contre le surréalisme (1972¹⁸⁷), il n'empêche qu'il aura à cœur de réévaluer l'ensemble douze ans plus tard, dans la postface à la réédition bilingue due à Anthony Rudolf (*Traité du pianiste*¹⁸⁸), continuant de s'étonner d'avoir pu écrire ainsi («Est-ce moi qui venait de tenir cette plume?»), mais ne rejetant plus cette fantasmatique de la mise en pièces de l'objet (au sens analytique du terme) par ce «double» du sujet – la sauvagerie même du ça – «qui veut la désagrégation, le renoncement»;¹⁸⁹ car si la poésie consiste bien à «retrouver, dans l'exercice de la parole, [la] lumière», elle suppose aussi, souligne-t-il alors, «d'abord [de] prendre conscience [...] de ce «double» caché en nous, et l'obliger à paraître».¹⁹⁰

C'est en fin de compte la pacification des vieilles luttes internes (une fois leur acceptation acquise) qui propulse l'œuvre dans la fécondité de son devenir. Aussi serait-on en droit de parler de « retrouvailles » avec les deux figures parentales : en premier lieu celle de la mère, de façon exemplaire à partir de « L'origine de la parole » (dans les *Récits en rêve*) – le point de départ en étant donné par l'avant-coureur et très émouvant « Rentrer, le soir », qui s'achève sur l'ombre portée de « la mère [...] immense près du garçon qui grandit ».¹⁹¹ Le sujet peut librement rêver à la résurrection de la mère jeune fille,¹⁹² aux « madones d'abord peintes nues par de nouveaux Léonard »,¹⁹³ aux reflets que projette dans une salle de classe le miroir de poche d'un garçon facétieux sur les cheveux de son institutrice, provoquant l'ondée des rires de plaisir de la jeune troupe ;¹⁹⁴ il peut s'approcher, c'est en lui l'Inconscient qui le fait, du bord interdit de la scène primitive – tentative dont on a pu dire (entre autres Didier Anzieu ou André Green) qu'elle permet à tout esprit créateur de libérer ses plus grandes possibilités d'expression.

Et, en second lieu, une fois réintégrée la part positive du lien à la figure maternelle, voici celle du père qui, absente jusque-là, fait une apparition aussi décisive que différée dans l'œuvre récente (rappelons qu'Yves Bonnefoy avait treize ans au moment de la mort de son père) ; jusqu'à cet aveu fondamental, à l'occasion de la préface d'un album de photographies des lieux où travailla Élie Bonnefoy :¹⁹⁵ « Car je suis prêt à penser que j'écris pour donner la parole à mon père, qui n'avait pas appris à parler. » « Un père, [...] qu'est-ce que c'est ? » demande l'étrange enfant des *Planches courbes* au passeur qui, s'étonnant de le voir seul, s'enquiert de savoir où peut bien être son père ; mais peu après, mû par le désir – sans que le passeur lui ait répondu autrement que par les gestes concrets d'une protection

¹⁹¹ *Récits en rêve*, éd. 1987, p. 133.

¹⁹² « La résurrection », *ibid.*, p. 198-199.

¹⁹³ « Le vautour », *ibid.*, p. 168.

¹⁹⁴ « La mort du peintre d'icônes », *ibid.*, p. 172-173.

¹⁹⁵ *Atelier des silences*, Saint-Claude de Diray, éd. Hesse, 1997, non paginé.

¹⁹⁶ *Les Planches courbes*, Mercure de France, 2001, p. 102-103.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 91.

¹⁹⁸ 1994, *La Communauté des traducteurs*, p. 78.

¹⁹⁹ *Les Planches courbes*, p. 91.

agissante, pour lui faire franchir le fleuve – : «*Veux-tu être mon père?*»¹⁹⁶ On ne saurait enfin trop insister sur le très haut degré émotionnel dont témoigne le septième poème de «*La maison natale*», qui met en scène un biographème bouleversant: dans la salle à manger, l'été, père et fils jouent aux cartes, «*puisqu'il n'est pas d'autres images / Dans la maison natale pour recevoir / La demande du rêve [...]*»; mais le père sort, «*Et aussitôt l'enfant maladroit prend les cartes, / Il substitue à celles de l'autre jeu / Toutes les cartes gagnantes, puis il attend / Avec fièvre, que la partie reprenne, et que celui / Qui perdait gagne [...]*»¹⁹⁷ Ce puissant désir de faire gagner le père (lui, le perdant de la vie sociale, et bientôt de la vie tout court), et qu'il vainque grâce à la seule providence active que lui ménage son fils en une ruse à l'envers, sous-tend certainement l'énergie mise à construire une œuvre par où, dans la promotion de «*la parole*» comme communication des vivants dans l'harmonie du Simple, le père alors – lui aussi, lui d'abord peut-être – la retrouverait: non plus en tant qu'instance de la censure du Symbolique de la langue (qui l'avait tout le premier condamné au silence), mais dans l'échange le plus fondamental par où, poète, «*tout le monde l'est en puissance*»¹⁹⁸ Peut alors surgir l'aveu final, décisif pour l'ensemble de ce qui fut écrit jusqu'alors, et de ce qui s'écrira à l'avenir: «*J'aurai barré / Cent fois ces mots partout, en vers, en prose, / Mais je ne puis / Faire qu'ils ne remontent dans ma parole [...]*»¹⁹⁹

Aussi des retrouvailles d'un autre type peuvent-elles s'étayer sur celles-là, qui leur servent évidemment de fondations. Tel est bien le cas – revenons-y – du *Conte d'hiver*: à l'arrière-plan des rapports entre les personnages, c'est toute la question des relations entre «*art*» et «*nature*» qu'on doit y déchiffrer – relations dont l'euphorie de la réconciliation générale ne saurait magiquement escamoter la complexité. Certes,

Hermione descendant de son socle, c'est bien sur un mode allégorique l'« harmonie même de la nature vivante appelant à soi et réconciliant »;²⁰⁰ mais de nombreux indices donnent à voir, dans cette pièce, moins une épiphanie du réel enfin découvert que la mise en scène imaginaire d'un tableau, avec ses gestes éloquents, selon l'esthétique renaissante et classique de l'*Ut pictura poesis*: tableau qui attesterait alors des seuls pouvoirs de la fiction – à tout prendre, n'est-ce pas un Conte? Néanmoins, l'avis final d'Yves Bonnefoy sera de se demander si « l'art qui se maintient ainsi jusqu'au bout dans l'invocation [...] de la « grande nature créatrice » n'a pas lui aussi, de par sa présence opiniâtre dans la parole de l'œuvre, un droit à être, une vérité »;²⁰¹ ce qui rejoint son propre poème, lorsqu'il évoque « Des vies qui se séparent dans l'énigme, / Des erreurs, des effondrements, des solitudes / Mais des aubes aussi, des pressentiments, / Des eaux qui se dénouent au loin, des retrouvailles [...] ».²⁰²

C'est aussi le cas de l'évolution la plus récente du mythe de Cérès dans l'œuvre: dans le troisième poème des « Chemins » de *La Pluie d'été* (1999), « suante, empoussiérée », qu'a-t-elle besoin de chercher encore sa fille Coré par toute la terre, pour seulement continuer de souscrire à la logique cyclique de l'antique rite éleusinien, dans son alternance de mort et de résurrection – dont l'épi de blé, resurgi comme Coré de l'Hadès, reste l'emblème? Car en l'enfant qui – depuis Ovide relayé par la toile d'Elsheimer si chère au poète – se moque ouvertement de sa détresse de mère, il lui suffirait de reconnaître la part d'agressivité du manque, et la demande implicite d'amour qu'elle signifie, pour le comprendre et consacrer avec lui, dans l'Ici, la joie de retrouvailles qui n'auraient plus besoin de l'ailleurs du mythe pour être.

Dialectique en marche, dont la grande fable de Zeuxis (active dans les trois recueils éponymes repris dans *La Vie*

²⁰⁰ Ibid., p. XXII.

²⁰¹ Ibid., p. XXVI.

²⁰² Dans *le leurre du seuil*, Poèmes, éd. 1978, p. 294.

errante, en particulier le troisième, *Derniers raisins de Zeuxis*, 1993) peut ici servir d'exemple. Que propose-t-elle, en effet? Dans la tradition légendaire, ce n'est pas le mythe que constituèrent Cicéron, puis Alberti et Bellori, du choix des cinq plus belles filles de Crotona pour élaborer l'unique beauté de son Aphrodite qu'Yves Bonnefoy choisit; mais l'autre mythe – venu de Plin et de Sénèque le Rhéteur – des raisins de peinture qui trompèrent les oiseaux au point que ceux-ci voulurent les becqueter. C'est là s'affronter à la question centrale de la *mimésis*, telle que l'a vigoureusement dénoncée Platon pour la tradition occidentale (l'accusant d'une tromperie ontologique sur le non-être de la représentation) – alors même que le projet personnel du poète quant aux images, on l'a vu, consiste précisément à en défendre la validité ontologique. Ce qui ne veut nullement dire qu'il valide le bien-fondé du *trompe-l'œil*: c'est même tout à fait le contraire (comme il n'a cessé de le dénoncer, en particulier en expurgeant la dialectique de l'illusion baroque). Aussi son Zeuxis va-t-il devoir faire l'apprentissage de ce qui se joue de *présence* dans la représentation qu'il élabore: on pourrait dire qu'il doit, au terme de ses épreuves, opérer lui aussi les retrouvailles entre art et nature, c'est-à-dire entre sa toile et le monde; mais elles ne seront possibles qu'à la condition d'autres retrouvailles intérieures, les plus profondes, qui sont de l'ordre de la structuration de son désir. Car les oiseaux qui assaillent au départ ses toiles, ses pinceaux, ses doigts mêmes au moment précis où sont déposées les couleurs, ne sont rien d'autre que l'expression avide autant qu'anarchique de ses pulsions partielles les plus archaïques (ceux de cette part de l'inconscient qu'on nomme le *ça*) – empêchant que ne surgisse l'apparition de l'*objet* comme objet du désir, expression unifiée d'un authentique désir objectal.

Dans un second temps, les oiseaux font retrait, mais laissent Zeuxis (qui pourtant peut peindre des raisins qu'on juge même autour de lui très *ressemblants*) vide de toute énergie désirante, en état d'*acédie*, véritablement mélancolique : ça n'est pas sur le refoulement de ses pulsions qu'il peut fonder un travail créateur. Il y faudra un troisième temps : temps de la régulation des pulsions, unifiées sous un grand désir qui est aussi désir de l'Un du monde, l'amenant alors à peindre « *quelque chose comme une flaque* », qui devient l'emblème par excellence d'une *mimésis* des retrouvailles entre désir de présence et représentation par des images toujours partielles comme les pulsions qui les animent (on se rappelle que Dans le leurre du seuil aboutissait à ce finale : « Les mots comme le ciel / Infini / Mais tout entier soudain dans la flaque brève »²⁰³). Cette flaque est un « *miroir* » (un reflet représentatif) ; « Mais que l'on plonge la main dans le miroir, que l'on remue cette eau, et l'ombre des oiseaux et celle des fruits se mêlent ».²⁰⁴

²⁰³ Poèmes, éd. 1978, p. 329.

²⁰⁴ La Vie errante, éd. 1993, p. 89.

Chronologie

- 1923** Naissance d'Yves Bonnefoy le 24 juin à Tours, fils d'Élie Bonnefoy et d'Hélène Maury; le couple habite au 67 de la rue Galpin-Thiou (rue du centre, très proche de la gare, qui sera détruite pendant les bombardements de la seconde guerre mondiale). Les ancêtres ont été paysans ou bergers dans les Causses (Lot et Aveyron); le grand-père paternel tient une auberge à Viazac (canton de Figeac), alors que le grand-père maternel (Auguste Maury, qui jouera un rôle identificatoire certain) est instituteur à Ambeyrac (Aveyron): il prendra sa retraite à Toirac (Lot). Élie Bonnefoy, ajusteur-monteur, s'était exilé à Tours pour exercer son métier aux ateliers de construction ferroviaire du PO-Midi; la mère sera d'abord infirmière. Une sœur aînée, Suzanne, était née en 1914.
- 1929 – 1934** Classes primaires à Tours (École Édouard-Vaillant, avenue de Grammont).
- 1933** Déménagement pour un petit pavillon, au 55 de la rue Lobin.
- 1934** Entrée en sixième au lycée Descartes de Tours.
- 1936** Mort d'Élie Bonnefoy. Dernières vacances d'été dans la maison du grand-père Maury à Toirac. Hélène Bonnefoy est nommée institutrice à Saint-Martin-le-Beau (Indre-et-Loire).
- 1937 – 1940** Poursuite des études au lycée Descartes, comme boursier; première partie du baccalauréat en juillet 1940. Lecture des poèmes de Valéry.
- 1941** Baccalauréats de mathématiques et de philosophie. Classe préparatoire de mathématiques supérieures au lycée Descartes. Lecture déterminante de la *Petite Anthologie du surréalisme* de Georges Hugnet, livre prêté par son professeur de philosophie.
- 1942** Classe de mathématiques spéciales à Tours; certificat de mathématiques générales à l'université de Poitiers.
- 1943** À l'automne, abandon de la préparation aux grandes écoles (la famille du poète l'aurait bien vu faire une carrière d'ingénieur). Départ pour Paris, avec le désir de poésie, sous couvert d'une licence de mathématiques à la Sorbonne.
- 1944** Loge à l'hôtel Notre-Dame, 1 quai Saint-Michel; il y noue amitié avec Christian Dotremont; Alechinsky et Bellmer lui rendent visite.
- Fréquente la librairie d'Adrienne Monnier, rue de l'Odéon (intense foyer de la vie littéraire), où il rencontre Maurice Saillet (qui l'initie à Jarry). Découverte de la pensée de Bataille (*Le Coupable*, la revue *Documents*), en même temps que celle du premier existentialisme (la revue *Les Études philosophiques*, animée en particulier par Jean Wahl; *Le Pouvoir des clefs* de Chestov).
- 1945 – 1946** Amitiés avec de jeunes surréalistes (outre Christian Dotremont, Édouard Jaguer, Iaroslav Serpan, Yves Battistini); publication de deux numéros de *La Révolution la nuit* (avec Éliane Catoni, Iaroslav Serpan, Claude Tarnaud), du *Traité du pianiste* et autres textes surréalistes. Des amitiés se nouent avec plusieurs aînés du surréalisme – d'ailleurs déjà en rupture de ban, ou qui vont l'être: Gilbert Lely (quatre textes échelonnés au fil des ans lui seront consacrés), Victor Brauner, Raoul Ubac, Patrick Waldberg. Invitation d'André Breton, à son retour des États-Unis, à se joindre au nouveau départ du groupe surréaliste parisien, qu'il fréquente irrégulièrement (il propose cependant la première rédaction et le titre du tract «Liberté est un nom vietnamien»). Lectures de Bataille, Artaud, Éluard, mais aussi de Pierre Jean Jouve, Jean Wahl, Kierkegaard, Chestov. Enseignant de mathématiques dans une institution privée.
- 1947** À l'occasion d'un tract collectif («Rupture inaugurale») qu'il ne signe pas, quitte le groupe surréaliste – tout en donnant un texte important («Donner à vivre») au catalogue de l'exposition de relance du groupe, *Le Surréalisme en 1947*. Emploi à la Faculté des lettres. Premier mariage, avec Éliane Catoni.
- 1948** Reprise des études universitaires, licence de philosophie suivie d'un diplôme sur «Baudelaire et Kierkegaard» (détruit); suit les cours de Jean Wahl (sur Kierkegaard) et de Jean Hyppolite (sur Hegel) en Sorbonne – de Gaston Bachelard aussi, à l'Institut d'histoire des sciences.
- 1949 – 1950** Voyages d'études effectués grâce à des bourses, en Italie, aux Pays-Bas (étude d'Hercule Seghers), en Angleterre. Rencontre d'André Chastel. Inscription de deux thèses: l'une principale, en philosophie, sous la direction de Jean Wahl, «Le signe et la signification»;

l'autre, secondaire, en histoire de l'art, sur l'art italien de la Renaissance, sous la direction d'André Chastel (ces deux thèses ne verront pas le jour, mais donneront lieu à des articles qui constitueront le noyau du premier *Improbable*). Écriture de *L'Ordalie* (1949), récit détruit (mais dont le finale réémergera ultérieurement). Rencontres avec Paul Celan à partir de 1950; à partir de 1950 également, publication des premiers poèmes de *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, demandés par Adrienne Monnier pour le Mercure de France. Depuis 1950, pour des raisons économiques, habite en banlieue, à Fontenay-sous-Bois.

- 1953** Publication de *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, et des « Tombeaux de Ravenne » (*Les Lettres nouvelles*, puis *L'Improbable*). À la suite de Douve, rencontre d'André du Bouchet et, à la fin de l'année, début du lien avec Jouve (très étroit jusqu'en 1958).
- 1954** *Les Peintures murales de la France gothique*, chez Paul Hartmann, premier ouvrage d'histoire de l'art. Rencontres de Pierre Schneider et de Georges Duthuit d'une part, de Jacques Dupin et de Philippe Jaccottet d'autre part.
- 1954 – 1957** Sur le conseil de Jouve, Pierre Leyris lui confie la traduction de pièces de Shakespeare, dont il est le maître d'œuvre pour le Club français du livre: *Jules César* pour l'essai, puis *Hamlet*, décidément. Avec le scénariste (et cinéaste) Roger Livet, crée un film d'animation à partir des Annonciations des peintures italienne et flamande des xv^e et xvi^e siècles, *Royaumes de ce monde*, qui reçoit le Grand prix des premières Journées internationales du court-métrage, fondées à Tours (1955).
- 1958** *Hier régnant désert* (deuxième livre de poésie; il recevra le prix Nouvelle Vague l'année suivante). Premier voyage aux États-Unis (Harvard International Seminar). *Pierre écrite*, en collaboration avec Raoul Ubac pour les éditions de la galerie Maeght.
- 1959** *L'Improbable*, premier recueil d'essais. Début des liens d'amitié avec Jean Starobinski, Boris de Schloezer (introducateur de Chestov en France), bientôt Gaëtan Picon et Louis-René des Forêts.
- 1960** *Jules César*, dans la traduction d'Yves Bonnefoy, est mis en scène par Jean-Louis Barrault, avec des décors de Balthus. Début des séjours d'enseignement aux États-Unis, pour à chaque fois des semestres, à Brandeis University (d'autres suivront en 1963 et 1965, et toute l'année en 1967).
- 1961** *Rimbaud par lui-même*, éd. du Seuil.
- 1963** Découvre avec Lucy Vines les Basses-Alpes et, à Valsaintes, l'ancienne abbaye qu'ils vont tenter de relever, et où ils passeront les mois d'été (*L'Arrière-pays* y sera écrit; *Ce qui fut sans lumière* [1987] témoignera de l'attachement à ce lieu, dont le poète avait dû se séparer).
- 1965** *Pierre écrite* (troisième livre de poésie).
- 1967** *Un rêve fait à Mantoue*. Fondation (avec Gaëtan Picon, André du Bouchet, Jacques Dupin, Louis-René des Forêts – plus tard, Paul Celan et Michel Leiris) de la revue *L'Éphémère*, qui paraîtra jusqu'en 1972.
- 1968** Mariage avec Lucy Vines. Voyages en Inde (avec Octavio Paz), au Japon, au Cambodge, en Iran.
- 1969** «Gauss Lectures» à Princeton University: «Modern Poetics and the Temporal Predicament».
- 1970** *Rome 1630: l'horizon du premier baroque* (le prix des Critiques lui sera attribué l'année suivante). À l'automne, enseignement à l'université de Genève (en remplacement de Jean Rousset). Publication du premier volume de l'auteur dans la collection «Poésie» chez Gallimard.
- 1972** Naissance de sa fille, Mathilde Bonnefoy; la mère du poète, Hélène, est morte à Tours en avril. Fondation chez Flammarion de la collection «Idées et recherches». Publication de *L'Arrière-pays* chez Skira. Nouvel enseignement à l'université de Genève (cette fois en remplacement de Jean Starobinski).
- 1973 – 1976** Enseignement à l'université de Nice; habite les deux premières années à Spéracèdes (arrière-pays de Grasse), la troisième à Antibes. Début de la vaste entreprise du *Dictionnaire des mythologies* (qui paraîtra en 1981), avec une centaine de collaborateurs (Collège de France, École pratique des hautes études, diverses universités). En 1973, prix Henri-Mondor de l'Académie française pour l'ensemble

- de l'œuvre. En 1974, film de Jean-Pierre Prévoist consacré à Yves Bonnefoy (diffusé le 21 juin sur la troisième chaîne de l'ORTF).
- 1975** Dans *le leurre du seuil* (quatrième livre de poésie); en 1976, exposition « Terre seconde » au château de Rattilly (Yonne) et publication du numéro de *L'Arc* consacré à Yves Bonnefoy, premier d'une longue suite de volumes d'études critiques.
- 1977** Rue Traversière. *Le Nuage rouge* (tome II de *L'Improbable*). Prix Fémina Vacaresco (pour l'ensemble des essais, mais en particulier ceux du *Nuage rouge*). Premier séjour d'enseignement d'un semestre à Yale (deux autres suivront, en 1979 et 1981).
- 1978** Préface à la réédition en Folio/Gallimard des traductions de *Hamlet* et *Le Roi Lear*, « Readiness, Ripeness: Hamlet, Lear ». En mars, première exposition rétrospective organisée à la Bibliothèque municipale de Tours avec le concours de l'auteur. Prix Montaigne. Rassemblement des *Poèmes* au Mercure de France.
- 1979 – 1981** Professeur associé à l'université d'Aix-en-Provence.
- 1981** Au printemps, élection au Collège de France, à la chaire d'« Études comparées de la fonction poétique » (sur présentation de Georges Blin). Leçon inaugurale (« La présence et l'image ») le 4 décembre. Grand prix de poésie de l'Académie française pour l'ensemble de son œuvre. Parution du *Dictionnaire des mythologies* chez Flammarion.
- 1983** Premiers colloques organisés en France autour de l'œuvre de l'auteur (*World Literature Today* avait publié les actes du colloque américain de Norman en 1979): à l'université de Pau en juin, et l'été au Centre culturel international de Cerisy-la-Salle.
- 1985** Poursuite des semestres d'enseignement aux États-Unis: à Williams College (1985 et 1995) ainsi qu'à City University (CUNY, New York, cette fois chaque année de 1985 à 1997) – auxquels on peut joindre, à diverses périodes, d'autres semestres à Pittsburgh ou Princeton, et des séjours plus brefs à Irvine, Santa Cruz, Chicago ou Oklahoma.
- 1986** Colloque « Poésie et vérité » de l'Institut collégial européen (dir. Gilbert Gadoffre) à Loches (Touraine). Doctorats *honoris causa* de l'université de Neuchâtel, de l'université Rome III-La Sapienza, et de l'American College (Paris).
- 1987** *Ce qui fut sans lumière* (cinquième livre de poésie); et *Récits en rêve* (l'édition italienne de 1992 sera précédée d'une importante préface). Grand prix de la Société des gens de lettres; Prix Florence-Gould de l'Académie des beaux-arts; Prix Goncourt de la poésie pour l'ensemble de son œuvre. Premier séjour en Irlande, cours à la Yeats University.
- 1988** *La Vérité de parole* (tome III de *L'Improbable*). The Bennett Award (New York). Doctorat *honoris causa* de l'université de Chicago. *Hamlet* (traduction d'Yves Bonnefoy) au festival d'Avignon (puis aux Amandiers de Nanterre), dirigé par Patrice Chéreau (la même traduction sera reprise par Georges Lavaudant à la Comédie-Française au printemps 1994).
- 1989** Quarante-cinq poèmes de Yeats, suivi de *La Résurrection*.
- 1990** *Entretiens sur la poésie (1972-1990)*. Création à la Bibliothèque municipale de Tours d'un Fonds Yves Bonnefoy à l'usage des chercheurs. Des regroupements en ce sens avaient eu lieu dès 1976.
- 1991** *Début et fin de la neige*, suivi de *Là où retombe la flèche* (sixième livre de poésie). Alberto Giacometti, *biographie d'une œuvre*, fruit du travail de plusieurs années (qui obtiendra l'année suivante le Prix des lecteurs de Beaux-Arts, ainsi que le prix Vasari de l'édition d'art). Traductions en anglais de recueils de poèmes: *In the Shadow's Light*; *Early Poems (1947-1959)*, ainsi que d'un volume rassemblant des écrits critiques: *The Act and The Place of Poetry*.
- 1992** Doctorat *honoris causa* de Trinity College (Dublin). « Poésie et philosophie », lors d'un nouveau colloque de Loches sur « L'acte créateur ». Exposition rétrospective (« Yves Bonnefoy, livres et documents ») dans le salon d'honneur de la Bibliothèque nationale en octobre-novembre. Période d'active collaboration avec des artistes contemporains, à propos de livres réalisés en commun, ou pour des textes d'accompagnement de leurs œuvres: Cartier-Bresson et Miklos Bokor en 1992, Alexandre Hollan et Georges Nama en 1993, Zao Wou-Ki en 1994.

- 1993** *La Vie errante* (suite des *Récits en rêve*) et *Remarques sur le dessin*. Cours du Collège de France donnés à Amsterdam, Venise et Madrid; puis devient professeur honoraire, tout en n'en conservant pas moins une importante activité, en ouvrant notamment un cycle de colloques au sein de l'Institut d'études littéraires du Collège de France, organisés à la Fondation Hugot (comme celui consacré à Jouve en 1988 et publié en 1995 chez Lachenal & Ritter), qui explorent, à un rythme annuel, la « conscience de soi de la poésie ». En octobre-novembre, exposition du château de Tours concernant la relation du poète aux artistes contemporains. Participe en novembre au colloque « Yves Bonnefoy. Poésie. Peinture. Musique » de l'université de Strasbourg. Grand prix national de la Poésie; Prix de la Ville de Paris en décembre.
De 1993 à 1995, participe au comité d'« Appel à la vigilance » (juillet 1993) contre les tentatives d'infiltration de l'extrême-droite dans le monde intellectuel français, au nom des relations entre poésie et démocratie.
- 1994** *Palézioux* (avec Florian Rodari); renouant avec un usage initié par « Readiness, ripeness », préface dans l'édition « Folio »-Gallimard au *Conte d'hiver* (puis à *Jules César* en 1995, à *La Tempête* en 1997, à *Antoine et Cléopâtre* en 1999, à *Othello* en 2001). En juillet, hommage lui est rendu par France-Culture dans le cadre du festival d'Avignon. En décembre, Grand prix de la Francophonie, décerné par la Fondation Georges-Pompidou (Paris).
- 1995** *Dessin, couleur et lumière* (suite de *L'Improbable et du Nuage rouge*). *La Journée d'Alexandre Hollan*. Conférences (Fondation Del Duca) en avril-mai à l'Académie de France à Rome (Villa Médicis). Doctorat *honoris causa* de l'université d'Édimbourg en mai. Diffusion par France 3 (le 9 août) du film consacré à l'auteur par Patrick Zeyen (dans la série « Un siècle d'écrivains », dir. Bernard Rapp). Prix Balzan à Berne (Suisse) en septembre (pour l'histoire et la critique des beaux-arts en Europe du Moyen Âge à nos jours). Exposition « Yves Bonnefoy. Art & Poetry » à New York (service culturel de l'Ambassade de France, catalogue *Books with Painters*), en septembre-octobre. En octobre, Prix mondial de la Fondation Cino-Duca. Aux États-Unis (sous la direction de Richard Stamelman), *The Lure and the Truth of Painting: Selected Essays on Art*; suivi en 1996 de *New and Selected Poems* en Angleterre. Anthologies en polonais, en espagnol, et *Le Nuage rouge* en allemand.
- 1996** Prix Flaiano pour la poésie à Pescara (Italie) en juillet. Exposition « Yves Bonnefoy et les arts plastiques », au Musée Jenisch de Vevey (Suisse), d'octobre à janvier 1997. Participation à plusieurs des manifestations organisées à Paris pour le centenaire de la naissance d'André Breton (rassemblées dans *Breton à l'avant de soi* en 2001).
- 1997** Prix international Grinzane Cavour (Turin) en juin. Parution du premier des volumes d'actes de colloques de la Fondation Hugot du Collège de France sur « La conscience de soi de la poésie » : *Poésie et rhétorique* (Lachenal & Ritter).
- 1998** « Les planches courbes » et une sélection de textes de la période surréaliste dans le volume monographique *Yves Bonnefoy* aux éditions du Temps qu'il fait. Préface aux *Œuvres poétiques complètes* de Christian Dotremont, au Mercure de France. *Théâtre et poésie*, Shakespeare et Yeats (écrits rassemblés sur la traduction en général, et sur ces auteurs en particulier). *Le Grand Prénom* (avec lithographies de Nasser Assar). « Pour introduire à Zao Wou-Ki » et « La pensée de Zao Wou-Ki ». Alberto Giacometti. Premier cycle de conférences Del Duca sur « Baudelaire et la tentation de l'oubli » à la Bibliothèque nationale de France, en avril. Prix de la Fondation Louis de Polignac.
- 1999** *Lieux et destins de l'image*, « Un cours de poétique au Collège de France, 1981-1993 » (qui réunit les résumés de cours publiés dans les *Annuaire du Collège de France*). Couronne d'or du Festival de poésie de Stinga (Macédoine).
- 2000** *La Communauté des traducteurs*. En mars, colloque de l'université de Nice (dir. Béatrice Bonhomme). Prix Giacomo Leopardi; Haïku-Masaoaka Shiki International Prize (Japon). Avec Marc Fumaroli, Michel Zink et Harald Weinrich, dirige *Identité littéraire de l'Europe* (Presses universitaires de France).

- 2001** *Les Planches courbes* (septième livre de poésie); *Le Cœur-espace* (version longue); début de la collaboration éditoriale avec William Blake & Co. (à Bordeaux): *L'Enseignement et l'Exemple de Leopardi*, *Le Théâtre des enfants*, et *Poésie et Architecture*. Participe au colloque international «Yves Bonnefoy et le XIX^e siècle. Vocation et filiation» (université de Tours) en novembre. Premières pages consacrées à Goya («Comment interpréter les peintures noires?», in *Avec Yves Bonnefoy. De la poésie*, dir. François Lallier, PUV), fragments d'un travail en cours. En novembre, conférences Del Duca à la Bibliothèque nationale de France sur «Le poète et le «flot mouvant des multitudes»».
- 2002** *Sous l'horizon du langage. Remarques sur le regard*. Prix Gabriele D'Annunzio à l'université de Chieti (Italie).
- 2003** *L'Arbre au-delà des images* (sur Alexandre Hollan); *La Hantise du ptyx. Un essai de critique en rêve* (sur Mallarmé); *Le Nom du roi d'Asiné* (sur Seféris); *Le Poète et le «flot mouvant des multitudes»* (sur Baudelaire et Nerval). Préfaces à *Comme il vous plaira* («La décision de Shakespeare») et au *Roland furieux* de l'Arioste («Roland, mais aussi bien Angélique»). Une centaine de ses amis lui font la surprise, dans les jardins de la Bibliothèque historique de la Ville de Paris, d'y être réunis pour fêter son quatre-vingtième anniversaire, le 24 juin. Prix Pascoli de poésie (Forli-Cesena, Italie) en juillet. En juin-juillet, numéro Spécial d'*Europe* où paraissent des «fragments» de l'œuvre poétique en cours, *Le Désordre*. Anthologies de poèmes et volumes d'essais en italien, en turc et en espagnol.
- 2004** *Goya, Baudelaire et la poésie*, entretien avec Jean Starobinski. *Feuillées* (avec G. Titus-Carmel). Préface pour l'édition italienne de *L'Arrière-pays*. Doctorat *honoris causa* de l'université de Sienne en mai. Prix de Poésie de la Ville de Smederevo (Serbie). *Shakespeare and The French Poet*, édité et introduit par John Naughton, avec un entretien

accordé par l'auteur. En novembre, participe au colloque de Paris III-Sorbonne Nouvelle consacré à ses rapports à l'image (dir. Murielle Gagnebin). Anthologies de poèmes et volumes d'essais en roumain, bulgare, allemand et italien.

- 2005** *Vingt sonnets de Pétrarque*. «Ma traduction au sens large», leçons données en avril-mai à l'université de Rome III et au siège du «Consiglio delle Ricerche». D'avril à juillet, double exposition rétrospective à Tours, classée «d'intérêt national»: au Musée des beaux-arts («Assentiments et partages» [avec les artistes du passé]) et au château de Tours («Poésie et peinture. 1993-2005», [livres récents en collaboration avec des artistes]). «*Ut pictura poesis* et autres remarques» (rassemblement d'écrits et d'un entretien inédit sur le rapport aux images), dans Yves Bonnefoy. *Lumière et nuit des images*.

Bibliographie

I. **Œuvres d'Yves Bonnefoy**

I. 1. Poèmes et proses poétiques

Traité du pianiste

La Révolution la nuit, 1946; repris en éd. bilingue avec postface, traduction Anthony Rudolf, Birmingham, The Delos Press, 1993.

Le Cœur-espace (fragment)

in *La Révolution la nuit*, n° 1, 1946, non paginé; repris in *Anti-Platon*, Maeght, 1962; éd. italienne, *Il Cuore-Spazio e i testi giovanili*, Firenze, Alinea Editrice s.r.l., 2000; éd. complète, Tours, Farrago, 2001.

« Anti-Platon »

in *La Révolution la nuit*, n° 2, 1947, p. 14-15; repris dans *Poèmes*, Mercure de France, 1978; puis dans *Poèmes*, Gallimard, coll. «Poésie», 1982, ISBN 2-07-032221-1.

« Un barrage d'oiseaux »

Les Quatre Vents, n° VIII, mars 1947, p. 102-105.

Du mouvement et de l'immobilité de Douve

Mercure de France, 1953; repris dans *Poèmes*, Mercure de France, 1978; suivi de *Hier régnaient désert*, Gallimard, coll. «Poésie», 1970; puis repris dans *Poèmes*, 1982, ISBN 2-07-032221-1.

Hier régnaient désert

Mercure de France, 1958; repris dans *Poèmes*, 1978; précédé de *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, Gallimard, coll. «Poésie», 1970; puis repris dans *Poèmes*, 1982, ISBN 2-07-032221-1.

Pierre écrite

Mercure de France, 1965; repris dans *Poèmes*, 1978; Gallimard, coll. «Poésie», *Poèmes*, 1982, ISBN 2-07-032221-1.

L'Arrière-pays

Genève, Skira, 1972 (2^e éd. 1992); repris dans *Récits en rêve*, Mercure de France, 1987; Gallimard, coll. «Poésie», 1998; Gallimard, 2003, ISBN 2-07-040382-3.

L'Ordalie

Galerie Maeght, 1974.

Dans le leurre du seuil

Mercure de France, 1975; repris dans *Poèmes*, 1978; Gallimard, coll. «Poésie», *Poèmes*, 1982, ISBN 2-07-032221-1.

Rue Traversière

Mercure de France, 1977, repris dans *Récits en rêve*, Mercure de France, 1987; puis dans *Rue Traversière et autres récits en rêve (1977-1987)*, Gallimard, coll. «Poésie», 1992, ISBN 2-07-032718-3.

Ce qui fut sans lumière

Mercure de France, 1987; suivi de *Début et fin de la neige* et de *Là où retombe la flèche*, Gallimard, coll. «Poésie», 1995, ISBN 2-07-032825-2.

Début et fin de la neige, suivi de Là où retombe la flèche

Mercure de France, 1991; précédé de *Ce qui fut sans lumière*, Gallimard, 1995, ISBN 2-07-032825-2.

La Vie errante, suivi de Une autre époque de l'écriture

Mercure de France, 1993; suivi de *Remarques sur le dessin*, Gallimard, coll. «Poésie», 1997, ISBN 2-07-040359-9.

Les Transmorphoses

Éd. bilingue (trad. R. Stamelman), ill. de Georges Nama, Montauk (New York), Monument Press, 1997.

Le Grand Prénom

Clichy-sur-Seine, Rémy Maure éd., lithographies de Nasser Assar, 1998.

La Pluie d'été

Crest, La Sétéree, 1999 (repris en première partie de *Les Planches courbes*).

Le Théâtre des enfants

Bordeaux, William Blake & Co., 2001, ISBN 2-84103-109-8.

Les Planches courbes

Mercure de France, 2001; Gallimard, coll. «Poésie», 2003, ISBN 2-07-042776-5.

Remarques sur l'horizon, avec Fahrhad Ostovani

Lausanne, atelier Raynald Métraux, 2003.

« Le désordre, fragments »

in *Europe*, n° 890-891, juin-juillet 2003, devenu *Le Désordre*, Éditart, 2004.

Ales Stenar, suivi de Passant, veux-tu savoir?

Genève, Éditart, 2005 («Ales Stenar, La chaîne à l'encre» a paru dans le numéro spécial du *Nouveau Recueil*, Champ Vallon, printemps 2005).

I. 2. Essais

Peintures murales de la France gothique

Paul Hartmann, 1954.

L'Improbable

Mercure de France, 1959; suivi de *Un rêve fait à Mantoue*, Mercure de France, 1980; rééd. Gallimard, coll. «Folio Essais», 1983 et 1992, ISBN 2-07-032726-4.

Rimbaud par lui-même

Le Seuil, 1961, rééd. 1994, ISBN 2-02-019830-4.

Rome 1630, l'horizon du premier baroque

Flammarion, 1970; augmenté de «Un des siècles du culte des images», 1994; rééd. Flammarion, coll. «Champs», 2000, ISBN 2-08-081638-1.

Le Nuage rouge

Mercure de France, 1977; ses essais sur l'art suivis de *Dessin, couleur et lumière*, Gallimard, 1999, ISBN 2-07-040879-5.

Entretiens sur la poésie

Neuchâtel, À la Baconnière, 1981; augmenté en *Entretiens sur la poésie (1972-1990)*, Mercure de France, 1990, ISBN 2-7152-1616-5.

La Présence et l'image (leçon inaugurale du Collège de France, 1981)

Mercure de France, 1983; repris dans *Entretiens sur la poésie (1972-1990)*, Mercure de France, 1990, ISBN 2-7152-1616-5.

Sur un sculpteur et des peintres

Plon, 1989, ISBN 2-2590-2128-X.

La Vérité de parole et autres essais

Mercure de France, 1988; repris avec les essais littéraires du *Nuage rouge*, Gallimard, 1995, ISBN 2-07-040879-5.

Alberto Giacometti, Biographie d'une œuvre

Flammarion, 1991, ISBN 2-08-010979-0.

Alechinsky, Les Traversées

Montpellier, Fata Morgana, 1992, ISBN 2-85194-042-2.

Remarques sur le dessin

Mercure de France, 1993; précédé de *La Vie errante*, Gallimard, 1997, ISBN 2-07-040359-9.

«Un art reclus en lumière»

in Palézieux, Genève, Skira, 1994 (avec Florian Rodari), ISBN 2-605-00274-8.

Dessin, couleur et lumière

Mercure de France, 1995; précédé des essais sur les arts de *Le Nuage rouge*, Gallimard, coll. «Folio», 1999, ISBN 2-07-040879-5.

La Journée d'Alexandre Hollan

Cognac, éditions du Temps qu'il fait, 1995, ISBN 2-86853-221-7.

«La pensée de Zao Wou-Ki»

in Zao Wou-Ki: *peintures récentes*, Galerie Thessa Herold, 1997-1998, et «Pour introduire à Zao Wou-Ki», in Gérard de Cortanze, Zao Wou-Ki, Éd. de la Différence, 1998, ISBN 2-7291-1210-3.

Alberto Giacometti

Assouline, 1998, ISBN 2-84323-093-4.

Théâtre et poésie, Shakespeare et Yeats

Mercure de France, 1998, ISBN 2-7152-2106-1.

Lieux et destins de l'image: un cours de poésie au Collège de France (1981-1993)

Le Seuil, 1999, ISBN 2-02-036138-8.

La Communauté des traducteurs

Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2000, ISBN 2-86820-143-1.

L'Enseignement et l'Exemple de Leopardi

Bordeaux, William Blake & Co., 2001, ISBN 2-84103-106-3.

Poésie et architecture

Bordeaux, William Blake & Co., 2001, ISBN 2-84103-110-1.

André Breton à l'avant de soi

Tours, Farrago, et Paris, Léo Scheer, 2001, ISBN 2-84490-070-4.

Sous l'horizon du langage

Mercure de France, 2002, ISBN 2-7152-2366-8.

Remarques sur le regard

Calmann-Lévy, 2002, ISBN 2-7021-3245-6.

Le Poète et «le flot mouvant des multitudes»

Bibliothèque nationale de France, 2003, ISBN 2-7177-2264-5.

La Hantise du Ptyx

Bordeaux, William Blake & Co., 2003, ISBN 2-84103-126-8.

Le Nom du roi d'Asiné

Dijon, Virgile éditeur, 2003, ISBN 2-914481-04-7.

L'Arbre au-delà des images

avec Alexandre Hollan, Bordeaux, William Blake & Co., 2003, ISBN 2-84103-131-4.

Le Sommeil de personne

avec Fahrad Ostovani, Bordeaux, William Blake & Co., 2004, ISBN 2-841031-41-1.

Feuillées

avec G. Titus-Carmel, Cognac, éditions du Temps qu'il fait, 2004, ISBN 2-86853-397-3.

Goya, Baudelaire et la poésie

Genève, La Dogana, 2004 (avec Jean Starobinski), ISBN 2-940055-46-7.

I. 3. Traductions

Jules César

Mercure de France, 1960; nouvelle éd., précédée de «Brutus ou le rendez-vous à Philippes», 1995; rééd. Gallimard, 1995, ISBN 2-070393-20-8.

Hamlet suivi d'«Idée de la traduction»

Mercure de France, 1965; nouvelle éd., 1988, ISBN 2-715215-23-3.

Le Roi Lear

Mercure de France, 1965; nouvelle éd., précédée de «Comment traduire Shakespeare?», 1991, ISBN 2-7152-1645-9.

Roméo et Juliette

Mercure de France, 1968, ISBN 2-7152-0725-5.

Hamlet/Le Roi Lear, précédé de «Readiness, Ripeness: Hamlet, Lear»

Gallimard, coll. «Folio Théâtre», 1978, nouvelle éd. 1988, ISBN 2-07-037069-0.

Macbeth

Mercure de France, 1983; précédé de *Roméo et Juliette* et «L'inquiétude de Shakespeare», Gallimard, coll. «Folio Théâtre», 1985, ISBN 2-07-037676-1.

Quarante-cinq poèmes de Yeats, suivi de *La Résurrection*

Hermann, 1989; rééd. bilingue, Gallimard, 1993, ISBN 2-07-032780-9.

- Les Poèmes de Shakespeare,
précédé de « Traduire en vers ou en prose »
Mercure de France, 1993, ISBN 2-7152-1734-X.
- John Donne, Trois des derniers poèmes
Losne, Thierry Bouchard / Bedée, Yves Prié, 1994,
ISBN 2-8681-0093-7.
- Le Conte d'hiver, précédé de « Art et Nature :
l'arrière-plan du Conte d'hiver »
Mercure de France, 1994; rééd. Gallimard, 1996,
ISBN 2-07-039475-1.
- La Tempête, précédé de « Une journée dans la vie
de Prospéro »
Gallimard, 1997, ISBN 2-07-040315-7.
- Antoine et Cléopâtre, précédé de « La noblesse
de Cléopâtre »
Gallimard, 1999, ISBN 2-07-040945-7.
- Keats et Leopardi, quelques traductions nouvelles
Mercure de France, 2000, ISBN 2-71-522210-6.
- Othello, précédé de « La tête penchée de Desdémone »
Gallimard, coll. « Folio Théâtre », 2001, ISBN 2-07-041368-3.
- Comme il vous plaira, précédé de « La décision
de Shakespeare »
Le Livre de poche, coll. « Classiques », 2003,
ISBN 2-253-16111-X.
- Vingt sonnets de Pétrarque (ill. de Palézieux)
Éditions de la revue *Conférence*, 2005.

Soulignons que, en retour, l'œuvre d'Yves Bonnefoy a été traduite en trente-deux langues (du bulgare au turc en passant par le grec, le hongrois, le macédonien, le néerlandais, le polonais, le russe, le slovaque, le serbo-croate, le suédois, le tchèque, pour les mieux représentées – ou simplement en revues, l'indonésien ou l'hindi). Toutefois, les cinq principales langues restent l'anglais (de très loin, traduit entre autres par Galway Kinnell, Anthony Rudolf, John Naughton et Richard Stamelman), l'allemand (essentiellement par Friedhelm Kemp), l'italien (essentiellement par Diana Grange Fiori), plus tardivement l'espagnol (entre autres par Jorge Guillen et, à Buenos Aires, Alexandra Pizarnik), mais aussi le japonais. Cependant, pour d'autres langues moins représentées, de grands poètes ont été les passeurs : en arabe (Adonis), en portugais (Nuno Judice), voire en tchouvache (Guennadj Aïgui).

Il faudrait aussi mentionner le cas de livres publiés d'abord en langue étrangère, et n'existant même pas comme tels en français : ainsi de *La Communauté des traducteurs*, Sellerio, 2005 (contenant pour moitié des textes non repris dans le volume français).

I. 4. Édition

- Dictionnaire des mythologies et des religions des sociétés
traditionnelles et du monde antique*
Flammarion, 1981 (2 volumes), ISBN 2-08-067641-5
ET 2-08-067926-0.

Signalons qu'Yves Bonnefoy a dirigé, depuis 1974, une importante collection d'iconologie, « Idées et recherches », chez Flammarion, où il a publié entre autres – outre Georges Duthuit parmi les premiers (avec *Représentation et présence*) – beaucoup de ceux qui comptent dans le domaine de l'histoire de l'art : Daniel Arasse, Jurgis Baltrusaitis, André Chastel, Hubert Damisch, Georges Didi-Huberman, Françoise Frontisi-Ducroux, Ernst Gombrich, André Grabar, Oleg Grabar, Jacqueline Lichtenstein, Erwin Panofsky, Jean Seznec – ainsi que Marc Fumaroli et André Green.

I. 5. Entretiens

Outre ceux repris dans *Entretiens sur la poésie (1972-1990)* – ainsi, avec John E. Jackson en 1976 – il existe un grand nombre d'entretiens, les uns non repris, les autres plus récents, parmi lesquels on retiendra :

- Dialogue radiophonique avec Jean Starobinski,
« Les fonctions de l'image »
France-Culture, émission de Roger Pillaudin, diffusion
du 9 septembre 1975 (archives INA, 97-L-408); cassette éditée
par Radio-France, 1976.
- Entretien avec Pierre Boncenne
Lire, mai 1987.
- Entretien avec Jean Roudaut
Magazine Littéraire, novembre 1992.
- Entretien avec Michel Collot,
« Enchevêtrements d'écriture »
Genesis, n° 2, Jean-Michel Place, 1992.
- Entretien avec Françoise Ragot, Alain Irlandes
et Daniel Lançon,
« Leurre et vérité des images »
in *Écrits sur l'art et livres avec des artistes*, ABM / Flammarion, 1993,
ISBN 2-08-011754-8.
- Entretien avec Paul de Sinety (sur le voyage)
L'Œil de bœuf, n° 4, juin 1994.
- Entretien avec Odile Bombarde,
« Le bien qui nous vient des œuvres »
in Yves Bonnefoy. *La poésie et les arts plastiques*, Vevey,
Arts et Lettres, 1996.
- Entretien avec Jacques Ravaut
in Yves Bonnefoy, *Cahier onze*, Cognac, éditions du Temps qu'il fait,
1998, ISBN 2-86853-279-9

Entretien avec Michèle Finck, Daniel Lançon
et Maryse Staiber,
«L'Europe, le XX^e siècle, la poésie»
in *Yves Bonnefoy et l'Europe du XX^e siècle*, Strasbourg,
Presses de l'université de Strasbourg, 2003,
ISBN 2-86820-242-X.

Entretien avec Mathieu Hilfiger et Natacha Lafond,
«Yves Bonnefoy et le livre»
in *Le Bateau fantôme*, n°4, 2004.

Goya, Baudelaire et la poésie,
Entretien avec Jean Starobinski
Genève, La Dogana, 2004, ISBN 2-940055-46-7.

Entretien avec Odile Bombarde,
«Assentiments et partages»
in *Yves Bonnefoy, Assentiments et partages*, Bordeaux,
William Blake & Co., 2005, ISBN 2-84103-146-2.

Entretien avec Murielle Gagnebin,
«Sur l'image et les images»
in *Yves Bonnefoy. Lumière et nuit des images*, Seyssel,
Champ Vallon, nov. 2005.

II.

Choix d'études critiques

II. 1. Instruments de travail

Yves Bonnefoy, Livres et documents (exposition de
la Bibliothèque nationale, catalogue de Florence
de Lussy)
Bibliothèque nationale / Mercure de France, 1992,
ISBN 2-7152-1772-2.

Écrits sur l'art et livres avec des artistes (exposition
du château de Tours)
ABM / Flammarion, 1993, ISBN 2-08-011754-8.

Daniel Lançon, *L'Inscription et la réception critique de l'œuvre
d'Yves Bonnefoy*
Thèse de doctorat dactylographiée, université Paris VII, 1996,
4 vol.

Yves Bonnefoy, Assentiments et partages
(exposition du Musée des beaux-arts de Tours,
printemps-été 2005)
Notices de Jean-Paul Avice, Odile Bombarde, Daniel Lançon
et Patrick Née, Bordeaux, William Blake & Co., 2005,
ISBN 2-84103-146-2.

II. 2. Ouvrages principaux

John E. Jackson, *Yves Bonnefoy*
Seghers, coll. «Poètes d'aujourd'hui», 1976, 2^e éd., 2002,
ISBN 2-232-12207-7.

John E. Jackson, *La question du moi. Un aspect de
la modernité poétique européenne: T.S. Eliot, Paul Celan,*
Yves Bonnefoy
Neuchâtel, La Baconnière, 1978, ISBN 2-8252-0006-9.

Jérôme Thélot, *Poétique d'Yves Bonnefoy*
Genève, Droz, 1983.

John Naughton, *The Poetics of Yves Bonnefoy*
Chicago (USA), University of Chicago Press, 1984.

Richard Vernier, *Yves Bonnefoy ou les mots comme le ciel*
Tübingen, Gunther Narr éd. / Paris, Jean-Michel Place, 1985,
ISBN 3-87808-735-7.

Gérard Gasarian, *Yves Bonnefoy. La poésie, la présence*
Seyssel, Champ-Vallon, 1986, ISBN 2-903528-78-0.

Michèle Finck, *Yves Bonnefoy, le Simple et le Sens*
José Corti, 1989, ISBN 2-7143-0351-X.

John E. Jackson, *À la souche obscure des rêves*
Mercure de France, 1993, ISBN 2-7152-1817-6.

Livane Pinet-Thélot, *Yves Bonnefoy ou l'expérience
de l'Étranger*
Minard, «Archives des lettres modernes», 1998,
ISBN 2-256-90465-2.

Patrick Née, *Poétique du lieu dans l'œuvre d'Yves Bonnefoy,
ou Moïse sauvé*
Presses universitaires de France, 1999, ISBN 2-13-049861-2.

Michèle Finck, *Poésie moderne et musique, «Vorrei e non
vorrei». Essai de poétique du son*
Honoré Champion, 2004 (le «4^e mouvement» et la «coda»
portent en partie sur Yves Bonnefoy), ISBN 2-7453-1098-4.

Patrick Née, *Rhétorique profonde d'Yves Bonnefoy*
Hermann, 2004, ISBN 2-7056-6485-8.

Patrick Née, *Yves Bonnefoy penseur de l'image,
ou Les Travaux de Zeuxis*
Gallimard, 2005.

Patrick Née, *Zeuxis auto-analyste, Inconscient et création
chez Yves Bonnefoy*
À paraître

II. 3. Volumes collectifs

«Yves Bonnefoy» (dir. Alain Paire)
L'Arc, Aix-en-Provence, n° 66, 1976.

«Homage to French Poet Yves Bonnefoy»
(dir. Ivar Ivask), *World Literature Today*, Norman (USA),
vol. 53, n° 3, 1979.

«Yves Bonnefoy» (Actes du colloque de Cerisy-
la-Salle, dir. Daniel Leuwers)
Sud, Marseille, 15^e année, 1985.

Yves Bonnefoy : poésie, art et pensée (Actes du colloque
de Pau, dir. Yves-Alain Favre)
Didier-Érudition, 1986.

- « Yves Bonnefoy » (dir. Anthony Rudolf)
Modern Poetry in Translation, Londres, 1992.
- Yves Bonnefoy, *poésie, peinture, musique* (Actes du colloque de Strasbourg, dir. Michèle Finck)
 Strasbourg, Presses de l'université de Strasbourg, 1995,
 ISBN 2-86820-344-2.
- « Yves Bonnefoy » (dir. Mary Ann Caws),
L'Esprit créateur, Kentucky (USA), vol. 36, 1996.
- « Yves Bonnefoy » (dir. Yannick Mercoyrol)
Scherzo, n° 1, octobre-décembre 1997.
- Yves Bonnefoy (dir. Jacques Ravaud)
Cahier onze, Cognac, éditions du Temps qu'il fait, 1998,
 ISBN 2-86853-279-9.
- « Yves Bonnefoy » (dir. Béatrice Bonhomme)
Revue Nu(e), Nice, 2000.
- Avec Yves Bonnefoy, *De la poésie* (dir. François Lallier)
 Presses universitaires de Vincennes,
 coll. « Essais et savoirs », 2001, ISBN 2-84292-093-7.
- Yves Bonnefoy et le XIX^e siècle : *vocation et filiation*
 (Actes du colloque de Tours,
 dir. Daniel Lançon)
 Tours, Presses de l'université de Tours, 2001,
 ISBN 2-86906-151-X.
- Yves Bonnefoy et l'Europe du XX^e siècle (dir. M. Finck,
 D. Lançon et M. Staiber)
 Strasbourg, Presses de l'université de Strasbourg, 2003,
 ISBN 2-86820-242-X.
- « Yves Bonnefoy » (dir. Fabio Scotto),
Europe, n°890-891, juin-juillet 2003.
- Yves Bonnefoy. *Lumière et nuit des images*
 (dir. Murielle Gagnebin)
 Seyssel, Champ Vallon, nov. 2005.
- II. 4. Choix d'articles**
- Maurice Saillet, « Du mouvement et de l'immobilité de Douve »
Les Lettres nouvelles, n°9, novembre 1953; repris dans
Sur la route de Narcisse, 1958.
- Philippe Jaccottet, « Yves Bonnefoy »
La Nouvelle Revue française, n° 68, août 1958.
- Maurice Blanchot, « Le grand refus » et « Comme découvrir l'obscur »
La Nouvelle Revue française, n° 82 et 83, novembre et décembre 1959.
- Jean-Pierre Richard, « Yves Bonnefoy entre le nombre et la nuit »
Critique, n°168, mai 1961; repris dans *Onze études sur la poésie moderne*,
 Le Seuil, 1964, ISBN 2-02-002601-5.
- Roger Munier, « Le pays »
Critique, n°325, juin 1974; repris dans *Le Parcours oblique*, 1979,
 ISBN 2-7291-0063-6.
- Claude Esteban, « L'immédiat et l'inaccessible »
Critique, n° 365, octobre 1977; repris dans *La Critique de la raison poétique*, Galilée, 1978.
- Jean Starobinski, « Yves Bonnefoy: la poésie entre deux mondes »
Critique, n° 350, 1979; repris en préface à *Poèmes*,
 Gallimard, coll. « Poésie », 1982, ISBN 2-07-032221-1.
- Georges Blin, « Yves Bonnefoy »
Commentaire, vol. 5, n° 20, hiver 1982-1983.
- Dominique Combe, « Poésie et récit: le partage rhétorique d'Yves Bonnefoy »
L'Information grammaticale, n°22, juin 1984.
- Georges Formentelli, « La poésie d'Yves Bonnefoy: cri, bruit, sacrifice »
Critique, n° 457-458, juin-juillet 1985.
- Georges Formentelli, « Transcendance et médiation chez Yves Bonnefoy »
Sud, 1985.
- Yves Leclair, « La gnose: Solve et coagula »
 in *Yves Bonnefoy: poésie, art et pensée* (Actes du colloque de Pau,
 avec réponse du poète), Didier-Érudition, 1986.
- Serge Canadas, « Celui qui s'éveille et qui rêve encore »
Critique, n° 487, décembre 1987.
- Dominique Combe, « Yves Bonnefoy et la fiction des signes »
Critique, n° 510, 1989.
- Michael Edwards, « Yeats dans la traduction d'Yves Bonnefoy »
Critique, n°537, décembre 1991.
- Jérôme Thélot, « Yves Bonnefoy devant Giacometti »
Critique, n°545, octobre 1992.
- Odile Bombarde, « Yves Bonnefoy et Baudelaire: « La nuée aperçue aux limites de la parole » »
 in *Baudelaire: nouveaux chantiers* (dir. Jean Delabroy et Yves Charnet),
 Lille, Presses universitaires du Septentrion, 1995,
 ISBN 2-86531-066-3.
- Michèle Finck, « Poétique de la voix rauque »
 in *Yves Bonnefoy, poésie, peinture, musique*,
 Presses de l'université de Strasbourg, 1995,
 ISBN 2-86820-344-2.
- Rémi Labrusse, « Byzance et le thème byzantin »
ibidem.
- Patrick Née, « Le pays d'Yves Bonnefoy »
Le Nouveau Recueil, n°36, sept.-nov.1995.
- Patrick Née, « Pygmalion, ou l'amoureux plasmateur »
 (sur le rapport à Ovide)
Le Nouveau Recueil, n°53, nov. 1999.

- Livane Pinet-Thélot, « Le peintre et son désir : lecture des *Derniers raisins de Zeuxis* »
in Yves Bonnefoy, *Cahier onze*, Cognac, éditions du Temps qu'il fait, 1998, ISBN 2-86853-279-9.
- Daniel Lançon, « Yves Bonnefoy (1946-1950), surréalisme et périphérie »
in *Territoires de la poésie contemporaine, Mélanges offerts*
à Marie-Claire Dumas, Champion, 2001, ISBN 2-7453-0372-4.
- Patrick Née, « Savoir lire, mais pour lever les yeux du livre »
in *Avec Yves Bonnefoy, De la poésie*, Presses universitaires de Vincennes, 2001, ISBN 2-84292-093-7.
- François Lallier, « Être présent à la présence »
ibidem.
- Jean-Paul Avice, « La poésie par cœur »
ibidem.
- Jean-Paul Avice, « Baudelaire parlant à Bonnefoy : poésie et incarnation »
in *Yves Bonnefoy et le XIX^e siècle : vocation et filiation*, Presses de l'université de Tours, 2001, ISBN 2-86906-151-X.
- Odile Bombarde, « L'aveugle et l'enfant menacé : Yves Bonnefoy et Freud, quelques itinéraires »
ibidem.
- Dominique Combe, « Bonnefoy, Hegel et Kierkegaard »
ibidem.
- Michael Edwards, « Bonnefoy et Keats »
ibidem.
- Gérard Gasarian, « L'arrière-poème rimbaldien dans *L'Arrière-pays* d'Yves Bonnefoy »
ibidem.
- Daniel Lançon, « La petite patrie, l'École et les langues : aux origines de la vocation »
ibidem.
- Patrick Née, « *Amne perenne latens, Anna Perenna vocor* », Yves Bonnefoy lecteur de Jarry »
ibidem.
- Patrick Née, « Lectures de formation d'une athéologie négative »
Europe, n° 890-891, 2003.
- Isabelle de Montmollin, « Une lueur à l'Est » (sur Chestov)
ibidem.
- Jérôme Thélot, « Pour un portrait du poète en professeur »
ibidem.
- Jean-Paul Avice, « La seconde lucidité, *Fragments* »
in *Yves Bonnefoy et l'Europe du XX^e siècle*, Presses de l'université de Strasbourg, 2003, ISBN 2-86820-242-X.
- Serge Canadas, « Dessaisissement »
ibidem.
- Marie-Claire Dumas, « Le récit en rêve ou l'autre chemin »
ibidem.
- Michèle Finck, « Yves Bonnefoy et la poésie allemande : perspectives de comparaison avec Rilke »
ibidem.
- Rémi Labrusse, « L'énigme du dessin »
ibidem.
- François Lallier, « Langue étrangère »
ibidem.
- Jean Starobinski, « Beauté et vérité, Notes sur un parcours de lecture »
ibidem.
- John E. Jackson, « Conte d'hiver et compte de vie : Bonnefoy et Shakespeare »
in *Goya, Baudelaire et la poésie*, Genève, La Dogana, 2004, ISBN 2-940055-46-7.
- Patrick Née, « Pour une approche de la notion d'image dans la poésie d'Yves Bonnefoy » (colloque *Texte-image* de Cerisy-la-Salle, 2003)
in *Texte/image : nouveaux problèmes*, dir. L. Louvel et H. Scepti, Rennes, PUR, 2005, ISBN 2-7535-0050-9.
- Patrick Née, « Quels oiseaux pour Zeuxis? »
in *Yves Bonnefoy. Lumière et nuit des images* (dir. Murielle Gagnebin), Champ Vallon, Seyssel, parution nov. 2005.
- Jérôme Thélot, « Poésie et photographie. Sur l'ontologie d'Yves Bonnefoy »
ibidem.

Ce livre est édité
par l'adpf association pour la diffusion
de la pensée française●
Il est dessiné par spMillot, Paris,
fabriqué par Cent pages
et imprimé à 12 500 exemplaires
en septembre 2005.
Iconographe Simone Christ.

Avec les remerciements de l'auteur
à Lucy Vines, Alexandre Hollan.

Titres disponibles

André Breton
Architecture en France
Arthur Rimbaud
Balzac
La Bande dessinée en France
Berlioz écrivain
Biodiversité
Chateaubriand
Cinéma français (1895 - 2005)
Cinq siècles de mathématiques en France
Claude Simon
Cinquante Ans de philosophie française
 1. Les années cinquante/épuisé
 2. Les années structure, Les années révolte
 3. Traverses
 4. Actualité de la philosophie française
Des poètes français contemporains
Écrivains voyageurs
Édouard Glissant
L'Essai
L'État
France – Allemagne
France – Arabie
France – Brésil
France – Chine
France – Grande-Bretagne
France – Russie
La France et l'Olympisme
La France de la technologie
George Sand
Georges Bernanos
Gilles Deleuze
Henri Michaux
Histoire & historiens en France depuis 1945
Hugo
Islam, la part de l'universel
Johannesburg 2002. Sommet mondial du développement durable
Jean-Paul Sartre
Jules Verne
Julien Gracq
Lévi-Strauss
Lire la science
Louis Aragon
Marcel Proust
Maurice Merleau-Ponty
Musiques en France
Nathalie Sarraute
La Nouvelle française contemporaine
La Nouvelle Médecine française
Oulipo
Paul Claudel
Paul Ricœur
Photographie en France, 1970-1995
Romain Gary
Le Roman français contemporain
Saint-John Perse
Sciences humaines et sociales en France
Sport et Littérature
Stéphane Mallarmé
Le Théâtre français
Théâtre français contemporain
Le Tour en toutes lettres
Transcriptions d'architectures
Voltaire
200 ans de Code civil

Les textes publiés dans ce livret
et les idées qui peuvent s'y exprimer
n'engagent que la responsabilité
de leurs auteurs et ne représentent
en aucun cas une position
officielle du ministère des Affaires
étrangères.