

PRESES
UNIVERSITAIRES
DE FRANCE

Patrick Née

Poétique du lieu
dans l'œuvre
d'Yves Bonnefoy
ou Moïse sauvé

024513196

820

LITTÉRATURES MODERNES

La poétique du lieu
dans l'œuvre d'Yves Bonnefoy
ou Moïse sauvé

La poétique du lieu
dans l'œuvre
d'Yves Bonnefoy
ou Moïse sauvé

PATRICK NÉE

Maître de conférences à l'Université
de Poitiers - Saint-Jean-de-Marsais - Poitiers

0215



D4

1999

UNIVERSITÉS DE FRANCE

70620

059

05122150

COLLECTION FONDÉE PAR JEAN FABRE
ET DIRIGÉE PAR ROBERT MAUZI

dans l'œuvre de l'art moderne
ou l'art moderne

100

1911 1911
1911 1911

LITTÉRATURES MODERNES

La poétique du lieu
dans l'œuvre
d'Yves Bonnefoy
ou Moïse sauvé

PATRICK NÉE

*Maître de conférences à l'Université
de Versailles - Saint-Quentin-en-Yvelines*



PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

Bof
L&L

LITTÉRATURES MODERNES

COLLECTION FONDEE PAR JEAN FABRE
ET ENRIQUE LAFONT

OUVRAGES DU MÊME AUTEUR

Lire Nadja d'André Breton, Dunod, coll. « Lire », 1993.

En préparation :

Yves Bonnefoy penseur de l'image, ou Les Travaux de Zeuxis.

PATRICK NÉE

Maître de conférences à l'Université
de Poitiers - Saint-Jacques-en-Yvelines

ISBN 2 13 049861 2

Dépôt légal — 1^{re} édition : 1999, avril

© Presses Universitaires de France, 1999
108, boulevard Saint-Germain, 75006 Paris



Remerciements à Yves Bonnefoy pour son soutien, son attention et sa confiance ; à Isabelle Bour, à Daniel et Cécile Lançon pour l'amitié de leur relecture.

Avant-dire	9
Chapitre Premier : Le centre	
1. L'Allégorie en plus	11
2. Désenchantement du centre	21
2.1. Une objection récurrente	22
2.2. L'allégorie	23
3. Le mot absent	27
4. Le geste formel	30
4.1. En rêve	34
4.2. En réalité	37
4.3. Dans le passage du réel au rêve	37
5. De la geste mythologique à la geste métaphorique	39
6. L'allégorie rétroactive	47
Chapitre II : Au cœur	53
1. Définition de la voix	53
2. Le cœur	59
2.1. L'embranchement	59
2.2. Le croisement	63
2.3. La frange	64
2.4. Le tissu	68
2.5. Ambiguïté du cœur	76

Sommaire

Avant-dire	9
Chapitre Premier : Le centre à côté	15
1. L'Ailleurs en plan	17
2. Décentrement du centre	21
2.1. Une obsession récurrente	22
2.2. L'ellipse	23
3. Le mont Ararat	27
4. La gare focale	32
4.1. En rêve	34
4.2. En réalité	37
4.3. Dans le passage du réel au rêve	37
5. De la gare métonymique à la gare métaphorique	39
6. L'allégorie ferrovière	47
Chapitre II : Au carrefour	53
1. Déviation de la voie	53
2. Le carrefour	59
2.1. L'embranchement	59
2.2. Le croisement	63
2.3. La foudre	64
2.4. Le réseau	68
2.5. Ambiguïté du carrefour	76

6 LA POÉTIQUE DU LIEU DANS L'ŒUVRE DE BONNEFOY

3. La clairière contre le labyrinthe	80
3.1. Sortir du labyrinthe	80
3.2. Vers la lumière	84
3.3. La clairière	85
Chapitre III : Recentrer	93
1. Géométrie	93
1.1. Critique de la perspective : ombre et lumière	93
1.2. Critique de la perspective : fuite et reflet	96
1.3. Figures : carré, triangle, cercle	98
1.4. La spirale	101
2. Plotinisme de l'objet	105
2.1. « L'objet mystérieux »	107
2.2. Le vase de l'Un	110
2.2.1. Origine, 110 — 2.2.2. Le rassem-	
blant, 112 — 2.2.3. Creuset, vaisseau, 117 —	
2.2.4. Le Graal, 122.	
Chapitre IV : Déception du recentrement ?	125
1. L'empire imaginaire	125
1.1. L'impossible <i>limen</i>	126
1.2. Amber contre Séville	129
1.3. D'une métropole l'autre	135
1.3.1. Byzance, 137 — 1.3.2. Prague, 140.	
2. Dans le leurre de Rome	143
2.1. Une capitale du zen ?	143
2.2. Le piège de la porte	149
2.3. La nouvelle Atlantide	156
2.3.1. <i>L'Atlantide</i> de Pierre Benoit, 161 —	
2.3.2. <i>Gravida</i> , 163 — 2.3.3. Plotin contre	
Platon, 167 — 2.3.4. <i>L'Atlantide</i> de Platon,	
173.	

2.4. Déconstruction du mythe de Rome	179
2.4.1. Rome en peinture, 180 — 2.4.2. La mise en scène de Rome, 187.	
Chapitre V : L'Égypte insituable et la Rome partout	199
1. Visible de l'espace, invisible du lieu	199
2. Pourquoi Rome, ou l'Égypte ?	202
2.1. Le voyage en péril	204
2.2. <i>Païdeia</i> du voyage	207
3. L'Égypte à Rome	214
3.1. Traversée de l'Œdipe romain	214
3.1.1. Œdipe et langage, 214 —	
3.1.2. L'eau du mythe, 221.	
3.2. Le syncrétisme isiaque	225
3.2.1. Isis-Gradiva, 225 — 3.2.2. Isis éleu- sinienne, 227 — 3.2.3. Isis <i>Virgo</i> , 232 —	
3.2.4. Isis sibylline, 238.	
4. Rome n'est plus dans Rome	244
4.1. L'infinitisation romaine	244
4.2. Quel fleuve pour Anna Perenna ?	247
4.3. Rome en un geste, celui du Poussin	253
4.4. Poussin, l'archéologue du sol romain	257
4.5. L'Égyptien de Rome	261
4.5.1. L'exode renversé, 261 — 4.5.2. Le <i>nihil</i> du Nil, 269.	
Pour conclure	279
1. <i>Ut terra poesis</i>	279
2. Mythe mosaïque et auto-analyse	287



170 2.4. Documentation de l'espace de Rome
 2.4.1. Rome au présent, 180 - 2.4.2. La
 Rome en scène de Rome, 187

180 2.2. Vers le ciel, 187

189 Chapitre V : L'Égypte éternelle et la Rome présente
 190 1. Visions de l'espace, invisible du lieu
 191 Chapitre III : L'Égypte
 2. Tournoi Rome, ou l'Égypte ?
 192 2.1. La voyage en péri
 193 2.2. L'Égypte de Rome
 194 2.1. L'Égypte à Rome
 195 2.1. Traverses de l'Égypte romaine
 196 2.1.1. L'Égypte et l'Égypte
 197 2.1.2. L'Égypte de Rome
 198 2.2. L'Égypte romaine
 199 2.2.1. L'Égypte de Rome
 200 2.2.2. L'Égypte de Rome
 201 2.2.3. L'Égypte de Rome
 202 2.2.4. L'Égypte de Rome
 203 2.2.5. L'Égypte de Rome
 204 2.2.6. L'Égypte de Rome
 205 2.2.7. L'Égypte de Rome
 206 2.2.8. L'Égypte de Rome
 207 2.2.9. L'Égypte de Rome
 208 2.2.10. L'Égypte de Rome
 209 2.2.11. L'Égypte de Rome
 210 2.2.12. L'Égypte de Rome
 211 2.2.13. L'Égypte de Rome
 212 2.2.14. L'Égypte de Rome
 213 2.2.15. L'Égypte de Rome
 214 2.2.16. L'Égypte de Rome
 215 2.2.17. L'Égypte de Rome
 216 2.2.18. L'Égypte de Rome
 217 2.2.19. L'Égypte de Rome
 218 2.2.20. L'Égypte de Rome
 219 2.2.21. L'Égypte de Rome
 220 2.2.22. L'Égypte de Rome
 221 2.2.23. L'Égypte de Rome
 222 2.2.24. L'Égypte de Rome
 223 2.2.25. L'Égypte de Rome
 224 2.2.26. L'Égypte de Rome
 225 2.2.27. L'Égypte de Rome
 226 2.2.28. L'Égypte de Rome
 227 2.2.29. L'Égypte de Rome
 228 2.2.30. L'Égypte de Rome
 229 2.2.31. L'Égypte de Rome
 230 2.2.32. L'Égypte de Rome
 231 2.2.33. L'Égypte de Rome
 232 2.2.34. L'Égypte de Rome
 233 2.2.35. L'Égypte de Rome
 234 2.2.36. L'Égypte de Rome
 235 2.2.37. L'Égypte de Rome
 236 2.2.38. L'Égypte de Rome
 237 2.2.39. L'Égypte de Rome
 238 2.2.40. L'Égypte de Rome
 239 2.2.41. L'Égypte de Rome
 240 2.2.42. L'Égypte de Rome
 241 2.2.43. L'Égypte de Rome
 242 2.2.44. L'Égypte de Rome
 243 2.2.45. L'Égypte de Rome
 244 2.2.46. L'Égypte de Rome
 245 2.2.47. L'Égypte de Rome
 246 2.2.48. L'Égypte de Rome
 247 2.2.49. L'Égypte de Rome
 248 2.2.50. L'Égypte de Rome
 249 2.2.51. L'Égypte de Rome
 250 2.2.52. L'Égypte de Rome
 251 2.2.53. L'Égypte de Rome
 252 2.2.54. L'Égypte de Rome
 253 2.2.55. L'Égypte de Rome
 254 2.2.56. L'Égypte de Rome
 255 2.2.57. L'Égypte de Rome
 256 2.2.58. L'Égypte de Rome
 257 2.2.59. L'Égypte de Rome
 258 2.2.60. L'Égypte de Rome
 259 2.2.61. L'Égypte de Rome
 260 2.2.62. L'Égypte de Rome
 261 2.2.63. L'Égypte de Rome
 262 2.2.64. L'Égypte de Rome
 263 2.2.65. L'Égypte de Rome
 264 2.2.66. L'Égypte de Rome
 265 2.2.67. L'Égypte de Rome
 266 2.2.68. L'Égypte de Rome
 267 2.2.69. L'Égypte de Rome
 268 2.2.70. L'Égypte de Rome
 269 2.2.71. L'Égypte de Rome
 270 2.2.72. L'Égypte de Rome
 271 2.2.73. L'Égypte de Rome
 272 2.2.74. L'Égypte de Rome
 273 2.2.75. L'Égypte de Rome
 274 2.2.76. L'Égypte de Rome
 275 2.2.77. L'Égypte de Rome
 276 2.2.78. L'Égypte de Rome
 277 2.2.79. L'Égypte de Rome
 278 2.2.80. L'Égypte de Rome
 279 2.2.81. L'Égypte de Rome
 280 2.2.82. L'Égypte de Rome
 281 2.2.83. L'Égypte de Rome
 282 2.2.84. L'Égypte de Rome
 283 2.2.85. L'Égypte de Rome
 284 2.2.86. L'Égypte de Rome
 285 2.2.87. L'Égypte de Rome
 286 2.2.88. L'Égypte de Rome
 287 2.2.89. L'Égypte de Rome
 288 2.2.90. L'Égypte de Rome
 289 2.2.91. L'Égypte de Rome
 290 2.2.92. L'Égypte de Rome
 291 2.2.93. L'Égypte de Rome
 292 2.2.94. L'Égypte de Rome
 293 2.2.95. L'Égypte de Rome
 294 2.2.96. L'Égypte de Rome
 295 2.2.97. L'Égypte de Rome
 296 2.2.98. L'Égypte de Rome
 297 2.2.99. L'Égypte de Rome
 298 2.2.100. L'Égypte de Rome

187
188

Avant-dire

Le lecteur d'Yves Bonnefoy ne sera certes pas surpris qu'on ambitionne de rendre compte de sa pensée poétique en la situant à partir de la problématique du lieu. Mais il le sera sans doute davantage de constater que, dans ces pages où il n'est pourtant question que du *poète*, et de sa réflexion *poétique*, l'on se soit essentiellement fondé sur les œuvres de prose de *L'Arrière-pays*, et de celles qui lui font une suite naturelle dans les divers *Récits en rêve* ; aussi bien que sur les pages d'essais de toutes sortes, littéraires ou esthétiques, ainsi que par extension sur les entretiens, les cours au Collège de France – bref sur tout ce qui paraît ressortir à ce qu'Yves Bonnefoy lui-même (qui a beaucoup théorisé là-dessus) oppose à l'expérience primordiale du vers, où se saisisait un autre régime de la parole : celui-là même de la poésie.

Mais une remarque tout d'abord, concernant les conditions auxquelles, à notre sens, toute étude sérieuse se fondant sur les livres de « poésie » au sens strict aurait été possible. On le sait, Yves Bonnefoy n'intitule pas ses ouvrages de ce genre « recueils », parce qu'au sens propre ils n'en sont pas ; chacun en effet a été travaillé comme un tout, selon une économie générale d'écriture qui a rendu chaque partie étroitement dépendante d'un ensemble véritablement organique. Dans ces conditions, il devenait difficile sans arbitraire de prélever tel segment de tel ou tel livre, de le rapporter à tel autre, dans un brassage permanent des références, dans ce jeu d'échos généralisés que nous envisageons. Force aurait été de respecter les architectures du

poète, de les restituer à chaque pas en arrière-fond des mises en comparaison (car nous ne croyons pas aux vertus herméneutiques du trop simple « montage de citations » lorsqu'il s'agit des vers, et singulièrement ceux d'Yves Bonnefoy : montage qui s'autorise trop souvent de coïncidences purement thématiques, au mépris de ces véritables lignes de tension du sens que sont la chaîne prosodique, le continuum euphonique, les phénomènes rhétoriques de reprises et de métamorphoses dans le tissu même des vers). Non qu'un tel projet n'eût été réalisable, dans l'auscultation patiente de ces grandes unités que constituent les divers livres de poèmes d'Yves Bonnefoy : mais il aurait alors vraisemblablement absorbé toute l'énergie à son profit, au mépris des proses jugées d'« accompagnement », devenues périphériques, inessentiels (sinon à titre de vérification externe) ; et ç'aurait été un tout autre livre.

Pour autant, c'est bien toujours *en poète* qu'Yves Bonnefoy pense, parle, écrit ; le développement considérable de l'œuvre de prose ne témoigne à notre sens d'aucune déperdition de l'attention portée au phénomène de la poésie ; il la réfléchit au contraire, il la porte au second degré de la conscience de soi, et cela dans deux directions. S'il s'agit d'écrits critiques, portant sur son œuvre même (dans le cas des multiples *Entretiens*, réunis en volumes ou dispersés au hasard des journaux) – ou bien portant sur celle d'autrui, artiste ou écrivain (depuis la simple préface jusqu'à ce monument qu'est le *Giacometti*), la pensée se saisit alors d'une poétique donnée, pour s'élancer, à partir d'elle, jusqu'aux conséquences qu'elle voudrait les plus ultimes – et qui se trouvent néanmoins toujours à reprendre, à méditer au-delà. S'il s'agit au contraire de fictions – elles-mêmes « critiques » en un sens qui n'est qu'apparemment différent (et dont le prototype reste *L'Arrière-pays*) – c'est le fait même d'écrire qui se voit mis à l'épreuve, qui se voit contesté dans sa possibilité de dire poétiquement : ce que ne saurait exprimer le vers, dans l'auto-assurance de sa profération. On constate

d'autre part le double phénomène suivant : d'un côté, la convergence et jusqu'à la contamination des deux types d'énonciation en prose, l'essai tendant à se fictionnaliser en séquences de quasi-« récit en rêve », le récit se défictionnalisant à son tour en autant de moments de méditation théoriques sur le langage, le sens, etc. ; et d'un autre côté, la remise en cause de plus en plus nette du schéma disjonctif de départ opposant la « prose » aux « vers », à partir de ce tournant de l'œuvre que représente sur un versant l'écriture de *L'Égypte* ou de *L'Arrière-pays*, et sur l'autre celle de *Dans leurre du seuil* ; comme si se troublait peu à peu la frontière entre exercice et réflexion de la poésie (on ne s'étonnera pas de voir apparaître dans cette étude quelques citations de poèmes appartenant à cette dernière époque). Ce mouvement profond ne nous paraît pas fortuit : il nous semble aller dans le sens de la quête du lieu poétique, qui passe par une déconstruction généralisée des prestiges de l'Ailleurs que le « concept », puis l'« image », médiatisent dans la langue ; et la lutte apparaît plus dialectique au sein des récits critiques – ce qui les dote d'une vertu quasi pédagogique en ce qui concerne la possibilité d'aller de l'un à l'autre des deux pôles du célèbre titre de Goethe, qu'Yves Bonnefoy, qui l'a commenté, pourrait revendiquer à son usage : *Dichtung und Wahrheit*.

Par conséquent, nous pourrions avancer sans grand paradoxe que l'ensemble de cet essai répond à l'objection dont faisait état Yves Bonnefoy dans son importante « Lettre à Howard L. Nostrand » : Paul de Man, rapporte-t-il, lui faisait remarquer qu'il y avait en somme deux hommes en lui – d'un côté le poète, de l'autre l'essayiste (le « récit en rêve » n'existe pas encore), avec ses deux régimes d'écriture hétérogènes ; et lui-même d'acquiescer – mais c'est 1963, à l'heure du combat contre le « concept » (comme si l'essai, conceptualisant par définition, avait risqué de faire perdre ce qui fait le prix du poème : la singularité de l'inconscient personnel). Or notre propos – d'abord

simple intuition de lecture, devenue démarche critique – voudrait montrer tout le contraire. *Si chez Yves Bonnefoy la poésie est pensante, la pensée est réciproquement « poétique »* ; et les grands chiffres de l'inconscient sont partout à l'œuvre.

Sans déflorer les pages qui vont suivre, sans doute est-il opportun d'en indiquer le grand mouvement interprétatif : la recherche éperdue d'un centre qui permette d'échapper à la dialectique (initialement reconnue mauvaise) de l'Ici et de l'Ailleurs : où s'embusquent les nostalgies œdipiennes, où risque de s'aliéner la conscience de soi de la poésie, qui est tout d'abord conscience de l'Ici et du Maintenant, dans le refus de l'imaginaire exotique, des évasions du fantasme. Ce centre néanmoins ne cesse de se décaler (d'où ces titres de chapitres, en permanente oscillation contradictoire : « Le Centre à côté » suivi de « Au carrefour » ; « Recentrer » suivi de « Déception du recentrement ? ») ; dépendant qu'il reste, ce centre, du clivage auquel il voudrait mettre un terme. Car le simple fait de partir à sa recherche suppose *a priori* que le lieu où l'on est, où l'on vit, n'est pas celui où l'on voudrait mourir ; il postule donc son incessante dérobade, il crie qu'il n'est qu'un leurre – celui de Rome : ce désir de toutes les voies qui y mènent, mais n'y mènent qu'à du désir encore. La solution ne pourra se trouver que dans un renversement décisif du mythe romain : la légende de Poussin ramassant sa poignée de terre et la proclamant Rome, paraît à Yves Bonnefoy exemplaire. Mais un tel retournement de privilège (Rome désormais partout) ne nous semble possible qu'au prix d'un nouveau mythe, délibérément construit, espéré clarifiant : passé au lit du Nil qui baigne les grandes toiles de *Moïse sauvé*. C'est parce qu'un mythe égyptien s'est substitué au mythe romain que celui-ci peut s'effacer, laissant la place à cette identification qui met fin à l'errance : le portrait du poète en Moïse.

— Au passage, soulignons ceci : si la quête d'une Rome centrale met bien en marche l'imaginaire (à défaire)

du poétique, et si elle aboutit à ce que partout où se ramasse une poignée de terre élevée dans la lumière, ce soit cela « l'acte et le lieu de la poésie » – alors, dans la moindre brassée de lignes de prose, critique ou non, pourquoi ne trouverait-on pas *aussi* la Rome du poème ?

Moïse sauvé : et de quoi ? Sauvé du judéo-christianisme tout d'abord – c'est un Moïse égyptien, mais dans une tout autre perspective que celle de Freud (qui découvrirait dans ce renversement d'identité la possibilité du meurtre fondateur du monothéisme). Car il ne se veut pas moins sauvé de l'Œdipe, et donc de la vendetta des filiations incestueuses. Moïse éclairer d'hommes, mais non pour une terre promise ailleurs, ni pour l'autorité d'un décalogue : pour la possibilité de l'enfant qui renaît avec lui, pour le repos sans retour d'exode dans une Égypte de nulle part où coule le Nil – le rien – de l'Être ; moins le fleuve d'Héraclite que celui de Plotin, le fleuve Un où brillent les instants multiples du monde.

Un autre titre, possible et écarté, reflue ici : « Yves Bonnefoy *ou le lieu-mandala* ». Dans le bouddhisme, un mandala figure géométriquement l'univers ; et « toute ville, rappelle le poète, peut être vécue comme un mandala, un schéma d'initiation »¹. Substituons le lieu, tous les lieux de la terre où vivre, à une simple « ville » (fût-elle Tours ou Rome) ; et nous obtiendrons ceci : l'initiation n'a plus *un* lieu, elle *a* lieu, tout simplement.

1. L'expression « lieu-mandala » est citée par Yves Bonnefoy dans « Leur et vérité des images » (*Écrits sur l'art et livres avec les artistes*, Flammarion, 1993, p. 54) comme une qualification de Jean Roudaut appliquée à son œuvre. D'autre part, associé à « l'icône », le mandala-peinture veut transmettre un au-delà de « l'image », dans un ajout récent de la réédition de *Rome 1630* : « Un des siècles des images » (Flammarion, rééd. 1994, II, p. 177) ; enfin, dans l'étude sur Palazuelo parue en 1978 dans *Derrière le miroir* (Maeght, p. 12), intitulée : « Un héritier de Rimbaud », face au rouge des signes du peintre castillan, le poète s'écrie, porté par l'espoir de leur déchiffrement : « On pense à des mandalas. »

CHAPITRE PREMIER

Le centre à côté

Tous les lecteurs d'Yves Bonnefoy sont familiarisés avec la dialectique structurante de l'Ici et de l'Ailleurs, qui prendrait son origine dans l'opposition entre ces deux territoires de l'enfance inversement aimantés que furent d'un côté Tours, la grise ville natale d'un quotidien subi, et de l'autre Toirac, paradis maternel, terre d'élection de l'été. Mais une lecture plus attentive de *L'Arrière-pays* les a déjà mis en garde contre une telle simplification : car le clivage ici/ailleurs s'y est déjà déporté de la ligne de fracture qui passe entre deux lieux (Tours/Toirac), à celle qui passe à l'intérieur de chacun d'entre eux. On se rappelle la page décisive de l'enterrement des grands-parents, où tout bascule¹ : Toirac se scinde subitement en deux ; au contact du double déchirement de l'horizontalité des tombes (des corps morts et des rites exténués, « sans cesse la même strophe latine comme s'ils insistaient [...] à une porte fermée ») – et de la verticalité d'un arbre profilé sur l'horizon (« sur la colline d'en face, de l'autre côté du Lot ») – c'est tout à coup toute la terre qui se croise sous le regard d'un jeune être éprouvant à ce signe « la

1. *L'Arrière-pays*, Skira, 1972, p. 107-109 ; toutes les citations qui suivent immédiatement proviennent de ces pages. Signalons ici que les italiques en citation, s'ils ne sont pas suivis d'une astérisque, sont de notre fait.

fin des années d'enfance » ; la plénitude du paysage éclate en un carrefour crucial, écartelant : « J'aurais dû être *ici*, dans le petit cimetière, non, je marchais *là-bas*, dans [cette] direction, [...] m'abîmant dans l'absolu de sa forme et l'évidence du vide, autour de lui, et des pierres ». Cet arbre au demeurant, « signe privé de sens » ou en suspens de toute signification particulière, aurait fort bien pu dans sa vacance même signifier d'emblée le Sens par excellence. « Je pouvais, avoue son témoin, reconnaître en lui un individu comme moi, qui savais désormais que le fait humain a pour racine la finitude » – décision de conscience élevée, au lit de mort des êtres chers, à la hauteur d'un véritable impératif catégorique : faire de cette universalité de la finitude l'expression même de « devoir ». Mais la structure en croix l'emporte, la voie de l'ailleurs prétend désormais traverser la fermeture d'un *ici* ingratement rivé à l'être-pour-la mort, et l'illimenter dans la projection des songes : « Je n'interrompais pas pour autant mon rêve, qui simplement se détournait du lieu proche (cette expropriation de l'ancien paradis au profit d'un cimetière), et reformait *là-bas*, dans l'image, l'unité regrettée du relatif et de l'infini ». Ainsi l'arbre de la communication de la terre et du ciel, de l'articulation de l'infini et du fini – arbre de la Connaissance même – loin d'arrêter la structure duelle dévalorisant l'*ici* du réel pour mieux idéaliser l'ailleurs du rêve, l'infinetise : désormais il ne s'agit plus d'élire un lieu contre un autre, Toirac contre Tours – mais dans Toirac aussi, c'est-à-dire *partout*, de lire sous la figure de cet arbre « la première borne qui divisa le visible ».

Réciproquement donc, plus rien n'empêche l'*ici* de Tours de sortir de son exil, d'accueillir en son sein la promesse d'une vie plus haute, mieux digne d'être vécue : « D'autant que le jour venait où [...] j'allais rencontrer d'autres signes et connaître *un premier espoir*. C'était à Tours, à nouveau, *lieu que je voulais faire mien, désormais, non sans retours d'inquiétude* ».

« J'avais douze ans, à peu près, puisque j'apprenais les rudiments du latin [...] »². Ainsi Tours se trouve-t-elle réhabilitée, dès l'œuvre de 1972 qui avait pourtant porté le soupçon sur elle, à partir de l'apprentissage du latin au lycée Descartes – c'est-à-dire de l'initiation à la vision latine du lieu, crucifiée sur ses quatre questions (*ubi, quo, qua, unde*) d'où l'on peut espérer promesse de résurrection, en un *vrai lieu*³. L'entretien fondamental de 1993, intitulé « Leurre et vérité des images », au cours duquel vingt ans après *L'Arrière-pays* Yves Bonnefoy revient sur les données autobiographiques de son « mythe » personnel, achève le recentrement sur Tours de l'objectif mental : « Je rêvais qu'elle était un seuil »⁴ (où l'on entend qu'il faudra reconnaître et neutraliser, bien sûr, le « leurre » qui se cache en paronomase dans la sonorité initiatique d'un tel « seuil »). Désormais donc, c'est Tours le lieu de l'Ailleurs matriciel – et, renversement de perspective, ça n'est que par métonymie que l'Ailleurs a pu glisser au Lot des grandes vacances, d'autant plus aisément qu'à Tours même, on le verra, la représentation mythique s'en fait sous le signe de l'été.

1. L'AILLEURS EN PLAN

Tout commence par une carte de la ville natale – où ce qui est « plan », plane, vaut symboliquement pour ce qui a relief. « [J]e me passionnais, sur la carte, pour sa structure

2. *Id.*, p. 107.

3. *Id.*, p. 108-109. Nous reviendrons sur ce phénomène des quatre dans la question latine du lieu.

4. « Leurre et vérité des images », *Écrits sur l'art et livres avec les artistes*, ABM/Flammarion, 1993, p. 54.

[il s'agit de Tours], *cette croix* que forment ses boulevards avec son axe Nord-Sud, et pour les quatre pôles – pour les quatre foyers de transcendance – que l'on pressent au bout de ces quatre voies »⁵. Notons d'emblée le « fétichisme » qui s'attache à la consultation de ce document : venant de citer un certain nombre de noms topographiques de la ville et de ses faubourgs (« La Riche », « La Tranchée », « la rue de la Fuye », « la rue Verte » – et bien sûr la fameuse « rue Traversière », comme autant de *noms propres* par excellence, c'est-à-dire autoréférentiels), Yves Bonnefoy précise : « Dès que j'ai su lire, ou à peu près, j'ai beaucoup regardé, ces noms en esprit, le plan de la ville, un plan que j'ai toujours, celui de l'*Annuaire Arrault*, imprimé en 1920 – où la rue Lobin n'est qu'en pointillés encore, en sa dernière partie [...] »⁶. On remarque aussitôt deux choses : cette carte accompagne tout le destin d'homme du poète, depuis l'accès à la conscience du monde par le truchement de la lecture, jusqu'au présent récent de l'énonciation (1993) ; mais par cela même, le lieu désigné, à mi-chemin du concept de plan, et de l'objet référentiel qui le matérialise – « le plan de la ville » (espace idéal), « un plan que j'ai toujours » (papier que l'on replie) – se révèle être virtuel ; ce lieu est pris entre, au moment de l'énoncé (1920), le futur en pointillés de cette rue Lobin où habitera la famille à partir de 1933, et, au moment de l'énonciation, le passé de la seconde guerre mondiale qui l'a détruite. De la même façon que, pour Proust, les seules éditions originales sont celles que l'on a lues enfant⁷, tout se passe comme si la carte de l'*Annuaire Arrault* pouvait seule rendre compte de

5. *Ibid.*

6. « Leurre et vérité des images », *op. cit.*, p. 55.

7. Proust, *Contre Sainte-Beuve*, « Sainte-Beuve et Balzac », « Ajouter au Balzac de M. de Guermantes », Éd. P. Clarac, Bibl. de la Pléiade, 1971, p. 295.

l'originare enfoui en Tours, celui que d'une certaine façon toute l'œuvre à venir voudra *actualiser*.

La géométrie que suppose tout plan, mais que renforce ici la topographie singulière de Tours (fondée sur la croisée de deux axes exactement orientés : ligne des boulevards d'Est en Ouest, parallèle aux cours du fleuve et de la rivière qui marquent les limites de la ville, le tout traversé de part en part, et orthogonalement, par la ligne des ponts et de la trouée centrale) – cette géométrie convoque entre ses quatre points cardinaux un au-delà de l'espace réel, auquel elle ne renvoie plus, « avec l'impression que l'on débouche dans un ailleurs* »⁸ ; l'âge du lecteur (« quand on a 5 ou 6 ans ») ne se contentant pas d'opérer une amplification des distances, mais déclenchant un véritable passage à la limite. Les quatre pôles d'aimantation de l'espace deviennent bien « quatre foyers de transcendance », envisagés dans un ordre de succession révélateur : d'abord, mais non nommé comme tel, et acquérant par là même toute l'intensité de l'évidence, le Sud : ce « Parc de Grammont, où l'on me menait les après-midi d'été jouer seul, dans la grande chaleur de ces temps anciens »⁹. Telle est donc la première des orientations, autant dans le temps que dans l'espace ; celle qui caractérise le bonheur premier de l'enfance, ressaisi dans la chaleur du bleu de l'été, « dans cette intensité de l'azur des après-midi d'été auquel on est dans l'enfance tout particulièrement sensible, me semble-t-il ».

En revanche les trois autres directions, qui ne s'ancrent plus dans l'absolu au même titre que le sud, sont explicitement citées. D'abord, l'ouest, et son « Jardin botanique [...] avec, partout dans les allées – d'où (précise le poète) mon affection, bien plus tard, pour cette phrase de Baudelaire dans *Fusées* – “les ténèbres vertes dans les soirs

8. « Leurre et vérité des images », *op. cit.*, p. 54.

9. « Leurre et vérité des images », *op. cit.*, p. 56.

humides de la belle saison" »¹⁰ ; l'ouest qui représente l'autre versant, d'ombre, de l'été, et bien sûr le couchant de l'astre, dans l'humidité des soirs. Mais on ne quitte pas l'été pour autant en abordant l'opposé du sud : « Et la lumière des quais du nord, avec ce fleuve on eût dit absent de soi dont on m'interdisait les sables, jugés mouvants », c'est encore la saison solaire ; car si le fleuve est « absent de soi », c'est qu'il ne roule plus que ses sables, dans le reflux des eaux disparues entre les quais élevés, le blanc lumineux du ciel, et la porosité d'un lit à sec dans l'évaporation des journées chaudes. Le nom lui-même du fleuve en a été comme absorbé dans la chaleur, pour ne plus subsister que dans la métonymie de l'éclaircie d'un « fleuve lumineux » – comme l'a déjà nommé le chaleureux texte dédié à la mémoire de Paul Celan (texte où, au demeurant, il coule à pleines eaux)¹¹.

Quant à l'est, « [il] n'était pas moins mystérieux » sous la forme de « ce canal alors désaffecté, désert, inutile ». Discret rappel de ce qui semble jouer dans la mémoire comme l'unique saison d'enfance : ce lit à sec du canal détourné de l'usage des eaux achève en désert l'étiage mouvant de la Loire ; et si le Cher, l'eau de la rivière du sud, n'a pas de place dans cette topographie (que le parc de Grammont remplace), le « canal » désertique lui vole son lit – mais c'est pour l'assécher, dans un reflux certain des eaux vives. Tel est l'introducteur à l'idée de banlieue – promise à un riche

10. *Id.*, p. 54.

11. « Paul Celan », dans *Paul Celan, Revue des Belles-Lettres*, Genève, 1972, n° 2-3 ; repris dans *Le Nuage rouge*, Mercure de France, 1977, p. 309. Sur la quasi-disparition du signifiant de « Loire » dans l'œuvre, voir notre courte étude : « Bonnefoy sans Loire », dans *Loire-littérature*, Actes du colloque d'Angers de mai 1988, Presses de l'Université d'Angers, 1989, p. 681-690 ; précisons néanmoins que depuis lors, « Leurre et vérité des images » (l'interview de 1993) a inscrit à deux reprises, aux p. 59 et 74, en toutes lettres, le nom du fleuve ; mais encore ne s'agit-il là que d'un régime plus documentaire de l'écrit.

avenir dans l'œuvre – comme frange de désertification du lieu urbain ; non pas promesse naïve de soleil levant, non pas territoire de l'aube d'où s'élançait l'astre-phénix : mais orient, presque aussi dé-temporalisé (bien peu d'été y subsiste, et rien de la naissance du jour) qu'il s'avoue dé-spatialisé (dans la vacance de l'espace).

Cependant, la loi de fonctionnement d'une telle structure géométrique appliquée à la ville où l'on vit, c'est précisément d'éviter tout contact réducteur avec une topographie réelle. Dès que l'habitation familiale va se déplacer sur la « frontière de l'Est » (passant de la rue Galpin-Thiou à la rue Lobin), « l'impression d'inconnu dut aller s'établir plus loin » : elle émigra « du côté des vieilles rues avant la guerre profondément endormies [...] au chevet de la cathédrale » – c'est-à-dire en fait, *moins à l'est*, et par reflux vers l'ancien centre de la cité médiévale. L'on a donc affaire à une géométrie *variable* ; le signifiant du nom propre peut alors récupérer le prestige du tracé symbolique de la carte : ainsi cette « rue du Petit-Pré », adjacente au « boulevard Heurteloup », avec sa « mystérieuse chapelle qui dominait l'autre bout de la rue », peut-elle se métamorphoser, vraie métaphore gracquienne, en « un des avant-postes » de la quatrième frontière, car tous les événements pour ce faire se trouvent réunis : il s'agit d'un haut lieu (rue montante, orientée vers la cathédrale que représente d'ailleurs métonymiquement la chapelle terminale), mais aussi d'un lieu hors-les-murs (où les « Loups » hantent les « prés »).

2. DÉCENTREMENT DU CENTRE

Ce point est capital : il consacre l'essentiel décalage entre plan et espace, entre utilisation platement référentielle d'un système symbolique plane, sans épaisseur, et la profondeur non plane d'une métaphysique du lieu.

S'il s'agit en effet de ne pas « indiquer [le centre] de façon simplement, bêtement spatial », à l'intersection de la croix grecque du plan de ville par exemple – c'est qu'il faut inscrire, au cœur du lieu pour sa part connu, l'incertitude de ses marges, de sorte que ce lieu bascule dans l'Ailleurs : « *Ce point [...] bien près du centre en effet, et juste assez déporté pour ne pas l'indiquer [...]* »¹². Car le mouvement est dialectique : de ce cœur insituable ne cesse de sourdre l'eau souterraine de l'Ailleurs qui s'assèche aux lisières ; réciproquement, on peut toujours espérer découvrir un canal secret, depuis le pied des murailles, pour remonter jusqu'au cœur assiégé de la forteresse.

2.1. Une obsession récurrente

Déjà, en 1961, « Sur la peinture et le lieu » tentait de dégager ce « *centre inaccessible* vers lequel se tourne tout art »¹³, et vis-à-vis duquel alors l'auteur interposait un écran de plus que celui qu'instituait à soi seul le « grand art » ; comme si « l'œuvre de troisième ordre », « une copie de copie, un travail d'école anonyme – et parce qu'il est anonyme, parce que le flot de quelque inconnu a pénétré dans la forme » – avaient toute chance d'être « plus près que les œuvres les plus conscientes », de ce centre-là : le détour et l'indirect s'annonçant en meilleure adéquation à l'approche du centre dérobé. Naturellement un tel déport empêche que soit radicalement saisi *ici* le pressentiment central qui y convoquerait un Ailleurs en rupture de fuite ; il projette toujours à l'écart, autant qu'il aimante dans sa zone d'attraction ; mais c'est dans ce champ de forces que

12. « Paul Celan », *Le Nuage rouge*, op. cit., p. 55.

13. « Sur la peinture et le lieu », *La Seconde simplicité*, Mercure de France, 1961 ; repris dans *L'Improbable*, Mercure de France, 1980, p. 183. Nous retrouverons bientôt ce « flot d'inconnu » qui gonfle l'œuvre.

se révèle, par exemple, la qualité d'être d'œuvres dévouées au lieu, comme celle de Christian Dotremont (en 1971), organisée « *autour* d'un point qui n'est *plus là-bas*, dans la perspective des choses ou l'harmonie des formes, *mais ici, et même en deçà*, dans l'épaule obscure du moi, dans l'irréremédiable origine »¹⁴ ; ou encore celle de Dominique Guthertz (en 1988), « *très près* d'un point qui semble le centre de gravité de la vie même »¹⁵. Le prestige du là-bas vient à la familiarité de l'ici, mais en même temps lui échappe – autour, en deçà, très près –, à la jointure sensible de l'épaule de l'être, qui en commande le geste et l'accueil, mais dans l'évitement du coude à coude.

2.2. L'ellipse

Conséquence de ce mouvement de pensée : si la *Vérité* du Bernin, au tombeau d'Alexandre VII, est déclarée « admirable », « un des chefs-d'œuvre de la sculpture », c'est qu'elle se déploie comme une « force [qui] enveloppe un centre à la fois proche et inaccessible »¹⁶ – c'est-à-dire qu'on l'a sculptée, cette « Vérité » emblématique, *autour* d'un axe et non pas comme cet axe même ; d'où le recours aux ellipses de Képler récemment découvertes, à la « gravitation » qui se soumettrait, comme dans un champ de forces (n'est-il pas question « d'un aimant et de son champ magnétique » ?) les diverses parties du marbre, comme autant de corps galiléens en orbite autour de leur soleil – lui-même dérobé au sein de sa lumière centrale.

14. « Christian Dotremont », 1971, repris dans *Sur un sculpteur et des peintres*, Plon, 1989, p. 29.

15. « Le voir plus simple », Crest, Éd. de la Sétéree, 1988, repris dans *Sur un sculpteur [...]*, op. cit., p. 167.

16. « L'Architecture baroque et la pensée du destin », *Critique*, n° 223, décembre 1965 ; repris dans *L'Improbable*, op. cit., p. 220.

Cinq ans plus tard, *Rome 1630* transfère au baldaquin de Saint-Pierre cet « imperium » qui fait de chaque œuvre du Bernin, une Rome en puissance : il est le « soleil impérial », la « gloire pontificale » à raison même des « routes qui l'irradient » – centre de la roue du monde, dont les colonnes torsées propagent l'hélice de leur mouvement aux quatre points cardinaux ; car ces colonnes, précisément, ont été « dressées *autour* du centre du monde », hélicoïdales parce que réfractant dans leur tournoiement autour de leur axe, celui de leur ronde autour du point absent qui les aimante¹⁷.

Voilà ce qu'a bien vu Roger Munier, dans un article de 1974, « Le Pays »¹⁸ : « Un parcours dont la trajectoire courbe, mais non pas circulaire, évoquerait assez l'ellipse – figure à double foyer et qui implique toujours un manque (*elleipsis**), qui se constitue comme telle en sa forme achevée mais non parfaite (l'ellipse n'est pas le cercle) autour de ses deux foyers [...]. » Et d'ajouter, pour renouer fermement ces intuitions au cœur de l'œuvre : « En l'occurrence : *ici** et *là-bas** que le poète tour à tour interroge [...] » – où l'ici et le là-bas figurent les deux protubérances polaires contrariant la fermeture circulaire sur soi, cette dangereuse perfection si l'on songe au grand aphorisme d'Yves Bonnefoy : « L'imperfection est la cime ».

Explicitement en effet, celui-ci recourt, dans son *Rome 1630*, aux théories cosmogoniques de Képler, comme fondement théorique d'une *epistémè* baroque (au sens où l'entend M. Foucault) – laquelle rencontre ainsi certaines de ses démarches fondamentales ; il n'est pas le seul à penser ainsi, si l'on en croit un ouvrage des mêmes années affirmant que « dans l'art et la littérature baroques aussi bien que chez Képler [...], la figure maîtresse n'est plus le cercle, de centre unique, rayonnant, lumineux, paternel, mais

17. *Rome 1630*, Flammarion, 1970, p. 42.

18. Roger Munier, « Le Pays », *Critique*, n° 325, juin 1974, p. 515.

l'ellipse, qui oppose à ce foyer visible un autre foyer, également actif, également réel, mais obturé, mort, nocturne, revers du *yang** solaire, germinateur, absent »¹⁹. Cependant, précise Fernand Hallyn dans son beau livre d'épistémologie poétique, « l'histoire de la découverte des parcours elliptiques ne s'explique pas en fonction des deux foyers » (comme aurait dû y pousser la stricte logique scientifique telle qu'elle peut se reconstruire *a posteriori*) ; mais peu importe : s'il faut y voir d'abord « l'histoire d'un cercle qui se déforme », cela entraîne donc, hypothèse première, celle « d'un centre qui est décentré »²⁰. D'où découle le fait que « la forme [est] fonction de la force », et que c'est à une « relation dynamique, à résultante tour à tour centrifuge et centripète [que l'on doit l'ordre] qui l[a] décentre »²¹.

Ainsi, en 1972, *L'Arrière-pays* peut revenir sur le fantasme élu (qui s'est trouvé, dans la prédilection pour le baroque, une expression justifiée) à la fois pour mieux le cerner, et le dénoncer : la gravitation ellipsoïdale est comme dynamisée par le décentrement (qui se joue dans le double foyer) et traduit en termes de champ magnétique la constitution même de l'espace : « Je faisais aussi l'hypothèse que le centre caché avait une sorte de magnétisme »²² ; voilà qui

19. S. Sarduy, *Barocco*, Le Seuil, 1975, p. 58.

20. F. Hallyn, *La Structure poétique du monde : Copernic, Képler*, Le Seuil, coll. « Des Travaux », 1987, p. 221. C'est ainsi que Képler lui-même est cité : « L'ellipse tend de plus en plus vers la circularité à mesure qu'elle se prolonge au-delà de son milieu, et finit par se réunir de nouveau avec elle-même » (J. Képler, *Paralipomènes à Vitellion*, trad. de C. Chevalley, Vrin, 1980, p. 221 ; cité in F. Hallyn, *op. cit.*, p. 225) : on voit bien que l'ellipse n'est pensée qu'en fonction et à partir du cercle, selon la combinaison entre le courbe et le droit qui recoupe l'association du Créateur (circulaire et parfait) et de sa créature (introduisant la ligne droite) ; or, « mélange du courbe et du droit, l'ellipse signifie la soumission de la créature aux nécessités matérielles et l'impossibilité pour elle, d'atteindre la perfection totale » (J. Képler, *Gesammelte Werke*, Munich, Beck, 1938 sq., cité in F. Hallyn, *op. cit.*, p. 225).

21. *La Structure poétique du monde : Copernic, Képler*, *op. cit.*, p. 222.

22. *L'Arrière-pays*, *op. cit.*, p. 74.

engage à une errance dirigée autour du vrai lieu, et « guidé[e] » aussi par sa déroutante attraction : « Si je cherchais ainsi, apparemment au hasard, c'est que j'étais déjà retenu dans son influence »²³. D'où ces tours et détours du pèlerin de « l'œuvre absolue » (valant pour le soleil, le vrai lieu, etc.), dans un rayon d'action circonscrit par sa croyance : « A quelques kilomètres d'ici, moins peut-être puisque mes goûts se resserrent sur la Toscane du sud, un peu de l'Ombrie, les Marches, le nord du Latium encore »²⁴ – c'est-à-dire dans une trajectoire tangentielle à tous les territoires qui auraient pu faire *centre* par eux-mêmes, et comme pris dans une ronde, un cercle parhélique où les yeux *brûleraient* (comme on « brûle » au jeu de reconnaissance enfantin) d'enfin voir le soleil.

Ce sera, par exemple, le lac Trasimène avec son reflet « comme on le voit, dit-on, lorsque l'on vient de Cortone »²⁵ dans la prédelle d'une *Annonciation* de Fra Angelico, qui pourra jouer ce rôle de centre dérobé du Pays magnétique ; sans doute parce que déjà *mis en perspective* (non vu en soi, mais depuis un point de vue) – « objet de perspective » lui-même, dans sa constitution optique. Il s'agit déjà d'un reflet de peinture – et d'attribution peu sûre encore, peut-être de Piero della Francesca « dans ses énigmatiques débuts », degré de plus dans la mise à distance) ; impression que renforce l'absence de toute illustration dans l'édition de 1972. Il faut attendre le catalogue de l'exposition de Tours de 1993 pour en avoir une reproduction²⁶, où l'on constate le très mince miroitement d'une sorte de plan d'eau, intermédiaire entre une ville fortifiée que couronne une tour effectivement axiale, et le glacis des collines de premier plan ; comme si c'était au détail paysa-

23. *Id.*, p. 72.

24. *Id.*, p. 73.

25. *Id.*, p. 76.

26. *Écrits sur l'art et livres avec les artistes, op. cit.*, p. 44.

ger du diptyque de Frédéric de Montefeltre (qui est bien, lui, de la main de Piero) doublement proposé en couverture de *L'Arrière-pays* et à la page 19 de l'édition Skira, avec sa nappe d'or miroitant entre les collines, que revenait en reflet, eau pour eau, la charge de renvoyer à l'occulte de ce point de vue²⁷.

Enfin, n'entend-on pas dans le signifiant même de « Lac Trasimène », d'une part « lacs » (qui prend au piège), et d'autre part le référent historique de l'histoire romaine (les légions de Flaminius noyées par Hannibal, c'est-à-dire Rome menacée d'engloutissement) ? Notons qu'à l'appellation moderne de « lac de Pérouse », Yves Bonnefoy a préféré le toponyme antique, et sa sorcellerie évocatoire : ce lac devient le piège où risqua de sombrer Rome, et par où passe, peut-être, sa capacité à renaître.

3. LE MONT ARARAT

Pourquoi donc la nécessité de ce décentrement ? Roger Munier proposait un battement entre les deux foyers de l'ellipse, ici et là ; mais historiquement, on l'a vu, c'est de la déformation du cercle qu'est née l'intuition képlérienne de l'ellipse – l'Ailleurs travaillant l'Ici en son centre, si l'on reprend les catégories qui nous occupent ; ne serait-ce pas précisément *pour préserver cet Ailleurs au cœur même de l'Ici*, que le centre *doit* se décentrer ?

27. Rappelons la « *malinconica distesa delle colline cretacee* » qui fait « bat[tre] plus vite » le sang du lecteur de « l'admirable guide de la Toscane du touring-club italien » (*L'Arrière-pays*, *op. cit.*, p. 34) – retour au plan premier par le truchement du guide de voyage. D'autre part, Yves Bonnefoy reviendra sur ce « premier petit paysage du lac Trasimène [vu] dans *L'Annonciation* de l'Angelico à Cortone », pour l'associer « aux campagnes romaines de Poussin et de Claude », dans « Le Peintre dont l'ombre est le voyageur », *Récits en rêve*, Mercure de France, 1987, p. 216.

Ainsi, je ne crois guère à la raison invoquée dans l'interview récente accordée à Jean Roudaut, sous le titre (donné par l'éditeur) de *La Présence au monde et au langage*²⁸. Dans un esprit très différent de la réponse à l'enquête de *La Bibliothèque imaginaire du Collège de France*²⁹, et proche en cela de la révélation des *Sables rouges* faite à tous les lecteurs de *l'Arrière-pays*, Yves Bonnefoy y évoque de nouvelles lectures enfantines, à ses yeux, archétypales, comme *Les Grimpeurs de rochers*, de Mayne Reed. Les héros, qui sont des chasseurs, poursuivent leur proie vite évaporée jusque dans un vaste cirque de montagnes – nous sommes en Inde du Nord ; soucieux alors de rebrousser chemin, ils ne peuvent en retrouver l'étroite entrée dans le cercle lisse des parois comme rejointes désormais : pris au piège ! Aussitôt, commente-t-il, le désir de retour au pays perdu témoignerait chez ces explorateurs du même élan que celui de l'âme : de l'âme précipitée dans la clôture du corps, de la finitude et de la mort – de l'âme toute tournée vers la nostalgie d'une éventuelle liberté antérieure. Mais précisément, le jeune lecteur qu'il a été n'aurait pas voulu – déjà – de cet élan platonicien ; aurait préféré le cirque sans échappatoire de la terre à toute consolation de « vie antérieure » ; et l'adulte qu'il est devenu en veut pour preuve que, s'il a « oublié la fin du roman » – si donc son souvenir bute sur cette aporie d'un cirque excluant toute fuite dans un Ailleurs originaire – c'est, dit-il, pour vouer l'imaginaire au fait de cette terre réunie dans son cercle, son cirque, sa sphère, en dépit de tous les désirs d'échappée dans les au-delà du

28. « La Présence au monde et au langage », *Le Magazine littéraire*, n° 304, novembre 1992, p. 96-103.

29. Paris, Le Monde-Éditions, 1990 ; repris sous le titre : « Quelques livres qui ont compté », *Entretiens sur la poésie (1972-1990)*, Mercure de France, 1990, p. 339-346. Il s'agit des ouvrages ayant orienté les choix de la conscience adulte, et non ceux qui ont fondé l'imaginaire enfantin – lequel décidera tout de même aussi des constructions ultérieures...

monde : « C'est en somme la terre même que le livre me désignait, me révélait que j'aimais. »³⁰

Mais on touche là à l'ambivalence de toutes ces notions : chacune peut être renversée en son contraire. *Ipsa facto*, la magie de l'Ailleurs s'en trouve évidemment préservée : ne serait-ce pas dans cet Ici de la terre à elle-même révélée que se retirerait le rayonnement secret de l'Ailleurs (jusques et y compris dans la dénégation de 1993 ?). Ainsi, ce cirque quasi inaccessible où s'est fauflée la bête convoitée, ne joue-t-il pas aussi bien le rôle de lieu élu où prend forme l'espace, de centre ombilical du désir réinvesti dans l'effroi certes, mais aussi dans la dénégation (puisque enfin l'histoire *s'arrêterait là* dans le souvenir qui trie) de toute nouvelle expulsion ? Pourquoi d'ailleurs élire un tel lieu comme lieu de la révélation de l'être-là du lieu terrestre – précisément un lieu-piège à leurre et à seuil, découvert dans les hasards d'une chasse bien initiatique, où le gibier tout de même disparaît dans la révélation même d'une tout autre proie : le vrai lieu ?³¹. De deux choses l'une : ou c'est

30. « La Présence au monde [...] », *op. cit.*, p. 98.

31. On pourrait en voir confirmation dans la strate la plus ancienne de l'œuvre, « L'Éclairage objectif », *Les deux sœurs*, n° 3, Bruxelles, 1947, p. 44 : « Et je sais bien que c'est au bord de ces contrées de landes et de courbes, où l'ombre des pins tourne au gré des heures, où chaque source est la première et la dernière à faire entendre son cri que se feront les ultimes rencontres. Je suis au bord du précipice, un inconnu s'approche de moi : Connaissez-vous l'heure d'été ? me demande-t-il, et déjà il s'éloigne. Des robes apparaissent et disparaissent sous les arbres, il semble qu'un feu se propage depuis très longtemps dans le sous-bois [...]. Et pourtant quel homme a pu jamais passer dans ces hautes vallées rocheuses, quelle voix éveiller les échos, et quelles paroles ? J'attends tout de cet homme qui s'éloigne entre les branches, sous les énigmatiques pendules de verdure. » Le rôle de la bête-guide y est tenu par un homme providentiel ; le narrateur, à la lisière d'un domaine aussi enchanté qu'interdit, convoite d'y entrer à sa suite (et non plus, une fois pris au piège, d'en trouver l'issue comme dans *Les Grimpeurs de rochers*) ; car de l'autre côté du précipice, échos et feux rougeoient, qui disent l'essentiel. On aura donc noté l'ambivalence de situation de part et d'autre d'un seuil ; et l'état d'alerte auquel convoque un paysage de « courbes » et de « précipice », de « hautes vallées rocheuses » où chercher l'étroit passage sans retour dont on attend « tout ».

Le choix du « lieu » pour aborder la pensée poétique d'Yves Bonnefoy n'est pas ici thématique, mais problématique : c'est la principale entrée, nous semble-t-il, dans une réflexion poétique globale qui fond à son usage de grands enjeux (platonisme, plotinisme), et les réélabore sous la forme de grands mythes, capables de rendre compte de la dialectique partout à l'œuvre de l'Ici et de l'Ailleurs. Nous proposons l'hypothèse suivante, d'un tournant dans l'œuvre, aux alentours de l'écriture de *L'Arrière-pays* : au mythe *subi* de Rome (mythe du « vrai lieu », mais toujours déporté dans sa quête d'absolu, et en même temps dénoncé comme l'aliénation – œdipienne – typique, celle de « l'Ailleurs »), se substitue un nouveau mythe, qui se veut *agi*, qui se veut clair : le mythe égyptien, délibérément construit par le poète pour répondre à la nécessité d'arrêter les oscillations, et de fonder la langue et l'existence dans le lieu de l'Ici. *Moïse sauvé*, c'est alors l'utopie d'un esprit qui, par l'auto-analyse, veut échapper à ses démons et instaurer « l'acte et le lieu » de la parole partagée.

Cinq chapitres jalonnent cet itinéraire de pensée. Les quatre premiers témoignent du battement incessant entre les deux termes d'une tension bipolaire : trouver le « centre » – lui échapper (parce que c'est la mort, la plus dangereuse illusion de l'esprit – c'est aussi l'Œdipe réalisé) ; d'où ces titres de chapitre I- « Le centre à côté » ; II- « Au carrefour » ; III- « Recentrer » ; IV- « Déception du recentrement ? » Mais c'est le cinquième (« L'Égypte insinuable et la Rome partout ») qui propose la résolution de ces contraires, grâce à la solution « égyptienne », elle-même dialectique : il suffit que Rome ne soit plus dans Rome, que Rome soit *partout*, pour que sous le nom de « l'Égypte » (elle-même insinuable donc) elle puisse sauver un Moïse qui n'aura plus à s'exiler pour une Terre promise ailleurs.

L'essai débouche alors sur une double conclusion ; l'une qui fait aboutir la logique de cette pensée pour laquelle tout lieu, fût-il soumis aux pires menaces qui pèsent aujourd'hui, peut nous être un Nil ; l'autre qui, prenant du recul, réinterroge « l'auto-analyse » ayant abouti à de telles propositions, et pose la question de la part d'Inconscient à l'œuvre dans une telle construction mythique du lieu humain.

Patrick Née est maître de conférences à l'Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines. Ses travaux portent sur René Char, André Breton, Yves Bonnefoy, la poésie et le récit poétique contemporains : ou plus généralement, sur le souci de l'Ailleurs en poésie depuis le romantisme.

BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE FRANCE



3 7531 00243421 6



Participant d'une démarche de transmission de fictions ou de savoirs rendus difficiles d'accès par le temps, cette édition numérique redonne vie à une œuvre existant jusqu'alors uniquement sur un support imprimé, conformément à la loi n° 2012-287 du 1^{er} mars 2012 relative à l'exploitation des Livres Indisponibles du XX^e siècle.

Cette édition numérique a été réalisée à partir d'un support physique parfois ancien conservé au sein des collections de la Bibliothèque nationale de France, notamment au titre du dépôt légal. Elle peut donc reproduire, au-delà du texte lui-même, des éléments propres à l'exemplaire qui a servi à la numérisation.

Cette édition numérique a été fabriquée par la société FeniXX au format PDF.

Couverture :

Conception graphique — Coraline Mas-Prévoist
Programme de génération — Louis Eveillard
Typographie — Linux Libertine, Licence OFL

*

La société FeniXX diffuse cette édition numérique en accord avec l'éditeur du livre original, qui dispose d'une licence exclusive confiée par la Sofia – Société Française des Intérêts des Auteurs de l'Écrit – dans le cadre de la loi n° 2012-287 du 1^{er} mars 2012.

Avec le soutien du

