

MICHAEL EDWARDS

En amont du poème

Sur Yves Bonnefoy

1.

D'où vient le poème? La question fascine ceux qui n'écrivent pas («Qu'est-ce qui vous a donné l'idée de ce sonnet?», etc.) et trouble les poètes, qui se reconnaissent le plus souvent à la fois ignorants et, sinon inspirés, du moins appelés à recevoir des cadeaux qui les étonnent. Je ne sais si on comprendra un jour tout ce qui arrive d'ailleurs, tout ce qui se produit, pendant l'acte d'écrire, mais dans la mesure où l'activité du poète est consciente, on peut certainement dire qu'elle consiste autant à lire qu'à écrire. C'est cette poésie lecture que je vais explorer, pour ce qu'elle pourra nous enseigner, sur la poésie comme sur la vie et sur le monde. J'ai choisi de le faire en réfléchissant à un écrit bref d'Yves Bonnefoy, en partie à cause de l'admiration que j'ai pour toute son œuvre, et pour l'homme, et spécifiquement parce que, dans la page et demie de ce texte et dans la trentaine de pages de la séquence où il s'insère, Bonnefoy réfléchit lui-même, de la façon la plus intense, aux sources de la poésie.

Comme lecture d'un autre poète, «Une représentation de *Phèdre*», troisième des neuf petites proses poétiques qui constituent *L'Origine de la parole*, semble claire, surtout quand on la lit à la lumière de ce que Bonnefoy avait déjà écrit sur Racine dans des essais, et du commentaire qu'il fera plus tard du même passage de *Phèdre*. Mais c'est le mode de lecture qui importe ici, et qui se révèle riche d'idées lentes à émerger. Le «je» du texte, qui est Bonnefoy en tant que poète, arrive dans un théâtre au moment où *Phèdre* entre en scène, et il s'étonne de l'immense silence que la reine laisse entre le début du premier vers qu'elle prononce: «N'allons pas plus avant...», et la fin: «Demeurons, chère Cénone». Il regarde les deux actrices hésiter, s'effleurer sur la scène nue, et il écoute le silence, apparemment définitif, qui se rétablit aussitôt. Ensuite: «Des heures durant, que dis-je, des nuits et des nuits, pendant que j'écrivais, que je barrais des mots et en formais d'autres, j'assistais ainsi dans l'angoisse à la représentation de *Phèdre*.» Ce «récit en rêve» (j'y reviendrai) se présente aussi comme une page de critique littéraire, sur les rapports entre la poésie classique et le poète de maintenant, et on lit un peu plus loin, dans «La résurrection», une analyse de la pièce de Yeats portant ce nom, et une comparaison avec la peinture de Bram Van Velde. Les genres se mêlent, peut-être parce que dans la vie de beaucoup de poètes modernes, qui passent souvent le plus

clair de leur vie à écrire *sur* la poésie et sur les autres poètes, la limite entre l'activité critique et l'activité «créatrice» tend à s'estomper, et peut-être aussi parce que les choses que l'on veut dire, *dans une période comme la nôtre*, peuvent parfois se dire mieux dans une prose analytique que dans un poème.

Dans «Une représentation de *Phèdre*», je vois aussi la présence de La Bruyère. Comment le récit commence-t-il? «J'étais arrivé en retard.» Sans d'autres traces, on n'entendrait peut-être pas le début des *Caractères*: «Tout est dit, et l'on vient trop tard depuis plus de sept mille ans qu'il y a des hommes, et qui pensent [...] l'on ne fait que glaner...» L'idée que la cérémonie se déroule déjà, cependant — que la poésie existe et que l'on a été irrémédiablement devancé —, revient dans le récit suivant, «Sur les ailes de la musique», où la radio est allumée depuis longtemps avant que le narrateur en soit conscient, et aussi dans «Les chariots et les feux» et «Voix rauques», où, respectivement, «Le spectacle était commencé», «La représentation est commencée». La difficulté qu'éprouve le poète pour entrer dans la tradition des poètes, pour s'élever, avec des phrases encore inachevées, avec des poèmes simplement virtuels, à la hauteur de la poésie, se voit aussi, semble-t-il, dans l'obscurité du théâtre et les trébuchements du narrateur: «Je trouve un peu à tâtons ma place dans une loge» («Voix rauques»), «je cherchais ma place, les yeux baissés sur les obstacles de l'ombre» («Une représentation de *Phèdre*»). Et pourquoi ces obstacles se présenteraient-ils ainsi: «je cherchais ma place [...] attentif à ne pas heurter les genoux brillants, les mains baguées posées à plat sur des livres»? Images, certes, à la fois vraisemblables et oniriques, les genoux «brillants» et les mains «baguées» signifieraient-ils aussi une richesse qui dédaigne l'intrus, l'élégance d'une poésie classique hors de la portée du nouveau? Et pourquoi des livres, plutôt que des programmes? Parce que c'est sans doute à la poésie de Racine et non à son théâtre en tant que tel que Bonnefoy pense, et que c'est le livre fermé de Racine que le rêve, ou l'inconscient, lui a suggéré de désigner.

Cette mise en scène, presque, de La Bruyère — qui décrit si bien la situation du poète moderne — explique en partie, mais en partie seulement, l'«angoisse» qu'éprouve Bonnefoy lorsque, la tête pleine des vers de l'autre, il se met lui-même à écrire. Car le «silence» qui se rétablit serait à la fois celui du XVIII^e siècle, dont la démission poétique est troublante dans la mesure où elle suggère, au-delà des faits de l'histoire littéraire, un défaut dans la langue française quant à sa capacité pour la poésie, ou pour le moins une tendance, un vouloir, que la poésie vraie aura à combattre, et celui aussi, on n'en doute pas, de Racine, dès l'achèvement, précisément, de *Phèdre*. Le silence de Racine s'explique pour Bonnefoy, on le sait, par l'échec de l'alexandrin classique, et lorsqu'il cite plus tard les quatre premiers vers de *Phèdre* dans «Quelques livres qui ont compté» (*Entretiens sur la poésie*):

N'allons pas plus avant, demeurons, chère Enone,
Je ne me soutiens plus, mes forces m'abandonnent,
Mes yeux sont éblouis du jour que je revois
Et mes genoux tremblants se dérobent sous moi...

c'est l'alexandrin même qu'il entend parler, lequel, abandonné de ses forces et incapable d'aller vers le monde extérieur, s'enferme dans son palais. Voilà une intuition géniale qui éclaire l'acte poétique, et qui descend bien plus profondément dans une œuvre de poésie que les diverses formes scientifiques de l'étude littéraire. C'est sûrement, entre autres choses, la poésie qui préoccupe Racine dans *Phèdre*, même si d'autres lectures de son inquiétude sont possibles. Je ne crois pas, pour ma part, que la perfection de l'alexandrin le condamne à n'exister que dans «l'intemporel», et au lieu de voir dans ses deux hémistiches «bâtis symétriquement» un équilibre statique, on pourrait y sentir un balancement, un mouvement en avant qui correspondrait à la marche. Le temps qui passe, les existences réelles, les «présences» du monde que nous rencontrons dans la vie de tous les jours — tout ce que Bonnefoy remet heureusement en valeur et dont sa poésie est le très émouvant témoignage —, l'alexandrin comme les autres vers réguliers ne l'exclut pas plus que le vers libre. Ce qu'il appelle la «clôture» de l'alexandrin n'est, après tout, qu'une métaphore, et ouvrir les mots en poésie à l'expérience sensible et aux vrais choix de la vie sur terre dépend d'une vigilance éclairée et incessante dont Bonnefoy a, encore une fois, le mieux parlé, mais que les formes régulières, il y a lieu de le croire, dans le cas du moins de beaucoup de poètes, n'entravent pas, mais au contraire soutiennent. Je ne pense pas que ce soit l'ordre fermé de l'alexandrin qui ait inquiété Racine, mais plutôt la poésie elle-même, et son pouvoir redoutable de transfigurer le monde au moyen d'une imagination dont Pascal avait dit, on s'en souvient, qu'elle était «maîtresse d'erreur et de fausseté». Mais un poète éprouve le vers, comme le rythme, comme les sonorités d'une langue, selon ce qu'il y a en lui de plus profond, selon sa façon la plus intime de vivre la poésie, et c'est sans doute à la lutte contre l'alexandrin et contre les formes closes, qui se traduit vraisemblablement à la fin d'«Une représentation de *Phèdre*» dans les mots écrits, barrés et récrits, que nous devons la beauté, la force morale, la sagesse exemplaire de la poésie de Bonnefoy.

La poésie, ou la prose poétique, onirique, de ce petit texte, va plus loin dans l'approfondissement de l'écriture racinienne que ne le peut le discours critique. Dans la liberté d'un récit et dans une situation de rêve, Bonnefoy invente aussi le silence de la césure. Tout le milieu de son texte se déroule pendant l'«étonnement», l'«inquiétude» provoqués par ce soudain mutisme du vers classique, pendant l'aphasie à laquelle la poésie racinienne semble destinée. Il serait satisfaisant de penser aussi que c'est l'inconscient qui a dicté à Bonnefoy la substitution de «pas» à «point» (*Phèdre* dit, en effet, dans le texte de Racine: «N'allons point plus avant»), car le mot signifiait

originellement un vrai pas — une expression comme «je ne marche pas» fait entrevoir cette origine — et sur la scène du rêve les deux comédiennes essaient pendant longtemps d'avancer vers les mots à venir, «par brusques poussées de leur front absent, par humbles élans de leurs bras très courts», par des «hésitations», des «retraits rapides», jusqu'à ce qu'elles consentent à «un pas soudain» qui permet la parole. Il est vrai qu'en transcrivant aussi le vers dans «Quelques livres qui ont compté», Bonnefoy écrit «pas», et que, citant de mémoire, il apporte d'autres changements aux vers suivants; mais la mémoire fait souvent très bien les choses, et ce *pas* que la poésie classique, dans l'esprit de Bonnefoy, a tant de difficulté à faire et qui sera, pour ainsi dire, dans le cas de Racine, le dernier, signifie profondément dans l'expérience de Bonnefoy, qui s'efforce lui-même de marcher en poésie après la rencontre de Racine, de faire le pas entre «cette suite de vers», comme il le dit dans notre texte, «qui ont bouleversé mon adolescence» et la poésie autre qui serait la sienne. D'où la force de cette description des deux actrices: «deux fourmis debout, deux servantes encombrées d'une mort ou d'une naissance». L'image des fourmis est déjà intéressante — peut-on y voir le travail instinctif, inconscient, un peu effrayant et inhumain des commencements de l'acte de poésie? —, mais ces servantes, cette mort qui est peut-être une naissance, le lecteur a l'impression de les reconnaître, et il a raison, car ces quelques mots sont eux-mêmes la lecture de plusieurs autres écrits, et d'un tableau. Je pense à *Dans le leurre du seuil* et aux «servantes» de la fille de Pharaon qui trouvent dans les eaux du Nil le panier de jonc où est caché Moïse, l'enfant de la promesse, et au *Moïse sauvé des eaux* de Poussin auquel Bonnefoy pensait également. On peut retrouver aussi, dans l'hésitation entre la mort et la vie, l'épigraphe de *Dans le leurre du seuil*: «They look'd as they had heard of a world ransom'd, or one destroyed» («On eût dit qu'ils venaient d'apprendre la nouvelle d'un monde rédimé ou d'un monde mort»), et l'épigraphe de *Pierre écrite*: «Thou mettest with things dying; I with things new born» («Tu as rencontré ce qui meurt, et moi ce qui vient de naître»), comme on retrouve la source même de ces épigraphes, *Le Conte d'hiver* de Shakespeare. Si ces quelques mots sont surdéterminés, saturés de souvenirs littéraires, d'allusions conscientes ou inconscientes, c'est sans doute parce qu'ils traduisent une vraie anxiété — qui brise le cadre de la réflexion et fait affluer, et se tenir ensemble, une foule de suggestions — devant une sorte de paralysie du vers classique, devant l'impossibilité de savoir s'il va en résulter la mort de la poésie ou la naissance d'une poésie nouvelle. D'où «l'ombre», qui est maintenant, dans la salle du théâtre, une «ténèbre», d'où le «vide» dans lequel va se faire finalement un pas, et d'où ce jeu entre la salle «retenant son souffle» et les mots de Phèdre arrivant après si longtemps «d'un seul souffle», pour que le poète associe à sa recherche angoissée de la parole, les lecteurs de poésie, qu'il semble imaginer eux aussi suspendus dans l'attente. Bonnefoy entre ici dans un temps hors du temps, un temps qui paraît avancer et reculer

comme les actrices sur la scène, avant d'être précipité dans l'activité au contraire fiévreuse, mais oscillant également entre la création et la destruction, entre les mots formés et les mots barrés, de la fin du récit.

Ce petit récit se tient au centre de la poésie, de la poétique, modernes. La poésie commence en effet dans le silence, elle naît du silence du monde et de Dieu, de notre étonnement de ne pas entendre la voix du réel, de ne plus entendre «la voix du Seigneur Dieu» se promenant dans le jardin, «après midi, lorsqu'il se lève un vent doux». La poésie existe, pourrait-on penser, parce que le monde, ne nous parlant pas, semble s'attendre à ce que nous parlions, nous, pour entamer, avec une parole convenable, la conversation.

Dans le «bouleversement» de l'adolescence que ce texte volontairement court et dense semble chercher à revivre et à approfondir, on sent la complexité de la lecture de Racine où Bonnefoy s'engage. Par ce prodigieux enrichissement imaginaire d'un seul vers de *Phèdre*, il montre en Racine celui qui, se heurtant à l'impasse de la poésie qu'il a lui-même perfectionnée, permet en même temps à un autre poète, grâce à un acte de lucidité absolue, de recommencer la poésie. On retrouve dans les essais de Bonnefoy un mélange semblable de refus et d'adhésion. D'un côté, le théâtre racinien demande au «mot» d'opposer son économie inflexible au «réel», se constitue un univers essentiel «hors de l'espace, hors du temps», et fait de la mort, contrairement à la poésie de Baudelaire, quelque chose de purement abstrait. Je cite l'essai sur «L'acte et le lieu de la poésie» recueilli dans *L'Improbable* (et je note en passant que cette critique va curieusement dans le sens de ce que disent souvent à propos de Racine les lecteurs anglais). Quelques années plus tard, Racine figurera parmi les poètes «que l'orgueil mène», selon un jugement lapidaire, mais très rigoureusement préparé, à la fin du grand essai sur «La poésie française et le principe d'identité» dans *Un rêve fait à Mantoue*. Mais de l'autre côté Racine appartient tout de même à la vraie poésie, telle que l'esprit français la souhaite, par sa langue «tendue», par «l'économie du sens» et le vocabulaire «restreint» qui permettent à chaque moment de ses tragédies d'être une «connaissance accrue»; ce qui incite Bonnefoy à déclarer, dans ce même essai sur «La traduction de la poésie», qu'il est resté «tant soit peu, le disciple de Racine». Dans «Quelques livres qui ont compté», Racine est celui qui semble avoir compris que le vers classique ne peut plus avancer, et avoir créé en *Phèdre* la conscience de cet essoufflement, mais aussi le désir de «suivre des yeux un char fuyant dans la carrière», d'aller «à l'ombre des forêts», autrement dit de «rencontrer quelque chose de réel au sein même de l'expression poétique».

L'importance de cette lecture résolument indépendante et double de Racine, c'est qu'elle éclaire vivement la poésie de Bonnefoy, qu'elle propose une façon neuve de lire l'histoire de la poésie française, et qu'elle constitue en elle-même une poétique. Et l'intuition profonde qui a conduit Bonnefoy à diviser le vers de *Phèdre*, à créer une aphasie, même provisoire,

au cœur du vers alexandrin, amène le lecteur à relire le vers, et peut-être à l'entendre pour la première fois. Qu'arrive-t-elle à dire, en effet, la reine fatiguée, après l'interminable attente et «comme une goutte d'eau longtemps amassée se détache», sinon «Demeurons, chère C  none»? — ce qui n'ajoute rien (ou presque) aux mots qu'elle a d  j   prononc  s: «N'allons pas plus avant...» Fid  le    sa premi  re id  e, elle n'avance pas, et l'alexandrin non plus, qui se r  p  te, se retourne sur lui-m  me, et l'on comprend qu'apr  s cet   chec de la parole le silence se r  tablit: il n'y a,    strictement parler, plus rien    dire. Racine et Bonnefoy collaborent, en quelque sorte, pour montrer que le vers ici se d  fait. Que si le vers recommence toujours — selon l'id  e m  me d'un vers et selon le sens   tymologique de tant de mots qui le d  nomment, isol  ment et en combinaison avec d'autres: *vers*, *strophe*, *rondeau*, *virelai*, *vaudeville* —, le mouvement de recul est en m  me temps une progression (on se reprend, on n'arr  te pas de se reprendre, mais c'est    chaque fois pour mieux avancer), alors que le vers de Ph  dre ne r  ussit m  me pas    enjamber la c  sure sans se redire. Et on peut continuer de lire le texte de Racine    la lumi  re du r  cit de Bonnefoy. Car le passage qui l'a requis adolescent se pr  sente ainsi:

N'allons point plus avant. Demeurons, ch  re C  none.
Je ne me soutiens plus, ma force m'abandonne.
Mes yeux sont   blouis du jour que je revoi,
Et mes genoux tremblants se d  robent sous moi.
H  las!

Ce «H  las!», moins connu que celui d'Antiochus    la fin de *B  r  nice*, semble exprimer la tristesse de Racine devant la lassitude de l'alexandrin, et il le fait    merveille,   tant lui-m  me presque en dehors de l'ordonnance des vers, simple cri que les mots d'  none qui suivent auront comme t  che de r  cup  rer pour le m  tre. Et voici les trois interventions suivantes de Ph  dre:

Que ces vains ornements, que ces voiles me p  sent!
Quelle importune main, en formant tous ces n  uds,
A pris soin sur mon front d'assembler mes cheveux?
Tout m'afflige et me nuit, et conspire    me nuire.
[...]

Noble et brillant auteur d'une triste famille,
Toi, dont ma m  re osa  t se vanter d'  tre fille,
Qui peut-  tre rougis du trouble o   tu me vois,
Soleil, je te viens voir pour la derni  re fois.
[...]

Dieux! que ne suis-je assise    l'ombre des for  ts!
Quand pourrai-je, au travers d'une noble pouss  re,
Suivre de l'  cil un char fuyant dans la carri  re?

Il est normal que, dans l'action de la pièce, Racine présente ici la folie qui menace la reine et les surgissements apparemment incohérents de son inconscient (elle se réveille aussitôt, en criant: «Insensée, où suis-je? et qu'ai-je dit?»), mais l'effet de ses lambeaux de discours est aussi de projeter dans le déroulement raisonnable des vers classiques une sorte d'inconscient de la poésie, au moment même où Racine commence à interroger le bien-fondé de la poésie, à craindre l'éloquence. On dirait que c'est autant la vie secrète du poète que celle de son personnage qui insiste ici pour se faire entendre. Je remarque aussi que ce désordre de la reine ne dérange pas, finalement, l'ordre des vers, et que le pouvoir de la poésie de Racine consiste à rendre encore plus sensible et plus émouvante la confusion émotionnelle de ses personnages en la faisant apparaître dans une trame ininterrompue de vers, dans la perfection absolue d'un dire. On sait aussi que ces vers viennent de l'*Hippolyte* d'Euripide — que Racine pratique à cet endroit une sorte de poésie lecture qui confine à la traduction. Mais outre qu'il invente, pour les premiers mots de la reine, les vers que reprend Bonnefoy et qui parlent, selon un deuxième sens à peine caché, de l'alexandrin, ce qui donne aux autres passages une signification supplémentaire qu'ils n'ont pas chez Euripide, Racine modifie l'ordre des interventions de Phèdre et transforme une invocation à Artémis en une invocation au soleil, pour que sa Phèdre à lui passe de son propre corps au soleil, et finalement aux forêts imaginées — pour, en somme, que même dans son délire la poésie la conduise de façon harmonieuse de sa personne physique au monde extérieur et divin, et de là, par un retournement brusque qui obéit néanmoins à une logique intérieure, à ses désirs refoulés: à son amour interdit pour un jeune chasseur qui ne peut s'avouer que par le biais d'une *forêt* et d'une *fuite* chargées de sens indicibles, et au moyen de la *noblesse* même d'une poussière qui excuse tout en l'agrandissant. Il suffit de voir que Racine pense, dans ces vers de Phèdre, à la poésie, pour que l'idée affleure que partout dans ce qu'il considèrerait sa dernière tragédie il vivait, au plus profond de lui-même et au plus profond de son texte, l'aventure de la poésie, son danger et son réel pouvoir, comme seuls les très grands sont capables de le faire.

Et que Bonnefoy a eu raison, dans «Une représentation de *Phèdre*», d'arrêter de citer la pièce au mot «*CEnone*»! Car si le deuxième hémistiche du vers répète le premier, il ajoute néanmoins ce nom, qui est présent encore une fois parce que la pièce le demande, parce qu'il importe que Phèdre s'adresse, dans son égarement, non pas à une simple confidente mais à la nourrice de l'origine (qui a été nommée une fois déjà dans la pièce, et là aussi comme la «*chère CEnone*»), mais qui est surtout un mot à part, un nom qui ne signifie pas de la même façon que les autres mots de la langue. «*CEnone*» ouvre soudain, dans le texte de Bonnefoy, mais non pas vraiment dans celui de Racine, à un possible, à un nouveau travail sur les sonorités des mots, à une recherche, en effet, des noms propres — c'est-

à-dire de la langue poétique, de la poésie, comme Bonnefoy l'entend. Il dira plus tard, à propos de Nerval, que son langage dans *Sylvie* «différencie le lieu [...] par des noms, des noms propres qui en préservent l'épaisseur d'être» (le «couvent de Saint-S...», «la butte aux Gens d'Armes»), et que de ce fait «la parole poétique semble possible, ne lui suffirait-il pas de faire de tous les mots des sortes de noms [...]?» Il disait même en 1980 (année de la première parution d'«Une représentation de *Phèdre*»), à propos du nom «Douve», si important dans l'invention de sa propre poésie: «En poésie il n'y a jamais que des noms propres.»

On trouve cette phrase fondamentale dans la «Lettre à John E. Jackson», recueillie dans *Entretiens sur la poésie*. En effet, depuis le silence de Dieu, il faut parler; depuis qu'Adam ne nomme plus les animaux, il faut trouver des noms.

2.

«Une représentation de *Phèdre*» descend dans une sorte de rêve éveillé de la pièce de Racine, ou plutôt de sa poésie, afin de descendre aussi dans la «nuit» de la poésie de Bonnefoy: dans une succession interminable de nuits ou dans une seule nuit répétée qui précède et qui prépare sa poésie. La forme du récit rend possible une lecture de Racine autre que celles qu'autorise la prose critique, et aide Bonnefoy à parler de son propre travail de poète loin des embûches de ce qu'il appelle le concept. Le texte prend sa place dans un ouvrage qui passe en revue, mais sans que ce soit là, du moins je le suppose, l'intention expresse de l'auteur, diverses formes du rapport à un autre écrivain, à une autre œuvre, qui vont de la critique directe de Yeats dans «La résurrection» à la présence sourde, je crois, de Nerval dans «Sur les ailes de la musique», de Rimbaud dans «Les chariots et les feux» et peut-être même de T. S. Eliot dans «L'indéchiffrable». Entre la comparaison, disons, *prosaique* de Yeats et de Bram Van Velde et ces présences amies, ces influences acceptées avec gratitude et longtemps assimilées — entre les deux modes les plus habituels de travailler avec un autre —, «Une représentation de *Phèdre*» propose une approche intermédiaire et différente.

Le rapport au rêve n'est pas simple. Le récit raconte au début ce qui aurait pu se passer dans la vie réelle: l'arrivée dans le théâtre, l'effort pour trouver sa place dans l'obscurité, et Bonnefoy parle évidemment en son propre nom et avec sa conscience, pour ainsi dire, diurne, en faisant allusion aux vers de Racine qui ont bouleversé son adolescence. On bascule dans le rêve au moment précis où *Phèdre* interrompt le déroulement des vers, et on ne peut vraiment savoir, en lisant la dernière phrase du récit, si le narrateur qui s'efforce maintenant d'écrire le fait en rêvant toujours ou après être sorti du rêve, dans la réalité de l'acte poétique. Car, récit *en* rêve (et non pas récit *de* rêve), «Une représentation de *Phèdre*» permet à Bonnefoy non seulement de réfléchir de façon inhabituelle à un poète et à la

poésie, mais aussi de mettre en action le sujet poétique en dehors de toute psychologie. À propos des quatre premiers vers de Phèdre, il dit, dans «Quelques livres qui ont compté»: «Je préférerais relire indéfiniment cette suite d'alexandrins que bien comprendre le reste, dont la psychologie ne m'intéressait nullement», et voici ce qu'il voit dans le récit:

La scène était nue et très obscure. On n'y distinguait que deux silhouettes, deux corps drapés de tuniques sans doute blanches, qui, courbés en avant, on aurait dit sous un poids, ne vivaient que par un grand masque pourtant lui-même aveugle, incolore, lisse de haut en bas du visage.

Silhouettes, tuniques, masque: tout concourt pour que Phèdre, et CEnone aussi, perdent leur réalité superficielle dans un «théâtre des passions» afin de devenir figures dans un drame essentiel, auquel le narrateur aussi est invité à participer. Et il suffit de lire les autres récits de *L'Origine de la parole* pour comprendre que ces deux femmes transposées, rêvées, reviennent, comme en rêve, afin d'entraîner le narrateur, qui glisse entre «je» et «il», dans d'autres aventures de l'être.

Dans le récit suivant, en effet, «Sur les ailes de la musique», le sujet du texte entend, d'abord à la radio, deux voix de femmes «qui se répondent avec une majesté et une simplicité qu'il n'eût jamais supposées possibles». Ces chanteuses, une contralto et, plus jeune qu'elle, une soprane, ne sont d'aucune manière CEnone et Phèdre, mais qu'il est curieux de noter cette «majesté» et cette «simplicité», ces qualités qui semblent rappeler les préfaces de Racine pour que les personnages soient quand même liés, par la ressemblance indirecte, poétique, qui est le propre du rêve. Et on voit l'enjeu de «cet immense chant d'unité, de dualité», car la deuxième voix, en retraçant la forme de la première, la modifie légèrement, de sorte que la reprise infinie de la musique s'accompagne d'un mouvement en avant, d'une durée, pour créer, dans le mystère, il est vrai hasardeux, du rêve, l'«accord de l'intemporel et du temps». Ne serait-ce pas la définition de la poésie, ou son espoir le plus lointain, lorsqu'elle s'ouvre au temps qui passe, à des gestes humains s'accomplissant dans une finitude mortelle qui est leur lieu inéluctable — aux conditions réelles, en somme, de la vie sur terre —, mais sans tout abandonner à l'horizon fermé de ce qui n'existe que pour ne plus exister, grâce à la mise en œuvre de la foi du poète, quels que soient ses modalités et son objet? D'où le fait que la réponse de la deuxième voix devient un «répons», la poésie, la musique, se rapprochant sur ces cimes d'une liturgie, de la célébration de ce qui est; et d'où aussi, sans doute, cette dualité de voix, comme si on savait, ne serait-ce que dans le rêve, que la voix singulière du poète ne suffit pas pour la poésie la plus haute, et qu'il faudrait que résonne en elle, sinon la voix d'un dieu ou d'un autre, au moins celle d'une région cachée, inconnue, de soi.

Cette région, ou un de ses moments possibles, le récit commence soudain à l'explorer, car il suffit que le sujet du rêve pense que les deux voix ne

se situent pas au loin, dans l'au-delà des ondes radiophoniques, mais qu'elles sont ici avec lui, et que, si elles dominent toutes les autres voix du monde, c'est qu'elles sont en elles-mêmes «le réel», pour qu'il comprenne que ce chant a lieu dans «la maison de l'enfance». Il croit donc savoir qui sont ces femmes — ou tout au moins la première: «Cette voix, la plus basse, est-ce donc celle de sa mère?», car il dit de la seconde à la fois qu'il la reconnaît et qu'il ne la reconnaît pas. Cette jeune fille pourrait être la sœur de la mère — le rêve en effleure un moment la possibilité: «elle regarde l'amie, la sœur aînée» —, mais ce n'est finalement que pour se confondre avec elle. Cela, le rêve ne le dit pas, sauf à la façon des rêves. La mère sort de la maison, toujours en chantant, et disparaît au détour d'un chemin, dans un jardin qui est devenu un parc «touffu, plein d'oiseaux», et qui signifie, semble-t-il, la mort, mais la mort transfigurée, embellie, par le souvenir et l'amour. La jeune fille reste dans la maison, et c'est vers elle que va l'homme du récit, mais en tombant à genoux devant elle il se voit «sur le pré en pente, parmi les fleurs et quelques abeilles», comme s'il était dehors, avec sa mère. «Qui es-tu, lui demande-t-il, qui es-tu?» et c'est au lecteur de comprendre (si je ne me trompe) que cette jeune fille est en effet sa mère, mais sa mère en jeune fille — la sœur cadette, pour ainsi dire, de la mère qu'il a connue: l'origine de l'origine, l'amont caché du premier réel. La recherche de la poésie conduit l'homme du récit à l'enfance, à une origine de la parole non pas dans le langage mais dans la vie; mais à la fin du rêve il découvrira, semble-t-il, que l'homme ne peut remonter à la source, ni le poète pénétrer jusqu'à l'amont du réel: «Il a pris ce visage dans ses mains, et elle sourit, elle est triste [...]. Mais déjà il n'a plus entre ses doigts qu'un peu de l'air frais du matin, de l'air d'ici ou d'ailleurs, peu importe, dans l'inexistence du monde.»

Dès que le rêve s'installe dans ce «théâtre de l'éternel» — on pense à *Phèdre*, mais l'expression vient de «Sur les ailes de la musique» —, il y reste, car dans le texte suivant, «La résurrection», l'analyse de Yeats est suivie d'une longue parenthèse, écrite encore une fois à la troisième personne, sur la résurrection de la mère. L'acteur du récit se demande comment sa mère ressusciterait: telle qu'il la voit, lui, telle que la voit sa sœur, ou celui ou celle qui l'a le mieux aimée? Il pense alors, «et non sans quelque inquiétude», à son père, et il imagine sa mère comme son père l'a vue pour la première fois, comme «la jeune fille que lui, le fils, n'aura jamais aperçue». L'origine s'éloigne de nouveau, et à la fin du dernier récit du recueil, «Les chariots et les feux», le narrateur, redevenu «je» parce qu'il y a aussi un petit garçon qui, par la vertu des rêves, le représente, dit comme un adieu à l'origine et à l'amour qui lui appartient. Il regarde partir, sur une plage, une jeune mère qui occupe «tout le ciel», et avec elle un enfant, son fils, qui lui prend la main, en pensant qu'ils vont marcher longtemps ensemble, «dans la nuit qui enveloppe les mondes». On dirait que dans ces récits Bonnefoy laisse se dérouler un certain rêve de l'origine, une sorte de gnose

du passé, pour pouvoir, peut-être, mieux se ressaisir dans le lieu et le temps auxquels il croit avec fermeté, dans l'*ici-et-maintenant* du vécu.

On voit qu'une méditation sur la poésie, et sur d'autres moyens d'accroître le sens du réel, guide tous ces récits, quel que soit leur sujet — même «Les chariots et les feux» commence devant un «spectacle» — et que «l'origine perdue» de l'enfance (comme l'appelle «Sur les ailes de la musique») et de l'au-delà de l'enfance, anime une réflexion sur l'origine de la parole qui refuse de s'enfermer dans des raisonnements, par exemple, linguistiques. On voit aussi que le rêve, transcrit ou imaginé, permet à un moi de rêve, à un personnage de récit, de vivre l'aventure de la poésie, de la musique, parmi les existences du monde et parmi les figures des êtres chers. Ce personnage devient parfois, de façon toute simple, le poète, dont la biographie intervient, comme intervient un autre être proche («mon amie»), pour que le récit puisse parler, par exemple, du ramassage, dans un «ravin», de «belles plaques de safre» («L'aube d'avant le signe») et rejoindre, dans la continuité de la vie et de son écriture par-dessus les rêves, le même safre et le même ravin de la première page de *Dans le leurre du seuil*. Ce rêve, cette rêverie, où le poète agit de tant de façons diverses et où les barrières cèdent entre la mémoire et l'imagination, entre le présent de la conscience et l'ailleurs de l'inconscient, entre le «je» et un «il» libre de prendre plusieurs formes, de s'éloigner ou de se rapprocher, serait peut-être une version moderne de ce qui représentait, pour quelques écrivains anciens et quelques poètes de la Renaissance, la visite nocturne d'un «démon».

3.

On ne comprend pas la signification, la portée de tout cela sans avancer dans la troisième forme de lecture que pratique le recueil. L'origine de la poésie se trouve dans la lecture d'autres poètes et dans celui du rêve — et comme il est important de souligner, surtout à propos de Bonnefoy, que le rêve, que l'on ne penserait pas maîtriser entièrement et dépouiller ainsi de son pouvoir d'étonner et d'indiquer des chemins dont on ne soupçonnait peut-être même pas l'existence, ne peut néanmoins servir la poésie qu'à condition d'être pénétré et guidé par la conscience éveillée. Mais cette origine se trouve aussi dans une autre lecture, celle du monde. Car pour écrire, pour tracer sur du papier des mots et des suites de mots qui soient aussi des signes recelant (selon une, du moins, de leurs façons d'exister) un sens, il faut pouvoir croire que le monde dans lequel cet acte va avoir lieu est capable de le recevoir, étant porteur lui-même de sens et de signes. D'où la difficulté de la littérature moderne, le statut précaire de la poésie après l'apparente disparition des dieux, la crise profonde du vers qui accompagne la crise de la foi. Le premier texte de la séquence est donc «L'indéchiffrable», dans lequel l'acteur du récit — ou le *patient* du rêve — cherche avec grande difficulté à lire les noms inscrits sur des plaques fixées à l'entrée

de maisons cachées dans des bois, mais trouve, à chaque fois qu'il s'en approche, qu'il y a des mots illisibles ou inconnus, «s'il s'agit même de mots», et que les phrases deviennent «interminables», comme celles, dirait-on, d'un monde matériel qui frappe par sa surabondance inépuisable et comme inutile. Il entreprend «de noter ce qui est écrit» dans un carnet, pour pouvoir le «décrypter» — voilà le commencement anxieux de l'écriture dans les conditions actuelles de notre rapport au monde —, mais bute sur la mobilité incessante des mots et des lettres, et spécifiquement du Y, «que j'avais cru aisément identifier», mais dont les branches «sont chacune fourchues, en fait, et courbées, brisées et d'ailleurs aussi dédoublées, plusieurs fois, en traits qui se concurrencent, se mêlent, défont les symétries significantes», comme si, à travers cette rhétorique de l'accumulation, le premier problème à résoudre, mais qui échappe, peut-être pour toujours, est celui du moi écrivant, désigné de façon furtive mais intelligible par cette première lettre du prénom. Dans un deuxième rêve qui ressemble au premier («comme si on ne faisait jamais qu'un nombre restreint de rêves»), la recherche de signes passe du langage à la peinture, car le nom écrit sur la porte se présente cette fois-ci comme un tableau, mais qui change, lui aussi, et qui cède devant la métamorphose de son support matériel, les têtes des clous devenant des astres, les fissures des planches «menant très loin dans l'entrevision d'autres mondes».

Il s'agit encore, dans ce premier texte, de déchiffrer des signes humains, écrits ou peints. Dans «L'aube d'avant le signe», ce sont les signes du monde qui sont à lire — fragment de statue qui ne serait peut-être qu'une pierre vaguement anthropomorphe, plaques de safre sur lesquelles on sait finalement que l'impression d'une écriture est un leurre — et qui sont à trouver sans doute dans une parole qui précède les paroles, celle, par exemple, «qui hante le chant des coqs». Dans ce récit qui devient rêve, le narrateur entend, en effet, des chants de coqs qui s'enflent, soudain, pour devenir «des milliers de voix emphatiques, de déclarations mystérieuses qui montent de cet espace que je pressens devant moi, dans la nuit qui le couvre encore. En somme, c'est tout un univers qui effleure là, aux proportions de l'abîme où s'enfuient les mondes». Il se plaît à imaginer — et que l'idée est belle — que les coqs saluent non pas le soleil, qui paraît à peine, mais ces «grandes constellations» qui furent «la première idée du signe, c'est-à-dire de l'espérance». Le projet est certes romantique (on pense à Nerval, mais à un Nerval revenu de sa confiance dans le monde des esprits), et consiste, non pas à rassembler les fragments dispersés du paradis (Novalis), mais à chercher ce qui reste d'un monde signifiant d'avant l'intervention ambivalente du langage. Mais il est légitime, il est même nécessaire de poursuivre, du moins dans ce domaine, l'action des romantiques, car ils comprirent en partie le problème du signe — du monde en tant que signe — et pour nous aussi une structure de signes fondée sur un christianisme humanisé et rendu rassurant demeure inefficace. (La parole

du christianisme divin et indocile est autre chose.) Toute l'œuvre d'Yves Bonnefoy nous est précieuse parce qu'elle continue d'interroger le monde, d'essayer de lire les signes, et d'écouter la voix, de la terre et de son ciel, dans une époque où des discours qui se croient plus avertis essaient de nous persuader que les signes et leurs interprétations illimitées émanent de nous, et que l'idée même d'une transcendance est un effet du langage. Et je remarque encore une fois que ce petit ouvrage réussit, avec sa charge émotionnelle et son grand enchantement poétique, à passer en revue, de façon même logique et progressive, la gamme des choses porteuses, ou non, de signes, des plus humaines aux plus extérieures à l'homme.

Lire, écrire, parler: autant d'activités essentielles et que l'on croirait aller de soi mais qui s'annoncent en réalité problématiques, dans un monde dont il faudrait essayer de comprendre l'usure de l'être, et aussi la raison de cette usure. Et il suffit de lire ailleurs dans *L'Origine de la parole* pour voir que le sens d'«Une représentation de *Phèdre*», placée avec précision dans la séquence, s'approfondit au contact de ce qui l'entoure. Après les signes humains qui se compliquent et se refusent dans «L'Indéchiffrable», ce sont tout à coup les voix des dieux qui se laissent percevoir dans «Voix rauques», avant, elles aussi, de s'éloigner. On passe du regard à l'écoute, on entre dans un théâtre pour «une musique intense d'opéra italien», et voilà que dans «Une représentation de *Phèdre*», qui suit aussitôt, le même scénario se répète mais avec maintenant, pour «langue des dieux», la langue de Racine. La poésie racinienne devient du coup une sorte de parole transcendante à laquelle on serait heureux de pouvoir croire avec une entière conviction, mais elle aussi s'interrompt et se résout en silence. Ensuite, dans les deux voix de femmes de «Sur les ailes de la musique», la voix désirée change de nouveau, devient plus proche, pour être finalement, dans cette série de rêves qui semblent s'engendrer les uns les autres, la voix de la mère. La parole poétique vraie, celle qui nous donnerait enfin accès à la présence du monde, à l'Un qui *est* au cœur du multiple, tiendrait à la fois, semble-t-il, pour Bonnefoy, de la langue divine que l'on peut imaginer résonner dans l'âme du réel, et de la langue humaine qui résonne en effet à l'origine de chacun.

Quand «Une représentation de *Phèdre*» fut publiée pour la première fois en 1980, dans *L'Origine du langage*, «La présence réelle» ouvrait la séquence (alors bien plus courte) à la place de «L'Indéchiffrable». Ce texte très bref, qui fait partie maintenant de *Remarques sur la couleur*, raconte l'arrivée de cavaliers criant que «Dieu est», et que sur une certaine plage s'est formé le signe qui manquait auparavant aux alphabets, à la terre, au ciel, à la mer, «à toutes les lignes d'algue étincelante d'écume». Le signe qui manque touche encore une fois à l'origine (aux algues et à la mer), et on passe de Dieu qui paraît en rêve à des voix de dieux qui s'affaiblissent, et enfin à la poésie de Racine, qui semble porter de manière encore plus terrible l'espoir des hommes. Lorsque Bonnefoy lui-même écrit, dans le

silence de Phèdre, c'est à la suite de l'apparition seulement voulue et rêvée de Dieu.

Dans la séquence définitive, le «je» ou «il» des écrits commence par *entrer* quelque part. Il voit, dès le premier paragraphe de «L'indéchiffrable», des «piliers de seuil» et, à chaque pas, «une grille entrouverte», et lorsqu'il pousse la porte sur laquelle un nom paraît sous forme de tableau, il pénètre dans ce qui serait le «passage voûté» de l'acte poétique, qui mène vers «une cour ou peut-être un jardin» où l'on aperçoit de la lumière, le passage lui-même étant éclairé par le «rayon rouge» du réel reflété par la peinture. Il entre aussi dans le théâtre où chantent les dieux, dans un deuxième théâtre où l'on joue *Phèdre*, et dans la maison de l'enfance. Mais les autres personnages de la séquence s'en vont, les signes visibles se retirent, les voix réelles se taisent ou se voilent, «comme quand la radio se perd, comme quand on quitte une côte», jusqu'à ce que l'enfant du dernier paragraphe s'éloigne pour toujours, il est vrai en «gambadant» et en «chantant». Car le sujet des récits croit entendre quelque chose d'*autre* — la «musique toute autre» des voix de femmes dans «Sur les ailes de la musique», les mots chantés par les dieux dans «Voix rauques», qui sont incompréhensibles comme souvent à l'opéra, mais qui le sont «d'une autre manière» — et c'est bien à une sorte d'altérité qu'il faudrait qu'il arrive à croire, puisque ce ne sont pas des mots ordinaires qu'il cherche mais des noms, et au-delà des noms, le Nom lui-même («L'indéchiffrable»). Il ne s'agit pas pour lui de démêler des sens qui *sont*, simplement, mais de lire un «message», d'entendre un «appel» (*idem*) — de rencontrer un signe qui lui *fasse signe*. Pour que le *répons*, justement, commence à résonner, du moi au non-moi. Seulement, cela implique la présence d'un Autre, une «présence réelle» en effet, alors que même la présence du monde se dérobe constamment. C'est au reste la leçon de «L'origine de la parole», où un été de vision suffit — «on eût dit le présent sans fin, l'espace sans ici ni ailleurs, les essences seules à être dans leur ample bruissement clair d'air qui monte en vibrant au-dessus d'un feu» — jusqu'à ce que l'invention des mots finisse par nous le dérober, et nous oblige à «rêver», au-delà des mots, «la parole» salvatrice. Le langage nous éloigne du réel; la poésie a pour tâche de nous y ramener, mais puisqu'elle vient simplement de nous, le vrai salut serait qu'elle rencontre une autre voix — qu'en appelant le réel elle se sente appelée.

Cette autre voix, porteuse d'un message, ne nous semble-t-il pas l'entendre parfois venir d'une poésie loin de la nôtre? Bonnefoy l'entend, je crois, dans la limpidité de *La Chanson de Roland* («Clere est la nuit...») et dans toute la première poésie française, celle du moyen-âge, dont il écrit de façon émouvante au cours de «La poésie française et le principe d'identité», comme dans les *Bucoliques* de Virgile, le premier des «Quelques livres qui ont compté». Je dirais aussi que dans la très grande poésie il est possible d'entendre, non, assurément, une voix divine (car pour le véritable salut la poésie même la plus sublime ne suffit pas), mais une voix surhumaine, la

voix de l'humanité telle qu'elle serait si son langage devenait vraiment une parole et que l'éternité changeait enfin en eux-mêmes les hommes et leur demeure. On entend cette voix aussi, de temps à autre, dans des langues étrangères, comme si la confusion des langues, qui est d'abord le signe le plus évident de l'écart entre les mots et les choses, de l'absence du réel dans les phrases qui le nomment, créait en même temps au moins l'idée d'une langue juste, d'un parler où tout serait échange simple et continu entre les sons, les sens, les êtres, les existences du monde. Et curieusement, ce peut être quand on écrit soi-même que l'on se sent à la recherche de cette autre voix, de ce message. Dans la poésie que l'on fait, ou qui se fait en nous, c'est non seulement l'autre de soi dont on attend l'apparition, mais l'autre aussi de la terre et du ciel, qui luit, ou qui semble luire, au détour d'une phrase. Il n'y a pas lieu de s'étonner, à lire ces textes courts et immensément riches de Bonnefoy, qu'une méditation sur l'origine de la parole s'ouvre avec une telle insistance aux dieux, ni que l'on passe de la pensée éveillée au rêve et au récit, puisque le rêve, pour dangereux et même irréalisable qu'il soit, est le lieu d'où viennent les voix étranges, les paroles neuves.

Écrire ou lire les livres, la vie intérieure, le monde et, dans chacune de ces activités, écouter: ce sont là les divers modes d'une même conduite, les rayons qui partent d'un seul moyeu, ou qui cherchent à y retourner. *L'Origine de la parole*, en passant d'une activité à l'autre, accomplit l'unité de cette pluralité et constitue, malgré son petit nombre de pages, une œuvre moderne complète, où poésie et réflexion critique ou théorique, rêve et vigilance, témoignage et récit impersonnel, existent ensemble et s'interpénètrent. Où de nombreuses formes de l'art aussi: peinture, sculpture, musique, spectacle, poésie, prose, s'éclairent mutuellement. En plaçant «Une représentation de *Phèdre*» dans un tel contexte, Bonnefoy ouvre son engagement pour et contre la poésie racinienne à toute la recherche existentielle et ontologique de la séquence. En plaçant, dans un tel contexte, «Une représentation de *Phèdre*», il fait que tout rayonne à partir du seul poème présent, à partir d'un vers unique dont les deux hémistiches s'entourent d'un silence retentissant.

Michael Edwards

Poète et critique, Michael Edwards nous a précédemment confié un ensemble de textes, «Aux galets crissants aux rivages mobiles», que nous avons publié dans *Pleine Marge* n°21, juin 1995.