

## L'allégorie chez trois poètes du XX<sup>e</sup> siècle : Yves Bonnefoy, Philippe Jaccottet, René Char<sup>1</sup>

MONTE Michèle  
*Université de Toulon*

Parler d'allégorie à propos de la poésie post-1945, que l'on appelle encore, je crois, contemporaine malgré notre changement de siècle, a quelque allure de défi, tant cette poésie, dans sa recherche de la littéralité, semble tourner le dos à l'ancienne rhétorique et rejeter toute figure privilégiant un code culturel commun, ce qui est le cas de l'allégorie. Si l'on en croit Dominique Combe<sup>2</sup>, il est aussi un autre aspect qui éloigne a priori la poésie contemporaine de l'allégorie : la distance prise depuis Mallarmé vis-à-vis du récit, le refus du narratif. Pourtant, à y regarder de plus près, l'œuvre de trois poètes majeurs de l'après-guerre, Char, Bonnefoy et Jaccottet, ne paraît pas si radicalement éloignée de toute dimension allégorique. Précisons d'emblée que j'entends par « allégorie » la figure qui consiste à doter un texte d'un sens second sans donner d'emblée accès à ce sens second, de sorte que le texte peut n'être lu qu'à un premier niveau<sup>3</sup> et comporter une part d'énigme. L'un des enjeux de l'étude est alors de repérer quels indices peuvent nous aiguiller sur l'existence d'un sens second. C'est ce que je me propose de faire à propos de ces trois poètes, en essayant de voir si dominant des fonctionnements communs ou s'ils diffèrent profondément les uns des autres au regard de notre sujet du jour. Peut-être me sera-t-il alors possible en conclusion d'ébaucher une réponse à la question suivante : une catégorie ancienne de l'analyse formelle telle que l'allégorie peut-elle éclairer notre compréhension d'œuvres écrites après le grand abandon de la rhétorique au tournant du XX<sup>e</sup> siècle, et si oui, dans quelle mesure ?

---

<sup>1</sup> Je remercie Joëlle Gardes-Tamine qui a bien voulu lire la première version de cette communication et me suggérer des approfondissements.

<sup>2</sup> *Poésie et récit, une rhétorique des genres* (Corti, 1989).

<sup>3</sup> On peut se référer à ce qu'en dit J.Gardes-Tamine dans *La rhétorique* : « L'allégorie est souvent présentée comme une métaphore continuée. Cependant, elle s'en distingue en ce que, si elle repose sur une analogie, elle ignore le domaine du thème et ne conserve que le phore, qui peut être pris pour lui-même et ne pas être reconnu en tant que phore. (Armand Colin, coll. « Cursus », 1996, p.137). Cf.également l'article de J.Gardes-Tamine et M.-A.Pellizza dans cet ouvrage.

---

De ces trois œuvres, celle d'Yves Bonnefoy semble être a priori celle qui se prête le mieux à une lecture allégorique, encore qu'à ma connaissance, le mot ait rarement été prononcé par ses commentateurs<sup>4</sup>, peut-être parce que l'allégorie paraît trop poussiéreuse. Je commencerai, sans prétention aucune à l'exhaustivité, par indiquer ce qui peut autoriser une telle lecture dans les quatre premiers recueils poétiques de Bonnefoy, réunis sous le titre *Poèmes* dans la collection *Poésie*/Gallimard, puis j'élargirai ma réflexion à des textes plus récents. Le premier aspect de ces recueils qui peut nous orienter vers la piste de l'allégorie, c'est le soin avec lesquels ils sont composés, selon une logique de progression interne, maintes fois soulignée par les critiques, qui fait de chacun d'eux une quête, quête du vrai lieu, de la présence, sur laquelle Bonnefoy s'est expliquée dans ses essais critiques. Or on sait que les récits de quête sont propices à une interprétation allégorique, où la quête obvie renvoie à une dimension cachée<sup>5</sup>. On a noté aussi que chaque recueil reprenait le débat là où l'avait laissé le précédent, et que *Dans le leurre du seuil* était comme une récapitulation des recueils antérieurs, « une longue réflexion, écrit J.E. Jackson<sup>6</sup>, sur les ressources et les finalités de l'écriture, une affirmation empirique du sujet dans un devenir, et tout aussi bien un chant de la présence sur les conditions d'avènement de laquelle il réfléchit »

Cette logique de la quête donne à ces *Poèmes* une dimension narrative incontestable, qui, elle aussi, va favoriser l'allégorie. Bien que Dominique Combe ait montré<sup>7</sup> que *Du mouvement et de l'immobilité de Douve* naît de deux récits abandonnés, *L'ordalie* et *L'agent secret*, par une « dédramatisation systématique de[leur] contenu, amputé de ses péripéties » (1989, p.134) et par une « dé-personnalisation » (ibid.), il n'en reste pas moins que subsiste dans ce recueil un personnage, Douve, dont les contours incertains résultent certes d'un évidement par rapport à la fiction initiale, mais un évidement qui va permettre justement le déploiement de l'allégorie. Tous les critiques ont noté en effet la pluralité des significations possibles de Douve, inscrite déjà dans la polysémie du nom (nom propre à consonance féminine et nom commun référant aux

---

<sup>4</sup> Signalons toutefois dans *Yves Bonnefoy et l'expérience de l'étranger* de L.Pivet-Thélot (Minard, 1998) la phrase suivante : « Ainsi, la barque de l'homme et de la femme rend compte du deuil du lieu – de la perte la plus proche dans le temps – en se faisant l'expression allégorique du Voyage qu'est la vie » (p.101).

<sup>5</sup> Il est d'ailleurs intéressant d'observer que c'est Bonnefoy qui a préfacé l'édition au Seuil (1965, coll. Le livre de vie) de *La Queste del Saint Graal*, le récit le plus ouvertement allégorique du cycle arthurien.

<sup>6</sup> *La question du moi dans la modernité poétique européenne : Bonnefoy, T.S.Eliot et Celan*, La Baconnière, Neuchâtel, 1978, p.300.

<sup>7</sup> Dans *Yves Bonnefoy et le problème du récit, le poétique et le narratif* (thèse de 3<sup>e</sup> cycle, 1983) et, plus succinctement, dans *Poésie et récit, une rhétorique des genres* (op.cit.).

fossés d'un château), et Bonnefoy, dans *Entretiens sur la poésie*<sup>8</sup>, présente Douve à la fois comme « une virtualité de sens associable à une figure féminine », « le pressentiment d'une terre, d'une grande contrée toute bruissante », « l'être mortel que nous sommes même si nous refusons d'en prendre conscience » et comme une incarnation de la vraie parole poétique « à la fois immédiate et pleine que celui qui se saurait tel [c'est-à-dire mortel], vraiment, atteindrait, lui, au terme du rêve. » (p.140). Perceptible dans la diversité des propriétés attribuées à Douve, cette pluralité de significations jointe à la dimension narrative incite à une lecture allégorique, puisque ce qui semble dit d'une agonisante dans un premier temps peut aussi bien être relu comme une réflexion sur la parole :

Je t'ai vue ensablée au terme de ta lutte  
Hésiter aux confins du silence et de l'eau,  
Et la bouche souillée des dernières étoiles  
Rompre d'un cri l'horreur de veiller dans ta nuit. (p.51)

La plupart du temps, les pronoms de l'interlocution (*je/tu*) et des attributs humains installent au premier abord une lecture anthropomorphe, et c'est par le biais des métaphores que peut s'imposer une lecture en termes soit de parole, soit de lieu, d'endroit où vivre et s'établir. La construction syntaxique de l'apposition joue un grand rôle dans ce dispositif car elle ne permet pas de discerner s'il s'agit d'une désignation littérale ou figurée. On peut citer à cet égard :

Je me réveille, il pleut. Le vent te pénètre, Douve, lande résineuse endormie près de moi. Je suis sur une terrasse, dans un trou de la mort. De grands chiens de feuillages tremblent.

Le bras que tu soulèves, soudain, sur une porte, m'illumine à travers les âges.  
Village de braise, à chaque instant je te vois naître, Douve,

A chaque instant mourir. (p.48)

Les appositions « lande résineuse endormie près de moi » et « village de braise » peuvent s'entendre comme des métaphores de la femme mais aussi bien comme des désignations propres d'un lieu en incessante métamorphose ou comme des séries de métaphores applicables à la parole poétique. Au fil des poèmes, les phrases actualisent tour à tour préférentiellement l'un ou l'autre de ces sens de Douve. Selon le sens que l'on attribue à Douve, ce ne sont pas les mêmes expressions qui seront prises dans un sens littéral et dans un sens figuré.

---

<sup>8</sup> Mercure de France, 1990.

La possibilité de lire les avatars de Douve comme ceux de la parole s'appuie cependant surtout sur le métatexte qui accompagne les poèmes, qu'il soit de Bonnefoy lui-même ou des critiques. Mais c'est déjà le cas dans des textes allégoriques plus anciens que nous lisons désormais avec le prisme de leurs interprétations successives.

Si l'on étend la réflexion à l'ensemble de l'œuvre, en cherchant quels peuvent être les traits microtextuels légitimant une lecture allégorique, il semble qu'un rôle-clé puisse être dévolu à deux traits stylistiques qui ont été bien mis en évidence par Jérôme Thélot dans *Poétique d'Yves Bonnefoy* (Droz, 1983), bien qu'il ne les rapporte pas explicitement à une lecture allégorique : il s'agit d'une part des appositions, déjà évoquées ci-dessus à propos de *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, d'autre part, de l'emploi très fréquent de l'article défini. Les articles définis sont souvent étranges dans ces poèmes car ils donnent comme connus des objets qui n'ont encore jamais été nommés. Certains, tels « l'oiseau », « l'arbre », peuvent ouvrir la voie à une interprétation générique, mais, outre que celle-ci « contredit les déclarations de Bonnefoy contre le concept et l'essentialisme platonicien » (Combe, 1989, p.135) et ne doit donc être choisie qu'en dernier recours si l'on veut rester fidèle à l'esprit de cette poésie, elle ne peut concerner, en raison des expansions qui les spécifient, des syntagmes tels que « la robe rouge », « l'aiguère d'or » ou « le ravin d'absence ». L'effet de notoriété résultant de l'emploi de l'article défini correspond sans doute à un désir de l'auteur de susciter chez ses lecteurs l'impression d'une reconnaissance, d'une familiarité préexistant à l'écriture, d'une unité foncière de l'expérience humaine. Il réactive économiquement de grands archétypes. Toutefois le sens de l'article défini ne s'épuise pas avec cette analyse. On peut en effet se demander avec Thélot « si les substantifs ainsi déterminés ne sont pas des métaphores *in absentia*, dont le signifié réel, encore inconnu, est précisément ce que cherche le poète. » (op.cit., p.127). Dire cela, c'est pointer implicitement un déclencheur possible de la lecture allégorique, qui verra dans ces groupes nominaux définis des embrayeurs vers un autre niveau d'interprétation, des « expressions métaphoriques de signifiés informulés » (ibid., p.202). Il suffira alors que la dimension narrative ou descriptive se fasse plus prégnante dans un texte, en reliant entre elles dans une structure plusieurs expressions susceptibles de diverses interprétations, pour qu'il soit possible de faire correspondre cet ensemble structuré à un autre ensemble implicite, vers lequel sera conduit le lecteur. Ceci sera d'autant plus faisable que l'univers du poème convoquera des référents de grands mythes appartenant à notre patrimoine culturel, comme c'est le cas dans ce texte extrait de *Hier régnant désert*, deuxième partie d'un poème en deux volets intitulé *L'ordalie*, dont le titre convoque déjà un potentiel narratif et une dimension initiatique propices à l'allégorie :

Je ne sais pas si je suis vainqueur. Mais j'ai saisi  
D'un grand cœur l'arme enclose dans la pierre.  
J'ai parlé dans la nuit de l'arme, j'ai risqué  
Le sens et au delà du sens le monde froid.

Un instant tout manqua,  
Le fer rouge de l'être ne troua plus  
La grisaille du verbe,  
Mais enfin le feu se leva,  
Le plus violent navire  
Entra au port.

Aube d'un second jour,  
Je suis enfin venu dans ta maison brûlante  
Et j'ai rompu ce pain où l'eau lointaine coule. (p.138)

Dans ce texte saturé d'articles définis – « l'arme », « la pierre », « le feu », « le navire », « le port » –, le travail du poète se dit de façon allégorique par l'allusion à des figures mythiques successives – Perceval qui saisit « l'arme enclose dans la pierre », et le Christ d'Emmaüs<sup>9</sup> « venu dans [l]a maison brûlante » « romp[re] le pain. », ainsi que par des métaphores ancrées dans notre mémoire : le navire en quête d'un port, l'aube, qui tous deux disent les périls de la traversée de la vie et la possibilité du repos, ou de la renaissance. L'interprétation allégorique est ici fortement induite par cette presque surcharge d'éléments symboliques organisés en un récit (on notera l'emploi du passé composé, du passé simple, de connecteurs temporels tels qu' « un instant », « enfin »). On constate toutefois que le texte hésite entre allégorie et métaphore dans la mesure où certaines expressions associant le sensoriel et l'abstrait sous la forme  $N_1$  de  $N_2$  – « le fer rouge de l'être », « la grisaille du verbe » – juxtaposent thème et phore au lieu de ne donner à lire que le phore, cependant que la proposition « j'ai risqué le sens » nous met dès la première strophe sur la voie d'un second niveau de lecture. Ce poème se distingue aussi d'un poème allégorique traditionnel par l'hétérogénéité de ses références qui nous font passer du monde arthurien au monde chrétien, et de la terre à la mer avant de revenir à la terre, l'unité étant uniquement assurée par le parcours du *je*.

Un autre support de l'allégorie chez Bonnefoy me semble être la présence de personnages dans lesquels Dominique Combe voit des résidus de fiction, mais qui ont surtout, à mon avis, une dimension allégorique<sup>10</sup>. Le caractère peu

---

<sup>9</sup> Annoncé par l'utilisation du mot « verbe » qui fait allusion implicitement au prologue johannique.

<sup>10</sup> J'oppose ainsi la fiction, où le récit, bien que pourvu d'une dimension configurationnelle qui le rend intelligible et l'intègre dans un ensemble de valeurs, se déploie pour lui-même dans un rapport ambivalent à la réalité (c'est et ce n'est pas vrai), et l'allégorie, où le récit

individualisé de ces personnages, le fait qu'ils ne soient pas dotés de programmes narratifs stables rend incertain le statut narratif du texte mais nous met sur la voie d'un sens caché. On peut citer, outre Douve, la salamandre, bien sûr, « allégorie de tout ce qui est pur » (p.111)<sup>11</sup>, mais aussi le naufragé, le témoin, l'orante, l'aveugle, le passeur, qui joue un rôle particulièrement important dans *Dans le leurre du seuil*. Il s'agit, comme l'écrit Thélot, d'« êtres qui participent à l'expérience du poète, qui tantôt l'éclairent, tantôt le suivent » (p.162). On les retrouve dans plusieurs poèmes d'un même recueil, voire de recueils différents, qu'ils invitent à lire comme des étapes d'un parcours. L'évocation du « nautonier » au début de *Dans le leurre du seuil* assure par exemple le passage du fleuve réel au fleuve mythique :

Tu regardes couler le fleuve terrestre,  
En amont, en aval la même nuit  
Malgré tous ces reflets qui réunissent  
Vainement les étoiles aux fruits mortels.

Et tu sais mieux, déjà, que tu rêvais  
Qu'une barque chargée de terre noire  
S'écartait d'une rive. Le nautonier  
Pesait de tout son corps contre la perche  
Qui avait pris appui, tu ignorais  
Où, dans les boues sans nom du fond du fleuve. (p.254)

Ce passeur, qui apparaît dès la deuxième page du poème, réapparaît à plusieurs reprises, assurant ainsi la permanence de l'évocation de la traversée du Styx. Il illustre un fonctionnement typique de l'allégorie chez Bonnefoy : elle est à la fois intermittente, suggérée plus que réellement mise en œuvre, et présente à tout instant de façon latente par le biais de ces figures symboliques et de leurs attributs caractéristiques (la barque, la perche dans le cas du passeur). La figure du passeur, déjà présente dans les recueils précédents de Bonnefoy, se lie dans *Dans le leurre du seuil* à celles de l'Égyptienne et de l'enfant, ce qui produit l'association de deux mythes : celui de Moïse<sup>12</sup> sauvé des eaux par la fille du Pharaon et celui de Charon le nautonier, qui ont en commun de faire de l'eau le lieu d'un passage décisif de la vie à la mort ou de la mort à la vie. Mais le mythe devient allégorie dans la mesure où il n'est pas pris en lui-même mais comme évocation d'un autre passage, celui du poète en quête d'une parole qui ne détruise pas l'expérience du réel et de la finitude, mais en préserve l'éclat

---

n'est vraiment compris que lorsqu'on y lit la représentation figurée d'un événement de la réalité, que celle-ci soit conçue comme matérielle ou spirituelle.

<sup>11</sup> On observera que, dans ce texte comme dans celui cité précédemment, Bonnefoy prend soin de nous mettre sur la voie de l'interprétation allégorique.

<sup>12</sup> Lui-même préfiguration dans les commentaires patristiques de l'enfant Jésus.

périssable. Il se lie d'autre part à l'expérience personnelle de l'auteur, autour de l'image-charnière de la barque, barque de la vie, chambre devenant « mystérieuse / Comme la proue d'une barque qui passe » (p.285), et l'enfant sauvé des eaux est aussi un enfant d'aujourd'hui « courant devant nous dans sa joie/ A sa vie inconnue » (p.315), cependant que la figure de l'Egyptienne vient jouer son rôle tutélaire pour le *je* et le *tu* du quotidien :

Paix, sur l'eau éclairée. On dirait qu'une barque  
Passe, chargée de fruits ; et qu'une vague  
De suffisance, ou d'immobilité,  
Soulève notre lieu et cette vie  
Comme une barque à peine autre, liée encore.  
Aie confiance, et laisse-toi prendre, épaule nue,  
Par l'onde qui s'élargit de l'été sans fin,  
Dors, c'est le plein été ; et une nuit  
Par excès de lumière ; et va se déchirer  
Notre éternelle nuit ; va se pencher  
Souriante sur nous l'Egyptienne. (p.278-279)

Les quatre recueils de Bonnefoy réunis dans *Poèmes* montrent comment son écriture opère un entrelacement entre des expériences immédiates (telle maison concrète près de laquelle passe une fourgonnette<sup>13</sup>, tel amandier qui fleurit lors d'un séjour, telle et telle personne proche du poète), et une réflexion sur la possibilité de la parole poétique à la lumière des peintres du passé et des figures mythiques de la culture antique et de la tradition judéo-chrétienne. Il semble que les étapes de la création poétique puissent se résumer ainsi :

- expérience concrète
- afflux d'images pour évoquer cette expérience, images fortement influencées par des souvenirs picturaux, des mythes, des récits antérieurs
- choix de motifs et de personnages qui pourront superposer l'expérience concrète, éventuellement évoquée de façon métaphorique (ainsi, le lit est-il vu comme une barque) et l'héritage culturel au fil d'un récit intermittent, poursuivi et interrompu de poème en poème, qui renverra également, de façon allégorique, à l'aventure poétique elle-même.<sup>14</sup>

L'allégorie consistera donc à suggérer de place en place, sans systématisme, un lien entre une série de référents appartenant au monde quotidien, immédiatement appréhendable, et une autre série de référents évoquant le travail poétique en termes de quête et de salut. Cette mise en correspondance ne se fera que de façon intermittente, à certains endroits du poème, par le biais de mots renvoyant à des personnages et des situations de

---

<sup>13</sup> *Poèmes*, p.318.

<sup>14</sup> J'envisage de montrer plus précisément dans un prochain article comment s'opère cette mise en récit.

l'univers mythique occidental ou évoquant la parole et l'écriture. Ainsi est-il possible de ne lire *Théâtre*, le premier ensemble de *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, que comme l'évocation saisissante de l'agonie et de la mort d'une jeune femme. Toutefois certains poèmes, comme le IX ou le XVIII, pourront être relus comme la mise en mots de cette épreuve qui affecte toute parole jetée sur une page et affrontée au risque de perdre le réel qu'elle cherche à préserver. Mais la force du recueil tient à mon sens à l'ambivalence des processus décrits (la mort comme éparpillement bacchique ou rigidification destructrice du sens, la parole comme conjuration ou affrontement du néant, etc.), et à l'existence simultanée de plusieurs correspondances (femme / parole, femme / pays, mort / spectacle), ce qui évite le côté fastidieux et mécanique qu'a parfois l'allégorie et préserve la mobilité de la lecture.

Dans ce fonctionnement de l'acte créateur, les allégories éclatées, fragmentaires, mais parcourant les poèmes comme une trame secrète qui affleure plus nettement à certains endroits, montrent la confiance de Bonnefoy dans les figures et son désir de donner à chaque mot de multiples résonances. Dans le commentaire qu'il a fait du travail de Jérôme Thélot, il oppose en effet ce qu'il appelle l'*image*<sup>15</sup>, c'est-à-dire « la vision qui s'organise en proposition d'univers cohérente et suffisante, et se substitue au monde de la finitude » (*Poétique d'Yves Bonnefoy*, p.264) et la *figure*, « qui s'établit entre deux réalités de notre champ d'expérience, en-deçà de cette structuration d'ensemble ». Autant il répudie la première, autant il fait confiance à la seconde, et notamment aux métaphores, mais à certaines conditions, qui, à mon sens, éclairent la raison de son usage fragmentaire de l'allégorie :

On peut soupçonner la métaphore, la similitude, de se prêter à une systématique qui « bâtirait » un monde-image. Au lieu de l'acte de *connaissance* que permet la voie des analogies, des correspondances, ce serait alors, seulement, une *rêverie*, la création d'un monde substitutif qui « délivrerait » de la finitude. Il y a de fait, dans les poèmes, un travail de vérification, d'épreuve, d'« ordalie » sur chaque « image » particulière. (p.264)

On notera dans ce commentaire le souci de Bonnefoy d'éviter toute systématisation, mais aussi sa confiance dans la connaissance qu'apportent les analogies, d'où, sans doute, le fait qu'il n'hésite pas à recourir aux allégories, et assume en le réinterprétant l'héritage mythique occidental. Mais il le fait en disséminant les éléments narratifs et en jouant essentiellement du pouvoir multiplicateur du mot : lorsque Thélot voit dans les groupes nominaux définis à

---

<sup>15</sup> Les italiques opposant *figure* à *image* et *connaissance* à *rêverie* sont de Bonnefoy lui-même.

référents inconnus des « expressions métaphoriques de signifiés informulés », Bonnefoy acquiesce et ajoute :

C'est vrai d'ailleurs de toute parole littéraire. Par un effet de structure d'ensemble de la langue de l'écrivain (constituée par écart par rapport à la langue commune), tous les signifiés sont déplacés – puisque même ceux qui se maintiennent en apparence sont dans un autre contexte : ce qui fait que chaque mot apporte une signification nouvelle dont le lien avec l'apparente est le plus naturellement de nature métaphorique. (p.262)

De fait, la « barque », la « perche », le « nautonnier » ou le « passeur », la « fille de Pharaon » dans *Dans le leurre du seuil*, la « salamandre », le « cerf », le « ravin » dans *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, le « pays », l'« ombre », le « chemin », l'« oiseau », le « jardin », le « fleuve », la « lampe » dans l'ensemble des *Poèmes* sont avec quelques autres des mots passeurs qui embrayent sur plusieurs isotopies à la fois et qui permettent plusieurs niveaux de lecture. Ils ne seraient que des symboles s'ils n'apparaissaient que ponctuellement, mais comme ils réapparaissent dans de nombreux textes et que leurs propriétés se transforment au fur et à mesure, ils invitent à lire les poèmes qui les contiennent comme les phores d'un sens caché dont ils sont dépositaires. Toutefois le risque d'une allégorisation du texte est de faire perdre le pouvoir littéral de certains vers, de le traverser trop vite vers une interprétation figurée, et plus la connotation culturelle est forte, plus grand sans doute est le risque. Sans doute est-ce une des raisons pour lesquelles ces « embrayeurs » sont souvent accompagnés de modalisateurs ou rapportés à un rêve : on aura noté dans les exemples cités ci-dessus « tu sais mieux déjà que tu rêvais / qu'une barque... », « on dirait / qu'une barque passe (...) comme une barque à peine autre », de façon à préserver la lecture littérale, ou à se prémunir contre une transfiguration trop hâtive de l'immédiat perceptible. On retrouvera cela encore plus nettement chez Philippe Jaccottet.

Les recueils suivants d'Yves Bonnefoy, *Ce qui fut sans lumière* et *Début et fin de la neige*, se caractérisent par un nombre plus élevé de poèmes dépourvus de dimension allégorique, plus littéraux, où le référent de l'expérience quotidienne est moins obscurci (ou transfiguré, selon les points de vue) par son entrelacement aux référents mythiques. Toutefois, et particulièrement dans *Ce qui fut sans lumière*, où les titres des poèmes affichent une grande continuité avec les recueils antérieurs, on trouve encore des poèmes tels *Le miroir courbe* ou *Le puits* où les référents choisis (un chemin, un puits, des voyageurs, une demeure) invitent à une lecture allégorique qui se heurte pourtant, si on veut la mener à bien, à une certaine instabilité des ensembles convoqués, qui ont tendance à échanger leurs éléments au lieu de se superposer, de même que Douve femme avait une gorge « fard[ée] de neige et de loups », une « face lumineuse et basse de forêt » et devenait donc elle-même pays plutôt

qu'elle ne renvoyait à une autre lecture où le pays se substituerait à la femme. C'est ainsi que dans *Le puits*, le *tu* écoute tout d'abord le seau descendre dans le puits, et le texte ne semble posséder qu'une signification littérale :

Tu écoutes la chaîne heurter la paroi

Quand le seau descend dans le puits qui est l'autre étoile (p.35)

mais progressivement le seau devient comme une incarnation du voyage qu'est la vie humaine, et la dimension allégorique se déploie dans la dernière strophe :

Le voyage de l'homme, de la femme est long, plus long que la vie,

C'est une étoile au bout du chemin, un ciel

Qu'on a cru voir briller entre deux arbres.

Quand le seau touche l'eau, qui le soulève,

C'est une joie puis la chaîne l'accable. (p.35)

L'allégorie me paraît donc occuper une place non négligeable dans l'œuvre de Bonnefoy, mais plus à titre de suggestion, de potentialité, que de parcours interprétatif complet. Le rôle joué par les personnages humains susceptibles d'incarner des forces abstraites, la dimension narrative des textes, l'usage fréquent des articles définis renvoyant à une connaissance commune rendent possible une telle lecture, mais la discontinuité du récit et le mélange des isotopies qui serviraient de soubassement aux différentes lectures substituent au fonctionnement allégorique classique un fonctionnement plus allusif où c'est au lecteur qu'incombe la tâche de déployer les virtualités du texte.

Qu'en est-il dans l'œuvre de Philippe Jaccottet ? Si l'on peut trouver quelques textes assez nettement allégoriques, je fais l'hypothèse que la majorité des textes de Jaccottet s'arrêtent là où pourrait commencer l'allégorie. Voyons cela plus en détail.

Deux poèmes d'*A la lumière d'hiver* nous offrent un cas très intéressant de passage de l'allégorie-personnification à l'allégorie-texte à double sens. Dans un premier poème, Jaccottet évoque « la femme d'ébène /et de cristal, la grande femme de soie noire / dont les regards brillent encore pour moi / de tous ses yeux peut-être éteints depuis longtemps. » (coll. *Poésie*/Gallimard, p.85). Cette femme est une personnification de la nuit, une incarnation de ce que la nuit représente pour le poète, et son apparition a été préparée par la phrase « c'est la nuit même qui passe » quelques vers plus haut. Son image se transforme ensuite, elle devient « la reine du bal où nul ne fut jamais convié,/ avec ses fermoirs d'or qui n'agrafent plus nulle robe » (p.86), avant de quitter le poème qui se poursuit par une évocation non métaphorique de l'obscurité nocturne. Mais le poème suivant reprend la figure de la femme d'ébène de façon franchement allégorique : tout le poème peut en effet être lu à deux niveaux,

comme le récit d'un homme rêvant d'une femme « de la maison des rêves sans doute sortie », et, à la lumière du poème antérieur, comme une évocation de la nuit sous les traits de cette femme mystérieuse, inaccessible :

Une étrangère s'est glissée dans mes paroles,  
beau masque de dentelle avec, entre les mailles,  
deux perles, plusieurs perles, larmes ou regards.  
De la maison des rêves sans doute sortie,  
elle m'a effleuré de sa robe en passant  
– ou si cette soie noire était déjà sa peau, sa chevelure ?–  
et déjà je la suis [...] (p.88)

On observera que, comme dans bien d'autres textes, la lecture allégorique ne repose pas sur des indices internes – on ne trouverait que la « soie noire » pour faire allusion à la nuit – mais sur le voisinage d'un autre texte, ici le poème précédent, qui en donne la clé. Très souvent d'ailleurs, Jaccottet juxtapose un énoncé évoquant le référent de façon littérale et un énoncé suggérant une lecture métaphorique qui peut éventuellement prendre une dimension allégorique. Ce mouvement, typique de Jaccottet et différent donc de ce qu'on observe chez Bonnefoy, est bien visible dans la prose *Sur les degrés montants* qui figure dans *Cahier de verdure* et sur laquelle je m'attarderai un peu.

Le texte, écrit à partir d'une série de notes que Jaccottet a extraites de ses carnets, enrichies et réorganisées pour la rédaction de *Cahier de verdure*, commence par un paragraphe où le sujet du texte est posé de façon très simple, puis décrit par deux métaphores :

Le chant des alouettes au sommet de la Lance, à la fin de la nuit du solstice d'été : cette ivresse dans le froid glacial, ces fusées comme pour appeler le jour dont je ne devais voir que le reflet blafard peindre, très lentement, vaguement, les rochers. (p.39)

Dans les paragraphes suivants, on trouve plusieurs expressions qui posent un rapport d'équivalence entre ce chant des alouettes et autre chose, tout en indiquant bien qu'il ne s'agit que d'une analogie et non d'une identité :

Elles avaient jailli, toutes ensemble ou presque [...] *comme si* elles s'affairaient à soulever toujours plus haut, avec des cris de joie (ou de colère) une sorte de chapiteau, de dais aussi invisible qu'elles, parce que la nuit était encore totale ; ou *comme si* elles tendaient une grande coupe bouillonnante en offrande à ce ciel noir. [...]

Mais il n'y avait là ni dais, ni coupe, ni cantiques.

[...]

C'était un chant frénétique, et *qu'on aurait cru chanté* pour appeler le jour qui tardait à venir colorer les rochers blêmes.

*On aurait pu imaginer ainsi* une cohorte d'anges cherchant à soulever le couvercle énorme de la nuit, au-dessus des hautes herbes fouettées, cinglées par le vent glacé.

[...]

Le plus frappant dans tout cela : ces rochers blafards, ce froid cinglant et cette sorte de défi frénétique, *comme pour forcer le ciel* à enfin s'éclairer, pour forcer à la résurrection, pour tirer Lazare de son tombeau de pierre ; pour soulever l'énorme poids de la dalle nocturne.(p.39-41<sup>16</sup>)

On aura noté l'apparition, dans le dernier paragraphe cité, de Lazare, auquel le locuteur, glacé et blotti contre le « sarcophage » (p.42) des rochers, s'identifie, et un peu plus haut l'assimilation des alouettes à des anges. On peut dire ainsi que le terrain est prêt pour un texte allégorique que Jaccottet n'écrira jamais, qu'il se contentera d'indiquer en creux, car ce qui l'intéresse, c'est de suggérer la proximité entre des expériences d'abord vécues uniquement sur le plan sensoriel (ici, le froid, le cri aigu, « frénétique » des alouettes « invisibles » s'élevant de plus en plus haut dans le ciel<sup>17</sup>) et des mythes ou des thèmes récurrents de la littérature que le travail d'écriture sur l'expérience fait resurgir. Toutefois, dans le cas de *Sur les degrés montants*, le dernier fragment, préparé par un autre fragment une page plus haut, suggère une lecture allégorique de l'ensemble du texte :

Qui a jamais crié ainsi pour forcer le jour ? (p.41)

[...]

Qui frapperait ainsi avec pareille constance et fureur  
dans la montagne  
ne ferait-il pas lui aussi lever le jour ? (p.42)

Ces deux questions, qui convoquent explicitement l'allocutaire, invitent à voir dans les alouettes des images de ce que pourrait être la poésie : un cri obstiné pour faire reculer l'obscurité et surgir la lumière. On voit donc qu'au terme de ce mouvement d'exploration d'une expérience sensorielle prise d'abord pour elle-même mais très vite reliée au savoir humain, Jaccottet retrouve l'allégorie comme mode global de fonctionnement puisque les alouettes ont fait l'objet d'un texte en vertu de la leçon qu'elles donnaient : leçon de vie et d'écriture tout à la fois. Mais c'est l'écriture du texte qui a dégagé progressivement une interprétation allégorique qui, les premières notes le montrent, n'existait pas clairement au départ. L'inscription du texte dans un déroulement temporel (de la fin de la nuit au lever du jour) marqué par un passage facilite l'apparition de cette dimension. On pourrait rester sans cela au

---

<sup>16</sup> Les italiques sont de moi.

<sup>17</sup> « Cela vrillait l'ouïe et le ciel, dans l'obscurité presque totale et la fusillade du froid. » (ibid.)

niveau du symbole, alors qu'ici est investie la dimension narrative de l'agir humain.

On observe un même mouvement dans plusieurs textes, surtout en prose, de Jaccottet : les proses contenues dans *Cahier de verdure* et, auparavant, dans *A travers un verger*, notamment celles réunies sous le titre *Trois fantaisies*, pourraient presque toutes être étudiées sous cet angle. Mais je retiendrai ici l'ensemble de textes intitulé *Une couronne* dans le recueil *Après beaucoup d'années*<sup>18</sup>. Ces onze textes brefs, neuf en prose suivis de deux poèmes en vers, sont consacrés à la rose trémière. Dès le premier texte, la façon dont fleurit cette fleur est explicitement comparée « au soleil du soir qui fleurit en or au sommet des arbres, en rose à la cime des montagnes, de plus en plus haut, lui aussi » (p.41). D'autres comparaisons surgiront ensuite, certaines acceptées, d'autres rejetées<sup>19</sup>. Mais cette approche progressive de l'objet où celui-ci semble parfois passer au second plan, voire disparaître, où la subjectivité déictique et axiologique d'abord se renforcent, puis s'effacent, selon une subtile évolution, met en place petit à petit une lecture allégorique : la rose trémière devient une évocation du vieillissement humain, et sa façon de fleurir offre un exemple à qui médite sur le passage du temps, cependant que s'agglomèrent autour d'elle d'autres réalités sensibles, montagnes au crépuscule, nuages au coucher du soleil, regards ardents, femme endormie. C'est aux deux brefs poèmes en vers qu'est dévolue la tâche de tirer la leçon des textes précédents et de fournir au lecteur inattentif la clef de l'allégorie et le désir de tout relire :

Rose qu'on croirait effrayée  
fuyant de plus en plus haut

parce que l'âge la poursuit.(p.50)

Leçon de la passe-rose :

que la rose du chant  
brasille de plus en plus haut  
comme en défi à la rouille des feuilles.(p.51)

Le mot « âge » confirme de façon explicite le lien avec l'humain déjà présent dans les textes antérieurs, mais surtout la métaphore « la rose du chant » introduit un nouveau niveau de lecture : la rose trémière devient un

---

<sup>18</sup> Gallimard, 1994.

<sup>19</sup> « Ces fleurs qui s'ouvrent de bas en haut de la haute tige selon une loi rigoureuse pourraient aussi évoquer pour un esprit entiché d'opéra la montée d'une jeune héroïne en robe blanche, ou rose, ou mauve (...)Penser à la lente et fatale ascension de la lumière du soir me semble de beaucoup plus convenable, puisqu'on ne quittera pas, ce faisant, les jardins, ou la campagne. » (p.43)

modèle pour le poète invité à produire un chant de plus en plus brillant à mesure qu'il s'approche de sa fin.

Si l'on essaie de comparer le fonctionnement de l'allégorie chez Bonnefoy et Jaccottet, on constate des similitudes : l'allégorie, chez l'un comme chez l'autre, ne subsiste le plus souvent qu'à l'état virtuel. Plutôt qu'un texte (ou un ensemble de textes) lisible d'un bout à l'autre sur deux ou plusieurs niveaux, on a affaire à des expressions qui embrayent vers une autre dimension sans que celle-ci soit véritablement déployée, c'est-à-dire sans qu'une équivalence terme à terme puisse être trouvée entre deux ensembles autonomes. Les référents de certains groupes nominaux du texte, grâce à un métatexte (dans le cas de Bonnefoy) ou à un poème voisin ou une phrase du texte lui-même nous mettant sur la voie (dans le cas de Jaccottet et parfois aussi de Bonnefoy), se révèlent potentiellement doubles : Douve / la parole poétique, le fleuve réel / le Styx, l'étrangère / la nuit, les alouettes / le poète, la rose trémière / le poète. Contrairement aux textes d'un Francis Ponge, par exemple, où le tissage entre les deux niveaux de sens est beaucoup plus dense, et où les réalités matérielles de l'écriture sont très présentes<sup>20</sup>, l'allégorie reste ici allusive et évoque plus la dimension éthique de l'acte d'écrire que son aspect graphique. La différence entre les deux auteurs que je viens d'étudier réside à mon sens dans le fait que Jaccottet plus que Bonnefoy donne à voir l'élaboration progressive de son texte (et ce, de plus en plus au fil des ans) : là où Bonnefoy propose un univers très dense où les référents donnés comme familiers se révèlent cependant énigmatiques et dotés d'un « capital symbolique » qui leur donne une profondeur a priori insoupçonnée, Jaccottet nous montre comment cette profondeur est progressivement acquise au fil d'un patient travail d'investigation du réel qui fait peu à peu émerger les échos multiples que tel élément naturel peut entretenir avec notre culture, notre quête d'un monde plus habitable. Ses textes contiennent d'ailleurs souvent leur propre art poétique et s'expliquent sur cette dimension allégorique à la fois nécessaire, suscitée par l'écriture, et trompeuse, comme la systématisation que récusait Bonnefoy :

Sur le moment, je n'ai noté que cela. Bien conscient qu'une fois de plus je bâtissais ainsi une réalité à côté de l'autre ou autour d'elle, qui en avait gardé quelques traits mais en cachait ou en déformait d'autres et, de ce fait, découragé d'avance. M'avouant par moments que le seul mot de « pré », ou mieux de « prairie », en disait plus que ces recherches toujours menacées de préciosité.<sup>21</sup>

Cette dimension allégorique chez Jaccottet est suscitée par les choses elles-mêmes, dont il mentionne souvent la présence comme un « don qui vous est fait, un accueil qui vous est offert » (ibid. p.92) et qui appelle en retour, en

---

<sup>20</sup> Cf. l'article d'André Bellatorre dans cet ouvrage.

<sup>21</sup> *Mai* dans *A travers un verger*, Gallimard 1987, p.91.

guise de réponse, un déchiffrement qui rende justice à ce cadeau reçu, mais elle est aussi contestée du dedans par une parole qui doute de sa capacité à dire le simple<sup>22</sup>, ou à s'approcher vraiment du monde :

(Je ne puis m'empêcher de déceler dans ce que j'ai écrit là un peu d'artifice – qu'il faudrait franchir, que peut-être je ne saurai plus franchir. Probablement parce qu'on est trop loin de ces oiseaux – et aussi, de soi-même.(...) Comment faire pour que le promeneur ne se mue pas en spectateur et, ensuite, en montreur ? Il faudrait être mêlé de plus près au monde, avoir avec lui des liens plus nécessaires.)<sup>23</sup>

Notons au passage que cette réflexion de Jaccottet nous indique qu'il y a pour lui dans le recours à l'allégorie l'indice d'une confiance dans l'aptitude de l'esprit humain à lire le monde comme un réseau de significations transférables à l'agir humain. L'allégorie, dans ce cas, est déchiffrement plus que construction de toutes pièces, et l'activité poétique est écoute active plus que fabrication, ou du moins la fabrication doit-elle être en harmonie avec quelque chose qui lui est extérieur.

Voyons à présent ce qui se passe dans certains textes de Char, sans prétendre bien sûr épuiser pour aucun de ces auteurs leurs rapports complexes avec l'allégorie mais simplement suggérer des pistes de réflexion. L'écriture de Char, volontiers hermétique à cause, entre autres, du rôle essentiel qu'y jouent des métaphores strictement personnelles que ne vient éclairer aucune référence à un héritage culturel commun, me semble avoir partie liée avec l'allégorie par le biais de l'énigme<sup>24</sup>. Deux types de fonctionnement peuvent à mon sens y être distingués. Il y a en premier lieu des poèmes d'abord assez malaisés, qui résistent à la compréhension parce qu'ils sont en quelque sorte cryptés : l'expérience qui leur a donné naissance est complètement opacifiée par le travail de l'écriture qui la rend inaccessible au lecteur, mais, du coup, la compréhension du texte se révèle particulièrement difficile en raison de cette décontextualisation, ou extrêmement ouverte, chaque lecteur projetant sur le texte sa propre grille interprétative. Tel est le cas de *L'Extravagant* dans *Le Poème Pulvérisé*, recueil où nous bénéficions d'une sorte de commentaire après coup de Char, intitulé *Arrière-histoire du poème pulvérisé* publié aux pages 1291-1297 du volume de *La Pléiade*. A propos de *L'Extravagant*, Char écrit dans *Arrière-histoire* : « le sujet de ce poème est une affreuse circonstance que je ne veux pas décrire, une marche au supplice. Hypnos rompit le rêve et

---

<sup>22</sup> « C'est le tout à fait simple qui est impossible à dire. », *Paysages avec figures absentes*, Gallimard 1976, p.54.

<sup>23</sup> *Etourneaux* dans *A travers un verger*, Gallimard 1987, p.99.

<sup>24</sup> L'article de L.Calvié dans cet ouvrage nous rappelle que, depuis Cicéron, l'allégorie revêt un triple sens dans la tradition rhétorique : discours double, énigme, et métaphore filée.

découvrit le cauchemar. » Or, rien dans le poème ne nous met sur la voie du contenu anecdotique de cette « affreuse circonstance ». On peut simplement soupçonner, à cause de la référence aux années de guerre donnée par le mot « Hypnos » que le personnage du poème, un « il » vu de l'extérieur, est en réalité le poète à un moment pénible de son action clandestine ou un de ses compagnons. Il y a donc ici une parole que l'on peut dire allégorique dans la mesure où celui qui en connaît le point de départ pourrait en proposer un déchiffrement en fonction de cette origine, mais celle-ci étant volontairement occultée par le poète, le sens premier s'obscurcit et le sens second se démultiplie en autant de lecteurs. La lecture allégorique est d'autre part rendue difficile par le fait que les isotopies du texte sont multiples et qu'il est hasardeux d'établir leurs interactions.

Tout autre est le fonctionnement de certains poèmes tout à fait cohérents d'un point de vue littéral mais qui semblent néanmoins renvoyer à un autre niveau d'interprétation, tout en se gardant bien de donner trop facilement leur propre clé de lecture. La question se pose alors de savoir ce qui peut inciter le lecteur à voir dans ces textes des allégories. Il me semble que c'est paradoxalement leur relative simplicité de lecture qui nous met sur la voie. Contrairement aux textes hermétiques évoqués plus haut, les textes allégoriques ont une organisation narrative ou descriptive immédiatement accessible, mais qui ne semble pas épuiser leur sens. On se sent donc fondé à en chercher un second. J'en citerai deux, que je ne reproduirai pas pour ne pas trop allonger cet article, mais que je commenterai brièvement.

*La Minutieuse* (p.354), extrait de *La Parole en archipel*, se déroule comme une description d'actions<sup>25</sup> entre la première phrase « L'inondation s'agrandissait » qui nous introduit dans une action déjà en cours, et la dernière qui, juste après la révélation de l'identité du *tu* du poème – « Je voulais m'enquérir de ton nom éternel et chéri que mon âme avait oublié : « Je suis la minutieuse. » –, évoque une entrée dans le sommeil – « La beauté des eaux profondes nous endormit. » – et ainsi invite à voir dans tout ce qui précède une sorte de rêve. L'aspect onirique du texte est renforcé par le caractère invraisemblable de certaines actions dans le monde ordinaire. Le parcours du *je* et du *tu* sur une route encore préservée de l'inondation, leur traversée d'un village, l'arrivée à l'orée d'une forêt, tout pourrait être lu au premier degré comme un récit de rêve<sup>26</sup> (en raison du caractère fragmenté et non motivé de ce parcours), s'il n'y avait une rupture dans la cohérence qui met sur la voie d'un sens autre : le *tu* en effet se dédouble – « Je marchais entre Toi et cette Autre qui était Toi », et ce dédoublement, joint à des expressions axiologiques qui font l'éloge de « la Minutieuse » et critiquent la « familière », nous incite à voir

---

<sup>25</sup> J'emprunte ce terme à Françoise Revaz, *Les textes d'action*, Metz, qui distingue la description d'actions du récit.

<sup>26</sup> Mais le rêve lui-même n'est-il pas essentiellement allégorique ?

dans chacune de ces figures un emblème et dans l'inondation une métaphore. Etant donné ce que nous savons des poèmes de Char qui, maintes fois, sont une évocation de la création poétique, il est tentant de voir dans les deux faces du *tu* deux sortes d'écriture, et dans l'inondation « la montée des eaux de l'inspiration poétique » comme l'affirment M.-C. Char et P.Veyne dans leurs notes de l'édition scolaire *La Sorgue et autres poèmes*. On n'est toutefois pas sûr, ce faisant, d'épuiser la signification du poème.

La même simplicité apparente caractérise *Le mortel partenaire* (p.363), également dans *La Parole en archipel*. Ce poème décrit un combat entre deux adversaires, d'abord identifiés l'un comme masculin, l'autre comme féminin – « Il la défiait » – mais ensuite uniquement désignés par des syntagmes masculins insistant sur la symétrie de leurs positions et de leurs rôles : « l'adversaire », « les deux battants », « le premier », « le second », « l'incompréhensible combattant ». Le combat se clôt par l'élimination de l'un d'eux « couch[é] net » par l'attaque de l'autre. Le récit de ce combat est suivi d'un paragraphe au présent gnomique qui ne nous éclaire pas vraiment sur l'identité de ces combattants mais dont l'opacité nous invite à ne pas prendre au sens littéral ce que nous venons de lire, d'autant qu'il y est question de la « signification » de « certains êtres », et de leur « secret ». Une phrase du premier paragraphe nous mettait déjà sur la voie de la lecture allégorique : « Sur la blanche surface où se tenait le combat, tous deux oubliaient les spectateurs inexorables » évoque en effet la page du livre et ses lecteurs, déjà suggérée par l'expression « une virginité agréable » dans la phrase précédente, la dédicace du texte à Maurice Blanchot ne pouvant qu'appuyer une telle lecture. Toutefois ces fragments qui constituent des embrayeurs d'isotopies sont loin de fournir la clé interprétative de toutes les étapes du combat, qui demeure énigmatique.

Les poèmes regroupés sous le titre « Quatre fascinants » dans *La parole en archipel* (p.353-354) sont une sorte de sous-catégorie de ces poèmes au sens littéral accessible mais qui n'épuise pas la lecture. Ils décrivent chacun un animal identifié dans le titre et décrit ensuite par des métaphores. Si une lecture littérale peut s'en tenir à la richesse de l'évocation, les prédicats anthropomorphiques – « fauve d'amour », « couple qui se poignarde », « son cœur », « prince des contresens », « libre de sa route » – incitent à voir dans ces animaux des symboles et à lire leurs actions comme des métaphores de conduites humaines admirées par le poète. Une telle interprétation se trouve renforcée par le titre regroupant les quatre textes. On retrouve un tel procédé d'écriture dans le célèbre *Le Martinet* (p.276) à cette différence près que le deuxième niveau de sens est indiqué par la phrase leit-motiv « Tel est le cœur » qui clôt le premier et le dernier paragraphe. Nul indice en revanche dans *Le Vipereau* (p.368) :

Il glisse contre la mousse du caillou comme le jour cligne à travers le volet. Une goutte d'eau pourrait le coiffer, deux brindilles le revêtir. Ame en peine d'un bout de terre et d'un carré de buis, il en est, en même temps, la dent maudite et déclive. Son vis-à-vis, son adversaire, c'est le petit matin qui, après avoir tâté la courtepoinette et avoir souri à la main du dormeur, lâche sa fourche et file au plafond de la chambre. Le soleil, second venu, l'embellit d'une lèvre friande.

Le vipereau restera froid jusqu'à la mort nombreuse, car, n'étant d'aucune paroisse, il est meurtrier devant toutes.

Il y a peu d'anthropomorphismes et de métaphores dans la description du vipereau. Le soutien d'une lecture allégorique me semble résider dans la simplicité même du texte, le lecteur ayant toujours envie de créditer le poète du sens le plus riche possible, mais aussi dans la structure du texte en deux paragraphes : le second, plus bref, d'allure nettement gnomique à partir de « car », et contenant deux mots du domaine humain – « paroisse » et « meurtrier » – , peut fonctionner comme une morale invitant à voir dans le texte une fable. Toutefois, à la différence de la fable proprement dite où le sens figuré est immédiatement accessible, ici le phore vaut pour lui-même et peut ne pas être reconnu comme phore d'un thème au demeurant énigmatique.

Le point commun de ces textes consacré à des animaux est en effet l'adéquation du sens premier à notre connaissance intuitive du monde – point qui les distingue de *La Minutieuse* et du *Mortel Partenaire* qui se caractérisent par des incongruités au regard du monde ordinaire – et en revanche, la difficulté à déterminer un sens second univoque. Ce qui est dit des animaux peut, semble-t-il, s'appliquer à des humains mais sans que s'établisse une correspondance claire entre tel prédicat de l'alouette ou du vipereau et telle conduite humaine. Plutôt qu'une analogie terme à terme, il s'agit davantage d'une homologie globale, ce qui nous ferait passer d'un fonctionnement allégorique à un fonctionnement symbolique. Toutefois, au moins pour *L'alouette* (p.354), on est tenté de lire le poème comme un manifeste poétique, et de voir dans la série des prédicats un programme pour l'écriture poétique :

Extrême braise du ciel et première ardeur du jour,  
Elle reste sertie dans l'aurore et chante la terre agitée,  
Carillon maître de son haleine et libre de sa route.

Fascinante, on la tue en l'émerveillant.

L'hermétisme bien connu des poèmes de Char tient souvent à la grande densité des métaphores et à leur côté très personnel, accentué par une décontextualisation volontaire, ainsi qu'à l'hétérogénéité des domaines lexicaux qu'elles convoquent. On retrouve ces caractéristiques dans la première catégorie de poèmes évoquée plus haut. En revanche, les commentateurs ont peu parlé de ces textes apparemment limpides mais dont la simplicité même

nous met sur la voie d'un sens second. Nous avons affaire, me semble-t-il, dans ce cas à des textes allégoriques à ceci près que le sens second se dérobe partiellement à notre atteinte et ne peut être élaboré qu'avec une marge d'incertitude.

En guise de conclusion, peut-on dégager des points communs et des différences dans le fonctionnement de l'allégorie chez les trois auteurs étudiés ? Chez Bonnefoy, le sens second puise au réservoir des grands mythes fondateurs de notre civilisation, et il est induit par le pouvoir multiplicateur de certains noms qui, pourvus d'un article défini de notoriété, réactivent chez le lecteur des archétypes culturels. Chez Jaccottet, certains éléments du monde naturel se révèlent *in fine*, par le biais d'un commentaire, porteurs d'une leçon de vie et d'écriture qui invite à relire leur évocation pour en appliquer à l'humain certains prédicats. C'est aussi ce qui se produit dans certains poèmes de Char consacrés à des animaux, mais qui, contrairement à ceux de Jaccottet, ne contiennent pas leur mode d'emploi sinon de façon à peine perceptible. Char, des trois auteurs, est celui dont les textes susceptibles d'un fonctionnement allégorique sont les plus narratifs, les plus proches de la fable, dont ils n'ont cependant pas la limpidité pédagogique.

Si l'on en vient aux ressemblances entre les trois poètes, on notera que le sens second du texte allégorique y demeure environné de mystère, soit que l'allégorie soit intermittente, soit qu'il soit difficile de trouver une correspondance terme à terme entre le sens obvie et le sens caché. Les textes suggèrent un fonctionnement allégorique plus qu'ils ne l'établissent vraiment. L'autre similitude réside dans le fait que ce sens second a toujours trait à l'écriture poétique ou à la tâche du poète, et ceci tient évidemment au caractère réflexif de la poésie du XX<sup>e</sup> siècle qui ne peut pas ne pas s'interroger sur elle-même. C'est pourquoi il me semble que l'allégorie mériterait plus d'attention pour qui s'intéresse à la poésie contemporaine. Ne serait-elle pas en effet un des moyens d'introduire dans les poèmes une dimension réflexive tout en préservant un premier niveau d'appréhension du texte qui fasse droit à une connaissance plus immédiate, plus intuitive, du monde sensible ? L'allégorie permettrait en quelque sorte de jouer sur les deux tableaux, de préserver ce contact avec « [le] primitif, [le] brut, l'élémentaire », ce « minutieux inventaire du visible » qui caractérise selon Jaccottet<sup>27</sup> nombre de poètes contemporains, tout en poursuivant cette interrogation de la poésie sur elle-même initiée depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Tournant le dos à l'hermétisme basé essentiellement sur la métaphore, dont le surréalisme a, provisoirement du moins, épuisé les sortilèges, elle nous propose des textes en apparence simples mais qui, par le biais d'un mot ou d'un commentaire en escorte, s'ouvrent sur une profondeur

---

<sup>27</sup> *L'entretien des Muses*, Gallimard 1968, p.302 et 304.

insoupçonnée. Reste à savoir si on peut assigner des limites à cette tentation allégorique et si les indices que j'ai cru relever sont suffisamment convaincants pour permettre de distinguer allégorie et allégorèse<sup>28</sup>.

D'un point de vue plus théorique, ce parcours aura montré, je pense, la fécondité toujours actuelle de ce concept rhétorique, ainsi que l'intérêt qu'il y a à distinguer autant que faire se peut l'allégorie comme double sens de l'allégorie comme personnification. La personnification me paraît, dans les textes que j'ai étudiés, être un des supports de l'allégorie, dans la mesure où celle-ci s'accompagne presque nécessairement d'une certaine narrativité ou à tout le moins d'une description d'actions, supposant à leur tour au moins un actant humain engagé dans un processus temporel de transformation ou appréhendé par une série d'actions qui lui sont attribuées<sup>29</sup>. C'est ainsi que l'on aura à faire soit à des êtres humains relativement anonymes dont les gestes signifient à deux niveaux, comme c'est le cas dans les poèmes de Bonnefoy consacrés à Douve, ou dans *Le mortel partenaire* et *La Minutieuse* de Char, soit à des figures qui, par leur seule présence et en raison de leur résonance mythique, incitent à une lecture allégorique des textes où elles apparaissent, comme c'est le cas de l'aveugle ou du passeur chez Bonnefoy, soit à des animaux ou des éléments naturels dont les comportements ou les modes d'apparition sont susceptibles d'une lecture allégorique qui les appliquera à des humains, ce qui se produit chez Jaccottet, dans les *Quatre fascinants* et *Le Vipereau* de Char ou dans les poèmes de Bonnefoy évoquant la salamandre. On voit bien que seule cette troisième catégorie de textes comporte des personnifications, et que l'allégorie comme soupçon de double sens est beaucoup plus englobante. Inversement, la personnification à elle seule ne pourrait engendrer l'allégorie, s'il n'y avait pas un certain déploiement de l'agir humain, sinon strictement narratif, au sens où l'entend J.-M. Adam, du moins organisable en une série d'actions selon différentes modalités étudiées par F.Revaz<sup>30</sup>. Du coup, partir à la recherche de l'allégorie dans les textes poétiques du XX<sup>e</sup> siècle nous amènerait peut-être également à relativiser cette éviction du narratif que D.Combe tient pour acquise en se fondant sur les positions critiques de Mallarmé, Breton ou Valéry et sur l'omniprésence apparente du lyrisme dans la poésie de notre époque. Certes, l'analyse de Combe est fondée si l'on pense au narratif en poésie en termes de récit épique, mais les quelques textes que j'ai analysés aujourd'hui montrent, je crois, que si l'on consent à penser le narratif sur un mode plus intermittent, elliptique, ou allusif, celui-ci

---

<sup>28</sup> Rappelons que l'allégorèse désigne la lecture allégorique, et se situe donc du côté de l'interprétation, alors que l'allégorie est un fait de production.

<sup>29</sup> On retrouve dans ces caractéristiques une partie de celles qu'attribue J.-M. Adam à la séquence narrative (Cf. *Le texte narratif*, Nathan-Université, 1994 (2<sup>e</sup> éd.) et *Les textes : types et prototypes*, Nathan-Université, 1992).

<sup>30</sup> op.cit.

n'est peut-être pas aussi absent de la poésie du XX<sup>e</sup> siècle qu'on pourrait l'attendre. En tout cas, il y a probablement là un axe de recherche à approfondir.

## Bibliographie

Œuvres étudiées :

- BONNEFOY Yves, *Poèmes*, Paris, Coll. « Poésie / Gallimard » 1982  
BONNEFOY Yves, *Entretiens sur la poésie*, Paris, Mercure de France, 1990  
BONNEFOY Yves, *Ce qui fut sans lumière* suivi de *Début et fin de la neige*, Paris, Coll. « Poésie / Gallimard », 1995  
CHAR René, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1983, rééd.1990  
JACCOTTET Philippe, *A travers un verger* suivi de *Les Cormorans* et de *Beauregard*, Gallimard 1987  
JACCOTTET Philippe, *Cahier de verdure*, Gallimard, 1990  
JACCOTTET Philippe, *A la lumière d'hiver* suivi de *Pensées sous les nuages* , Paris, Coll. « Poésie / Gallimard », 1994  
JACCOTTET Philippe, *Après beaucoup d'années*, Gallimard 1994

Ouvrages et articles cités :

- ADAM Jean-Michel, *Les textes : types et prototypes*, Paris, Nathan-Université, 1992  
ADAM Jean-Michel, *Le texte narratif*, Paris, Nathan-Université, 1994 (2<sup>e</sup> éd.)  
COMBE Dominique, *Poésie et récit, une rhétorique des genres*, Paris, Corti, 1989  
GARDES-TAMINE Joëlle, *La rhétorique*, Paris, Armand Colin, Coll. « Cursus », 1996  
PINET-THELOT Livane, *Yves Bonnefoy ou l'expérience de l'étranger*, Paris, Archives des Lettres Modernes Minard, 1998  
REVAZ Françoise, *Les textes d'action*, CELTED, Université de Metz, Paris, Klincksieck, 1997  
THELOT Jérôme, *Poétique d'Yves Bonnefoy*, Genève, Droz, 1983