

Aux agrégatifs : c'est évidemment pour eux que ce site est conçu et c'est donc à eux que s'adresse prioritairement l'étude qui suit. Elle a deux objectifs : d'une part, faire état d'une réalité textuelle (l'obscurité) à laquelle s'intéresse peu la critique sur Bonnefoy et rassurer ainsi les étudiants, qui pourraient croire que cette impression d'obscurité ne tient qu'à leur propre infirmité de lecteur ; d'autre part, dégager de l'analyse de l'obscurité une méthode pour l'explication des textes et pour l'interprétation de l'œuvre. Il va de soi que l'agrégatif est tenu à un devoir légitime d'hypocrisie qui préfigure le devoir de réserve et d'obéissance du fonctionnaire ; il serait suicidaire, lors du concours, de porter un jugement négatif sur une œuvre que le jury a choisie, fût-elle obscure.

L'obscurité comme ressource stylistique dans *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*.

Aucune glose, si savante ou sympathique soit-elle, ne saurait renverser l'impression irrécusable qui se dégage de la lecture, expérience humble et concrète, de la poésie de Bonnefoy : celle-ci paraît souvent obscure¹ ; avec la meilleure volonté interprétative du monde, on y comprend parfois peu de chose, et de façon mal assurée². Cette obscurité du style peut s'expliquer par la volonté de désigner ce qu'il y a d'obscur dans le réel, en l'occurrence la mort et ce qu'on pourrait appeler l'expérience ou le sentiment ou encore le désir et l'effroi de la mort ; dans ce cas, il reste à faire la preuve qu'il vaille la peine de rajouter à la chose obscure en soi une parole elle-même obscure, qui en redouble longuement l'obscurité, en se réclamant d'une sorte de fidélité au réel. Pour trancher la question, il m'a semblé raisonnable de dresser un inventaire sinon exhaustif, du moins méthodique, des procédés stylistiques récurrents par lesquels cet effet d'obscurité est créé.

Dans *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, le sentiment d'obscurité résulte de deux procédés majeurs. D'une part, la règle communicationnelle qui veut qu'un signe ait un référent apparaît très souvent perturbée, violée. Le problème n'est pas celui d'une parole ambiguë, mais bien d'une parole qui se développe sans qu'on puisse lui trouver de correspondant dans le monde réel, le monde commun de référence ; il ne reste plus alors qu'à repérer les obstacles apportés par le discours à un fonctionnement référentiel normal. Il importe peu que ces obstacles soient volontaires ou pas ; en art, dit Proust, les intentions ne comptent pas³ ; seul compte l'effet produit par un texte. D'autre part, l'impression d'obscurité tient à ce qu'il est très difficile de savoir quel est le degré de vérité des énoncés génériques portés à la connaissance du lecteur : s'agit-il d'énoncés fiables, qui prétendent éclairer telle ou telle situation, ou s'agit-il de leurres, ou encore de vérités provisoires, étapes utiles dans la quête d'une vérité plus haute, mais qui demandent à être dépassées ? La plupart du temps, nous n'en savons rien ; nous sommes réduits à des conjectures.

L'étude qui suit comprend deux parties : la première porte sur les obscurités nées de la syntaxe, qui résultent de la construction des mots et des syntagmes dans la phrase ; la seconde

¹ Plus on progresse dans la lecture, et moins les poèmes sont obscurs. Ainsi, et à titre d'exemple, le poème qui ouvre la section « Vrai lieu » (MID, 107) est limpide et c'est sans doute l'un des plus beaux du recueil. Mais on ne saurait réduire la question de l'obscurité à la seule rémanence, dans la première section, « Théâtre », d'images rapidement qualifiées de « surréalistes ».

² « Loin d'être volontairement obscure et close sur elle-même, c'est bien au contraire une œuvre ouverte vers la vie, vers l'Autre, vers son lecteur, et qui a fait de la présence son maître mot » (Olivier Himy, *Yves Bonnefoy*, Paris, Ellipses, 2006, p. 5). Starobinski, dans la préface aux *Poèmes* (« La poésie entre deux mondes »), écrit lui aussi : « Cette œuvre est l'une des moins narcissiques qui soient. Elle est tout entière tournée vers l'objet extérieur qui lui importe, et dont la singularité, le caractère unique, impliquent toujours la possibilité du partage. » (Préface aux *Poèmes* d'Yves Bonnefoy, Paris, NRF, coll. *Poésie* / Gallimard, 1982, p. 11.

³ *À la recherche du temps perdu, Le temps retrouvé*, édition de J.-Y. Tadié, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », t. IV, p. 458.

se consacre aux obscurités référentielles, qu'il s'agisse de la référence de mots lexicaux (comme les noms, très souvent affectés d'une détermination définie qui les rend particulièrement abstraits) ou de mots grammaticaux (comme les pronoms) : dans le dernier cas, il se rajoute une complication énonciative, tant il est parfois difficile de comprendre qui parle exactement à qui, et à qui correspondent les pronoms *je* et *tu*, fondateurs de l'échange.

1. Position du problème

La poésie de Bonnefoy est exigeante, ambitieuse ; mais elle ne serait pas obscure ou ne le serait que pour d'évidentes et bonnes raisons. Ainsi peut-on avancer que les questions qui taraudent le poète donnent une sorte de justification réaliste à l'obscurité : les mots sont obscurs parce qu'ils pointent en direction de phénomènes, de situations, d'impressions que le poète ne peut pas nommer, décrire, définir ; il ne peut que les approcher. Ne pas être obscur serait trahir l'approche du réel inouï qui se donne à vivre et face auquel le poète ni Douve ne veulent se dérober. Ainsi, le paradoxe d'une parole agissante mais désincarnée, émanant d'un être aux lèvres fermées et sans chair, cette présence d'une voix qui parle du plus profond du locuteur, à la fois immatérielle et angoissante, ont-ils besoin de se dire par le biais de formulations qu'on peut juger obscures, c'est-à-dire inhabituelles, éloignées des discours qui rendent compte de l'expérience commune :

Mais que se taise celle [...]

Qui parle pour moi, ses lèvres étant fermées
Qui se lève et m'appelle étant sans chair
Qui part laissant sa tête dessinée⁴ [...]. (MID, 91)

Qu'on y prenne pourtant garde. L'idée que telle ou telle réalité de ce monde est obscure n'est pas en soi quelque chose de difficile à comprendre. De même, une question sans réponse n'est pas forcément une question obscure :

- Quelle brume croissante m'arrache ton regard ? (MID, 50)
- Quelle maison veux-tu dresser pour moi,
Quelle écriture noire quand vient le feu ? (MID, 80)

En revanche, l'énoncé interrogatif qui suit est obscur, non parce qu'il est interrogatif, non parce qu'il témoigne d'une perplexité face au monde, mais parce que la relation entre le sujet et le verbe défie la compréhension ordinaire que nous avons de nous-mêmes et du monde : « Les yeux ventent sur quels passagers de la mort [...] » (MID, 61). Dans ce sens, il faut admettre que la poésie de Bonnefoy est sujette à l'obscurité ; c'est de cette obscurité linguistiquement attestée qu'il sera question. Qu'on en juge :

Il s'agissait d'un vent plus fort que nos mémoires,
Stupeur des robes et cri des rocs - et tu passais devant
Ces flammes [...]. (MID, 47)

Dans ces trois vers se concentrent quelques-uns des traits les plus représentatifs de cette poésie qui bloque, par des mots simples, l'accès à la référence des signes qu'elle mobilise.

⁴ Ce vers peut évoquer un récit de Pline, rapporté par Bonnefoy dans *La Vie errante* et dont fait état Patrick Née : « la fille de Boutadès de Sicyone » enserre « dans le trait qu'elle trace sur le mur de sa chambre l'ombre de son amant juste avant son départ ». Cette anecdote est censée illustrer l'invention du dessin en Occident. Patrick Née, *Yves Bonnefoy*, ADPF, Ministère des Affaires étrangères, 2005, p. 58.

Alors même que le premier vers s'ouvre par un opérateur didactique (*Il s'agissait*), la comparaison qui suit constitue un symbole obscur, que le poème n'explique pas⁵. Certes, l'énoncé ménage une opposition sémantique entre un comparé concret (*vent*) et un comparant abstrait (*mémoires*) ; l'énergie physique du vent (*plus fort*) est ainsi convertie en une sorte de puissance psychique, puisque le comparant sert de clé interprétative à l'énoncé. Le *vent* nommé n'est donc plus du vent mais autre chose : oui, mais quoi ? Sans doute le symbole d'une émotion ou d'un sentiment (l'attrait pour la mort⁶, peut-être) qui tiendrait en échec « nos mémoires » : mais d'où vient ce constat ? Qu'est-ce qui l'autorise ? Et de quoi « nos mémoires » sont-elles les mémoires ? Ces « lacunes sémantiques » donnent au lecteur l'impression d'assister à un jeu de relations aux effets imprévisibles : il est laissé au seuil de l'intelligibilité ; il est le spectateur vaguement stupéfié d'une fête conceptuelle lointaine, dont le poème lui donne à entendre des échos déroutants.

À la comparaison énigmatique (puisqu'elle n'est pas motivée) s'ajoute le jeu des appositions : usuellement, là encore, l'apposition a une portée didactique en raison de son caractère définitoire ou descriptif ; mais les vertus de ce mécanisme sémantico-syntaxique sont neutralisées par deux métaphores obscures (actualisant le schéma N1 de N2, N1 et N2 n'ayant aucun rapport dans le monde de référence). L'obscurité est réitérée par la coordination : souvent deux éléments coordonnés s'expliquent l'un par l'autre ; mais en l'occurrence, le fait que N1, nom singulier, porte le trait /humain/ tandis que N2, au pluriel, porte le trait /non animé/, et la paronomase *robes / rocs*, constituent les seules maigres prises données à la pensée. L'interprétation se doit de spéculer à partir de données extrêmement abstraites (des sèmes universaux) alors même que le vocabulaire offre l'illusion d'une prise concrète sur le monde⁷.

Le troisième trait tient à l'emploi du démonstratif : *ces flammes*. Sens déictique ou anaphorique ? Dans le premier cas, le poète désignerait un réel dans lequel des flammes apparaissent, phénomène dont il se porte garant ; mais pourquoi se porter textuellement garant d'une réalité que le texte ne fait pas partager ? Dans le second cas, *flammes* reprend *stupeur des robes* et *cri des rocs*, si on se laisse guider par la récurrence du morphème du pluriel, ou peut-être même le nom *mémoires*. De cet ensemble de mots, le lecteur extrait un sème englobant très puissant, c'est-à-dire très général (comme /violence/ ou /destruction/). Ainsi, il comprend qu'il se passe quelque chose d'inhabituel et de désagréable, quelque chose d'énorme : mais quoi, *exactement* ? Très vite il en est réduit, pour comprendre le poème, à des abstractions sémantiques (mort, vie psychique, violence), sujettes à toutes sortes de gloses métaphysiques et métapoétiques. De l'expression *il s'agissait*, de la préposition *devant*, on peut extraire sans mal toute une théorie de la présence voire de l'exposition du sujet à une vie phénoménale intense (« vent », « flamme »), laquelle requiert une participation ou une réponse corporelle et émotionnelle également intenses : « stupeur », « cri », « mémoires » bafouées. La poésie obscure n'a jamais limité la propension au commentaire ; ce serait plutôt l'inverse ; en revanche, elle déconnecte le commentaire d'une compréhension littérale

⁵ Une comparaison atypique peut n'être pas obscure : « Que celui qui brûlait debout / Comme une vigne » (MID, 85). Une vigne peut brûler ; mais la vigne n'apparaît pas comme l'objet prototypique qu'on associe au verbe *brûler*. Le texte invite à refuser l'interprétation hyperbolique (sur le modèle de *brûler comme un feu de paille*) ou réaliste au profit de connotations culturelles : la référence à Moïse et au buisson ardent est sans doute inévitable.

⁶ Cf. « Douve parle » : « Or est venu ce vent par quoi mes comédies / Se sont élucidées en l'acte de mourir » (MID, 83). Dans « Une voix », le poète oppose le « vent » à « la stérilité » (MID, 87, vers 4).

⁷ Comme souvent dans le recueil, la collation des textes permet de donner une motivation à des images restées sans cela entièrement arbitraires : « Portant sa robe comme lac de sable, comme froid, / Comme cerf pourchassé aux lisières, / [...] elle mourut, portant sa robe la plus belle [...]. » (MID, 71). La comparaison avec le lac de sable rappelle l'association par la coordination des « robes » et des « rocs » ; mais cette récurrence d'un sème géologique ne suffit pas à constituer un sens ; mais comme tout ce qui se répète est censé être significatif, cet écho donne du crédit à l'hypothèse que ces images ont un sens, mais tenu hors de portée du lecteur ordinaire.

assurée. Le paradoxe d'une telle poétique est qu'elle risque de rendre le lecteur habile relativement indifférent au sens des mots : faute d'une assise référentielle productrice d'intelligibilité, on en vient à penser que *stupeur des robes* et *cri des rocs* signifient à peu près la même chose.

Comparons ces trois vers que nous venons de commenter avec ceux qui s'offrent dans le poème « Aux arbres », qui ouvre la section « Derniers gestes » :

Le tonnerre profond qui roule sur vos branches,
Les fêtes qu'il enflamme au sommet de l'été
Signifient qu'elle lie sa fortune à la mienne
Dans la médiation de votre austérité. (MID, 65, je souligne)

La métaphore du vers 2 (*les fêtes qu'il enflamme*) se comprend comme une périphrase pour désigner les éclairs⁸ ; la métaphore spatiale du *sommet de l'été* repose sur la contiguïté logique entre le feuillage des arbres et la saison estivale, donc entre un moment (*le sommet de l'été*) et un lieu (*le sommet des arbres*). Non seulement le principe de la cohérence lexicoréférentielle est respecté (les noms *arbres / branches* VS *tonnerre / éclairs* constituent de micro-systèmes sémiques transparents) mais encore le référent est désigné comme un symbole, par le verbe *signifient* ; le *quid* de la signification est explicité par la complétive. Dans cette élection du symbole, il reste certes une part d'arbitraire, d'indicible ou d'inexplicable ; mais cette réserve de sens (ou de mystère) ne tient qu'à la personnalité ou à l'imaginaire du poète. Les raisons pour lesquelles le tonnerre agitant les arbres de son spasme sonore signifie, pour le locuteur, ceci et non cela, restent obscures ; elles relèvent d'une singularité intellectuelle et affective ; mais cette idiosyncrasie peut être partagée. L'analyse linguistique et stylistique permet donc de départager deux régimes du discours poétique : l'un est obscur ; l'autre est explicite.

Cette étude se consacre au premier des deux régimes, parce qu'il est le plus problématique. Dans *Du mouvement et de l'immobilité de Douve* affleure plus d'une fois la tentation d'écrire une poésie franchement métaphysique :

Que le verbe s'éteigne
Sur cette face de l'être où nous sommes exposés
Sur cette aridité que traverse
Le seul vent de finitude (MID, 85⁹)

Ces vers superposent un vocabulaire métaphysique prestigieux (*le verbe, l'être, finitude*, qui sont des concepts et reçoivent les marques de la détermination la plus générique) et une géographie simplifiée, réduite à quelques éléments non décrits (les syntagmes *face où nous sommes exposés, cette aridité, le vent*). Les noms abstraits sont systématiquement dépendants de noms concrets : ils en colorent le sens. Cette construction syntaxique a pour effet de transformer le paysage en une allégorie : la notion d'*être* s'incarne dans un versant de colline (« la face »), celle de *finitude* dans le vent, celle de *verbe* dans une lumière susceptible de s'aviver ou de s'éteindre. Le poème est clair non parce qu'il renvoie à des réalités tangibles

⁸ Pour un autre exemple de métaphore *in absentia* particulièrement lisible, voir les vers « [...] où le grand vent pénètre / Poussant devant lui des têtes de pluie » (MID, 49). Il semble difficile de ne pas donner à *têtes* le sens de *gouttes*, quitte à gloser la différence d'effet entre ces deux mots.

⁹ Voir aussi : « Ainsi restions-nous éveillés au sommet de la nuit de l'être. » (MID, 99)

mais parce que les symboles successifs sont didactiquement expliqués¹⁰. L'obscurité apparaît quand le régime de la symbolicité est maintenu, mais non expliqué.

Les énoncés méta-poétiques qui saturent le recueil font naturellement état de cette obscurité qu'ils justifient de plus d'une manière. Le langage se donne d'abord comme affecté par une phénoménalité intrusive, agressive, à tous égards exorbitante :

Mais je vois tes yeux se corrompre
Et le mot visage n'a plus de sens. (MID, 57¹¹)

L'obscurité résulterait de la perte du sens, entendue ici comme l'inadéquation du mot - du concept - à la chose vue, expérimentée. Les mots perdent leur stabilité référentielle : idoles en miettes, ils sont censés être l'image de ce que la mort fait à la vie, puisque le poème, corps de mot, est lui aussi un corps du monde, où se donne à lire, dans une confusion originaire, l'état du monde et l'état du langage. Si le langage ne consent pas à être bouleversé par ce que Bonnefoy nommerait la vie, c'est-à-dire la présence continue de la mort fragilisant ou exaltant la vie, il est dévalorisé :

La mer intérieure éclairée d'aigles tournants
Ceci est une image.
Je te détiens froide à une profondeur où les images ne
prennent plus. (MID, 57)

Sans doute faut-il comprendre que l'image mise en jeu n'est qu'une image : la désigner comme telle dans un énoncé méta-discursif revient à la mettre à distance par l'ironie. Ainsi se fait le procès du langage, considéré comme toujours inadéquat à une expérience indicible, tenue en réserve au-delà des mots :

Science profonde où se calcine
Le vieux bestiaire cérébral. (MID, 59)

La science saisie à même la vie est qualifiée de *profonde* ; elle discrédite ce faisant les catégories anciennes de la pensée : *vieux bestiaire cérébral* peut donc se lire comme une périphrase nommant et raillant l'intellect par le biais de ses productions ou de ses procédures, elles-mêmes métaphorisées par le nom un peu incongru de *bestiaire*. Puisque la dimension rationnelle du langage est vouée à être calcinée, le langage est condamné à l'obscurité, en vertu d'une exigence qu'un sceptique pourra peut-être juger follement prométhéenne :

Que saisir sinon qui s'échappe
Que voir sinon qui s'obscurcit
Que désirer sinon qui meurt
Sinon qui parle et se déchire (MID, 66)

Le jeu des répétitions permet de créer des équations sémantiques : d'un côté le pôle du désir et de ses manifestations (*voir, saisir*) ; de l'autre son objet, appréhendé comme ce qui résiste à l'agir du poète et donc relance son désir d'agir. L'obscur est désiré en tant que tel, comme

¹⁰ « O ma complice et ma pensée / allégorie de tout ce qui est pur [...] » (MID, 111). Il est significatif que ce soit le mot *allégorie* et non *symbole*, pourtant plus approprié au co-texte, qui ait été choisi par le poète ; sans doute veut-il marquer sa dette à l'égard de ce qui est plus qu'une figure, un système de pensée.

¹¹ Voir aussi ces vers : « Présence exacte [...], vivante de ce sang qui renaît et s'accroît où se déchire le poème [...] » (MID, 62). Bonnefoy désigne par le SN *le poème* ce qui est en réalité *le poème qu'il est en train d'écrire*, c'est-à-dire *son poème*, mais ce poème se donne comme portant le deuil exemplaire de toute possibilité poétique, ce qui est, convenons-en, un peu exagéré.

l'objet même de toute connaissance : « Que voir sinon qui s'obscurcit ». C'est la règle de cette poétique ; l'infinitif *voir* postule, par la neutralisation des sujets qu'il autorise, que ce désir est commun au poète et à son lecteur. Or le poète ne semble jamais douter de cette solidarité, postulée plus que démontrée, qu'il institue sans autre forme de procès ; il donne un caractère d'universalité et d'évidence à son imaginaire, qui promeut de la destruction purificatrice du concept et manifeste une attirance pour un *au-delà* aux contours nécessairement indéterminés, et qu'on peut donc juger comme chimérique :

C'est d'un bois ténébreux que la flamme s'exalte.
Il faut à la parole même une matière,
Un inerte rivage au-delà de tout chant. (MID, 74¹²)

Comme on l'a vu, la pratique de l'obscurité affecte essentiellement les relations syntaxiques entre les mots, plus que les mots eux-mêmes. Ces relations sont immotivées : elles apparaissent donc comme arbitraires. C'est pourquoi nous avons choisi d'ouvrir cette étude par l'analyse de quelques faits syntaxiques.

2. Obscurité et syntaxe

Dans la masse des faits qui s'offrent à la lecture, nous avons retenu (et donc privilégié) quelques observations sur la construction des verbes (puisque la structure actancielle du verbe en fait le pivot de la phrase verbale), puis sur le nom (la caractérisation du nom, les séries nominales relevant soit de l'apposition, soit de la nomination multiple) ; nous terminons par quelques remarques plus générales sur l'agencement des syntagmes dans la phrase.

2.1 La construction des verbes

Toute construction verbale atypique n'est pas obscure ; il suffit que l'interprétation métaphorique soit encodée et, de ce fait, rendue obligatoire, pour dénouer le sentiment d'étrangeté :

Que l'âtre du cri se resserre
Sur nos mots rougeoyants (MID, 85)

Parce qu'elle est filée, la métaphore régressive initiale (N1 de N2 s'interprétant comme : *N2 est comparé à N1*) s'explique : « l'âtre du cri », c'est la gorge, et la gorge se serre quand les mots sont brûlants, c'est-à-dire intenses. L'isotopie du feu (actualisée dans les noms *âtre*, *rougeoyants*) croise celle de la parole (lexèmes *cri* et *mots*) : le feu est un symbole stéréotypé de la passion ; le verbe *se resserre* cesse d'être obscur parce qu'au sujet explicite le texte permet rapidement de substituer un sujet implicite qui donne de l'intelligibilité à la construction. Quand ces mécanismes interprétatifs s'interrompent, le texte devient obscur, souvent irrémédiablement :

- La jambe démeublée [...] / Ne vous *éclairera* qu'au seuil de ce royaume [...] (MID, 49, je souligne)
- [...] toile grise que l'araignée massive *éclaire* (MID, 54, je souligne)
- L'herbe nue sur tes lèvres et l'éclat du silex / *Inventent* ton dernier sourire. (MID, 59, je souligne)
- Les cinq doigts *se dispersent* en hasards de forêt (MID, 61, je souligne)

¹² Voir aussi ces vers : « Car rien ne peut grandir une éternelle force / Qu'une éternelle flamme et que tout soit défait. » (MID, 87).

- Et des liasses de mort *pavoisent* ton sourire (MID 63¹³, je souligne)

La construction verbale ne fait plus sens, c'est-à-dire cesse de référer à des relations attestées ou simplement possibles dans notre monde de référence ; le lecteur est alors obligé de postuler l'existence d'un autre monde où il suppose que ces relations peuvent avoir lieu. Le poète aide à faire une telle supputation : « Au premier jour du froid, notre tête s'évade / Comme un prisonnier fuit dans l'ozone majeur » (MID, 63). Cette évasion - communément nommée *délire* - est valorisée par le caractérisant *majeur*, qui, dans la comparaison, qualifie ce qui est à la fois le moyen et le but de la fuite. Très souvent, les constructions verbales sémantiquement aberrantes renvoient à la décomposition du corps de Douve. Sa plasticité infinie, sa capacité cosmique à se transformer, à se détruire et à renaître, instaurent un climat d'intense irréalité. Fantasma sadique du poète ? Désir masochiste d'auto-destruction propre à la femme ? Hallucinations pathologiques ? Hyperboles pour signifier une crise du rapport amoureux ? Ou un refus de l'existence commune ?

Faute de pouvoir répondre à ces trop vastes questions, on peut, pour le commentaire, partir de la place qu'occupent, autour du verbe, les noms renvoyant à la femme ou les parties de son corps. Ces expressions lexicales sont-elles données comme la cause ou l'origine du procès ? Sont-elles affectées ou agissantes ? Qui bénéficie du procès par lequel Douve et la nature très souvent s'affrontent ou s'interpénètrent, selon des modalités imaginaires qui défient les capacités ordinaires de la représentation ? Le poète est-il ou non impliqué dans cet étrange corps à corps ? Faute de comprendre exactement ce que signifie tel ou tel verbe, en sa spécificité sémantico-lexicale, il reste toujours la possibilité de recourir à la grammaire plus abstraite des relations sémantiques qui se nouent autour de tout procès, quel que soit son sens.

2.2 L'apposition

La nomination multiple d'une même réalité permet habituellement de juxtaposer une première expression nominale qui stabilise le référent et une autre plus explicative qui ajoute des informations jugées nécessaires par le locuteur :

Que celui qui brûlait debout
Comme une vigne,
Que l'extrême chanteur roule de la crête [...]. (MID, 85)

Dans ces vers, la première désignation est temporairement obscure ; la relation entre le démonstratif *celui* (qui ne discrimine pas l'animé du non animé) et la relative ne permet pas d'identifier ce dont parle le poème ; cette lacune est comblée au vers 3. La répétition du morphème *que* (démarcatif d'une indépendante au subjectif) montre que le SN *l'extrême chanteur* n'est pas une apposition à *celui qui* mais bien une nouvelle formulation syntaxiquement autonome du sujet de la phrase précédente, vraisemblablement elliptique de son verbe. L'apposition, elle, est fondée sur l'apparition de deux expressions nominales coréférentes, la seconde étant subordonnée à la première :

- Quelle pâleur te frappe, *rivière souterraine*, quelle artère en toi se rompt [...] ? (MID, 50, je souligne)
- Et tout écartelée *secrète connaissance* [...]. (MID, 55, je souligne)
- Et des liasses de morts pavoisent ton sourire,
Ouverture tentée dans l'épaisseur du monde. (MID, 63, je souligne)

¹³ Voir aussi la construction de l'adjectif verbal : Une terre rouée et *craquante de nuit*. (MID, 74).

Dans le premier exemple, l'apposition, en sa structure lexicale, ne permet pas d'identifier son support syntaxique. Le SN *rivière souterraine* renvoie-t-il au destinataire du poème donc au COD de *frappe*, ou bien au sujet non animé *quelle pâleur*, dont il offrirait une réécriture métaphorique ? L'artère rompue libèrerait une rivière souterraine, dont la pâleur morbide de la femme serait le symptôme. Le second exemple est un vers qui clôt un quatrain composé de syntagmes participiaux au féminin singulier et de sens passif (*couverte... parcourue... déjà soumise... et tout écartelée*). Il est difficile de donner une fonction au SN *secrète connaissance* ; mais il apparaît que l'ensemble des processus que Douve (non nommée) expérimente est qualifié de *secrète connaissance*. Mais connaissance de quoi ? Plus bas, le SN *Fontaine de ma mort présente, insoutenable* donne la réponse. Le nom *fontaine* peut passer pour une métaphore de la connaissance ; le complément *de ma mort* peut donc glisser de *fontaine* jusqu'au nom *connaissance*. On le voit : l'obscurité d'une construction est chose relative, qui dépend de l'ingéniosité et de la patience du lecteur ; plus il travaille sur un corpus étendu - le poème, le recueil, l'œuvre tout entière - et plus il a des chances de pouvoir opérer, par rapprochements successifs, la saisie d'un sens plus ou moins satisfaisant. Pour le poète, l'obscurité est un moyen de retenir le lecteur dans un texte qui se présente alors comme un rets ou un gigantesque réseau-réservoir de significations en attente de s'éclairer les unes par les autres.

Le mécanisme sémantique de l'apposition peut jouer pour interpréter des phrases nominales :

Ton visage recule. Quelle brume croissante m'arrache ton regard ? Lente falaise d'ombre, frontière de la mort. (MID, 50)

La même perplexité à nouveau prend le lecteur ; si on comprend que la « falaise » est bien une « frontière », à quoi se rapporte le nom *falaise* ? On peut donner une valeur résumptive à cette phrase conclusive : on envisagerait alors une sorte de travail de l'ombre dressant entre les amants une séparation mortifère (« falaise », « frontière ») ; le recul du visage, la brume arrachant le regard de l'aimée (le verbe *arrache* constituant une hyperbole dynamique pour désigner un dévoilement) seraient des manifestations de cette impersonnelle volonté de rupture assimilée à une mort symbolique. Mais on peut aussi imaginer que ce soit le « regard » de la femme qui soit devenu cette « falaise d'ombre » : dans ce cas, on privilégiera un rapport étroitement localisé entre *falaise* et le SN le plus proche. Un dernier exemple confirme l'analyse :

L'herbe nue sur tes lèvres et l'éclat du silex
Inventent ton dernier sourire,

Science profonde où se calcine
Le vieux bestiaire cérébral. (MID, 59)

L'interprétation du SN *science profonde* profite de l'expérience acquise à propos de son synonyme *secrète connaissance*. Au fil de sa lecture, une sorte de grammaire pratique de l'obscurité se met en place ; la récurrence des mêmes schémas syntaxiques rassure le lecteur ; la permanence structurale de notions comme *apposition*, *nomination multiple*, la distinction tour à tour grammaticale et communicationnelle du *support* et de l'*apport* permettent au lecteur d'abord égaré de reproduire les mêmes protocoles de recherche et de parvenir à quelques résultats. L'obscurité recule, au prix d'un labeur acharné.

2.3 La caractérisation nominale

Soit la structure nom + participe passé

- la tête quadrillée (MID, 47)
- la jambe démeublée (MID, 49)
- ton visage obscur et traversé (MID, 73)

Il manque à ces structures lexico-syntaxiques la mention de l'agent responsable du procès ; le lecteur est donc le spectateur d'un résultat déconcertant dont il ne connaît pas la cause¹⁴. Commenter un texte obscur (comme le visage de Douve, figure métatextuelle qui illustre peut-être le fonctionnement de la poésie elle-même, accueillant un imaginaire en roue libre¹⁵) revient bien souvent à montrer où et comment le sens se perd. Pour l'exemple 2, si l'on adopte le principe d'une traduction morphème par morphème, *démeublée* vaudrait comme synonyme insolite de *immobile* (cf. le titre du recueil ; mais voir aussi une phrase comme : « Douve immobile, prise dans le filet vertical de la mort ». MID, 60). *Immobile* est simplement négatif ; *démeublée* y ajoute le sème /agentivité/ propre au participe ; une autre proposition interprétative serait de jouer sur la paronomase *démeublée* / *dénudée*.

2.4 Nom 1 + de + Nom 2

Cette structure apparemment simple est un autre haut lieu de l'obscurité, en partie à cause de l'extrême labilité de la préposition *de*. D'où ce classement rudimentaire :

1° *de* semble maintenir une distance référentielle entre les deux noms :

- C'était jour de tes seins (MID, 47¹⁶)
- Mais prise par le sang de pistes qui se perdent (MID, 51)
- Un beau geste de houille (MID, 51)
- la torche du froid (MID, 53)
- la lampe noueuse des plateaux (MID, 56)
- des liasses de mort (MID 63)
- une épaule de sang (MID, 75)

Certaines obscurités se dissipent aisément : ainsi *gestes de houille* fait écho à *gestes noirs* d'un poème précédent (MID, 49). Un autre vers : « Demande enfin le froid, désire cette houille » (MID, 88), confirme la valeur de morale du symbole, déjà signalée par l'épithète axiologique *beau*. Dans tous les cas, il convient de faire jouer le co-texte.

2° *de* est susceptible de construire une relation d'identification entre les deux noms :

- En quête de la mort sur les tambours exultants de tes gestes (MID, 47)
- De grands chiens de feuillages tremblent (MID, 48)

Le nom de la section - « Théâtre » - invite à comprendre que les gestes de Douve - les manifestations de son corps mobile, mais plus généralement ses actes - sont des « tambours

¹⁴ Voir, par opposition, le vers suivant : « Et la bouche souillée des dernières étoiles » (MID, 51) ou encore : « Et statue verte épousée par l'écorce » (MID, 97). Il me semble que l'indication d'un agent apporte un surcroît appréciable d'intelligibilité et de beauté aux images. En l'absence d'agent, on pourra toujours vanter l'expression sobre d'une forme de dénuement épistémologique, le poète se refusant à spécifier ce que sans doute il ignore.

¹⁵ Il va de soi que Bonnefoy et ses commentateurs les plus autorisés découragent ce type d'interprétation. De fait, la notion centrale de *présence* s'y oppose catégoriquement.

¹⁶ Voir « Le seul témoin », III : « Une dernière fois de tes seins / Éclairant les convives » (MID, 68) ; les convives sont ceux qui sont réunis autour de la « table osirienne ».

exultants » : c'est la musique même de l'action, du drame. Ce rythme, cette sonorité de l'action spectaculaire, séduisent ou terrifient le spectateur qu'est le poète. De même, les feuillages sont (peut-être) de grands chiens car leurs ombres tremblantes ont (ou auraient) la forme de chiens ; il n'est pas impossible que ces chiens de feuillage soient ceux de l'enfer, cet empire de la mort peuplé d'arbres, comme l'indique le poème liminaire de la section « Derniers gestes » : « Arbres proches de moi quand elle s'est jetée / Dans la barque des morts [...]. / J'entends à travers vous quel dialogue elle tente / Avec les *chiens*, avec l'informe nautonnier [...] ». (MID, 65, je souligne).

En étudiant (dans les sections 2.1 à 2.4) la construction des verbes et des noms, on aura privilégié la subordination - c'est-à-dire les relations dissymétriques de rection et de dépendance - comme vecteur de l'obscurité syntaxique. Une autre piste serait assurément envisageable qui privilégierait les faits de coordination :

Je saurai vivre en toi, j'arracherai
En toi toute lumière

Toute incarnation, tout récif, toute loi. (MID, 81)

Si, dans un premier temps, la juxtaposition qui rend équivalents les procès *vivre en toi* et *arracherai en toi* choque à la manière d'un paradoxe sadique, puisque *vivre* signifie alors *détruire*, le nœud de l'obscurité réside bien plutôt dans la coordination des SN objets de *arracherai* : « toute incarnation, tout récif, toute loi ». Toute coordination présuppose une sorte de règle de cohérence logico-référentielle justifiant l'association des éléments. Héritant de coordinations étranges, le lecteur est face à un dilemme : soit il part à la recherche d'un principe unificateur subtil, crypté, soit il constate et admet le refus poétique de cette contrainte discursive. Bonnefoy inviterait plutôt à choisir la première option. C'est pourquoi, pour ma part, je proposerai le sème /limite/ comme élément organisateur de la série : un « récif » marque la proximité d'une côte et constitue à ce titre une frontière ; de même, la « lumière » limite l'ombre et la « loi » les dérèglements ; enfin « l'incarnation » est une manifestation qui donne à l'informe une forme, une détermination à l'indéterminé. Mais j'admets bien volontiers qu'une telle interprétation peut sembler byzantine.

2.5 La labilité syntaxique

Avec la labilité syntaxique, nous sortons du royaume de l'obscurité pour entrer dans celui de l'ambiguïté - c'est-à-dire de l'incertitude, qui fait que le lecteur n'a plus à se confronter à l'absence apparente du sens, mais à sa pluralité, ce qui est, avouons-le, nettement plus gratifiant. Le devenir euphorique d'une herméneutique de l'obscurité est de se muer en sémantique de la labilité : ce qu'on ne comprend pas devient ce qu'on croit comprendre ; et l'hypothèse qu'il y a un sens (plutôt que rien), sitôt risquée, institue et libère la possibilité d'une polysémie. Or Bonnefoy joue de manière très concertée sur ce principe de labilité. Sans même convoquer le superbe titre *Hier régnant désert*, voici quelques exemples de polysémie produite par le flou artistique qui enveloppe les relations syntaxiques :

- Et tu régnaï enfin absente de ma tête (MID, 47)
- Ô guetteuse toujours je te découvre morte (MID, 53)
- Ainsi jusqu'à la mort, visages réunis,
Gestes gauches du cœur sur le corps retrouvé,
Et sur lequel tu meurs, absolue vérité,
Ce corps abandonné à tes mains affaiblies. (MID, 105)

Dans l'exemple 1, *enfin*, à la césure de l'alexandrin, semble se rapporter à *régnais* ; mais si on adopte pour ce vers la scansion du trimètre, on associera l'adverbe à l'adjectif *absente*. *Toujours*, dans l'exemple 2, semble naturellement se rapporter à *guetteuse*, en raison du sens imperfectif de *guetter* ; mais construire *toujours* comme complément de *découvre* n'est pas impossible : cela reviendrait à donner un sens fréquentatif au verbe. Le troisième exemple est sans doute le plus significatif, puisqu'il est tiré d'un poème intitulé « Vérité » et qu'il est question, dans ce premier quatrain, d'« absolue vérité ». Or l'interprétation de ces quatre vers est si problématique en sa labilité qu'on se demande bien de quelle vérité le poète se fait le héraut, à moins, bien sûr, que le titre ne soit ironique. Dès le vers 2, une ambivalence apparaît : *retrouvé* peut être l'épithète de *corps* ou de *cœur*. Qu'est-ce qui est retrouvé, exactement ? Le cœur à même le corps ? Ou le corps ? Au vers 3, faut-il comprendre que le SN *absolue vérité* est une apposition ou une apostrophe ? Qui meurt, exactement ? La vérité ? La vérité en tant qu'elle se donne pour absolue ? Ou bien faut-il donner au pronom *tu* un référent humain, non allégorique ? S'agit-il d'un double ancien et périmé du poète ? Ou de Douve ? Rien n'est sûr ; aucune hypothèse ne semble absolument exclue de l'enceinte même du poème. Faut-il accepter cette pluralité des lectures ou faut-il travailler à en choisir une, meilleure qu'une autre, plus convaincante car mieux étayée ?

3. Obscurité et lexique

Nous l'avons vu : la poésie de Bonnefoy ne fait pas grande consommation de mots rares, techniques ou archaïques. Les obscurités lexicales y sont encore syntaxiques, puisqu'elles mettent en jeu soit la relation entre le nom et son déterminant, soit la relation entre un pronom et sa source référentielle.

3.1 Noms

L'emploi des déterminants est assurément l'un des enjeux d'une poésie de la présence, puisque le déterminant décide du statut sémantico-référentiel d'un nom, de son emploi particulier ou générique : pour l'article *un*, le locuteur peut opposer un énoncé type : *un homme passe dans ma rue* (de sens concret, puisque le référent est donné par un acte de perception qui implique la coprésence de deux étants du monde) et énoncé type : *un homme a besoin d'affection* (sens abstrait, le référent est construit par une représentation conceptuelle synthétisant ou transcendant toute expérience, ce qui est censé être le mal absolu que rédime la poésie¹⁷). Ce déterminant *un* peut renvoyer à un référent déterminé, spécifique (*je connais au moins un homme aimé comme il veut l'être*) ou à un référent indéterminé (*je ne sais s'il existe un homme aimé comme il veut l'être*). Bonnefoy use de cette propriété des déterminants :

Si cette nuit est autre que la nuit,
 Renais, lointaine voix bénéfique, réveille
 L'argile la plus grave où le grain ait dormi (MID, 82)

La dissimilation référentielle entre les deux occurrences du nom *nuit* opère naturellement grâce au déterminant ; le démonstratif construit un référent spécifique (donné dans l'immanence) alors que l'article défini *la* pose le concept de nuit. Toute la question est de

¹⁷ Selon moi, le fait que l'être humain fabrique et utilise des concepts ne signifie pas qu'il soit ontologiquement à la merci du concept, assujéti à une vie dominée par le concept, comme le diagnostique Bonnefoy, qui confère à la poésie (mais pourquoi à elle et à elle seule ?) la mission de délivrer l'existence de l'emprise mortifère de la rationalité.

savoir si à cette dissimilation référentielle doit s'ajouter une distinction sémantique : le SN *cette nuit* a-t-il un sens concret ? Le SN *la nuit* doit-il, oui ou non, s'entendre avec un sens métaphorique à peu équivalent à *désespoir* ou à *mort* ? On peut penser que l'hypothèse avancée par le poème est celle d'une nuit concrètement nocturne enfin délivrée de sa symbolique mortifère : alors la voix s'élèverait dans la nuit, et ferait enfin paraître le « jour enseveli ». Dans un autre poème, le jeu est compliqué parce que s'ajoute un troisième déterminant, le possessif :

Demande au maître de *la nuit* quelle est *cette nuit* [...]

Naufragé de *ta nuit*, oui, je te cherche en elle [...]

Je suis le maître de *ta nuit*, je veille en toi comme *la nuit*. (MID, 86, je souligne)

L'obscurité (ce qui, pour un poème sur la nuit, est peut-être inévitable) tient non au mot mais au déterminant. L'expression définie *le maître de la nuit* implique que ce maître existe et soit connu du lecteur. L'est-il vraiment ? Je n'en suis pas sûr, si bien que le sentiment que crée cette poésie est un peu celui que donne une réunion mondaine, où l'on parle de personnes qu'on ne connaît pas, et qu'on est censé connaître. De même, l'identification des interlocuteurs du dialogue n'est pas aisée : qui parle, exactement, dans ce poème où les identités semblent si labiles ? Il semble que « le maître disjoint » qui s'exprime dans les trois derniers vers (mais est-ce lui ?) soit d'abord un « naufragé » puis un « maître », conformément à la dialectique hégélienne qui veut que l'épreuve de la mort soit le fondement de l'assurance identitaire : le naufragé cherche, parle et vit, et de cette intense activité résulte une position (illusoire ou authentique ?) de maîtrise et de vigilance. Soit. Reste à comprendre pourquoi le texte passe du SN *maître de la nuit* à *maître de ta nuit* ; mais là encore, la commode antithèse du concept et de la présence, de la transcendance et de l'immanence pourra, faute de mieux, faire l'affaire.

L'article défini est ainsi un vecteur d'obscurité, puisqu'il présuppose chez le lecteur un savoir que le texte ne lui permet pas toujours d'acquérir. Le cas le plus simple est celui où le déterminant défini invite à retrouver, sous une expression périphrastique, une sorte d'équivalent simple, certes moins riche sémantiquement, mais qui fonctionne comme une sorte d'étalon clair grâce auquel la complexité du poème s'appréhende de manière plus aisée :

- *La musique saugrenue* commence dans les mains [...]. (MID, 52, je souligne)

- À présent se disloquent les *menuiseries faciales*. (MID, 52, je souligne)

- Présence exacte [...] convoyeuse du *froid secret* [...]. (MID, 62, je souligne)

On ne sait pas trop ce qu'est cette « musique », ni même de quelles « mains » il s'agit ; face à tant de généralités, c'est bien sûr au lecteur de faire advenir un peu de cette présence concrète sans laquelle il n'est pas de lecture possible. On peut supposer que l'article défini référant aux parties du corps (*les mains, la tête, les lèvres, la vue*) soit l'équivalent du possessif incluant Douve et le poète (mais sans doute pas le lecteur, à moins qu'il ne soit capable, tel un saint, de vivre en son corps propre la sensation ou l'expression médiatisée par le texte). L'expression *les menuiseries faciales* invitent à comprendre la métaphore comme une périphrase, désignant les traits du visage ; de même, on posera que *la musique saugrenue* est une désignation de la folie ou de la mort ou de n'importe quelle autre puissance destructrice ; *le froid secret* signifie autrement la mort et le SN *l'espace charnel* réfère, de façon transparente quoiqu'un peu pédante, à la chair (MID, 54). Parfois, le lecteur reste embarrassé par une série de déterminants définis :

Secouant ta chevelure ou cendre de Phénix

Quel geste tentes-tu quand tout s'arrête,

Et quand minuit dans *l'être* illumine *les tables* ? (MID, 81, je souligne)

La coordination permet de penser que les énoncés *tout s'arrête* et *minuit dans l'être illumine les tables* (mais *quelles tables* et *quel être* ?) sont à peu près équivalents ; là encore, faute d'un référent accessible, il ne reste qu'à commenter des mots aussi fastueusement symboliques que le nom *tables* ou que le verbe *illumine* - signe d'une révélation au cœur de la nuit, sur le lieu même du partage, de la convivialité, les tables, comme si le poète nous transportait au cœur d'une sorte de festin apocalyptique.

Le problème n'est pas moins ardu avec les indéfinis, comme l'attestent ces deux vers assez difficiles :

Ainsi avions-nous cru réincarner nos gestes
Mais la tête niée nous buvons *une eau froide* (MID, 63, je souligne)

Pourquoi ce détail de l'eau froide ? Cette « eau froide » n'est-elle que de l'eau froide ou est-elle le symbole mystérieux d'autre chose qu'il serait capital de comprendre pour savoir ce qui se joue dans le poème ? Le déterminant indéfini *une* au lieu du partitif *de la* tend à faire miroiter une signification symbolique prestigieuse ; là encore, c'est l'antithèse la plus abstraite (celle qui oppose la pensée – « cru réincarner » – et l'acte – « nous buvons »), soutenue par le connecteur *mais* qui éclaire le poème, mystérieusement refermé sur la présence d'une eau froide à la signification énigmatique. Un autre type de problème se pose quand l'emploi de l'indéfini ne permet pas de dire si deux lexèmes contigus sont ou non coréférents. Comparons :

- [...] os défaits de leur chair se muant en toile que *l'araignée massive* éclaire (MID, 54, je souligne)

- parcourue des rayons d'*une araignée vivante* (MID, 55, je souligne)

Il semble délicat de comprendre pourquoi successivement c'est l'article défini puis l'indéfini qui sont choisis pour déterminer le même lexème, la répétition créant un écho que le lecteur ne peut manquer de percevoir. S'agit-il de la même réalité ou de deux référents distincts ?

Le dernier cas à envisager est celui des démonstratifs ; anaphoriques ou déictiques ? S'ils sont anaphoriques, comment déterminer leur source ?

- Le bras que l'on soulève et le bras que l'on tourne
Ne sont d'un même instant que pour nos lourdes têtes,
Mais rejetés *ces draps de verdure et de boue*
Il ne reste qu'un feu du royaume de mort. (MID, 49, je souligne)

- Cette pierre ouverte est-ce toi, ce logis dévasté,
Comment peut-on mourir ? (MID, 76)

- Je désirais l'été,
Qui a rompu *ce fer* dans le vieux sang ? (MID, 84)

- Quand reparut la salamandre, le soleil
Était déjà très bas sur toute terre,
Les dalles se paraient de *ce corps rayonnant*.

Et déjà *il* avait rompu cette dernière
Attache qu'est le cœur que l'on touche dans l'ombre. (MID, 100)

Dans le premier exemple, la difficulté est surdéterminée par le fait que *boue* ou *verdure* ne sont pas des lexèmes qu'on s'attend à trouver à la droite du nom *drap*, pour en spécifier la matière. Dans le second exemple, le co-texte donne un sens explicitement déictique et

métaphorique aux deux SN : la « pierre ouverte » et le « logis dévasté » sont des apparences ou des apparaître (certes déconcertants) de Douve, lesquels déclenchent la question fondatrice, naïve et insondable, de tout le recueil : « comment peut-on mourir ? » Dans le troisième exemple, *fer* s'interprète comme une métaphore de *été* grâce à la succession des verbes *désirais* et *a rompu* : le sème dysphorique du second verbe montre que l'objet du désir n'a pas été obtenu. De même, le démonstratif est nettement anaphorique dans l'exemple suivant ; le poème invite à penser que ce « corps rayonnant » est celui de la salamandre (rayonnant de sa vertu propre ou baignée de soleil) en raison de la référence au cœur de l'animal, que le poème « Lieu de la salamandre » mentionne à nouveau (MID, 111, vers 9).

Pronoms

Le pronom pose à peu près les mêmes problèmes que le déterminant, puisque, comme cette dernière classe de mots, il est crucialement engagé dans la question de la référence du signe linguistique. Comme pour les déterminants, Bonnefoy n'ignore pas les ressources symboliques que permet le jeu des pronoms :

- [...] Et je tiens Douve morte
Dans l'âpreté de *soi* avec moi refermée. (MID, 77, vers 7 et 8)
- Douve, je parle en *toi* ; et je t'enserre
Dans l'acte de connaître et de nommer. (MID, 77, vers 11 et 12)

Douve est d'abord désignée par la troisième personne (d'où l'étrange emploi du réfléchi au lieu du non réfléchi *elle*, et, plus curieusement encore, au lieu du déterminant possessif *son*) avant d'être appréhendée à la deuxième personne. On ne sait si le verbe *tiens* est concret ou abstrait, renvoyant à une simple opinion ; on ne sait pas non plus si la gradation de le verbe *enserre* ménage par rapport à *tiens* correspond à une saisie plus authentique de la femme. Peut-être y a-t-il un peu de misogynie dans ce recueil où Douve est perpétuellement assignée à cet état de *corps pour la mort* dont son amant contemple et commente les incessantes métamorphoses¹⁸. Dans le poème « Vrai nom », le vers : « Je nommerai néant l'éclair qui t'a porté » (MID, 73) semble renvoyer au dernier tercet du poème qui précède :

O plus noire et déserte ! Enfin je te vis morte
Inapaisable éclair que le néant supporte,
Vitre sitôt éteinte, et d'obscur maison. (MID, 73)

Mais la leçon du texte donne *porté* sans le *e* de féminin, ce qui ruine l'identification du *tu* à Douve, personnage féminin. Qui nomme qui ? Quelle valeur accorder à la valeur de vérité revendiquée par le titre : « Vrai nom » ? De même, le poème qui inaugure « Douve parle » met en scène un locuteur masculin : « Je suis muré dans mon extravagance. » (MID, 79). Dans le poème « Voix basses et Phénix », l'indétermination des locuteurs (« Une voix », « Une autre voix ») ne permet pas de dire s'il y a dialogue, avec mise en présence de ces voix, ou si chaque « voix » est porteuse d'une situation de communication spécifique ; auquel cas le poète juxtaposerait différents échanges sur un thème donné (le Phénix et les effets de sa

¹⁸ Sur la question de la misogynie du poète, engendrant une nette dissymétrie dans les rôles conférés par le poème aux pôles masculin et féminin, voir l'étonnant poème III d'Anti-Platon, p. 35 : « un homme forme de cire et de couleurs le simulacre d'une femme, le pare de toutes les ressemblances, l'oblige à vivre, lui donne par un jeu d'éclairages savant » [est-ce à dire : la poésie elle-même ?] « cette hésitation au bord même du mouvement qu'exprime aussi le sourire. » Il semble que ce poème soit la réfiguration du recueil suivant : *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*.

présence) ; cette indécidabilité énonciative rend très aléatoire l'identification par le co-texte des pronoms *je, tu et elle*.

Conclusion

La pratique de l'obscurité n'est pas sans engendrer quelques paradoxes. D'une part, cette poésie qui se veut si concrète, immanente, tire une bonne part de son intelligibilité des éléments les plus abstraits de la langue : les schémas sémantico-syntaxiques qui régulent l'énoncé sont souvent, faute de cohérence sémantique entre les lexèmes, la seule prise offerte à l'intelligibilité. Dans le cas des verbes, l'opacification de la référence fait qu'on comprend qu'une force agit et qu'une autre subit, mais sans qu'on sache très bien à quoi correspondent ces forces plus ou moins symboliques, comment elles s'exercent ou pourquoi elles agissent ou subissent comme elles le font. Le second paradoxe est que cette poésie si savante à certains égards recourt à de véritables *topoi* discursifs pour fournir au lecteur quelques repères assurés. Elle emprunte au récit l'art de la dramatisation narrative, créée par le jeu des temps ou les adverbes :

Je te voyais / Je te voyais / Et je t'ai vue (MID, 45)
Le bras que tu soulèves, *soudain*, sur une porte (MID, 48)
Ce bras que tu soulèves, *soudain* s'ouvre (MID, 50)
O dressant dans l'air *soudain* comme une roche (MID, 50)
À présent se disloquent les menuiseries faciales. (MID, 52)
La porte s'ouvre. (MID, 58)
L'orangerie
Nécessaire repos qu'il rejoignait
Parut [...]. (MID, 95)

De l'essai, elle imite la capacité de structurer efficacement le texte par la mise en œuvre de connecteurs saillants ; au récit comme à l'essai, elle emprunte le schéma didactique d'une sorte de vectorisation de la pensée, censée faire passer les protagonistes du drame existentiel qui se joue, et le lecteur avec eux, de l'erreur à une forme (naturellement précaire ou réversible) de vérité¹⁹. Tous ces procédés sont autant d'éléments préservant ou sauvegardant une compréhension menacée par les relations obscures que le poème fait jouer entre des mots au statut sémantico-référentiel incertain.

Reste la question selon moi décisive. Le recueil poétique a-t-il ajouté quoi que ce soit à l'épigraphe qui en fournit la clé de lecture ?

Mais la vie de l'esprit ne s'effraie point devant la mort et n'est pas celle qui s'en garde pure. Elle est la vie qui la supporte et se maintient en elle. (Hegel)

Sans doute, Bonnefoy apporte-t-il à Hegel un double correctif : ce n'est pas seulement la vie de l'esprit, c'est la vie tout entière (du corps et de l'esprit) qui se trouve plongée dans la mort ; et si, comme le dit Hegel, cette expérience ne doit pas être refusée, parce qu'elle serait la pierre de touche de l'humain, alors il faut convenir avec le poète et contre le philosophe qu'un rapport continu à la mort ne saurait se garder de l'effroi. C'est donc cette gamme affective –

¹⁹ Le poème « Lieu du combat » (MID, 109-110) est caractéristique de cette poétique : « Il me semble, penché sur l'aube difficile / De ce jour qui m'est dû et que j'ai reconquis / Que j'entends sangloter l'éternelle présence / De mon démon secret jamais enseveli. » Le verbe *reconquis* synthétise un parcours dialectique, valorisant le passage par l'échec, le négatif. Mais « l'éternelle présence » d'un démon garant de la singularité du sujet n'est attestée que par un *il me semble* qui interdit toute certitude ; mais qu'est-ce qui autorise, alors, l'emploi de ce syntagme prestigieux : *éternelle présence* ?

ignorée par le discours philosophique – que la parole du poète ajoute à l'idée qu'elle partage avec Hegel. Mais n'est-il pas ironique que ce soit au discours conceptuel par excellence que Bonnefoy confie le soin de servir de boussole au lecteur de son recueil ? Hegel, homme du concept, est limpide ; Bonnefoy, porte-parole de la chair et de l'affect, ne l'est pas toujours. L'épigraphe en prose plate réalise une sorte de partage universel de l'idée ; la poésie, elle, choisit une forme manifestement apte à décourager quelques-uns de ses lecteurs ; la première, à laquelle sans cesse revient le lecteur pour ne pas se perdre, se fait juge de la seconde : cette dissymétrie fait de *Du mouvement et de l'immobilité de Douve* une entreprise qui manque en partie son objet : instituer une communauté de lecteurs à la mesure du vaste thème existentiel dont elle se saisit.