

**Conférence de Mme Caroline Andriot-Saillant**  
Formation des maîtres - Académie de Créteil  
Vendredi 25 novembre 2005 – Université de Paris XII

*Notes prises par Nicole Guillon (Lycée Frédéric Mistral de Fresnes) et Marie-France Rossignol (Lycée Guillaume Apollinaire de Thiais)*

Commentaire de la bibliographie

- ✓ A paraître en janvier 2006 : Actes du colloque à la Sorbonne qui s'est tenu le mercredi 14 septembre 2005, Lire *les Planches courbes* chez Vuibert.
  - ✓ Sur la métrique : Frédéric Turiel *Précis de versification* chez Armand Collin
- Voir aussi la communication de Jean-Michel Gouvard au colloque
- ✓ Sur les rapports poésie / peinture : Catalogue de l'exposition *Assentiments et partages* qui a eu lieu à Tours cet été ; livre d'artiste ; illustrations des poèmes en pré-publication du brouillon et reproduction des brouillons

**I) La place de Bonnefoy dans la poésie moderne**

1) Les liens avec le surréalisme

Bonnefoy découvre le surréalisme en 1941 à travers son professeur de philosophie. Il est alors étudiant à Tours puis il s'installe à Paris

En 1946, il rencontre Breton mais refuse en 1947 de signer le manifeste. Il rejette en effet la notion de surréel pour le réel (cf 1ère citation). L'opposition structurante pour lui est entre la *présence* et le *conceptuel*. Le concept se situe du côté de la division tandis que la présence reconstitue l'unité. Bonnefoy les associe dans les entretiens à une « *intensification de la conscience et de la parole* ». A la différence des surréalistes, il pense qu'il n'y a pas lieu de laisser émerger des schémas inconscients sans les élucider (cf sa formation mathématique puis philosophique). Il interprète comme une dévalorisation du monde réel la manière dont les surréalistes investissent le réel.

2) Les autres obstacles entre les mots et le monde : les références aux précurseurs de la poésie moderne

- L'idée que la poésie serait pure magie verbale

Il ne cultive pas comme les surréalistes l'idée d'une poésie mystérieuse, irrationnelle.

Sa référence essentielle va vers Rimbaud avec qui il entretient un rapport ambivalent (il écrit d'ailleurs en 1961 un livre sur ce poète). Ce qui l'intéresse chez lui, c'est sa soif ontologique. Ses poèmes de 1872 sont assez proches de la sensibilité rimbaldienne : dans *Larmes*, il exprime le « *souci de boire* », boire avidement au bol de l'espérance (cf *la Maison natale* p97). Plus que l'illumination, que l'alchimie verbale, ce qui l'intéresse, c'est cette soif qui se tient au plus près d'une simplicité. Il est sensible au travail sur le vers impair chez Rimbaud : Bonnefoy recherche une musicalité plus proche de l'humain, non régulière et classique, moins symétrique.

- L'abandon à la détresse à laquelle il oppose l'espérance (cf l'espérance selon Heidegger).

Cf p35 *Une pierre* qui exprime l'idée d'un sommeil qui est une fuite, une défiance vis à vis des mots qui n'apportent plus la présence du monde alors que la poésie est porteuse d'espérance. L'expérience fondatrice de l'éloignement de l'être dans le discours conceptuel, abstrait et dans l'expérience de la finitude, est capitale chez Bonnefoy. En 1958, dans le recueil *Hier régnant dans le désert*, le poète exprime la désolation d'un langage déserté de la présence du monde. Mais la poésie s'associe à la quête du « vrai » lieu, une terre, celle des salamandres, qui résiste au feu, traverse la mort. *La terre d'aube* est porteuse d'espoir. Selon Bonnefoy, Baudelaire est l'inventeur de la poésie de la mort. Par rapport à Mallarmé, il ne privilégie pas comme lui la quête des mots ; il n'abolit pas le hasard, manifestation de notre être au monde dans sa vérité d'où son goût pour une certaine irrégularité du rythme, qui laisse parfois place au hasard. Ces idées sont développées dans la poésie de Bonnefoy après 1945.

⇒ Refus de l'art pour l'art et du jeu formel mais il s'accompagne d'une question sur la validité du langage.

⇒ Posture éthique fondée sur les notions de vérité et d'altérité et la prise en charge d'une poétique de la finitude.

### 3) Les relations avec les poètes contemporains

- La poésie du réel avec l'école de Rochefort

Cf l'œuvre de Guillevic qui cherche à sauver le monde en destruction en retrouvant la simplicité (il ne s'agit pas comme les surréalistes d'enchanter le monde avec la poésie). Cette poétique passe par le refus des images

Bonnefoy essaie aussi de son côté de se porter vers les choses de la vie quotidienne, de restaurer un rapport simple au monde, en particulier avec l'évocation de l'enfance, mais il cherche à formuler le sens de notre rapport au monde et aux choses (cf les motifs élémentaires récurrents dans son œuvre comme l'arche, la pierre, le ravin etc). Il faut formuler notre rapport aux choses : le réel, toujours donné comme présent, reste toujours à l'horizon de la parole poétique. La présence se donne à lire au loin, la parole originelle est celle de la voix des morts (cf La récurrence du motif de la *pierre*, stèle funéraire) ; la *pluie d'été* dit aussi l'intimité avec le monde naturel.

- De la philosophie existentialiste au sillage de Saint John Perse et René Char

Un autre rapprochement est possible avec le courant existentialiste après 1945 (Bachelard). La question ontologique intéresse Bonnefoy, dans le sillage de René Char et de Saint John Perse.

⇒ Saint John Perse : cf Allocution de Saint-John Perse le 10 décembre 1960 au banquet Nobel (Edition Poésie / Gallimard). « *Si la poésie n'est pas, comme on l'a dit, le réel absolu, elle en est bien la plus proche convoitise et la plus proche appréhension, à cette limite extrême de complicité où le réel dans le poème semble s'informer lui-même. [...] Mais plus que mode de connaissance, la poésie est d'abord mode de vie – et de vie intégrale* ». Bonnefoy refuse la pure recherche esthétique par souci d'humanité, au nom d'une dimension humaniste. Il s'agit d'approfondir la connaissance de l'homme. L'enjeu, c'est le salut, c'est hausser devant l'esprit un miroir plus sensible à ses chances spirituelles. Ceci est lié à l'idée d'une permanence et d'une unité de l'être. « *L'illumination et l'éloge* » constitue un hommage de Bonnefoy à Saint John Perse repris dans la *Vérité de parole*. Mais il existe un point de rupture entre les deux poètes : chez Bonnefoy, on note la méfiance dans le pouvoir du langage qui est un leurre (*Dans le leurre du seuil*), donc pas de flot épique comme chez Saint John Perse mais un flux plus heurté (*Dans le leurre des mots*).

Deux figures récurrentes, celle de Charon et celle du fleuve : ces motifs cristallisent la méditation sur l'obstacle qu'est le langage, un seuil à franchir. Charon apparaît comme une figure de pure destruction.

⇒ René Char : même choix du réel, de l'ici, dans toute son imperfection (cf « *toute chose d'ici sur ...pays des robes tachées* ») qui est préféré au but lointain ; ils partagent la même idée d'imperfection de l'ici. Même rupture aussi avec le surréalisme, « retour amont, dépouillement vers l'essentiel ». La différence réside en la fulgurance de l'aphorisme chez Char alors que chez Bonnefoy, on assiste à la reprise d'une trajectoire, à sa variation répétée ; il n'y a pas de rapport extatique à l'un. Il s'agit d'habiter le monde en poète mais cette habitation ne se confond pas avec le retour du sacré ; pas de retour épiphanique chez Bonnefoy (cf une référence majeure pour lui, Kierkegaard, plus qu'Heidegger), d'accomplissement épiphanique durable car elle s'accompagne toujours de son déni.

- Les contemporains de Bonnefoy

⇒ Jaccottet (né en 1925), André du Bouchet (1924-2000), Jacques Dupin (né en 1927) ont une sensibilité poétique proche de celle de Bonnefoy : même rapport ambivalent au langage et même pari qui reste cependant le seul moyen d'appréhender le monde. Chez du Bouchet, on trouve l'usage de tirets, de blancs, un jeu sur les silences qui permet de faire résonner l'indicible. Chez Jaccottet, la démarche est une quête qui cherche à saisir un monde en fuite, c'est une épiphanie du fugitif : il publie en 1970 *Paysage avec figures absentes* (définition de la poésie) ; *L'Ignorant* (1958).

⇒ L'Oulipo dans les années 1960 : principe des contraintes formelles comme ressort de la création poétique, associé à la revue *Tel quel* qui intègre l'analyse structurale. Cette poésie s'intéresse à la forme de l'énoncé, rejette l'expression lyrique, dénie un pouvoir mimétique au langage, dénonce le « cancer romantico-lyrique » (Ponge).

*L'éphémère* (1967-72) est une revue créée en réaction à ce mouvement par Bonnefoy, Gaétan Picon, Louis-René Desforêts, Jacques Dupin, rejoints par Michel Leiris, Paul Celan, Jaccottet, Claude Esteban

(qui animera ensuite la revue *Argile*). Cette revue a pour origine le sentiment qu'il existe une approche du réel dont la poésie n'est qu'un moyen : le poème est une approche du réel, un moyen vers l'au-delà.

#### 4) Liens avec le renouveau du lyrisme

Cette poésie se situe dans une lignée ontologique (*Dans le leurre des mots*), c'est une poésie pensante alliée à une modalité lyrique. Les années 1980 correspondent au renouveau du lyrisme, associé à une réflexion théorique. Le recueil *Planches courbes* porte la marque de ce renouveau, du retour du sujet après le structuralisme. Cf *Entretiens sur la poésie* en 1981 (p186) autour de la présence et l'image : « que faire [...] pour qu'il y ait quelque sens encore à dire « je »? ». Le poète s'efforce de penser le « je ». Il définit une perspective possible : le « je » cherche à s'affirmer comme une origine émanant d'un élan, de la volonté de dégager de la présence dans les mots.

Comment ce « je » se constitue-t-il dans les *Planches courbes* ? Il s'agit de prendre acte de la réalité multiple et fuyante du moi, d'un lyrisme de la dépossession qui s'efface au profit d'un « je » universel. Il s'agit de reconstituer le poème en « maison natale » pour reconstituer cet élan. D'où un travail sur l'énonciation, sur la circulation des voix poétiques dans le recueil : l'origine de la parole est « une voix » ; puis usage du « nous » ; ensuite passage du « nous » (« nos mains ») aux « ils » (« ils s'attardaient ») dans *Les Rainettes le soir*, ce qui produit un effet de dépersonnalisation. Dans *Une pierre*, c'est la pierre qui parle, dénaturisée par sa fonction d'épithaphe. On note toujours une hésitation sur la sphère temporelle où se situerait le « je ». On remarque un même travail d'effacement du moi, lié à l'expérience de la finitude, dans *Début et fin de la neige*. L'ouverture du « je », y compris à son propre néant, l'engage vers l'autre ; le mouvement du « je » qui va vers le « tu ». La relation lyrique est redéfinie comme celle d'un « je » à un « tu ». Dans le poème-adresse p33, la parole est don : le « je » assume cet engagement dans le langage où il risque de perdre l'être mais en même temps, le « tu » est garant de l'être. L'altérité permet de fonder le langage sur l'être.

Autre manifestation du « je » lyrique : pour ne pas être totalement abstrait, il s'ancre dans une épaisseur vécue ; affleurement d'une dimension autobiographique (*aujourd'hui, ce soir*) mais qui reste empreinte d'un certain mystère car le « je » ne doit pas se replier sur le moi autobiographique. Les allusions autobiographiques garantissent le lien avec la réalité vécue et sont plus lisibles dans le recueil *Les planches courbes* : allusion dans la *Maison natale*, poème X à la maison de Valsaintes, l'ancienne abbaye qu'il a tenté de restaurer avec son épouse. Le « je » reste témoin d'une expérience vécue, porteur de l'épreuve du temps dans laquelle se fonde la quête de l'être. Cet ancrage évite la fuite vers la pure rêverie, la complaisance dans l'image.

La *barque* figure aussi parfois ce repli sur soi (p87) : les images du rêve sont un piège, elle prive le poète du courage de franchir les images du rêve. Le « je » répond à l'exigence d'incarnation de la voix dans l'expérience vécue (par là, Bonnefoy rejoint la définition traditionnelle du lyrisme comme chant).

⇒ Poésie marquée par les mouvements qui traversent le XXème siècle et par la philosophie. Les exigences de beauté, de vérité donnent à cette poésie une dimension réflexive ; elles permettent d'affirmer un refus constant de l'exploitation littérale. Elle participe au courant de la poésie française des années 1990 où se réinvente un nouveau lyrisme ; cette expérimentation est toujours d'actualité comme le montre la recherche de la diversité formelle, du récit en rêve en prose, en vers, etc.

## II) La genèse du recueil

La question des pré-publications (cf les précisions données à la p 129) peut être abordée avec les élèves : les textes en prose ont été publiés en premier, *Jeter les pierres* ; *l'encore aveugle*, puis les *Planches Courbes*. Pour les sections *Dans le leurre des mots* et *La maison natale*, il n'y a pas eu de pré-publication. Hypothèse : la partie la plus intime a été composée en dernier.

*L'encore aveugle* a été écrit avant les parties en vers ; pas de mètres repérables. Le dernier composé serait *La voix lointaine* où culmine le chant.

L'ordre du recueil ne relève pas d'une nécessité absolue. La composition a été arrêtée à la dernière minute, elle est le témoin d'un état de la recherche à un moment donné mais reste ouvert.

Ce travail poétique dialogue avec d'autres langages car il a été effectué en parallèle avec des traductions : Keats (2000) et Leopardi. Il s'associe aussi avec d'autres artistes : des peintures tantriques accompagnent *l'Encore aveugle* et le dialogue avec la figure de Cérès d'Adam Elsheimer (cf 1992 Essai *Un Cérès à la nuit d'Adam Elsheimer*)

Autre recueil *Bouche bée* avec des illustrations d'Alexandre Hollan.

### III) Pistes d'analyse par sections

#### ***La pluie d'été***

Au début, un univers pastoral est à l'horizon de la quête poétique. Rêve d'un univers pastoral, d'un monde où l'on peut vivre ensemble dans la simplicité, dans l'abondance naturelle (cf *Les Bucoliques* de Virgile, lecture majeure de Bonnefoy). Bonnefoy emploie un mètre court, l'hexamètre, comme dans les pastorales ou les *Divers jeux rustiques* de Du Bellay. Cette sensibilité renvoie à la Renaissance, à la vogue de la pastorale, forme d'utopie qui rejoint le sentiment humaniste. La parole porte l'idéal, offre des fruits à l'homme (Symbolique de la couleur rouge, couleur de la présence maternelle, bienfaitante, telle celle de la robe de la reine d'Égypte dans le tableau de Poussin *Moïse sauvé des eaux*). L'emploi du « nous » suggère que le poète donne à éprouver les bienfaits de cette présence abondante (p13).

Evocation des « dalles sonores » dans *La voix lointaine* qui exprime l'excès de la présence sur le langage. Il s'agit de renouer avec un univers mythique des origines. *La pluie sur le ravin* renvoie à la fécondation de Gaïa par Ouranos, Chronos venant mutiler son père. Également présence de la figure de Marsyas dans *Les Chemins* (« le Dieu de rien que le nombre »). C'est plus Marsyas qui incarne la figure du poète qu'Orphée, fils d'Apollon, lequel est rejeté de Bonnefoy. L'évocation de la mort semée d'épithètes (p15) renvoie à la pastorale froide de *l'Ode à une urne grecque* de Keats (*cold pastoral* que Bonnefoy traduit par « pastorale sans ta chaleur d'été »). Cet attachement à la pastorale hante tout le recueil (p71 v1 à 3 *vin, terre, sein nu*). On note également une demande d'une « transmutation des métaux du rêve » (*Dans le leurre des mots*).

#### ***La voix lointaine*** (lecture complémentaire inscrite au programme).

Cette voix tente de figurer l'origine de la parole poétique. Elle est associée à une muse mais en même temps, il y a incapacité à définir cette origine. Le « je » se dissocie de la parole, il ne peut s'instaurer comme origine d'une parole qui se replierait sur elle-même. On peut y associer les figures de l'inspiration ou de la muse mais elle est du domaine de l'indicible, de l'indéfinissable. Le « je » lui-même est indéfinissable.

Sur l'impossible définition de l'origine de la parole, sur cette présence-absente, cf p 60 v1 « *mon illusion* » et p63, les v7-8 « *ne cesse pas* ». Le travail lexical conceptuel pour cerner cette voix est indéniable mais aucun des termes du poème 2 ne permet de donner une définition fixe (« parole », « chant », « voix », « poème », « mot » etc). La part notionnelle du signifié est réductrice : le réel de cette voix circule dans les différents thèmes. La seule appréhension possible est dans le déni (p61 et p58). La voix se situe entre matérialité brute, bruit, et la mise en forme esthétique (musique).

A l'origine de la parole, il y a l'élan de espoir (p59), un souffle (poème III). On peut se demander si le décasyllabe ne chercherait pas à restaurer le rythme dissymétrique de l'iambe et à formuler un élan. p58 : « *ce son réunit quand les mots divisent* » : il apporterait la preuve que la division ne relève pas de l'être mais du langage. La *Voix* aurait une puissance ontophanique (p63). Mais sa saisie reste éphémère (poème VII).

Mise en parallèle entre *la voix lointaine* et les *sonnets à Orphée* de Rilke (dédiés à Véra Knoop, jeune danseuse décédée prématurément : même tonalité majeure, l'acceptation joyeuse de l'identité terrible de la vie et de la mort). La Parque (poème 11) est aussi celle qui initie le poète à sa propre mort. Mais Rilke s'identifie à Orphée, revenu des morts, ce qui n'apparaît pas chez Bonnefoy. Idée d'une double portée, la musique de la vie et de la mort.

### *Dans le leurre des mots*

Cf *Dans le leurre du seuil*. Cette partie est centrée sur la question du langage, sur la dualité et la frontière du langage qu'il faut traverser. Cette question est posée après *La voix lointaine* et avant *la Maison Natale*.

Il est intéressant d'étudier avec les élèves la métaphore du voyage : Ulysse fait figure du héros archétype du voyageur ; il est ici opposé au rossignol (p71). Ulysse s'arrache au chant du rossignol (v4° p72). On peut penser au rossignol de Keats qui invite le locuteur à la fusion extatique dans le chant ; elle arrache le poète au terrestre, à la déréliction de la vie réelle. Ici Bonnefoy fait le choix inverse : on peut penser à Dante dont l'Ulysse reprendra la rame, qui ira au bout de ses aventures, afin de rester fidèle à sa condition d'homme, laquelle consiste à aller jusqu'au bout. Le « je » doit faire l'épreuve de la mort, le passage de Charon, mais le risque de naufrage existe toujours (fin du poème p76). Les « planches courbes » de la barque évoquent un repli narcissique mais aussi la tentative de l'esprit pour donner forme et sens à l'informe, au monde, symbolisé par l'eau. Malgré cette métaphore du voyage, la terre reste présente mais inaccessible (cf p78, prosopopée de la poésie). Ulysse est dit *l'arrivant* (p71) et à la fin sont évoqués *les arrivants* : description du vrai lieu, à l'horizon du poème, une terre, une quête de la poésie. Le *Vin* apparaît comme la métaphore de la maturation de la conscience (p71 v1 à 5). Une sorte de pastorale heureuse qui n'est pas actualisée.

La Métaphore du voyage se lit aussi à travers la dimension temporelle des voyages : cf le présent de l'énonciation (p71 v1) qui correspond aussi au présent gnomique (p72 v35), au passé immémorial du mythe. Le poème traverse différentes sphères temporelles : l'enfance (p75) ; conception du temps comme un recommencement dans la finitude avec les motifs de la barque, du berceau, du cercueil (p75 v100).

Un travail peut aussi être effectué sur la composition du texte constituée de deux parties, qui suggère l'idée d'une dualité qu'il faudrait franchir (8 et 9 strophes). Les indices : les blancs typographiques qui marquent des ruptures (bas de la p75) ; dans la seconde partie, plus de connecteurs logiques, anaphore de « *O poésie* », mouvement vers plus de fluidité et plus de confiance. Ceci contraste avec les modalisations d'incertitude dans la 1ère partie, la crainte du leurre, la manifestation de l'indécidable (ce qui s'oppose aux formes de l'affirmation dans la seconde partie).

La parole est une corde reliant les deux espaces séparés par le seuil. Le mouvement se construit par la dialectique du sommeil, du rêve et de l'éveil. Ceci s'exprime dans les rêves emboîtés au début du poème qui dénote une confiance dans le rêve nocturne. Cf l'interrogation sur le rêve d'Ulysse p72 v29 : dans ce rêve apparaissent « *claires les ombres* », claires les nuits, notre condition de finitude s'illumine (v31). Le rêve de la nuit est plus sage que celui du jour, il délivre une pensée qui n'est pas illusion. C'est ce rêve auquel il faut se fier : il est mouvement vital du désir, préférable au sommeil, c'est un besoin vital qui rejoint l'espérance. Le réveil comme lucidité est rejeté. Dans le second poème (p77 v11 ; v18 à 20), le risque de s'illusionner est assumé mais le désir d'aller de l'avant dans le mot apparaît plus réel qu'une certaine résignation désespérée.

Une poésie réflexive apparaît dans la seconde partie. Elle met en cause les pièges pour l'esprit. Le désespoir apparaît mais il ne doit pas conduire à la nostalgie, il faut le dépasser. Ne pas se laisser non plus enfermer dans le leurre des images (p72 v46-47), ne pas être dupe de leur représentation idéalisante mais c'est grâce à elle qu'on saisira le monde (v65). L'image est un lieu de méditation pour Bonnefoy ; il s'en prend à ceux qui ont récusé l'ambition d'une poésie à appréhender le réel (p77 v 31 « *on t'accable des fautes du langage* »). Il lutte contre le mépris de la poésie, ce qui renvoie à la poésie romantique de la *Maison du berger* de Vigny. La poésie s'érige ici en rituel. Cependant Bonnefoy n'a pas de confiance aveugle dans le pouvoir de la poésie (p78 v31) et récusé la vocation religieuse souvent au cœur de la poésie romantique (Dieu n'existe que dans son incarnation immanente, dans l'être le plus fragile, l'enfant et non dans son incarnation transcendance pour Bonnefoy). Il appelle une poétique du risque (v31) et de l'espoir, de l'élan (anaphore du verbe *aller*) Le « nous » devient « je » dans la seconde partie et assume cet élan de la volonté poétique (v18-19). Il envisage la possibilité d'une poésie dans un monde sans dieu (cf *l'encore aveugle*). Ce qui fonde l'élan, ce n'est plus la part divine mais l'exigence éthique (p77 v 21-22). La poésie a vocation « *à brûler les sarments de leurs doutes et de leurs peurs* » p78. Un tel manifeste poétique ne se situe pas dans la rupture mais dans le refus de certaines voies prises au XXème siècle.

Bonnefoy en appelle à la mémoire du lecteur, à la somme des expériences poétiques contemporaines et à la traversée de la crise de conscience que manifeste la poésie. Cette crise est ici dépassée : le risque du leurre des mots est assumé : les mots sont des leurres mais leur pouvoir reste intact.

## *La maison natale*

Cette section associe deux thèmes et deux formes (récit en rêve et évocation en vers). L'association du rêve et de l'eau correspond à l'émergence de voix poétiques intérieures. On observe un travail de recomposition des formes et des thèmes qui permet l'émergence d'une intimité alliant vérité (existence vécue) et beauté (esthétique).

➤ Cette section se fonde sur l'ouverture du moi personnel à l'impersonnel

Observation du travail sur le « je » : le « je » est double ; il s'agit à la fois du rêveur et du personnage qui est perçu par le rêveur comme le souvenir de celui qu'il était. Le poète évoque une enfance familière mais on distingue deux sphères temporelles, celle de l'enfance et celle du présent du souvenir. La jonction des deux sphères temporelles se fait grâce au conditionnel, futur dans le passé, entre le passé du rêveur et le moment du rêve : « *ce serait bien la mort* » (poème X ; IV p86). A partir du poème V « *je renonce à ce sol qui bouge* », « *je me lève* » et à la fin du poème V, apparaissent des souvenirs plus précis. On observe p88 une remontée dans le temps : observation de ses parents mais présent de narration ou d'énonciation ? (poème VII) ? ; allusion au déracinement de sa mère, exilée du Lot à Tours (poème IX) ; référence à la maison de Valsaintes, mais cela reste allusif. Dans le poème III, le « je » est celui de l'enfant du mythe transformé en lézard par Cérès. Ici s'opère une sorte d'ekphrasis de la gravure d'Elzheimer sur Cérès. Le « je » se constitue d'une pluralité de voix qui dialoguent. Cette dissociation en plusieurs voix a une valeur heuristique et dit une vérité de finitude.

La figure de Cérès : elle est évoquée à la fois pour sa beauté et son manque de compassion pour l'enfant. Le cri d'amour de l'enfant doit être porteur d'espérance : la parole doit être porteuse d'espérance pour atteindre l'autre. L'unité intérieure se fait par l'ouverture à l'autre, ce qui permet au poète d'assumer sa posture, à la fois testamentaire (poème XII) mais aussi tension vers l'avenir.

➤ Le souvenir : le refus de l'oubli

La parole se fait don, elle est refus de l'oubli. Le traitement de l'espace de la maison natale le révèle : dédales, espace fragmenté et inextricable, mimé par la syntaxe enchevêtrée ; véranda qui laisse apercevoir l'extérieur mais qui ne peut être atteint. Les rumeurs de l'autre rive ne parviennent pas à rejoindre l'enfant. La figure maternelle est celle de la « sans visage ». Ces poèmes courts opèrent un recommencement perpétuel, selon un principe de juxtaposition.

Le poème V apparaît comme charnière : la quête s'est faite en rêve ; sorte d'aveu de ce désir de ne pas aller vers ce dehors, de crainte de retrouver l'inquiétante étrangeté du rêve. Isis n'a plus de mystère à livrer : le mur qui présidait à la frontière de l'espace n'ouvre à aucune épaisseur intime. Il exprime la finitude du condition du poète (le mur s'écaille) et la dépoétisation de la parole poétique avec les « du » en cascade. Le caractère irrémédiable de la perte est reconnu.

Le poème VI (médié) dit la permanence de l'espoir en même temps que la prise de conscience de la finitude. C'est bien en poésie que Bonnefoy redécouvre l'espoir. Ses souvenirs émergent de nouveau, et cette remontée du souvenir est spontanée, irrésistible comme l'eau, et non plus volontariste (p91). On assiste à une inversion de la dynamique première du souvenir : la remontée, le rêve devient fertile. Cf Poème IX, strophe 2 : reconnaissance qui peut permettre une courbure du temps, vers l'origine. Cette remontée des mots se fait sous forme de blancheur, de silence, de disparition (cf les passages où il évoque ses parents).

➤ « *Comment faire pour que vieillir, ce soit renaître ?* »

Bonnefoy prend en charge cette émergence des figures car il sait que *l'on peut naître de ces mots*.

Cérès : espoir d'une terre. Ruth et Cérès représentent deux images de la fertilité, deux figures proches de l'espoir d'une terre.

La mère : elle est associée à Ruth, paysanne faucheuse, exilée, errante comme Cérès qui a perdu son enfant. Mais il existe une différence majeure : l'espérance est maintenue chez Cérès. Le dernier mot du poème IX « *perdu* » est corrigé dans le poème XII où le sentiment d'exil hérité de la mère est dépassé. C'est au poète d'abolir la malédiction de la terre infertile et d'ensemencer le séjour terrestre (poème X) pour en faire une terre pastorale. La parole sera renaissance ; le poète a recueilli un héritage, il l'a reconnu, les figures lui sont données (la beauté de Cérès lui est donnée). Le poète se fait passeur par un cri d'amour et de compassion.

## *Les planches courbes*

Cf Extrait de la légende dorée sur le mythe de Saint Christophe.

Quelques pistes :

- Texte éponyme du recueil : mise en abyme des thèmes et des formes (récit onirique)

La question du genre : indices génériques du conte (caractérisation des personnages comme géant et comme enfant). Au départ, le récit renvoie à une sorte d'épreuve initiatique de la rencontre avec l'ogre mais en fait il y a inversion puisque c'est le géant qui subit cette épreuve, incapable de résoudre les énigmes de l'enfant. L'enfant a le prix de son passage même si on ne lui voit pas donner la pièce. Il paie de sa souffrance et de ses larmes. L'opposition physique des deux personnages disparaît : la petite jambe de l'enfant devient immense. Cette réécriture du genre du conte peut être lue comme une conjonction des identités ; le rapprochement des deux personnages fait traverser à l'autre son identité (cf la courbure des planches) ; ils se rejoignent dans l'incertitude de leur destin, en suspens (seront-ils sauvés ?). La fin ouverte s'oppose à la clôture.

Cependant, la voix du narrateur n'est ni celle du conteur ni celle du fabuliste. Il s'agit d'une voix de rêveur, discrète et impersonnelle qui nimbe l'ensemble d'une atmosphère onirique (cf les poèmes en prose de Baudelaire) ; histoire placée sous le signe de la lune et de l'eau.

⇒ Prose poétique qui éloigne du conte, poétisation de la parole narrative. Récit en rêve à la troisième personne.

- Affronter la grande nuit d'avant sans étoile (*Rouler plus vite*)

Il s'agit d'affronter la réalité du séjour terrestre mais aussi le « sans nom » qui est une figure de Dieu ; retour vers l'origine, l'incréé.

Piste mythocritique : Bonnefoy conserve-t-il la dimension du salut comme dans la légende de Saint Christophe où Christophe a la révélation du Christ en faisant traverser le fleuve à l'enfant-Christ ? L'autre rive n'est certes pas atteinte mais l'idée d'un salut possible est conservée. L'enfant, mystérieux, sans nom, n'est pas loin de la figure du Christ (dans tout le recueil, il guide vers les chemins mais ces chemins mènent vers l'obscurité, l'inconnu, la mort, le destin). Sauver l'enfant renvoie à un geste de charité Cf *Moïse sauvé des eaux* de Poussin.

Cependant le passeur n'a pas de barque dans la légende.

Ici la barque fusionne avec celle de Charon. La barque se dissipe et oblige le passeur à s'enfoncer dans l'eau. Cette contamination infléchit le sens du mythe : le personnage met en jeu sa survie et la fragilité de l'enfant est celle du passeur. L'enfant est ignorant et la barque se dissout. L'initiation, c'est le renoncement à la prétention de l'esprit qui veut traverser l'informe pour donner forme à la matière ; ce renoncement se fait au profit d'un contact neuf avec la matière. Effort de l'esprit de la matière pour courber le bois. Le salut passerait par un anéantissement éthique de sa propre identité et des prétentions de l'esprit mais il ne s'agit pas pour autant d'abolir les signes. Les mots du passeur étaient inutiles car sans réalité pour l'enfant. Le passeur découvre la coupure entre le langage et la réalité vécue (*Dans le leurre des mots*) et à la fin, il décide de renoncer aux mots, ce renoncement est symbolisé par la dissolution de la barque. Mais il y a d'autres paroles qui s'opposent au refus du passeur d'être père : certaines paroles sont paternelles, le contact des corps, rassurant, des gestes incarnés sont aussi à retenir. Il ne faut pas s'arrêter au signifié notionnel mais faut voir l'incarnation dont les signes sont porteurs, le son de la voix qui est porteur de vérité (cf Dans *La maison natale*, les gestes que le poète retient de son père, des signes de communication ; pour le sauver, il change les cartes). Geste de compassion, voire d'adoption, ouverture à l'autre qui fait que l'on accomplit son destin. La responsabilité éthique du passeur engage la réflexion sur le rapport aux signes.

Cf aussi un jeu sur l'intextualité *Contemplations* de Victor Hugo V, XIII