

# La littérature comme échange verbal différé: autour de L'Écharpe rouge (Yves Bonnefoy)

Alain Trouvé

► **To cite this version:**

Alain Trouvé. La littérature comme échange verbal différé: autour de L'Écharpe rouge (Yves Bonnefoy). Chollier, Christine; Pottier, Jean-Michel; Trouvé, Alain. Paroles de lecteurs 2: poésie et autres genres, Éditions et presses universitaires de Reims, pp.15-38, 2019, Approches interdisciplinaires de la lecture, ISSN 1771-236X, 978-2-37496-093-7. hal-02967384

**HAL Id: hal-02967384**

**<https://hal.univ-reims.fr/hal-02967384>**

Submitted on 14 Oct 2020

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



## La littérature comme échange verbal différé : autour de *L'Écharpe rouge* (Yves Bonnefoy)

« Le silence est la ressource de ceux qui reconnaissent, ne serait-ce qu'inconsciemment, de la noblesse au langage » (*L'Écharpe rouge*<sup>1</sup>)

*L'Écharpe rouge*, dernier livre d'Yves Bonnefoy paru en 2016, reproduit un poème inachevé de 1964 et se penche sur les raisons de cet inachèvement en convoquant la perspective autobiographique mais aussi toute la pensée antérieure du poète et essayiste, nourrie de philosophie et de réflexion sur l'art. Ce livre publié alors que Bonnefoy est âgé de 93 ans marque une sorte de couronnement de son œuvre.

Le lecteur de poèmes dont on entend la parole est en l'occurrence l'auteur des poèmes en question, mais la composition qui date les couches de l'écriture signale le caractère rétrospectif du commentaire et fait du commentateur presque un autre homme que celui qui a écrit, un homme un peu plus éclairé par l'effort d'élucidation et le recul du temps. Cette élucidation toutefois inachevée et peut-être inachevable ouvre la voie à une parole de tiers lecteur dont Bonnefoy figure la nécessité.

De la rigueur du commentaire qui tranche avec les développements poétiques, denses et énigmatiques, il nous paraît possible de dégager une suggestion théorique sur la parole en régime littéraire. Nous disons bien « littéraire » et non seulement « poétique », dans la mesure où toutes les formes de littérature

---

<sup>1</sup> Yves BONNEFOY, *L'Écharpe rouge*, Paris, Mercure de France, 2016, p. 42.

sont ici convoquées, quand bien même, et l'on verra aussi pour-quoi, l'écriture poétique a pris le pas sur la tentation romanesque.

Un mot attire l'attention dans ce livre : l'*échange*. De l'échange lacunaire avec les parents disparus, dont l'écriture poétique serait la trace et la compensation, on passe à l'échange de l'essayiste avec son moi passé, tentant d'analyser les raisons du blocage qui a interrompu l'élan originel de l'écriture. Le cas d'espèce proposé par Bonnefoy nous paraît toutefois dépasser les limites de sa personne : toute parole littéraire sujette à un effort de reprise et de continuation, *a fortiori* si l'on y inclut les lecteurs à venir, ne serait-elle pas à insérer dans un vaste *échange verbal différé* ? L'hypothèse ne se conçoit que si l'on distingue vigoureusement la relation littéraire des usages immédiats et instrumentaux de la communication.

#### Double registre

Au soir de sa vie, Bonnefoy retrouve dans un secrétaire hérité de son grand-père maternel le dossier de *L'Écharpe rouge*, récit versifié d'une centaine de vers, commencé en 1964 et inachevé. Le chapitre I situe ces retrouvailles dans leur contexte familial et alterne la reproduction des trois fragments avec une première série de commentaires que viendront compléter les huit chapitres suivants.

Dans un mouvement de redoublement, le texte de *L'Écharpe rouge*, poème et commentaires rétrospectifs, est prolongé par un second ensemble d'une cinquantaine de pages comprenant un récit onirique de 2009, intitulé « Deux scènes », récit en prose sur cinq pages, suivi de deux chapitres : « Pour mieux comprendre » et « Autre note conjointe ». Bien que le texte commenté ne soit plus le même, l'insertion dans un seul volume des

deux ensembles invite à comprendre aussi la partie finale comme pièce complémentaire de l'enquête interprétative.

Une caractéristique de l'œuvre de Bonnefoy donne toute sa portée à ce dédoublement : sa pratique générale d'une écriture d'essayiste rigoureuse et informée par la plus large culture, distincte d'une écriture poétique frappée au sceau de la densité et du mystère.

Comparons en ce sens ce quatrain pris dans le recueil *Hier régnant désert* (1958) et une définition de la poésie trouvée dans l'essai *Sous l'horizon du langage* (2001).

D'un côté :

Ici, dans le lieu clair. Ce n'est plus l'aube,  
C'est déjà la journée aux dicibles désirs.  
Des mirages d'un chant dans ton rêve il ne reste  
Que ce scintillement de pierres à venir.

De l'autre :

J'appelle poésie ce qui, dans l'espace des mots, notre monde, a  
mémoire du surcroît de ce qui est sur ses représentations : mé-  
moire des référents dans l'espace des signifiés.<sup>2</sup>

La définition de la poésie situe la réflexion méta-poétique de Bonnefoy à distance du langage philosophique auquel il reproche d'enserrer son rapport au monde dans le carcan du concept – les signifiés – alors que la poésie puiserait son originalité dans la restitution par les mots de fragments de plénitude ne séparant pas l'abstraction des signifiés de leur implication dans une situation concrète – le référent. Le paradoxe de cette pensée antiphilosophique est qu'elle se nourrit encore de références aux philosophes et aux sciences humaines, comme le montre dans

---

<sup>2</sup> *Sous l'horizon du langage*, Paris, Mercure de France, 2001, p. 8.

Alain Trouvé

la définition l'emprunt à la linguistique de son lexique spécialisé.

Quoi qu'il en soit, il y a bien deux registres et c'est sur cet écart que repose la composition de *L'Écharpe rouge*. Le récit en vers énigmatique met en scène un narrateur déjà âgé (projection du poète ?) qui retrouve dans ses papiers une enveloppe vide avec au dos une adresse à Toulouse suscitant les bribes d'un souvenir qui tarde à se préciser :

Il aperçoit au fond de sa mémoire  
Un homme, rencontré une seule fois  
Dans une vieille maison, jamais revue,

Ce souvenir est lié à une angoisse et à un mystère :

Jetons ce souvenir, s'obstine-t-il,  
Mais l'en empêche  
Quelque chose qui lui fait peur.  
Ce souvenir-là, en effet, c'est comme le négatif  
D'une photographie en noir et blanc,  
On ne peut rien y voir sauf, sous un angle,  
Cette forme qui semble née de cette nuit,  
Et pourtant  
L'homme-là, penché en avant,  
Porte, déployée d'une épaule à l'autre, une écharpe rouge.

Tout l'effort du présent livre sera tendu vers l'élucidation de ce mystère.

Essai d'interprétation rétrospective

Le Je poétique garde des liens avec le Je autobiographique. Dès *L'Arrière-pays* (1972), Bonnefoy a évoqué certains souvenirs d'enfance pour expliquer son rapport à la création, assignant à la poésie la tâche d'interroger et de dépasser ce paradis perdu, fallacieusement relayé par la composante idéaliste de

l'art. Tel était aussi le sens de son recueil liminaire *Anti-Platon* (1947). Dans l'interprétation ici proposée va ressurgir le tres-sage de la donne personnelle et de l'expérience artistique.

Le poète essayiste analyse la configuration parentale qui a entouré son enfance. D'un côté, une mère, Hélène, deuxième fille d'Auguste Maury, instituteur, « dévot de la religion laïque » (p. 45), auteur d'ouvrages non édités. Successivement infirmière (contrariée dans ses études par la maladie), puis institutrice suppléante, Hélène reste fortement attachée au modèle paternel. Les Maury sont installés à Ambeyrac (Aveyron). Le père « Marius Élie Bonnefoy, que l'on appelait jamais qu'Élie (p. 51) est le fils de Jean Bonnefoy, « modeste aubergiste, tailleur à l'occasion et coiffeur » (p. 52). Élie s'est échappé du séminaire de Rocamadour pour travailler chez un maréchal-ferrant. Les Bonnefoy vivent à Viazac, dans le Lot, à 30 km d'Ambeyrac. Se fondant sur le souvenir du récit maternel, Yves Bonnefoy évoque avec tact et humour la rencontre qui met en présence à Viazac, à l'initiative d'une « marieuse », les deux familles, prélude à l'union d'une institutrice et d'un chaudronnier. Transgressant les codes de la réception entre familles, Élie déclare que le bon repas préparé par sa mère, aubergiste, n'est pas digne des invités et va lui-même cuisiner des œufs pour Hélène et les siens. La jeune fille perçoit dans ce geste un hommage indirect à sa personne : l'attirance réciproque ainsi scellée semble gommer la différence socioculturelle. Mais la vie et la maladie vont introduire de nouvelles dissymétries au sein de la cellule familiale. À Tours où le couple s'est installé, Élie (qui a fabriqué des canons pendant la guerre) fabrique des locomotives. Il effectue le trajet à pied jusqu'à l'usine quatre fois par jour. La fatigue qui en résulte est accrue par le diabète qui va l'emporter prématurément. Les silences du père, le soir, à la maison, son absence

de rapport au livre, contrastent avec la proximité entre l'enfant et sa mère qui lui apprend à lire.

Pour interpréter la valeur de ces silences, Bonnefoy distingue deux rapports aux mots, liés à la présence des choses ou déjà détachés de leur contexte en vue de l'abstraction communicative :

De quoi s'agit-il ? D'un événement qui a lieu au plus intime de la parole, et dont les conséquences se marquent à tous niveaux et tout instant de la vie. Les mots sont naturellement désignatifs, ils peuvent faire venir à l'esprit un souvenir de la chose en son immédiateté, et aussi et de ce fait même en son unicité, sa présence pleine, indécomposée. Mais pour la réflexion et l'action, il faut bien percevoir dans cette présence première des aspects sur lesquels on prendra appui pour les comparer à d'autres dans d'autres choses, et ce sera lui substituer des montages de tels aspects, représentations abstraites, partielles, qui feront perdre contact avec ce qui se joue au plan où encore la chose est une : une existence alors, en son lieu, en son instant, en son infini, en sa finitude.<sup>3</sup>

Parler de son travail reviendrait pour Élie à manier des abstractions (conceptuelles) sans que son fils puisse apercevoir la vie concrète à laquelle les mots réfèrent. D'où son silence lorsqu'il rentre à la maison. Le récit poétique de *L'Écharpe rouge* apparaît au commentateur rétrospectif comme une tentative de compensation de ce silence, comme un *échange différé* :

Et cet homme, à Toulouse, qui a laissé son adresse, sur une enveloppe vide, à quelqu'un qui en retrouve le souvenir, c'est mon père, et s'adressant à moi : car je suis « cet homme déjà vieux » qui veut mettre de l'ordre dans son passé. Quant à

---

<sup>3</sup> *L'Écharpe rouge*, *op. cit.*, p. 66-67.

l'écharpe rouge que lui et moi voyons chacun s'éployer sur le cœur de l'autre, c'est ce qui nous unit, d'une façon invisible et essentielle, c'est la paternité et la filiation, ce que l'on appelle le lien du sang.<sup>4</sup>

Désireux de pousser plus loin l'introspection, Bonnefoy n'hésite pas à convoquer la psychanalyse. La dissymétrie des rapports avec ses deux parents a placé son père en position d'intrus. Le récit elliptique de la mort d'Élie en 1936 le suggère encore. Hélène attend son fils sur le trottoir, au retour de l'école : « "Il faut que tu voies", me dit-elle, elle me prit la main, elle me mena, c'était à l'étage, dans la chambre » (p. 65). L'hypothèse œdipienne a sa pertinence : ce « quelque chose qui lui fait peur » (p. 19) et qui interrompt le récit versifié aurait un rapport avec la culpabilité du poète liée au désir jadis enfoui d'éliminer le rival, une culpabilité aiguisée par l'amour porté par ailleurs au père. D'autres faits ont accru la dissymétrie. Après la retraite du grand-père, Auguste Maury, le déménagement à Toirac a fait de ce bourg une sorte de paradis pour l'enfant, sa sœur et sa mère. Toirac devient le lieu de grandes vacances pour les uns, contrastant avec les courtes vacances du père plus que jamais en position d'intrus. L'identification du petit-fils se déplace vers le grand-père maternel, comme en atteste le secrétaire hérité de ce dernier et qui contient le manuscrit. Symptomatiquement, la rencontre avec l'inconnu à Toulouse se passe dans un hôtel, un de ces lieux où l'on n'est pas chez soi.

Le chapitre « Pour mieux comprendre » ajoute d'autres souvenirs. Il évoque les parents se parlant en « patois » de langue d'oc, pour ne pas être compris de leur fils, les toutes premières

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 40-41.



années de l'enfant dormant dans la chambre parentale. Les conversations en langue d'oc et les bruits entendus dont le commentateur au soir de sa vie a gardé le souvenir évoquent un fantasme de *scène primitive*. D'autres ingrédients de la relation œdipienne sont ainsi mis au jour : sentiment d'exclusion de l'enfant, rivalité aiguisée, inquiétude...

Pour faire bonne mesure, à l'Œdipe filial se superpose l'Œdipe maternel (inversé). Après la mort du père, le chapitre « Un Abécédaire » évoque des souvenirs scolaires datant du lycée, les soirées passées par le jeune Bonnefoy avec sa mère qui corrige ses cahiers, une mère à son tour silencieuse. Le chapitre « Le tiers silence » y revient et prolonge l'analyse, montrant la mère murée dans le souvenir de sa propre enfance rêvée. Le « secret d'Hélène » fait en quelque sorte pendant à la vie non communiquée de son défunt mari. Il concerne « son attachement aux lieux et façons de vivre de son enfance, aussi à son père » (p. 111). Dans le récit versifié, une jeune fille est elle aussi liée à l'écharpe rouge. Ainsi l'échange différé de l'écriture poétique englobe à sa manière les deux parents.

À la dimension psychoaffective du silence vient s'en ajouter une autre, d'ordre géoculturel. Le silence d'Élie est encore celui d'une communauté de terroir. D'Ambeyrac à Viazac, en dépit de la distance relativement courte, on change de monde. D'un côté, une terre plus citadine et déjà romanisée, la « rive sud aveyronnaise [du Lot], dont l'arrière-pays était Villefranche-de-Rouergue et Rodez » (p. 51) ; de l'autre, à Viazac, marqué par l'héritage celte, la partie plus rude du Causse, plus proche du Cantal, et le silence des habitants des terres pauvres du Causse, « entre Lot et Cantal » : « où la monotonie des buissons et des pierres redoublait celle des pierres quotidiennes : ce qui ressemble au silence et y incite et même le fait aimer » (p. 42).

Complexité du silence qui mêle l'inhibition et le choix de se taire, moins négatif. Villefranche et Rodez, où commence la langue occitane, portent l'héritage romain, sous la forme d'un inconscient linguistique : « les intuitions du passé latin restaient vives, travaillaient en secret les parlers nouveaux » (p. 79). Toulouse représente la quintessence de l'Aveyronnais ; rejoindre la ville rose, c'est encore, en dépit du patois d'oc qui réunit les deux parents, rejoindre d'abord le pays de la mère, un pays où le père ne se sentit jamais chez lui, mais plutôt comme à l'hôtel.

Toutefois, le récit poétique de *L'Écharpe rouge*, dépassant la perspective familiale, se signale aussi par le jeu avec une mémoire littéraire et picturale d'une grande richesse. On y voit défiler la *Danaé* de Rembrandt, un masque de Nouvelle-Guinée, des vers de poètes anglais, T.S. Eliot ou Thomas Malory, auteur de *Le Morte d'Arthur*, compilation de tous les romans bretons écrite au XV<sup>e</sup> siècle. Bonnefoy, traducteur de poésie, notamment anglaise, se signale par son adhésion distanciée à ces univers poétiques. Des vers biffés du poète italien Cavalcanti (1255-1300), retrouvés dans le manuscrit inachevé donneront un échantillon de cette assimilation critique :

Je fus bien tenté d'ajouter aux feuillets [...] des vers qui n'avaient pas cessé de me hanter depuis le jour de leur découverte (p. 26)

Ah, Vanne a Tolosa, ballatetta mia,  
Ed entra quietamente a la Dorata ;  
Ed ivi chiama che, per cortesia  
D'alcuna bella donna, sia menata  
Dinanzi a quella di cui t'ho pregata ;  
E s'ella ti riceve  
D'ille con voce leve :  
« Per merzé vegno a voi »

.....  
Questo cor mi fu morto  
Poi che'n Tolosa fui.<sup>5</sup>

Toulouse fait le lien entre le récit en vers de 1964 et la relation onirique en prose datée de 2009. Dès le chapitre « Ambeyrac » par quoi Bonnefoy embraye sur son chapitre I, « Une “Idée de récit” », le commentaire mêle l’analyse de ces deux productions poétiques dissemblables en leur associant la capitale de l’Occitanie : « Toulouse qui avait été dans mon imaginaire du premier âge la plus ancienne à signifier l’absolu » (p. 39). Cavalcanti, représente le *dolce stil nuovo* (p. 30), une sorte de poésie raffinée et intellectualisée, pleine d’attraits sans doute pour l’enfant Bonnefoy, sensible aux mirages de l’Arrière-pays, moins pour le poète qui a biffé les vers d’abord reproduits, et moins encore pour le commentateur qui souligne les insuffisances d’une poésie ne naissant que des mots : « il croit à la réalité supérieure d’une forme qui se dégagerait des mots comme le seul être possible pour une vie humaine » (p. 156). La « Daurade », « grande église à la voûte d’or » (p. 156), évoquée dans les vers de Cavalcanti, symbolise en quelque manière cette idéalisation. La parole appelée de ses vœux par le poète se dresse contre la dimension illusoire du rêve ou de la pensée abstraite. Il s’agit de « parler et non fomentier des songes » (p. 161).

Il en va de même à propos de la peinture. Le huitième chapitre revient sur deux vers du récit inachevé : « Au musée, ce matin, / J’ai vu la Danaé dans la pluie d’or ». Il précise que la Danaé à

---

<sup>5</sup> « Va-t’en à Toulouse, ma ballade, et entre doucement dans la Daurade et là demande que par l’intercession d’une belle dame tu sois amenée devant celle que je te prie de visiter pour moi, et si elle te reçoit, dis-lui à voix basse : “par pitié, je viens à vous” » « Mon cœur est mort après mon voyage à Toulouse » (Traduction Marika Piva).

laquelle il pensait alors était celle de Rembrandt, moins idéalisée que celle du Titien, par exemple : « C'est bien un véritable matin ce regard de peintre poète qui fait d'un logis très quelconque, lit, vêtements sur le dos des chaises, chaussures, le lieu de la venue transfigurante d'un dieu. » (p. 170) Dans *L'Arrière-pays*, Bonnefoy a effectué une lecture critique de la Renaissance italienne, mettant à distance le néo-platonisme inspiré de Plotin, qu'il nomme la gnose, par quoi serait recherchée la perfection d'un idéal d'unité qui n'est pas de ce monde, en opposition aux imperfections du monde d'ici-bas. Cet arrière-pays, tout aussi illusoire que le paradis perdu de l'enfance, l'essai de 1972 a montré que la grande Renaissance italienne en assure le dépassement, à l'image d'un Piero della Francesca, dont les tableaux sont inondés d'une lumière bien terrestre.

De même encore le chapitre « Un tableau de Max Ernst » (sixième volet de *L'Écharpe rouge*) sert de tremplin à un approfondissement de l'analyse. La toile choisie s'intitule « La Révolution la nuit » (1923). Le thème de surface en est : la révolution sociale dans ses liens avec le surréalisme. Le motif apparent représente un policier en costume qui porte un manifestant. Il pourrait avoir un sens œdipien : le fils, victime de la loi du père. Le fils serait valorisé par les couleurs vives de ses vêtements (rouge, blanc) symbolisant l'avenir contre le père, en marron et dans l'ombre, qui figurerait l'homme du passé. Mais l'analyste s'arrête sur la posture compassionnelle de l'homme en costume, à genoux. Se profile alors une autre figure de père qui rappelle au poète le souvenir du jour où, tombé dans un escalier, il avait été pris dans ses bras par son père qui l'avait cru mort. Précisément, le tableau de Ernst montre « en bas sur la droite, les marches d'un escalier » (p. 137). Est-ce ce qui le rend si intéressant ?

La leçon de Ernst est pour le regardeur de tableau, équivalent du lecteur, qu'il faut se défaire des apparences. Faire le travail du négatif, contre les illusions de l'imaginaire (fantasmes œdipiens, en l'occurrence) tout aussi pernicieuses que celles de la pensée conceptuelle dans leur défaut de rapport au réel.

Rimbaud représente à cet égard un guide précieux, non le Rimbaud du *Bateau ivre* mais plutôt celui du poème « Adieu », à la fin d'*Une Saison en enfer*. On y lit : « Moi qui me suis dit mage ou ange, dispensé de toute morale, je suis rendu au sol, avec un devoir à chercher, et la réalité rugueuse à étreindre ! Paysan ! » C'est ce Rimbaud-là, ouvrant la voie à la critique de l'idéalisation, que convoque la nouvelle analyse consacrée au récit « Deux scènes » (p. 38). Dans la divagation poétique en prose, il s'agit « de Turin ou peut-être de Gênes » (p. 208). Rétrospectivement, Bonnefoy cherche à déchiffrer cette écriture poétique :

Cette Gênes [celle des « Deux scènes »] à la Claude Lorrain ou Joseph Vermet n'était peut-être plus un foyer de spéculation métaphysique mais sous ma plume, ce n'en était pas moins une image encore, une belle image, au moment où j'aurais dû me vouer à ce que la « rugueuse réalité » a précisément de rebelle à des évocations aussi complaisantes.<sup>6</sup>

Dans sa critique de l'idéalisme artistique et littéraire, Bonnefoy englobe enfin son refus du roman, revenant sur le livre de Léon Lambry, *Les Sables rouges*, auquel un long passage de *L'Arrière-pays* avait été consacré. Rappelons l'argument de ce récit qui plaisait tant à l'enfant Bonnefoy et que l'essai de 1972 commentait de mémoire, le déclarant perdu.

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 38.

Un jeune archéologue à la tête d'une expédition dans le désert de Gobi découvre une cité enfouie sous terre, survivante de la Rome disparue avec la chute de l'Empire romain. Il est guidé par une jeune fille et des messages mystérieux qui lui donnent accès à ce monde souterrain. Les explorateurs échappent à la mort promise aux visiteurs extérieurs grâce à l'intercession de cette jeune fille dont le père est le préfet du lieu. À la fin, la jeune fille est perdue à nouveau, ce qui avait déçu le jeune lecteur.

Dans le souvenir de cette lecture, *L'Arrière-pays* avait mis au jour un des archétypes de l'ailleurs : abolition du temps et reconstitution du rapport primitif à la mère, sur le modèle du rapport à la terre d'enfance. Réfléchissant sur la fin décevante, le jeune essayiste montrait déjà qu'elle amène le lecteur à progresser psychiquement, opposant à la toute-puissance du fantasme qui hante l'aventure romanesque, un équivalent du principe de réalité.

En 2016, Bonnefoy a retrouvé le roman de Léon Lambry et constaté qu'il avait inventé une autre fin : « je l'avais rêvé plus que lu » (p. 159). Il reprend toutefois sa conclusion d'alors : « il arrive que nos lectures nous rêvent » ; et d'ajouter : « Me suis-je réveillé des *Sables rouges* ? » (p. 160) Est-ce de ne pouvoir le dissocier d'une machine à fantasmer qui a orienté Bonnefoy vers l'abandon du roman au profit de l'écriture poétique, dans le sens particulier qu'il lui assigne ? L'idée, suggérée dans *L'Arrière-pays* trouve dans ce dernier livre une manière de confirmation. Dépassant son projet initial de retour sur un blocage d'écriture, l'essai apporte au passage une contribution à une réflexion d'ordre méta-poétique.

### Pratique diversifiée des genres ou registres

Nous sommes partis de la séparation relative entre l'écriture poétique et celle du commentaire interprétatif, montrant qu'elle avait valeur structurante pour le présent livre, deux fois dédoublé. Il est possible à présent de dégager quelques traits distinctifs, en commençant par l'écriture poétique.

La poésie selon Bonnefoy, ce sont « Des mots portés par les exigences d'un rythme » (p. 16).

Elle se signale aussi par la surdétermination des images aux références multiples (« l'écharpe rouge », « la pluie d'or »). La visée de l'écriture poétique telle que Bonnefoy ne cesse de la réaffirmer contre les illusions de l'ailleurs, se condenserait assez bien dans la formule d'une « transcendance immanente », transcendance, non au sens d'un au-delà supérieur à la vie terrestre et garanti par un dieu, mais au sens de ce qui dépasse et reconstitue, dans le langage, des moments de plénitude.

Le langage tend vers ce but en faisant jouer à plein le contexte associatif : « la poésie est métonymie bien plutôt que métaphore » (p. 168). Cette proposition originale renverse le propos de Jakobson<sup>7</sup> sur les pôles métaphorique et métonymique du langage. Pour Jakobson, la métaphore et l'analogie sont du côté de la poésie, la métonymie, du côté de la prose (et du roman).

Le son joue un rôle tout particulier dans cette transcendance de la parole poétique. Bonnefoy commente la fécondité de la langue d'oc, jadis entendue mais non comprise :

Pourquoi cette aide, ce rôle décisif de mots ignorés ? Parce qu'une langue non sue, c'est pour qui est au seuil de la sienne propre un son autre, un son qui n'a pas de place dans celle

---

<sup>7</sup> Roman JAKOBSON, *Essais de linguistique générale*, I, Paris, Minuit, 1963, p. 61.

qu'il sait, un son qui oblige donc à prendre conscience de l'existence du son dans la parole, de son existence, oui, mais même d'abord de son fait, aussi impénétrable que celui d'une étoile au fond de la nuit, d'une pierre sur le chemin. Or, le son, si on le perçoit ainsi, en amont de toutes les significations, c'est la bêche qui retourne le sol durci du langage, le levier qui peut renverser des mondes.<sup>8</sup>

Les autres genres en prose sont côtoyés sans être vraiment cultivés pour eux-mêmes. Ainsi de l'autobiographie, dont la perspective est convoquée pour comprendre les soubassements de la voix poétique. À l'encontre, toutefois, d'une autobiographie véritable, impliquant une perspective globale et unifiante adoptée par l'auteur sur sa propre vie<sup>9</sup>, on n'a ici affaire qu'à des incidentes à caractère autobiographique, série de touches dont la reprise et l'approfondissement ouvrent sur une quête interminable.

Pour d'autres raisons entrevues plus haut, le roman est seulement effleuré. En un sens, le récit versifié *L'Écharpe rouge* pourrait apparaître comme une ébauche romanesque. On trouve dans le répertoire littéraire quelques cas de romans en vers ; pensons par exemple à *Eugène Onéguine* de Pouchkine. Il s'agit alors de transcender le clivage vers / prose en visant une sorte d'œuvre totale. L'écriture de Bonnefoy ne semble pas se situer dans cette perspective. Il évoque la tentative de prolonger le texte interrompu par une suite en prose, avec « des personnages que j'essayais d'inventer » (p. 16). Mais il note l'échec de cette tentative. Cela tient peut-être à un emploi particulier du mot

---

<sup>8</sup> *L'Écharpe rouge*, *op. cit.*, p. 240.

<sup>9</sup> Voir par exemple à ce sujet, Philippe LEJEUNE, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Le Seuil, 1975.



*fiction*. Lisons plutôt ce qu'il dit de « cet homme déjà vieux » : « un ami peut-être, en tout cas, un être *que je tiens pour réel dans l'espace d'une fiction* » (p. 21)<sup>10</sup>. Bonnefoy nous paraît ici rejoindre la distinction posée par Jacques Rancière entre *fiction poétique* et *fiction romanesque*, l'une, « agencement de signes et d'images », l'autre, « agencements d'actions »<sup>11</sup>. Seule la fiction poétique, forme faible et potentiellement générale, deviendra objet d'écriture.

La réflexion croise à ce propos la leçon de Mallarmé chez qui l'on trouve aussi une acception générale et plutôt négative de la fiction. Dans « La Musique et les lettres », on relève notamment l'assimilation du projet poétique au « démontage impie de la fiction »<sup>12</sup>. Le roman souffrirait-il d'une surexposition aux dangers de la fiction et de la dérive fantasmatique accompagnant l'invention de personnages ? Commentant Mallarmé, Bonnefoy évoquait en 2002 la « chimère » ou « glorieux mensonge » qui naît de la pensée par la voie du concept ou du fantasme<sup>13</sup>. Il reprend ce reproche : « l'imagination elle aussi est une conceptualisation » (p. 131). Les « schèmes » et « modèles » de l'imaginaire partagent avec les abstractions de la science « un même déni – ou oublié – de la finitude dans les réalités évoquées » (p. 131).

---

<sup>10</sup> C'est nous qui soulignons.

<sup>11</sup> Jacques RANCIÈRE, *Et tant pis pour les gens fatigués*, Paris, Éditions Amsterdam, 2009, p. 156. Voir à ce sujet notre article « Résonance et fiction littéraire », in *La résonance lectorale*, M.-M. Gladieu, J.-M. Pottier et A. Trouvé (dir.), Reims, Épure, « Approches Interdisciplinaires de la lecture », 10, 2016, p. 29-49.

<sup>12</sup> MALLARME, « La musique et les lettres », *Ceuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », éd. H. Mondor et G. Jean-Aubry, 1970, p. 647.

<sup>13</sup> Yves BONNEFOY, « *Igitur* et le photographe », *Sous l'horizon du langage*, p. 223.

En complément de l'écriture poétique, Bonnefoy s'adonne à l'écriture d'essayiste, qu'il la dédie au commentaire d'autres artistes ou à l'interprétation de ses propres textes. Dans un langage réflexif et rigoureux, soucieux de démarquer la trop grande abstraction conceptuelle, il se livre alors à ce qu'on pourrait appeler une élucidation relative, compte tenu du caractère inépuisable de l'énigme poétique. Il convoque des savoirs divers et une théorie critique des savoirs pour mieux pénétrer dans le labyrinthe de la pensée poétique.

On retrouve cette volonté de ne pas simplifier l'interprétation dans le rapport à la psychanalyse. La validité de la théorie freudienne est reconnue, son lexique utilisé. Au canonique complexe d'Œdipe s'ajoutent les notions de scène primitive, de souvenir-écran, de censure (p. 98) ou la mention de la théorie freudienne du rêve (p. 226). La nécessité de faire intervenir un tiers pour aller plus loin dans l'analyse rappelle le concept de *transfert*<sup>14</sup> : « je n'oublie pas que le moindre écrit est un entrelacement de causes dont un grand nombre excèdent la conscience de leur auteur » (p. 167). Mais l'interprète indique ce qui dépasse l'approche freudienne dans la scène primitive, l'enjeu « ontologique » : « le sentiment d'être ou de ne pas être, la volonté d'être ou l'acceptation de n'être pas » (p. 230).

La parole de l'analyste et de l'analysant doit vaincre le refoulement (de nature sexuelle). La parole poétique prend en charge d'autres formes de négation, de silence. Le silence du père est interprété comme un « effondrement », non un refoulement. Bonnefoy pluralise l'inconscient au lieu de le restreindre à une

---

<sup>14</sup> Le transfert est un des « quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse », selon LACAN (*Séminaire XI*).

théorie, intégrant au passage l'hypothèse d'un *inconscient linguistique* : « mots immenses qui montent du fond le plus ténébreux des langues » (p. 175).

Si le plus souvent, l'écriture de l'essayiste diverge de l'écriture poétique, faisant entendre un double registre, des formes d'hybridité la compliquent par instants.

Comparons à cet égard ces deux évocations de la poésie, toutes proches dans le texte :

1. La poésie est métonymie bien plutôt que métaphore (p. 168)

2. Pourquoi le mythe de Danaé a-t-il pour moi tant d'importance ? Parce que cette pluie d'or qu'il donne à voir, lumineuse, étincelante, c'est ce que j'attends de la poésie. [...] Une pluie d'or ? C'est la pluie d'été, celle qui n'occulte pas le soleil, qui même le multiplie et l'approfondit, l'intériorisant aux feuillages qu'elle traverse, aux étoffes légères qu'elle laque sur de jeunes corps riants et troublés. En cette pluie, l'être advient, il nous est offert, à charge pour nous d'en faire un éternel matin parmi des choses aimées. La pluie d'or, pluie d'été, milliers de lueurs fugitives, c'est d'abord aussi bien les milliers de mots de la langue dégagés du poids des concepts, vivant à plein le désir pour se dissoudre dans l'évidence de l'unité qui paraît en eux comme le soleil dans l'averse : c'est la parole accédant à cette immédiateté que je veux croire son grand possible. (p. 168-169)

La première pose dans son énoncé lapidaire une définition en forme de catégorie paradoxale. La seconde glose la définition vue au début de cet article, convoquant l'image pour faire percevoir la dimension sensible de la parole poétique. Pour un instant, la distinction entre registres poétique et méta-poétique,

### La littérature comme échange verbal différé

nettement posée dans la première définition, se trouve abolie ou transcendée dans un énoncé supérieur.

Si l'on peut discerner dans ce livre un échelonnement des registres, jouant à sa manière de la séparation dominante et de la fusion ponctuelle, un facteur supplémentaire en assure peut-être l'unité : la conscience de manier des déclinaisons de la parole.

#### La littérature comme échange verbal différé

Toute parole implique et appelle un échange. Or ce mot « échange » apparaît de façon récurrente et retient l'attention. L'emploi du terme se fait plus insistant au fil des pages. On relève en tout une quinzaine d'occurrences que l'on peut répartir selon quatre acceptions.

L'échange peut désigner, selon un de ses sens courants, une relation de parole chargée d'affectivité :

Mon père rentrait de son travail, Hélène lui parlait, paisiblement, ce qui semblait avoir lieu, c'était vraiment un échange.<sup>15</sup>

Il s'agit toutefois, entre les deux parents, d'une exception.

Une autre modalité apparaît comme plus virtuelle dans la mesure où le passage se situe dans le chapitre « Le tiers silence » qui évoque le silence maternel. Il serait idéalement, un partage du sensible :

un échange, le plus sérieux des échanges puisqu'il se situe au niveau où l'être au monde a rebond, où ses valeurs ont chance de se recolorer, de revivre. Un échange qui n'a nullement besoin de pensée abstraite.<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> *L'Écharpe rouge*, *op. cit.*, p. 92.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 153.

La traversée critique de l'héritage artistique (littérature et art), serait encore une forme d'échange : « le rêve n'est vraiment dangereux que s'il ne sait pas qu'il est un rêve. D'où le trait qui rature, dans l'écriture qui va, c'est déjà un lieu pour l'échange » (p. 247). Cet échange met en relation la parole poétique et ses destinataires potentiels, passés et à venir.

L'échange s'oriente alors, selon une dernière acception, vers la contre-interprétation faisant intervenir un tiers : « Le regard du critique a vérité d'une autre façon que le projet de l'écrivain, du poète, il importe donc tout autant, donnant même matière à réflexion à deux, à échange. » (p. 167)

Ainsi le même mot oscille entre la coïncidence fondée sur le partage du même (la présence commune) et le troc impliquant plus nettement la distinction entre deux objets symboliques et la médiation verbale.

L'autre trait commun de l'échange est son caractère différé. L'analyse du fragment poétique l'a fait apparaître comme un échange imaginaire avec les êtres chers qui ont marqué l'enfance et l'adolescence du poète. Trois couches temporelles se font ainsi écho : les années 1920-1930, 1964 et 2016. L'écart entre les deux dernières dates semble nécessaire pour que puisse commencer la mise en mots d'un sens enfoui et le « dialogue » du moi présent avec le moi passé. Mais l'échange ne s'arrête pas là puisque l'essai délègue nettement une part de l'interprétation aux lecteurs à venir.

L'association dans le commentaire d'autres genres – autobiographie, roman – et d'autres arts comme la peinture, permet de passer de la perspective poétique et métapoétique à une perspective plus large, d'ordre artistique. Au bout (provisoire) de la chaîne, la parole du lecteur (ou regardeur) devient source d'une contre-performance orale ou d'un contre-texte écrit qui s'insère

dans la dimension esthétique de l'échange. On pourrait penser à ce propos à la théorie de la création artistique proposée par Claude Lévi-Strauss dans *La Voie des masques*<sup>17</sup>, en 1975. Prenant pour exemple les masques des Indiens de la côte nord-ouest de l'Amérique du Nord, Lévi-Strauss situe le processus esthétique d'engendrement de ces œuvres à caractère pictural dans l'échange de masques effectué lors de cérémonies rituelles sous la forme du don et du contre-don. Chaque échange génère la production de répliques des masques nouveaux<sup>18</sup>. Le don pratiqué dans ces sociétés se nomme *potlatch*, comme l'avait signalé avant lui Marcel Mauss. Le don et le contre-don nous paraissent assez proches de l'échange artistique généralisé entrevu ici ; le mot vient d'ailleurs sous la plume de l'essayiste :

En retour, dans ce don que l'on fait de soi, l'être peut advenir, qui est la transmutation du néant du monde par l'événement de ce don offert et accepté. (p. 70)

Elle entre dans la salle, avec dans sa main cette écharpe nécessairement rouge qui ne peut être qu'un don qu'elle va ou pourrait faire. (p. 88)

Prolongeant à notre tour cette invitation à l'échange, nous pouvons signaler ici deux motifs qui paraissent de nature à susciter d'autres investigations. L'un touche à ce masque de Nouvelle-Guinée évoqué dans le poème et dans les chapitres d'élucidation partielle. Nous serions tenté de l'associer à ce qui vient

---

<sup>17</sup> Claude LEVI-STRAUSS, *La Voie des masques*, Genève, Skira, 1975.

<sup>18</sup> LEVI-STRAUSS, suivant sa méthode structurale comparative, met au jour une double loi d'engendrement : « Quand, d'un groupe à l'autre, la forme plastique se maintient, la fonction sémantique s'inverse. En revanche, quand la fonction sémantique se maintient, c'est la forme plastique qui s'inverse. » (*La Voie des masques, op. cit.*, II, VI, p. 29)

Alain Trouvé

d'être dit du Potlatch. Un autre lien nous paraît pouvoir être recherché entre l'écharpe rouge et le tableau de Mondrian, « Le Nuage rouge », choisi pour illustrer *L'Arrière-pays*, dans un sens qui renverserait le négatif en positif : « Ce sera lui le creuset où l'arrière-pays, s'étant dissipé, se reforme »<sup>19</sup>.

\*

Si l'on songe à tirer de *L'Écharpe rouge* un enseignement à caractère général, sans doute faut-il néanmoins en reconnaître d'abord la particularité. Bonnefoy semble avoir préféré la poésie au roman en raison de la visée ontologique de sa recherche liée à la conscience de la finitude humaine. Il s'agit pour lui de refonder des fragments de totalité réconfortante, sans transcendance divine, sur le modèle de la relation de l'enfant au monde.

Cette poésie n'est toutefois pas une petite aventure personnelle. Elle se fonde sur une traversée critique de l'art saisi dans son universalité, mais aussi sur l'idée d'un partage entre humains à partir de ces objets symboliques d'un type particulier que sont les œuvres de littérature et d'art. Dans les pas d'Yves Bonnefoy, nous proposons de nommer ce partage *échange*.

Rendue à sa dimension fondamentale de relation, la littérature peut être dite *échange verbal*. Mais cet échange, s'agissant d'écriture et de lecture, est *différé*, ce qui lui confère un statut paradoxal. La parole, passant de l'énonciation vivante au dépôt dans une forme verbale, devient carrefour et lieu de bifurcation lorsqu'elle trouve son écho. L'écart temporel séparant la parole de la contre-parole est nécessaire au déploiement des processus d'écriture et de lecture, chaque réplique pouvant mettre en

---

<sup>19</sup> *L'Arrière-pays*, *op. cit.*, p. 101. Le même tableau est choisi pour illustrer un recueil d'essais sur la peinture paru dans la collection « Folio » en 1977.

La littérature comme échange verbal différé

avant la dimension interprétative ou la relance de l'énoncé fictif. Le temps écoulé, dans le cas de la lecture interprétative, est celui que requièrent les apprentissages qui fondent la productivité d'une lecture véritable, dépassant les illusions de l'imédiateté. De part et d'autre de l'énoncé initial et de ses répliques lectrices, se profile un fantôme de sujet humain, aussi insaisissable que nécessaire à la vie de ce processus symbolique dont l'extension temporelle dépasse les limites d'une existence individuelle.

Alain Trouvé

CRIMEL

Université de Reims Champagne-Ardenne



