

Une dialectique du temps : inscriptions de l'Antiquité et du Moyen Âge dans la langue de *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*

Sandrine Bédouret-Larraburu

Université de Pau et des Pays de l'Adour

Pour Édouard Glissant et toute une génération de poètes, lecteurs contemporains de la parution du recueil de Bonnefoy, *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, « Douve nous apparut comme le premier texte d'un poète de notre génération qui affirmait sans affirmer que la poésie est connaissance » ; « ce fut le premier livre de poésie que nous ayons élu à la fois comme total et si peu totalitaire, et il nous fut évident que le corps de Douve, objet de poésie, obscur et illuminé, divinisé et sans cesse recomposé s'y révélait un et transfiguré par la multiplicité qui le traversait¹ ». Édouard Glissant montre alors comment cette transfiguration se fait dans l'instant, où seule se produit la connaissance. Pourtant, cet instant s'inscrit dans une profondeur d'un être au monde qui se rapporte à l'Histoire. Le recueil s'ouvre sur une citation de Hegel qui incite à une lecture dialectique de l'œuvre. Dans la philosophie hégélienne, l'instant, le temps parcellaire, est un avatar du temps universel. La poésie d'Yves Bonnefoy, par ailleurs jugée anti-conceptuelle, concrète², sans qu'elle soit accessible d'emblée, inscrit ce temps universel dans son rapport au monde. Je propose de réfléchir aux traces et aux modalités de cette inscription, là où nous concevons le terme de *dialectique* comme une mise en tension des strates culturelles et historiques, plus qu'une mise en opposition. En d'autres termes, comment cette inscription produit-elle une alchimie du temps présent ? Plusieurs périodes littéraires se font écho³, mais je m'intéresserais à celles qui façonnent nettement la langue. Pour cela, nous analyserons quelques tours où nous paraît résonner la langue latine, puis nous réfléchirons à l'inscription d'un imaginaire médiéval comme lieu d'où la présence, le rapport au monde peuvent advenir poétiquement.

¹ Édouard Glissant, « Du corps de Douve », *L'Esprit créateur*, 36/3, 1996, p. 81.

² Voir à ce propos l'article de Jean-Pierre Richard. « Tous les essais de *l'Improbable*, et même quelques poèmes de *Douve* ou de *Hier régnant désert*, nous racontent ainsi la présence, nous disent ce qu'elle est et comment la chercher, mais ne nous engagent pas, concrètement, dans cette quête. L'un des dangers qui guettent Bonnefoy, ce prophète de l'anticoncept, c'est peut-être, et paradoxalement, son trop grand amour de l'idée, son besoin du médium pour vivre l'immédiat, et cette nécessité où il se trouve de n'épouser le concret qu'après une traversée, un épuisement, et comme une destruction interne de toutes les ressources de l'abstrait. » « Yves Bonnefoy », *Onze études sur la poésie moderne*, Éditions du Seuil, 1964, p. 259-260.

³ Voir ce que dit Jean-Pierre Richard sur le XVI^e siècle par exemple, art. cit., p. 274.

UNE ORIGINE DE LA LANGUE POÉTIQUE PENSÉE DANS ET PAR LE LATIN

Dominique Combe⁴ rappelle la fascination qu'Yves Bonnefoy a éprouvée pour la langue latine et plus particulièrement sa syntaxe, avant même la lecture des poètes latins :

J'avais douze ans, à peu près, puisque j'apprenais les rudiments du latin, et tout de suite j'avais été fasciné par ces mots qui doublaient les miens d'une dimension imprévue, d'un secret peut-être, – mais surtout par l'admirable, la résonnante syntaxe. Ainsi, avec les cas, les déclinaisons, on pouvait se passer de prépositions pour les relations entre vocables. Avec les ablatifs absolus, les propositions infinitives, les participes futurs, on pouvait contracter dans un mot, ou une structure dense, second degré de l'esprit, ce que le français n'eût exprimé qu'en le dénouant⁵.

Cette fascination transparaît dans le recueil de trois manières : par l'utilisation des modes impersonnels, par le choix du vers et par la référence en filigrane aux *Métamorphoses* d'Ovide.

Les tours syntaxiques : propositions infinitives et ablatifs absolus

La proposition infinitive en latin est plus courante qu'en français, elle contient un verbe à l'infinitif et un sujet à l'accusatif. Même si la notion est critiquée, on appelle traditionnellement « proposition infinitive » les propositions compléments du verbe appartenant à une série limitée « faire », « laisser », les verbes de perception et les verbes causatifs de mouvement, qui ont leur support agentif propre différent de celui du verbe de la principale. De plus le groupe nominal sujet et le groupe verbal peuvent permuter⁶. Les propositions infinitives du recueil sont concentrées dans la première partie « Théâtre », et elles complètent des verbes de perception : « je te voyais courir sur des terrasses / je te voyais lutter contre le vent [...] Et je t'ai vue te rompre et jouir d'être morte⁷ ». Le latin est considéré comme la langue de la concrétude : ce tour syntaxique intervient donc en début du recueil pour marquer la sensation.

Les ablatifs absolus constituent un second tour syntaxique latin, peu courant en français. En latin, la proposition est isolée puisque le nom et le participe sont déclinés à l'ablatif. En français, la proposition participiale, considérée comme littéraire, est formée d'un participe

⁴ Dominique Combe, « L'ultime Rome », *Europe*, juin-juillet, 2003, p. 159.

⁵ Yves Bonnefoy, *L'Arrière-pays* [1972], poésie Gallimard, 1998, p. 107.

⁶ Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat, René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF, 1994, p. 336.

⁷ Yves Bonnefoy, *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1982, p. 45 ; autres occurrences d'une proposition infinitive : « Je t'ai vue [...] hésiter aux confins » (p. 51), « je l'entends bruire » (p. 54) ; voir encore p. 57, 59, 60, 72 et 97.

présent ou passé et de son support agentif, exprimé et distinct de celui du verbe principal. Nous distinguons trois types de propositions : la proposition à valeur circonstancielle, la proposition attributive, compléments de phrase et les constructions absolues, qui établissent un lien avec le nom.

Les premières sont construites avec un verbe prédicatif, elles ont valeur circonstancielle, et ne sont pas forcément introduites par un connecteur. Dans « Théâtre »: « ta bouche se brisant au loin sur la terre⁸ », par exemple, marque une concomitance.

Deuxièmement, la proposition attributive peut subir l'ellipse du participe *étant*⁹ : « ton visage ce soir éclairé par la terre », « la mer intérieure éclairée d'aigles tournants¹⁰ ». Dans l'exemple ci-dessous, extrait de « Derniers gestes », il n'y a pas de proposition principale ; le verbe *être* est purement éliidé, ce qui donne un caractère péremptoire et définitif à la formulation, d'autant plus qu'une conjonction de coordination relie les propositions précédentes à une proposition canonique :

Close la bouche et lavé le visage,
Purifié le corps, enseveli
ce destin éclairant dans la terre du verbe,
Et le mariage le plus bas s'est accompli¹¹. [...]

Le « Et » a davantage valeur concessive, mais le jeu des participes brouille la lecture. Deux lectures sont alors possibles : le respect des hypozeuxes incite à lire « close la bouche, lavé le visage, purifié le corps, enseveli [le corps] » et de lire une participiale dans « ce destin éclairant ». L'argument métrique peut confirmer ce choix. Néanmoins, on peut aussi analyser un enjambement après « enseveli » et considérer « enseveli » comme le prédicat de « destin ». Le lecteur hésite à lire si le corps enseveli permet l'avènement du destin ou si le corps purifié permet d'ensevelir « un destin éclairant dans la terre du verbe ». La deuxième strophe est construite sur le même jeu d'élisions du verbe *être* ; la troisième rétablit la copule au subjonctif, dans un style poétique proche de la prière¹².

Enfin, nous pouvons évoquer quelques constructions absolues¹³ ; elles comprennent d'une part un groupe nominal (GN), d'autre part un participe. Le GN entretient une relation de

⁸ *Ibid.*, p. 53. Voir aussi p. 54 et p. 112.

⁹ Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat, René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, op. cit., p. 510.

¹⁰ Yves Bonnefoy, *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, éd. cit., p. 57.

¹¹ « Vrai corps », *ibid.*, p. 77.

¹² « Tue cette voix qui criait à ma face / Que nous étions hagards et séparés, / Murés ces yeux : et je tiens Douve morte / Dans l'âpreté de soi avec moi refermée.

Et si grand soit le froid qui monte de ton être, / Si brûlant soit le gel de notre intimité, / Douve, je parle en toi ; et je t'enserme / Dans l'acte de connaître et de nommer. » (*ibid.*, p. 77.)

¹³ *Ibid.*, p. 192.

partie à tout avec un autre élément nominal, et c'est souvent une partie corporelle : « la bouche souillée des dernières étoiles¹⁴ » ; dans le poème II de *Douve parle*¹⁵, « les yeux perdus, mes mains s'ouvrant à la souillure » est proposé en hyperbate à la phrase précédente, et crée un effet d'ouverture.

On peut donc remarquer que les participiales dans leur construction classique sont bien plus nombreuses dans la première partie du recueil. Elles perdent ensuite leur valeur circonstancielle pour devenir prédicatives. Comme si la circonstance devenait le prédicat dans la présence au monde. Aussi, hors du cadre de la participiale, on relève plusieurs participes présents et passés à valeur prédicative : « Étant morte [...] Et ivre encore étant morte¹⁶ », « Blessée confuse dans les feuilles, Mais prise par le sang de pistes qui se perdent¹⁷ ». On pourrait ainsi travailler sur les formes en *-ant* qui marquent aussi un rapport à la temporalité, à la présence, elles sont particulièrement nombreuses, que ce soit sous forme d'adjectif verbal¹⁸ ou de participe présent¹⁹.

Des pieds rythmiques proches des rythmes latins

Plusieurs sortes de vers apparaissent dans *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, du vers de 4 syllabes comme dans « Vrai lieu du cerf²⁰ » jusqu'aux longs versets²¹ de *Théâtre*, qui alternent un poème sur deux, et assurent une dimension plus narrative, à cette partie du recueil.

Yves Bonnefoy privilégie les vers pairs sans rime : sa pratique relève davantage d'une approche rythmique que d'une approche classique. Frédéric Deloffre notait qu'à sa lecture « le poète marque nettement les accents », « qu'il accentue des syllabes normalement atones » et concluait : « dans tous les cas, on observera que l'accentuation aboutit à la création d'iambes²² », parfois des iambes étendus comme les définissait Paul Claudel²³.

¹⁴ *Ibid.*, p. 51. Voir aussi p. 58 et p. 67. On en relève quelques-unes dans « Douve parle », p. 91, notamment.

¹⁵ *Ibid.*, p. 84.

¹⁶ « Derniers gestes », p. 67.

¹⁷ *Ibid.*, p. 51, 67 et 68, par exemple.

¹⁸ À titre d'exemple : « l'été vieillissant » (*ibid.*, p. 46.), « tambours exultants » (*ibid.*, p. 47.), « douve ravagée, exultante » (*ibid.*, p. 56.). Voir aussi p. 83, 85, 92, 97, 100 et 109.

¹⁹ Par exemple : « dressant dans l'air pur » (*ibid.*, p. 51). Voir aussi p. 68, 69, 71, 81, 85, 91, etc.

²⁰ *Ibid.*, p. 112.

²¹ Je parle de verset plutôt que de prose du fait de la syntaxe p. 50 et 62.

²² Frédéric Deloffre, « Versification traditionnelle et versification libérée d'après un recueil d'Yves Bonnefoy », Monique Parent (dir.), *Le Vers français au 20^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1967, p. 46.

²³ « On peut dire que le français est composé d'une série d'iambes dont l'élément long est la dernière syllabe du phonème et l'élément bref un nombre indéterminé pouvant aller jusqu'à cinq ou six syllabes indifférentes qui le précèdent. Il dépend d'ailleurs de l'orateur, guidé par l'intelligence ou l'émotion, de faire varier dans une

Le poème d'ouverture du recueil peut s'analyser ainsi :

Jě tē vōyaīs couřrīr sūr dēs tērrāsses u-/u-/u-/u-/ u-
Jě tē vōyaīs lūttēr cōntrē lě vēnt u-/u-/u-/u-/ u-
Lě froīd saīgnāit sūr tēs lēvres. u-/u-/uu-²⁴

Ĕt jē t'āi vūe tē rōmpre ět joūr d'ětrē mōrte ō plūs bēlle u-/u-/u-/uu-/uu-/uu-
Quě lā foūdre, quānd ěllē tāchē lēs vītrēs blānchēs dē tōn sāng²⁵ uu-/uuu-/uu-/u-/u-/u-

Le pied rythmique crée une musicalité qui renoue avec l'origine latine, même si pour M. Faure, la référence tient davantage dans la langue anglaise²⁶. Le pied a néanmoins cette vertu nombreuse que Bonnefoy commente dans la postface²⁷ à sa traduction d'*Hamlet*, ainsi que le rapporte Frédéric Deloffre : « croit-on en vérité, que cette longueur – cinq pieds, six pieds – se soit imposée par hasard aux langues de l'occident [*sic*] ? elle est celle où peuvent vivre avec l'intensité la plus grande, au sein d'une forme restée visible, ces longues et ces brèves, qui affirment ou troublant les rythmes, expriment en substance le rapport réel du poète avec toute forme, avec l'ordre de l'univers²⁸ ». Cette longueur nous semble justifier à la fois une certaine hétérométrie dans le choix des vers et la prédominance du 12-syllabe, comme équivalent du sénaire iambique²⁹ pur. Ainsi, *Théâtre* contient la plus grande variété de vers : de 6 à 16³⁰ et la plus grande hétérométrie. Les vers longs rentrent dans le moule d'un hexamètre iambique, ceux de 11 et de 10 dans celui d'un pentamètre³¹. Certes, les vers plus courts ne peuvent se couler dans le moule. Cependant, comme Michael Edwards le fait remarquer, « le fait que Bonnefoy cherche en poésie, non pas une harmonie parfaite, mais un simple début de musique aide à comprendre la métrique du poème, comme celle de sa poésie

certaine mesure le phonème en mettant le point fort ici ou là ». Paul Claudel, *Réflexions sur la poésie*, Gallimard, 1963, p. 67.

²⁴ Ici, un anapeste ou un iambe élargi, au sens claudélien.

²⁵ Yves Bonnefoy, *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, « Théâtre » I, éd. cit., p. 45. Le pied uu- n'existe pas dans la métrique latine. On peut émettre l'hypothèse d'un « e » caduc en finale de « elle » – on obtient un anapeste – ou conserver cette voyelle et considérer ce pied comme un anapeste élargi, sachant qu'Yves Bonnefoy ne cherche pas la régularité métrique absolue.

²⁶ Monique Parent (dir.), *Le Vers français au 20^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1967, p. 59. Il s'agit d'une intervention de M. Faure (dont le prénom n'est pas indiqué, même si l'on peut supposer qu'il s'agit de Georges) après la conférence de Frédéric Deloffre figurant dans l'ouvrage édité par M. Parent.

²⁷ Frédéric Deloffre ne donne pas la référence de cette citation. Il s'agit certainement de l'édition de 1957 puisque la postface n'a pas été reprise dans la traduction Folio Gallimard de 1978.

²⁸ *Ibid.*, p. 54.

²⁹ Le iambique sénaire est un vers souple, composé de six iambes, admettant aux cinq premiers pieds la substitution d'autres pieds. Il est utilisé notamment par Catulle. Voir René Morisset, Georges Thévenot, *Les Lettres latines* [1949], Paris, Magnard, 1987, p. 29 et 139.

³⁰ Je laisse de côté un verset de 20 syllabes (Yves Bonnefoy, *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, éd. cit., p. 57.) et un de 27 (*ibid.*, p. 61.)

³¹ Le pentamètre est plus caractéristique de l'anglais, l'hexamètre du latin.

en général³² ». Les quelques vers courts disséminés visent à faire entendre la musique iambique sans la figer dans un moule contraint.

Les autres sections contiennent moins de variété métrique. « Derniers gestes » présente une relative homogénéité. Le vers de 12 syllabes y est dominant. En revanche, si *Phénix* s'ouvrait sur une régularité de deux quatrains de 12-syllabes, la seconde section combine un 14-syllabe, deux 6-syllabes et deux 12-syllabes ; comme si l'irrégularité de la seconde section permettait l'avènement du phénix qui assure l'émergence de *Vrai nom. Le seul témoin* joue de la même dialectique entre régularité et irrégularité, où le rythme iambique assure une cohérence musicale³³.

Le vers majoritaire reste le 12-syllabe, souvent utilisé en série comme dans *Une voix*³⁴. Dans *Voix basses et phénix*, le poète utilise des 10, 11 et 12-syllabes³⁵ ; l'enjeu musical ne s'avérant pas un enjeu métrique, mais plutôt un enjeu rythmique où les « e » caducs peuvent servir d'ajustement. « L'Orangerie » propose des poèmes hétérogènes, la première partie de *Hic est locus patriae* est régulière alors que le poème *La Salamandre* contient des sections de prose. Les dernières sections se réfèrent également à la mythologie antique, ce qui justifie peut-être le retour au 12-syllabe en séries régulières. Ce dernier constitue le vers dominant de *Justice*, exclusif de *Vérité* et des premiers poèmes de « Vrai lieu ». Néanmoins, *Lieu de la salamandre* s'organise en vers différents et *Vrai lieu du cerf* permet l'émergence du 7-syllabe.

Il nous semble donc que les choix métriques d'Yves Bonnefoy font écho à une musicalité de la langue, qu'il associerait à l'origine, « La signification explicitement œdipienne du latin, avec ses images "archaïques", est ainsi constamment associée par Bonnefoy à l'origine de la poésie elle-même, que la raison grecque permet d'élucider³⁶ », et que le rythme iambique présent dans les différentes formes poétiques en serait une réminiscence.

Les métamorphoses de Douve

La langue latine, dans l'imaginaire d'Yves Bonnefoy, est la langue poétique par excellence puisqu'elle est la langue de Virgile ; elle est aussi inséparable de ce que Bonnefoy appelle « une terre ». Cet espace naturel de la langue, Bonnefoy le retrouve également chez

³² Michael Edwards, « Ce Dedham au loin », *Europe*, juin-juillet, 2003, p. 144.

³³ Yves Bonnefoy, *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, éd. cit., p. 57.

³⁴ *Ibid.*, p. 87 et 89.

³⁵ *Ibid.*, p. 90.

³⁶ Dominique Combe, « L'ultime Rome », art. cit., p. 16.

Ovide. *Les Métamorphoses* sont à l'arrière-plan du « mouvement » de Douve, soumise à d'incessantes transformations.

Le latin et le grec, pour le poète, ne sont en définitive pas seulement des langues, systèmes conventionnels de signes, mais bien des réalités sensibles offertes au regard intérieur et convoquées par l'imagination : des objets, au même titre que la feuille de lierre, l'orangerie, Douve, la salamandre, l'amandier, les pierres écrites, la barque du nautonier... dans le paysage poétique. Comme les objets devenus signes graphiques dans le « récit en rêve » *Une autre époque de l'écriture*, les langues alimentent l'imaginaire, par le jeu rhétorique des métaphores et des associations métonymiques³⁷.

En effet, la référence aux *Métamorphoses* relève de ces deux procédés rhétoriques.

La métonymie est directement liée à l'anthropomorphisation de Douve. Dès le début du recueil, elle subit les gerçures de l'été, « la tête est quadrillée, les mains fendues³⁸ », « la jambe démeublée³⁹ » ; « la bouche souillée des dernières étoiles⁴⁰ ». Douve est décrite comme blessée en été⁴¹. Le corps se disloque sous l'effet d'une étrange musique⁴² :

La musique saugrenue commence dans les mains, dans les genoux, puis c'est la tête qui craque, la musique s'affirme sous les lèvres, sa certitude pénètre le versant souterrain du visage.

Puis « les mains se développent, os défaits de leur chair se muant en toile grise que l'araignée massive éclaire⁴³ ». Le verbe *muer* appartient bien à l'isotopie de la métamorphose, et l'araignée tissant sa toile réactive le mythe d'Arachné, et par extension de l'idée de tissage celui des Parques. Les yeux, la bouche, les mains, les doigts de Douve se métamorphosent au fil des saisons. La référence à ses seins lui confère une dimension érotique⁴⁴. Les caractérisations de froid et de chaud valident le mouvement dialectique entre la vie et la mort que subit Douve. Ainsi, la chevelure est « cendre de phénix⁴⁵ », réinscrivant la vie dans la mort, la mort dans la vie.

La métaphore est elle aussi très présente dans le recueil. Rappelons qu'Yves Bonnefoy est entré en poésie par le mouvement surréaliste. Douve apparaît comme une femme étendue et « je vois Douve étendue », comme un refrain introducteur à plusieurs poèmes de

³⁷ *Ibid.*, p. 162.

³⁸ Yves Bonnefoy, *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, éd. cit., p. 47.

³⁹ *Ibid.*, p. 49.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 51.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² *Ibid.*, p. 52.

⁴³ *Ibid.*, p. 54.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 47 et 68.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 81.

« Théâtre »⁴⁶. Elle est d'abord invoquée comme « ô plus belle⁴⁷ » dès le premier poème. Elle est vêtue d'une robe « tachée du venin des lampes⁴⁸ ». Cette première occurrence du venin introduit d'ores et déjà le mythe d'Eurydice. Cette Douve-Eurydice a dû passer le fleuve des Enfers, où « elle s'est jetée dans la barque des morts⁴⁹ ». L'allusion à « la terre vipérine⁵⁰ » renforce cette lecture. Le jeu des métaphores lui construit également une dimension de prêtresse puisqu'elle est comparée à une Ménade⁵¹, peut-être une de celles qui ont tué Orphée, et à une suppliante⁵². Par la nomination, dans *Vrai nom*⁵³, Yves Bonnefoy fait de Douve un lieu, un « château ».

Enfin, par un certain nombre d'appositions, quelquefois métaphoriques, le poète crée des représentations d'une Douve en métamorphose permanente : elle est qualifiée de « lande résineuse, endormie près de moi⁵⁴ », puis de « village de braise⁵⁵ », enfin de « rivière souterraine⁵⁶ », pour ce qui relève des paysages ; pour ce qui est des sèmes humains, elle est « guetteuse morte⁵⁷ », sous les coups de l'hiver. Enfin, Douve se débat entre la vie et la mort, de manière dialectique : elle peut être « Douve d'un instant⁵⁸ ». Par le jeu des appositions, Douve devient également en automne « inapaisable éclair que le néant supporte⁵⁹ » et arbre sur lequel le phénix vient se poser, « Il fermera joyeux ses ailes sur le faite / De cet arbre ton corps que tu lui offriras⁶⁰ ».

De la langue latine, Yves Bonnefoy semble conserver quelques tours syntaxiques qui cherchent à densifier la parole car, « [l]oin de les affaiblir, ce resserrement [de la syntaxe latine] me semblait aller plus intimement aux relations signifiantes ; et découvrir ainsi, bien que de façon voilée, quelque chose d'une antériorité inimaginable (d'une substance) du fait verbal⁶¹ ». Marie-Claire Banquart⁶² souligne que le latin a un rapport intime avec le lieu ; que

⁴⁶ *Ibid.*, p. 54, 56, 58, etc.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 45. Voir aussi p. 62.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 53.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 65.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 71.

⁵¹ *Ibid.*, p. 67-69.

⁵² *Ibid.*, p. 68.

⁵³ *Ibid.*, p. 73.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 48.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ *Ibid.*, p. 50.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 53.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 63.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 75.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 75.

⁶¹ *L'Arrière-pays*, éd. cit., p. 110-111.

⁶² Marie-Claire Banquart, « Yves Bonnefoy et Arthur Rimbaud », *Europe*, juin-juillet, 2003, p. 185.

l'écriture poétique de Bonnefoy s'ancre dans les espaces attachés aux souvenirs paternels et maternels, et c'est ce qui différencie fondamentalement sa quête poétique de celle d'Arthur Rimbaud. C'est pourquoi si Yves Bonnefoy attache sa poésie à un arrière-pays, il l'associe aussi à une arrière-langue, qui serait une langue poétique plus parfaite. Sa quête relève d'une anabase qui puise tout autant dans l'imaginaire médiéval.

DOUVE ET L'IMAGINAIRE MÉDIÉVAL

Douve est à la fois une femme et un paysage, qui s'inscrivent dans un univers médiéval. Chez Yves Bonnefoy, la représentation du Moyen-âge⁶³ paraît construite au prisme des poètes romantiques (Victor Hugo, Aloysius Bertrand, entre autres).

Douve : rêverie sur les noms

Les premiers poèmes du corpus constituaient la fin de « Rapport d'un agent secret », déchiré sans avoir été publié⁶⁴ ; « Théâtre de Douve » a été publié en plaquette, en 1949, au Caire. Cette plaquette contenait douze « stations courtes », qui évoquent, dans une veine narrative, une relation érotique entre une femme et un personnage central⁶⁵. À propos de cette réécriture, Yves Bonnefoy commente : « Douve, [dans le texte de 1953], est un signifiant dont l'indétermination est créatrice d'une écriture spécifiquement poétique, c'est-à-dire destinée à déstabiliser tout système de signifiés⁶⁶ ». Il nous semble intéressant de réfléchir aux implications sémantiques du terme *douve*, même si Yves Bonnefoy nous met lui-même en garde⁶⁷.

Nous pouvons alors dissocier le signifiant du signifié. Au niveau du signifiant, *douve* suscite deux « rêveries » : *douve* s'associe phonétiquement à *douce*, sème traditionnel de la féminité. Cette douceur fait de Douve une victime. Dans *douve*, l'oreille entend aussi *louve*, qui contient aussi le sème de la féminité, mais aussi quelque chose de plus violent et de plus agressif. La louve nourrit l'anabase vers l'origine de Rome et nourrit un onirisme fantasmatique.

⁶³ On peut également penser que Michelet a eu une influence sur ces représentations.

⁶⁴ Voir Vincent Vivès, « Poèmes » d'Yves Bonnefoy, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », 2010, p. 55.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ Yves Bonnefoy, *Le Traité du pianiste et autres écrits anciens*, Paris, Mercure de France, 2008, p. 99.

⁶⁷ « Je ne voulais pas signifier mais faire d'un mot en somme quelconque l'agent de la désagrégation de ces systèmes que les signifiants ne cessent de mettre en place » (Yves Bonnefoy, *Entretiens sur la poésie*, Paris, Mercure de France, 1990, p. 99).

Au niveau du signifié, *douve* est un terme polysémique riche et intéressant. Pour Vincent Vivès, « “Douve” précisément ne désigne pas, mais est l’indice d’un soupçon que le poète fait peser sur le langage⁶⁸ », Yves Bonnefoy considérant le signe – au sens saussurien – de douve comme « l’emblème autant que l’agent de la transgression⁶⁹ ». Pourtant, nous voudrions revenir sur les différents sens de ce terme.

Étymologiquement, le terme *douve*⁷⁰ est issu du bas-latin *doga*, « sorte de vase, récipient ». Ce mot signifie proprement « action de recevoir ». Par deux types de métonymies, il a pris le sens de « festin », « réception » et concrètement « récipient ». Il nous semble que cette étymologie de « don » a son intérêt dans le système conceptuel de Bonnefoy. Il s’agit bien ici d’une fête de la présence que l’on essaie de mettre en mots, de dire.

Le sens le plus courant⁷¹ et le plus chargé est celui hérité de l’expression *dove de fossé*, pour désigner « un fossé destiné à être rempli d’eau et entourant un château ». Cette acception construit l’imaginaire du château médiéval, entouré de ses douves, ici asséchées au fil du temps. Ainsi, Douve est bien « cette lande résineuse endormie⁷² », « lente falaise d’ombre⁷³ », « ensablée⁷⁴ », tour à tour couverte puis découverte de végétation. Elle se construit comme une douve médiévale, avec ses versants et sa profondeur. C’est un espace entre-deux, un espace de séparation, que l’écriture poétique investit ; elle semble protéger quelque chose de l’envahissement progressif d’une forêt. Elle est aussi un espace intermédiaire entre l’eau et la terre. « Une rivière souterraine⁷⁵ » la parcourt, elle hésite « aux confins du silence et de l’eau⁷⁶ », elle peut être inondée d’insectes⁷⁷. Le morcellement du corps et l’évocation récurrente du bras jouent de la syllepse entre bras d’une rivière et bras d’une personne. Mais Douve est aussi un espace intermédiaire puisqu’elle évolue constamment dans une dialectique entre la vie et la mort⁷⁸, le chaud et le froid, l’immobilité et le mouvement⁷⁹, comme en

⁶⁸ Vincent Vivès, « Poèmes » d’Yves Bonnefoy, *op. cit.*, p. 58.

⁶⁹ Yves Bonnefoy, *Entretiens sur la poésie*, *op. cit.*, p. 96.

⁷⁰ Alain Rey, Article « Douve », dans *Dictionnaire historique de la langue française* [1992], Paris, Le Robert, 1998, p. 1132.

⁷¹ Je laisse de côté le sens de « planche courbe destinée à la fabrication des tonneaux », qu’Alain Rey analyse comme une définition métonymique du sens de « paroi d’un fossé » (*ibid.*). Vincent Vivès rapproche cette définition du titre d’Yves Bonnefoy, *Les Planches courbes*, Mercure de France, 2001 ; rééd. Gallimard, coll. « Poésie », 2003 et 2005.

⁷² Yves Bonnefoy, *Du mouvement et de l’immobilité de Douve*, éd. cit., p. 48.

⁷³ *Ibid.*, p. 50.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 51.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 50.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 51.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 58.

⁷⁸ « à chaque instant je te vois naître, Douve, // À chaque instant mourir. » (*Ibid.*, p. 48.)

⁷⁹ Voir à ce propos le développement de Jean-Pierre Richard, art. cit., p. 265-266, sur le sang qui synthétise toutes ces oppositions.

témoignent ces quelques lignes : « je prendrai dans mes mains ta face morte. Je la coucherai dans son froid. Je ferai de mes mains sur ton corps immobile la toilette inutile des morts⁸⁰ ».

Un homonyme, issu du latin *dolva*, signifie « ver » et par métonymie une renoncule des marécages. Vincent Vivès y voit une référence à l'Avis au lecteur des *Fleurs du mal*⁸¹. Il nous paraît plus intéressant de lire dans ce second sens de Douve une série métonymique de contenu à contenant intéressante : *douve* pouvant signifier le ver, la plante sur laquelle il naît, et le fossé où celle-ci peut se trouver. Douve représente alors de manière significative

« l'Un », qui est le Tout – mais au moyen d'une ontologie selon laquelle « l'être est à lui-même sa propre cause » et « tient au sol », comme la salamandre du célèbre poème. L'écriture se refuse à l'image pour devenir « la terre », l'éloquence muette de ses « pierres », le sol absolu du « désir humain » qui trouve une « raison de vivre » et un sens à l'existence dans l'espoir et dans l'amour, *agapé* délivrée du rêve de posséder⁸².

La douve, que l'on se représente comme cours d'eau défensif autour d'un château fort, symbolise toute une présence qui la déborde, dans l'espace comme dans le temps. L'univers médiéval, construit par ailleurs dans le recueil, tant au niveau thématique que sémantique, renforce cette représentation. Elle est le récipient où le poète guette la transfiguration.

Une quête épique

Douve est soumise à une quête puisqu'il faut qu'elle « subisse une épreuve⁸³ », pour que la vie triomphe un instant, « toute en quête de la mort sur les tambours exultants de tes gestes⁸⁴ ». L'anthropomorphisation de Douve conduit le poète à caractériser fréquemment ses gestes et le terme donne son titre à la seconde section du recueil, « Derniers gestes ».

Le geste, au masculin, est apparu dans la langue avec le sens latin de « façon de se comporter » pour désigner ensuite les mouvements du corps. Par métonymie, le mot s'emploie pour « l'action ». Au féminin, la geste est le récit, l'histoire des exploits du héros, au sens de « chanson de geste ». En effet, le poème se veut chant des derniers gestes de Douve, dans son mouvement dialectique entre la vie et la mort, et le recueil, même s'il utilise

⁸⁰ *Ibid.*, p. 103.

⁸¹ « Poèmes » d'Yves Bonnefoy, *op. cit.*, p. 58 avec beaucoup de réserves, par ailleurs. Je suppose que V. Vivès rapproche douve d'helminthe dans le poème « Au lecteur » : « Serré, fourmillant, comme un million d'helminthes, / Dans nos cerveaux ribote un peuple de Démons », *Les Fleurs du Mal* (1857), préface, présentation et notes de Marcel A. Ruff, Éditions du Seuil, 1968, p. 43.

⁸² Fabio Scotto, « La clarté de l'obscur », *Europe, Europe*, juin-juillet, 2003, p. 4.

⁸³ Yves Bonnefoy, *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, éd. cit., p. 62.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 47.

le terme au masculin, joue des deux sens⁸⁵, d'autant plus que les récits ont toujours été au cœur de l'écriture d'Yves Bonnefoy⁸⁶. Le fonctionnement narratif s'analyse alors dans le choix des temps, que le poète utilise le présent de narration comme dans la section IV, « Je me réveille, il pleut⁸⁷. [...] », ou les temps du récit, comme dans le poème *La Salamandre*, qui contient une dimension épique : « Ainsi restions-nous éveillés au sommet de la nuit de l'être. Un buisson céda⁸⁸. »

De plus, ce poème n'est pas sans rappeler un poème en prose d'Aloysius Bertrand, « La Salamandre », extrait de *Gaspard de la nuit*⁸⁹, qui revisite un espace médiéval dont l'imaginaire est tout empreint de romantisme. Dans son poème, Bertrand fait dialoguer la salamandre et le grillon. Ce dernier meurt également par le feu, et l'on retrouve les mêmes thèmes dans les deux textes. La salamandre inonde, par ailleurs, les bestiaires médiévaux, comme animal capable de vivre dans le feu. De même, le phénix, participant des mythologies égyptienne, perse, grecque, chrétienne, et autres, alimente l'univers imaginaire alchimique, propre au Moyen Âge, et à la représentation héritée du XIX^e siècle que l'on en a. Pour Baudelaire, pour Rimbaud, poètes qui ont fasciné Yves Bonnefoy, la poésie n'est qu'une alchimie du verbe⁹⁰, qui permet de transformer de la boue en or⁹¹. Douve devient l'alambic de cette alchimie. Dans le bestiaire du recueil, « les princes-noirs hâtent leurs mandibules⁹² » : au sens propre, les princes-noirs cicadas sont des petites cigales, mais ils réactivent l'imaginaire du monde de la chevalerie. De la même manière, le cerf, déjà présent dans les mythologies antiques, comme un animal ayant plusieurs vies, fait partie des symboles évocateurs du Moyen Âge. Il est représenté dans de nombreux épisodes du cycle arthurien. Le cerf – tout comme la biche – apparaissait tel un révélateur des vérités recherchées par l'homme⁹³. On retrouve cet imaginaire dans ces quelques vers :

Où maintenant est le cerf qui témoigna

⁸⁵ Ainsi dans « les tambours exultants de tes gestes », *ibid.*, p. 47.

⁸⁶ Fabio Scotto, « La clarté de l'obscur », art. cit., p. 5.

⁸⁷ Yves Bonnefoy, *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, éd. cit., p. 48.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 99.

⁸⁹ Aloysius Bertrand, *Gaspard de la nuit*, éd. Jean-Louis Steinmetz, Paris, LGF, coll. « Le Livre de poche. Classique », 2002, p. 137-138.

⁹⁰ Arthur Rimbaud, « Délire II Alchimie du verbe », *Une saison en enfer* (1873), *Œuvres complètes*, éd. Antoine Adam, Gallimard La Pléiade, 1972, p. 106.

⁹¹ « J'ai pétri de la boue et j'en ai fait de l'or », Charles Baudelaire, « VI. Bribes Appendice », *Les Fleurs du Mal* (1857), éd. du Seuil, 1968, p. 129.

⁹² Yves Bonnefoy, *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, éd. cit., p. 54.

⁹³ Merlin se métamorphosait en cerf dans le cycle arthurien. Il existe des iconographies médiévales où le Christ est symbolisé en cerf, voir par exemple la chapelle dite du Graal à Tréhorenteuc.

Sandrine Bédouret-Larraburu, Une dialectique du temps : inscriptions de l'Antiquité et du Moyen Âge dans la langue de *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*

Sous ces arbres de justice⁹⁴,
Qu'une route de sang par elle fut ouverte,
Un silence nouveau par elle inventé⁹⁵.

Les occurrences de « royaume », fût-ce dans « royaume des morts⁹⁶ », de « château » comme dans « Vrai nom⁹⁷ » : « je nommerai désert ce château que tu fus », alimentent l'imaginaire médiéval. Le recueil prend une dimension de quête⁹⁸ où s'inscrit le lieu du combat, où « Voici défait le chevalier de deuil. // [...] // Il se tait. Que peut dire au terme du combat / Celui qui fut vaincu par probante parole⁹⁹ ? ».

Le recueil s'appuie sur des symboles médiévaux, qui font du temps universel le moyen de dire le présent. Il nous semble que le choix non exclusif du quatrain participe à cette réutilisation d'un espace formel médiéval.

Le quatrain : forme fermée évoquant le Moyen Âge

À feuilleter le recueil, le lecteur remarque qu'une mise en page prédomine : celle de paragraphes marqués par quatre retours à la ligne. Rigoureusement, nous ne pouvons parler de strophe¹⁰⁰ puisqu'aucun jeu de rimes n'assure la cohérence formelle de ces paragraphes.

Néanmoins, alors qu'Yves Bonnefoy utilise toutes les possibilités formelles possibles du vers court au verset, jusqu'à la prose, il nous semble intéressant de commenter ce choix typographique. Du quatrain, Philippe Martinon écrit que cette strophe est la plus courte¹⁰¹, la plus simple et la plus usitée¹⁰². Il en existe une très grande variété au Moyen Âge, y compris avec des rimes non couplées ; d'autres sont en monorimes. Dans la lyrique traditionnelle française, le quatrain le plus fréquent est le quatrain isométrique. Si les poètes médiévaux préfèrent le décasyllabe, l'alexandrin prédomine dès le XVI^E siècle. Philippe Martinon montre que le quatrain isométrique s'est imposé au Moyen Âge, et que le XIX^E siècle remet cette forme au goût du jour : « Ce quatrain est devenu, au XIX^E siècle, une des principales, disons

⁹⁴ L'heptasyllabe est aussi un vers courant au Moyen Âge, parfois en concurrence avec des vers très proches.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 71.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 49.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 73.

⁹⁸ Pour Jean-Pierre Richard, art. cit., p. 274, la terre de Bonnefoy est « la terre ghaste ».

⁹⁹ *Ibid.*, p. 109.

¹⁰⁰ Si l'on peut parler de strophe typographique en poésie moderne où, souvent, les vers ne riment pas, pour les métriciens, la strophe doit se fermer sur un système de rimes. Voir à ce propos Benoît de Cornulier, *Art poétique, Notions et problèmes en métrique*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1995 et Jean-Michel Gouvard, *Critique du vers*, Paris, Champion, 2000.

¹⁰¹ Dans une perspective métrique, la monorime du distique ne peut donc assurer la cohésion de la strophe ; le sonnet est constitué de deux quatrains et d'un sizain.

¹⁰² Philippe Martinon, *Les Strophes. Étude historique et critique sur les formes de la poésie lyrique en France depuis la Renaissance*, Paris, Champion, 1911, p. 89.

mieux, la principale forme adoptée par les poètes ; et même avec l'abandon progressif du dizain, voire du sizain, estimé trop ambitieux, c'est devenu aujourd'hui la forme presque unique de beaucoup de poètes¹⁰³ ». L'historicité de cette forme nous paraît justifier – du moins, en partie – ce choix d'Yves Bonnefoy : son paragraphe s'apparente à un quatrain libéré de la rime, dans la tradition des poètes du XIX^E siècle, qui renouaient avec les formes du Moyen Âge, par-delà la métrique classique. Ainsi le dix-neuvième poème de « Théâtre », *Aux arbres*, *Vrai nom*, *Phénix*, *Vrai corps*¹⁰⁴, *Justice*¹⁰⁵, *Vérité*¹⁰⁶, entre autres, donnent cette impression, à l'œil, de régularité.

Le paragraphe permet enfin à Yves Bonnefoy d'organiser sa syntaxe. Si l'on trouve des enjambements de vers à vers, il n'y en a pas de paragraphe à paragraphe. Chacun contient au moins une unité syntaxique, marquée par un signe de ponctuation fort. Deux ou trois phrases peuvent structurer le paragraphe, mais l'unité reste fortement marquée par la typographie, peut-être là encore plus pour l'œil, que pour l'oreille – où la rime serait la marque de cette unité.

Le recueil inscrit donc une dimension médiévale, fortement teintée de romantisme, mais cette dimension n'est pas une fin en soi, pas plus que les aspects « latinisants ». Le recueil se construit sur une dialectique de l'histoire qui innerve la langue de ses ancrages culturels, mais qui l'inscrit dans le temps présent, dans le temps de la présence, et la pousse dans le futur. Ces apports historiques constituent des avatars du temps universel, qu'Yves Bonnefoy utilise dans l'alambic de douve pour une alchimie poétique.

Tous les commentateurs soulignent l'enjeu dialectique du recueil *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, enjeu explicité dès l'épigraphe. Ainsi, pour Vincent Vivès « la poésie s'empare du concept et en traverse l'aridité pour aller vers la réalité d'un *templum* qui enserre la *présence*¹⁰⁷ ». Ce *templum* nous paraît inscrire une dialectique de l'histoire : au-delà de la grande culture qui est la sienne, Yves Bonnefoy cherche à donner à sa langue poétique un mouvement dans la temporalité, puisant tour à tour dans une conception de la poésie antique, puis dans une représentation médiévale, parfois revisitée par le XIX^E siècle, mais aussi dans le classicisme, pour dire l'instant, le présent, le « maintenant », qui ponctue, par exemple, le dix-

¹⁰³ *Ibid.*, p. 98.

¹⁰⁴ Yves Bonnefoy, *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, éd. cit., p. 63, 65, 73, 75, 77.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 102-103.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 105-106.

¹⁰⁷ Vincent Vivès, « Poèmes » d'Yves Bonnefoy, *op. cit.*, p. 29.

septième poème de *Théâtre*¹⁰⁸. Le mouvement dialectique d'Yves Bonnefoy cherche à « passer par la mort pour que puisse s'établir, par la poésie, un accès direct non pas à l'Idée, mais à la concrétude¹⁰⁹ ». Ainsi, les traces du temps universel font miroiter le temps présent. Douve se lit alors comme lieu de métamorphoses, tour à tour en mouvement, tour à tour immobile, étymologiquement comme ce récipient de don, où l'événement poétique peut advenir. L'alchimie consiste à inscrire le Temps selon un rapport dialectique dans le corps de cette lande-femme, subissant les cycles de la vie et de la mort. Ce travail sur le temps reste une constante dans le travail poétique d'Yves Bonnefoy qui a publié en 2011 *L'heure présente*¹¹⁰. Ce recueil comprend plusieurs sections de sonnets, où le poète cherche comme par un exercice spirituel à fixer le temps dans un instantané, une sorte de miroir où peut se refléter l'histoire de la poésie :

C'est à nouveau le lieu originel.
Passent Adam et Ève, dont les mains
Se rejoignent ici, dans cette chambre,
Elle, tout une longue jupe à falbalas.

J'ai pris un fruit, c'était dans un miroir¹¹¹ [...]

¹⁰⁸ Yves Bonnefoy, *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, éd. cit., p. 61.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 66.

¹¹⁰ Yves Bonnefoy, *L'heure présente*, Mercure de France, 2011.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 29.