

- | -

## Les origines de *Douve* Présentation de l'auteur, contexte, et genèse du recueil

Quel est le statut du matériau biographique pour Yves Bonnefoy? Dans *L'Arrière-pays*, le narrateur relève l'ambiguïté du rapport entre l'œuvre et la vie: « Je déchirai *Le Voyageur* parce que je ne voulais pas l'écriture imaginative, et scellée, mais l'analyse avertie, condition de l'expérience morale. Et pourtant, et l'on s'en étonnera peut-être, je ne fis rien de sérieux pour rassembler à ces fins les données dont je disposais, non certes sur une « ville de l'Est » mais sur ma propre vie, présente ou passée, et cela quand les souvenirs, les observations, les pressentiments ne me manquaient pas pour une pensée qui eût été cohérente<sup>1</sup> ». L'écriture, en se démarquant du genre fictionnel, pourrait et devrait procéder d'une élucidation de la vie, mais elle ne le fait pas. La présence du biographème dans l'écriture est discrète, notamment dans les recueils en vers. Du moins les relations affectives, les événements, les mythes personnels, les images et les souvenirs de paysages, nourrissent-ils l'œuvre et sa dimension réflexive, sans prendre forme biographique. En particulier, dans *Du Mouvement et de l'immobilité de Douve*<sup>2</sup>, les biographèmes affleurent à

1. Yves Bonnefoy, *op. cit.*, p. 100.
2. Yves Bonnefoy, *Du Mouvement et de l'immobilité de Douve*, in Yves Bonnefoy, *Poèmes*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1982, parfois abrégé en *Douve*. Les citations extraites de ce recueil seront signalées par la mention du numéro de page dans cette édition, sans appel de note.

peine. Quelques éléments du parcours d'Yves Bonnefoy jusqu'à la parution de ce recueil en 1953 sont néanmoins nécessaires à sa compréhension.

## I. Paysages d'enfance

Yves Bonnefoy est né le 24 juin 1923 à Tours. Son père Elie était ouvrier-monteur aux ateliers des chemins de fer, et sa mère Hélène était infirmière. Elle sera titularisée sur un poste d'institutrice en 1936, après la mort d'Elie survenue la même année. Jusqu'à cette date, l'enfance se partage entre la vie à Tours et les séjours dans la maison de Toirac (Lot), pendant les vacances. Si l'on en croit le récit poétique de *L'Arrière-pays*, ce partage géographique du temps fut déterminant<sup>1</sup>. Un rapport au monde clivé s'en est suivi : « Mon enfance a été marquée – structurée – par une dualité de lieux, dont un seul, longtemps, me parut valoir. J'aimais, je refusais, j'opposais deux régions de France l'une à l'autre. Et je faisais de cet affrontement un théâtre, qui employait toutes les bribes de sens dont je pouvais disposer<sup>2</sup> ». Le titre de la première section de *Douve*, « Théâtre », peut ainsi être compris comme lieu agonistique, projeté de l'intériorité du rapport personnel à l'espace vers une scène, où s'affrontent des instances antagonistes, devant le sujet-spectateur (p. 45) : « Je te voyais lutter contre le vent [...] ». Que ce combat se résolve en affrontement mortel entre également en résonance avec le récit rétrospectif de *L'Arrière-pays*, qui aboutit à l'évocation de la mort des grands-parents, à la prise de conscience de la finitude, dans un été qui, pourtant, avait été perçu comme éternel : « c'était donc un été sans fin qui nous accueillerait l'an d'après, c'était, cette vallée, cette rivière là-bas, ces collines, le pays de l'intemporel [...] »<sup>3</sup>. Les séjours à Toirac sont interprétés *a posteriori* comme abolition de l'exil ontologique (« L'exil était terminé<sup>4</sup> »), dans un paysage dont l'arbre et le verger seraient les lieux emblématiques, selon un imaginaire qui se rapprocherait de la pastorale. Dans *Douve*, le poème « Aux arbres » (p. 65) dédie la parole poétique à ces figures qui, devenues opaques et mystérieuses (« Qui avez refermé sur elle vos chemins »), promettent toujours un ailleurs : « Impassibles garants que Douve même

---

1. Voir en particulier les pages 100 à 107 de *L'Arrière-Pays*, *op. cit.*

2. *Ibid.*, p. 100-101.

3. *Ibid.*, p. 104.

4. *Ibid.* p. 103.

morte / Sera lumière encore n'étant rien ». Le polyptote du verbe « être » maintient dans le vers l'ambivalence fondamentale qui régit le rapport au temps, après l'expérience de la finitude.

À l'inverse de Toirac, Tours est l'espace de la vacuité: « De Tours avant la dernière guerre je ne revois que des rues désertes, et c'est vrai qu'elles l'étaient, en un sens profond<sup>1</sup> ». C'est l'espace de l'accès interdit, qui détermine le désir du franchissement, où s'origine un imaginaire du seuil, de l'embranchement et de la profondeur. Dans la section « L'orangerie » de *Douve* est esquissée la promesse d'un lieu de plénitude retrouvée au-delà de cette vacance (p. 95): « Le lieu était désert, le sol sonore et vacant [...] ». Le poème dessine un cheminement sur ce « sol »: « Ô terre d'un destin! Une première salle / Criait de feuille morte et d'abandon ». L'espace duel, qui fractionne le rythme dans le premier vers de cette strophe, ménage une ouverture dans les deux derniers vers: « Sur la seconde et la plus grande, la lumière / S'étendait, nappe rouge et grise, vrai bonheur ». Les paysages d'enfance ont ainsi configuré l'imagination matérielle et l'imaginaire spatial du poète, et ont investi de significations singulières cette configuration.

L'évocation des lectures d'enfance, dans *L'Arrière-pays*, reprend en 1972 les termes du drame de *Douve*. La trame fictionnelle d'un livre intitulé *Les Sables rouges*, lu à l'âge de dix ans, présente comme un scénario matriciel de *Douve*: le narrateur de *L'Arrière-pays* a raconté comment il s'est identifié à l'archéologue du roman de jeunesse qui a découvert, puis perdu, la trace d'une cité romaine cachée sous les sables, mais toujours peuplée. Le narrateur revenu au temps du récit de voyage s'exclame alors: « Masse de ce désert, qui vallonne à l'infini devant nous! Je ne puis oublier que le lieu où s'accomplirait le destin est là, mais inconnaissable à jamais<sup>2</sup> ». « L'orangerie » dans *Douve* se présente comme la figuration possible du « destin » accompli, à la fois lieu du sacrifice et lieu de plénitude. Le verbe latin *destinare*, formé à partir du préfixe *de-* et du verbe *-stanare* (« fixer »), porterait cette double vocation de la poésie, celle du « mouvement » et de « l'immobilité », mouvement vers le lieu de la stase en plénitude, mouvement d'épanouissement infini dans la stase même.

---

1. *Ibid.*, p. 101.

2. *Ibid.*, p. 42.

## 2. L'entrée en poésie par le surréalisme

Lorsqu'Yves Bonnefoy entre au lycée Descartes de Tours en 1934, les programmes de littérature comportent une grande œuvre poétique du XIX<sup>e</sup> siècle. Mais il découvre par lui-même Nerval, Baudelaire, Valéry, puis grâce à son professeur de philosophie Pierre Mine, la *Petite Anthologie poétique du surréalisme* de Georges Hugnet, qui l'éblouit. Yves Bonnefoy entre en classe de mathématiques supérieures au lycée Descartes, puis en classe de mathématiques spéciales à Poitiers, avant de s'inscrire à Paris en Faculté des sciences. Il s'installe à l'automne 1943 rue des Fossés-Saint-Jacques pour ne plus se consacrer qu'à la littérature. Yves Bonnefoy publie alors des textes dans la mouvance surréaliste, comme le *Traité du pianiste* en 1946, qui lui révèle « un labyrinthe de fixations et d'inhibitions œdipiennes<sup>1</sup> ». Il fonde une petite revue, *La Révolution la nuit*. Entre la date de l'installation à Paris et la parution du livre *Du Mouvement et de l'immobilité de Douve*, dix années s'écoulent, durant lesquelles se jouent la participation d'Yves Bonnefoy au surréalisme puis sa prise de distance à l'égard de ce mouvement, à la faveur de rencontres et de lectures qui l'entraînent vers une autre définition de la poésie. Il importe de comprendre en quoi *Du Mouvement et de l'immobilité de Douve* est un livre inaugural dans l'œuvre d'Yves Bonnefoy. L'auteur s'en est expliqué dans son « Entretien avec John E. Jackson sur le surréalisme » (1976), et dans la « Lettre à John E. Jackson » (1980)<sup>2</sup>. Dans le premier texte, Yves Bonnefoy se rappelle à la fois son attirance pour l'« altération de la figure des choses, bref, ce qu'on appelle l'image dans le surréalisme », et pour « l'identité du ciel et de la mer à eux-mêmes » dans *Le Cimetière marin* de Valéry<sup>3</sup>. Le rapport à l'image est donc ambivalent mais le poète se dit alors fasciné par la puissance d'énigme et de rêve de l'objet et de la métaphore surréalistes, à l'heure où les « images pauvres, intolérables » de la poésie engagée, dans l'immédiat après-guerre où Bonnefoy arrive à Paris, lui font regretter « les révolutions de l'esprit » qu'avait proclamées le surréalisme<sup>4</sup>. C'est que la poésie est « intensification de la conscience et de la parole<sup>5</sup> », dès cette époque. Et la coordination des deux notions est sans doute aussi ce qui éloigna Yves Bonnefoy

---

1. Yves Bonnefoy, « Lettre à John E. Jackson », *op. cit.*, p. 96.

2. Yves Bonnefoy, *op. cit.* Sur la période qui précède *Du Mouvement et de l'immobilité de Douve*, voir l'étude fondamentale d'Arnaud Buchs : *Yves Bonnefoy à l'horizon du surréalisme*, Paris, Galilée, 2005.

3. Yves Bonnefoy, « Entretien avec John E. Jackson sur le surréalisme », *op. cit.*, p. 69.

4. *Ibid.*, p. 70.

5. *Ibid.*

du surréalisme, lorsqu'il refusa de souscrire à l'inflexion occultiste du texte de Breton intitulé *Rupture inaugurale*, rédigé pour l'exposition de 1947. Yves Bonnefoy cherche alors ce qu'il appelle un « compromis acceptable » entre « une sorte de matérialisme spontané » et « un souci inné de la transcendance<sup>1</sup> ». Dans *Du Mouvement et de l'immobilité de Douve*, le « Lieu de la salamandre » peut figurer ce compromis (p. 111). La figure du « lieu » poétique, que l'on peut entendre chez Yves Bonnefoy comme le point de l'accomplissement poétique, est à la fois une matière vivante dominée par l'instinct de sa survie (« La salamandre surprise s'immobilise / Et feint la mort »), et une réflexivité transcendant par l'« esprit » cette matière (« Tel est le premier pas de la conscience dans les pierres »).

Le régime de l'image se démarque alors de la pratique surréaliste suscitant l'énigme et potentiellement le mystère auquel viendrait s'attacher une croyance. Dans *Douve*, le trope analogique se dénonce lui-même comme tel, selon un ensemble de procédés plus ou moins traditionnels. Par exemple, dans le « Lieu de la salamandre », l'outil de comparaison « tel » qui ouvre le troisième vers explicite le procédé du rapprochement. Le lexique métadiscursif définit l'usage rhétorique et symbolique qui est fait des images matérielles : « Le mythe le plus pur » (quatrième vers) et « allégorie / De tout ce qui est pur » (troisième strophe). Un système de correspondances relie ainsi les deux premières strophes du poème aux deux dernières : dans la dernière partie, un « je » se fait porteur d'un discours généralisant qui s'appuie sur les traits matériels distinctifs énoncés en première partie. Nul mouvement de transfiguration de l'animal en Idée, pourtant : les derniers mots – « Et qui retient son souffle et tient au sol » – réaffirment l'attachement de la parole au lieu terrestre. Elle se montre fidèle en cela à la leçon rimbaldienne d'*Une Saison en enfer* : « Moi ! 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 êtreindre ! Paysan<sup>2</sup> ! » Les métaphores n'ont donc pas pour fonction de suggérer une puissance de fascination mystérieuse, du fait de leur origine inconsciente, ou de révéler ce qui, dans le « réel », l'intensifie en « surréel » par une résonance pour un sujet singulier. Les images inscrivent la recherche d'un sens partageable dans une parole chargée des objets matériels qui forment le monde commun. La métaphore ne

---

1. *Ibid.*, p. 72.

2. Rimbaud, « Adieu », dans *Une Saison en enfer, Illuminations et autres textes (1873-1875)*, Librairie générale française, 1998, p. 84.

tient donc pas dans l'écart du comparé et du comparant<sup>1</sup> qui viendrait troubler notre système de représentation par un déplacement inopiné: sa motivation la clarifie et assure la cohésion sémantique du texte. Ainsi, dans « Vrai lieu du cerf » (p. 112), « L'alcool du jour déclinant / Se répandra sur les dalles » présente la métaphore nominale « alcool », comparant concret pour désigner un phénomène lumineux. Le trope est motivé par le verbe « Se répandra » qui associe l'élargissement du faisceau de cette lumière à la manière dont un liquide recouvre une surface<sup>2</sup>. On peut alors considérer que la métaphore motivée intensifie la parole par le déplacement qu'elle opère, mais cette intensité tend à transmuier l'énigme en une forme d'évidence pour le récepteur, ou de « simplicité » pour reprendre un terme bonnefoyen. La simplicité s'entendrait ici au sens mathématique d'unité: l'image ne disjoint pas en exhibant l'écart, elle rassemble les réalités éloignées (ici « l'alcool » et « le jour ») grâce au motif (« se répandra »).

Il n'en demeure pas moins que les connotations possibles du mot « alcool » restent « vives » (pour reprendre l'expression de Paul Ricoeur<sup>3</sup>), à savoir, par exemple, ce qui enivre dans l'image. Yves Bonnefoy le reconnaît dans l'« Entretien avec John E. Jackson »: il n'y a pas eu dans ses recherches de cette nouvelle période de rupture tranchée avec l'écriture qu'il pratiquait auparavant, mais plutôt un recentrement de sa démarche poétique, par lequel les images, par leur irrationalité, « se proposaient à l'acte de poésie<sup>4</sup> ». Le surréalisme a apporté la révélation d'une poésie anti-mimétique, brouillant la figuration des apparences immédiates pour faire du poème un espace singulier de représentation. C'est le prix de l'intensification de la parole, et c'est aussi la leçon de la modernité. La fonction référentielle de la poésie suit un détour théorisé par Reverdy en 1917: « Nous sommes à une époque de création artistique où l'on ne raconte plus des histoires plus ou moins agréablement mais où l'on crée des œuvres qui, en se détachant de la vie, y rentrent parce qu'elles ont une existence propre, en dehors de l'évocation ou de la reproduction des

1. André Breton écrit dans le *Manifeste du surréalisme* (1924) au sujet de l'image surréaliste, s'appuyant sur Pierre Reverdy: « Il est faux, selon moi, de prétendre que « l'esprit a saisi les rapports » des deux réalités en présence. Il n'a, pour commencer, rien saisi consciemment. C'est du rapprochement en quelque sorte fortuit des deux termes qu'a jailli une lumière particulière, *lumière de l'image*, à laquelle nous nous montrons infiniment sensibles. », *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 337.
2. Sur l'analyse des tropes, voir Claire Stolz, *Initiation à la stylistique*, Paris, Ellipses, « Thèmes et études », 2006, p. 148-156.
3. Paul Ricoeur, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975.
4. *Op. cit.*, p. 85.

choses de la vie<sup>1</sup> ». Le brouillage référentiel de la poésie d'Yves Bonnefoy dans *Du Mouvement et de l'immobilité de Douve* tient en particulier à la référentialité énigmatique des pronoms et des articles indéfinis. Qui est le « tu » de « Tu as pris une lampe » dans le poème p. 106 ? Et quelle est « la porte » ? Cette indétermination participe d'une intensification de la parole en déplaçant les êtres et les choses loin des identités familières. Leur « existence propre », pour reprendre Reverdy, les fait-elle pour autant « rentrer » dans la vie ? Toute la question est alors pour Yves Bonnefoy de trouver cette voie, qu'on peut qualifier de dialectique, alors que les images surréalistes lui paraissent absenter sans retour les êtres et les choses.<sup>2</sup> Face à ce retrait du sens dans les replis d'un psychisme singulier, Yves Bonnefoy reprend aux surréalistes l'adjectif « noir » pour qualifier la lumière de l'image surréaliste : « les surréalistes affectionnaient le mot *noir* qui exprimait bien cette lumière à rebours – c'est, non le dévoilement d'un arrière-fond de l'expérience sensible, aux richesses inaperçues de la raison ordinaire, mais la *mauvaise présence*, celle par quoi ce qui est s'absente au moment même où il paraît à nos yeux, se clôt à notre lecture : si bien qu'il y a donc à chercher, au-delà de sa nuit, une rive où le sens – le sens, voilà l'idée nouvelle, essentielle – peut se reformer dans les choses simples, assurant à chacune une place, une raison d'être, dans l'unité qui est plus que l'être, qui est en soi la lumière<sup>3</sup> ». La rupture avec le surréalisme procède d'une définition différente de la quête poétique, qui trouvera plus tard ses catégories de pensée telles qu'elles sont formulées dans ce passage essentiel : la vocation de la poésie est ontologique et herméneutique. En 1976, l'ambition dessine même un horizon métaphysique (« une raison d'être ») et spirituel (« la lumière »). *Du Mouvement et de l'immobilité de Douve* explore cette intuition nouvelle.

1. Pierre Reverdy, « Du cubisme », *Nord-Sud*, Numéro 1, 15 mars 1917, repris dans Pierre Reverdy, *Œuvres complètes* tome I, Paris, Flammarion, « Mille et une pages », 2010, p. 460. Pierre Reverdy est cité ici en tant que poète et théoricien de la modernité. Il n'a évidemment pas appartenu au groupe des surréalistes, malgré des sympathies réciproques.
2. Gérard Gasarian a montré comment le jeu de glissements sémantiques sur le mot « intensité » dans les essais d'Yves Bonnefoy dessine cette voie. Voir Gérard Gasarian, « Glissement progressif de l'intensité de Breton à Bonnefoy », in *Yves Bonnefoy et l'Europe du XX<sup>e</sup> siècle*, textes réunis par M. Finck, D Lançon, M. Staiber, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2003, p. 441-450.
3. Yves Bonnefoy, « Entretien avec John E. Jackson », *op. cit.*, p. 76.

### 3. Genèse du recueil

*Du Mouvement et de l'immobilité de Douve* est à la fois un livre de poésie et un recueil. Il présente une unité organique et une composition articulée qu'il conviendra d'étudier. Mais sa genèse procède de la transformation de textes antérieurs, selon un tracé bien balisé par la critique. En quoi la référence à ces textes antérieurs peut-elle être éclairante ?

On peut distinguer deux ensembles : le premier est constitué de textes narratifs en prose, et le deuxième d'une plaquette de poèmes intitulée *Théâtre de Douve*, parue en 1949 au Caire (éd. La Part du sable). Cette dernière publication ne regroupe pas les poèmes de la première section de *Du Mouvement et de l'immobilité de Douve*, qui porte le titre « Théâtre<sup>1</sup> » et qui fut pré-publiée dès 1950 dans le *Mercure de France*. La plaquette *Théâtre de Douve* ne retiendra donc pas notre attention. Les textes narratifs présentent en revanche une trame et un matériau fictionnel décelables dans *Douve*. Il s'agit d'abord de *Notes et rapport d'un agent secret*, probablement rédigé en 1947<sup>2</sup>, et détruit en 1976. Yves Bonnefoy évoque ce récit dans sa « Lettre à John E. Jackson<sup>3</sup> » : les personnages sont « des êtres de nature incertaine », que l'auteur démultiplie « par différenciation interne, ou par inaptitude foncière de chacun d'eux à l'individualité, à la caractérisation, peut-être même à la forme ». Ce type d'instance fictionnelle peut préfigurer l'être nommé « Douve » qui est précisément le nom d'un de ces personnages, même si ce « signifiant s'était détaché du texte qui le portait », écrit Yves Bonnefoy. Dès le récit *Notes et rapport d'un agent secret*, Yves Bonnefoy imagine une figure métamorphique qui ne constitue par un support psychologique stable, mais qui représente « l'agent de la transgression qu'il faut toujours accomplir ». Les personnages du récit, en effet, « avaient à faire se fissurer le système des représentations, à disloquer le regard, à répandre du noir, un noir éclatant, dans ce jour médiocre [...] ». L'action vise les signes fallacieux, qu'on peut imaginer verbaux, pour mettre en crise ce qui barre l'accès à l'« absolu » dont les personnages sont porteurs. Mais leur action échoue et ils meurent, sans que cette déroute ait la portée dialectique d'un sacrifice, comme ce peut être le cas dans *Douve*. Pourtant la fin du récit n'est

- 
1. Les manuscrits de *Du Mouvement et de l'immobilité de Douve* ont disparu.
  2. D'après Daniel Lançon, *Histoire des œuvres et naissance de l'auteur : des origines au Collège de France* Paris, Hermann, « Savoir lettres », 2014, p. 63. Nous reprenons à cet ouvrage certains éléments d'analyse des liens entre ce texte et *Douve*, ainsi que l'analyse de *L'Ordealie*.
  3. Yves Bonnefoy, *op. cit.* Les citations qui suivent sont extraites des pages 94 à 97.