

***Les planches courbes* d'Yves Bonnefoy : retour à la maison natale**

Louis-Jean Thibault

Volume 44, Number 4 (258), November 2002

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/33025ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Thibault, L.-J. (2002). Review of [*Les planches courbes* d'Yves Bonnefoy : retour à la maison natale]. *Liberté*, 44(4), 202–211.

Les planches courbes d'Yves Bonnefoy : retour à la maison natale

Louis-Jean Thibault

Yves Bonnefoy, *Les planches courbes*, Paris, Mercure de France, 2001, 134 p. ; *Le cœur-espace*, Tours, Farrago Léo Scheer, 2001, 59 p. ; *Breton à l'avant de soi*, Tours, Farrago Léo Scheer, 2001, 116 p.

« Je voudrais réunir, je voudrais identifier presque la poésie et l'espoir¹ », écrit Yves Bonnefoy, en 1959, dans « L'acte et le lieu de la poésie », essai majeur qui allait devenir le fondement de sa morale esthétique. Entrer dans la pensée de Bonnefoy, c'est donc, dès le départ, entendre ce souhait et y trouver un certain réconfort, tout en apprenant à reconnaître les « devoirs » de la poésie. Pour Bonnefoy, cette dernière ne peut se contenter de s'enfermer dans le rêve ou dans un simple jeu sur le langage : elle est avant tout un

¹ Yves Bonnefoy, *L'improbable*, Paris, Gallimard, 1992, p. 107.

« acte », le terme devant sans doute être compris comme un mouvement de la pensée (acte de foi, d'espérance, etc.). Ainsi, lorsque dans nos vies guette ou se développe une quelconque faillite du sens, l'acte de poésie, selon Bonnefoy, peut nous aider à nous relever de nos défaites les plus intimes, à nous poser les bonnes questions pour guérir ; du moins demande-t-il à notre esprit et à notre cœur de réinventer sans cesse la vie et le monde, de renouveler des projets d'existence. Pour le dire autrement, et avec les mots de René Char, qui semblent faire écho à ceux de Bonnefoy : « à chaque effondrement des preuves le poète répond par une salve d'avenir ² ».

L'œuvre poétique et essayistique de Bonnefoy, depuis plus de cinquante ans, est une lutte contre toutes les formes de la désolation, dans laquelle sont plongés bon nombre de paysages naturels, mais aussi une multitude de consciences humaines, qui ne cessent de chercher à combler une absence, autant sur le plan affectif que métaphysique. *Les planches courbes*, son dernier recueil de poèmes, ne déroge pas à cette ligne de conduite, ou d'écriture : ici, l'espoir repose sur la capacité du poète à retrouver les chemins qui pourront le mener vers les lieux heureux, énigmatiques, parfois angoissants, qui ont marqué sa vie, plus particulièrement les lieux de la première enfance. Bonnefoy, avec lucidité, sent sa fin approcher, et la poésie demande conséquemment retour vers la « maison natale » (titre de l'une des parties du recueil) ; une voix, en effet, se fait pressante et questionne : « Comment faire pour que vieillir, ce soit renaître, / Pour que la maison s'ouvre, de

² René Char, *Fureur et mystère*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1991, p. 78.

l'intérieur, / Pour que ce ne soit pas que la mort qui pousse / Dehors celui qui demandait un lieu natal ? » Les grandes divisions des *Planches courbes* reposent donc essentiellement sur un travail de mémoire, sur la capacité du poète à « délabrynter » ses souvenirs : l'événement passé, quel qu'il soit, n'est qu'une ébauche, un signe à demi rempli, qui doit être ressaisi par la parole poétique au risque de tomber dans le néant. Bref, pour Bonnefoy, « tout le réel est à être, aussi bien son "passé"³ ».

Cette plongée dans les eaux profondes du passé s'effectue principalement en trois temps, ou selon un triple questionnement. D'abord, dans « La pluie d'été », section qui ouvre le recueil, le poète se penche encore une fois sur ce qu'il chérit plus que tout : la terre et ses manifestations sensibles, mais en rappelant que la quête de beauté doit se faire désormais sur des « chemins épars », aux « signes désaccordés ». La parole poétique, pour lutter contre cette discordance, se donne donc pour tâche de rassembler, d'harmoniser différents éléments du monde sensible de manière à faire entendre une musique. Toujours sous le mode du souvenir (l'emploi de l'imparfait est constant dans le recueil), le poète remet en scène un lieu de simplicité, où il s'est trouvé avec femme et enfant. Sur la terrasse de ce lieu, le soir, « l'eau du bassin [...] brillait dans l'herbe », le « rouge » du ciel « était » dans les « verres vides », la lune devenait un fleuve « sur la table terrestre ». En s'appuyant sur des jeux de reflet, le poète parvient à faire voir les liens harmonieux qui unissent les divers éléments du paysage qui s'offre à lui, éléments qu'un regard inattentif aux

³ Yves Bonnefoy, *op. cit.*, p. 129.

beautés du monde aurait pu facilement reléguer dans la catégorie du pauvre et du nu. Au contraire, pour Bonnefoy, le pauvre et le nu sont *transfigurables*, c'est-à-dire qu'ils peuvent être transformés par le regard en objets glorieux et éclatants, toujours si ce regard est soutenu par une espérance et une foi. Bonnefoy évoque également, à ce sujet, l'alchimie et son principe de transmutation. Le poète rappelle que « l'or » du ciel, le soir, se posait « sur les branches basses » des arbres et qu'il en aimait le « goût d'eau » ; puis, plus tard, quand il ramassait « Branches et feuilles chues, / Cette fumée le soir puis, brusque, ce feu, / C'était l'or encore ». On pourrait affirmer que la poésie de Bonnefoy, peut-être plus que jamais, en appelle à la *captation*. En effet, à la lecture des poèmes qui ouvrent *Les planches courbes* – dans lesquels il est souvent question de mains et de fruits à saisir ; de lèvres et de seins à presser ; d'étoffes et d'or à palper – nous sommes invités à participer à l'acte poétique que remet en branle la mémoire : celui de toucher, de saisir ce qui brille et nourrit. D'une manière plus générale, le poète souhaite une certaine forme de pérennité pour les choses les plus simples qui nous entourent : « La poussière brillante du soir d'été », « L'eau d'une heure de pluie / Dans la lumière ». Le monde naturel devient ainsi une voie de communication entre les hommes, par-delà les générations : « Que d'autres que nous prennent / Au fruit sans fin ». Plus encore, le monde naturel peut nous permettre de nous déprendre de nous-mêmes, nous enseignant, en toute innocence, l'abandon, la perte, l'effacement. Si Bonnefoy avoue la joie de la captation, il ne consent pas moins à tout ce qui lui échappe : « Tout cela, et qui fut / Si nôtre, mais / N'est que ce creux des mains / Où eau ne reste ».

Après avoir évoqué des moments de contact heureux avec le monde sensible vécus au cours de sa vie adulte, Bonnefoy se met ensuite à *l'écoute* d'une voix, celle qu'il nomme « la voix lointaine » (titre de la deuxième section du recueil) et qui va l'entraîner encore plus loin dans ses souvenirs. D'entrée de jeu, il associe cette voix à celle de quelqu'un qui, à la tombée de la nuit, appelle « un enfant qui joue sur la route ». Cette voix peut facilement être associée à une présence maternelle, « sans mémoire ni visage », présence qui, chez Bonnefoy, semble se trouver à la source de l'inspiration poétique. Plus précisément, la voix maternelle possède le même statut musical que l'on reconnaît souvent à la poésie : « Elle chantait, si c'est chanter, mais non, / C'était plutôt entre voix et langage / Une façon de laisser la parole / Errer, comme à l'avant incertain de soi, / Et parfois ce n'étaient pas même des mots, / Rien que le son dont des mots veulent naître ». On comprend dès lors l'amour inconditionnel que Bonnefoy, tout au long de son entreprise poétique, a porté au chant, ce qu'il appelle son « bien unique » : de même que pour le jeune enfant la mère représente une présence une et indivisible, le chant constitue « Ce son qui réunit quand les mots divisent ». Mais, au même titre que l'enfant qui grandit et doit « accéder à ce qui signifie », découvrant du même coup les liens ambigus qui unissent les mots aux choses, le poète doit accepter d'errer dans la parole, de mener une guerre de tous les instants, c'est-à-dire d'user des mots non pas pour favoriser la dissipation des choses qu'ils nomment, mais pour colorer ces choses, pour porter dans ces choses de l'être, du sens.

Dans la section la plus émouvante du recueil où réémergent certaines visions de sa « maison natale », Bonnefoy, reconnaissant à la fois la force et « l'humble mensonge des mots », se laisse guider par eux, notamment parce qu'ils lui permettent de se reconnaître et de se perdre « À travers la beauté des souvenirs / Et le mensonge des souvenirs, à travers l'affre / De quelques-uns, mais aussi le bonheur / D'autres, dont le feu court dans le passé en cendres ». Ces souvenirs seront donc davantage des visions, ou plutôt des songes, comme en fait foi l'incipit des trois premiers poèmes de cette partie : « Je m'éveillai ». La poésie semble ici avoir pour fonction, comme le notait Gaston Bachelard, de nous redonner « les situations du songe ⁴ ». On peut dire en effet que, chez Bonnefoy, « La maison natale est plus qu'un corps de logis, elle est un corps de songes ⁵ ». La rêverie du poète consiste à confondre les différentes parties de la maison (véranda, jardin, salle à manger) à un paysage à la fois marin et fluvial où l'eau vient brouiller et révéler des images.

Au cours de cette navigation à travers les « salles » du souvenir, deux figures ne cesseront d'apparaître, celles du père et de la mère. Si dans « la voix lointaine » Bonnefoy s'était attardé à démystifier le rôle joué par la mère, il interroge ici ce qu'a pu faire naître en lui la présence du père, qu'il qualifie d'énigmatique : « Il était immobile, il regardait / Où, quoi, je ne savais, au-dehors de tout, / Voûté comme il était déjà mais redressant / Son regard vers l'inaccompli ou l'impossible ». Alors que la mère était associée au chant,

⁴ *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1998, p. 33.

⁵ *Ibid.*

qui donne son âme aux mots, le père est plutôt perçu comme une absence, un creux, un blanc où butent les mots, « les mots qui ne savent dire ». Il semble en effet que l'espoir qui anime Bonnefoy en poésie ait à voir avec le besoin de trouver, et ce très tôt dans l'enfance, les mots ou les gestes qui pourraient apporter un certain réconfort. Il rapporte à ce propos le souvenir d'une partie de cartes entreprise avec son père. Alors que celui-ci s'absente un moment, le jeune garçon substitue aux cartes de son père « Toutes les cartes gagnantes, puis il attend / Avec fièvre, que la partie reprenne, et que celui / Qui perdait gagne, et si glorieusement / Qu'il y voie comme un signe, et de quoi nourrir / Il ne sait, lui l'enfant, quelle espérance ». Les mains du poète vieillissant, les « mains savantes » qui écrivent ces mots, n'ont pas pour but, au bout du compte, de se faire annonciatrices de la mort, mais plutôt de trier « parmi les souvenirs » et d'en recoudre « presque invisiblement les déchirures ».

ooo

Le cœur-espace, un long poème écrit en 1945 lors du court passage de Bonnefoy chez les surréalistes, et dans lequel les souvenirs jouent également un rôle important, réparaît aujourd'hui dans une nouvelle édition. Dans l'entretien accompagnant cette nouvelle édition, Bonnefoy parle du *Cœur-espace* comme d'une parole surgie de l'inconscient qui lui aura permis de se libérer et de franchir le seuil de la création poétique. Plus précisément, il parle d'une « impression de descente dans un espace verbal intérieur à [s]oi, avec entrevision de figures fantasmatiques, effrayantes d'ailleurs, engluées dans les pétrifications d'une

enfance par bien des aspects mauvaise ». *Le cœur-espace* a donc une valeur programmatique : premier retour critique de Bonnefoy sur lui-même, il annonce aussi l'importance que prendront les thèmes de la mémoire et du passé dans les recueils ultérieurs. Bonnefoy y explore déjà ce qu'il nomme « les grandes masses sombres d'événements, de souvenirs, de questionnements » dont l'ont enveloppé ses années d'enfance. Dans le vers énigmatique qui lance le poème : « Au plein froid de l'été ton visage de pierre », Bonnefoy (c'est lui qui le mentionne) s'interroge sur les premiers rapports qu'il a tissés avec la figure maternelle, rapports non dénués d'angoisse puisque le visage aimant peut devenir « visage de pierre », laissant entrevoir au jeune enfant qu'une forme de néant peut être perçue au sein de l'être. Plus largement, Bonnefoy revisite, dans ce poème de jeunesse au souffle ample, des moments de bonheur et d'immédiateté qui se brisent et se défont :

Je ne me souviens plus du nom de cette école
Des parasols qui nourrissaient les faubourgs il ne
reste plus qu'une peuplade calcinée
Sous le soleil effrité les lointains dévoraient nos
promenades craintives
Les balustrades nous tendaient comme des enfants
de mer les vertiges et les monstres.

Si Bonnefoy a décidé de ne pas inclure *Le cœur-espace* dans l'édition d'ensemble de ses poèmes, c'est sans doute parce qu'il a entrevu très tôt les lacunes de ce poème de jeunesse. La véritable poésie, à ses yeux, est une « prise de responsabilité » ; elle « écoute ce qui vient d'en dessous la pensée consciente, mais elle a recours à cette dernière, qui sait nos besoins dans notre lieu d'existence, pour filtrer ce

flux, pour le délivrer de ce qui est [...] chose secondaire, inessentielle, étrangère au drame qui se joue ». Sans doute y avait-il trop de mots « inessentiels » dans ce *Cœur-espace* écrit sous le joug de l'inconscient.

La lecture de l'essai *Breton à l'avant de soi* aide à mieux comprendre les raisons qui ont amené Bonnefoy à rompre avec le surréalisme dès 1947. Même si, dans cet essai, le respect et l'admiration de Bonnefoy pour Breton sont palpables, il n'en demeure pas moins que le poète de la présence marque ses distances avec l'auteur de *Nadja*. L'essai de Bonnefoy s'ouvre sur un questionnement sur les pouvoirs, voire les raisons d'être, de la poésie, ainsi que sur une tentative de définition du *surréal*. Une des manières de comprendre la *surréalité* (et par le fait même la poésie), explique Bonnefoy, consiste à la considérer comme une lecture « plus pénétrante et attentive » des phénomènes, des événements et des virtualités de la « condition ordinaire ». Or, ce que reproche Bonnefoy à Breton, et c'est ce qui formera la trame essentielle de l'essai, c'est de ne pas simplement comprendre le surréel comme un moyen d'intensifier notre rapport au réel, mais comme un moyen de « transfigurer le réel », notamment par une « transgression de ses lois ». Se trouver ainsi « désenchaîné » des lois qui régissent le réel est symbole de fuite, aux yeux de Bonnefoy, et contraire à son éthique créatrice. En effet, l'imagination, dans la pensée poétique de Bonnefoy, ne doit pas être dédaigneuse des aspects fondamentaux de la réalité : elle doit non pas chercher à se dégager de cette matérialité contingente, mais plutôt tenter de s'y ancrer afin de donner sens au monde. *Breton à l'avant de soi* permet

donc à Bonnefoy de revisiter la figure d'un grand poète, mais aussi de redéfinir ses idées sur la poésie en les confrontant à une esthétique qui a donné à son œuvre sa première impulsion.