

"N'allons pas plus avant..." : un vers de "Phèdre" dans l'œuvre de Bonnefoy

Autor(en): **Labarthe, Patrick**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas**

Band (Jahr): **55 (2008)**

Heft 1: **Fascicule français. Recherches littéraires en Suisse**

PDF erstellt am: **20.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-270851>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

« N'allons pas plus avant... » : un vers de *Phèdre* dans l'œuvre de Bonnefoy

Méditant les poètes de la tradition européenne, qu'ils aient nom Pétrarque ou Shakespeare, Baudelaire ou Leopardi, Yves Bonnefoy s'efforce de renouer les fils d'une histoire de la poésie à partir de l'Antiquité gréco-latine, dans la continuité d'une tradition humaniste qu'il entend, Dominique Combe l'a souligné, au sens où Curtius définissait l'identité d'une « littérature européenne » en fonction de l'héritage du « Moyen Âge latin »¹. Par-delà la diversité des poétiques, il y aurait comme le postulat d'une poésie européenne où, sur les bords de quelque Léthé intérieur, Baudelaire ferait signe à Virgile au travers de Dante ou de Racine. Le souci d'inscription dans la finitude va donc de pair, chez Bonnefoy, avec un besoin d'adresse aux voix de la tradition lyrique occidentale, en lesquelles le poète reconnaît ou élabore une part de lui-même, donnant à son œuvre une ampleur véritablement polyphonique².

Or, s'il est un parallèle constamment glosé par la tradition critique, c'est bien le lien dialectique entre Racine et Shakespeare – l'imaginaire romantique en ayant fait l'un de ses lieux d'élection. Chez Bonnefoy, la référence à Racine, si elle s'enlève implicitement sur le fond de la poétique shakespearienne qui lui est contraire, apparaît de la façon la plus visible dès l'origine de l'œuvre, dans la fascination de l'adolescent pour *Phèdre*. Relevons quelques témoignages. Dans « Quelques remarques sur

¹ Voir Dominique Combe, « Yves Bonnefoy et la poétique des langues », *Yves Bonnefoy et l'Europe du XX^e siècle*, textes réunis par Michèle Finck, Daniel Lançon et Maryse Staiber, Presses universitaires de Strasbourg, 2003, pp. 97-106.

² En témoigne notamment l'usage poétique de la citation, par exemple dans *Les Planches courbes*, l'image des « ramures réelles », au vers 7 du poème « Passant, ce sont des mots », souvenir de l'« Ariette oubliée » IX de Verlaine (v. 3) ; celle du « chardon bleu des sables », dans la onzième section de « La Maison natale », lequel reparait dans « Les chariots et les feux » (Yves Bonnefoy, *Rue Traversière et autres récits en rêve*, Paris, Gallimard, 1992 [Paris, Mercure de France, 1987], p. 153), souvenir du dernier vers de « Paroles sur la dune » de Hugo (*Les Contemplations*, Livre cinquième, poème XIII) ; ou encore la reprise, à la fin du poème VIII de « La Voix lointaine », des vers initiaux du sonnet XXX du second livre des *Sonnets pour Hélène* de Ronsard (« Le soir qu'Amour vous fist en la salle descendre/Pour danser d'artifice un beau ballet d'Amour » devenant « Le soir qu'Amour te fit, comme il fut dit,/Le cœur serré dans la salle descendre »).

le XIX^e siècle », à peine le poète a-t-il rappelé qu'il doit à des poèmes du XIX^e siècle « l'expérience du saisissement qui est au cœur de la poésie », qu'il évoque sa lecture fervente de Racine :

Un peu plus tard j'allais lire Racine avec fascination, mais plongé par son écriture incantatoire dans une sorte de torpeur. Nullement chez lui, ajoute-t-il, cet arrêt sur image qui, dans un seul vers, parfois presque un seul mot, fait paraître les « épouvantes » fameuses. Nullement la grande rupture épiphanique de la parole ordinaire.³

Cette fascination, que tempère la comparaison aux « épouvantes » rimbaldiennes d'*Alchimie du verbe*, est explicitement liée aux prestiges d'une prosodie, comme le poète l'indique dans la postface à *L'Arco e la Lira* de Michela Landi :

Les poèmes que je lisais quand j'étais enfant, pensées et images plutôt simplettes, me retenaient avant tout par leur façon de se détacher de la parole ordinaire par des allitérations, des assonances, des rythmes qui, sans être de la musique, conféraient pourtant à l'écoute une importance aussi spécifique que primordiale. Lire n'était rien, il s'agissait d'entendre et de se répéter à mi-voix ces événements du son dans les mots. Et cette façon d'avoir rapport aux poèmes se perpétua, c'est elle qui me fit aimer Racine ou *La maison du berger* [...]⁴.

Or cette musique dans les mots n'est pas séparable du fait du livre, du support matériel que furent les Classiques Vaubourdolle dont les « petits livrets » offraient à l'enfant, tels des messagers de l'ailleurs, les drames du théâtre classique :

Il y avait à la maison un certain nombre de ces brochures, aussi quelques autres de chez Hatier, et j'y découvrais *Andromaque*, *Britannicus* ou *Le Cid*, je lisais subjugué ces tragédies, mais cette fascination pour des textes ne me faisait pas oublier leur vêtue, et quand je regardais en quatrième page de couverture la longue liste des ouvrages « de la même collection », c'est à celle-ci que je pensais tout autant qu'à des œuvres encore inconnues de moi. Je perdais mon regard dans une cohorte de

³ Voir « Quelques remarques sur le XIX^e siècle », in Yves Bonnefoy et le XIX^e siècle : vocation et filiation, textes réunis par Daniel Lançon, Tours, Université François Rabelais, 2001, p. 332. Les « épouvantes » renvoie à « Délires II » d'*Une saison en enfer* : « un titre de vaudeville dressait des épouvantes devant moi » (Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes. Correspondance*, éd. par Louis Forestier, Robert Laffont, 2004, p. 151).

⁴ Voir « L'alliance de la poésie et de la musique » in Michela Landi, *L'Arco e la Lira. Musica e sacrificio nel secondo Ottocento francese*, Pise, Pacini, 2006, p. 443.

minces livres gris bleu, je m'avançais parmi eux, présences à la fois invisibles et proches veillant pour moi dans l'espace qui s'étendait entre le lieu proche et ces œuvres lointaines, énigmatiques⁵.

L'orangerie fermée de *Phèdre*

En dépit de références éparses à *Andromaque* ou à *Britannicus*, le Racine de Bonnefoy semble se résumer à *Phèdre*. Cette élection ne tient pas seulement à l'incandescence d'une pièce qui porte à l'absolu et l'expérience tragique et le grand vers français, elle tient d'abord à des harmoniques profondes entre la poétique de *Phèdre* et celle de *Douve*. Dans « Les Tombeaux de Ravenne », contemporains de l'écriture de *Douve*, le dénouement de *Phèdre* métaphorise ce que le poète nomme « présence », c'est-à-dire l'intuition d'une unité de l'être en deçà du concept, laquelle ne se perçoit jamais autant que dans la proximité de la mort :

C'est la voix apaisée de Phèdre au dernier acte, quand elle enseigne et se rompt. [...] Cela est noir comme l'abîme et pourtant cela rassure. [...] Et c'est un instant qui va mille fois se perdre, mais il a la gloire d'un dieu. Cela ressemble à la mort...⁶

Dans le premier essai sur « *Les Fleurs du Mal* », « Phèdre expirée » devient l'exemple même, avant Baudelaire, d'un choix sacrificiel, celui d'une conscience inquiète de « connaître par la mort »⁷. Ce paradoxe d'un salut par la douleur, « L'acte et le lieu de la poésie » (1959) le noue dialectiquement au motif de la « demeure fermée », du « château » des essences oubliées de la finitude. S'interrogeant sur la fascination qu'exercent sur la poésie « le sang, la mort, Clorinde blessée, Eurydice ou Phèdre expirantes, les situations du malheur, de la dépossession, de l'adieu », Bonnefoy poursuit en ces termes :

La cérémonie de l'obscur est la fatalité de toute œuvre. [...] Ainsi en est-il de Racine, que je veux donner pour exemple de cette région centrale, de ces hauts

⁵ Entretien avec Mathieu Hilfiger et Natacha Lafond, in Murielle Gagnebin (dir.), *Yves Bonnefoy. Lumière et nuit des images*, Seyssel, Champ Vallon, 2005, p. 343.

⁶ Yves Bonnefoy, *L'Improbable et autres essais*, Paris, Gallimard, 1992, p. 26.

⁷ *Ibid.*, p. 34.

lieux habités par une incessante foudre, où des frontons symétriques proclament cependant un impossible repos.

Quelle cohérence admirable dans le déni racinien ! Jamais encore la prosodie ne s'est voulue aussi close, le vocabulaire aussi noble, les significations aussi pures et contrôlées. Rien ne peut être dit qui ne se prête à l'économie inflexible que le mot oppose au réel. L'homme de Racine est, par droit divin, loin des choses. Ou plutôt ne demeure plus, sur son théâtre diurne, qu'un exemplaire de chaque chose, délégué près de lui afin qu'il puisse accomplir, hors de l'espace, hors du temps, les actes essentiels de son immanente royauté. Ici la mort n'est plus que la ponctuation des grands actes. Elle s'y accomplit sans souillure, par le poison, dans l'instant, comme l'on passe en coulisses – et quand quelque chose d'informe et noir, comme la pensée qui obsède Phèdre, se manifeste, la mort est moins l'effet du néant que la victoire de l'être, puisque Phèdre qui meurt crie qu'elle rend au jour « *toute sa pureté* ». Le héros racinien meurt, semble-t-il, pour simplifier l'univers, pour aggraver l'être, pour sacrifier à une conception aulique du sacré qui n'ordonne qu'aussi peu que possible de figures dans l'éclat glorieux du soleil. Mais de quelle affreuse importance est cette mort si abstraite ! Il semble que la réduire à son acte pur ne fasse qu'en précipiter le rythme. Il semble que la quintessence de l'homme, débarrassée de sa lie, se découvre un corps instable, qui n'apparaît que pour disparaître, il semble, en un mot, que les essences ne puissent cohabiter sans éternellement se détruire et que, si l'intuition de Racine et son suprême désir c'est ce jardin au soleil du soir où les personnages sont immobiles, ils ne pourront bouger à nouveau que pour l'immédiate mort...⁸

La question que pose cette admirable page est double : d'une part, celle du « déni racinien », c'est-à-dire de cet art cérébral, aussi intense que retenu, où le monde extérieur n'existe que réduit aux éléments bruts qui fondent l'univers (l'eau, le feu, le ciel), tandis que s'énonce en une « cérémonie de l'obscur » la pure logique des passions. La clôture racinienne trouve d'autre part sa métaphore dans « ce jardin au soleil du soir », où les personnages, écrit-il, « ne pourront bouger à nouveau que pour l'immédiate mort ». Ce qui apparaît en germe dans cette page n'est autre que le motif de « l'orangerie fermée » où s'accomplit, dans *L'Ordalie*, le destin sacrificiel de Jean Basilide et d'Anne. Dans ce récit de 1949⁹, le drame cosmique de l'ombre et de la lumière métaphorise, comme dans *Phèdre*, le drame ontologique qui se noue dans la double mort infligée,

⁸ « L'acte et le lieu de la poésie », *ibid.*, pp. 111-113.

⁹ Ce récit est repris dans *Rue Traversière*, *op. cit.*, où figure précisément « Une autre représentation de *Phèdre* ».

celle de Jean par Flore, celle d'Anne par Cassandre. La blessure devient le lieu paradoxal d'un surcroît de conscience : « il me semble qu'un chemin s'ouvre », murmure Jean dans la voiture qui le mène avec Anne vers « le logis » baudelairien et jouvien des « années profondes », cette orangerie où le destin, « dans le temps plus rapide, se faisait pur et simple comme la poésie ». En ce foyer enflammé de soleil, Jean naît à une lucidité qui coïncide avec la mort : « – J'ai compris ce qu'était l'amour. Qu'il n'est que parodie quand le sang n'est pas répandu. Anne, rien n'a de sens qu'au moment de mourir »¹⁰.

Dans cette orangerie versaillaise s'accomplit une manière de meurtre *surréaliste*, lequel vient s'inscrire dans la série des gestes sacrificiels dont témoigne l'œuvre à ses débuts, l'incendie de la statue de cire par l'artiste du troisième poème d'*Anti-Platon* ayant valeur inaugurale, souvenir peut-être d'une scène de *La Vie criminelle d'Archibald de la Cruz* de Buñuel¹¹. Or, les « orangeries fermées » sont données, dans « L'acte et le lieu de la poésie », pour « la clef emblématique » de l'art classique :

elles que leurs grandes fenêtres, sous l'admirable plein cintre, ouvrent au soleil de l'être, elles qui n'ont pas de parties sombres, elles qui préfigurent, par ces fleurs et ces plantes exemplaires qu'elles accueillent, le jardin mallarméen à venir – mais que la nuit, ou le souvenir de la nuit, emplit d'un léger goût de sang, sacrificiel, comme si un acte profond devait une fois y avoir lieu¹².

En d'autres termes, l'orangerie figure cette « maison de l'Intelligible » dont parle la note de 1974 ajoutée à *L'Ordalie*, où le souci de l'incarnation se retourne en une épure comme déliée de la vie et du souci des autres êtres¹³. Ainsi la « note » de 1974 vient-elle déconstruire la chimère rêvée

¹⁰ Cette phrase reparait dans le distique final d'un poème de la section « Derniers gestes » : « Il te faudra franchir la mort pour que tu vives, / La plus pure présence est un sang répandu » (Yves Bonnefoy, *Poèmes*, Paris, Poésie/Gallimard, 1982, p. 74).

¹¹ Le titre original du film est *Ensayo de un crimen*, chef-d'œuvre à la gloire du hasard aux dépens des leurres de l'Imaginaire. Quant à l'orangerie de Versailles, reconstruite entre 1682 et 1686, rappelons qu'elle est l'œuvre de Mansart : par son ampleur (treize baies en plein cintre, une galerie principale de 155 m de long, une voûte en berceau à 13 m), son orientation plein sud en contrebas du château, l'épaisseur de ses murs, elle garantissait une température de 5 à 8 °C en hiver, d'où la beauté et la profusion des arbres et plantes qu'elle abritait.

¹² Voir *L'Improbable*, *op. cit.*, p. 114.

¹³ Voir la « Note, 1974 » : « Si le récit avait pour titre *L'Ordalie* [...], c'est que je voulais de l'écriture qu'elle soit, non le déploiement d'un rêve, aux ambiguïtés infinies sur les marges du temps vécu, mais l'épreuve par laquelle on peut se prouver, et à soi-même d'abord, digne de vivre là où la vie a son lieu, c'est-à-dire 'ici', 'maintenant', dans la présence des autres êtres. Et pourtant, par une intensification des figures, un abaissement irrépressible de leurs aspects de vie quotidienne, une transposition

par le récit, en une dialectique de l'illusion et de sa reprise critique qui a nom poésie. Significatif est du reste le rapprochement entre l'orangerie et le « jardin mallarméen », lieux des égarements de « l'orgueil » au regard de ces « ressaisissements » que sont, selon « La poésie française et le principe d'identité », le *Cygne* baudelairien ou *Éternité* de Rimbaud¹⁴. *Phèdre* appelle ainsi *Hérodiade*, dont la Nourrice est un double d'Œnone, chargée de libérer une parole jusqu'alors voilée. De même, le drame d'Hérodiade se déroule-t-il entre le « crépuscule du matin » et « le crépuscule du soir », et cela selon une « logique de maturation solaire » conduisant Hérodiade, Bertrand Marchal l'a souligné, à déployer toutes les facettes de sa royauté poétique. À ce titre, elle incarne la « conscience de soi de la poésie » dans le seul espace de la fiction, quand le chant de Phèdre, s'exhalant lui aussi au soleil du soir, garde douloureusement mémoire du référent diurne qu'elle a, dit-elle, « souill[é] »¹⁵. Telle est l'ambiguïté qui de « la vérité d'écriture » fait remonter ce que le poète appelle, dans ses « Notes sur Mondrian », « la vérité d'existence »¹⁶.

incessante de leur parole en profération, en énigme, cette écriture soucieuse de l'incarnation, et qui voulait méditer la blessure, le sang versé, comme la brusque révélation de sa vérité dans des vies distraites, était devenue une forme, close sur soi, et me leurrant, m'attirait dans des mondes intemporels, m'encourageait à détester l'imperfection, le hasard – la vie : comme le montre ce fait, entre autres, que le héros, qui devait me frayer la route du *hic et nunc* pour y établir le règne – d'où son nom de Jean Basilide –, se retirait, au contraire, dans cette orangerie, maison de l'Intelligible, à jamais ni vivant ni mort comme Merlin dans son esplumoir. C'est bien imprudemment que j'avais emprunté aux gnosés alexandrines son beau nom clair, leur dualisme imposait sa loi. Au projet de la vie ici se substituait l'aspiration effrénée à un autre monde. – Mais c'est aussi, me semblait-il, que tout récit comme tel, tout livre dans son refermement sur soi, et même s'il est né d'un désir vrai de rejoindre la finitude, efface les voies qui vont vers elle ». (*Rue Traversière*, *op. cit.*, pp. 198 s.).

Le mouvement réflexif, chez Bonnefoy, prend volontiers la forme de « notes » adventices ou de « post-scriptum » qui, plusieurs années après, viennent interroger et dilapider les leurres qu'un précédent récit s'était employé à construire, au sein même d'une narration soucieuse de lucidité critique. Ainsi, le « post-scriptum, 2006 » qui interroge la substitution à « la chapelle épiscopale de Ravenne » de « Sainte-Sophie de Constantinople », à propos d'une inscription latine sur la lumière transcrite sur un carton blanc : *Aut lux nata est aut capta hic libera regnat* (*L'Imaginaire métaphysique*, Paris, Seuil, 2006, pp. 25-45) ; ou encore la « Nouvelle suite de découvertes » qui rectifie l'information sur la salle perdue du Hradschin, point de départ du récit « Les découvertes de Prague », in *Rue Traversière*, *op. cit.*, pp. 42-66.

¹⁴ « La poésie française et le principe d'identité », in *L'Improbable*, *op. cit.*, p. 273 : « Et notre poésie a aussi, comme dimension de son histoire et de sa diversité, ces égarements et des retours. Les uns – les ressaisissements –, c'est le *Cygne* baudelairien, c'est l'*Éternité* de Rimbaud. Les autres, que l'orgueil mène, c'est la tragédie de Racine, la 'notion pure' de Mallarmé ».

¹⁵ Voir Bertrand Marchal, *Salomé entre vers et prose. Baudelaire, Mallarmé, Flaubert, Huysmans*, Paris, Corti, 2005, pp. 44-58.

¹⁶ L'expression se trouve dans les « Notes sur Mondrian » incluses dans *Le Nuage rouge* : « c'est de toujours qu'il [Mondrian] a perçu, comme Racine ou Mallarmé qui furent souvent ses proches, la vérité d'existence sous la vérité d'écriture, le trouble dans le cristal » (*Le Nuage rouge*, Paris, Mercure de France, 1977, p. 122).

En résumé, Bonnefoy retrouve dans *Phèdre* une tension fondatrice de sa poésie, celle d'une « mémoire inquiète de l'immédiateté originelle perdue » au sein même de l'espace mental bâti par les mots¹⁷. La « cérémonie de l'obscur » racinienne serait grevée d'ambivalence, Phèdre sachant, d'un savoir fatal, qu'à l'origine des mots dont elle incarne l'audace gît « une faute », celle même d'une langue qui se sépare pour façonner son palais d'images et de formes. Sans doute est-ce l'essai sur Jouve qui précise le mieux cette dialectique de la langue qui « est la faute » et de la parole qui « est la délivrance », dialectique que la grande étude sur Louis-René des Forêts repense comme celle de l'écriture et de l'amour¹⁸.

¹⁷ Voir la conférence de 1996 sur « Poésie, peinture, musique » in Yves Bonnefoy. *Lumière et nuit des images*, *op. cit.*, pp. 316 s. : « En bref, le langage est un exil autant qu'il est un royaume, c'est là un fait constant depuis la première parole ; et la poésie, en ceci aussi ancienne que lui, est née de cette double évidence et elle en renaît sans cesse : la poésie est simplement dans l'espace mental qui s'organise la mémoire inquiète de l'immédiateté originelle perdue, celle de l'absolu d'un monde alors encore non analysé, indécomposé : et cela avec aussi comme un souvenir en elle, évidemment vague, des modes d'être, de percevoir, qui préexistaient au langage ». Sur le déni du rêve racinien, voir encore la section VIII de « Par où la terre finit » : « Mais il n'est pas de chemins pour descendre chez les morts, malgré ce que dit Racine » (*Ce qui fut sans lumière*, Paris, Gallimard, 1995 [Paris, Mercure de France, 1987], p. 58).

¹⁸ « [...] la faute, s'il faut penser en ces termes certes grevés d'équivoques, n'est pas dans la nature [...] mais au secret, à l'origine même des mots. Acte de séparation, préférence que l'on s'accorde, elle n'est possible, c'est ma conviction toujours plus, que par le fait de la langue, qui offre à chacun de nous la capacité de prendre recul, et de rebâtir en image, de se cacher, autant que de commencer le dialogue : oui, par ce pouvoir de nommer qui extériorise autant qu'il désigne, et donne donc à opter, à chaque instant ophidien, entre les acquisitions du concept, solidaire des constructions de la forme dans l'immobilité, la non-chaueur (mais aussi la beauté, la cohésion) de la langue, – et l'ouvert, *au delà*, de la parole. Car autant la langue est la faute, autant la parole est la délivrance. Les mots qui font le mal quand ils nous induisent au masque, ou à valoriser une objectivité dérisoire, qu'ils soient parlés dans l'échange et c'est le lieu du salut, lequel œuvre depuis qu'ils sont à chaque heure de vérité. De tout dieu qui vient rassembler on dit qu'il est la Parole. Qui aime la langue, par contre, la langue pour elle-même, qui s'enferme dans des mots à soi, monologue : celui-là aime la mort, au sens où le Christ ne l'aime pas ». (« Pierre Jean Jouve », in *Le Nuage rouge*, *op. cit.*, p. 251).

Cette dialectique de la langue et de la parole est glosée comme celle de l'écriture et de l'amour dans « Une écriture de notre temps » : « L'amour, qui va d'un coup à une personne, et l'accepte d'un coup, en la totalité de son être, sans jugement de valeur au plan de l'ensemble, sans choix réducteurs sous le signe de valeurs *a priori*, étrangères, l'amour, cette assumption, c'est aussi ce qui permet à cet autre de ne plus se juger lui-même de cette manière funeste, ce qui lui vaut d'accéder à la confiance grâce à laquelle on est soi : l'amour, c'est donc la puissance par en dessous qui, dans ce monde second qu'est la scène des mots, reprend et poursuit l'acte créateur, cause de seconde naissance. Là où risquait de prévaloir à jamais la faute – car la dénomination est cela aussi, puisqu'elle abolit la présence, et n'interdit pas l'illusion – la réparation s'est produite, l'échange a recommencé, l'être *est*, disons simplement, quand à l'instant d'avant c'était le sentiment du néant qui vouait l'esprit au cercle de l'illusoire subi ou rêvé : au 'délire'. / L'amour, en bref, c'est ce qui triomphe de l'écriture » (*La Vérité de parole*, Paris, Mercure de France, 1988, p. 188).

Phèdre dans les sables rouges

Il est cependant d'autres liens plus ténus qui font de *Phèdre* un lieu central de la pensée de Bonnefoy. Reportons-nous à l'essai conclusif des *Remarques sur le regard*, consacré à la question du « classicisme » posé comme un art où l'intuition d'unité est « assez forte pour que les perceptions les plus immédiates y soient impliquées et dotées de sens » par l'artiste, comme dans l'art grec du V^e siècle ou celui de quelques grands peintres ou architectes Renaissants :

mais déjà ne peut-on employer le mot sans grandes réserves pour qualifier le XVII^e siècle français, pourtant un des prétendants à ce titre, car l'unité que Racine ou Le Brun postulent n'est désormais que l'arrière-plan en trompe-l'œil d'une scène sur laquelle un ordre social miné par l'arbitraire du souverain (ou de la grâce divine) ne peut faire oublier que, dans le regard sur le monde, l'approche symbolique, celle qui en avait fait un cosmos, fond comme neige au soleil. D'où, dans ce prétendu classicisme, des flaques noires de toutes parts, où stagnent des perceptions désormais non rationalisables, où germent les fantasmes – avec de brusques émergences de cet en dehors impensé, ainsi dans *Phèdre* le méritable récit de Thérémène.¹⁹

Ces « flaques noires » où se défait l'unité symbolique deviennent, dans « La Présence et l'Image », ce « noir dans le ciel clair de l'Image », quand se disloque avec le héros – répondant allégorique du poète – « la scène même qu'avait créée son langage, comme dans *Phèdre* ». En d'autres termes, *Phèdre* n'est à un tel degré un accomplissement que parce qu'il est du même mouvement une destruction, un ravage de la forme érigée par

¹⁹ Yves Bonnefoy, *Remarques sur le regard*, Paris, Calmann-Lévy, 2002, p. 155. La première réflexion sur un « classicisme moderne » remonte sans doute à *Rome, 1630*, lorsque l'historien évoque l'*Inspiration du poète* où Poussin s'est placé « sous le patronage du dieu de la clarification de soi et de l'équilibre » : « Au moins Poussin a-t-il indiqué un plan où, vertu et nature se prolongeant l'un l'autre, on peut, par delà l'analyse, viser à une forme totale où esprit et sensible viendraient à n'être plus qu'un. Une civilisation, en un mot, comme fin à la recherche du peintre. Une société, comme œuvre dernière, plus synthétique qu'aucun tableau » (*Rome, 1630*, Paris, Flammarion, 2000 [1970], p. 113). Voir la « Lettre à John E. Jackson » dans *Entretiens sur la poésie (1972-1990)*, Paris, Mercure de France, 1990, pp. 105 s. : « Le lieu réel, c'est là où les vents sont froids et là aussi est le vrai désir, car au-delà de nos rêveries, de nos nostalgies œdipiennes, n'est-il pas vrai que ce que nous voulons, en profondeur, c'est le *sens*, c'est-à-dire cette organisation, ces valeurs qui, avec l'accord des autres êtres, donneraient à ce lieu de notre passage une cohérence que nous éprouverions comme ce qu'autrefois on eût dit son être, parce que ce serait la raison de vivre ? ». Voir aussi *L'Improbable*, *op. cit.*, p. 68 : « Qui n'est pas fasciné par cet art classique où bat, comme la sève universelle dans chaque plante, l'intemporel dans un geste humain ? »

le désir. Si Bonnefoy lit bien dans *Phèdre* la dialectique qui l'obsède de la forme esthétique et d'une dissonance d'ordre éthique qui la mine, le « n'allons pas plus avant » métaphorise alors le paradoxe fondamental de sa poétique : paradoxe d'une parole d'autant plus clarifiante qu'elle travaille contre elle-même. N'est-ce pas du reste ce double mouvement, d'essence contradictoire, qui caractérise l'entrée de la reine ? « N'allons point plus avant, demeurons, chère Cœnone » : une entrée qui se veut simultanément un retour en arrière, comme si s'inscrivait dans la binarité de l'alexandrin le caractère conflictuel de la parole. Le désir de parler, chez Phèdre, est le désir simultané « de se délivrer du désir » dans la mort même du chant dont elle célèbre la liturgie²⁰. C'est cela qu'Yves Bonnefoy appelle « mûrir à soi », le *ripeness* du *Conte d'hiver*.

Aussi bien ce mûrissement suppose-t-il le travail par lequel le poète s'approche au plus près de l'origine. Que penser de la très légère infidélité dans la citation des quatre premiers vers de l'héroïne ? « N'allons point plus avant » devient « n'allons pas plus avant », tandis que le singulier « ma force m'abandonne » glisse vers le pluriel : « mes forces m'abandonnent ». La négation « pas » maintient au ras de la prose la solennelle avancée de la reine, mais elle n'est pas sans évoquer, semble-t-il, la prosopopée de la jeune Romaine dans le récit de Léon Lambry *Dans les sables rouges*, dont on sait combien il a compté pour l'enfant :

Ce récit fut sans doute ma première entrevue de ce qui se passait alors dans mon arrière-conscience, lit-on dans l'entretien avec Paul de Sinety. Car cette jeune fille qui semble naître de ces dunes du bout du monde sous les pâles feux du disque lunaire pour interdire aux explorateurs l'accès de sa ville encore inconnue [...], c'est vrai qu'elle aurait pu être pour le jeune archéologue qui va l'aimer, mais tout aussitôt la perdre, l'éducatrice autant que l'épouse : n'y avait-il pas préservée vivante en elle toute la *paideia* de l'antiquité, fables, poésie, rhétorique, et la philosophie morale, et les religions de mystères, et tout cela affiné encore par la longue épreuve de la survie au désert ? La jeune Romaine des sables rouges parle au plein de sa richesse partout ailleurs dissipée la langue que ce décrypteur du passé ne fait et ne fera que balbutier. Et le récit de l'énigmatique Léon Lambry chiffre également ce qui pourrait empêcher cette parole d'être entendue : puisque la tablette d'argile que trouvent les voyageurs au seuil de leur campement : « N'allez pas plus avant », reflète la censure qui interdit à l'enfant de comprendre qu'il y a une déception dans son attachement à sa mère, censure d'autant plus forte que

²⁰ Voir « La Présence et l'Image » (1981), in *Entretiens sur la poésie*, op. cit., p. 193.

l'attachement est plus grand, et d'autant plus agitante qu'il a su, je l'ai dit, que sa mère avait été la première victime de l'aliénation dont il hérite²¹.

L'on mesure mieux la hantise de l'hémistiche de *Phèdre*, à comparer l'inscription de la tablette d'argile (« n'allez pas plus avant ») à celle que rapporte *L'Arrière-pays* : « l'inscription qu'on pouvait y voir était gravée de frais, semblait-il, et en latin ! *N'allez pas plus loin*, déchiffrent-ils »²². Aller « plus avant » ou « *plus loin* », que serait-ce d'autre que rejoindre cette ville souterraine de l'inconscient dont la langue de Racine est comme emplie, en approcher le secret préservé, mais y trouver aussi bien la « réparation de la misère ancienne », l'accès au temps ouvert de l'échange avec la « jeune romaine » en laquelle se condensent, dirait-on, les figures de la Gradiva, de la « passante » baudelairienne » et de l'Eurydice d'*Aurélia*, « une seconde fois perdue ». Ainsi les premiers mots de *Phèdre* sont-ils grevés de tout le poids d'une censure psychique, celle même qui « interdit à l'enfant » d'aller plus avant, c'est-à-dire de comprendre l'ambivalence de sa mère, aliénée autant qu'aliénante, courtoise à proportion même de la distance dont parle « L'Égypte », « immense » autant qu'« évasive présence »²³.

Une représentation de *Phèdre*

Toutefois c'est un « récit en rêve » qui médite sur ce que *Phèdre* représente au plus profond de la pensée de Bonnefoy :

J'étais arrivé en retard. Quand je pénétrai dans la salle, la représentation en était déjà au moment fameux où la reine paraît en scène, accompagnée de sa confidente, celle qui fut sa nourrice, et prononce le premier de cette suite de vers qui ont bouleversé mon adolescence. J'entendis, comme je cherchais ma place, les yeux baissés sur les obstacles de l'ombre, attentif à ne pas heurter les genoux brillants, les mains baguées posées à plat sur des livres :

²¹ Entretien avec Yves Bonnefoy et un poème et des traductions, L'Œil-de-Bœuf, n° 4, juin 1994, pp. 41-42.

²² *L'Arrière-pays*, Skira, 1972 ; Gallimard, 2003, p. 36.

²³ Voir « L'Égypte » in *Rue Traversière*, op. cit., p. 12 ; « Rentrer le soir », *ibid.*, p. 69 ; « La Maison natale », IX (in *Les Planches courbes*, Gallimard, 2001, p. 93) : « Qu'avais-je eu, en effet, à recueillir / De l'évasive présence maternelle / Sinon le sentiment de l'exil et les larmes / Qui troublaient ce regard cherchant à voir / Dans les choses d'ici le lieu perdu ? » (v. 10-14).

N'allons pas plus avant...

mais sans que rien ne s'ensuive, ce qui finit par m'étonner malgré ma tension d'esprit de cette longue minute ; et je levai les yeux, la gorge serrée soudain par l'inquiétude.

La scène était nue et très obscure. On n'y distinguait que deux silhouettes, deux corps drapés de tuniques sans doute blanches, qui, courbés en avant, on aurait dit sous un poids, ne vivaient que par un grand masque pourtant lui-même aveugle, incolore, lisse de haut en bas du visage.

Et c'est vrai que ces comédiennes, si c'est le mot, s'étaient tues. L'une juste en face de l'autre, par brusques poussées de leur front absent, par humbles élans de leurs bras très courts dont les mains aussi étaient cachées dans l'étoffe, elles se heurtaient, s'effleuraient plutôt, deux fourmis debout, deux servantes encombrées d'une mort ou d'une naissance. Hésitations, retraits rapides – la salle retenant son souffle, à n'en plus exister, dans la ténèbre –, consentements à un pas soudain, dans le vide, comme une goutte d'eau longtemps amassée se détache, puis, d'un seul souffle :

Demeurons, chère Oenone,

prononça l'une des célébrantes. Après quoi le silence se rétablit.

Des heures durant, que dis-je, des nuits et des nuits, pendant que j'écrivais, que je barrais des mots et en formais d'autres, j'assistai ainsi dans l'angoisse à la représentation de *Phèdre*²⁴.

Nous avons là ce que John E. Jackson décrit comme un récit de rêve²⁵, comme en témoigne d'abord le suspens temporel dans la profération du premier vers de l'héroïne (acte I, scène 3), puis la dilatation extrême de ce temps dans le silence qui suit le deuxième hémistiche, lequel ouvre sur les heures et les nuits de l'écrivain au travail. Un deuxième indice qu'il s'agit bien de la transcription d'un rêve, ce sont les nombreuses modalisations qui entourent d'un halo d'incertitude les moindres notations : « *sans doute blanches* » sont les tuniques revêtues par les deux comédiennes, « *si c'est le mot* » ; courbées en avant, « *on aurait dit sous un poids* ». La « scène nue et très obscure » où s'aventurent les deux silhouettes s'irréalise ainsi en une

²⁴ *Rue Traversière, op. cit.*, pp. 131 s.

²⁵ Voir John E. Jackson, *À la souche obscure des rêves*, Paris, Mercure de France, 1993, pp. 73-78 : « Qui a dit, écrit le narrateur des 'Découvertes de Prague', que le récit d'un rêve ne valait pas, qu'il était inadmissible, parce qu'il substituerait le défini au multiple ? Chaque phrase est un labyrinthe, ce sont partout des grottes où de l'eau luit sur des pierres ».

scène onirique, et l'arrêt sur image, dont l'*ekphrasis* occupe les deuxième et troisième paragraphes, assimile rétrospectivement le récit à une sorte de film intérieur, que gouverne moins une logique rationnelle qu'une logique affective placée sous le sceau de l'angoisse. Une fois décrit le suspens du temps dramatique, le récit s'achève sur le postulat d'une analogie entre la représentation de *Phèdre* et la tâche nocturne de l'écrivain, autrement dit entre la scène théâtrale et la scène de l'écriture. À l'évidence, un tel récit contient, dans l'éclat sombre de la représentation évoquée, dans la densité de ces vocables en suspens, toute une réflexion sur l'origine de la création poétique chez Bonnefoy.

Que l'énigme du récit tienne à « l'origine de la parole », en témoigne sa place dans l'économie de *Rue Traversière et autres récits en rêve*. Ce récit, le troisième du recueil *L'origine de la parole* inclus dans l'édition de 1987 de *Rue Traversière*, accompagnait initialement trois autres proses : « La présence réelle », « Voix rauques », « L'origine de la parole » dans le recueil bilingue *L'Origine du langage*, illustré et publié par George Nama à New York en 1980²⁶. Or un lien profond noue ces quatre récits : c'est le motif d'une incandescence de la parole réfractaire au concept. Ainsi, dans « Voix rauques » où le narrateur arrive également en retard au théâtre, pour entendre des hommes et des femmes chanter « dans quelque chose de rouge, on dirait un feu », quelque chose « de plus véhément, de plus rauque qu'en aucune langue que j'aie jamais entendue » : on dirait, conclut-il, « la langue des dieux ». N'est-elle pas, cette langue, le signe surnuméraire qui, dans le récit « La Présence réelle », « manquait jusqu'ici à tous les alphabets, à tous les feuillages troués de ciel, à toutes les nues », et dans lequel les cavaliers accourus discernent la trace de Dieu ou plutôt sa « présence réelle », ce qui revient à poser l'Eucharistie comme le sacrement de l'immanence en ce qu'elle a de plus précaire : feuillages troués, nues impalpables ? Quant aux deux paragraphes qui composent « L'Origine de la parole », ils sont un hymne à la lumière : « et je comprenais, écrit le narrateur, que *l'été est le langage*. Que les mots naissent de l'été... ». Nous avons donc affaire à des récits qui s'interrogent sur la genèse de la parole, le dernier la métaphorisant en un chant brûlant comme l'été.

²⁶ Yves Bonnefoy, *L'Origine du langage*, ill. par George Nama, trad. par Susanna Lang, New York, George Nama éditeur, 1980, respectivement pp. 106, 129 s. et 147.

Or l'on sait combien la lumière, cette énigme, est pour Phèdre le lieu de la vérité, combien c'est sous sa brûlure qu'elle se trouve débordée par une parole surgie d'elle-même. Le personnage n'évolue pas simplement dans un espace psychologique, où la passion crie entre « égoïsme sacré » et remords, entre abandon et désaveu, entre l'éros qui l'asservit et la haute conscience morale qui la porte à « désécrire », dirait Bonnefoy, le langage de son désir²⁷. À travers la problématique de l'aveu qui structure la pièce (à Oenone, I, scène 3 ; à Hippolyte, II, scène 5 ; à Thésée, V, scène 7), se dessine l'espace d'une parole qui ne s'épuise pas dans la conscience qu'elle a de soi, prise qu'elle est dans le « labyrinthe » de l'illusion de soi sur soi, et donnant à voir ou plutôt à entendre ce qui se joue « en dessous » de l'art de persuader²⁸. C'est ce qui fait de *Phèdre* la métaphore inégalée d'une genèse de la parole, une parole naissant à elle-même dans le double mouvement qui la fait *se perdre* dans l'image qu'elle déploie, et *se retrouver* dans la lucidité qui la détruit.

C'est donc à ce plan, moins psychologique qu'allégorique, qu'Yves Bonnefoy déchiffre la pièce de Racine²⁹. Quand il dit de cette suite de

²⁷ Sur cet « égoïsme sacré », voir l'étude de Paul Bénichou, « Hippolyte requis d'amour et calomnié », *L'Écrivain et ses travaux*, Corti, 1967, pp. 313-323. Dans « Les dieux païens dans *Phèdre* », Marc Fumaroli souligne que Racine a su prouver dans *Phèdre*, « contre les adversaires superficiels du merveilleux païen, qu'il était possible de le faire revivre sur la scène française et moderne sans ressusciter l'idolâtrie, mais au contraire en dévoilant dans l'idolâtrie la projection flatteuse et trompeuse, dans un labyrinthe de miroirs grossissants, des principes humains, trop humains, de l'amour-propre possessif et de ses passions vindicatives. Les dieux dans *Phèdre* sont d'autant plus fascinants pour le spectateur moderne qu'il les sait illusoire, mais découvre en eux les puissances d'illusion et de perte dont il n'est pas plus indemne que les anciens Grecs païens » (Marc Fumaroli, *Exercices de lecture*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Idées », 2006, p. 289).

²⁸ Voir Paul Claudel, *Conversation avec Jean Racine*, in *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p. 461 : « Tout le secret du langage de Racine est là. La raison y règne. Rien n'y manque de ce qu'on appelle l'art de persuader. Mais en dessous et avec il y a autre chose ».

En suivant les analyses de Gilles Declercq, on pourrait montrer par exemple comment l'hypotypose racinienne « ne persuade que celui qui l'énonce et qui, dans le même temps, s'y perd » (voir « Une voix doxale : l'opinion publique dans les tragédies de Racine », *XVII^e siècle*, 182, janvier-mars 1994, p. 119). Que l'on songe à l'hypotypose d'Oreste recréant, aux yeux de Pyrrhus, l'image d'une seconde Troie où Astyanax prendrait la relève d'Hector (*Andromaque*, acte I, scène 2, vv. 143-172) ; à celle de Phèdre s'efforçant d'aimer Hippolyte par la puissance imageante, à l'irréel du passé, de son roman du labyrinthe (*Phèdre*, acte II, scène 5, vv. 649-662) ; ou au tableau de l'éternelle séparation brossée par Bérénice (*Bérénice*, IV, scène 5, vv. 1111-1121), laquelle « s'exerce, nouvelle Andromaque, à maîtriser son chagrin par un rituel élégiaque, une *alchimie de la douleur* » (Gilles Declercq, « "Alchimie de la douleur" : l'élégiaque dans *Bérénice*, ou la tragédie éthique », *Littératures classiques*, n° 26, 1996, p. 163).

²⁹ La question de *Phèdre* s'approfondit pleinement dans la question baudelairienne telle que la définit le « Baudelaire contre Rubens » : « C'est vrai, il n'y a pas lieu d'en douter, la question que Baudelaire formule : que vaut l'écrit, qu'est-ce qui peut nous laver de cette faute ? est de celles qui n'en finissent pas de troubler. Sans objet pendant des siècles, lorsqu'il y avait un Dieu pour garantir les symboles,

vers qu'ils « ont bouleversé [s]on adolescence », il faut comprendre que l'entrée en scène de la reine titubant vers le soleil de la parole a eu pour l'adolescent la valeur augurale d'une figuration de son souci le plus profond. À ce point, relisons la réponse à une enquête faite en 1990 auprès des professeurs au Collège de France sur « quelques livres qui ont compté », dans laquelle le poète revient sur les premiers vers de Phèdre :

Après quoi [l'auteur vient d'évoquer la IV^e *Bucolique* de Virgile] l'autre livre décisif fut la *Phèdre* de Jean Racine, à cause des quatre vers que prononce la reine, si attendue, quand elle paraît sur la scène.

*N'allons pas plus avant, demeurons, chère CEnone,
Je ne me soutiens plus, mes forces m'abandonnent,
Mes yeux sont éblouis du jour que je revois
Et mes genoux tremblants se dérobent sous moi...*

Je préférerais relire indéfiniment cette suite d'alexandrins que bien comprendre le reste, dont la psychologie ne m'intéressait nullement. Je n'avais d'yeux dans ces paroles de la passion que pour leurs cimes lointaines, dans la lumière des quatre vers, et cette fascination m'est restée [...]. Mais j'ai fini par comprendre que si ces vers ont tant de puissance, c'est parce qu'on y entend parler le vers lui-même. Qui ne peut aller « plus avant », abandonné par ses forces, qui ne peut que rester dans son palais, aveugle au monde extérieur, quitte à être ravagé par l'imagination désirante laissée sans frein, qui va se voir bientôt condamné à prononcer ses derniers mots assurés, au cœur pourtant du grand théâtre classique, sinon le vers alexandrin lui-même, enfermé qu'il est dans l'intemporel de ses deux hémistiches, bâtis symétriquement ?³⁰

puis tue, comme un secret, par Racine, puis repoussée, d'un geste, comme une crainte inutile, par la poésie romantique – qu'on songe au *William Shakespeare* encore, à son dédain de *Hamlet* –, elle apparaît à nu dans *Les Fleurs du Mal*, œuvre qui ne cherche aucune caution, soit philosophique soit religieuse, et depuis, avouée ou tue, c'est le problème essentiel de la modernité poétique » (*Le Nuage rouge*, *op. cit.*, p. 78).

³⁰ *Entretiens sur la poésie*, *op. cit.*, pp. 340 s. Il vaut la peine de citer plus avant : « Si je fus requis de cette façon par *Phèdre*, me semble-t-il aujourd'hui, c'est parce que j'avais trop lu déjà de ces alexandrins qui, pour être de Victor Hugo et des romantiques, c'est-à-dire mieux avertis de l'existence ordinaire, n'en ont pas moins autour d'eux, du fait de leur forme, la clôture en cela fatale qui les prive sans qu'ils le sachent de l'expérience du temps ; c'est parce que je voulais, moi autant que la reine inquiète, 'suivre des yeux un char fuyant dans la carrière', aller 'à l'ombre des forêts', rencontrer quelque chose de réel au sein même de l'expression poétique ; et parce que je sentais cependant que ce n'est donc pas dans simplement l'avenir, qui ne changera rien à la prosodie, mais dans la profondeur de la conscience, c'est-à-dire dans un travail sur les mots, que la métamorphose serait possible. De fait, ces vers de Racine communiquent directement, par le souci et par l'exigence, avec l'entreprise de Mallarmé dans *Hérodiade*. Ils incitent à prendre ce chemin de l'intérieur qui va vers Nerval, ou Baudelaire ».

L'idée selon laquelle les vers de Phèdre seraient moins ceux d'un personnage qu'une sorte de prosopopée de l'alexandrin lui-même rencontre l'hypothèse de Marc Fumaroli dans le chapitre conclusif de *Héros et orateurs* : « De Médée à Phèdre : naissance et mise à mort de la tragédie classique »³¹. Fumaroli lit dans *Phèdre* l'exténuation d'une parole dont Corneille avait, dans *Médée*, célébré la triomphante démiurgie. Sous une lumière d'orage, *Phèdre* serait la mise à mort de tous les leurres : éthique cornélienne de la gloire dont Cénone, condamnée à se jeter « dans la profonde mer », prononce la dissipation ; utopie pastorale vouée, avec le roman d'Hippolyte et d'Aricie, à se briser contre les moyeux d'un char entravé ; le « grand théâtre classique » murmurant avec Phèdre expirante sa propre consommation, comme sous l'effet d'un doute affectant son ordre, d'un « remords » brûlant sa prosodie.

Le détour par l'analyse de Fumaroli permet de mesurer la coïncidence entre l'angoisse figurée dans le rêve d'« Une représentation de *Phèdre* » et celle inhérente au travail des mots. Il s'agit bien pour le poète de forcer la clôture des mots, de rejoindre, fût-ce au prix du désarroi, la réalité extérieure au « palais » de l'écriture. L'écrivain reparcourt le chemin symbolique qui, en une répétition qui est approfondissement, mène du premier hémistiché au second, de l'élan vers la parole à une rétraction exténuée. La césure de l'alexandrin devient, pour reprendre un mot très racinien, ce « bord » où hésitent « deux servantes encombrées d'une mort ou d'une naissance » : mort liée au paradoxe d'un langage dont le dessein clarifiant se retourne en une « ontologie de la forme », comme si « rêve et incarnation » allaient du même pas ; « naissance » néanmoins car le personnage, et partant le lecteur, advient à une « conscience plus enrichie » de cette « dialectique d'illusions et d'incarnation »³².

Une dernière remarque : si le récit de Thémène trouve grâce auprès du poète, sans doute est-ce parce que le spectacle de la douleur s'y résout en une « pause contemplative », le monstre surgi des eaux allégo-

³¹ Marc Fumaroli, *Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, Genève, Droz, 1990, pp. 493-518.

³² Voir « Une terre pour les images » in *L'Imaginaire métaphysique*, *op. cit.*, p. 89. Claudel écrit superbement dans sa *Conversation sur Jean Racine* : Qu'est-ce autre chose le couple alexandrin que la pensée qui à chaque pas se mesure et se compare à elle-même ? Qui reprend, dans un avancement dont le *tempo* est un élément de beauté, équilibre comme d'un pied sur l'autre ? et se procure d'elle-même à elle-même une conscience enrichie » (*Œuvres en prose*, *op. cit.*, p. 457).

risant précisément « l'imagination désirante laissée sans frein », cette monstruosité fallacieuse du langage qui voue le personnage racinien à toutes les duperies, ce que Gilles Declercq appelle, chez Racine, le « chassé croisé de la Vérité et de la Parole »³³. Ce que reflète une telle dramaturgie au total, c'est une philosophie pessimiste du langage, ce fait qu'il n'y a pas de parole heureuse, si ce n'est dans un moment d'illusion qui se paie au prix fort. De sorte qu'il n'est guère étonnant que Bonnefoy lise en cette mort que Phèdre épèle une exténuation de l'alexandrin, lequel en sa forme parfaite porte chacun de ses mots au « maximum de sa présence sémantique » et de ses harmoniques, désignant par là la rhétorique et ses figures « dans leur abstraction fondamentale » ? Tel est bien le sens de la remarque du poète à la fin d'un exposé de Michael Edwards sur « Poésie, rhétorique, *Phèdre* », en 1995 : « La langue, la belle langue française que Racine emploie, s'avoue mortelle, se reconnaît précaire et destinée à se remettre en question, à *devenir*, au moment même et dans la mesure où la rhétorique lui permet d'atteindre à une sorte de perfection »³⁴. Ainsi Phèdre pourrait-elle à bon droit psalmodier les deux alexandrins conclusifs d'un poème de « Douve parle »³⁵ : « Oui,

³³ Voir Gilles Declercq, « Crimes et arguments. Étude de la persuasion dans *Britannicus* (IV, 4) », *Lalies*, 3, 1984, pp. 173 s. notamment.

³⁴ Voir *Poésie et Rhétorique*, Colloque de la Fondation Hugot du Collège de France réuni par Yves Bonnefoy, actes rassemblés par Odile Bombarde, Paris, Lachenal & Ritter, 1997, pp. 97 s. : « quand, par exemple, Phèdre dit : 'Je crois voir de ta main tomber l'urne terrible', voilà une figure de rhétorique mais avec la sorte de surcroît de lisibilité, qui est fournie par le beau travail de jardinier que Racine a accompli sur tout le texte alentour ; et dans ces conditions, on voit que les figures, non seulement ont été employées, mais en sont comme désignées ainsi dans leur abstraction fondamentale ».

³⁵ Voir *Poèmes*, *op. cit.*, « Une voix », p. 89. Resterait à poser la question du tragique, dans la mesure où l'expérience du négatif dont le poète décrit « tous les détours » n'implique pas que la conscience poétique soit, chez Bonnefoy, une conscience tragique. Le messianisme poétique de cette œuvre transmue le tragique qui, chez Racine, est dans la douloureuse traversée des ironies du langage (« leur action est dans leur parole » disait Suarès des personnages raciniens), l'affrontement des conflits inhérents à la parole, dupe, si ordonnée soit-elle par la rhétorique, des processus par lesquels le moi s'aveugle. Le tragique racinien est dans l'ambivalence d'un langage qui, au moment même où semble triompher son pouvoir de persuasion, voit s'ouvrir le gouffre de l'informulé, de ces « pensées imperceptibles » dont Nicole et les maîtres de Port-Royal ont esquissé la théorie (voir Gilles Declercq, « La formation rhétorique de Jean Racine », et Jean Mesnard, « Racine, Nicole et Lancelot », in *Jean Racine 1699-1999*, Actes du colloque du tricentenaire (25-30 mai 1999), Paris, Presses universitaires de France, 2003, respectivement pp. 257-290 et 291-372. Sur les « pensées imperceptibles », voir Laurent Thirouin, *L'Aveuglement salutaire*, Paris, Champion, 1997, pp. 148 ss.).

Chez Bonnefoy, on ne rencontre rien de cette tradition augustinienne qui fait des personnages raciniens des rois dépossédés, voués à un immense travail de deuil. Peut-être le poète répondrait-il qu'après Mallarmé, il n'est d'autre certitude que celle du néant de matière à quoi se réduit le bref moment de la vie, et que par conséquent le chemin vers l'intériorité dont, avant Baudelaire, Phèdre

c'est bientôt périr de n'être que parole, / Et c'est tâche fatale et vain couronnement. »

Patrick LABARTHE
Université de Zurich

égréne les stations, n'est autre que celui qui – au-delà de l'éros dans les rets duquel s'enfièvent les fauves raciniens, au-delà des pièges de la conceptualité et des fantasmes –, mène à la reconnaissance du seul lieu où vivre, de la seule raison d'être, ce qu'il appelle dans « Une terre pour les images », « le rapport du Je à autrui comme un absolu en puissance » (*L'Imaginaire métaphysique, op. cit.*, p. 83).

