

Dominique Combe

*Du mouvement et de l'immobilité de Douve, "théâtre et poésie"*

In A.Foglia/M.Froidefond/L.Zimmermann, "Quelle parole a surgi près de moi ?" *Du mouvement et de l'immobilité de Douve* d'Yves Bonnefoy, Univ. Paris VII, Cahier Textuel, Hermann, 2016, pp.33-41

A la parution de *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, en 1953, la critique n'a pas manqué de souligner la portée philosophique du poème, en le rapportant à la tradition "métaphysique" de la poésie anglaise ou française des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, aussi bien qu'à la philosophie de Hegel ou de Kierkegaard. Certes, outre l'exergue empruntée à la *Phénoménologie de l'Esprit* et la référence aux "vieilles/Idées retentissantes" (MID, p.92), certains vers en forme de sentence, de maxime ou d'aphorisme relèvent explicitement du discours "philosophique" :

"Que chercher sinon qui s'échappe  
Que voir sinon qui s'obscurcit,  
Que désirer sinon qui meurt,  
Sinon qui parle et se déchire ?" (MID, p.66)

"Il te faudra franchir la mort pour que tu vives,  
La plus pure présence est un sang répandu." (MID, p.74)

"Que le verbe s'éteigne  
Sur cette face de l'être où nous sommes exposés,  
Sur cette aridité que traverse  
Le seul vent de finitude." (MID, p.85)

"O ma complice et ma pensée, allégorie  
De tout ce qui est pur,  
Que j'aime qui resserre ainsi dans son silence  
La seule source de joie." (MID, p.111)

Le jeune Bonnefoy, qui a publié une première version d'*Anti-Platon* en 1946, est déjà assurément un poète "pensif", nourri de l'enseignement de Jean Wahl à la Sorbonne et de la lecture des philosophes – Platon, Plotin, Hegel, Kierkegaard, Chestov -, qu'il cite volontiers dans ses premiers essais comme "Les Tombeaux de Ravenne" (1953), l'essai sur *Les Fleurs du mal* (1955), ou "L'Acte et le lieu de la poésie" (1959), tous repris dans *L'Improbable*. Dénonçant l'empire du concept où se complaisent les philosophes, il s'inscrit dans une critique de la philosophie qui est elle-même au fondement de la pensée philosophique.

Mais, pour autant, *Douve* n'est pas un *poème philosophique* dans la lignée de Lucrèce ou de Vigny, à qui Bonnefoy se réfère fréquemment<sup>1</sup>, pas plus d'ailleurs que ne le sont les poèmes en prose d'*Anti-Platon*. Malgré une propension à des énoncés assertifs, optatifs ou impératifs à forte teneur intellectuelle ou à coloration gnomique<sup>2</sup>, le poème échappe

---

<sup>1</sup> Pour Lucrèce, voir par exemple le poème intitulé « De natura rerum » dans *Début et fin de la neige* (1991) et, pour Vigny, la lecture précoce des *Destinées*.

<sup>2</sup> Propension néanmoins bien moins grande que celle de René Char ou de Saint-John Perse à la même époque...

à l'exposé théorique et, *a fortiori* didactique, propres à un genre encore illustré, dans la jeunesse du poète, par Valéry.

Comme l'observe Pierre Schneider, dans un article important publié par la revue *Critique* en avril 1954, la signification philosophique de *Douve* tient non pas à l'exposé de thèses ou d'idées "philosophiques", mais précisément à la force des images et à l'intensité de la charge des mots. *Douve* prend ainsi le relais du poème philosophique en incarnant la pensée dans une fable dramatique. Le *drame* contribue ainsi au déploiement d'une pensée essentiellement poétique – d'une pensée en poésie qui échappe à la formulation d'une quelconque "thèse" extérieure au poème.

Depuis les années 1980, la critique s'est surtout intéressée à la dimension narrative de cette fable, en mettant *Du mouvement et de l'immobilité de Douve* en relation avec les récits abandonnés *Rapport d'un agent secret* et *L'Ordalie*, et les "récits en rêve" ultérieurs. *Théâtre de Douve*, publié dès 1949, a été écrit entre la prose *Récit d'un agent secret*, refusé par l'éditeur et détruit, et les "sept poèmes du mouvement et de l'immobilité de Douve", nés de ce même récit. Dans une note qui accompagne la réédition de ces "écrits anciens", Bonnefoy lui-même rapporte le poème *Douve* à l'écriture narrative de la fiction : "Cet écrit est donc de la nature du récit, bien que de façon allusive", [...] représentant d'une espèce disparue". "Développé selon sa logique propre", ajoute Bonnefoy, le nom "Douve" dans *L'Agent secret* aurait ainsi pu "donner lieu à non pas à des poèmes, mais des fictions, voire des romans". Soucieux qu'il est de pointer les insuffisances de ses premières fictions, Bonnefoy conclut : "Je ne suis pas devenu romancier"<sup>3</sup>.

Constatant l'échec de l'oeuvre de fiction, Bonnefoy n'envisage pas pour autant la possibilité d'une production dramatique, bien que certains entretiens fassent allusion à des projets, jamais aboutis, qui relèvent du théâtre, et en particulier de la tragédie. Comme le laisse du reste entendre Bonnefoy en rééditant ces "écrits anciens", le texte originel récusé de la section "Théâtre de Douve", de la même façon que celui de *L'Ordalie*, permet de mieux comprendre la signification du poème de 1953 pour l'ensemble de l'oeuvre, ne serait-ce qu'*a contrario*. Bonnefoy a repris la "matière" de ces textes primitifs pour en faire tout autre chose, sous le signe de la "poésie". Ainsi, dans la genèse de la première section de *Douve*, c'est déjà le rapport entre "théâtre et poésie" qui se joue. Dans le texte primitif, la théâtralité est plus manifeste que dans le poème de 1953. L'écriture atteste ainsi une tentation du drame, à laquelle Bonnefoy paraît avoir renoncé.

### **Le déni du théâtre**

La critique n'a pas manqué de signaler la portée dramatique de *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*. Ainsi, dès 1954, Pierre Schneider analyse le poème tout entier sous le signe de la métaphore scénique, qui met en évidence la puissance dramatique de la poésie : "Celui qui apprenait son rôle dans sa chambre, qui le répétait tranquillement dans les coulisses, est soudain brutalement poussé sur la scène. Tout change aussitôt : il est acteur – 'Je suis sur une terrasse dans un trou de la mort' ". Dans le même registre, Pierre Schneider recourt à la métaphore de l'opéra, qui associe le chant au théâtre : "Le

---

<sup>3</sup> *Traité du pianiste et autres écrits anciens*, Mercure de France, 2008, p.44.

chant y alterne avec le récitatif, et les moments de la plus grande 'éloquence physique' sont coupés de scènes et d'actes qui préservent de la monotonie" <sup>4</sup>. Trente ans plus tard, Gérard Gasarian évoque "le drame auquel on assiste", pour mieux en analyser la signification "allégorique"<sup>5</sup>. Michèle Finck consacre un paragraphe du premier chapitre de *Yves Bonnefoy, le simple et le sens* (1989) au "modèle du théâtre"<sup>6</sup>. Daniel Lançon montre que la figure de "Douve", "recèle encore, quant à elle, une dimension dramatique: arrivée dans le parc, approche de l'orangerie et entrée dans ses deux salles"<sup>7</sup>.

En fait de théâtre, la référence à la tragédie s'impose, avec le rite sacrificiel de la mort de Douve, à travers ses cinq sections, comparables aux actes d'une tragédie classique, même si la représentation de la mort en scène contrevient évidemment aux règles de la bienséance. A l'oral, la scansion iambique de Bonnefoy <sup>8</sup> lisant les poèmes, élève la performance à la hauteur d'un rite. Par une constante tension de la voix, par une intonation ascendante apparentée à la psalmodie, la diction se fait "profération" - sur le devant d'une scène qui pourrait être celle de la tragédie, grecque ou racinienne. On y entend en outre de nombreuses allusions aux grands thèmes tragiques empruntés aux sources d'Eschyle, de Sophocle, ou encore de Virgile ou de Dante - l'accomplissement du destin dans l'Orangerie "à la française", la Ménade "la tête en bas" (MID, 78)<sup>9</sup>, le corps démembré, la descente aux "étages inférieurs" des Enfers où, telle Eurydice, Douve "s'abîme" (MID, 68), etc. Michèle Finck et Patrick Labarthe<sup>10</sup>, en particulier, ont étudié la présence de l'intertexte racinien.

Le contexte est celui, après-guerre, d'une renaissance de la tragédie, et singulièrement de la tragédie grecque, sous l'influence toujours considérable de *La Naissance de la tragédie* et peut-être du *Théâtre et son double*. Dans le "poème dramatique" *Et les chiens se taisaient*, sous-titré "Tragédie" en 1947, Aimé Césaire transpose également le *Prométhée enchaîné* d'Eschyle, et représente, comme Bonnefoy, une plongée dans les eaux ténébreuses du Styx. A la même époque, Edouard Glissant, que Bonnefoy a croisé assez souvent entre la rue des Fossés-Saint-Jacques et la Place Saint-Michel, qualifie de "tragédie" *Le cadavre encerclé* de Kateb Yacine, inspiré d'Eschyle, qu'il préface en 1959. Cette nouvelle actualité de la tragédie, loin d'être "morte" comme l'affirme Georges Steiner en 1965<sup>11</sup>, s'accorde avec la lecture passionnée des Classiques Vaubourdolle dans lesquels Bonnefoy, enfant puis adolescent, découvre Racine et Corneille, avant la rencontre décisive avec Shakespeare.

A maints égards, le poème peut donc être lu, sinon comme une tragédie ou un drame poétique dans la tradition symboliste (alors représentée par Claudel), du moins comme une sorte de poème dramatique. *Douve* tient en effet du dialogue, comme *Eloa* ou

<sup>4</sup> P.Schneider, "La Poésie d'Yves Bonnefoy", *Critique* n°83, avril 1954, p.1169.

<sup>5</sup> G.Gasarian, *Yves Bonnefoy, la poésie, la présence*, Champ Vallon, 1986, p.50.

<sup>6</sup> M.Finck, *Yves Bonnefoy, le simple et le sens*, José Corti, 1989

<sup>7</sup> D.Lançon, *Yves Bonnefoy, histoire des œuvres et naissance de l'auteur*, Hermann, 2014

<sup>8</sup> Voir l'étude stylistique remarquable de F.Deloffre consacrée au recueil *Pierre écrite* : « Versification traditionnelle et versification libérée d'après un recueil d'Yves Bonnefoy », in M.Parent (dir.), *Le vers français au XXe siècle*, Klincksieck, 1967, pp.45-55.

<sup>9</sup> Toutes les références renvoient à l'édition Poésie/Gallimard des *Poèmes* publiée en 1982 (noté MID).

<sup>10</sup> P.Labarthe, « La cérémonie de l'obscur : Yves Bonnefoy et Racine », *Poésie et ontologie*, Colloque international Yves Bonnefoy, Ardua/William Blake, 2008, pp.95-110.

<sup>11</sup> G.Steiner, *La mort de la tragédie*, trad.fse, Seuil, 1965

*Hérodiade*, et du monologue, comme *L'Après-midi d'un faune* - voire *La Jeune Parque*, filiation récusée par Bonnefoy, qui préfère saluer "Le cimetière marin".

Le déni, ou du moins l'oubli du drame paraît d'autant plus surprenant que Bonnefoy, quelques années plus tard, entreprend la traduction de Shakespeare, et consacre plusieurs poèmes et "Récits en rêve" à l'univers du théâtre ("Une représentation de *Phèdre*" dans *L'Origine de la parole*, ou *Le théâtre des enfants* dans *La Longue chaîne de l'ancre*, ou encore les deux textes sur une représentation de *Hamlet* dans *L'Heure présente*). Bonnefoy est en outre en relation avec Patrice Chéreau pour la mise en scène de sa traduction de *Hamlet* au Festival d'Avignon, en 1988.

Les poèmes de *Douve* peuvent ainsi être considérés comme virtuellement dramatiques – non pas conçus pour la scène, certes, mais tout de même étroitement liés au théâtre dans sa signification première, à "l'essence du théâtre", par le drame qui s'y noue. *Du mouvement et de l'immobilité de Douve* conserve la trace d'une origine dramatique oubliée ou déniée, sur le mode d'un théâtre intérieur, virtuel, le théâtre de la conscience – ou théâtre "mental", comme dirait Mallarmé.

### **Théâtralité de Douve ?**

"Du mouvement et de l'immobilité de Douve" est un titre énigmatique qui, calqué sur le latin, paraît emprunter au genre des traités scientifiques ou philosophiques (*De Anima*, *De Natura rerum*, *De l'habitude*, etc.). Et les deux substantifs antagoniques "mouvement" et "immobilité" appartiennent clairement au registre de la physique et, tout à la fois, de la philosophie (les Eléates, Héraclite et Parménide, Aristote dont on a pu dire que sa philosophie est tout entière une philosophie du mouvement).

Mais le couple de ces contraires, autour duquel le poème tout entier s'organise, peut aussi bien être lu au prisme du vocabulaire de la scène, du théâtre ou de la danse puisque les gestes de Douve forment une véritable chorégraphie. La question du mouvement n'est en effet pas moins cruciale pour le spectacle, pour la mise en scène, pour l'écriture dramatique elle-même, que pour la physique ou la cosmologie. A travers le mouvement et l'immobilité, se joue le rapport entre l'action et la parole. La question du statisme dans la tragédie, illustrée par le *Prométhée enchaîné* d'Eschyle, a fait l'objet d'une réflexion approfondie de la part des théoriciens du drame moderne, depuis le symbolisme.

En outre, le poète évoque directement le rôle endossé par Douve, qui "se farde" (MID, 61) et s'efforce d'échapper à la mort en la "jouant" : "Es-tu vraiment morte ou joues-tu/Encore à simuler la pâleur et le sang [...] Es-tu vraiment morte ou joues-tu/Encore en tout miroir/A perdre ton reflet, ta chaleur et ton sang/Dans l'obscurcissement d'un visage immobile" (MID, p.70). Douve finit par assumer pleinement ces rôles fallacieux comme autant de "comédies" auxquelles la mort effective doit mettre un terme : "Or est venu ce vent par quoi mes comédies/se sont élucidées en l'acte de mourir" (MID, p.83). *Theatrum mundi* : la mort, elle-même, est un théâtre où le corps agonisant s'expose.

Il n'est donc peut-être pas sans importance de rappeler que la genèse de Douve est contemporaine de la traduction de la pièce de Léonora Carrington *Une chemise de nuit de flanelle*, que Bonnefoy publie à la Librairie des Pas Perdus en 1951. Certes, il s'agit d'une

pièce surréaliste, dans laquelle l'invention verbale et l'onirisme l'emportent sur la dimension scénique, mais l'écriture dramatique y est tout de même présente. Et la production poétique de Bonnefoy postérieure à 1953, de même que les traductions de Shakespeare, à partir de 1955 et, surtout, les réflexions sur les rapports entre "théâtre et poésie" qui en découlent (*Théâtre et poésie, Shakespeare et Yeats* en 1998), permettent sans doute désormais de mieux saisir, rétrospectivement, les enjeux dramatiques – scéniques, même – de la poésie de Douve, et des récits d'où elle est née.

### **La genèse de *Théâtre de Douve*, de 1949 à 1953**

La dimension dramatique de *Du mouvement et de l'immobilité de Douve* est clairement attestée par le titre même de la première section "Théâtre de Douve", qui a fait l'objet d'une prépublication également intitulée *Théâtre de Douve*, en avril 1949, aux Editions de la Part du Sable, au Caire. Outre cette plaquette<sup>12</sup>, il faudrait prendre en compte les dix-neuf poèmes publiés à Paris dans une livraison du *Mercure de France* n°1039 du 1er mars 1950 sous le titre "Théâtre" (I-XIX), dans un ensemble d'emblée intitulé "Du mouvement et de l'immobilité de Douve". Le titre donné à ce groupement de poèmes, qui compose la première section du volume de 1953, présent dès l'origine du projet, se maintient au fil des différentes publications qui conduisent au poème de 1953 et à sa réédition *ne varietur* dans l'ensemble des *Poèmes* de 1975, jusqu'au volume de poche de 1982.

Bien que Bonnefoy le considère comme un "faux départ", *Théâtre de Douve* apparaît tout de même l'origine du poème de 1953. Certes, "il serait inexact de penser que le texte de 1949 est une ébauche du livre de 1953. Par rapport à celui-ci ces pages anciennes sont un peu ce que l'homme de Néandertal fut à l'homme de Cro-Magnon : une espèce très étroitement apparentée mais tout de même distincte et qui s'est rapidement éteinte".<sup>13</sup> La comparaison de registre "préhistorique" souligne clairement l'idée d'une filiation interrompue, dont le "chaînon" principal aurait été le nom et la figure de "Douve". Malgré la persistance du titre, la différence fondamentale tient selon Bonnefoy au statut même de "Douve" qui, dans le texte de 1949, "est d'évidence un être avec lequel quelqu'un, celui qui dit "Je" dans ces pages, est engagé dans une relation personnelle, et même dans une vie partagée".<sup>14</sup> En d'autres termes, en 1949, "Douve" serait encore selon Bonnefoy un personnage, ou à tout le moins une figure personnelle ou anthropomorphe<sup>15</sup>, alors que, dans le poème de 1953, elle ne serait plus qu'un "signifiant" : "Douve, en dépit de nombre d'aspects humains que ce nom prend souvent en charge, mais de façon fugitive et contradictoire, n'est nullement perçue comme essentiellement une personne [...]"<sup>16</sup>. Bonnefoy ne cessera de revenir sur le nom de "Douve" au fil de ses entretiens, comme en 2003 : "Le mot "douve" avait été pour moi, non la désignation d'une réalité particulière, mais, au contraire, l'expérience d'un effacement de toute désignation de cette sorte au cours du travail d'écriture où je me trouvais engagé. Un être y était présent, assurément, une figure de femme, mais le mot

<sup>12</sup> Rééditée avec le *Traité du pianiste et autres écrits anciens*, *Mercure de France*, 2008, accompagnée de quelques commentaires qui précisent le contexte de l'œuvre et le sens de cette republication. C'est à cette édition que les citations sont empruntées.

<sup>13</sup> *Traité du pianiste et autres écrits anciens*, *Mercure de France*, 2008, pp.43-44.

<sup>14</sup> *ibid.*

<sup>15</sup> Fût-ce sous la forme d'un « impersonnage », tel qu'on le trouve dans nombre de « drames modernes », selon J.-P.Sarrazac (*Poétique du drame moderne*, Seuil, 2012, pp.183sq).

<sup>16</sup> *ibid.*

qui s’y attachait était plus fort qu’elle. Ce mot s’obstinait, en somme, dans ces poèmes, et devenait de cette façon le signifiant de toute réalité possible, par cette indication que la dénomination en poésie disparaît comme moyen d’une représentation mais y demeure comme voie vers une présence. [...] Et ce mot “Douve” avait, d’emblée d’ailleurs, une majuscule, parce que dans l’expérience de la présence les choses sont des êtres autant que les personnes humaines. J’ai souvent dit qu’en poésie il n’y a que des noms propres”<sup>17</sup>.

Il n’en demeure pas moins que, si ouvert et polysémique soit-il, ce “signifiant” “Douve” produit ce qu’on pourrait appeler un effet de drame sur l’imagination du lecteur, et induit une lecture dramatique ou dramatisée, dans tous les sens du terme. Michèle Finck souligne d’ailleurs le fait que “Douve” est très proche du nom de la ville de Douvres, en Angleterre, qu’on entend de la bouche de Gloucester, dans *Le Roi Lear*, traduit par Bonnefoy : Connais-tu Douvres ?/Oui, maître/Il y a là une falaise, dont la haute tête penchée/regarde avec effroi le grouffre qu’elle borne/Conduis-moi seulement jusqu’à son extrême rebord/Et je réparerai les maux que tu endures” (I,4). Cette “falaise” revient dans le sixième poème de “Théâtre de Douve”: “Quelle brume croissante m’arrache ton regard ? Lente falaise d’ombre, frontière de la mort” (MID, p.50).

Le texte de 1949 pose clairement une situation théâtrale, par la notation interne de la séquence IV, qui fait explicitement référence à l’espace de la scène sur laquelle Douve se produit – “se donne en spectacle” (*Traité du pianiste*, op.cit., p.173) : “Au centre d’un théâtre, sur la scène éclairée par la mer, Douve se renverse sur des pays de linge” (p.172). Aussi faut-il interpréter la formule initiale, reprise dans la séquence III : “L’indestructible Douve s’approche”, comme une sorte de didascalie ou d’indication scénique ouvrant sur la réplique centrale : “Regarde-moi, regarde-moi, j’ai couru” (pp.171, 172, 174), autour de laquelle l’échange s’organise. La même formule au discours direct revient littéralement dans *Du mouvement et de l’immobilité de Douve*, dans la troisième partie du poème “La salamandre”, immédiatement suivie d’une autre formule du texte de 1949 : “Je suis près de toi, Douve” (MID, p.98).

Dans la version de 1949, dès la première séquence, le lecteur est donc plongé *in medias res* par des déictiques qui font signe vers le lieu même de la scène – une île qui, certes, renvoie à la Corse<sup>18</sup>, où le poète a séjourné, mais qui n’est pas sans rappeler les “Divinités par la rose et le sel,/Et les jouets de la jeune lumière,/Iles !...” de *La Jeune Parque*<sup>19</sup> : “Nous sommes très malades dans cette île”, “cette île de flamme”, décor évoqué sinon décrit au fil des séquences : “Il y a derrière le mur tant d’objets”, la “chambre rocheuse”, la mer, le vent, la porte ouverte, les vitres de cette “auberge d’étouffante jeunesse”... Et, surtout, la théâtralité tient au jeu de questions-réponses où tente de se nouer l’impossible dialogue entre la voix du poète et celle de “Douve”, concrétisé par l’adresse à la deuxième personne : “Je suis près de toi, Douve, je t’éclaire” (III, p.172), “Douve, quel vent t’illustre ?” (V, p.172), “Es-tu belle, Douve ?” (VIII, p.174), “Es-tu absent, toi qui ne peux me répondre?” (XI, p.175). Certes, le texte de 1949 paraît accorder la dominante au récit, dans ses séquences à l’imparfait : “Douve, je t’entendais sur la terre” (II, p.171), ou aux verbes d’action au présent (“Douve s’approche”, “Douve se donne en spectacle”, “Je suis près de toi, Douve, je t’éclaire”, “Et je pleure. Des oiseaux

<sup>17</sup> *L’Inachevable. Entretiens sur la poésie 1990-2010*, Albin Michel, 2010, rééd. Livre de poche, p.366

<sup>18</sup> Selon une information biographique communiquée par Patrick Née.

<sup>19</sup> P.Valéry, *Œuvres I*, Gallimard, Pléiade, 1957, p.106

nous frappent”, etc.). Mais ces actions ne sont pas tant relatées que montrées, exhibées même sur le mode mimétique, qui permet d’associer la vision aux fantasmes d’un érotisme transgressif, hanté comme chez Jouve par la pulsion de mort et par le rêve oedipien : “Ainsi criait-elle jadis, dans son pays de vitres : “Ma mère ! Ma mère ! Voyez quels grands fleuves m’habitent” (IV, p.172).

Il s’agit bien de donner à voir au récitant, comme au lecteur-spectateur, les gestes de Douve sur la scène “éclairée par la mer” ou par le récitant lui-même (“je t’éclaire”), “à contre-jour” (V, p.173) et de faire entendre sa voix.

### **Le théâtre de l’Eros**

Dans le texte de 1949, l’acte de *voir* a pour “objet” (dans le sens de l’objet surréaliste, également) le corps violemment érotisé de Douve, “danseuse d’enfance non divulguée” (XII, p.175) qui, dans une attitude provocante, “se renverse sur des pays de linge” et “danse”, “cheveux défaits” (IV, p.172), “de la salive sur [l]a bouche” (VII, p.174), “seins liés aux étoiles, jambes jetées aux poissons du sperme” (X, p.175). Douve s’expose, s’exhibe, suscitant le désir fétichiste du poète : “Je guette, au point de pur ozone, l’apparition soudaine du genou” (III, p.172). De là, les impératifs récurrents : “Regardez, regardez, ses cheveux sont défaits”, “Voyez quels grands fleuves m’habitent !” (IV, p.172). La “Ménade” qui, telle Galatée dans la troisième *Bucolique*, “fuit vers les saules”, “simulant/la joie simple d’un jeu” (MID, p.68) s’apparente à la nymphe que les “yeux mi-clos” du faune de Mallarmé, fixe intensément et obsessionnellement. Mais elle est également celle qui, à la lettre, fait voir : “Elle me montre la nuit, cette pierre, fausse flamme.” (VI, p.173). La relation érotique passe par le regard, mais aussi par les “mains qui égarent leurs cendres sur nos corps” (X, p.174).

Dans le texte de 1953, la dimension visuelle – même s’il s’agit d’une vision intérieure, fantasmatique – de la situation propre au “théâtre” est soulignée dès les premiers vers : “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 morte ô plus belle/Que la foudre [...]” (MID, p.45), avant de revenir comme un motif obsessionnel au présent ou au passé, dans un jeu subtil de variations temporelles : “à chaque instant, je te vois naître, Douve” (MID, p.48), “Et je t’ai vue ensablée” (MID, p.51), “Je vois Douve étendue” (MID, pp.54, 56, 58), “Mais je vois tes yeux se corrompre” (MID, p.57), “Je te vis disparaître” (MID, p.59), “Sous tes voûtes, je te vois luire” (MID, p.60). Le verbe “découvrir” : “Je te découvre étendue” (MID, p.53) participe du même processus de la vision dans lequel Douve est placée en position d’objet, de manière toute passive, comme une victime offerte aux yeux du poète. Le récitant (qui, du fait d’une construction syntaxique ambiguë, selon qu’on considère le syntagme “Ménade consumée” comme en apostrophe ou en apposition, peut aussi bien être Douve elle-même) se trouve ainsi placé en position voyeuriste de témoin, de “seul témoin” du sacrifice de Douve, selon le titre du troisième poème de la section “Derniers gestes” : “[...] ô je fus, /Ménade consumée, dure joie mais perfide, /Le seul témoin, la seule bête prise /Dans ces rets de ta mort que furent sables /Ou rochers ou chaleur, ton signe disais-tu” (MID, p.67).

La même thématique du témoignage joue un rôle central en 1958, dans *Hier régnant désert*<sup>20</sup>, qui s'ouvre sur une section et un poème éponyme intitulés "Menaces du témoin". Les premiers vers rappellent le sujet de *Douve* : "Que voulais-tu dresser sur cette table/Sinon le double feu de notre mort" (HRD, p.117). Selon le même registre de la pulsion scopique, il faut mentionner la position du guetteur, au regard inquisiteur, animé d'une possible intention prédatrice dans la version de 1953, attribuée cette fois à Douve : "O guetteuse toujours je te découvre morte" (MID, p.53). Dans *Hier régnant désert*, un poème important de la section "Le visage mortel" s'intitule justement "Les guetteurs" (HRD, p.134).

La charge explicitement érotique de la version de 1949 paraît s'atténuer au profit d'un "voir" plus abstrait et en quelque sorte sublimé, même si un désir mêlé d'effroi continue à affleurer dans une vision fantasmagorique qui fait écho à l'érotisme "baroque" de 1949. De la première version, on retrouve la trace de l'attitude provocante de Douve, qui "se renverse sur des pays de linge", dans "c'était jour de tes seins" et "Une dernière fois de tes seins/Eclairant les convives" (MID, pp. 47 et 68), qui font écho à "Douve, seins liés aux étoiles, jambes jetées aux poissons du sperme" (*Théâtre de Douve*, X, p.175), ou encore dans le vers "Douve géniale, renversée" (MID, p.60). L'adjectif "géniale" doit être interprété dans son sens étymologique [*ingenialis*], qui renvoie au motif des noces et de la procréation. La portée érotique de la scène est encore suggérée par la comparaison éminemment jouvienne (ou baudelairienne) : "Et les dents découvertes comme pour l'amour", qu'il faut aussi prendre au pied de la lettre ; ou encore par la formule "je prendrai/Sur toi les libertés de la guerre" (MID, p.73), qui explicite le viol. La relation entre le récitant et Douve fait clairement allusion, comme chez Jouve, à l'amour physique : "Eprouvant sous mes doigts le débat du brasier et des lèvres" (MID, 97). Dans la version de 1949, les lèvres avaient déjà clairement une signification érotique. Plus largement, la fusion de Douve avec le paysage dans la mort est associée à une union charnelle : "Et je t'ai vue te rompre et jouir d'être morte ô plus belle/Que la foudre, quand elle tâche les vitres blanches de ton sang" (MID, p.45). *L'Improbable*, on s'en souvient, évoque "la voix apaisée de Phèdre au dernier acte, quand elle enseigne et se rompt"<sup>21</sup>. C'est ainsi que la fusion avec les éléments, ou la dissolution, est présentée comme un acte d'amour à l'échelle cosmique : "Le vent te pénètre" (MID, p.48), "Le ravin pénètre dans la bouche maintenant" (MID, p.61), "Éclair vide, cou sur mes lèvres, pénètre-moi ! [...]/ J'aime ne plus savoir quelles dents froides me possèdent" (MID, p.96). Il s'agit bien du désir de la "Ménade consumée" (MID, p.67), de la "terre désirante" (p.82) et du plaisir que "dispense la nuit" (MID, p.88) – "plaisir monotone" (MID, p.46) dans "l'acte de connaître et de nommer" (MID, p.77). "Connaître" doit s'interpréter dans le sens biblique, que suggère le vers : "Ayant vécu l'instant où la chair la plus proche se mue en connaissance" (MID, p.98). La théâtralité procède ici de la tension entre Eros et Thanatos.

### La poésie, malgré tout

En 2003, Bonnefoy a confirmé la référence théâtrale, en évoquant la pluralité des voix qui se font entendre dans le poème comme, dit-il, dans "une sorte de théâtre": "depuis longtemps maintenant j'entends des voix qui s'emparent de ma parole, y font leur place, c'est bien une sorte de théâtre, qui pourrait d'ailleurs être mis en scène, bien sûr une

<sup>20</sup> Noté HRD, *Poèmes*, op.cit.

<sup>21</sup> *L'Improbable*, Mercure de France, 1980, p.110.



scène nue ; et à cette écriture de sorte nouvelle, au moins pour moi, je travaille. Qu'est-ce que ce travail deviendra ? Je sais simplement que je m'y suis engagé".<sup>22</sup> La critique a depuis longtemps analysé les jeux complexes d'une énonciation instable et ambiguë, qui font l'extraordinaire richesse de *Douve* - l'entrelacement des "voix", le brouillage du dialogue et du monologue, les glissements subtils entre les pronoms "Je", "Tu" et "Elle", les changements incessants de perspective énonciative, le jeu du discours direct entre guillemets et du discours rapporté, jusqu'au renversement accompli par la section "Douve parle", qui est un véritable coup de théâtre. Douve, jusque-là victime muette, et passive, prend à son tour la parole dans et par le poème.

Tous ces faits d'énonciation, sur lesquels il n'est pas nécessaire de revenir, permettraient à eux seuls de rapprocher le poème *Douve* d'un théâtre de la parole qui, bien souvent s'approche de la poésie - comme chez Jean-Luc Lagarce, dont l'oeuvre paraît pourtant à tous égards si éloignée de celle de Bonnefoy. Dans *Derniers remords avant l'oubli* (1987) ou dans *Juste la fin du monde* (1990), dont la langue résonne également d'échos raciniens, l'action ne tient pas tant aux faits et gestes accomplis par les personnages, qu'à la parole même - et, surtout, au silence ou à la parole interdite ou "empêchée". Toutes choses égales par ailleurs, dans *Douve*, le long processus de la mort se joue également dans la parole elle-même - dans la parole comme acte (de langage). *Douve* est aussi, en ce sens, un drame hautement ritualisé de la parole.

Et pourtant, malgré la diversité des voix qui s'y font entendre, sur le mode de la fiction selon laquelle "Je est un autre", *Douve* demeure un "livre de poésie" (puisque Bonnefoy insiste sur la composition organique du volume) - un poème dramatique dans le sens moderne du terme. *Douve*, poème dramatique, n'est pas plus un drame qu'un récit en poésie car la version de 1953 relève de la poésie telle que Bonnefoy la comprend. Malgré "l'obscurité essentielle" dans laquelle le poème plonge, *Douve* est en effet l'expression d'un sujet incarné, à la recherche d'une "vérité de parole". Selon la conception platonicienne du drame, c'est bien la *mimèsis* qui distingue le théâtre - la tragédie, en l'occurrence -, en ce que le poète s'efface pour laisser la parole aux personnages, qui s'expriment en leur nom propre. La voix du poète est en quelque sorte "interdite", à telle enseigne que, pour s'exprimer, le poète doit lui-même endosser un rôle. Tel n'est manifestement pas le cas de *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, dont la forme est entièrement surplombée par la voix du poète. Cette voix est certes dédoublée, démultipliée entre "Je" et "Tu", entre le récitant et "Douve", mais elle est néanmoins toujours dominante. Ainsi démultipliée, la voix du poète est questionnée dans ses sources inconscientes, "relativisée", mais elle demeure comme l'expression d'un sujet conscient de soi, à l'écoute de ses "voix intérieures", et qui prend en charge de manière critique la responsabilité de sa parole. Théâtre ou poésie, il s'agit toujours de fictions de parole, toujours guettées par le risque de "l'Image". Le propre de la poésie, plus que de tout autre genre selon Bonnefoy, est qu'un sujet y interroge le "leurre des mots".

Dominique Combe, Ecole normale supérieure

---

<sup>22</sup> *L'Inachevable*, op.cit., p.385