



HAL
open science

Pour calmer l'intranquillité esthétique : Vérité et exercice spirituel dans l'oeuvre d'Yves Bonnefoy

Thomas Morisset

► To cite this version:

Thomas Morisset. Pour calmer l'intranquillité esthétique : Vérité et exercice spirituel dans l'oeuvre d'Yves Bonnefoy. Littératures, 2022, La langue, organisme vivant, 85, pp.135-153. halshs-03694672

HAL Id: halshs-03694672

<https://shs.hal.science/halshs-03694672>

Submitted on 13 Jun 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License

Pour calmer l'intranquillité esthétique : Vérité et exercice spirituel dans l'œuvre d'Yves Bonnefoy

Thomas MORISSET

INTRODUCTION : PARLER PHILOSOPHIQUEMENT DE LA POÉSIE¹

Figure majeure de la poésie du XX^{ème} siècle, Yves Bonnefoy a laissé derrière lui une œuvre qui dépasse le cadre strictement poétique : ses nombreux essais et ses cours au Collège de France constituent un corpus théorique important. Loin de se limiter à un simple commentaire de sa propre œuvre ou de celle d'autres poètes, ce corpus soutient que la poésie mène à l'expérience d'une « présence » qui est « transconceptuelle » et constitue un régime de vérité moins opposé à la vérité scientifique que d'un ordre entièrement différent de celle-ci². Partant, l'intérêt des théories d'Yves Bonnefoy pour l'étude philosophique apparaît clairement : faire de la poésie un moyen d'accès privilégié à ce qu'est le monde est une thèse qui intéresse à la fois la philosophie de l'art et la métaphysique. De prime abord, la tâche philosophique consisterait à dégager le plus finement possible les articulations entre les différents termes de la pensée bonnefoiyenne, en la comparant éventuellement avec des systèmes philosophiques avoisinants ou dont l'influence se ferait sentir dans cette double caractérisation de la vérité et de la présence.

Cette dernière direction est justement celle prise par deux beaux articles, l'un de Gwenaëlle Aubry sur la présence de Plotin chez Bonnefoy³ et l'autre de Marlène Zarader sur les points communs et les différences entre Bonnefoy et Heidegger⁴, tous deux présentés d'abord lors d'un

1 Cet article a d'abord fait l'objet d'une communication dans le séminaire des doctorant·e·s en philosophie de Sorbonne Université Philo'doctes. Que soient ici remerciées Fleur Thauray, qui avait organisé cette séance, et les camarades présent·e·s ce jour pour leur questions qui ont nourri cette réécriture. Je remercie également Lætitia Basselier, Azélie Fayolle, Marianne Massin et Patrick Werly pour leurs attentives relectures et fécondes suggestions.

2 Yves Bonnefoy, « Poésie et vérité » [1986], in Yves Bonnefoy, *Entretiens sur la poésie*, Paris, Gallimard, « Mercure de France », 1990, p. 253-275, p. 262. S'il y a opposition entre les deux, elle est historique et accidentelle, Bonnefoy appelant de ses vœux une meilleure articulation entre poésie et « raison ». Voir Yves Bonnefoy, « Mystère, poésie et raison » [1986], in Yves Bonnefoy, *op. cit.*, p. 291-299, p. 295-297.

3 Gwenaëlle Aubry, « Personne n'y marcherait comme sur une terre étrangère : présence de Plotin chez Yves Bonnefoy », in Daniel Lançon & Patrick Née (dir.), *Yves Bonnefoy. Poésie, recherche et savoirs*, Paris, Hermann, 2007, p. 197-218.

4 Marlène Zarader, « Entre parole et présence : Yves Bonnefoy et Martin Heidegger », in Daniel Lançon & Patrick Née (dir.), *op. cit.*, p. 219-236.

colloque à Cerisy-la-Salle. Mais, malgré la grande qualité de ces articles, le philosophe esthéticien que je suis ne peut s'empêcher d'exprimer une gêne d'ordre méthodologique à propos de ceux-ci, qui traitent d'un propos connexe au mien : l'entièreté des références à Yves Bonnefoy est issue de ses œuvres théoriques et jamais un seul vers n'est cité.

Il ne s'agit pas d'en tenir rigueur aux autrices, qui abordaient l'œuvre de Bonnefoy depuis leur spécialité philosophique. Cette gêne est l'expression d'un problème sans doute propre à la philosophie de l'art et à l'esthétique, concernant le statut des textes d'artistes. La méthode employée dans les articles cités consiste à commenter les textes de Bonnefoy comme s'ils étaient des textes philosophiques au même titre que ceux de Heidegger ou de Plotin. Or, ce présupposé me semble éluder une difficulté : contrairement à Heidegger, Bonnefoy ne parle pas de la poésie en philosophe, mais en poète et sa théorie paraît bien davantage être fondée sur une pratique de l'écriture que l'inverse. Ce dernier point rend suspecte l'idée selon laquelle la poésie ne serait qu'illustration ou redite par d'autres moyens de la théorie et oblige alors à poser cette question méthodologique cruciale : comment s'articulent poésie et théorie chez Yves Bonnefoy ?

Pareille élucidation méthodologique est solidaire d'une élucidation théorique. Si la poésie constitue un régime de vérité spécifique, quelles sont les caractéristiques de cette vérité ? Et quels rôles respectifs jouent théorie et poésie à l'égard de l'établissement de cette vérité ? Éclaircir ce qu'est la vérité permet en même temps de comprendre ce qu'est la poésie. Partant, la question de l'articulation avec la théorie pourra être résolue, résolution qui s'appuiera en partie, mais non totalement, sur la notion d'exercice spirituel, au prix d'une redéfinition de l'extension de ce terme.

1. LA POÉSIE COMME QUÊTE DE PRÉSENCE

À propos de la poésie elle-même, l'article « L'acte et le lieu de la poésie » s'ouvre par une formule frappante « Je voudrais réunir, je voudrais identifier presque la poésie et l'espoir⁵ ». Cet espoir, c'est d'abord celui d'une poésie « chimérique », exemplifiée par Dante qui, après avoir perdu sa Béatrice nomme celle-ci, avec l'espoir que le nom conserve quelque chose qui soit comme « l'âme toujours intacte⁶ » de la dame perdue. Mais, contre cette poésie, caractérisée comme « mensongère », qui traite la mort comme un accident de l'être, Bonnefoy oppose une poésie vraie,

5 Yves Bonnefoy, « L'acte et le lieu de la poésie » [1959], in Yves Bonnefoy, *L'improbable et autres essais*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1992, p. 107-133, p. 107.

6 *Id.*

dont le fondateur serait Baudelaire, parce que celui-ci, dans ses œuvres, « invente la mort, ayant compris qu'elle n'est pas cette simple négation de l'Idée qu'aimait en secret Racine, mais un aspect profond de la présence des êtres, en un sens leur seule réalité⁷ ».

Ces deux tendances de la poésie ne sont pas seulement des mouvements historiques, mais reflètent une lutte permanente entre deux compréhensions de la mort, lutte que l'on peut voir mise en scène dans ce poème extrait de *Du mouvement et de l'immobilité de Douve* :

Au premier jour du froid notre tête s'évade
Comme un prisonnier fuit dans l'ozone majeur,
Mais Douve d'un instant cette flèche retombe
Et brise sur le sol les palmes de sa tête.

Ainsi avons-nous cru réincarner nos gestes,
Mais la tête niée nous buvons une eau froide,
Et des liasses de mort pavoisent ton sourire,
Ouverture tentée dans l'épaisseur du monde⁸.

La première strophe est ainsi à comprendre comme la tentation, et l'échec, d'avoir recours à la poésie mensongère : par l'image, on tente de sauver ce qui faisait Douve, en l'emmenant vers « l'ozone majeure », en la couronnant de « palmes », détail antiquisant qui renvoie à cette forme de poésie cherchant à vaincre la mort par l'image et par la divinisation de ses sujets.

La volonté de préserver « l'amande même de l'être⁹ » est alors caractérisée comme une étape du deuil, étape sans doute nécessaire, qui doit néanmoins être dépassée, ce qui s'accomplit dans la deuxième strophe. Le mouvement de deuil s'inverse : la fuite vers les hauteurs est remplacée par le fait de goûter la mort (« nous buvons une eau froide »). Et c'est dans cette relation à la mort, qui ne cherche plus à fuir, mais qui ose la voir et la toucher, que ressurgit le sourire de Douve « ouverture tentée dans l'épaisseur du monde ». Cette inversion de la dynamique du deuil, et la valorisation de cette seconde phase se comprend mieux, si l'on fait appel à la dernière strophe de l'un des poèmes de la section *L'orangerie* :

Regarde, diras-tu, cette pierre :
Elle porte la présence de la mort.
Lampe secrète c'est elle qui brûle sous nos gestes,

7 *Ibid.*, p. 116.

8 Yves Bonnefoy, *Du mouvement et de l'immobilité de Douve* [1953], in *Poèmes*, Paris, Gallimard, « NRF poésie », 1982, p. 43-114, p. 63.

9 Pour reprendre une belle expression que Bonnefoy applique à Mallarmée. Voir Yves Bonnefoy, « L'acte et le lieu de la poésie », *op. cit.*, p. 110.

Ainsi marchons-nous éclairés¹⁰.

La mort y est donc comparée à une lampe. Par cette image s'éclaire, si j'ose dire, « l'espoir » évoqué plus haut. La conscience de la finitude, non pas comme loi générale, mais comme finitude particulière de chaque chose (le poème dit « cette pierre » et non « la pierre »), est ce qui donne à ces mêmes choses et à notre vie leur valeur. Saisir adéquatement ce qu'est une chose, c'est donc la saisir dans sa fragilité. Mais cette saisie n'est pas accompagnée de résignation ou d'angoisse, elle est au contraire un moment de plénitude : le caractère fragile ne se révèle pas seulement en sachant que les choses vont mourir, mais en acceptant ce fait et en comprenant les conséquences de cette finitude comme autant de richesses pour les sens, comme sources de présence.

Tel est alors cet « espoir » qu'est « presque » la poésie : elle est une quête de présence, quête animée par l'espoir, qui est à la fois le but à atteindre et le mouvement qui porte vers ce but, de trouver un rapport apaisé à la finitude. Cependant, nous apprécions encore Dante parce que son élan vers « l'amande même de l'être » est encore un élan que chacun peut avoir, même s'il faut, selon Bonnefoy, savoir ne pas en être la dupe. Par là s'éclaire aussi le fait qu'on ne peut que « presque » identifier poésie et espoir : la poésie n'est pas seulement ontologiquement double, elle est aussi esthétiquement multiple, car beauté et vérité, comme on le verra, ne sont pas parfaitement synonymes.

2. LA POÉSIE ET L'ÉTAT DE VÉRITÉ

Si nous avons vu que la poésie est une quête de présence, il s'agit à présent de comprendre quel est le lien entre cette quête et la vérité. Ce lien est établi le plus clairement de manière théorique dans « Poésie et vérité ». Bonnefoy y précise que la présence d'une chose réside dans la richesse sensorielle, ou, pourrais-je dire, esthétique, des objets : dans l'ensemble de ses particularités, dans la profondeur de ses détails, qui font que tel objet est unique et donc fini¹¹. Mais la présence ne se limite pas à l'objet. Cette aperception des détails, dans l'expérience réelle ou par l'entremise du poème, mène à une expérience d'unité entre le sujet et le monde dans son ensemble : saisir la présence d'une branche, c'est saisir la courbure propre d'une branche particulière, sous tel éclat de soleil, avec telle montagne à l'horizon.

10 Yves Bonnefoy, *Douve*, *op. cit.*, p. 93.

11 Yves Bonnefoy, « Poésie et vérité », *op. cit.*, p. 259.

La poésie fait donc un usage remarquable du langage et des mots, qui sont chargés de rendre sensible cette présence et cette unité avec le monde, usage qui conduit Bonnefoy à opposer au concept le mot du poème. Pour résumer la pensée bonnefoiyenne, le concept scientifique rompt l'unité de la chose en y prélevant des propriétés choisies : il ne retient que certaines notions générales (le corps, la masse, etc...) et n'est donc pas apte à rendre les qualités sensibles des objets particuliers. Le processus d'abstraction a alors pour double sens d'amener à la généralité et, partant, d'amener au-delà de la finitude. Disant cela, Bonnefoy veut montrer qu'il y a deux régimes de vérité possibles. La vérité scientifique considère les objets abstraits, détachés de leurs marques de finitude, tandis que la vérité poétique renoue un contact intime avec les objets et avec le monde lui-même, dans et par l'expérience de la finitude elle-même. Mais si la vérité advient dans la présence *hic et nunc* des choses et d'un lieu, comment les mots pourraient-ils y renvoyer ? N'est-ce pas justement par le langage que la science effectue ces « prélèvements » et ne faudrait-il pas se défier plus complètement de ce dernier ?

Passons par un poème, cette fois extrait des *Planches courbes*, pour répondre à cette question :

Que ce monde demeure !
Que l'absence, le mot
Ne soient qu'un, à jamais,
Dans la chose simple.

L'un à l'autre ce qu'est
La couleur à l'ombre,
L'or du fruit mûr à l'or
De la feuille sèche.

Et ne se dissociant
Qu'avec la mort
Comme brillance et eau quittent la main
où fond la neige¹².

Certes le mot n'est pas la chose, et par rapport à celle-ci, il en est même « l'absence », puisque le mot « pomme » ne requiert pas la présence effective d'une pomme pour être prononcé. Mais cette constatation ne doit pas se muer en une défiance, qui condamnerait au silence. Si le mot se détache de la chose tout en renvoyant à cette chose, alors ce renvoi, cet écart, devient une nouvelle dimension de la chose elle-même. De même que la mort n'est pas la négation totale de la chose, mais cette « lampe » qui fait partie de l'être, voire qui définit l'être, de même le mot peut s'unir à la chose, comme « la couleur à l'ombre » et lui donner un relief nouveau.

12 Yves Bonnefoy, *Les planches courbes* [2001], Paris, Gallimard, « NRF Poésie », 2003, p. 27. En retenant comme corpus une œuvre de jeunesse et une œuvre de la maturité, j'espère montrer la continuité du rapport à la vérité et à l'exercice spirituel dans l'œuvre d'Yves Bonnefoy.

Mais où est la vérité alors dans tout cela ? Il faut en passer par un autre poème des *Planches courbes* pour y revenir :

Et je repars, et c'est sur un chemin
Qui monte et tourne, bruyères, dunes
Au-dessus d'un bruit encore invisible, avec parfois
Le bien furtif du chardon bleu des sables.
Ici, le temps se creuse, c'est déjà
L'eau éternelle à bouger dans l'écume,
Je suis bientôt à deux pas du rivage.

Et je vois qu'un navire attend au large,
Noir, tel un candélabre à nombre de branches
Qu'enveloppent des flammes et des fumées.
Qu'allons-nous faire ? crie-t-on de toutes parts,
Ne faut-il pas aider ceux qui là-bas
Nous demandent rivage ? Oui, clame l'ombre,
Et je vois des nageurs, qui, dans la nuit,
Se portent vers le navire, soutenant
D'une main au-dessus de l'eau agitée
Des lampes, aux longues banderoles de couleur.
La beauté même, en son lieu de naissance,
Quand elle n'est encore que vérité¹³.

Je commencerai par remarquer que les deux poèmes cités des *Planches courbes* reposent sur une structure similaire, qui me semble particulièrement caractéristique chez Yves Bonnefoy : d'impressions dépouillées sur les choses de ce monde, on passe à des méditations sur la finitude. L'image du bateau est délicate à commenter, mais, en conjonction avec celle du « rivage » dont un poète vieillissant se dit « à deux pas », on peut y voir une figuration de la mort, les « nageurs » désignant les poètes qui viennent éclairer les hommes et les femmes emportés sur le navire. La scène entière dépeint alors l'acte même de la poésie qui fait face à la mort noire avec des lampes de couleur dans lesquelles il faut voir moins une promesse de salut qu'un rappel de l'image de *Douve* dans laquelle la finitude était elle-même une lampe qui éclaire ; et cette scène, ou cet acte poétique, est dite être « la beauté même [...] / quand elle n'est encore que vérité ».

Cette dernière phrase confirme ce qui avait été exprimé en conclusion du premier moment : que la poésie suivant le mauvais espoir peut être belle, à défaut d'être vraie. Quoiqu'il en soit, la poésie bonnefoyenne, en quête de la présence est mue par l'espoir d'atteindre la vérité comme

13 Bonnefoy, « La maison natale, XI », *ibid.*, p. 91.

appréhension de l'être particulier des lieux et des choses. Il faut donc dire que la vérité chez Yves Bonnefoy est un état : il y a un état de vérité qui s'éprouve, un état d'unité¹⁴ avec le monde qui se bâtit sur une conscience aiguë de la finitude des choses. La conséquence de cela, et ce qui distingue la vérité poétique de la vérité scientifique, est qu'il ne peut y avoir de vérité que du particulier et non du général. La pierre ou la branche dans tel poème n'est pas la même branche que dans tel autre poème. Le mot est le même, mais il ne renvoie pas à un même être, chaque poème menant positivement à une expérience de la présence d'un lieu et d'un temps particuliers.

3. LA POÉSIE COMME EXERCICE SPIRITUEL

Ce qu'est la poésie et ce qu'est la vérité ayant été montrés, reste à élucider la nature de leur rapport. En notant, rapidement, l'homogénéité de la structure de certains poèmes des *Planches courbes*, j'ai donné une première piste : la poésie d'Yves Bonnefoy peut en effet apparaître comme répétitive, tant dans la construction des poèmes que dans la répétition des mêmes mots simples, comme les pierres, les feuilles, l'eau. Cette répétition m'apparaît moins comme un défaut que comme l'indice qui permet de comprendre pourquoi la poésie est écrite en même temps qu'elle indique une stratégie possible de réception : c'est ici qu'entre en jeu la notion d'exercice.

Dans son livre commentant *Du mouvement et de l'immobilité de Douve, La Mort traversée*, Corinne Bayle propose de comprendre les poèmes d'Yves Bonnefoy comme autant d'exercices spirituels¹⁵. S'appuyant sur le travail de Pierre Hadot, elle définit ceux-ci comme des pratiques permettant de transformer notre vision du monde et, *in fine*, de se transformer soi-même. Si je souscris à cette idée, j'aimerais montrer que la caractérisation qu'en donne Bayle est ici insuffisante, pour deux raisons. D'une part, il s'agit de savoir pour qui il y a exercice spirituel : ce concept vient-il éclairer la pratique et le sens de l'écriture poétique pour Yves Bonnefoy ou vient-il caractériser l'expérience de la lecture de ses poèmes par d'autres que lui ? D'autre part, en empruntant la notion à Hadot, Bayle applique un concept décrivant des pratiques philosophiques antiques à une pratique littéraire contemporaine, application qui demande à être précisée car, comme nous le verrons, caractériser la poésie de Bonnefoy d'exercice spirituel n'est possible qu'au prix d'une inversion de la dynamique de ces exercices, par rapport à leur modèle antique.

14 Sur cette expérience de l'unité, dont Bonnefoy parle souvent en mobilisant le vocable plotinien « l'Un », nous renvoyons à l'article de Gwenaëlle Aubry déjà cité.

15 Corinne Bayle, *La Mort traversée. Du mouvement et de l'immobilité de Douve d'Yves Bonnefoy*, Rouen, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2015.

Venons-en alors à l'étude première de Pierre Hadot, *Exercices spirituels et philosophie antique* qui déclare que ces exercices « correspondent à une transformation de la vision du monde et à une métamorphose de la personnalité¹⁶ ». Comme le dit la quatrième de couverture, les exercices spirituels antiques sont « un travail de soi sur soi » qui tient ensemble ces deux exigences : même en examinant des objets extérieurs à nous-mêmes, c'est notre être qui est en fait le destinataire et l'objet de ces exercices, de même que, dans l'exercice physique, la variété des agrès, machines et accessoires d'entraînement sert avant tout à modifier et à renforcer notre corps, ce qui modifie en retour notre rapport au monde¹⁷. La comparaison avec les entraînements physiques ne s'arrête pas là : l'exercice spirituel comme l'exercice physique doit être répété, car il vise à « habituer l'âme¹⁸ » à se comporter en philosophe dans toutes les situations, de même que l'exercice d'entraînement habitue le corps aux gestes et à l'effort nécessaires en compétition.

En quoi consistent, concrètement, ces exercices ? Au sein de la philosophie stoïcienne, partant de deux listes d'exercices spirituels établies par Philon d'Alexandrie, Hadot distingue quatre « groupes » : « l'attention », les « méditations », les « exercices plus intellectuels » comme la lecture (que je propose d'appeler « l'étude »), et les « exercices plus pratiques », comme l'accomplissement des devoirs¹⁹. Ces « groupes » n'ont cependant pas tous la même importance. Hadot considère que l'attention, définie comme la « vigilance d'esprit [qui] permet d'appliquer la règle fondamentale aux situations particulières de la vie » est « le secret des exercices spirituels²⁰ », puisque c'est elle qui est mobilisée et entraînée dans tous les exercices. Comment comprendre alors que « l'attention » soit à la fois un exercice et ce qui est exercé ? C'est que la vie philosophique, différant en cela de la vie sportive, ne se fragmente pas entre entraînement et compétition : le philosophe doit se conduire en philosophe à tout moment de sa vie, même si une vigilance constante n'est sans doute qu'idéale²¹. Cette tension vers l'idéal explique pourquoi les « exercices plus pratiques », comme le fait de dompter ses passions en situation, restent des exercices et non des

16 Pierre Hadot, *Exercices spirituels et philosophie antique* [1993], Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque de l'Évolution de l'Humanité », 2002, p. 21.

17 *Ibid.*, p. 61. La comparaison se retrouve dans les sources antiques, notamment chez Épictète.

18 *Ibid.*, p. 53. L'expression, reprise par Hadot, est d'origine platonicienne.

19 *Ibid.*, p. 26.

20 *Ibid.*, p. 27.

21 *Ibid.*, p. 65

accomplissements et pourquoi l'on peut distinguer des situations plus ou moins propices à l'entraînement en fonction de l'avancement du disciple²².

Venons-en aux exercices qui s'effectuent en marge de toute *praxis*, l'étude et les méditations. De ces dernières témoignent les *Pensées pour moi-même* de Marc-Aurèle, recueil de pensées écrites par l'empereur pour s'imprégner de la doctrine stoïcienne par un double d'effort de remémoration et de représentation. Cette remémoration s'appuie nécessairement sur une lecture préalable, c'est-à-dire sur la lecture ou la production de traités théoriques, mais toute lecture ne relève pas de l'étude. En effet, tout lecteur d'un texte stoïcien n'est pas nécessairement en train de s'exercer spirituellement : l'étude désigne bien plutôt un mode de lecture ou d'écriture théorique relié aux deux autres types d'exercices. La lecture comme exercice est une lecture orientée par le souci de la vigilance et a donc, dans son acte même, un horizon pratique ou méditatif ; elle n'est pas une lecture seulement curieuse ou purement scientifique, et ces remarques valent aussi pour l'écriture.

Il faut alors s'arrêter sur l'effort de représentation car, à travers celui-ci, a déjà été pensé un rapprochement entre stoïcisme et littérature. L'historien Carlo Ginzburg voit en effet dans l'attitude méditative d'un Marc-Aurèle les prémisses de l'étrangement, terme forgé par Victor Chklovski à propos de la littérature, désignant la capacité de l'art à nous faire voir sous un jour autre les réalités auxquelles nous nous sommes habitués²³.

Or, comme le fait remarquer Marianne Massin, rapprocher de la sorte l'exercice spirituel et l'étrangement littéraire (Ginzburg rapproche explicitement Tolstoï et Marc-Aurèle²⁴) se fait en « minor[ant] cette visée radicalement extra-artistique et cette dimension anti-esthétique du stoïcisme²⁵ ». Pareille dimension est particulièrement lisible chez Marc-Aurèle dans la pensée XI, 2 :

Tu peux parvenir à faire fi d'un chant ravissant, de la danse, du pancrace. S'il s'agit d'un air mélodieux, il suffit de le décomposer en ses notes et, à chacune, de te demander si tu ne saurais y résister. Tu n'oserais le reconnaître. Pour la danse, use d'une méthode analogue devant chaque mouvement ou figure, et de même pour

22 *Ibid.* p. 33.

23 Carlo Ginzburg, *À distance. Neuf essais sur le point de vue en histoire*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 2001, p. 16-17.

24 *Ibid.*, p. 30.

25 Marianne Massin, « L'étrange beauté des larmes : un paradoxal exercice artistique », in Marik Froidefond & Dominique Rabaté (dir.), *Que reste-t-il de la beauté ?*, revue *Textuel*, n° 3, Paris, Hermann, 2016, p. 25-32, p. 31.

le pancrace. Bref, sauf pour la vertu et ce qui se rattache à la vertu, n'oublie pas de pénétrer à fond dans le détail des choses afin d'arriver, par cette analyse, à les mépriser. Applique le même procédé à toute la vie²⁶.

L'exercice spirituel stoïcien est une réduction du sensible à la vérité la plus crue et méprisable des choses, exercice de résistance doublement anti-esthétique : il étouffe le plaisir sensible caractéristique de cette expérience et, alors que l'attention esthétique multiplie les propriétés sensibles qui la retiennent dans un objet, l'attention ici exercée est au contraire réductrice²⁷. Nous sommes alors devant un double enjeu pour comprendre la poésie d'Yves Bonnefoy comme exercice spirituel : en quel sens la poésie bonnefoiyenne exerce-t-elle une attention à soi spécifique ? Et, à cause de la nécessaire présence d'une dimension esthétique, quelle est l'influence de celle-ci sur la « métamorphose de soi » visée *in fine* par les exercices spirituels ?

Pour accéder à l'unité avec le monde qu'est la présence, à cet état de vérité que j'ai caractérisé dans la deuxième section, une attention spécifique est nécessaire, qui présente toutes les caractéristiques d'une attention esthétique. Là où la pomme n'est pour la science physique, qu'une masse, et, pour la chimie, des nutriments, la poésie en fait voir des aspects sensibles :

c'est, dans la couleur, par exemple, la nuance particulière qui se marque dans telle pomme que voici là, devant nous, et c'est la meurtrissure qu'on peut lui voir, et c'est aussi cette branche, qui a sa courbe contre elle, et c'est l'arbre, et c'est l'horizon, c'est, à la limite, tout le lieu²⁸.

La description de cette pomme est marquée par différents « symptômes » de l'attention esthétique²⁹ : la « densification attentionnelle », qui affine les distinctions sensibles en permettant de voir les « nuances particulières », et la « saturation attentionnelle » qui multiplie les propriétés prises en compte par l'expérience³⁰. Dit autrement, là où l'exercice spirituel stoïcien est un exercice de réduction du réel changeant à la constance des principes philosophiques³¹ l'exercice spirituel bonnefoiyen se construit selon une dynamique exactement inverse : il est un exercice de

26 Marc-Aurèle, *Pensées pour moi-même*, trad. Amédée-Ildephonse Trannoy revue et corrigée, Paris, Belles Lettres, p. 150.

27 Jean-Marie Schaeffer, *L'expérience esthétique*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 2015, p. 57 (pour la multiplication des propriétés) et p. 194-198 (pour la question du plaisir).

28 Yves Bonnefoy, « Poésie et vérité », *op. cit.*, p. 259.

29 Quelques pages plus loin, après un détour par la peinture de Chardin, Bonnefoy nomme justement « activité esthétique » la manière qu'a ce peintre de peindre les choses pour elles-mêmes, et non comme symbole d'autre chose. Voir *ibid.*, p. 261.

30 Si le terme de « symptôme » est goodmanien, nous le glosons ici à partir du vocabulaire de Schaeffer. Voir Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 55-60.

31 Marc-Aurèle, *op. cit.*, II, 17, p. 22 et VII, 2, p. 95 (« Les principes vivent »).

diversification, qui rend à chaque lieu, à chaque moment son existence et son être propre grâce aux particularités sensibles.

Il y a donc, chez Yves Bonnefoy, une inflexion esthétique de l'exercice spirituel. Mais toute sollicitation de l'attention esthétique n'est pas nécessairement un exercice spirituel, et notre caractérisation est encore insuffisante pour comprendre en quoi cette attention peut avoir une vertu transformatrice pour soi. C'est justement dans la comparaison avec la transformation prônée par le stoïcisme qu'apparaîtra, non plus seulement l'inflexion esthétique de l'exercice spirituel, en ce qu'il est lié à la poésie, mais l'inflexion esthétique de la transformation de soi.

Revenons à l'idée de mépris, exprimée par la pensée I,2, à propos de tout ce qui n'est pas la vertu, idée décisive pour comprendre le rapport du stoïcisme à la mort. Ce mépris n'est pas seulement dirigé contre les choses sensibles mais s'étend à « toute la vie », ce qui inclut donc les événements historiques. A leur sujet, lisons la pensée VII, 49 :

A considérer le passé, puis tous les changements qui se font dans le présent, on peut assister d'avance à l'avenir. Car le spectacle sera toujours absolument pareil et l'on ne saurait s'écarter du rythme des événements. Aussi, contempler la vie humaine quarante ou dix mille années, c'est équivalent. Que verras-tu de plus³² ?

Ne plus craindre la mort est sans doute le signe que le travail de soi sur soi entamé par les exercices a été en grande partie accomplie et c'est même, si l'on en croit le Socrate du *Phédon* l'exercice philosophique par excellence³³. Or cette absence de crainte est justifiée et renforcée par l'indifférence à l'expérience vécue du monde (car il n'y a « rien de nouveau. Tout est banal et éphémère³⁴ » et, ajouterons-nous, banal parce qu'éphémère) et par l'indifférence à la durée de la vie. Mourir ne doit pas être source de regrets car la mort ne constitue pas une privation de quelque chose d'important, ce qui doit amener le disciple à regarder son destin et sa finitude avec une tranquillité certaine.

La transformation que l'œuvre d'Yves Bonnefoy invite à entreprendre mène à une position inverse : il s'agit de trouver la tranquillité à l'égard de la mort, non pas en se détachant du monde sensible, mais en s'y attachant encore davantage pour son caractère sensible, car c'est par lui que la présence et la beauté, comme aspects de la finitude, se révèlent. Or, toute la difficulté de cette posture est qu'elle ne permet plus une indifférence aussi grande par rapport à la mort. Si la vérité est

32 *Ibid.*, p. 93.

33 Hadot consacre un long développement à l'héritage de ce passage (67e). Voir Pierre Hadot, *Exercices spirituels et philosophie antique*, *op. cit.*, p. 48-60.

34 Marc-Aurèle, *op. cit.*, VII, 1, p. 85.

de l'ordre d'un état ressenti, et que cette vérité est celle du particulier, alors il n'y a pas de répétition, chaque rencontre sensible est un enrichissement, une nouvelle aperception de la vérité des choses, dont la mort nous prive. En ce sens, il vaut mieux vivre plus longtemps que mourir jeune. La tranquillité qui se dessine dans l'œuvre bonnefoienne ne semble pas être robustement armée contre l'injustice des accidents. Elle invite seulement à prendre conscience que cette beauté qui pourrait, follement, nous faire souhaiter vivre éternellement, n'est éprouvée que parce qu'elle est une marque de la finitude, comme si la beauté était la fragile contrepartie de la mort.

C'est bien parce que ce marché, beauté contre mort, apparaît d'abord comme un marché de dupe, d'autant qu'il nous est imposé, qu'il y a besoin de s'exercer et que l'écrit théorique ne suffit pas. Savoir que la mort ne doit pas être source de désespoir est facile : il suffit de l'écrire ou de le lire, comme je viens de le faire. Mais accepter véritablement cette phrase, à tout moment de la vie, est un effort et un travail sur soi considérable, pour lequel la poésie est un exercice, qui doit être sans cesse renouvelé et un exercice selon une double modalité : à la fois méditation et exercice pratique.

La dimension d'exercice spirituel ne saurait alors s'arrêter au seul auteur car, contrairement aux *Pensées* de Marc-Aurèle, ces poèmes sont dès l'origine destinés à être lus par d'autres. Cette lecture peut bien sûr être distante, froide, ennuyée. Mais pour qui lit avec une certaine activité orientée, qui cherche à sentir cette présence des choses, comme le stoïcien cherchait à exercer sa vigilance, il y a exercice spirituel. La lecture du poème peut alors être considérée ou bien comme une méditation, qui aidera à voir la présence des choses dans d'autres situations ou bien comme un « exercice plus pratique », dans la mesure où la lecture est expérience d'une présence et non retranscription morte d'une expérience de présence – et sans doute les deux dimensions, pratique et méditative, sont-elles intimement liées.

Arrivé à ce stade pourtant, une ultime difficulté surgit, qui nous ramène au problème de l'articulation entre textes poétiques et textes théoriques. L'exercice spirituel stoïcien n'a rien de spontané et il semble déraisonnable de supposer que l'on puisse le pratiquer sans une connaissance, fût-elle minimale, de la doctrine stoïcienne et particulièrement des déterminations théoriques de la vigilance à soi. Or tout lecteur des recueils de Bonnefoy ne connaît pas son œuvre théorique, alors que c'est en partie en référence à celle-ci que nous avons pu reconstituer la spécificité de l'attention travaillée par cet exercice. Le poème, ou du moins le recueil, peut-il à lui seul être à la fois l'exercice et l'écrit théorique ? Et, si oui, de quelle manière allie-t-il ces deux modalités de la pensée ?

4. POÉSIE ET CONCEPTS

À cette double question, mon article apporte une réponse, sous forme de présupposé : faire dialoguer au niveau philosophique vers et prose théorique implique que la poésie n'est pas qu'une illustration ou qu'une intuition de la théorie, mais bien qu'elle participe de manière originale à la pensée bonnefoienne. Pour montrer cela, passons par le onzième et dernier poème de la section « La voix lointaine » dans *Les planches courbes* :

Elle³⁵ chantait, et j'ai eu dans ses mots
De quoi presque finir ma longue guerre³⁶
Quand je venais près d'elle, je touchais
Ses mains, je regardais ses doigts défaire

Ce fil qui a ses nœuds dans l'invisible.
Était-elle dehors à jouer, une simple
Servante enfant qui a charge du monde ?
Était-elle la Parque, qui aurait moins

A mettre à mort qu'à mener sous des arbres
Où, souriante à qui serait près d'elle :
« Écoute, dirait-elle, les mots se taisent,
Le son n'est plus qu'un bruit, et le bruit cesse³⁷ » ?

J'aimerais commenter deux aspects : la double personnification de cette voix lointaine, qui n'est autre que la poésie, puis la référence au chant, qui est constante dans cette section³⁸. Le poème et la section s'achèvent sur l'assimilation de la poésie à la Parque Morta/Atropos, qui coupe le fil de la vie. Certes, cette Parque ne « [met] pas à mort », mais cette restriction ne la rend pas moins fatale : ce n'est pas le fait de la mort qui est écarté, mais la violence d'icelle, contenue dans l'expression « mettre à mort » qui évoque une exécution. Les deux derniers vers décrivent la mort et la décrivent comme une double privation : privation du langage, puis des sens. Mais le statut de ces

35 Le pronom renvoie à cette « voix lointaine ».

36 La guerre dont il est question est ce qui est appelé, par la leçon inaugurale de Bonnefoy au Collège de France, la « guerre contre l'image », la guerre contre la tendance de la langue à créer ces images statiques qui prétendent fixer ce que sont les choses. Voir Yves Bonnefoy, « La présence et l'image » [1981], in Yves Bonnefoy, *Entretiens sur la poésie*, op. cit., p. 179-202, p. 199.

37 Yves Bonnefoy, *Les planches courbes*, op. cit., p. 67.

38 Le syntagme « elle chantait » se retrouve également dans les poèmes II, V, VII et IX.

dernières paroles est ambigu car on peut les comprendre de deux manières : descriptive ou performative. La « voix lointaine » ne fait-elle qu'accompagner le processus de la mort en le nommant – mais alors pourquoi la nommer « Parque » si elle ne participe pas activement à la mort ? – ou bien ces paroles sont-elles des ordres magique qui provoquent la dépravation sensorielle ?

Répondre à cette question demande un détour par l'autre personnification de ce poème, qui assimile la « voix lointaine » à une « servante enfant qui a charge du monde », tâche qui semble équivaloir au seul autre verbe d'action cité, « jouer ». Il y a ici très certainement un souvenir du fragment DK B63 d'Héraclite pour qui « la vie est un enfant qui joue au tric-trac : c'est à un enfant que revient la royauté³⁹ », mais, pour interpréter ce verbe, c'est au poème VII de « La voix lointaine » qu'il faut en référer :

Et qui [la voix lointaine] jouera à clore nos paupières
En se pressant riante contre nous,
Puis nous verrons ces signes sur le sable
Qu'égratigna en dansant son pied nu⁴⁰.

Le jeu est ici une dépravation sensorielle, mais dépravation qui est la condition pour apercevoir quelque chose de nouveau, les « signes sur le sable ». Je lis dans cette strophe une image de la poésie comme exercice spirituel préparant à la mort. Jouer à clore les paupières peut certes renvoyer à ce jeu de l'enfance où l'on pose ses mains sur le visage d'autrui, ou pour faire deviner qui l'on est ou pour le simple plaisir de faire apparaître et de faire disparaître le monde. Mais, en un sens plus existentiel, jouer à clore nos paupières, c'est les clore de manière légère et non-définitive, puisque l'on peut toujours rejouer à un jeu, par opposition au sens euphémique de « clore les paupières » pour désigner la mort, clôture grave et définitive de la vie. Cette expression me semble alors souligner cette dimension d'exercice spirituel de la poésie, en ce qu'elle met face, sinon à la mort elle-même, du moins à la finitude. Et c'est par elle que se révèlent ce que sont les choses – puisque les signes sur le sable, parce qu'ils ont été égratignés par « son pied nu » ne sont plus seulement le langage ordinaire, mais le langage porteur de présence.

On comprend alors mieux pourquoi la poésie est doublement caractérisée, comme une enfant jouant et une Parque : c'est que le jeu de l'enfant est déjà lié à la mort⁴¹ et c'est par ce jeu

39 Héraclite, *Fragments*, trad. Jean-François Pradeau, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2004, p. 178 et l'éclairant commentaire du traducteur en note, p. 304-305.

40 Yves Bonnefoy, *Les planches courbes*, *op. cit.*, p. 63.

41 Il y a deux autres occurrences du verbe jouer dans la section. Dans le premier poème (*ibid.*, p. 57), rien ne vient caractériser précisément cette action. En revanche dans le poème VIII (*ibid.*, p. 64), on retrouve une même association, qui est en même temps une gradation, entre jeu et mort : « Vois, tu as sur le sable assez de lumière /

répété, par l'exercice de la poésie donc, que la mort peut nous apparaître avec tranquillité dans le dernier quatrain du onzième poème. Le poème comme exercice a donc quelque chose d'un *memento mori*, mais, à nouveau, en un sens bien différent de l'usage stoïcien : se rappeler de sa condition mortelle n'a pas pour but de rappeler notre insignifiance à l'échelle de l'univers, mais, au contraire, de rappeler que c'est par notre fragilité existentielle et celle des choses qui nous entourent que la beauté apparaît, du moins la beauté qui « n'[est] encore que vérité », liée à la présence.

De fait, à la question que nous posions à propos du statut descriptif ou performatif des derniers vers du onzième poème, il faut répondre : les deux. La poésie n'est pas une Parque au sens où elle provoquerait la mort, et en cela ses paroles ont une fonction descriptive. Elle est une Parque parce que, nous transformant, elle transforme ce qu'est pour nous la mort et, en cela, cette parole est performative, performativité qui est le résultat de l'exercice. La tranquillité devant la mort qui en découle se justifie aussi par le fait que, si cette mort est une déprivation sensorielle, elle n'est pas une destruction et ne semble pas atteindre l'être du mourant, à nouveau parce que la mort est une part de l'être, et non sa négation.

Mais notre examen a laissé de côté un élément important. Parce que cet article cherche à élucider un aspect conceptuel et métaphysique de la poésie de Bonnefoy, j'ai eu recours, tout le long de ce commentaire, à des phrases affirmatives. Or, adopter ce ton sans examen, c'est passer outre la grammaire même des vers, qui ne personnifient la voix lointaine que sous forme de questions ouvertes. Comment tenir compte de ce fait ? C'est là qu'entre en jeu le deuxième aspect annoncé au début du commentaire de ce poème : la référence au chant.

La teneur de ce chant est l'objet du deuxième poème, dans lequel on trouve ce quatrain :

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 soi⁴²

Cette incertitude est d'ailleurs redoublée par le poème suivant qui évoque, dans la quête de signification, l'« hésitation de l'iambe⁴³ ». Ce caractère incertain et cette hésitation ne sont pas des défauts de la poésie : ils indiquent au contraire que la poésie résiste à la tentation de fixer par le

Pour jouer avec l'ombre de ton corps / Et même, sans plus craindre, offrir tes mains / Au rire qui s'enténébre dans les arbres ».

42 *Ibid.*, p. 58.

43 *Ibid.*, p. 59.

langage un sens établi et stable aux choses, ce qui risquerait de ramener ou bien à l'image fixant un aspect de la chose ou bien au concept prélevant un aspect au détriment de la présence. La double forme interrogative évite ainsi au poème d'être inutilement paradoxal en présentant une voix à la fois enfant et déesse. Mais qu'est-ce qui assure que cette double question n'est pas une disjonction ? C'est ici qu'il faut prendre au sérieux le fait que cette voix est un « chant », avec toute la dimension sonore, rythmique et mélodique que cela comporte.

Dans « Mystère, poésie, raison » Bonnefoy nomme poète celui qui « crée des rapports *non entre idées mais entre mots* par la voix d'une beauté d'écriture qui fait intervenir les sonorités, les rythmes et prend l'apparence d'images, irréductibles à l'analyse⁴⁴ ». Comme le chant et sa ligne mélodique, la poésie a donc une qualité temporelle qui se nourrit des échos sonores entre les mots, du rythme des voyelles et consonnes. La lecture poétique, comme l'écoute, se souvient de la sonorité passée et attend la sonorité à venir. Cette qualité mélodique est ce qui permet de comprendre pourquoi la double question finale n'est pas une alternative : en l'absence de disjonction explicite, l'anaphore « était-elle » unit rythmiquement les deux phrases qui résonnent l'une avec l'autre, ce qui permet d'apercevoir ensemble, presque à la manière d'un accord, ces deux aspects de la poésie.

Cet aspect chanté est également crucial pour comprendre la place des concepts dans la poésie de Bonnefoy. Repensons ainsi à la fin du onzième poème de « La maison natale », déjà évoquée : « La beauté même, en son lieu de naissance, / Quand elle n'est encore que vérité⁴⁵ ». N'est-on pas là en face d'un vers purement conceptuel, qui écrit avec des idées ce que le reste du poème disait par le rythme des mots ? Voyons déjà que, Bonnefoy n'étant pas un poète lettriste, le mot n'est pas radicalement séparé de l'idée et le poème se doit de tenir ensemble une cohérence mélodique et une cohérence sémantique. Dire, de manière d'ailleurs un peu surprenante, que des fanaux colorés devant un navire en flamme sont la beauté même n'est pas une déduction logique, qui serait un rapport entre idées : il s'agit d'une résolution, au sens musical de ce terme.

Si la justesse d'un concept, en philosophie, se juge aux arguments qui le développent, la justesse du concept, au sein du poème, parce qu'il est autant un mot qu'une idée, s'éprouve comme on éprouve la justesse musicale d'une résolution, qui vient conclure de manière attendue ou surprenante, suspensive ou définitive, un mouvement mélodique. Les termes abstraits comme les concepts ne sont pas explicatifs, comme s'ils étaient presque déjà en dehors du poème : ils doivent

44 Yves Bonnefoy, « Mystère, poésie, raison », *op. cit.*, p. 293.

45 Yves Bonnefoy, *Les planches courbes*, *op. cit.*, p. 91.

aussi leur place au sein du poème au fait qu'ils peuvent être chantés. Par là s'explique pourquoi les poèmes d'Yves Bonnefoy peuvent être l'objet d'exercices spirituels, en ajoutant alors la modalité de « l'étude » indépendamment de toute connaissance de l'œuvre théorique : ces poèmes sont aussi des lieux dans lesquels une part de la théorie s'élabore, même si cette élaboration se fait sur un mode qui n'est pas purement théorique.

CONCLUSION : PHILOSOPHIE ESTHÉTIQUE ET INTRANQUILLITÉ

Mon questionnement était parti d'un double problème : méthodologique, sur la relation entre la poésie et la théorie, et thématique, quant à la vérité dans l'œuvre du poète. Sur ce dernier plan, la vérité est à comprendre comme un état ressenti et qui est une vérité du particulier : seule la présence de la chose particulière permet de saisir la vérité de la chose. Et dans cette quête de vérité, la poésie a un rôle de premier plan, par opposition à la science et au discours théorique dont le régime de vérité apparaît comme partiel et moins riche de sens. Cela permet de comprendre la nécessité de passer par les textes poétiques autant que par les textes théoriques pour saisir la pensée bonnefoiyenne, mais cela n'est encore pas suffisant pour régler parfaitement la question du rapport entre textes théoriques et textes poétiques.

L'exercice spirituel est la notion qui permet de préciser ce rapport. Le but de ces exercices est de parvenir à la tranquillité face à la mort en acceptant que celle-ci est ce qui « éclaire » l'être en lui donnant sa beauté. La comparaison des exercices bonnefoiyens avec ceux de la tradition stoïcienne, tels qu'ils ont été mis en lumière par Pierre Hadot, a permis d'établir une certaine continuité, mais aussi une véritable inversion, par rapport à cette tradition. La clef des exercices bonnefoiyens est une attention spécifique, d'ordre esthétique, et les poèmes peuvent relever des modalités identifiées par Hadot : les exercices pratiques, la méditation et l'étude. Mais l'inflexion esthétique que donne Bonnefoy au « travail de soi sur soi » font que ces exercices, plutôt que de ramener le réel à l'unité d'une vérité en le dépouillant, sont traversés par une dynamique inverse, attentive à préserver la diversité sensible et la présence particulière des choses et des êtres.

J'aimerais alors souligner une autre différence d'avec l'exercice spirituel antique, ce qui permettra de relancer une dernière fois, sur une note plus personnelle, l'examen de cette double question de la vérité et de l'articulation poésie/théorie. Pratiquer un exercice spirituel stoïcien manifestait une adhésion aux grands principes philosophiques de cette école. Or je ne crois pas

nécessaire une adhésion similaire aux vues théoriques d'Yves Bonnefoy pour que la lecture de ses poèmes soit une expérience spirituelle. Pour montrer cela, il me faudra alors évoquer mes propres lectures de ses poèmes.

D'abord, il y a, je pense, du vrai dans l'idée stoïcienne selon laquelle l'attrait pour les choses sensibles a comme risque l'intranquillité, parce que cela rend difficilement défendable l'indifférence à la durée de la vie. La valorisation de l'expérience sensible, et la recherche de la richesse et de la profondeur de ces expériences, nous met face au caractère fragile et éphémère des choses, sans, en apparence, nous donner les moyens de tranquilliser l'angoisse qui peut naître de cette rencontre, à la pensée que cette richesse éphémère nous sera nécessairement retirée. En faisant alors de la conscience de la finitude ce qui donne son lustre aux choses, Bonnefoy propose un remède à cette intranquillité interne à l'attitude esthétique.

Toutes mes lectures des poèmes d'Yves Bonnefoy n'ont pas été des exercices spirituels, mais certaines l'ont été et il m'a semblé atteindre, à travers elles ou à travers d'autres expériences, cet état de tranquillité vis-à-vis de ma propre finitude. Si je me permets d'évoquer ici ces expériences, c'est qu'en était pourtant absent un élément important : je ne pense pas que de telles expériences soient une perception de la vérité des êtres et que la poésie réponde, plus que d'autres pratiques, à un « besoin d'être⁴⁶ ». Toute la construction ontologique de Bonnefoy m'est philosophiquement étrangère, d'autant que le grand partage que fait Bonnefoy entre vérité poétique et vérité scientifique, incluant philosophie et science dans un même régime de « prélèvement » d'aspects du réel, me semble assez problématique. Cela n'empêche pourtant pas l'effet esthétique de ses poèmes d'agir de manière à la fois plaisante et transformatrice.

Qu'un distique comme « la beauté même en son lieu de naissance / Quand elle n'est encore que vérité » puisse être le support d'un exercice spirituel, malgré le rejet par ailleurs de cette équivalence entre beauté et vérité, met alors en avant deux choses. D'une part, cela souligne la nécessité de penser, au sein des poèmes, la relation entre termes conceptuels et termes concrets en s'appuyant en partie sur la métaphore de la résolution musicale et non comme une stricte explicitation, parce que la justesse de cette résolution a une efficacité esthétique qui résiste à un désaccord théorique. D'autre part, montrer à la fois la solidarité entre poésie et théorie bonnefoienne, et la rupture possible de cette solidarité dans l'exercice lui-même, précise la nature du dialogue entre théorie et œuvres qui s'instaure dans la philosophie esthétique.

46 Yves Bonnefoy, « Poésie et vérité », *op. cit.*, p. 259.

Ce dialogue n'est pas une réduction du poème à la théorie, par une opération de « prélèvement », bien au contraire puisqu'il a eu pour conséquence de séparer l'effet esthétique de son explication métaphysique par l'auteur. La conceptualisation, et donc la montée en généralité qui s'y opère, ne sont pas des mouvements contraires à l'attention esthétique. Interroger les poèmes à partir de questionnements philosophiques, constitue un prolongement et un entretien de cette attention esthétique. Un entretien, parce que cette enquête participe de l'approfondissement sensible et des dynamiques de l'expérience esthétique, expérience qui ne se limite pas au moment du premier contact avec l'œuvre. Un prolongement parce qu'il fait apparaître des dimensions latentes du poème, non pour se substituer à la lecture comme contact avec l'œuvre, mais pour enrichir en retour celle-ci. Cela a alors une conséquence importante pour la définition de la philosophie esthétique, en rupture avec l'héritage antique de notre discipline. En prolongeant l'expérience sensible, elle en partage alors le risque : celui de mener à l'intranquillité quant à notre condition mortelle.