

## Etudes comparées de la Fonction poétique

M. Yves BONNEFOY, professeur

Pour l'étude comparative de la poésie la relation des poètes et des artistes est un élément de la plus grande importance, car les peintres et les sculpteurs, les musiciens et les architectes rencontrent l'objet de leur attention au point même où la prise des mots sur celui-ci s'affaiblit sinon même cesse : ce qui permet à leur œuvre d'opérer parfois des défigements de la conscience commune dont les poètes profitent. En ces moments-là la poésie change ; et sa fonction, sa nature en sont plus facilement observables, dans l'afflux, aussi bien, des réflexions théoriques de l'avant-garde. En outre, et comme en retour, certains artistes tirent avantage, c'est un fait souvent attesté, de ces discussions des poètes pour se mieux comprendre eux-mêmes, pour faire plus radicale leur recherche : d'où pour nous la possibilité d'entrevoir, avec le recul, comment se sont entendues ou départagées les deux sortes de création. Ce sont là des époques privilégiées pour l'étude — qui nous paraît nécessaire — de la poétique générale, celle qui préciserait ce qui unit et ce qui sépare les auteurs qui œuvrent avec des mots et ceux qui tentent de se situer hors langage.

Le cours de cette année a porté sur un de ces moments décisifs, celui qui a vu se former la pensée de Georges Bataille, dans sa revue *Documents*, et se développer le surréalisme. Et il a pris pour objet plus particulier de sa recherche la relation qu'Alberto Giacometti, alors au début de sa carrière, a entretenue avec ces deux milieux littéraires, dont les conceptions profondément dissemblables l'aidèrent aux expériences qui décidèrent de son destin. Mais pour étudier ce problème avec suffisamment de données, il a paru nécessaire de définir d'abord ce qu'avaient été les premiers travaux de Giacometti, et quels liens ils avaient avec quelques œuvres très significatives qui lui étaient familières, et quelles tendances se marquaient en eux, dès ce moment d'origine.

On a donc, pour commencer, suivi le développement de l'artiste depuis ses années d'enfance, dont l'influence sur son œuvre et sur sa pensée furent, sa vie durant, primordiales. Cette étude de la formation d'un esprit, toujours très révélatrice mais trop souvent bien peu praticable, est rendue possible,

pour ce qui est de Giacometti, par d'assez nombreux témoignages et par l'examen des premières œuvres, dont les plus anciennes connues remontent à 1913, quand Alberto a douze ans. Mais peut-être est-elle surtout facilitée par les déclarations et les textes que celui-ci a multipliés tout au long de son existence, référant souvent à ces débuts avec précision et une grande richesse dans l'évocation des fantasmes de l'enfance puis des premiers jugements sur les artistes. Quelques-uns de ses écrits — ainsi *Le Rêve, le Sphinx et la Mort de T.*, ou l'introduction à *Paris sans fin* — atteignent d'ailleurs à une qualité poétique qui en font une des composantes parmi les plus importantes dans sa relation avec la création poétique contemporaine, et donnent à regretter que leur édition complète, depuis longtemps projetée, n'ait pas été achevée encore. Une attention soutenue leur a donc été accordée, mais d'autres sources encore sont accessibles et se sont révélées de la plus grande valeur, ce sont certaines sculptures que Giacometti a conçues dans sa période surréaliste, sous le signe explicitement indiqué de ses souvenirs, et notamment de sa relation à sa mère. Au premier rang de ces travaux se place le *Palais à quatre heures du matin*, la célèbre sculpture de 1932, à laquelle Giacometti ajouta une note qui en explique le sens pour lui et révèle que les allusions à l'enfance, et la situation œdipienne, y ont le rôle prédominant. Cette œuvre est un des témoignages majeurs du jeune sculpteur, et nous l'avons longuement interrogée à plusieurs moments de notre étude.

Celle-ci, dans cette recherche préalable du « premier » Giacometti, a porté successivement sur la relation de l'enfant à sa mère, puis sur le rapport qu'il entretint, au plan de la création artistique, avec son père, pour enfin s'attacher aux découvertes qui le bouleversèrent — et dont il a remarquablement rendu compte — lors de ses voyages en Italie, au sortir de l'adolescence. La relation à la mère a été le fait décisif, tous ceux qui ont connu ou étudié Giacometti jusqu'à aujourd'hui en sont d'accord, et nous l'avons analysée aussi complètement que possible, en tenant compte en particulier d'un réseau de fantasmes et de représentations symboliques qui trouve sa première expression dans le récit « Hier, sables mouvants » qu'Alberto publia en 1933 dans *le Surréalisme au service de la Révolution*. Hypothèse a été faite, et a paru confirmée, qu'Annetta Stampa, qui portait le nom même du village isolé en haute montagne où la famille vivait, et qui fut à la fois aimante et autoritaire, accueillante à l'être du monde et âprement refermée sur quelques valeurs morales, a imprégné son fils à jamais de la forme d'un univers au cœur duquel il aurait pu vivre s'il y avait eu là une place pour son développement sexuel laissé à de libres choix. Mais cette place manquait, la sexualité est apparue vite, plusieurs récits en témoignent, une énigme autant qu'une faute, et l'enfant a pressenti qu'il aurait un jour à choisir entre un renoncement à se mieux connaître et la « chute » du sein de ce « paradis » de l'enfance, pourtant inoubliable et irremplaçable : d'où une vie où par fidélité à la mère pourtant trahie il n'essaierait pas de fonder de nouveaux

rappports avec des lieux et des biens, et surtout pas un foyer. La réalité est restée dans le vallon maternel, l'existence sera d'exil parmi des êtres que l'on vouera à l'exil ou qu'on aura reconnus pour, eux-mêmes, des exilés — telle est la cause de l'« ascétisme » de Giacometti, qui se contenta jusqu'à sa mort d'un atelier presque misérable, meublé d'objets de hasard, telle est celle de son rapport à la présence des femmes, fait de fascination pour les prostituées, qu'il sent dépourvues comme lui, et de compassion au cœur du désir ; et là aussi est l'explication de nombre d'aspects de son œuvre. Dès le texte premier cité, ce clivage de sa conscience est la raison des deux pierres dont il rapporte le souvenir, pierres haut dressées dans les bois près du village natal : l'une est de couleur claire, elle irradie la sécurité et la joie, et il aime s'y retirer, dans une cavité à la base, mais pour rester là inactif autant que comblé, — quant à l'autre qu'il n'a aperçue qu'une fois avant d'en refouler la menace, elle est noire, nue, isolée comme l'idée qu'il se fait de son avenir. Et parmi ses travaux de l'époque surréaliste c'est le sens explicitement indiqué du *Palais à quatre heures du matin*, où l'on voit la mère surgir dans le lieu d'existence en construction pour interdire à son fils de continuer à y vivre avec l'autre femme. Nous avons en ce point, pour en montrer la valeur et préparer à comprendre les formes ultérieures de l'œuvre (et du destin) d'Alberto, essayé cette clef sur quelques-unes de ses hantises, celle en particulier de l'araignée fantastique, figure du néant associé par lui à la vie sexuelle, qui paraît aussi bien dans des récits de rêve que des sculptures de cette période — *Femme en forme d'araignée*, *Femme égorgée* — ou de bien plus tard — *la Femme assise*, de 1956 —, tout en éclairant même certains de ses attachements esthétiques (l'attrait à l'évidence surmotivé pour les œuvres d'Henri Laurens).

Il va de soi, cependant, que ces données de la relation à la mère ne peuvent suffire à rendre compte des actes, des conceptions et des créations d'un artiste, et par exemple et d'abord du besoin de Giacometti de faire œuvre de sculpteur plutôt que de peintre, ou de son choix simultanément des deux formes d'expression ; et l'attention s'est alors portée sur celui qui dans ces premières années fut à la fois l'absent (des décisions de la vie quotidienne) et une présence énigmatique (dans l'atelier), Giovanni Giacometti, son père, le peintre, dont les remarquables travaux ont été présentés et analysés, en relation avec les tableaux de Cuno Amiet, son ami, qui fut le parrain d'Alberto. En présence de ces peintures, qui doivent à Pont-Aven, à Van Gogh, au fauvisme, au divisionnisme, on a pu constater que les deux hommes, bien qu'éloignés assez tôt des grands centres de création, participaient ardemment à la recherche contemporaine et en assumaient l'aspect le plus spécifique, qui est une ambiguïté qu'il nous a paru utile de souligner, car elle éclaire les décisions que leur fils ou filleul va prendre, et montre déjà à quel point c'est à la modernité de l'époque, à la tradition du moderne, que sa poésie va s'opposer. Cette ambiguïté, c'est d'abord de valoriser la compo-

sition dans le projet et le travail de l'artiste : et cela parce que l'art est compris comme la langue autonome qui va marquer sur la toile, par une structure à sa ressemblance, qu'elle existe aux dépens de ce monde au dehors que la peinture ancienne imaginait observer. Mais c'est tout aussitôt de valoriser tout autant l'étude, celle des aspects de ce même monde, lieux, gens ou choses, par le dessin, comme si les observations recueillies allaient permettre à la recreation de l'artiste d'atteindre à une vérité, en fin de compte commune à une réalité en soi, objective et donc partageable, et à l'esprit de l'artiste. Cette double postulation, qui se prétend non contradictoire, Giovanni Giacometti et bien d'autres l'ont vécue avec un sentiment de bonne conscience, sinon même avec l'idée optimiste que l'art allait dégager, en cet Occident triomphant, la vraie lecture du monde et dissiper le mauvais imaginaire. En fait, pourtant, il y a là une ruse. Car la liberté de l'artiste, que l'« étude » n'a pas entamée — il imite moins qu'il ne prépare l'objet à son emploi dans son œuvre —, semble du coup cautionnée par une évidence du monde, et pense donc avoir droit à l'assentiment d'autrui, alors que c'est l'existence même de ce dernier qui en puissance est déniée. Qu'est-ce en effet que l'« étude » sinon le prélèvement dans l'objet de ses aspects spécifiquement sensoriels, l'examen de leurs rapports réciproques, l'approche de ce qu'il est comme simple apparence, dans un lieu neutre, et donc un moment d'indifférence, à tout le moins, à l'égard du souci existentiel ? Voici comme occulté l'acte par lequel quelque chose — ou quelqu'un — existe, son éccéité, comme eût dit l'ontologie médiévale. Le clignement des yeux de Giovanni étudiant l'objet, ce regard qui a obsédé son fils — à preuve plusieurs portraits et quelques statues que l'on a montrés —, est un déni du *hic et nunc*, un différemment de la pensée de la finitude, et de ce fait une distorsion de l'expérience de ce qui est et même de sa figure sensible, qui a tout de même été façonnée par l'existence humaine et par ses besoins. L'étude ne met pas l'artiste en règle avec la vérité, elle emploie son idée de celle-ci à la dénégation de notre rapport au lieu, au temps, à l'existence d'autrui, qui sont pourtant notre condition la plus radicale.

En bref, l'art de Giovanni Giacometti fut donc autant que la vie d'Annetta, sa femme, l'élaboration, la gestion, d'un monde fermé sur soi, d'un univers-image ; il ne posa pas davantage qu'elle la question de l'autre — et de l'autre en nous, sous l'image — que son fils en venait à pressentir, à partir de ses pulsions déniées, et on peut se douter qu'il a contribué, par cette leçon si contraire, à la maturation d'Alberto. Or, la chance veut que nous disposions sur ce point du témoignage direct de ce dernier, qui a rapporté à deux reprises une discussion qu'il eut avec son père, « à l'âge de dix-huit ou dix-neuf ans », à propos d'une « étude », précisément, celle de quelques poires sur une table. Il dessinait dans l'atelier paternel, et sous les yeux de Giovanni. Et ses poires étaient devenues minuscules sur la feuille, ce que son père lui reprocha : « A présent, fais-les donc une bonne fois comme

elles sont, telles que tu les vois ». Alberto essaya, mais ce fut pour revenir peu après à la mise en page première, « au millimètre près », par des coups de gomme irrépessibles. Qu'est-ce que cela signifie ? Evidemment, qu'il visait l'objet en son champ propre, en son « là-bas », en son *hic et nunc* dans l'espace : ce qui est exactement le déni de la neutralisation existentielle caractéristique de l'art du père. Mais ces coups de gomme, ce rétrécissement du trait sur la feuille, c'était aussi, et Giacometti l'a noté, la conscience prise d'une impossibilité comme consubstantielle à la tâche. Car comment approcher jusqu'au bout par la voie de l'apparence ce qui est perçu au degré de l'être ? Que faire de la couleur, des relations spatiales — de ce qu'on peut dire l'extériorité pourtant caractéristique de ce qui est là, en face de nous — dans ce dessin qui ne songe qu'à signifier la présence ? La réduction des dimensions sur la page, qui rend compte de la situation de l'objet dans le lieu qu'il partage avec son témoin, peut bien en être une évocation, mais on la découvre auto-destructrice, car par quel miracle de résurrection artistique peut-on faire tenir, du coup, la longue ligne qui est « là-bas », dans l'objet, en deux ou trois millimètres sur le dessin ? A d'autres moments de l'histoire, la présence eût été une modalité évidente du rapport aux choses du monde, une expérience première, enseignée par la religion. En ce temps de la « mort de Dieu », et voici qu'en cela Giacometti rejoint et va peut-être exprimer l'inquiétude latente de son époque, elle n'est plus qu'une trace qui se refuse à l'artiste. Déjà Alberto pressent la fatalité de recommencement à l'infini, d'impossibilité vérifiée et d'insatisfaction conséquente, de fatigue, de terreur presque, qui s'attachera à son art dès qu'il en assumera le désir profond, après son époque surréaliste.

Et en tout cas, avec cette rapide évocation d'une ancienne étude de poires, qui n'est peut-être qu'une recomposition fantasmatique — mais elle n'en serait que plus signifiante —, Giacometti a signifié avec précision l'origine même de son projet, l'intuition qui l'oppose à la poétique qui avait dominé, consciemment ou non, l'art occidental jusqu'à la génération de son père : ce qui permet aussi de comprendre ses réactions, peu après, devant la peinture italienne, lors de ses voyages de 1920 et de 1921, dont il a laissé des récits. Si Tintoret à Venise suscite en lui une admiration enthousiaste autant qu'exclusive — il n'a pas un regard pour Titien que son père, lui, découvre avec émotion —, c'est parce que le peintre de *l'Enlèvement du corps de saint Marc* ou du *Miracle de l'esclave* cherche à montrer la rupture des lois du monde physique, le miracle, l'épiphanie, la présence, dans une tradition de peinture dominée par la perspective, laquelle peut sembler ne gérer que l'extériorité des choses et en nourrir une langue, un réseau d'essences intemporelles, aveugles à l'individualité malgré les thèmes chrétiens qu'elle traite encore, mais a détournés de leur sens. Giacometti n'exprimera jamais d'intérêt, lui pourtant si porté à la sympathie, pour les peintres du Quattrocento. Par contre, à Padoue, il est saisi par la grandeur de Giotto, mais c'est,

nous dit-il, avec tristesse, parce que cette réussite qu'il faut bien qu'il sente éclatante — il dit en fait « écrasante » — lui semble pour un instant marquer la supériorité, sur son ami vénitien, d'un créateur qui s'appuie sur un système du monde, et des valeurs, cohérent et autoritaire, où l'individu est subordonné à la loi cautionnée par Dieu. Giotto à l'Arena, peignant d'ailleurs « la main de Marie touchant la joue du Christ » avec une vérité qu'Alberto ressent comme un « coup de poing », c'est comme si le monde maternel, que le voyage et ses aventures lui faisait désirer quitter pour de bon, réaffirmait son autorité. Heureusement, le soir même, une vision, celle de jeunes filles dans la rue qui lui paraissent grandir au delà de toute mesure, avec des mouvements chargés d'une « violence effroyable », le rend à son intuition. C'est maintenant comme si le monde des apparences se déchirait sous la poussée d'un fait de présence pure, c'est la chose ou l'être quelconques comme épiphanie, absolu : et auprès de cette évidence, de ce réel dé-médiatisé, Giotto comme Tintoret ne sont plus qu'irréalité et balbutiement, sauf que Tintoret cherche tout de même — d'où sa grandeur, qu'Alberto dès lors comprend mieux — à désigner, à valoriser de telles apparitions.

Les voyages d'Italie, dont nous avons rappelé d'autres épisodes également signifians — ainsi la mort du vieil homme, dont Alberto fut témoin —, achevèrent de mettre en place les grandes catégories de sa poétique. Il lui restait à en prendre vraiment conscience, à Paris, à travers les propositions contraires de la tradition récente ou de l'avant-garde, et nous nous sommes arrêtés un moment encore à ses débuts — en fait peu rapides, comme entravés par une censure — dans l'atelier de Bourdelle, qui lui demande comme son père de représenter « ce qu'il voit ». Alberto voudrait bien, mais son idée de ce qu'il faut voir, qui est tout autre et encore obscure et sans moyens spécifiques, ne peut alors s'exprimer que par un sentiment d'impuissance à représenter quoi que ce soit, à le dessiner : ce qui le conduit vers 1925 à abandonner la figure, au profit d'expressions très fortement stylisées, où apparaissent et prédominent bientôt les intentions symboliques. Mais arrivés en ce point nous commençons d'entrer dans le champ propre de la question que posait le titre du cours, celle de la relation de l'artiste avec les recherches contemporaines des poètes. Et on a remarqué d'abord que, si la sensibilité poétique n'avait pas été en ces années-là en si profond renouvellement, l'art de Giacometti aurait connu un tout autre cours, étant donnée l'ampleur de la boucle qu'on le voit faire, de ce moment à l'immédiate après-guerre, avant d'atteindre à un art alors soudain autre, où peut enfin se manifester au grand jour l'obscur intention pressentie dans l'adolescence. Ce qui permet d'étudier, de façon dans ce cas encore exceptionnellement favorable, la sorte d'interactions qui peut se produire à une époque donnée entre une visée de peintre, ou de sculpteur, et les préoccupations des écrivains, des poètes.

Anticipant un peu sur les développements de l'art de Giacometti et sur les rencontres qu'il allait faire, on a donc réfléchi à la révolution qui a débuté dans les années 1925-1930 par la fréquentation que font quelques jeunes gens du musée d'Ethnographie du Trocadéro, par l'assiduité de quelques autres, ou des mêmes, aux cours de sociologie religieuse de Marcel Mauss à l'École des Hautes Etudes, et par leur intérêt, consécutif ou simultané, pour diverses formes d'art populaire, anciennes ou très modernes, et leur redécouverte d'artistes auxquels leur caractère d'irréguliers ou de marginaux, nous pensons à Caron, à Hercule Seghers, gardait fermée la porte de l'histoire de l'art traditionnelle. Cette révolution — un mot qui n'est pas trop fort — se reflétait dans les *Cahiers d'Art* et, à partir de 1929 et pour d'ailleurs peu de livraisons mais qui furent de la plus grande importance, dans *Documents*, la revue que fonda et dirigea Georges Bataille, assisté de Michel Leiris. Et elle s'est précisée chez ces derniers et parmi leurs proches par un refus radical de la tradition idéaliste de l'Occident, par la revalorisation des besoins primaires de l'être humain, en particulier du désir sexuel dans ses formes brutes, et — puisque tout cela dépréciait donc l'autorité de la tradition culturelle, de son discours, de l'introspection, bref, des certitudes dont s'illusionnent les langues — par une attention tout à fait nouvelle et profondément novatrice à l'être propre, à l'autonomie, du signe, repéré comme à nu dans les œuvres d'art des sociétés archaïques, où le symbolisme et les mythes manifestaient aussi les virtualités d'équilibre, de plénitude, qu'il y avait dans les univers du sacré. De cette révolution des esprits d'abord diffuse, il n'y a pas à douter que Giacometti fut vite conscient, car c'est un « puits » africain ou océanien, louche en forme de corps de femme, objet puissamment symbolique, qui lui permit au musée du Trocadéro de concevoir sa *Femme-cuiller* dès 1926. Cette œuvre manifeste même de façon extraordinaire, et après bien peu de tâtonnements, la maîtrise par lui de l'expression symbolique au niveau de l'élémentaire, soit dans les formes, soit dans les rythmes ; et il suffit de feuilleter les *Cahiers d'Art* ou *Documents* pour se convaincre que Giacometti ne manqua jamais de les étudier attentivement, puisque nombre des œuvres que ces revues publièrent apparaissent en filigrane, nous l'avons relevé brièvement, dans ses créations de l'époque, sinon même de bien plus tard. Ce n'est donc pas un hasard si, en 1928, chez Jeanne Bucher où il exposait une *Tête plate* — sculpture qui se réfère à l'art des Cyclades, et porte loin le refus de la *mimesis* —, André Masson vint à lui, qui lui fit rencontrer Queneau, Desnos, et surtout Leiris et Bataille.

Outre cela, on est frappé de la parenté d'esprit qui rapproche certaines œuvres de Giacometti en cette période — les *Trois personnages dehors*, reproduits par Leiris dans *Documents* dès septembre 1929, et *la Cage*, de 1931 — des réflexions que Roger Caillois va publier en 1934 dans la revue *Minotaure* à propos de la mante religieuse. La métaphore fondamentale de

*la Cage* — l'être humain vu comme un insecte, tête réduite et aveugle, la copulation interprétée comme un entredéchirement — va bien avec l'essai qui proclame que l'homme n'est pas séparable du reste de la nature, que son affectivité est lisible dans le comportement sexuel de la mante, et que le mythe chez lui équivaut à l'acte chez l'animal, dans une réalité qui se déploie sans coupure « de l'activité réflexe à l'image ». Caillois ne rencontrera Bataille qu'en 1936, il ne faut pas placer trop tôt dans le temps la cristallisation des pensées qui aboutissent à *Acéphale*, néanmoins l'élaboration d'un « bas matérialisme » est en cours dès la fin des années 20, autour aussi d'André Masson rue Blomet, et il est permis de conclure que ce n'est nullement par des emprunts de surface que Giacometti participe alors de la nouvelle modernité : il en a compris, il en anticipe même les propositions métaphysiques, il est attiré par elle, il y découvre une voie dans l'impasse où l'a placé, dans son existence autant que dans l'art, le clivage psychique qui a été indiqué, c'est-à-dire, en dernière analyse, la morale du christianisme. De fait, puisque ce clivage, puisque le sentiment giacomettien de l'exil, sont la conséquence d'un système de valeurs affirmées à l'encontre d'aspects fondamentaux de l'être charnel, n'est-il pas tentant de rêver qu'il faut renverser l'idéalisme, et qu'impuissance et vertige vont se dissiper dans l'acceptation résolue du grand élan de la vie retrouvée à son niveau biologique ? Plus qu'aucun autre Giacometti, qui reflète si clairement en sa formation et en ses contradictions la rupture occidentale entre culture et nature, veut pouvoir se persuader que l'être humain, comme va le dire Caillois, n'est un cas particulier dans le réseau des espèces que pour lui-même. Et en ce vœu précisément se révèle le sens de son travail depuis l'abandon de la représentation des figures. On a étudié certaines œuvres, surtout *la Femme-cuiller*, et montré que, déjà « acéphale », cette idole tend à dénier à tous les points du corps et de ses virtualités gestuelles ou biologiques — soit l'embrassement, soit la grossesse, qui ne porte ici que le vide — le fait de la personne et de ses valeurs, en particulier l'idée maternelle.

Mais il a bien fallu aussi mettre en évidence de profondes ambiguïtés dans cette remarquable sculpture, et reconnaître que la figure qu'elle suggère est moins l'image de la plénitude retrouvée dans la dépersonnalisation, dans cette sorte d'absence à soi, qu'une présence encore, mais maléfique. Effort a été fait par Giacometti, peut-on croire, pour lui dénier la conscience de soi, mais l'impression d'un vouloir en elle, magique et menaçant, n'en est que plus grande. Et la catégorie de l'existence *hic et nunc*, qui devrait se dissiper dans une participation à la vie cosmique, comme il en va, peut-on croire, chez l'animal, subsiste entière en celui qui regarde l'œuvre, car il ressent la menace et se voit, en ce danger, démuné. En somme, la *Femme-cuiller* recommence moins le sacré signifié par le « puits » de son origine qu'elle ne dit le caractère de gouffre, la qualité de néant, de cette nature au sein de laquelle le sujet humain se voit survivre. Et tel est aussi le sens de *la Cage*,

en fin de compte, puisque la vie qui y est montrée sous l'angle des forces élémentaires est tout aussi bien mise à distance par la cage où ces êtres qui s'affrontent sont enfermés : ce qui suggère d'ailleurs que l'espèce humaine est peut-être moins la parente des insectes que, dans ses formes brutales, la victime d'une folie qu'a provoquée un empiègement spirituel, une aliénation historique. Dans ces rites pseudo-élémentaires de sexualité et de mort la conscience du sujet peut bien se retrouver séparée du corps, réduite, aveugle, elle n'en subsiste pas moins, c'est la boule lisse, fermée sur soi, de *Femme, tête et arbre* (1930) et une des significations de la fameuse *Boule suspendue* de la même époque. Dans cette perspective l'idée de l'« acéphale » comme Masson la présentera est bien déjà en puissance : mais comme l'utopie qu'un art plus lucide dénonce. Et, certes, comment Giacometti aurait-il pu s'être délivré, par la simple fréquentation de propositions philosophiques ou d'œuvres d'autres cultures, de son expérience première d'une réalité différenciée et hiérarchisée par une présence unique, absolue ? Plutôt que le contemporain du sacré il nous paraît sous ce signe le témoin du divin, comme celui-ci a pris forme au premier millénaire avant le Christ dans diverses sociétés au seuil de l'histoire, de l'Inde à la Méditerranée. Antichrétien vers 1930 comme ses nouveaux amis, nous le sentons moins l'ennemi des catégories fondamentales du christianisme — la présence, l'espoir, la compassion, tout ce que retrouvera et redécouvrira la philosophie existentielle — que celui du système du monde que le christianisme historique s'est donné, par alliances irréflechies avec de simples morales. Et plus que les arts du sacré, il aime déjà, c'est à souligner, ceux dans lesquels les réseaux des symbolismes élémentaires sont traversés du surgissement d'une présence qui se signifie comme telle, avec autorité et mystère. La grande découverte de son voyage italien avait été, pour finir, la statuare égyptienne, pourtant bien mal représentée au musée de Florence où il en fit la rencontre.

Et là se trouve l'explication d'un événement qui eut lieu en 1931, et dont on a d'abord indiqué pourquoi il pourrait surprendre. En 1929 André Breton avait attaqué Bataille et ses amis de *Documents* dans le *Second Manifeste du Surréalisme*. Le ton était injurieux et la riposte l'avait été plus encore, c'est le pamphlet *Un cadavre*, au début de 1930. Pourtant, lorsque Dali et Breton remarquent à la Galerie Pierre la *Boule suspendue* de Giacometti, celui-ci n'hésite pas à répondre à leur invitation de participer aux activités du groupe, et franchit donc la ligne de feu, mais sans pour autant se brouiller avec ses compagnons de la veille, qui sont restés ceux de toute sa vie — alors que les échanges avec Breton et la plupart de ses proches se révélèrent superficiels et peu durables. Pourquoi cette décision difficile, étant donnée de surcroît l'opposition, que Breton avait bien marquée, des positions théoriques des deux camps ? Evidemment parce que le surréalisme apportait à Giacometti une possibilité que les pages de *Documents* n'encou-

rageaient pas, alors que le besoin chez lui en était réel, à en juger par les ambiguïtés de la *Femme-cuiller* ou d'autres œuvres. En bref, Giacometti demeurait déterminé par la problématique de l'être, de la personne, or c'est le cas aussi du surréalisme. Car Breton a beau adhérer alors, ou prétendre adhérer, au matérialisme dialectique, il n'en insiste pas moins sur d'étranges certitudes qui viennent de profondeurs sous la conscience : ce serait plutôt à la nécessité extérieure d'abdiquer son droit devant elles. Et s'il s'intéresse à l'expression symbolique, c'est pour l'écoute du rêve, qui reste un acte de la personne. Le surréalisme ne rompt nullement avec l'ontologie traditionnelle de l'Occident, il en prolonge plutôt les formes ésotériques qu'avaient aussi pratiquées ses initiateurs symbolistes — dont Giacometti connaissait quelques grands voisins depuis son adolescence, ainsi Boecklin ou Segantini — et même il reste obsédé par le christianisme qu'il croit combattre, puisque le « hasard objectif » est comme le décalque « matérialiste » de l'idée de la Providence, et l'« amour fou » un des avatars de celle de sacrement. C'est d'ailleurs dans les années mêmes où Giacometti fut attiré par le surréalisme et y travailla que ces deux notions se précisèrent — Dali et Bunuel aidant — et que cette hantise fut la plus grande.

On a commencé d'examiner les œuvres que Giacometti a conçues dans son époque surréaliste, retrouvant ainsi ce *Palais à quatre heures du matin* qui avait aidé à comprendre quelques-uns des conflits de sa vie psychique. Dans le milieu nouveau Alberto est encouragé à un nouvel emploi du symbole. Il n'y cherche plus la désignation d'une force cosmique, l'élan commun à toutes les formes de la vie, mais — c'est « l'heure des traces » — l'indice qui révèle le drame qui se joue dans et par le désir de la personne, au sein d'un texte complexe où opère aussi bien la métonymie que la métaphore, et qu'il voit prendre forme, dans son travail, mais ne comprend que partiellement. Le récit de rêve accompagne la création de ces « objets » qui prennent valeur de psychodrame. Au lieu de l'affirmation utopique de la dépersonnalisation par le retour du sacré, un être attentif à soi peut tenter d'explorer des contradictions de longue date perçues mais jamais affrontées encore, afin de vaincre l'inhibition qu'il a éprouvée dès son séjour romain, fugitivement, puis dans l'atelier de Bourdelle. L'art peut faire œuvre de vérité. A condition bien sûr de ne pas se laisser séduire à des rêveries pseudo-religieuses par l'effet d'intériorité inquiétante, « magique-circonstantielle », que produit la parcelle d'activité inconsciente ramenée dans le champ de l'écriture, ce que ne se prive pas de faire Breton, dont on sait l'évolution depuis l'influence de Myers, retracée naguère par Jean Starobinski, jusqu'à l'occultisme de sa dernière période. Dans l'adhésion même de Giacometti au surréalisme un conflit, ou tout au moins un malentendu, sont en puissance. Et la succession de ses œuvres de ces années — *Circuit* ou *Pointe à l'œil* en 1931, *la Vie continue* et le *Palais* en 1932, *la Table surréaliste* en 1933 — montre qu'il va toujours plus dans le sens

de la connaissance, alors que Breton, qui publie *les Vases communicants* en 1932, rêve de plus en plus au miracle.

C'est à l'occasion de l'œuvre dernière, et majeure, de Giacometti surréaliste, *l'Objet invisible* de 1934, dit aussi *Mains tenant le vide*, qu'on peut voir le plus clairement ce qui sépare les deux esprits : car Breton a cherché à retracer la gènèse de cette magnifique statue, et à en dire l'effet sur lui, dans un essai, *Equation de l'objet trouvé* — publié dans *Intervention surréaliste* puis repris dans *l'Amour fou* — où paraît aussi bien sa réflexion théorique que sa relation quotidienne avec la recherche du sculpteur. Le texte comme la statue demande une étude très en détail. Nous n'avons pas eu le temps de commencer celle-ci, qui a donc été reportée à l'année prochaine, en introduction d'ailleurs naturelle au cours sur « Giacometti et la réflexion des poètes ». Ce cours doit cependant s'attacher surtout à la seconde époque de la destinée de l'artiste, celle où il retrouve les voies, obstruées dans l'art des siècles récents, d'une poétique de la Présence.

\*  
\*\*

La seconde heure a commencé par quelques réflexions générales sur ce que devrait être en pratique un enseignement dont l'objet est de comprendre la nature de la poésie, de la fonction poétique. On a souligné les dangers de la réflexion théorique directe, qui s'appuie sur seulement quelques exemples et risque d'en refléter les limitations et de s'enfermer dans les préjugés d'un moment. L'étude historique est le complément nécessaire de la pensée théorique, et il faut donc s'attacher à replacer toute référence dans son contexte d'époque le plus précisément défini. Ce qui demande une attention particulière, et même une collaboration, aux travaux qui recherchent les changements qui ont lieu, au fil de l'évolution des sociétés, des sciences et des techniques, dans les structures de la conscience commune, et ne peuvent ainsi que renouveler, à certains moments décisifs, les rapports à soi du poète et la conception de la poésie. De la société archaïque, où toute parole est prise dans la polyphonie du sacré, à l'effacement du signe divin qu'a commencé la science européenne au début du xvii<sup>e</sup> siècle, puis aux bouleversements que notre époque a vécus dans sa relation au signifiant linguistique, plusieurs grands systèmes du monde et du langage sont là pour éclairer de leurs différences profondes le fait de la poésie. Voilà de premières bonnes raisons pour faire de celle-ci une étude d'emblée comparative.

Mais il ne faut pas oublier non plus que tout poème dépend des structures de la langue qu'il met en jeu, et en reflète les caractères et les limites, que ce soit pour les subir ou les transgresser, ce qui altère l'idée que les poètes de chaque domaine linguistique se font de l'acte de poésie, qu'ils peuvent croire en relation non médiata avec la réalité hors langage. On aura donc

intérêt à surprendre les différences dans la conception de la poésie qui apparaissent d'une langue à une autre langue, et surtout si la proximité historique de celles-ci a permis suffisamment d'éléments communs et d'échanges pour que ces écarts signifient de façon riche et précise. C'est le cas du rapport du français et de l'anglais qui sera sur ce plan notre enquête principale, soit par l'approche directe de poétiques (Shakespeare, Yeats), soit par le questionnement des emprunts ou des interprétations déformantes qui ont lieu d'une littérature à l'autre en quelques époques de crise (le Romantisme, Mallarmé et le Symbolisme).

C'est aussi au plan des échanges concrets plus qu'à celui des comparaisons directes de structure ou d'écriture, dont la méthodologie demeure incertaine, qu'on placera une autre étude comparative très nécessaire à la compréhension de la poésie : celle qui la retrouvera cherchant sa voie dans le foisonnement des créations artistiques, à mi-chemin peut-être entre la musique, dont elle partage l'expérience la plus intime, dont elle peut même croire qu'elle détient la vraie source, et l'image, sculptée ou peinte, qui trouble ses rêveries. Ce point a été précisé au commencement du cours donné à la première heure.

Et de même faudra-t-il rester auprès des œuvres comme elles sont, et des faits, chaque fois que se posera le problème, qui nous importe, de la proximité de la création poétique — laquelle n'est jamais connaissance pure mais se soucie toujours de connaître — et de l'expérience religieuse, voire mystique, ou de celle du philosophe. Recherche que voici dont nécessairement pluridisciplinaire, ce qui signifie qu'on invitera des spécialistes de divers domaines à nous apporter leur témoignage. Et on écouterait avec la même attention, s'ils veulent bien, ceux qui observent le texte poétique, depuis quelques générations, d'un autre point de vue que le projet du poète : c'est-à-dire en ses fonctionnements linguistiques ou comme trace de l'inconscient élaborant le désir. — Pour commencer, toutefois, il peut être utile de rencontrer avec quelque luxe de temps une œuvre dont on peut dire qu'elle est foncièrement poétique, afin d'en percevoir la visée et la variété des moyens. Et c'est pourquoi la suite du séminaire a été consacrée à une analyse des livres de Louis-René des Forêts. Cet auteur est aussi important dans la réflexion contemporaine sur l'écriture et la poésie qu'il est méconnu encore — réserve faite de son récit, *Le Bavard*, de 1946, que commenta Maurice Blanchot dans « La parole vaine », aujourd'hui dans *l'Amitié*, 1971 ; et ce doit être une des tâches d'une chaire de poétique que d'attirer l'attention sur des situations de cette sorte. Outre cela, l'œuvre de Louis-René des Forêts s'inscrit dans le champ d'un problème qui a été signalé dans la leçon qui inaugure cet enseignement (le 4 décembre 1981) : celui des rapports de la poésie et de la fiction. Tout poème, en tant qu'il est une représentation du monde, qui met en place des êtres, des situations, des objets, est porteur d'une fiction où l'on peut estimer que se réfléchit la conscience de soi du

poète, et son pressentiment des contradictions et limitations de l'acte qu'il accomplit. D'où suit qu'il est important de déchiffrer ces figures, c'est un des accès les plus sûrs à l'être des créations. Mais il y a, réciproquement, des récits, des romans, des pièces de théâtre où, par le jeu des symboles, furtivement, la possibilité de la poésie apparaît au terme ou en marge d'un projet autre ; et il y a enfin des œuvres dans lesquelles s'établit comme d'entrée de jeu une relation dialectique entre l'idée de la poésie et le travail de l'imaginaire ou le jeu contrôlé de l'écriture. De ces dernières, peut-être caractéristiques de notre modernité en puissance, sont les récits et poèmes de Louis-René des Forêts. On a tenté de comprendre ce qui se cherche, ce qui se révèle impossible, ce qui demeure attesté dans *le Bavard*, dans *Une mémoire démentielle*, dans *les Grands Moments d'un chanteur*, dans *les Mégères de la mer*, et le même point de vue devrait permettre ultérieurement de reprendre l'étude de Shakespeare.

Y. B.

#### PUBLICATIONS

*Poèmes*, Paris, Gallimard (coll. Poésie), 1981, 350 p.

*Entretiens sur la poésie*, Neuchâtel, La Baconnière, 1981, 172 p.

*Leçon inaugurale de la Chaire d'Etudes comparées de la Fonction poétique*, Paris, Collège de France, 1982, 32 p.

« André Frénaud », dans *André Frénaud, Sud*, n° 39-40, mai 1981, pp. 96-104.

« Jacques Hartmann », dans *Jacques Hartmann, Peintures et dessins*, Paris, Berggruen, 1982, pp. 5-11.

« Le Dictionnaire des Mythologies », dans *Dictionnaire des Mythologies et des Religions des sociétés traditionnelles et du monde antique*, ouvrage publié sous la direction d'Y.B., Paris, Flammarion, 1981, 2 vol. in-4°, 620 et 588 p.

*Henri IV*, de Shakespeare, version revue et corrigée, dans *Cahiers Shakespeare*, n° 2, Genève, 1981.

*Pérasma kai akinésia tês Roês (Du mouvement et de l'immobilité de Douve)*, Athènes, Editions Upsilon, 1981, 96 p. (trad. Dimitri T. Analis).

*Oi taphoi tês Rabénnas (Les Tombeaux de Ravenne)*, Athènes, Gnôsi, 1981, 48 p. (traduction Christophoros Liortakis).

*Den Andra Enkelheten*, poèmes et proses choisis et traduits par Östen Sjöstrand et Malou Höjer, Fib:s Lyrklubb, Stockholm, 1982, 160 p.

#### AUTRES ACTIVITÉS

Conférences à l'Ecole des Hautes Etudes de Gand ; et dans des universités : Neuchâtel, Fribourg et Genève ; Paris-Créteil ; Columbia, City University of New York, State University of New York à Albany, Williams College, University of Connecticut à Storrs, Wesleyan University, Yale.