

## Études comparées de la fonction poétique

M. Yves BONNEFOY, professeur

Comment se préparer à la lecture de Shakespeare, telle est, en somme, la question à laquelle le cours a essayé de répondre depuis ce commencement, en 1983, où on avait cru possible d'aborder presque directement l'étude d'*Hamlet*. Que faut-il avoir reconnu d'abord de la pensée de l'époque (et cela fut la préoccupation de la première année), mais, plus profondément, n'y a-t-il pas dans le passé de la civilisation occidentale de grandes structures du poétique, dont la récurrence chez Shakespeare aiderait à mieux comprendre son œuvre, par l'acceptation ou le refus (et par l'élaboration) qu'il a pu en faire ? L'hypothèse apparaissait d'une problématique d'ensemble, sous-jacente aux faits de culture dont elle explique le cours autant qu'ils la modifient, et que les grandes créations de la poésie capteraient dans leurs miroirs courbes, assumant ses contradictions pour tenter peut-être de les résoudre. Au moins fut-ce la voie qu'on a cru pouvoir continuer de suivre pendant la seconde année, par l'analyse de trois textes shakespeariens, où on a retrouvé une réflexion sur la beauté, la forme, l'amour, débattue en Occident dès l'époque courtoise, et chez Chrétien de Troyes aussi bien que Dante ; et où s'est découvert aussi une mise en question de formes usées de la rhétorique par (pour le dire brièvement) la conjonction de la poésie et du théâtre. Ces textes shakespeariens semblent reprendre un débat, le continuer, le faire mûrir. Si bien d'ailleurs que la réflexion *sur* Shakespeare commence ainsi à se faire une réflexion *par* Shakespeare, en une sorte de dialectique.

C'est cette double approche qui a été recommencée cette année, et la conséquence en fut qu'on a différé encore la rencontre de l'œuvre du dramaturge anglais en son être propre pour s'attacher à un événement de l'esprit occidental, la tragédie grecque, dont le sens et la portée historique peuvent, nous semble-t-il, faciliter l'interprétation d'un auteur qui fut indéniablement un tragique, et d'égale ampleur et visée, mais dans le monde chrétien. Retour a donc été fait à la source grecque, ce qui a conduit d'abord à des précisions sur les données ontologiques et cosmologiques qui conditionnent l'apparition de la tragédie, puis à quelques remarques sur la création artistique de cette époque extraordinaire, et notamment la sculpture.

On a posé, autrement dit, la question de la Forme, catégorie d'expérience qui est certes difficile à cerner, mais qu'il est vain d'essayer de ne pas rencontrer de front, si radicale est la différence qu'elle introduit entre les pensées qu'elle contrôle et les autres, — disons la philosophie de l'Idée chez Platon, et, par exemple, plus tard, la mystique de l'agapè dans le premier christianisme. Forme, pour le Grec ancien, est le cercle où s'inscrit (pour lui) la trajectoire des astres. Forme l'équilibre des parties et leur proportion dans la représentation plastique du corps humain, qui est bien étrangère à l'intuition qui commandera la relation du chrétien à l'être d'autrui. La forme dont il s'agit, chez les Grecs, est en soi une réalité et un bien. C'est sa valeur substantielle qui autorise la pensée d'un ordre de l'Univers, fondé sur des rapports musicaux ; qui incite à chercher le contact de l'Être par la voie d'une contemplation qui, seule, et de façon nécessairement discontinue, peut assurer quelque réalité à la personne humaine, autrement « vaine forme de la matière » ; et qui (ces brefs rappels étant faits) permet de comprendre l'aporie qui fracture quelques-unes au moins des grandes œuvres de la sculpture grecque archaïque ou classique, ainsi le fronton d'Olympie.

Concevoir le salut par la voie de la remontée de l'esprit vers « des objets ordonnés et immuables, qui ne violent jamais la justice dans leurs rapports mutuels » (comme dit Platon dans *la République*, 5b), c'est se détourner d'autrui, en effet, qui n'existe authentiquement qu'au plan où la matière, c'est-à-dire le non-être, le détermine ; et si en sculpture la figure humaine peut se prêter à une transposition plastique de la contemplation de la Forme, ce ne pourra donc avoir lieu qu'au prix d'une difficulté dans la relation entre les figures, ce que ces œuvres confirment. D'une part, on y voit magnifiquement approfondie la recherche de la beauté des proportions et des lignes dans les figures particulières, et l'impression hypnotique qui se dégage de chaque corps vient d'ailleurs de cette sorte de passage à la limite, qui fait de l'individu, par suppression des éléments de hasard, par rectification de ses accidents, une sorte d'épiphanie de l'espèce humaine en son être propre, ce qui engourdit la conscience personnelle. Mais puisque ce visible est ainsi la visée d'un trans-visible, puisque la contemplation qu'il commence dans la sculpture demande au témoin de l'œuvre de quitter à son tour l'espace, de s'immobiliser devant la figure pour s'échapper de ce monde par la participation à sa forme, le sculpteur ne peut trouver de fonction aussi pleinement signifiante (et par conséquent d'intérêt) à l'espace qui est entre les figures, là où pourtant les nécessités de l'action créent des rapports de voisinage sinon de lutte. Les figures d'Olympie se raccordent mal entre elles. Soit parce que cet espace interstitiel, résiduel, n'a pas retenu l'artiste, qui ne l'a pas exploré, soit parce qu'il s'est senti contraint d'exprimer la solitude existentielle qui est le complément obligé de la contemplation de la Forme, la sérénité des parties contraste dans ce fronton de façon frappante et presque pénible avec l'encombrement de l'ensemble, et cela malgré ce que devrait avoir de dynamique et

même de violemment unitaire l'évocation d'un combat. D'où suit que ce *Combat des Lapithes et des Centaures* qui est, par la qualité de chaque figure, un des sommets de la création humaine, s'avoue aussi une impasse, par quoi l'esprit est finalement rabattu sur la condition ordinaire. Telle est la confusion du lieu humain, nous enseigne-t-il, qu'il faut bien en conclure que si on entend y vivre on ne pénétrera pas dans la région de la Forme, qui est l'Être, non plus qu'on ne peut entrer dans le temple où le dieu réside. En fait les seules œuvres où la figure humaine semble se dégager, dans l'art grec ancien, de cette contradiction, ce sont les représentations funéraires, mais l'élan du *kouros*, sa jubilation mélancolique (qui fascinera comme telle), c'est ce qu'a permis sa solitude dans l'œuvre, et celle-ci n'est que le reflet de l'événement de sa mort.

Pourquoi ces réflexions, ceci dit, sur une ontologie et sa trace dans le travail des sculpteurs ? Parce que cette problématique va maintenant aider à comprendre, par opposition, l'intention de la tragédie.

Non qu'il s'agisse pourtant de rapporter celle-ci à une autre métaphysique de la réalité et de l'être, et on peut même, abordant le nouveau problème, se sentir prêt à penser que l'expression dramatique rencontre sur la grande scène athénienne la même contradiction intime que la création du sculpteur. Aristote, d'ailleurs, parlant du drame, le décrit en termes de forme. Il a défini dans *la Métaphysique* (1024 a) le Tout (structuré) par opposition à l'agrégat (informe) et cette intuition « gestaltienne », née des habitudes optiques, il l'applique à la tragédie quand il dit (*Poétique*, ch. 7 et 8) que l'action doit être complète, une, perceptible par un seul acte synoptique ; et ajoute que cette approche formelle aboutit à ce qui est bien la vocation de la forme, c'est-à-dire l'expression de la généralité, de la loi. Cette mimésis est donc sélection, élaboration des essences (contrairement à celle que condamne Platon, qui n'est que reflet d'un reflet) et il faut bien supposer, ou craindre, qu'avec cette ontologie qui reste inchangée rien, en effet, ne peut se déclarer au plan de l'action qui ne soit encore l'impasse.

De fait, d'ailleurs, la tragédie grecque a été souvent interprétée, par la suite, d'une façon pessimiste, qui en exclut toute idée de l'association de l'existence comme on la vit et d'une espérance ; et sans songer à explorer l'histoire plutôt touffue de la réflexion moderne sur la tragédie antique, on s'est arrêté, en ce point, à un ou deux grands exemples de cette tradition négative, ce qui fit d'abord évoquer le remarquable livre de Jeanne Hersch, publié en 1946, *l'Être et la Forme*. Jeanne Hersch pose d'abord « le caractère exclusif des formes », écrivant : « plus chaque forme est plastique, plus elle se referme plastiquement sur elle-même, et plus l'être est disloqué. La sérénité des formes détruit la sérénité de l'être ». Et de façon moins contestable (car tout de même l'entrelacs irlandais, le chapiteau roman ou la façade baroque sont autant d'exemples du contraire) elle ajoute : « Aussi n'est-il pas étonnant

que le même peuple ait sculpté des statues dont la perfection exprime une irréductible éternité, et composé des tragédies où s'affrontent des forces étanches, sans corrélation possible, impénétrables, en un combat qui est le fond même d'une telle plasticité, un combat sans autre issue que la destruction intégrale ». En cette référence on aura reconnu la culture grecque, et il y a donc là l'idée de la solitude dans une ontologie de la Forme : en même temps que l'indication que la tragédie est orientée comme la sculpture, et de façon aussi explicite. Peut-être même, quand la sculpture est muette, et drapée dans la paix des nombres, la tragédie serait-elle la conscience encore mieux proclamée de la contradiction qui est inhérente à l'existence, et plus clairement ainsi la propédeutique de la seule action qui reste possible, à savoir contempler la réalité supérieure, en se détournant des choses du monde. La tragédie dirait, en somme, ce qu'il faut sacrifier, et la *compassion* évoquée par Aristote, cette pitié où il y a de l'effroi, aurait alors pour finalité cathartique de nous délivrer... d'elle-même, puisque avoir pitié, c'est trahir un reste d'attachement à ce qui existe en ce monde. Cet effacement de ce qui en nous est finitude, Aristote l'appelle certes un « plaisir », mais il ne faut pas oublier que l'idée antique du plaisir est régulièrement négative, une délivrance, une ataraxie.

La tragédie serait bien, de ce point de vue, ce que Georges Steiner aussi a vu en elle, et surtout dans *Antigone* ou *Œdipe-Roi* : une conscience du non-sens, de l'insubstantialité absolue de l'échange humain qui s'opposerait (en cela) à ce que cet auteur appelle le *mélodrame*, où survit le « principe espérance », et le jour auprès de la nuit. Il est vrai que si pour Steiner le grand mélodrame est à trouver chez Shakespeare (c'est *Hamlet*, le *Conte d'hiver*) il accorde ce qualificatif à *l'Orestie* également, ou à *Œdipe à Colone*. Toutes les tragédies grecques ne seraient donc pas des tragédies, ce qui suggère qu'il y a peut-être une autre façon d'aborder ce grand moment du théâtre, où l'on sent tout de même, et à l'évidence, de l'unité.

Or, cette autre approche est possible, selon nous, et elle a été exposée ensuite, à partir de quelques remarques sur la notion même de forme, qui n'est peut-être pas aussi simple qu'on pourrait croire. Car la forme, pour le Grec cultivé de l'époque de Platon ou d'Aristote, c'est bien l'essence même de l'Univers, et ainsi un fait de l'espace pur, mais non sans avoir été tout d'abord, et être resté de façon durable, l'expérience de la société comme telle dans son premier grand effort d'organisation sociale. En faisant appel aux travaux de J.-P. Vernant, on a rappelé que la première sagesse grecque est née — au VII<sup>e</sup> siècle, dans l'éclatement de l'antique royauté, qui laisse en présence des groupes hétérogènes — du besoin d'unir dans une harmonie les forces de la querelle, les ambitions de pouvoir ; et qu'elle a conçu pour cela la notion d'espace social, l'idée d'un cosmos humain, où le Multiple et l'Un se médiatiseraient l'un à l'autre selon une loi de proportions que Solon concevait de façon précisément numérique. C'est cette pensée qui passe dans le Pytha-



gorisme mais aussi chez Platon, dans *la République*, laquelle réorganise la société de façon essentiellement musicale, comme une sorte de chant à l'unisson. Au cœur de cette maturation, qui fait de la *polis* une réalité tout de même (aussi illusoire puisse être tenue par ailleurs la condition des personnes), il y a donc présente déjà la dimension spécifiquement formelle, — en fait c'est le schéma social qui aura été le modèle que les cosmologues d'Ionie vont appliquer un siècle plus tard au monde de la nature. Et on peut voir en puissance dans cette autre vie de la forme une autre pensée des êtres et de l'action que dans la tragédie comme certains l'interprètent.

Remarquons, en effet, que sur ce plan d'expérience-ci la personne est moins le néant que transcende le fait déjà plus réel (plus purement une forme) qu'est l'espèce, moins l'accident qui de soi s'efface de la perception de la forme, — qu'elle n'est l'élément qui constitue celle-ci : l'individu dans ce qu'il a de plus contingent ayant son rôle essentiel à tenir dans l'élaboration du groupe social en son harmonie souhaitable. D'où l'intérêt de cette existence, même du point de vue de l'essence ; et, à côté de la contemplation que suggère le philosophe, un autre type d'action, concurrent et non réductible. Or, et c'est là l'élément nouveau, celui-ci ne se prête pas aisément à la représentation sculpturale. Avec des moyens proprement plastiques on rendra plus aisément la part d'éternel qui est dans le corps humain que le froncement de sourcil du héros civique en proie à l'incompréhension de ses proches. Et la parole, par contre, semble beaucoup mieux faite pour exprimer l'approche civique de la notion d'harmonie, puisqu'elle est, de par l'ambiguïté du langage, la manifestation de l'individu autant que la dénomination des figures stables du monde. N'est-ce-pas là comme en germe la possibilité d'un art, d'un grand art, de la parole, en ce moment fondateur de la pensée politique ?

C'est le moment de relever, ceci dit, que la tragédie comme les Grecs l'ont comprise a pour champ et souci, précisément, la réalité sociale, et cela, plus particulièrement, du point de vue d'un désordre qu'elle voudrait qui s'efface. En s'appuyant à nouveau sur les conclusions de J.-P. Vernant, on peut remarquer que la tragédie met en scène les *droits*, c'est-à-dire les structures de prétentions, d'affirmations, de réclamations jugées légitimes, d'actions permises, dont divers groupes de la Cité (ou de ses confins) ont le privilège, ce qui les conduit à des heurts, en ce temps qui n'a pas mûri l'idée d'un droit absolu. Il y a le droit de la Cité comme telle et celui de la Famille (l'une pouvant interdire l'homicide, l'autre pratiquer la vengeance), il y a le droit de la justice divine et d'autres encore. Plus que le destin d'un héros unique, c'est cette pluralité foncièrement conflictuelle que le spectateur retrouve dans le spectacle tragique, quand il y va entre une Assemblée des citoyens et un Tribunal, autres lieux de raisonnements et de jugements ; c'est sous son signe qu'Aristote peut définir le *drame* (opposé à la comédie) comme *action* — ce que confirmerait l'étymologie qu'il suppose, le verbe *dran* (*Poét.*, ch. 3) — et c'est elle aussi qui explique, sur la scène même, le relief que prend par

rapport au chœur le dialogue entre les protagonistes, lequel est proche de la prose, rapide, percutant, signe d'urgence (ce qui est bien différent, notons-le, de la tragédie élizabéthaine, où les grands moments de l'action sont souvent pénétrés de la parole la plus lyrique, — ou de Corneille ou Racine). Dans *Antigone* par exemple, l'absence d'échange, de sympathie, qui marque la relation de la jeune fille et du tyran, — reflets de droits différents — n'empêche nullement entre eux l'attention extrême, celle des regards qui se croisent et se mesurent, comme de fauves prêts à bondir. L'action est prise par l'auteur tragique pour centre même de sa recherche, il en pénètre l'intimité parce qu'il veut en sonder et en élargir le possible. Et cela signifie qu'en ce point d'articulation, où le sculpteur ne peut que malaisément se porter puisque le heurt met en scène des êtres bien incarnés et non des formes parfaites, l'auteur tragique au contraire est d'emblée chez lui, révélant ce qu'il faut bien tout de même tenir pour une réalité, malgré l'interdit métaphysique, puisque la Cité en dépend.

Et ce que la tragédie désigne aussi, en ce déplacement de l'attention, c'est la valeur propre d'autrui — ou tout au moins celle de quelques êtres qui, n'épuisant pas à eux seuls la généralité de l'humain, n'en ont pas moins une spécificité d'individus hic et nunc, et permettent par cela même des faits d'attachement et d'amour qu'on aurait pu penser, bien étourdiment, étrangers à une culture où l'on valorise la contemplation des Essences. Dans *Antigone* (qu'avec *Œdipe-Roi* nous avons pris pour texte de référence) Créon est certes celui pour qui de tels attachements semblent, à première vue, impossibles. A Ismène qui lui dit : « Eh quoi, tu tueras la fiancée de ton propre fils », il répond « Il y a d'autres sillons que l'on puisse labourer », ce qui privilégie l'espèce, non la personne : mais au moins est-ce remarqué, et proposé à la réflexion, peut-être à l'étonnement. Et chez les autres protagonistes, il en va bien autrement. Hémon, le fiancé dont il s'agissait, se tue sur le corps d'Antigone, dans le tombeau même, comme fera Roméo, et Eurydice, la femme de Créon, se tue aussi, ce qui suggère d'ailleurs que ce dernier n'est pas nécessairement incapable d'attachements personnels, puisque ces morts sont son châtimement. Et Antigone elle-même ? On peut croire qu'elle ne cherche qu'à accomplir un devoir, et elle tient même des propos qui ont paru insensibles et ont choqué (Goethe, par exemple), mais la pensée qu'elle exprime est en fait complexe, et tend à une assomption de l'hic et nunc. Que dit-elle, en substance ? Ce que je fais, je ne l'aurais pas fait pour un mari, des enfants, parce que j'aurais pu en avoir d'autres, tandis que, mes parents étant morts, je ne puis avoir de nouveaux frères. Mais ce mari et ces enfants ne sont pas, tandis que ces frères ont existé. Et le raisonnement en est du coup plus facile, dont la sécheresse agressive n'est peut-être que voile d'une pudeur. D'ailleurs Antigone va dire, à Créon lui-même (523) : « Je suis née pour partager l'amour, non la haine », et Ismène, sa soeur, avait remarqué (97) : « Tu es vraiment l'amie de ceux que tu aimes ».

L'accent est mis dans la tragédie sur l'amour, les attachements, et il est mis aussi sur un sentiment nouveau, d'étonnement, d'enthousiasme, qui ne se porte pas sur les dieux ou le cosmos, cette fois, mais sur la possibilité humaine, tout engagée que soit celle-ci dans l'imparfait et le périssable. C'est ce qu'exprime le chœur d'*Antigone* quand, sur l'arrière-fond d'une mer, d'un rivage, d'une nature profondément admirés, et sous le soleil, qui est divin, il s'écrie, c'est un passage entre tous célèbre : « Que de merveilles ! Mais rien de plus merveilleux que l'homme ! » Le mot *deinos* connote la crainte, la révérence, l'horreur sacrée. Il y a en lui une acclamation qui demeure religieuse, mais il est donc d'autant plus remarquable que celle-ci se soit infléchie vers l'humain, — et même vers la personne en sa réalité singulière puisqu'il est dit que cet homme va tantôt vers le mal, tantôt vers le bien, d'où suit que l'essentiel est une responsabilité dont seul l'individu a le poids. Désormais l'action personnelle a son être et sa valeur substantielle, à côté de celle des dieux, et le champ où elle a sa place, où elle déploie ses techniques (la navigation, l'agriculture, etc — et la parole), où elle s'use aussi bien, dans les tâtonnements de la durée ordinaire, ce champ est la Terre (*Gè*) qui est même dite, en cette circonstance précise (336-339) « la divinité supérieure à toutes les autres ». Même si ce monde-ci, terrestre, monde des individus qui ne s'élèvent jamais (sauf en images sculptées) à la plénitude de l'espèce, est et demeure non-être, ce qui se marque d'abord par le temps qui est sans substance au creux obscur de l'espace, le voici qui bénéficie de ce qu'on pourrait appeler un *suspens* de la conscience de ce non-être : différemment du néant qui a pour raison autant que durée l'action humaine, dont on a reconnu les *deina*, les créations, qui sont des merveilles, dans une dimension en somme ambiguë mais qu'il est d'autant plus nécessaire de nourrir et de maintenir.

La tragédie grecque a donc un champ, la réalité sociale, où elle marque l'intérêt qui vient d'être dit pour la merveille du fait humain, jusqu'alors guère signifiée dans la poésie ou les arts. Et pourtant, — et il faut y revenir maintenant, pour ne pas manquer d'atteindre, au-delà, le sens que l'on pressent au tragique — ce n'est pas là dénier l'idée pessimiste qui va de pair avec l'ontologie de la Forme, et ce différemment du non-être n'est nullement à comprendre comme l'ébauche, ou la rêverie, d'un salut. Si Antigone observe les rites funéraires, c'est aussi parce qu'elle sait que les forces chthoniennes qui assiègent de leur irrationnel les êtres humains sont toujours là, menaçantes. Et Euripide n'ignore pas que lorsque Penthée veut interdire Thèbes à Dionysos — qui représente l'inattendu, le sauvage, la génération, la mort — par désir d'une cité qui serait parfaitement raisonnable, eh bien, c'est la pire des déraisons, et qui sera vite punie. La tragédie se souvient qu'elle est née du culte de Dionysos, elle ne va pas comparer la raison humaine à celle qui règle l'Univers. Elle n'oublie pas, notamment, qu'au niveau de la créature, c'est le *hasard* qui brise la forme, quelle que soit la volonté agissante, déjà en

butte aux dieux et à leurs caprices : et elle demande, c'est essentiel, que les protagonistes reconnaissent ce manque inhérent à leur condition, avec retard, hélas (c'est l'illusion habituelle), mais lucidement, par la voie de la *péripétie*, qui renverse l'interprétation illusoire, et de la *reconnaissance* (*anagnôrisis*) qui lui substitue la vérité.

La reconnaissance, le dévoilement de la condition réelle de l'être humain dans le monde sont donc (cf. *Œdipe-Roi*) aussi fondamentaux dans le tragique que tout différemment de cette conscience accablée, et il ne s'agit certes pas de l'oublier, mais là n'est pas davantage, à notre sens, ce qui découvre le fond de l'expérience nouvelle ; et en ce point a été ébauchée une réflexion peut-être risquée, et dont voici quelques grandes lignes. Recueillons d'abord un fait d'importance, le surcroît de grandeur que le sentiment tragique attache à l'être lucide, alors même que cette lucidité s'est accompagnée de l'écroulement d'une vie. Œdipe à Colone est évidemment plus grand, aux yeux de Sophocle, qu'Œdipe avant ses découvertes de Thèbes, c'est lui désormais le véritable héros, dépositaire d'une sagesse qui fut terriblement dure à acquérir et à préserver, alors pourtant qu'elle est nécessaire à la vie de chacun et à la Cité. Que la démesure, c'est-à-dire l'auto-illusionnement, leurre les hommes, et il n'y aura « plus de Cité », dit le chœur déjà mentionné d'*Antigone*, — plus de Cité, c'est-à-dire plus d'avenir : c'est l'échec du différemment dont on vient de dire les perspectives. L'éveil de l'être humain à son non-être fondamental — qu'Eschyle (*Agamemnon*, 175-183) nomme une « grâce brutale » — n'est donc pas une fin, chez les Tragiques, mais un début, à tout le moins pour la société qui bénéficie de l'exemple.

Et relevons maintenant un des grands aspects simples de la parole tragique, que J.-P. Vernant encore a décrit (dans *Mythe et Tragédie*, p. 35). Sur la scène, les héros du drame se servent des mêmes mots, mais ceux-ci prennent chez tel ou tel des significations qui s'opposent. « Le terme *nomos* désigne chez Antigone le contraire de ce qu'en toute conviction Créon appelle *nomos*, etc », écrit J.-P. Vernant ; et il ajoute : « les mots échangés sur l'espace scénique ont moins alors pour fonction d'établir la communication entre les divers personnages que de marquer les blocages, les barrières, l'imperméabilité de l'esprit, de cerner les points de conflits ». La tragédie peut porter sur la condition humaine, elle porte également (et c'est naturel) sur la langue ou, disons plutôt, la parole. Mais si elle est ainsi la cartographie des divisions et concurrences de fait qui règnent à un moment donné dans la vie civile, ne faut-il pas penser, telle est par ailleurs sa qualité poétique, qu'elle va plus profond que ce relevé dans son étude de la parole, et y rencontre des faits, et surtout aperçoit des possibles, qui expliqueront, cette fois, son énergie, son ardeur ?

Le moment est venu de rappeler les voies et les fins de ce qu'on peut appeler le rêve, la transfiguration rêveuse des éléments de la condition personnelle : rêve qui emploie les mots de la langue, mais en donnant à leur

sens un contenu défini autant qu'absolutisé qui les recourbe sur sa loi propre, qui les reclôt en quelques circuits gardés à l'abri, désormais, de l'incursion des autres consciences. Le rêve substitue à l'expérience commune toujours incertaine et en devenir un « intelligible » en somme plus net, et d'ailleurs plénifié aussi par les satisfactions qu'y éprouve le désir qui l'a constitué ; et pour le rêveur c'est donc là une impression de réalité, mais elle est sans assises dans la réalité comme la société la conçoit, et s'il publie sa chimère ou essaye de l'imposer, ce sera donc confisquer l'idée du réel : la démesure apparaît ici à son instant de naissance. La démesure et, bien sûr, la fatalité d'un désastre. Car, pour rester dans les catégories de la pensée grecque, il y a les dieux, dont cette prétention qui porte sur l'être même (si minime soit-elle, si modeste soit le désir) ne peut que susciter la colère. Eux qui contemplant continuellement, eux dont les yeux sont fixés sur les grandes formes cosmiques, ils perçoivent chaque réalité en sa généralité la plus grande, ils regardent l'espèce, disons, et non les individus ; et qu'on les associe au langage, qu'on pense à eux en rapport avec un logos qui a un nom pour chaque chose du monde, et il faudra bien alors qu'on les voie comme ceux qui protègent les acceptions les plus pleines, et cela en particulier contre les rêveurs, lesquels réduisent les mots à leur fantaisie, c'est-à-dire à du hasard, à de l'ombre. Les dieux sont les gardiens du langage. Et quand ils le voient réduit à dire ce qui n'est pas, et même paré alors, qui plus est, d'un éclat qui suggère la plénitude, ils reconnaissent là la faute suprême, et ne peuvent que châtier l'arrogance, — la démesure. Ce qu'ils font, d'ailleurs, on l'a remarqué au passage, en « prenant au mot », bien souvent, le téméraire et l'aveugle. Dans sa belle étude sur « Le mythe de Narcisse et son interprétation par Plotin » (*Nouvelle Revue de Psychanalyse*, 13, 1976), Pierre Hadot rapporte le malheur de Salmacis qui a étreint Hermaphrodite et s'exclame : que ne vienne jamais le jour qui nous sépare ! La pauvre nymphe a assimilé indûment son bonheur présent (avec les valeurs, les représentations qu'il suppose) et l'absolu : et voici que les corps se soudent, elle va être obligée de méditer pour l'éternité les limites de l'illusion. Ce rêve-là était cependant sans arrogance. Mais les dieux sont terriblement soupçonneux dès qu'il s'agit du langage. Ils sont prêts à penser que toute faute des hommes (et des femmes) se joue et se noue dans des mots, et vont jusqu'à leur tendre des pièges au sein même de la parole, à en juger par Macbeth, abusé par des phrases à double sens. Il est vrai que selon Shakespeare ce sont alors des démons, ces puissances qui donnent au coupable d'une autre époque la possibilité fallacieuse de puiser dans quelques mots ambigus l'impression qu'il va échapper à son châtement.

Le rêve n'est pas, il n'a apparence d'être qu'au prix de l'aliénation des possibilités de la langue, il est l'interruption, en somme, de la parole, qui cherche, qui défriche, il est cette pluralité de codes qui s'affrontent au sein de l'emploi des mots, cherchant le pouvoir qui permet à chacun de se protéger du déni de l'autre : et il est donc bien, peut-on penser, sous le conflit des

significations comme la Cité le subit, l'objet le plus intérieur de la réflexion tragique. Or, et c'est là qu'une voie nouvelle s'entrouvre, cette prise de conscience du rêve qu'en somme le héros tragique a réussie, et donne en exemple, n'entraîne-t-elle pas l'idée d'un travail sur la parole, au-delà ? Et ce projet n'est-il pas cela même qu'ont entrevu Eschyle ou Sophocle ? Œdipe rêve, puis « la péripétie » le contraint à renoncer à son rêve, mais il ne meurt pas, il devient exemple, à Colone il parle vrai, on l'écoute. Et Créon rêve, et ne veut pas le savoir, ce qui pervertit le droit légitime du souverain, mais voici en face de lui cette Antigone qui, quelle que soit sa tension qui ira jusqu'à la violence, n'a en soi nulle démesure (elle pleure, on le sait, la condition ordinaire, c'est celle-ci qu'elle aurait voulu) mais rend d'autant plus radicalement l'Etat à son harmonie et la Cité à son avenir. L'idée, dans les deux cas, c'est que le déni du rêve rouvre le champ d'un possible où la raison du monde va se redéployer à mesure que se dissiperont les fantasmes ; et c'est par conséquent (et surtout) que ce déni, ce franchissement assure à l'individu, non pas de l'être (car rien n'est changé à l'ontologie « pessimiste ») mais une tâche, c'est-à-dire un temps, une durée d'existence, dont la réalité a quelque être, tout de même, puisqu'elle va contribuer à l'élaboration d'une forme, celle du groupe social. En tant qu'individu l'être humain est moins que l'espèce, moins que la Forme. En tant que citoyen, maintenant, il est part d'une forme qui s'élabore, et c'est donc là une voie qui s'ouvre, dans cette anthropologie où on pourrait croire qu'il n'y a pas d'autre alternative à la contemplation du divin que se résigner à la matière, au non-être.

Une voie nouvelle, une dimension de plus dans la condition humaine : et ce possible, c'est aussi et d'abord un rapport évidemment neuf à la présence d'autrui, dont voici l'idée inventée, serait-ce implicitement. Se défaire du rêve, chercher l'universel dans le mot, vouloir s'établir ainsi dans une transparence du sens qui serait, bien sûr, la clarification des échanges, c'est vouloir aussi, et sans plus attendre, rencontrer les autres êtres du groupe, puisque leur vérité est à écouter, autant que leurs illusions sont à combattre : à la solitude du philosophe qui se détournait de la société pour contempler le divin s'oppose désormais une solidarité active, une passion en commun dont le projet essentiel est la plénitude de la parole, qui doit se porter vers l'éclat qui brille dans les Essences. Le différement du néant que nous croyons voir perçu par la conscience tragique aura pour tâche autant qu'il a pour caution l'intensification de la langue : et là se trouve, pouvons-nous aussi estimer, la raison de la beauté propre de la parole des tragédies, de sa tension exaltée qui ne s'expliquerait pas s'il ne s'agissait que de dire la misère ontologique des hommes et le mensonge du rêve. La tragédie est poésie de par sa pensée la plus profonde qui est, en somme, d'opposer une parole mobilisée, créatrice, au défaitisme qui pourrait naître de la perception de la place évidemment nulle de la chose humaine dans le cosmos.

Mais cette poésie est de ce fait même d'une nature particulière, qu'il faut

aussi préciser, dans son rapport avec l'éloquence dont on sait l'importance en Grèce, mais non sans qu'on en méconnaisse parfois la visée, ou les idéaux. On est facilement plein de soupçon, aujourd'hui, devant l'acte de l'orateur, qui cherche à convaincre cet autre dont nous disions à l'instant que la tragédie demandait qu'on en écoute le témoignage ; et on relève volontiers les exemples certes nombreux où l'éloquence a été insincérité, mensonge actif, c'est-à-dire l'instrument même de la démesure et du rêve. Mais si paraît d'abord cette image en creux, négative, de la parole publique, c'est aussi parce que notre temps a perdu de vue les données concrètes de cette culture athénienne qui nous est plus familière par sa haute métaphysique — grâce à des textes superbes, qui sont restés au cœur de la pensée d'Occident — que par sa vie quotidienne, et sa pensée ordinaire. En fait, des Grecs à nous, la notion même de vérité, par exemple, s'est profondément modifiée. Elle existe, pour eux, mais dans le monde des Formes, et son dévoilement défait notre lieu mortel qui est matière et impermanence. Et sur cette terre, d'ailleurs, les dieux peuvent fort bien intervenir, visibles ou non, dans les événements qu'on a à comprendre. Ainsi Œdipe fut-il poussé par eux vers le carrefour. Le surnaturel autant que le naturel peut être cause d'un fait, modifier une situation, et ce n'est pas dans ces conditions qu'on peut se faire des choses l'idée que nous dirions scientifique : on peut simplement prétendre à une opinion, à une *doxa*. Telle est la raison pour laquelle les Grecs ont pu observer les phénomènes du monde proche, ne mettant pas leur mathématique en rapport avec celui-ci, et n'accédant pas à l'idée de l'expérience, où se découvrent les lois de la nature.

Et telle est aussi la raison de leur intérêt pour l'éloquence : car s'il est vrai qu'au plan de l'action humaine, sur cette terre, on ne peut avoir que des opinions, ne faut-il pas se mettre en rapport avec la pensée des autres pour voir quelles opinions peuvent entraîner leur assentiment, plus ou moins rapide ? Il ne s'agira pas d'établir la vérité, qui est d'une autre région de l'être, mais de relever les points d'appui que sont pour l'action les pensées que tous auront acceptées, assurant ainsi aux mots de la langue cette unicité du sens qui va déloger les fantasmes, et empêcher la personne particulière de capter à ses fins le vocabulaire. Et peu importe alors que les moyens de la persuasion aient en eux de l'illusionnisme, si l'assentiment obtenu est celui qui était en puissance au plus profond de la conscience de l'interlocuteur, là où, tout de même, il est donc bien vérité, — vérité de la personne, de ce moment, et du groupe. Exemple de ces techniques qui en cela sont d'éveil, le récit, qui relève de l'art, mais où interviennent, quand il est pris dans le schéma de l'éloquence, des moyens et des procédés clairement adaptés à la recherche précise d'une parole commune. Le lieu commun, comme on dit d'ailleurs, le *topos* déjà partagé, ce n'est pas le facile moyen d'un récit qui ne ferait que recommencer la chose sue (encore qu'il soit bon d'en vérifier la présence), c'est la référence à partir de laquelle peut avoir lieu la recherche,

l'« invention », de ce qui n'est pas partagé encore, et pourrait l'être. Plus radicalement le *prepon*, la propriété des emplois, assure aux éléments du discours un statut d'aussi grande généralité que possible, par la mise en évidence dans l'évocation de l'objet des caractères sur lesquels on ne peut qu'être d'accord, ce qui n'est pas toujours d'entrée de jeu évident (et Cicéron, bien plus tard, dira même que rien n'est plus difficile) : et cela, cette fois encore, pour alléger de ce qui est déjà partagé la recherche du partageable.

Qu'est-ce d'ailleurs que la *mimésis* (en son « troisième » sens d'imitation des apparences en peinture et en poésie) ? Elle a été crainte d'abord comme une forme de la magie, elle va faire bientôt l'objet d'une fascination qui tend au vertige (l'abeille posée sur la fleur peinte est-elle réelle ou est-elle peinte ?), mais en un stade qu'on peut dire peut-être intermédiaire, elle est ce qui permet de reproduire la chose par les éléments reconnaissables, identifiables, universels, qui constituent le partagé du moment et s'en trouvent donc consolidés en retour, par l'autorité de l'image. Cette « réalité » est langue, langue vérifiée commune, d'où *l'ut pictura poesis* déjà latent dans la pensée grecque, puisque cette équation ne signifie essentiellement que la réfraction en deux milieux différents d'une même volonté de dégager (et d'approfondir) une orthodoxie. L'éloquence, et la rhétorique qui en étudie les techniques, sont dévouées à la tâche de parcourir le champ de la transparence verbale, d'en vérifier les moyens, d'en élargir l'étendue. Et en cela ils sont bien dans le droit fil de la tragédie, ce qui explique pourquoi c'est à l'époque de celle-ci que l'éloquence s'est déplacée de la pratique des avocats (au VI<sup>e</sup> siècle, en Sicile, ce fut là, dit-on, son origine) à celle des citoyens dans l'activité politique ; et ils nous montrent aussi ce que nous cherchions à comprendre, à savoir ce qu'est une poésie qui serait née du tragique.

Cette poésie, en effet, ne va plus pouvoir se permettre de profiter de l'ambiguïté qui grève toute production de poème, — à savoir que, puisqu'elle est forme autant qu'expérience vécue, il est licite d'imaginer qu'on peut participer grâce à elle de l'être propre des Formes, ou sinon, et au moins, s'amuser aux figures que crée le jeu formel. Ces œuvres-là sont de l'art, au sens moderne du mot, et donnent abri à l'irréel, par la voie de l'imaginaire, alors que l'intention de parole que l'on perçoit dans la tragédie n'emploie l'art que comme moyen et n'est, en somme, que la plus radicale et avancée des *technai* qui font l'admiration effrayée du chœur d'*Antigone*, lequel sent bien que là, à l'avant de la recherche du groupe, il y a risque, en effet, sous les yeux de la Justice divine. La parole née du tragique n'est pas un art, mais du fait de ce risque elle est tension, et lumière, — que de passages déjà le montrent chez Eschyle et Sophocle et Euripide !

Et il faut s'arrêter ici un instant, pour admirer ce projet qui s'est formé dans la tragédie et devrait mûrir dans une éloquence. Si nous ne savons plus le faire spontanément, c'est parce que l'expérience de la *doxa*, de l'opinion, a été remplacée pour nous par celle de la vérité scientifique, qui a besoin de



démonstration, d'où d'ailleurs le déclin en Occident de l'éloquence publique au moment précis où triomphe le discours propre à la science. Mais déjà aujourd'hui ce même discours fait preuve de son inaptitude à répondre à des besoins pourtant simples de la société, de la vie, et du coup reparaît en nous la capacité de comprendre cette entreprise des Grecs et d'en apprécier la valeur pratique. N'est-il pas extraordinaire, en effet, que la pénurie — car les Grecs n'ont pas de révélation, pas de pensée du salut — puisse se transformer en perspective d'action ; que l'impossible se fasse le champ d'un nouveau possible ? Il vaudrait en tout cas de s'en convaincre, dans notre époque semblablement dépourvue.

Admirer, oui, mais, hélas, aussi bien comprendre que cette grandeur n'aura pas été, et que le tableau qui en voudrait retracer les développements dans l'histoire ne répondrait à rien de réel, ce serait une vue de l'esprit, disons, ce serait un de ces mirages qu'ont rêvé à l'horizon de leurs œuvres, grandes villes heureuses, édifices harmonieux, ceux des peintres de l'Occident qui ont aimé la pensée antique. Cette grandeur, cette parole nouvelle n'ont pas été ; après la tragédie qui a, elle, bien existé sur la scène grecque, il n'y a eu à nouveau que la parole ordinaire, et cela parce que la démesure est constitutive de l'existence, et qu'en somme, comme dans *Œdipe-Roi*, il est toujours trop tard, toujours déjà trop tard, — comme dans *Œdipe* et comme chez tout enfant puisque celui-ci a déjà, avant même qu'il ait conscience, tué son père, épousé sa mère, d'où suit qu'il vaudrait mieux parler d'un malheur d'Œdipe, d'un malheur de l'être parlant, que d'un complexe d'Œdipe. Il est trop tard, toujours, et il en fut ainsi à Athènes. Car, certes, l'importance de la parole y a été extraordinaire, elle eut primauté absolue sur tous les autres instruments du pouvoir, tout se décidant à mains levées, et la force de persuasion en fut même dite divine, c'est la « déesse » Peithô. Mais qu'on examine les faits, et on y voit aisément que cela ne signifie pas qu'elle ait échappé pour autant aux aliénations ordinaires, nombre de témoins en sont preuve, autant que nombre d'indices. Pour Hérodote la cité est mauvaise et injuste par essence, il n'est de pouvoir que despotique. Pour les Sophistes, la société est vouée à l'illusion de la démesure et il n'y a donc qu'à obéir à cette loi de nature, quitte à flatter le tyran, c'est ce que pense d'eux, en tout cas, Platon quand il fait parler en leur nom Thrasymaque, dans la *République*. Et quant à Socrate, le juste, on sait quel sort lui fut réservé, d'où s'ensuivit que Platon se sentit étranger à sa propre ville, et lui opposa la contemplation et voulut que celle-ci la gouverne par géométrie et musique, lesquelles sont, on le notera, du silence. Pour tous ces esprits, la grande parole n'est pas. Et voudrait-elle exister, que l'art qu'elle emploie saurait bien se délivrer d'elle, facilement. Ainsi chez Gorgias, contemporain d'Euripide, qui confond éloquence et art dans un projet unique d'envoûtement de l'audience, aux fins d'une captation du pouvoir. L'éloquence n'est plus alors qu'une ruse du poétique, celui-ci n'étant plus lui-même que le déploiement d'une forme.

La grande parole née du tragique n'a pas été. Mais attention : ce qui *n'existe pas* peut cependant *être*, comme les dieux ou au moins leurs aventures dans la conscience mythologique, et la parole qui, au plan historique, n'apparaît pas comme fait bien que l'emplacement s'en dessine, peut, comme idée, idéal, s'inscrire, réel quand même, dans la mémoire de l'avenir, et être là un pôle invisible mais agissant qui travaillera les esprits, au point même où la conscience a toujours sa « mystérieuse faiblesse ». On peut penser que cette grande parole, l'inaccomplie, c'est cela qui trouble les siècles : ils en deviendront l'Occident. Lequel va être cette dualité où, en présence d'un monde de la nature, indifférent et muet, tente de prendre corps l'aventure d'une réalité proprement humaine, dans des mots qui à la fois créeraient de l'histoire et viseraient à bien plus. N'est-il pas vrai, par exemple, que le christianisme, qui est une des grandes causes de la civilisation occidentale, s'est tout de même implanté là surtout où il y avait eu la civilisation gréco-romaine de l'éloquence, ne mordant pas sur l'espace juif de la parole prophétique ? La Cité de Dieu a succédé à la Cité antique comme vouloir d'un échange qui s'intensifierait, se clarifierait, et elle a précédé de même façon la Cité révolutionnaire. En vérité, on doit même ne pas douter que ce projet, cette aspiration, ce programme toujours repris dans les contextes les plus divers, ont été d'autant plus le souci de ces sociétés nouvelles qu'il y avait eu, à leur début, de l'inaccompli, et que demeurerait, dans leur reprise exaltée, de l'impossible. Et on doit comprendre qu'ils ont été d'autant plus « tragiques » — en l'autre sens du mot, plus facile, celui des interprétations « pessimistes » — que le refus de la démesure ne peut que devenir, en tant qu'ambition irréalisable et déception et colère, une démesure à son tour, dont la tyrannie aux dépens des tièdes ou des lucides recommencera les malheurs que dénonçait *Antigone*. Que de Créons, et d'ailleurs aussi que d'Antigones, dans l'histoire de l'Occident ! C'est dire que le théâtre athénien reste une des voies de la connaissance de celui-ci ; et une des clefs des œuvres futures qui s'en voudront les miroirs.

Nous n'avions esquissé cette année cette interprétation du tragique grec que de ce point de vue, d'ailleurs, et avec une intention bien précise, qui reste de comprendre Shakespeare.

Mais arrivé à ce point nous avons dû constater aussi que l'origine tragique qui se découvre sous la culture qui nous importe n'a pas été sans des conséquences diverses, dont les formes et les effets auront aussi leur rôle, important, dans la naissance, au xvi<sup>e</sup> siècle, d'une tragédie de type nouveau. Et le besoin s'est marqué, plus concrètement qu'à la fin de l'année dernière, d'une autre incursion encore dans les soubassements de cette conscience qui, brusquement, chez Shakespeare, se fait d'un seul élan grande poésie et théâtre. En d'autres mots, il s'agirait de comprendre quelles réactions de refus, quelles évasions, se sont substituées dans les siècles qui ont suivi Eschyle et Sophocle à la tâche trop difficile, et quels leurres ces pensées-là

ont proposé à l'esprit, mais aussi quels aspects de l'ambiguïté poétique ils ont pu utiliser pour ce faire.

Il n'était pas question d'aborder cette année ce nouveau chapitre. On a simplement remarqué que, face aux exigences trop dures de la parole tragique, qui fait de savoir le néant le seuil obligé de tout, il était certes commode de pouvoir reconnaître à la réalité humaine une substance d'être, au contraire, une valeur qui permettrait de la comparer ou de l'égaliser au divin. Et on a retrouvé en ce point la question, qui nous préoccupe, on l'a vu plus haut, de la dualité de nature du poème, lequel est forme qui se referme sur soi autant que besoin d'échange, et même l'un par voie de l'autre, souvent, ce qui peut prendre à des pièges. Forme de mots, le poème incite aux valorisations de la forme, il suggère de déchiffrer comme forme l'objet ou l'événement, il incite à privilégier en eux, et grossir, les aspects qui se retirent du temps et du hasard, ceux qui coupent court à l'histoire ; et c'est de cette façon d'abord et surtout qu'il peut faire tort à la vérité de parole, pour laquelle la forme n'est qu'un moyen dans l'élaboration du groupe social, désiré une communion. La forme est là pour trahir, dans le poème. Et quel puissant adversaire, puisqu'il s'arme de toutes les énergies du désir, lesquelles ne s'intéressent aux mots que pour en faire la langue de leur scène répétitive, c'est-à-dire une forme encore, et combien séduisante et aisément convaincante en sa « rhétorique » spécifique ! Nous sommes là sur la voie de l'invasion de la poésie, et de la pensée, par le néo-platonisme.

Ajoutons qu'au début du cours, et comme d'autres années, quelques heures avaient été consacrées à une question différente. L'intention est de souligner certains aspects importants de la création ou de la réflexion esthétique de notre époque, et cette fois, il s'est agi de Paul de Man, le grand théoricien et critique qui fut l'âme de ce qu'on a nommé l'école de Yale ; et on a étudié ses premiers essais, écrits en français, pour en dégager un projet qui fut plus tard refoulé par lui ou en tout cas déplacé. Ces essais sont pour l'essentiel : « Exégèses de Hölderlin par Heidegger », *Critique*, 1955, n° 100-101, et « Impasse de la critique formaliste », *Critique*, 1956, n° 109. L'un (qui nous a conduit à évoquer les premières années d'Hölderlin en France, après la guerre) renverse de façon radicale la lecture « ontologique » de Heidegger. L'autre, aussi novateur, examine et refuse les grands présupposés des *new critics* américains, en se référant aussi aux anglais I.A. Richards et William Empson (lequel n'a pas été sans quelque influence sur Paul de Man). On a essayé de dégager, à travers l'analyse que fait de Man de *l'illusion pastorale*, les commencements de la pensée que résumèrent plus tard les notions conjointes de *blindness* et d'*insight* (aveuglement, et pénétration intuitive) ; et de montrer que dans la lecture de « l'autre critique » — qui est celui qui a perçu une vérité mais au prix d'un aveuglement dont il ne sait rien, et qu'un nouveau lecteur peut « déconstruire » mais aussi bien délivrer — Paul de Man transposait au plan de l'intellect un rêve de solidarité active dont l'origine est

chrétienne. Mais ces remarques doivent faire l'objet d'un essai qui complètera ce résumé comme « L'inquiétude de Shakespeare », publié il y a quelques mois, reprend un moment du cours de l'an passé laissé parmi d'autres sous silence dans le compte-rendu de 1984-1985.

La *deuxième heure* (en fait cette année une suite de séances, au-delà de la fin du cours) a pris la forme d'un séminaire où différentes personnes sont venues apporter leur témoignage sur une question qui demeure, bien sûr, ouverte et sera reprise, celle de la relation qu'on peut établir chez un écrivain — mais aussi bien un artiste, ou tout un moment d'une culture, ou d'une langue — entre vocation et filiation. Dans l'examen du premier concept on s'en tiendra à la vocation poétique, qui est de retrouver dans les conditions ordinaires de la parole la trace d'une expérience toujours atténuée sinon occultée dans la société moderne, celle du monde comme présence et non comme simple objet. Et par *filiation* on entend la façon dont une conscience se détermine par rapport à d'autres esprits, rencontrés dans des œuvres de la poésie ou de l'art, — et en malmène d'ailleurs l'interprétation courante. Comment celui qui se voue à l'attestation de la présence se reconnaît-il, en ce même instant, une famille, comment va-t-il réinterpréter une parole en soi poétique, mais que sa société a transposée en fait purement littéraire, si ce n'est en document, simple document, pour le psychologue ou le sociologue ? Et quel enseignement peut-on tirer de ces situations pour le problème plus général du rapport de l'expérience (morale, religieuse, spirituelle) et de l'écriture ? Telles les questions qui se posent, et qu'il vaut mieux peut-être aborder par les bouts les plus divers que par une seule approche, qui différencierait trop de problèmes.

Ces soucis peuvent sembler inactuels en un temps qui pose volontiers la question de la poésie en termes seulement d'écriture, d'intertextualité, de déconstruction de l'expérience explicite et des convictions du sujet, mais ce n'est pas là notre sentiment, et plusieurs chercheurs ont bien voulu se placer, au moins un instant, dans les perspectives de cette sorte d'enquête, d'ailleurs très sommairement définies. Pierre Pachet, maître de conférences à l'Université de Paris VII, a parlé de « Nerval et la généalogie », ce qui l'a conduit à mettre en parallèle la constitution de l'œuvre parmi traditions et modèles, et la tâche du fils, selon *Aurélia*, qui est de synthétiser une « race », alors que les races se perdent. Jérôme Thélot, professeur au lycée français de Trèves, a parlé de Pierre Jean Jouve en sa relation à Baudelaire. Si le premier a connu le second très tôt, vers 1905, il l'a aussi « oublié », pendant 15 ans, et n'y revint, avec la plus grande admiration, qu'au prix d'une méconnaissance de son modèle, qui en fut comme rêvé. Après quoi, Dominique Combe, professeur détaché à l'Université du Caire, a analysé la « filiation » qui rattache, dans l'œuvre même de Jouve, l'écriture du poème à celle du récit par la voie de la figure d'Hélène (*Dans les années profondes*, le récit, précédant *Matière*

*Céleste*) et de celle de son amant (et « fils ») Léonide, le narrateur du récit, qui après la mort d'Hélène va se consacrer à la poésie.

Jacqueline Risset, professeur à l'Université de la Sapience, à Rome, avait accepté de commenter le « *Or se' tu quel Virgilio* » de Dante, qui est bien le plus fameux de tous les témoignages de filiation poétique (autant qu'un exemple extraordinaire de reconstruction du projet d'un premier poète) et elle a posé la question de la mélancolie de Virgile, dans la *Comédie*, et celle du rapport entre poésie et prophétie. Puis Odile Bombarde, maître de conférences au Collège de France, est revenue à Virgile à partir cette fois de Freud, qui a placé un vers de l'imprécation de Junon, dans l'*Enéide*, en épigraphe à la *Traumdeutung*. Quelle est la dette que la psychanalyse peut reconnaître (mais aussi se refuser à comprendre) à l'égard de la poésie ? Jacques Schotte, professeur à l'Université de Louvain, et Monique Schneider, l'un et l'autre psychanalystes, ont repris ce sujet dans la discussion. Michaël Edwards, professeur de littérature anglaise à l'Université d'Essex, Angleterre, avait choisi, lui, de parler de « Montaigne et T.S. Eliot », ce qui lui a permis d'élargir le débat au rapport que l'écrivain peut avoir, non à quelque autre poète mais au passé comme tel, en sa totalité perceptible que ces deux auteurs, contemporains d'un monde où « tout croule », ont rencontrée, de ce fait, avec angoisse, comme lieu et relais de contradiction. Et Maurice Olander, chargé de cours à l'École des Hautes Etudes (Sciences Religieuses) a porté la notion de filiation au plan de l'histoire des langues, interrogeant à travers Herder, Müller et surtout Renan le rapport de notre XIX<sup>e</sup> siècle à ses origines indo-européennes, qui lui révélaient un « amont » polythéiste là où l'on n'avait voulu percevoir que la seule leçon du monothéisme judéo-chrétien. Un tel arrière-plan peut éclairer, nous semble-t-il, la poésie et l'art de l'époque : il suffit de penser à l'auteur de *Tannhäuser*.

Dans la dernière séance publique du séminaire, Martine Broda, chargée de recherches au CNRS, et traductrice de Paul Celan, a parlé de la poétique de ce dernier dans sa relation à celle de Mandelstam, chez lequel le poète de langue allemande trouvait d'ailleurs une pensée de la poésie déjà déterminée (dans *De l'interlocuteur*, récemment publié en France) par l'idée d'échange, par la volonté dialogique. Et Gérard Gasarian, professeur à Reed College, Portland (Oregon) a repris l'étude du *Cygne*, le poème de Baudelaire, à partir de propositions de Paul de Man. La discussion de cette communication n'avait pu avoir lieu, faute de temps. Elle a été reprise dans une réunion plus restreinte, qui a fait référence au débat contemporain sur allégorie et symbole et a permis à Monique Schneider d'attirer l'attention sur ce que pourrait avoir d'équivoque la notion même de filiation, qui semble privilégier la relation père-fils. En fait, les rapports de poète à poète sont plutôt de fraternité, c'est une forme d'échange, et la remarque mérite certainement d'être inscrite au programme de la seconde année de ce séminaire, auprès des interventions

déjà prévues. Que tous ceux qui ont pris la parole jusqu'à présent se voient ici remerciés, au nom de tous !

Pour terminer le cours, le professeur s'était arrêté un moment, pour sa part, à une autre poétique encore, celle de W.B. Yeats, le poète irlandais, dont il s'est efforcé de montrer la « contradiction positive » en s'appuyant pour cela sur des traductions qu'il vient de faire. Et dans une des « conférences d'intérêt général » du Collège de France, le 24 avril, il s'était approché d'une autre façon du thème du séminaire, en étudiant un poème de Georges Séféris, *le Roi d'Asiné*, qui a son point de départ dans une allusion de l'*Iliade*.

Y. B.

#### PUBLICATIONS ET COMMUNICATIONS

*Par où la terre finit*, Paris, éd. M. D., 1985, 20 p.

*Sur de grands cercles de pierre*, avec cinq gravures de Jacques Hartmann, Losne, éd. Thierry Bouchard, 1986, 60 p.

*Le miracle du feu*, avec trois gravures d'Eduardo Chillida, Paris, éd. F. B., 1986, 20 p.

*Là où creuse le vent*, Paris, éd. M. D., 1986, 16 p.

*Miklos Bokor*, Neuchâtel, galerie Ditesheim, 1985.

« Le sommeil de personne », dans *Du Romantisme au Surnaturalisme* (Hommage à Claude Pichois), Neuchâtel, la Baconnière, 1985, pp. 315-325.

« Le peintre dont l'ombre est le voyageur », dans *Territoires de l'imaginaire* (Pour J. P. Richard), Paris, Le Seuil, 1986, pp. 13-22.

« Au crépuscule des mots », dans *Ecrire* (Pour Jean Levaillant), Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1986, pp. 1-7.

« L'affirmation de Jorge Guillen », dans *Ferveur pour Jorge Guillen*, Paris, Librairie Espagnole, 1986, pp. 63-69.

« Tutta quella musica », dans *Paroles écrites*, entretiens réalisés par Stéphane Marti, Lorenza Mondada, Philippe Sudan, Fribourg (Suisse), éd. Questions, 1986, pp. 13-23.

« Réponses », dans *Yves Bonnefoy*, Marseille, éd. Sud, (Coll. Colloques Poésie-Cerisy), pp. 414-425.

« Allocution », dans *Yves Bonnefoy, Poésie, Art et Pensée*, Pau, Cahiers de l'Université de Pau et des pays de l'Adour, n° 7, 1986, pp. 4-6.

« Mallarmé, ou la musique de l'intellect », dans *Eclats/Boulez*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1986, pp. 96-98

« Une écriture de notre temps », dans *La Nouvelle Revue Française*, Paris, juillet-août 1986, pp. 1-43 ; septembre, pp. 60-77.

« Les mots, les noms, la nature, la terre », dans *La Valeur (Le genre humain, 14)*, Bruxelles-Paris, 1986, pp. 247-254.

« Nouveaux poèmes », dans *Revue de la Bibliothèque Nationale*, n° 20 (été 1986), Paris, 1986, pp. 3-14, avec des illustrations de Bram Van Velde.

*Genzen to imāju (La Présence et l'Image)*, traduction de Masakatsu Kaneko et Yoshio Abé, avec un essai de Yoshio Abé, Tokyo, 1985, 120 p.

« Quattro poesie », traduction et présentation de Giancarlo Pontiggia, dans *l'Anno di Poesia*, Milan, Jaca Book, 1986, pp. 20-35.

« L'artista dell'ultimo giorno », « Il fiume », « Le nubi », tr. de Diana Grange Fiori, dans *Il nuova Raccoglitore, Gazzetta di Parma*, novembre 1985.

« *Readiness, Ripeness : Hamlet, Lear* », tr. John T. Naughton, dans *New Literary History*, vol. XVII, n° 3, Charlottesville, printemps 1986, pp. 477-491.

« Trois essais : *Les Fleurs du Mal, Paul Valéry, La Traduction de la poésie* », tr. de Nicolai Kantchev dans *Literaturia misvp*, Sofia, 1986, n° 4, pp. 131-140.

Poèmes en traduction (par Lisa Sapinkopf) dans *Partisan Review*, 1985, n° 3, *Ploughshares*, 1985, n° 4, *Webster Review*, 1986, n° 1, *Abraxas*, 1985, n° 33, *New Orleans Review*, 1986, n° 2, *Another Chicago Magazine*, 1986, n° 15.

Reprint : « L'éclairage objectif », dans *Les Deux Sœurs*, Paris, Jean-Michel Place, 1985, pp. 42-53.

---

« Ronsard présent parmi nous », communication au Colloque *Ronsard*, Paris, septembre 1985.

« Poésie, mystère, raison », communication aux Rencontres internationales de Poésie, Florence, juin 1986.

« Poésie et vérité », introduction au colloque *Poésie et vérité* de l'Institut collégial européen, Loches, juillet 1986.

« The Poetics of Giacometti », conférence à Hunter College, New York ; « On French Poetry and Poetics », Biddle Lecture, Academy of American Poets, New York, février 1986.