

doto face ao que presente, pois Benjamin percebeu que o otimismo da visão progressista oculta o hediondo rosto do fascismo alemão. Por isso, a visão benjaminiana da história, o seu pessimismo histórico surge associado ao sentimento de uma «melancolia revolucionária» que procura, não obstante a visão catastrófica, uma saída de emergência para a mesma, que só pode ser encontrada desta forma, como ele próprio afirma: «Marx diz que as revoluções são a locomotiva da história universal. Mas talvez as coisas se passem de maneira diferente. Talvez as revoluções sejam o gesto de accionar o travão de emergência por parte do género humano que viaja nesse comboio» (Arquivo Benjamin, manuscrito 1100). Trata-se, com efeito, de procurar levar a cabo um gesto ético que interrompa a catástrofe e abra a passagem para uma outra compreensão da história, que permita redespertar a força do passado, no presente, e devolva a glória aos vencidos da história. Rememoração e redenção, atualização integral, eis as palavras que mais convêm a esta visão messiânica da história benjaminiana. Categorias teológicas, sim, mas «arrancadas» ao contexto exegético da teologia judaica e subvertidas, para serem aplicadas num contexto inteiramente diferente, que reclama o instante do presente como a verdadeira dimensão messiânica que permite salvar a história da catástrofe. Benjamin hesita, aqui, entre a impotência nostálgica do anjo que, de olhos esbugalhados, luta por salvar o passado e a força redentora que o historiador materialista pode levar a cabo, reclamando a justiça para os vencidos da história. Há ainda essa possibilidade de restaurar o que nos resta: «uma ténue força messiânica a que o passado tem direito. Não se pode rejeitar de ânimo leve esse direito. E o materialista histórico sabe disso» (p. 10). Não é ao Messias, enquanto figura supra-histórica, que cabe essa tarefa, mas ao historiador materialista, enquanto guardião desse vestígio secreto que é concedido a cada geração.

Maria João Cantinho

#### NOTAS

\* Walter Benjamin, *O Anjo da História*, Obras escolhidas de Walter Benjamin, trad. João Barrento, Lisboa, Assírio & Alvim, 2010.

<sup>1</sup> «Sobre o Conceito de História», *O Anjo da História*, p. 13.

<sup>2</sup> Primeiro volume da tradução de João Barrento, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004.

<sup>3</sup> E também como um exemplo de colecionador. Cf. p. 108: «Enquanto colecionador, Fuchs foi sobretudo um pioneiro; [...] Mas mais importante é, porém, uma outra circunstância; foi enquanto pioneiro que Fuchs se tornou colecionador, concretamente como pioneiro da teoria materialista da arte.»

#### POESIA E PENSAMENTO DE YVES BONNEFOY

Na obra do ensaísta, poeta e tradutor francês Yves Bonnefoy (1923), à qual temos dedicado várias traduções, estudos críticos e a recente edição crítica italiana da poesia completa — a única até hoje a recolher em volume toda a sua produção lírica desde o início até 2010<sup>1</sup> —, estão condensadas algumas das questões-chave da reflexão intelectual do nosso tempo, de tal modo que hoje é raro encontrar obras sobre poesia que não se refiram aos seus escritos, nem que seja só para refutá-los. Isto deve-se sobretudo à originalidade do seu trabalho, que cremos ter poucos rivais no panorama mundial, e tem raízes num relacionamento com a tradição clássica e a poesia ocidental (de Virgílio a Sponde, de Racine a Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé, de Dante e Petrarca a Leopardi, de Shakespeare a Yeats e a Seferis), bem como com as questões-chave da relação entre poesia e arte (pense-se nos seus numerosos estudos sobre a pintura, do século XV ao presente, e nas monografias sobre Giacometti<sup>2</sup> e Goya<sup>3</sup>, ou na sua intensa e frutuosa colaboração com artistas, de Miró a Ubaldo, de Alechinsky a Bram van Velde, de Tàpies a Chillida, Namur, Cartier-Bresson, Hollan, Ostovani, Zao Wou-ki, Piattella, Dorny e Paula Rego). Acrescente-se a isto uma reflexão continuada sobre a literatura poética, que, ao relacionar esses «mestres» (pense-se, por exemplo, no volume recente sobre Rimbaud<sup>4</sup> e Baudelaire<sup>5</sup>), não deixa de explorar também em modo «militante» percursos menos conhecidos e figuras mais afastadas do catálogo contemporâneo<sup>6</sup>. O considerável trabalho de tradução (sobretudo dedicado a Shakespeare, as tragédias maiores e duas edições dos sonetos, mas também a Donne, Yeats, Leopardi, Keats e Petrarca<sup>7</sup>) é um exercício a um tempo poético e crítico, revelador daquilo a que Patrick Née acertadamente chama de «poesia-pensamento»<sup>8</sup> de um autor, cuja obra abraça um amplo horizonte sincrético de conhecimento e passa a exercer uma influência que não se limita à poesia, mas que atinge disciplinas que vão da linguística à filosofia, da estética à teologia, da antropologia à ciência, como bem apontou o Colloque de Cerisy de 2005<sup>9</sup>.

Neste artigo pretende-se delinear as primeiras linhas da poesia e do pensamento do autor, especialmente à luz dos seus textos recentes e, em seguida, abordar a análise do título do poema da sua última recolha<sup>10</sup>, como o culminar de uma notável multiplicidade de temas e ideias de que também mostraremos o aspecto intertextual e hipertextual.

O campo de eleição de Bonnefoy é naturalmente a poesia, que ele distingue da literatura e da filosofia, dada a capacidade única daquela para intensificar a linguagem, à qual o ensaísta contrapõe o conceito, visto como aquele que reduz a totalidade de um ser a um seu aspecto parcial; este não reflete a singularidade, a *evidência* de uma entidade irredutível à sua representação ou imagem e entendida como *presença*,

ou seja, como imediatez sensível que extrai o seu absoluto da *consciência* da própria *finitude e mortalidade*. As implicações desta teorização sobre a relação com a linguagem são assaz interessantes e decisivas para os resultados da poesia. De facto, no plano filosófico, Bonnefoy contrapõe ao dualismo platónico (não por acaso, um dos seus primeiros testemunhos poéticos, de 1947, chama-se *Anti-Platon*) a ideia do uno de Plotino (que, mais do que um filósofo, ele considera um poeta<sup>11</sup>) e à conceptualização inerente ao «mot» — que, extrapolando a partir da totalidade do existente, objeto ou ser particular, atribui-lhe arbitrariamente um nome — aquela a que ele chama a «parole», cuja definição merece ser aqui citada e meditada:

La «parole», c'est la forme verbale que prennent notre pensée, notre désir, nos décisions, nos actions dans des moments parfois très intensément vécus de l'existence. Et comme telle elle est évidemment un emploi du langage, mais elle ne se contente pas de constater celui-ci, elle le modifie en le risquant dans des situations qui souvent excèdent ses capacités de comprendre, et en tout cas et surtout elle est le lieu dans notre conscience où le conceptuel renonce à sa prétention à régir l'esprit, puisque ce sur quoi la parole porte, ce sont des situations et des objets qui existent, qui sont donc davantage que ce que leurs définitions en saisissent [...]. La parole n'est pas l'emploi du langage, si par langage on entend l'état présent de la langue, enregistré par le dictionnaire et réduit aux relations conceptuelles.<sup>12</sup>

Se da noção de «parole» de Saussure se retira que o sentido de unidade subjetiva do dizer é de algum modo inventor de uma *lingua* irredutível ao código comum a todos os falantes de uma determinada comunidade linguística, de facto, em Bonnefoy é o limite da própria linguagem a ser questionado dada a sua incapacidade de dizer, senão pela via do discurso, ou seja, do conceito, a consistência do real. No nome que designa objetos e seres, no processo de nomeação que os identifica como tal, a identidade do dado real é processada como abstração da ideia, que é uma imagem, produzindo assim o que Bonnefoy chama de «mundo-imagem», ou seja, uma série de entidades verbais desprovidas da evidência e da imediatez sensível das coisas terrenas (a palavra é inodora, insípida, a leitura indica o invisível). Olhar o mundo não significa ver a entidade verbal, letras ou palavras, mas tornar existente e experimentar através dos sentidos a sua consistência material imediata, como faz a criança quando, ainda antes de conhecer os fundamentos da linguagem, apercebe o existente como um todo indivisível e harmónico — o que Bonnefoy chama precisamente de «indéfait». Assim, a poesia não indica tanto uma prática e o recurso a um código mais eficaz

do que outro, mas sim uma arriscada experiência pré-verbal de tentativa de dizer a existência na sua relação com o tempo, ou seja, a do ser na presença da morte que lhe dá sentido:

Contrairement à ceux qui estiment que les poèmes sont des constructions qui ne valent que d'activer et multiplier les relations entre mots, je crois que la poésie est une expérience du monde hors langage, la prescience de l'état d'indifférenciation, et donc d'unité, qui caractérise ce que nous appelons le réel comme il existe par en dessous les formulations que les mots en donnent, cette unité mérite d'être gardée en esprit, comme l'horizon du désir, parce qu'en elle la partie redeviendrait le tout, l'être parlant n'en serait plus séparé, d'où suit que la mort ne serait plus vécue comme la négativité et l'énigme qu'elle est pour nous. L'angoisse s'apaiserait, l'existence pourrait prétendre à une harmonie.<sup>13</sup>

Se a poesia é a experiência do mundo *anterior* à linguagem e uma espécie de intuição pré-verbal da unidade de tudo o que é a realidade da existência, ela não poderá ser limitada ao mero âmbito literário, mas essa experiência pode incluir no mesmo plano a obra de artistas como pintores, escultores, arquitetos ou músicos, que, não por acaso, surgem constantemente no intertexto das páginas também poéticas de Bonnefoy (de Poussin a Lorrain, de Michelangelo a Giacometti, de Andrea Palladio a L.-B. Alberti, de Mahler à música folclórica irlandesa). A poesia alarga-se, assim, ao campo mais amplo da criação humana, independentemente da linguagem adotada como forma de expressão, com consequências significativas em termos da escrita efrásica ou, inversamente, da matriz literária de inspiração de muitas obras plásticas. É ao *ser falante* que Bonnefoy atribui a consciência de si e do mundo, baseando-se num pressuposto metafísico que faz da poesia a essência do homem e do seu estado falante a sua modalidade de ser de eleição, um ser que só o é enquanto inserido na temporalidade finita e mortal da vida humana<sup>14</sup>. Ao «déli dédaigneux de la dimension existentielle»<sup>15</sup>, que é o conceptual, Bonnefoy contrapõe uma ideia não *criatural* mas materialista da origem do mundo, que seria feito por si próprio, e à essência divina o desejo humano próprio do ser, visto como esperança na possibilidade de viver em plenitude no lugar terrestre a experiência do absoluto do amor entendido como ágape, ou seja como dom de si para o outro e como partilha desprovida de todo o desejo de possuir — embora consciente da necessidade de o encarnar na sensualidade, mas não como mera pulsão erótica, outra forma, no seu entender, de alienação do conceptual.

Este pensamento do ser, que caracteriza a ontologia poética de Bonnefoy, acaba por fazer coincidir a própria poesia com a esperança

e a lucidez de quem tem nela a confiança não só na possibilidade de viver na Terra como ela é, mas também de fazer da criação desta — entendida como instauração de uma verdadeira solidariedade harmoniosa entre os seres e a natureza — o fim da própria existência, ou seja, hölderlinianamente, de «habitar poeticamente a terra»<sup>16</sup>. Se poesia é esperança e capacidade de lucidamente refletir sobre a própria condição, segundo Bonnefoy não há conflito entre ela e a razão, ao contrário do que muitas vezes, na esteira de uma fácil *doxa* neorromântica que a confina ao campo do irracional, se tende a crer. O homem deve dar um sentido à sua presença no mundo por meio da relação, do encontro, evitando quer um solipsismo quer tendências místicas voltadas para a *desencarnação*, *encarnando-se* em vez disso na realidade existente do mundo, longe de qualquer quimera ilusória, procurando a alegria autêntica da vida real.

Depois de ter vivido de forma participativa e crítica a experiência surrealista juvenil de finais dos anos 40, e embora tenha permanecido fiel às razões fundamentais do inconsciente e ao magistério lírico de André Breton<sup>17</sup>, Yves Bonnefoy rejeitou a escrita automática, assim como certa deriva esotérica que se arriscava a produzir no imaginário poético uma cópia da iconografia abstrata do conceptual governado pela pulsionalidade noturna; portanto, à prática coletiva de «récit de rêve» surrealista contrapõe Bonnefoy a prática individual do «récit en rêve», entendido como *devaneio* e estado onírico de vigília, que age sobre um imaginário diurno que não segue o fluxo conceptual da imagem, a partir do qual o poema se deve olhar, mas sim o dos símbolos, que, desconceptualizando as palavras-imagens<sup>18</sup>, não distraem a poesia do lugar humano da existência<sup>19</sup>.

Com *Du mouvement et de l'immobilité de Douve* (1953), a poesia enraíza-se na dimensão terrena e ctónica do movimento agónico da finitude de uma entidade feminina, Douve, não desprovida de referências edípicas e proposta na sua crueza e materialidade carnal e orgânica. Em *Hier régnant désert* (1958), identifica na voz pré-socrática e na energia do fogo uma forma de enfrentar o enigma da presença de uma dimensão estética, embora por vezes sulfurosa, heráldica, metálica e escura que prefigura uma estética da imperfeição entendida como paradigma da finitude humana. Com *Pierre écrite* (1965) o *leitmotiv* da lápide funerária e do diálogo com os mortos permite uma aproximação ao lugar e a uma matéria também bucólica e alegórico-barroca que associa a poesia à durabilidade da pedra, a cuja consistência, escreverá mais tarde Bonnefoy a propósito de *Les Tombeaux de Ravenne* (1953), a poesia deveria aspirar<sup>20</sup>. Com *Dans le leurre du seuil* (1975) e *Ce qui fut sans lumière* (1987), a poesia faz-se evocação de um lugar, tornado a seu modo mito pessoal, no qual o poeta vive a experiência da fecunda união

amorosa com um outro ser num estado nascente fundamental consonante com o mundo. A poesia dá aqui espaço para um diálogo com a arte e a obra humana dos arquitetos («La Seule Rose», «Dedham, vu de Langham»), que será, até nova evidência, uma constante do pensamento poético do autor, como atesta por exemplo o admirável ciclo de textos «Les Raisins de Zeuxis» em *La Vie errante* (1993), onde a presença da prosa poética na poesia de Bonnefoy se torna ainda mais significativa quantitativamente. *Les Planches courbes* (2001) apresentam um movimento rapsódico e temas recorrentes da infância, com uma referência mais explicitamente biográfica às figuras paternas, especialmente ao pai, que o poeta perdeu prematuramente («La Maison natale», «Les Planches courbes»), e à mãe, na projeção mitológica da figura em sofrimento de Ceres, que é zombada enquanto procura a filha perdida — cena psicanaliticamente crucial recuperada na narrativa *Deux scènes et notes conjointes* (2009), na qual se enfrenta o enigma da chamada «cena primitiva». *La Longue Chaîne de l'ancre* (2008), que abre com um texto de certa forma teatral («Le Désordre»), é a expansão posterior dessa temática, doravante de eleição, tratada através do fragmento lírico polifónico, da prosa poética de feição até efabulatória («Le Grand Prénom») e do soneto em verso livre («Presque dix-neuf sonets»), ocasião para revisitar a tradição lírica dos *Tombeaux* de mallarmeana memória, a fim de evocar-celebrar figuras queridas da poesia e da arte (Alberti, Baudelaire, Dante, Leopardi, Mahler, Mallarmé, Palladio, Poussin, Verlaine, Wordsworth... o Ulisses homérico), através de uma interação que faz deles singulares componentes quer nos textos poéticos quer nos críticos, para depois visitar na prosa episódios do Génesis («Une variante de la sortie du jardin», «Une autre variante»), que se inscrevem na linha de escrita, ainda em curso, da livre reinterpretção poética e alegórica do texto bíblico.

#### «L'heure présente»: «súmula» de poesia e pensamento

A recém-publicada recolha *L'Heure présente*<sup>21</sup> — que reúne textos inéditos e anteriormente publicados, incluindo os de *Raturer outre* (2010), uma nova série de nove sonetos («Pour mieux comprendre») e alguma prosa poética — apresenta um texto em verso dividido em três partes, intitulado «L'Heure présente»<sup>22</sup>, que pode ser tomado como um paradigma de toda a experiência poética, não só pelo seu lugar central na antologia, mas porque responde à necessidade de ser uma espécie de *topoi* condensado de temas e figuras que a obra tem vindo a divulgar no seu progressivo desenvolvimento. Deve dizer-se — primeiro através do texto, para mostrar alguns passos básicos dessa jornada, como o título do poema expressa, contornando as armadilhas da metáfora — que Bonnefoy não gosta e considera «un redoutable

adversaire» para a poesia e «la servante du concept»<sup>23</sup> a inevitabilidade da relação entre o *tempo presente* da vida (o tempo, o *nunc*) e a *presença* (o facto de se manifestar naquele instante o fenómeno da *presença*). *L'Heure présente* é então o tempo atual, enquanto expressão de uso corrente, mas também o tempo em que o *agora* do viver surge como *presença presente* num tempo que faz de tudo uma presença real no lugar terrestre do ser. O texto abre com uma exortação ao leitor («Regarde!») em que se pode ver o que Odile Bombarde chama de fusão da «intrassubjetividade» e da «intersubjetividade», como manifestação de «empatia», ou seja o desejo de encontrar um interlocutor<sup>24</sup>. No momento do anoitecer, o encontro à luz do ocaso entre céu e terra personificados é uma metáfora de morte e da ilusão da forma no aqui da hora presente: «Une illusion, la forme / Qui se déploie, un rêve / Qui enlace la forme, et va tomber / Avec elle, brisée, / Dépossédée de soi, à ces confins, / Là-bas, de notre nuit d'ici, / L'heure présente.» As exortações renovam-se, em seguida, ao teólogo, a quem o poeta já se dirigira em «L'Encore Aveugle» (*Les Planches courbes*) para dar-lhe conta da sua perplexidade perante um Deus incapaz de se tornar finitude humana, de escutar as vozes e os sons bucólicos do pastor e do seu rebanho, o seu desespero: «Regarde, théologien, / Ne crois-tu pas que Dieu / Se soit lassé d'être? / [...] Il n'écouterà pas / Le bruissement du ciel. Ni davantage / Le cri du désespoir. Pas même / Le hurlement de la bête éborgnée, / Pas même / Les notes hésitantes du pipeau / D'un berger attardé sous le dernier hêtre.» As exortações intensificam-se sucessivamente e associam depois mitos como o de Vénus e Adónis a figuras como a shakespeariana Ofélia e Desdémone, ou o enigmático «J. G. F.», a baudelaireana Jeanne Duval, já objeto do soneto «Tombeau de Charles Baudelaire», em *La Longue Chaîne de l'ancre*.

Impõem-se também aos poucos o tema mallarmeano do livro e a inscrição das palavras e frases através da nomeação, e o pensamento do dormiente vai então para os amigos desaparecidos, envoltos, como as palavras, num sono eterno, que nada parece poder interromper: «Que des corps ressuscitent, comme on a cru / Que ce fut, une fois? Crier, / Reviens, Claude, reviens, Enzo<sup>25</sup>, d'entre les morts? / Je crie des noms, personne ne se réveille. // Et si mêlés nos mots / Les uns les autres! Ils ne se séparent pas. / Dorment-ils / Dans les bras l'un de l'autre? Rien ne semble / Battre dans cette artère que je touche. / Au creux de leur épaule.» A busca da palavra, simbolizada no gesto de tatear para abrir a casca de um fruto com a faca, regressa na segunda parte do texto, que evoca a casa de Valsaintes, antiga abadia profanada que Bonnefoy tentou restaurar e habitar no coração das recolhas *Dans le leurre du seuil* e *Ce qui fut sans lumière*, com as suas presenças hipertextuais animais e vegetais (o cão envenenado, a coruja, a amendoeira, o celciro, a torrente,

as rosas): «Illusion, / L'être qui brûlait clair le soir, te souviens-tu, / Dans la maison que nous avons aimée.»

A terceira parte, a mais densa, aborda resolutamente o tema da visibilidade das coisas ditas e do valor dos nomes, a sua possibilidade de pelo menos conhecer as coisas que dizemos, especialmente através da escuta de quanto emerge da linguagem e pede para ser amor e forma: «Les mots sont-ils porteurs de plus que nous, / En savent-ils plus que nous, cherchent-ils / Au bord d'une eau du fond de notre sommeil, / Noire autant que rapide, refusée, / Le gué d'une lumière? / [...] Faites-moi ce que cherche à être, / Renoncez votre rêve pour le mien, / Aimez-moi, donnez-moi forme, visage.» A rosa, *topos* poético rilkeano, faz-se figura real e verbal, voz do verbo que transmite o som do fonema, subtrai-o à abstração conceptual, tornando-o a carne viva do nome: «Regardez, écoutez! Le moindre mot / A dans sa profondeur une musique, / Le phonème est corolle, la voix, c'est l'être / Qui peut fleurir, dans même ce qui n'est pas», tema já presente em «La Voix lointain» (*Les Planches courbes*) por meio do elogio jámbico.

O poeta volta-se, em seguida, para a criança de hoje, na hora presente, num cenário suburbano, trata-a por «tu» — como já fez com a poesia, na ode «Dans le leurre des mots, II» (*Les Planches courbes*), espécie de apologia shelleyana da poesia, cada vez mais ridicularizada e desprezada —, pede-lhe para acreditar no sentido da evidência, apesar de tudo aparecer envolvido na sombra do mistério, evoca uma fotografia do quadro *Diana e Seus Companheiros* de Vermeer, como luz, fruto do trabalho humano, que arde na tarde. E nesta tarde vivem duas figuras humanas, talvez a memória de seus pais, como no *Incipit* onde já fez céu e terra se reconhecerem e se oferecerem um ao outro no ágape amoroso do dom: «Tu regardes vivre le soir. Le ciel, la terre / Nus, allongés sur leur couche commune. / Et lui, rien que nuées, / Il se penche sur elle, prend dans ses mains / Sa face respectée. / Dieu? Non, mieux que cela. La voix / Qui se porte, essoufflée, au-devant d'une autre / Et riant désire son désir. / Anxieuse de donner plus que de prendre.» A fotografia — já presente em «Le Désordre» —, o amor puro na sua sacralidade mais absoluta da transcendência divina, está no coração da poética do autor de *Dans le leurre du seuil*, por isso não surpreende que precisamente esta recolha ecoe agora um consentimento não só à morte, mas mais ainda à vida mortal («[...] oui, je veux bien»), aquela que no fim da infância o ser sente pulsar em si, na doçura da natureza estival, a cuja evidência, o mais forte dos signos, ele se liga. E a cláusula assim preparada culmina numa apóstrofe e num apelo à hora presente personificada, como expressão da unidade de todos os seres no *hic et nunc*, para que com coragem e confiança enfrente os «mots» e pela «palavra» nos salve do desespero sempre à espreita nas nossas vidas:

«Heure présente, ne renonce pas, / Reprends tes mots des mains errantes de la foudre, / Écoute-les faire du rien parole, / Risque-toi / Dans même la confiance que rien ne prouve, // Lègue-nous de ne pas mourir désespérés.»

É com a palavra sobre as «palavras» destes luminosos versos que Yves Bonnefoy, renovando a sua fé laica na esperança como um baluarte contra o desespero do nosso tempo, dá novas provas da sua crença no papel salvífico e insubstituível da poesia no mundo de hoje, assim como daquela «hermenêutica primeira» do autor sobre si próprio, enquanto baudelairiano «poeta-crítico», e que torna inevitavelmente «segunda»<sup>26</sup> qualquer hermenêutica crítica subsequente.

### Fabio Scotto

#### NOTAS

- <sup>1</sup> Yves Bonnefoy, *L'opera poetica*, org. e introd. Fabio Scotto, trad. Diana Grange Fiori e Fabio Scotto, Milão, Arnoldo Mondadori Editore, 2010.
- <sup>2</sup> Idem, *Alberto Giacometti. Biographie d'une œuvre*, Paris, Flammarion, 1991.
- <sup>3</sup> Idem, *Goya, les peintures noires*, Bordeaux, William Blake & Co., 2006.
- <sup>4</sup> Idem, *Notre besoin de Rimbaud*, Paris, Le Seuil, 2009.
- <sup>5</sup> Idem, *Sous le signe de Baudelaire*, Paris, Gallimard, 2011.
- <sup>6</sup> Idem, *Dans un débris de miroir*, Paris, Galilée, 2006.
- <sup>7</sup> Pétrarque, *Je vois sans yeux et sans bouche je crie*, vingt-quatre sonnets traduits par Yves Bonnefoy, Paris, Galilée, 2012.
- <sup>8</sup> Patrick Néc, *Pensées sur la «scène primitive»*. Yves Bonnefoy, lecteur de Jarry et de Lely, Paris, Hermann, 2009, p. 8. V. tb. o seu livro *Yves Bonnefoy penseur de l'image*, Paris, Gallimard, 2006.
- <sup>9</sup> Daniel Lançon e Patrick Néc (ed.), *Yves Bonnefoy. Poésie, recherche et savoirs*, Paris, Hermann, 2007.
- <sup>10</sup> Yves Bonnefoy, *L'Heure présente*, Paris, Mercure de France, 2011.
- <sup>11</sup> Idem, *L'Inachevable. Entretiens sur la poésie 1990-2010*, Paris, Albin Michel, 2010, p. 485.
- <sup>12</sup> *Ibid.*, p. 82.
- <sup>13</sup> *Ibid.*, p. 194-5.
- <sup>14</sup> Cf. Jérôme Thélot, «L'essence de l'homme selon Yves Bonnefoy», in *Yves Bonnefoy. Écrits récents (2000-2009)*, Actes du colloque réuni à l'Université de Zurich par Patrick Labarthe et Odile Bombarde (14-16 octobre 2009), textos reunidos com a colaboração de Jean-Paul Avicé, Genève, Slatkine Érudition, 2011, p. 347-65. Thélot define aqui a ontologia de Bonnefoy como monista e niilista, não aceitando nela o primado da morte sobre a vida e opondo-lhe a ideia espiritualista da superioridade da vida sobre o ser, encarnada no exemplo de Cristo. Cf. Fabio

Scotto, «La poesia di Bonnefoy: voci dalla materia del mondo», in Yves Bonnefoy, *L'opera poetica*, ed. cit., p. XLII-LII.

- <sup>15</sup> Yves Bonnefoy, *L'Inachevable*, ed. cit., p. 286.
- <sup>16</sup> Idem, *ibid.*, p. 520.
- <sup>17</sup> Idem, *Breton à l'avant de soi*, Tours, Farrago-Léo Scheer, 2001.
- <sup>18</sup> Idem, *L'Inachevable*, ed. cit., p. 374.
- <sup>19</sup> Cf. Yves Bonnefoy, «Écrire en rêve», *L'Imaginaire métaphysique*, Paris, Le Seuil, 2006, p. 93-100. Cf. Fabio Scotto, «Yves Bonnefoy et le surréalisme: de l'imagerie onirique à l'imaginaire métaphysique», in Catherine Maubon (ed.), *Tradizione e contestazione III. Canon et anti-canon. À propos du surréalisme et de ses fantômes*, Firenze, Alinea Editrice, 2009, p. 103-20.
- <sup>20</sup> «[...] l'emploi des mots en poésie; recherche de ce qui pourrait y être l'équivalent de la pierre», in Yves Bonnefoy, *L'Inachevable*, ed. cit., p. 372.
- <sup>21</sup> Yves Bonnefoy, *L'Heure présente*, ed. cit.
- <sup>22</sup> Idem, *ibid.*, p. 79-97.
- <sup>23</sup> Idem, «Baudelaire: métaphore et métonymie», in *Yves Bonnefoy. Écrits récents (2000-2009)*, ed. cit., p. 423-52: 439-40.
- <sup>24</sup> Odile Bombarde, «Figures de l'interlocuteur: l'empathie à l'œuvre», in *Yves Bonnefoy. Écrits récents (2000-2009)*, ed. cit., p. 145-66: 152.
- <sup>25</sup> Trata-se dos amigos Claude Cergoly e Enzo Crea.
- <sup>26</sup> Cf. Arnaud Buchs, *Une Pensée en mouvement. Trois essais sur Yves Bonnefoy*, Paris, Galilée, 2008, p. 47.