



National Library
of Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Canadian Theses Service Service des thèses canadiennes

Ottawa, Canada
K1A 0N4

NOTICE

The quality of this microform is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us an inferior photocopy.

Reproduction in full or in part of this microform is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30, and subsequent amendments.

AVIS

La qualité de cette microforme dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de qualité inférieure.

La reproduction, même partielle, de cette microforme est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30, et ses amendements subséquents.

LA PRÉSENCE DE L'IMAGE
YVES BONNEFOY FACE À NEUF ARTISTES PLASTIQUES

ANJA PEARRE

© Copyright by Anja Pearre, 1992

Thèse achevée sous la direction du docteur Michael Bishop,
du Département de français, et présentée devant la Faculté
des études supérieures, comme exigence partielle pour
l'obtention du grade doctoral de Ph.D. de l'Université
Dalhousie.

Submitted in partial fulfilment of the requirements for the
Ph.D. degree at Dalhousie University, Halifax, Nova Scotia,
May 1992.



National Library
of Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Canadian Theses Service Service des thèses canadiennes

Ottawa, Canada
K1A 0N4

The author has granted an irrevocable non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of his/her thesis by any means and in any form or format, making this thesis available to interested persons.

The author retains ownership of the copyright in his/her thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without his/her permission.

L'auteur a accordé une licence irrévocable et non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de sa thèse de quelque manière et sous quelque forme que ce soit pour mettre des exemplaires de cette thèse à la disposition des personnes intéressées.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège sa thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

ISBN 0-315-76710-3

Canada

DÉDICACE

Je dédie ce travail à tous ceux
qui m'ont fait voir.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	vi
ABSTRACT	vii
REMERCIEMENTS	viii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I: PIERO DELLA FRANCESCA ET L'AUBE	19
CHAPITRE II: MICHEL-ANGE ET LA NUIT	55
CHAPITRE III: RUBENS ENTRE BONNEFOY ET BAUDELAIRE	90
CHAPITRE IV: CONSTABLE ET LE REFLET	120
CHAPITRE V: DEGAS ET LE GESTE	152
CHAPITRE VI: BALTHUS ET LA CONTRADICTION	183
CHAPITRE VII: UBAC ET LE PAYSAN	222
CHAPITRE VIII: GARACHE ET L'ORDALIE PAR LE FEU	253
CHAPITRE IX: GIACOMETTI; DE L'ÉTRANGER A L'HOMME	286
CONCLUSION	322
BIBLIOGRAPHIE CHOISIE	
I LES OEUVRES D'YVES BONNEFOY	325
II LES OUVRAGES CRITIQUES SUR YVES BONNEFOY	332
III BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE	340

RÉSUMÉ

Cette étude examine le rôle de neuf artistes plastiques importants dans l'oeuvre d'Yves Bonnefoy, l'un des poètes et théoriciens contemporains les plus connus. Sans nous limiter au sujet de son discours d'ekphrasis, ni à sa critique, ni à ses collaborations à certains livres d'artistes, nous nous orientons dans chaque chapitre vers l'oeuvre d'un artiste telle qu'elle se répercute explicitement ou non à travers les écrits principaux de Bonnefoy.

Plus spécifiquement, chaque chapitre est axé sur un aspect particulièrement révélateur des liens multiples, soit conceptuels, soit verbaux, soit techniques, soit métaphoriques, soit purement affectifs entre les textes et l'expérience de Bonnefoy devant l'image visuelle. Parfois un souvenir visuel semble informer l'optique à la fois changeante et cohérente de Bonnefoy; mais souvent cette relation s'avère réciproque et même inverse: les images plastiques peuvent répondre a posteriori aux images qui hantaient déjà son imagination. Dans tous les cas, l'étude de la pleine complexité de ce rapport illumine la compréhension de son oeuvre.

ABSTRACT

Yves Bonnefoy is one of the most widely appreciated French poets and thinkers of the present. This dissertation examines his relationship to the visual arts by way of nine artists frequently mentioned by him. Without limiting our study to his ekphrastic discourse, his criticism as such, or his collaborations in the genre of livre d'artiste, we attempt to follow the rather wide-flung and unpredictable repercussions of Bonnefoy's profound interest in these nine artists wherever it surfaces in his works.

The themes which mediate Bonnefoy's experience of art may include its iconography, gestures, style, technique, colour, metaphysics, and literary affinities. Embodied in the visual image or even attached to a single word, these themes sometimes carry over into Bonnefoy's own image repertory in poetry and prose. At other times this relationship is reciprocal or reversed: the conceptual and emotional tools Bonnefoy uses to approach a painting already exist in his previous writing. But in every case, the study of the relationships between the verbal and the visual image sheds considerable light on Bonnefoy's thinking.

REMERCIEMENTS

Parmi ceux grâce auxquels j'ai su mener à bien cette étude, je tiens à remercier tout d'abord mon directeur Michael Bishop, dont les conseils perspicaces, pertinents et pratiques, et l'amitié, m'ont tour à tour incitée et rassurée aux diverses étapes de mon cheminement. Aux membres du comité doctoral et aux autres membres du département je dois des remerciements pour l'intérêt qu'ils m'ont prodigué pendant les années de mon apprentissage.

A la générosité téméraire de mon mari je dois l'idée même, et les moyens, de poursuivre une enquête de cette envergure. Sans ses fils, tous les problèmes d'ordre technique auraient beaucoup ralenti mes efforts. Thank you!

J'aimerais remercier également Bettina Knapp, de la City University of New York, de l'accueil qu'elle m'a offert pendant les journées d'une grève merveilleusement imprévisible. C'est grâce à cette intermédiaire, et à la proximité de toiles pertinentes, que j'ai pu connaître d'un peu plus près cet Yves Bonnefoy dont les écrits risquaient de se figer au cours de la rédaction de mon étude.

INTRODUCTION

L'oeuvre vaste et diverse d'Yves Bonnefoy se compose de poésie, de récits, d'ouvrages et éditions critiques et de traductions; elle met en évidence l'activité féconde d'un homme de lettres qui est, selon certains, le plus important poète français de sa génération. On a signalé de nombreuses fois le fait curieux qu'en France ce sont souvent les poètes qui s'occupent de la critique d'art. La pensée esthétique de Bonnefoy se situe au carrefour de toutes les enquêtes qui interrogent le statut de l'homme contemporain face à l'image, c'est-à-dire, face aux représentations plus ou moins - mais toujours imparfaitement - mimétiques du monde.

Voici neuf chapitres où je me propose d'étudier le rôle des arts visuels dans la pensée et dans l'oeuvre d'Yves Bonnefoy à travers neuf artistes peintres et sculpteurs: Piero della Francesca, Michel-Ange, Rubens, Constable, Degas, Uzac, Balthus, Garache et, finalement, Giacometti.

Titulaire, depuis 1981, de la chaire d'Études comparées de la fonction poétique au Collège de France, Yves Bonnefoy continue à préciser aujourd'hui le rapport réciproque de la "présence" et de "l'image". Le mot "présence" implique pour Bonnefoy l'ouverture du sujet conscient à l'altérité, à "ce qui est", tandis que l'"image" évoque ce que Baudelaire identifiait comme sa "passion", et à laquelle il vouait un "culte", mots qui accusent le point de vue subjectif.

"L'image" artistique, selon Bonnefoy, c'est ce qui se compose d'un choix de fragments d'apparence qui tendent à se constituer en un monde plus cohérent, plus beau, plus "attachant", ou au moins plus convaincant que le monde réel. Mais tandis qu' "une mimésis prétendue fait levier contre la réalité"¹, il est, néanmoins, incontestable que les images mettent en relief et raniment la présence immédiate perçue à l'état éveillé.

L'un des sites où se coagulent les images de l'inconscient est le rêve. Or les rêves d'Yves Bonnefoy ont un caractère spécial; est significatif le grand nombre de rêves bonnefidiens dont le foyer est déjà une oeuvre d'art. Nous ne mentionnerons qu'en passant ces oeuvres oniriques: les peintures oubliées dans les musées; les peintures qui prouvent l'existence d'une plénitude atteinte dans le passé; les sculptures antiques enfouies dans la terre qu'une charrue découvre; les inscriptions révélatrices mais indéchiffrables qui s'effritent; la madone peinte qui descend de sa fresque et se met à courir dans un pré; la recherche d'une oeuvre d'art de caractère "autre" qui soit capable d'empêcher la destruction du monde surchargé d'oeuvres d'art. De récit en récit, de poème en poème, un clignotement fantasmatique fait vaciller nos perceptions

¹Yves Bonnefoy, Études comparées de la fonction poétique (Annuaire du Collège de France, résumé de cours et travaux 1988-1989) p.625.

entre le texte en noir et blanc et les squelettes d'images autour desquels il se cristallise.

Mais les images rêvées ou inventées par Yves Bonnefoy sont loin d'être les seules qui comptent pour lui; la création inachevée du monde se poursuit de rêve en rêve, et si Bonnefoy tient pour intolérable une existence vécue sans l'inspiration d'un arrière-pays de ses rêves personnels, ce sont aussi les rêves de la conscience collective, rêves ébauchés par intermittence dans l'espace partagé de notre héritage culturel, les "rêves" visibles qu'on peut visiter dans les musées et les bibliothèques du monde, qui fascinent le grand rêveur qu'est Bonnefoy. Ainsi, bien qu'il soit vrai que les "images", ces représentations du monde, se produisent dans tous les arts, c'est surtout dans le domaine visuel qu'Yves Bonnefoy semble renouveler sa réceptivité face au quotidien.

Dès sa conférence inaugurale prononcée au Collège de France, il a souligné que "pour l'étude comparative de la poésie la relation des poètes et des artistes est de la plus grande importance"².

Débuts

Les méditations de ce poète sur le monde de l'art remontent à ses premiers écrits, fait qui n'étonne nullement

²Yves Bonnefoy, Études comparées de la Fonction poétique (Annuaire du Collège de France, 1981-1982) p.643.

chez un auteur qui s'intéressait, à l'époque, aux travaux surréalistes; l'année 1947 vit la mise à jour d'une note critique sur les illustrations des Chants de Maldoror par Armand Simon³; en 1950 Bonnefoy consacra une étude à Hans Bellmer⁴. Mais en 1953 et 1955, les comptes rendus de livres d'art sur Michel-Ange et Degas indiquent que Bonnefoy ne se tient aucunement aux artistes préférés des surréalistes. Son premier grand essai sur l'art, Peintures murales de la France gothique⁵, fut publié en 1954, huit ans après le Traité du pianiste, oeuvre qu'on peut considérer comme constituant le début littéraire du poète. Depuis, les livres d'artistes, les ouvrages critiques et les écrits conçus en vue, si l'on peut dire, d'oeuvres d'art historiques, reconnaissables ou même nommées, - toiles, sculptures ou architecture - ne cessent de se multiplier.

Le culte de l'image

Dans un premier mouvement, sa réflexion sur l'art visuel est motivée par une espèce de nostalgie de l'immédiat souvent avouée, envie provoquée par la récalcitrance de la matière verbale. S'y superposent, dans un deuxième

³Yves Bonnefoy, "Armand Simon et Les Chants de Maldoror", (La Révolution La Nuit no.2, 1947) p.5.

⁴Yves Bonnefoy, "De la corruption des lois", (Obliques, 1975) pp.39-40.

⁵Yves Bonnefoy, Peintures murales de la France gothique (Paris: Jacques Hartmann, 1954).

mouvement, de nombreuses considérations morales. Sans exceptions, la critique d'art d'Yves Bonnefoy est une critique poétique et philosophique. A l'affût non seulement d'une sensibilité accrue face au simple mais, également, à la recherche d'une vie partageable, Bonnefoy n'a de cesse de dénoncer les abus solipsistes de l'esprit créateur quand celui-ci préfère à l'être le signe imitateur. Dans un sens, l'étude de l'art visuel lui sert d'autocritique.

Là se produit l'une des difficultés: Bonnefoy paraît se mettre du côté de Platon quand celui-ci dédaigne l'imitation, pauvre par rapport aux Idées; mais à l'opposé de Platon, Bonnefoy s'acharne contre les Idées et contre l'imitation, parce que celle-ci s'échappe dans le domaine de l'imaginaire en imposant un écran à la présence réelle de l'être. Comme la fille du potier de Corinthe qui rassure son amant, Bonnefoy s'adresse continuellement à nous pour réaffirmer : "Non, je ne te préférerai pas l'image"⁶. C'est donc un amour qualifié que Bonnefoy voue à l'image dont il ne cesse de dire du mal.

Qu'on ne s'avise pas, cependant, d'en conclure que sa quête acharnée d'une présence brute qui résiste à la verbalisation - quête des vrais sites, de la substantialité de la terre, de la lumière transparente, de l'opacité de la pierre - soit en danger de se substituer à l'amour de

⁶Yves Bonnefoy, Encore les raisins de Zeuxis/ Once more the Grapes of Zeuxis, translated by Richard Stamelman, etchings by George Nama (Montauk, Monument Press, 1990).

l'image. Bonnefoy est éminemment sensible à la "déchirure" foncière qui entrave l'expérience immédiate. C'est sans doute pour nous tous qu'il croit parler quand il dit à propos de Mallarmé:

A nos sens, qui perçoivent des apparences, à l'esprit qui pressent leur plénitude possible, répond l'incarnation qui les froisse, les encombre d'autres, les prive en somme d'être elles-mêmes [...].⁷

Par conséquent, reste, à mon avis, aussi spontanément subi et tout aussi impérieux que sa fureur iconoclaste son besoin - évident mais le plus souvent implicite - de s'orienter presque exclusivement par rapport à cette image équivoque et de s'appuyer sur elle, même en la dénonçant. Peut-être les protestations de Bonnefoy pour qualifier son amour constituent-elles autant de preuves de son entière "dévotion" irrémédiable dans l'unique culte qui sache soutenir l'espoir et apaiser nos pires inquiétudes. Même sans être catégoriquement affirmé, même tu, son besoin profond de l'art informe donc presque sans exception ses écrits.

⁷Stéphane Mallarmé, Igitur, Divagations, Un coup de dés, préface d'Yves Bonnefoy, coll. Poésie (Paris: Gallimard, 1976) p.8.

L'organisation du travail

Axer chaque chapitre, non pas sur telle oeuvre bonnefidienne, mais sur un artiste spécifique, a deux avantages principaux. Premièrement, c'est révéler le continuum d'une pensée où les thèmes mûrissent, se reconstituent et ressuscitent de temps en temps dans les publications les plus disparates. Car la plupart du temps, l'esprit bonnefidien s'avance simultanément sur plusieurs pistes: celles de la parole poétique, de la réflexion philosophique, de la didactique et d'autres encore. Classer les oeuvres de Bonnefoy selon les rubriques usitées de poésie, récits, critiques, éditions et traductions empêche une appréciation juste de leur intertextualité intime. A l'occasion d'une conférence prononcée récemment, Bonnefoy évoqua cette unité profonde du vers et de la prose; ce ne seraient pas deux

genres à placer l'un à côté de l'autre, mais deux expériences qui ont lieu au même moment ou presque dans le même esprit au travail, et le poétique est peut-être plutôt l'observation et la maîtrise de cette cohabitation.⁸

N'empêche que les particularités du monde réel, ce que Bonnefoy nomme "le métonymique de la métaphore", sont souvent émoussées en poésie. Par conséquent, il nous

⁸Yves Bonnefoy, Études comparées de la fonction poétique (Annuaire du Collège de France 1989-1990, résumé de cours et travaux), p.682.

importe de dégager autant que possible les aspects communs qui relient tous les écrits.

Deuxièmement, braquer nos études sur un peintre au lieu de l'organiser par classement théorique nous assure d'un fil conducteur concret et quasi littéralement "visible", fil qui prescrit avec un minimum d'équivoque les limites de chaque enquête particulière qui risquerait de se perdre dans des méditations labyrinthiques.

Le choix d'artistes

Bonnefoy cite dans ses oeuvres les noms d'environ soixante-dix artistes plastiques de tous les siècles depuis la fin de l'anonymat artistique, et ceci à côté de réflexions portant sur l'esprit d'époques entières, notamment celles de l'art gothique, byzantin, renaissant et baroque. Évidemment les artistes ne sont pas tous également pertinents pour une compréhension de l'auteur. Mon choix se porte sur un échantillon assez restreint de ceux qui figurent soit dans un titre de la bibliographie bonnefidiennne, soit dans l'un des textes; ce qui est sûr c'est que tous les artistes choisis l'ont provoqué à faire des réflexions approfondies attestées par le fait que leur importance est de nature démontrable aux lecteurs attentifs.

Se côtoient dans ce choix d'artistes les époques, les domaines, les styles et les éléments les plus hétéroclites.

Le dix-huitième siècle seul n'est pas représenté; si quatre artistes sur dix appartiennent au vingtième, leur présence accuse la pertinence particulière, aux yeux de Bonnefoy, de l'époque où les anciennes questions risquent de se présenter sous un jour plus pressant.

Une remarque sur une lacune notable: à l'occasion d'une table ronde à Pau, en 1983, Bonnefoy a affirmé que l'image de Moïse sauvé des eaux serait "au centre" de tout ce qu'il avait écrit depuis de nombreuses années. Le peintre de plusieurs versions de cette scène, Poussin, est donc pour l'auteur une présence majeure dont l'absence ici s'explique uniquement par le fait que John Naughton, Richard Vernier et bien d'autres encore lui ont déjà consacré de nombreuses pages⁹; il m'a paru inutile de reprendre des interrogations articulées dans des buts semblables aux miens. Cependant, j'ai poursuivi dans certains cas les analyses existantes si les détails d'un lien entre l'artiste et la poésie de Bonnefoy méritaient d'être précisés. Ainsi, malgré le traitement perspicace que Richard Stamelman a voué à l'oeuvre de Garache chez Bonnefoy, une visée spécifiquement axée sur l'attitude penchée des nus, et sur le rapport de cette attitude avec la notion de l'ordalie chez Bonnefoy sera ici élaborée.

⁹John T. Naughton, The Poetics of Yves Bonnefoy (Chicago: U.C.P., 1984); Richard Vernier, "From critical to poetic discourse: Bonnefoy and Poussin" (Esprit créateur XXII no.4, 1982) pp.26-36.

Il va sans dire que l'enquête orientée par rapport aux artistes et sur le statut de l'art dans l'oeuvre et la pensée d'Yves Bonnefoy n'est pas "achevée"; ce ne sont que les contraintes du temps qui m'imposent une fin aléatoire. Cependant, le choix d'artiste a une valeur représentative justifiable qui permettra de se faire une opinion générale.

L'approche d'Yves Bonnefoy

Étant donné l'horizon particulier de ses connaissances, il ne saurait surprendre que les réactions de Bonnefoy face à l'oeuvre d'art se colorent plus ou moins sensiblement d'autres poursuites. Requis dès son plus jeune âge par la poésie, Yves Bonnefoy reçut néanmoins une formation mathématique appuyée; ses études philosophiques se poursuivirent jusqu'à une thèse - finalement abandonnée - sur Kierkegaard; ses voyages, ses traductions de Shakespeare, de Yeats, de Frost, ses plongées dans l'univers particulier des universités américaines lui permirent de connaître intimement des cultures étrangères. Même quand il s'exprime explicitement comme critique d'art, son optique hésite entre l'esthétique, l'histoire de l'art, la critique littéraire, la religion, la philosophie et la psychologie.

Comme Daniel Leuwers, je trouve émouvante l'aspiration impérieuse d'Yves Bonnefoy à se faire entendre, aspiration manifestée à travers "le parcours tout entier d'un auteur à

qui les séductions intellectuelles ne font pas peur"¹⁰. mais qui, "dans son désir d'un 'dire simple' et d'une 'parole partageable'" (ibid.), abandonne souvent le terrain incertain de la poésie stricto sensu. Dans le travail que je me propose de poursuivre ici, il serait ingrat de regretter les occasions où Yves Bonnefoy renonce à la parole poétique dans le but évident de s'assurer du contact avec ses lecteurs/ auditeurs, mais également, afin d'essayer d'évaluer les limites de sa propre parole, parfois obscure même pour son créateur. La vraie communication entraîne inévitablement une redondance dont le résultat est une composition polyphonique, car les parcelles répétées ne sont jamais équivalentes ou platement identiques. Bonnefoy se 'traduit', pourrait-on dire, sans cesse et le recours à l'art ne constitue qu'une traduction "trouvée" : en partie elle prend l'aspect d'une déconstruction, même en jetant des ponts entre les différents domaines qui le fascinent.

Il est vrai que de nombreux artistes n'ont suscité chez lui que quelques mots pertinents ou un article critique; parfois plusieurs essais séparés - par exemple sur Ubac, Garache et Giacometti - jalonnent l'évolution de la pensée bonnefidiennne. Mais les artistes de ce travail ont une importance capitale pour l'oeuvre de Bonnefoy, ou parce

¹⁰Daniel Leuwers, Yves Bonnefoy (Amsterdam: Rodopi, 1988) p.62. Leuwers exprime aussi l'opinion que Bonnefoy "se voit contraint d'abdiquer ses dons propres", opinion que je ne partage pas.

qu'ils ont influencé la création d'images poétiques chez Bonnefoy, ou bien parce qu'ils ont résumé en quelque sorte ses images poétiques préalables.

J'ai cherché des échos, des allusions, des répercussions, des interférences, des affinités de chaque oeuvre d'art, d'abord, chez Bonnefoy, dans les oeuvres chronologiquement les plus rapprochées et, autant que possible, dans l'oeuvre globale; mais il m'a vite paru plus révélateur encore de poursuivre les catégories notionnelles qu'Yves Bonnefoy manifeste inconsciemment ou explicitement pour s'affronter à une oeuvre d'art et pour en composer une. Par exemple, il s'agit ici moins de trouver du "Degas" dans Du mouvement et de l'immobilité de Douve que de discerner les perceptions a priori de l'esprit bonnefidien qui s'attachent à certains aspects de l'art de Degas, notamment la notion du geste. Ce que je pratique est une espèce d'intertextualisation qui traverse en plus la frontière entre les arts littéraires et visuels.

Comment les rencontres entre Bonnefoy et les artistes se sont répercutées dans ses écrits, et comment elles se sont dialectisées au contact d'autres prédilections critiques et philosophiques - voici un phénomène infiniment varié dont la découverte a été l'une des jouissances de mon enquête. Mais si mon choix d'artistes réfléchit l'intention tant soit peu égoïste de savourer cette richesse, a motivé ma décision un égal besoin de mettre en relief l'étendue, la

rigueur, la subtilité et l'individualité de la réflexion bonnefidiennne.

Dans cette étude, une connaissance directe de l'oeuvre d'art m'a semblé indispensable; néanmoins, parfois cette connaissance s'est avérée décevante ou en quelque sorte moins riche, en fin de compte, que d'autres considérations, car c'est autant l'évaluation conceptuelle de l'oeuvre que nous visons que son aspect immédiat. On verra que l'importance de Rubens pour Bonnefoy ne dépend presque pas du tout de la qualité picturale de l'oeuvre. Je tiens donc à ajouter que ce qui suit n'est pas dans le style d'une discussion d'un livre d'artiste, où cette qualité sensorielle revêt une importance primordiale, ni dans le style d'une analyse de l'ekphrasis. Par conséquent, bien qu'une collaboration telle que Bonnefoy l'a maintes fois pratiquée avec des peintres comme Miró, Ubac, Garache et George Nama, soit infiniment digne d'analyse, l'échange direct entre l'image et la parole s'adapte moins bien à mon dessein que celui qui se répand à travers plusieurs oeuvres en retraçant les avatars multiples d'une image libérée de sa souche historique.

Un dernier avertissement: au lieu de rendre compte de manière exhaustive du jugement critique de Bonnefoy vis-à-vis de chaque artiste, mon analyse se propose de dégager - en évitant autant que possible la répétition - la souplesse

de ses approches même si cette démarche risque d'en exagérer la diversité. Voici le programme:

La technique novatrice de Piero della Francesca incite Bonnefoy à une méditation ontologique sur la peinture perspectiviste dans son rapport avec le temps; à mon tour, j'examine l'importance du temps et de la lumière dans les écrits de Bonnefoy;

le néo-platonisme de Michel-Ange entraîne une discussion du recueil Anti-Platon de Bonnefoy, de sa notion de l'inachevé et de la nuit dans Du mouvement et de l'immobilité de Douve;

bien que Rubens ne fonctionne d'abord chez Bonnefoy que comme repoussoir dans l'analyse du poète Baudelaire, les ébauches de Rubens s'avèrent capables de sauver le poète des sables mouvants de sa propre parole;

l'artiste Constable, "imitateur" de Claude le Lorrain, s'imbrique dans l'échafaudage de Ce qui fut sans lumière d'une manière quasi invisible mais déterminante car elle illumine le rôle du miroir et du reflet dans ce recueil;

Degas pose le problème du "geste" ballétique; nous nous penchons donc simultanément sur le pouvoir évocateur du mot "geste" dans l'oeuvre de Bonnefoy, et surtout dans son essai sur Mallarmé;

Uzac évoque pour Bonnefoy la substantialité de la terre, ce qui nous amène à préciser à l'aide du livre de

Bonnefoy sur Rimbaud le sens de l'exhortation à être 'paysan';

Hier régnant désert se lit mieux à côté de l'article sur Balthus, où ce peintre sert de modèle d'un tempérament artistique capable de tenir en esprit la contradiction vécue par tout faiseur d'image;

c'est une certaine qualité du rouge chez Garache qui provoque la réaction de Bonnefoy face à celui-ci, mais elle s'accompagne du geste de se pencher dans les deux oeuvres séparées intitulées L'Ordalie;

Giacometti, qui figure déjà éminemment dans L'Improbable, représente un cas différent encore de la peinture "métaphysique"; mon étude s'écrit dans l'attente de la publication - survenue au mois d'octobre 1991 - d'un livre bonnefidien sur Giacometti, en chantier depuis de nombreuses années. Comme le travail d'Yves Bonnefoy, le mien est donc en quelque sorte aimanté par une oeuvre en puissance, aussi imaginaire que celles envisagées dans ses récits "en rêve".

Note bibliographique

Signalons enfin les données bibliographiques les plus essentielles. En 1982, Daniel Lançon a rédigé une thèse de doctorat sur "Yves Bonnefoy et la peinture"¹¹. Cette

¹¹Daniel Lançon, "Yves Bonnefoy et la peinture", thèse du 3ème cycle, Université de Paris VII, 1982, 440pp., LVIpp. notes.

dissertation-là porte seulement sur les oeuvres d'art et les artistes explicitement nommés par Yves Bonnefoy. Ainsi, sa visée laisse de côté cette partie de la poésie bonnefidiennne sur laquelle je fonde souvent mes conclusions les plus intéressantes. Cependant, l'appendice minutieux et systématique de ce travail est d'un apport irremplaçable pour qui cherche des renseignements d'ordre bibliographique sur les artistes mentionnés par Bonnefoy. En plus, ce même auteur a établi pour l'oeuvre de Bonnefoy, et avec l'encouragement de celui-ci, une bibliographie globale et exhaustive organisée par classement chronologique et portant sur toute l'oeuvre publiée de 1946 à 1985, y compris les textes mis à jour sous le pseudonyme Jean Sauveterre: livres, catalogues d'exposition, articles, témoignages, préfaces, brochures, collaborations, cartons d'invitation, tracts, enregistrements et traductions, avec leur description sommaire.¹² Sans ces travaux de base, il aurait été quasi impossible de se frayer un chemin dans le vaste corpus élaboré pendant quarante-cinq années d'activité.

Et le corpus continue à s'épanouir. Depuis 1985, une collection d'articles, Sur un sculpteur et des peintres¹³, s'est ajoutée à la catégorie de la critique d'art. La

¹²Daniel Lançon, "Bibliographie des oeuvres d'Yves Bonnefoy de 1946 à 1985", dans: Yves Bonnefoy (Sud 15e année, 1985) pp.427-479.

¹³Yves Bonnefoy, Sur un sculpteur et des peintres, coll. Carnets (Paris: Plon, 1989).

collection Récits en rêve réunit en 1987 L'Arrière-pays et Rue Traversière avec Remarques sur la couleur et L'Origine de la parole¹⁴. La Vérité de parole¹⁵, mise à jour en 1988, constitue aujourd'hui avec Le Nuage rouge la série d'essais critiques en trois volumes commencée lors de la publication de L'Improbable. Entretiens sur la poésie (1972-1990)¹⁶ reprend les Entretiens de 1981 avec des augmentations importantes. Ce qui fut sans lumière, Les Raisins de Zeuxis, Encore les Raisins de Zeuxis, Début et fin de la neige et Là où retombe la flèche figurent depuis 1985 dans la bibliographie donnée chez Mercure de France sous la rubrique de "poèmes".

Divers critiques ont été frappés par l'importance de l'art visuel chez Yves Bonnefoy dans plusieurs de ses aspects littéraires. La bibliographie d'ouvrages critiques consacrés à Yves Bonnefoy établie par Richard Vernier¹⁷ m'a été très utile. Les actes de deux colloques de 1983 sur l'oeuvre d'Yves Bonnefoy reproduisent textuellement un très grand nombre d'essais critiques bien que l'art visuel n'y

¹⁴Yves Bonnefoy, Récits en rêve (Paris: Mercure de France, 1987).

¹⁵Yves Bonnefoy, La Vérité de parole (Paris: Mercure de France, 1988).

¹⁶Yves Bonnefoy, Entretiens sur la poésie (1972-1990) (Paris: Mercure de France, 1990).

¹⁷Richard Vernier, Yves Bonnefoy ou les mots comme le ciel, Etudes littéraires françaises no.35 (Tübingen: Gunter Narr Verlag et Paris: Jean-Michel Place, 1985).

est cité qu'obliquement dans la plupart des évaluations.¹⁸
En plus, quelques volumes de revues critiques furent
consacrés à l'oeuvre de Bonnefoy: L'Arc de 1976, World
Literature Today de 1979.

À côté de Daniel Lançon, certains spécialistes se sont
penchés de façon insistante sur des thèmes apparentés à
l'art visuel chez Yves Bonnefoy, notamment Mary Ann Caws,
Claude Esteban, Robert W. Greene, Alex Gordon, John
Naughton, Richard Stamelman, Richard Vernier. Je donnerai
dans chaque chapitre les détails bibliographiques
directement pertinents.

¹⁸Yves Bonnefoy, dir. Daniel Leuwers, coll. colloques
Cerisy, (Sud 15^e année, 1985); et Yves Bonnefoy, poésie et
pensée, (Pau: Publication du Centre des recherches sur la
poésie contemporaine, 1983).

CHAPITRE I

Piero della Francesca et l'aube

Piero della Francesca dut attendre cinq siècles pour être célèbre, mais récemment un critique d'envergure, Kenneth Clark, l'a considéré comme l'un des plus grands peintres qui ait jamais vécu.¹ Presque ignoré au dix-neuvième siècle par les grands amateurs du Quattrocento, son art serein, clair, grave et cérébral répond mystérieusement aux sensibilités actuelles. Yves Bonnefoy, l'une des voix les plus estimées de notre époque, est parmi ceux qui se passionnent pour ce peintre. Étudier les écrits de Bonnefoy, c'est, bien sûr, illuminer l'art de Piero et la réflexion bonnefidiennne, mais en même temps, c'est révéler un aspect fondamental de l'esprit moderne.

L'échange entre les deux hommes s'échafaude à partir d'une sympathie imprévisible; mais il ne s'accomplit que dans la parole partagée avec nous, les lecteurs, celle-ci, perpétuellement inachevée, étant dispersée à travers tous les écrits en prose de Bonnefoy. Le poète s'est ouvert à ce propos à John E. Jackson:

un espace d'écriture, fût-il de pure définition
poétique, où je ne pourrais parler à Piero, à Michel-
Ange, à Poussin, et à bien d'autres, oui, que je sens

¹Kenneth Clark, Piero della Francesca, rev. and ill. (Ithaca, N.Y.: Cornell U.P., [1951] 1981) p.9; mon abréviation: Clark.

comme mes amis, parce que je partage avec eux mes rêves, mes illusions, mes espoirs, me semblerait d'une froideur à périr.²

Cette "conversation amicale" mais, comme dirait Char, "souveraine", se poursuit principalement à travers les étapes suivantes: "Le Temps et l'intemporel dans la peinture du Quattrocento", en 1959; "L'Humour, les ombres portées", en 1961; L'Arrière-pays, en 1972; "Rome, les flèches", en 1975; et "Convenerunt in unum", en 1977. Les deux premiers essais sont recueillis dans L'Improbable³ et les deux derniers dans Rue traversière⁴.

Un cas limite

Pour Bonnefoy, Piero représente un cas limite de ce qui est possible en art.

Un seul peintre parmi les vôtres a eu quelque expérience de cette positivité donnée d'emblée qui fut enfin notre bien, ici: c'est Piero della Francesca. [...] vous lui savez bien cette transparence de la couleur, cette musique des formes, cette assurance tranquille, vous avez même dit cet humour, où semble se dissiper les déchirements, les regrets, qui font votre 'grand art', d'habitude. (RR 95)

²Yves Bonnefoy, Entretiens sur la poésie (Neuchâtel: La Baconnière, 1981) p.59; mon abréviation: E.

³Yves Bonnefoy, L'Improbable et autres essais, coll. Idées (Paris: Gallimard, 1983); mon abréviation: I.

⁴ Récits en rêve contient: L'Arrière-pays, Rue traversière, Remarques sur la couleur, L'Origine de la parole (Paris: Mercure de France, 1987); mon abréviation: RR.

C'est l'habitant d'un pays imaginaire étrangement "sauvé" qui s'adresse ainsi, dans un rêve, au narrateur en visite dans un musée. Le cicerone désincarné identifie Piero della Francesca comme "une limite entre vous et nous", une "porte" (RR 95) entre son monde de plénitude et notre monde à nous où l'aspiration irréalisable déchire toujours la conscience de ce qui est.

Ce rêve-ci fut publié en 1975, donc trois ans après la publication de L'Arrière-pays⁵ dont il reprend et élabore la notion-clé : l'évocation d'une civilisation parallèle à la nôtre dans le temps et dans l'espace, lieu que semblent viser tous les points de fuite de la perspective, un monde essentiellement mais non radicalement "autre", où "l'absolu positif toujours rêvé et jamais atteint encore" (ibid.) aurait été réalisé.

Il me paraît utile de poursuivre le fil des rapports piero-bonnefidiens à partir de cette notion, car, à en croire les souvenirs ultérieurs de Bonnefoy, c'est à partir de la quête de l'arrière-pays qu'ils se sont développés. Je me propose tout d'abord d'établir le rôle exceptionnel que joue Piero pour Bonnefoy à l'époque où celui-ci découvre, avec éblouissement, l'art italien du Quattrocento. Tous les

⁵Pour les besoins de cette étude il était essentiel d'utiliser une édition illustrée de L'Arrière-pays; ma pagination indique celle de la collection "Les sentiers de la création" no. 17 (Genève: Albert Skira, 1972); mon abréviation: AP.

écrits sur Piero témoignent de la nostalgie d'un homme qui, pendant sa première visite en Italie, s'était cru arrivé dans le 'vrai lieu', toute sa "soif soudain étanchée" par cette terre où ce qu'il avait pris pour un monde imaginaire existait "renoué, recentré, rendu réel, habitable, par un acte d'esprit" (AP 63), pays dont les images des peintres comme Piero semblaient se porter garant. Quel est cet absolu qui cache à s'incarner? Dans l'essai de 1975, Bonnefoy l'évoque comme une sagesse unificatrice où "se rassemblaient toutes les leçons de l'Orient et de l'Occident antiques" (RR 94). Nous reviendrons sur les aspects plotiniens et bouddhiques dont Bonnefoy revêtait cette notion.

Retenons pour l'instant la fonction de cet art comme indice, ou comme jalon dans une errance qui vise une autre manière d'être. Cependant, L'Arrière-pays documente non seulement l'envoûtement premier, mais également les élans et les retombées de l'espoir: "après avoir découvert, et magnifié, une oeuvre, en effet, j'en voyais mieux les limites" (AP 72). Après l'éblouissement de la première rencontre, Bonnefoy cherche ainsi à pénétrer plus avant dans cette peinture, et si le monde de la plénitude lui reste après tout défendu, au moins s'évertue-t-il à préciser ce qui retient Piero "de notre côté" (ibid.), et partant, ce qui limite l'art le plus sérieux.

Si Piero se situe à la frontière de la terre inconnue, son importance pour Yves Bonnefoy évolue avec celle de "l'arrière-pays". Indéniablement, l'urgence de la quête s'émousse avec la valorisation croissante de la terre d'ici, mais Bonnefoy n'oubliera pas l'émotion de la première découverte. Dans une certaine mesure, le poète restera toujours 'dans le leurre du seuil' où Piero l'a devancé.

Incarnation / excarnation

Naughton ouvre son livre, The Poetics of Yves Bonnefoy⁶, sur l'analyse de la dialectique incarnation/excarnation dont les lignes de force dominent toute l'oeuvre du poète. Voilà en effet l'une des désignations possibles de ces deux mondes entre lesquels Piero établit une "porte" de communication. Dans L'Arrière-pays Bonnefoy se souvient de ses premières recherches sur la peinture renaissante et les évoque sous l'angle d'une dialectique de la sagesse "grecque" et la nostalgie gnostique (AP 64-5), la possibilité de l'incarnation et le sentiment, même, d'horreur, devant le sacrilège que celle-ci comporterait; en fait, il y décrit précisément son hésitation entre l'acquiescement au monde d'ici et la quête pour une terre où nous ne serions pas "en exil".

⁶John Naughton, The Poetics of Yves Bonnefoy (Chicago: U.C.P., 1984); mon abréviation: Naughton.

Dans un article sur Bokor, Bonnefoy constatera les limites du sentiment de paix dans nos temps modernes:

Et cette paix qu'apportent Piero, ou Poussin parfois, ou Bokor, n'est-elle pas au mieux qu'un bref instant de répit qu'il faudra bien finir par décider illusoire, au profit d'arts qui par besoin de lucidité s'ouvrent à la violence et à la ténèbre? ⁷

Et pourtant il est évident combien Bonnefoy se nourrit des instants de sécurité, des "répits" dans l'assaut gnostique contre les ténèbres.

Deux mouvements opposés, donc, face à Piero: d'abord un sentiment comme instinctif de "sécurité intellectuelle" (I 64) qui ne se reniera pas entièrement, et ensuite un recul intellectuel, rationalisé, mais tout aussi instinctif, recul en fin de compte devant la prétendue incarnation dont l'oeuvre du Quattrocentiste annonce la possibilité.

Voici comment un art de l'affirmation, une civilisation du lieu assumé peuvent se prêter [...] à l'insatisfaction, à la nostalgie, aider à la dépréciation de cela même dont ils disaient la valeur. (AP 65)

⁷Yves Bonnefoy, Sur un sculpteur et des peintres, coll. Carnet (Paris: Plon, 1989) p.90; mon abréviation: SSP.

Écriture et temporalité

Dans le récit secondaire ébauché dans L'Arrière-pays, c'est à Arezzo que le touriste perd "la piste", et c'est là où il revient pour la retrouver (AP 82); c'est donc auprès de Piero que Bonnefoy se sent le plus proche du but, mais là aussi qu'il arrive dans un cul-de-sac. Et c'est après cette "épreuve rude" que Bonnefoy se met à écrire un livre pour se comprendre:

autant rendre à l'intemporalité de l'écriture ce qui blessait ma vie par le mépris, en fait, de la finitude, du temps [...] Un livre où la raison finirait par circonvenir le rêve. (AP 83)

En fait, à l'époque où il rédige L'Arrière-pays, Bonnefoy explique l'écriture comme une continuation de son voyage d'errance à la poursuite de l'absolu, après s'être rendu compte que l'incarnation n'existe pas, même pas en Italie. Toute impulsion vers 'là-bas' sera exploitée pour son énergie dans la création de "signes".

Le visiteur du musée imaginaire sent les tableaux, eux aussi signes de là-bas, à la fois "au-dedans de ce moment, de ce lieu, qui sont de notre passé, et au-dehors, dans un avenir, encore qu'intemporel" (RR 93), et songe à désigner comme qualité déterminante leur équilibre délicat et inusité entre le temps et l'intemporel. Cet équilibre est examiné

en détail dans le premier essai bonnefidien sur Piero della Francesca.⁸

La question du temps, qui, à son tour, joue un rôle déterminant dans l'opposition ressentie par Bonnefoy entre le monde de la finitude et l'oeuvre d'art qui a tendance à s'en dégager, va colorer par la suite son interprétation non seulement de Piero mais de tout acte créateur. Et paradoxalement, c'est l'idéal que vise Bonnefoy en ayant recours à l'écriture, bien que celle-ci participe de l'éternel. L'auteur fera de son mieux pour introduire le 'temporel', la finitude, dans l'oeuvre d'art, et d'une manière plus efficace que Piero, "car qui ne sait pas au plus profond de soi qu'on ne peut comprendre vraiment la terre qu'en l'éprouvant comme la vie le veut, dans le temps?" (E 16). À la fin de son étude sur le temps et l'intemporel chez Piero, Bonnefoy professe une plus grande admiration pour Botticelli, qui "s'enclôt dans le temps infirme comme dans l'énigme qu'il faut résoudre" (I 86). Au lieu de croire en l'immanence, c'est-à-dire en l'incarnation, ce peintre-ci "croit en une promesse, il veut l'issue d'une grâce" (I 86). Le débat bonnefidien sur la perspective et sur l'art de Piero éclaire en fin de compte sa recherche d'un style plus vrai, plus évocateur de

⁸"Le Temps et l'intemporel dans la peinture du Quattrocento", conférence prononcée au Collège de Philosophie, a été publiée dans le Mercure de France no.335, février 1959. Ici la pagination se réfère à I.

la temporalité, que le soi-disant réalisme perspectiviste; nous aurons l'occasion de revenir sur ce problème.

Horreur du concept

Il serait faux de déclarer catégoriquement que Piero est le seul, aux yeux de Bonnefoy, à remplir cette fonction de "porte" dont parle le cicerone.⁹ Au contraire, Bonnefoy interroge toute peinture pour sa capacité de dépasser le concept figé quand il parcourt l'Italie centrale à la recherche de 'l'arrière-pays'. En regardant une Madone d'Arcangelo di Cola da Camerino, Bonnefoy se demande "qui est plus que lui sur le seuil" (AP 75). Souvent le touriste assoiffé d'absolu se fatigue des grands peintres savants, se lasse de la qualité conceptuelle, seconde, même chez Piero, pour aller déchiffrer des toiles naïves, inconnues, à l'écart des grands courants de la peinture occidentale. Son but est de réunir toutes ses facultés, conscientes et autres, de remplacer "la pensée infirme par les pulsions de tout l'être, au fond duquel il y a le vrai" (AP 74), voire de s'abandonner au hasard pour échapper à ses propres motivations suspectes, à la tyrannie des ratiocinations.

⁹voir ci-dessus p.21.

Les illustrations

Les toiles de Piero choisies par Bonnefoy pour illustrer L'Arrière-pays sont parmi les béquilles concrètes d'une parole qui se croit insuffisante à exprimer la vérité. Autrement, et parfois mieux que le texte écrit, elles dévoilent d'ailleurs certaines attitudes de l'auteur.

En premier lieu, les trois illustrations de Piero mettent en évidence l'usage hautement personnel, a-contextuel et érudit à la fois, que fait Bonnefoy de ce peintre italien du quinzième siècle. L'année de sa mort est celle de la découverte de l'Amérique, et relativement peu de faits biographiques connus risquent de médiatiser pour l'observateur l'expérience visuelle. C'est l'évidence d'un rêve partagé que Bonnefoy cherche à identifier dans ces toiles, et qu'il essaie de relancer vers nous à l'aide du document visuel sans nécessairement interroger l'intention entière du peintre.

Ainsi, dans l'édition de 1972, la couverture du livre isole un détail presque banal du Triomphe de Frédéric de Montefeltre et de Battista Sforza: le faite des collines ombriennes, dont l'étendue "mélancolique" et presque vide attesterait que Piero aussi avait la hantise de l'arrière-pays. Tandis que la tête de Battista y est coupée en deux, une de ses compagnes vise l'observateur d'un regard calme et énigmatique.

A l'intérieur du livre, la reproduction partielle d'une toile plus célèbre, La Flagellation, découpe le buste d'un jeune homme au "regard perdu" levé vers le spectateur; Bonnefoy y ajoute les mots "Il n'avait pas rêvé" pour expliquer une lecture de sa jeunesse sans égard aux interprétations volumineuses portant sur cette composition controversée.

La troisième illustration, détail du Baptême du Christ, orne aussi la couverture de l'édition de 1982.¹⁰ "Mais non, le soleil y venait de toutes parts"; à en croire le sous-titre, Bonnefoy a choisi ce détail uniquement pour sa lumière exceptionnelle: comme si la couleur claire, l'ambiance matinale, la tonalité illuminée comme "de l'intérieur", toutes qualités notées dans plusieurs textes bonnefidiens et signalées par d'autres critiques, résumaient mieux que l'analyse iconographique la qualité essentielle de l'oeuvre. Notons cependant que la reproduction met en relief encore une fois le "regard perdu", cette fois chez un ange qui assiste au baptême avec une certaine indifférence calme, et dont le regard vise non le rite sacré mais le spectateur.

Dans les trois illustrations ce regard de face, dont l'intensité et le sérieux sont saisissants bien que voilés, constitue sans doute le facteur déterminant pour Bonnefoy,

¹⁰Yves Bonnefoy, L'Arrière-pays, coll. Champs (Lausanne: Flammarion, 1982).

même s'il ne s'y réfère pas directement. C'est le regard d'un ange, messenger de l'arrière-pays, car les trois visages se ressemblent comme ils ressemblent d'ailleurs à maintes autres figures dans l'oeuvre de Piero¹¹.

Espoir

Quel message angélique Bonnefoy a-t-il cru déchiffrer chez Piero? On ne peut pas tenir pour fortuit le fait que la compagne de Battista, dans son Triomphe allégorique, représente l'espoir¹², et que ce sont des Amours qui mènent la procession. Philip Hendy constate d'ailleurs que les deux époux sur leurs deux chars convergents se dirigent vers une rencontre imminente dont l'illumination se répercutera sur le monde:

No pageant could be so moving in its mixture of grandeur and simplicity; and the figures which compose it, historic and allegorical alike, are immersed in the sunlight which will soon be bathing the world below them" (ibid., c'est moi qui souligne).

¹¹Kenneth Clark (op.cit. p.46) signale la ressemblance des figures chez Piero, qui aurait utilisé la répétition comme l'un des éléments structuraux, semblable en cela à la répétition d'un motif musical.

¹²Pour une interprétation de cette toile en particulier - et pour une excellente étude sur Piero en général - voir Philip Hendy, Piero della Francesca and the early Renaissance (New York: Macmillan, 1968) p.140.

Comment éviter de penser à l'ouverture de l'essai bonnefidien où il affirme que le mot 'poésie' est presque l'équivalent de l'espoir!¹³ Malgré l'indifférence apparente de Bonnefoy à l'égard de l'intention de Piero, il faut avouer que le peintre semble partager avec le poète la foi en l'espoir, et partant la préoccupation avec la durée comme déroulement vers un but positif. Bientôt, chez Piero, le monde sera baigné par la lumière... En choisissant la couverture de sa quasi-autobiographie, Bonnefoy a non seulement résumé le sens le plus profond de la toile de Piero, mais il a devancé le titre de son propre poème, Ce qui fut sans lumière.

La couleur

Si le sentiment de l'espoir reste en puissance dans le regard des illustrations, il en va de même de la couleur chez Piero, la pittura chiara si révolutionnaire à l'époque. Bonnefoy ne cesse de la louer. C'est dans les entretiens avec Bernard Falciola que Bonnefoy a parlé du "fait absolu, mystérieux, fondateur, qu'il y a de la lumière" (E 48). Et il se peut que l'impression première - et persistante malgré les hésitations ultérieures que l'oeuvre de Piero provoquera chez Bonnefoy - se communique par l'énergie de cette lumière

¹³Il dit: "Je voudrais réunir, je voudrais identifier presque la poésie et l'espoir" (I 107), dans l'essai "L'acte et le lieu de la poésie", qui fut publié d'abord en 1959, comme "Le temps et l'intemporel".

irréfutablement positive. C'est parce qu'il "croi[t] en la lumière " (AP 21) que Bonnefoy ne peut pas s'empêcher d'aimer les toiles de Piero où "la lumière naissait de la couleur même des choses" au point que "tout se résolvait dans une irradiation aussi intérieure que douce" (AP 67).

Beaucoup plus tard - en 1977 - dans un article sur le peintre Bokor qui pratique aujourd'hui la pittura chiara, Bonnefoy note que celui-ci imite consciemment Piero. Bokor avait découvert que les visiteurs qui s'arrêtaient devant les tableaux de Piero "en repartaient le regard changé, détendus, comme si ces tableaux émettaient un grand rayon bénéfique" (SSP 83).

Mais qu'il s'agisse d'un certain regard ou d'un certain rayon, l'étude de la peinture de Piero met en évidence le rôle capital d'aspects ekphrastiques associés à ce texte en prose relativement discursif.¹⁴ Dans sa poésie, Bonnefoy prononce beaucoup plus fréquemment le mot "nuit" que le mot "aube"¹⁵, mais tout ce qu'il dit évoque indirectement la lumière à venir telle que l'annonce le titre du recueil Ce qui fut sans lumière.

Une note dans Rome 1630 fait aussi allusion à la pittura chiara de Piero: "la couleur claire signifie qu'en

¹⁴Pour une explication du discours de l'ekphrasis historique, consulter John Hollander, "The Poetics of Ekphrasis" (Word and Image, vol.4 no.1, 1988) pp.209-19.

¹⁵Jérôme Thélot, Poétique d'Yves Bonnefoy (Genève: Droz, 1983) pp.141-144.

dernière analyse le mal n'est pas"; elle serait la "négarion de toute pensée dualiste ou gnostique"¹⁶.

Les mathématiques et Platon

Savoir que Piero, comme Bonnefoy, s'intéresse beaucoup aux mathématiques est également révélateur. Il est vrai que Vasari¹⁷, un compatriote d'Arezzo, consacre à Piero plusieurs pages élogieuses dans sa biographie d'artistes, mais pendant trois siècles, ce peintre perspectiviste fut plutôt connu comme l'auteur de trois traités sur les mathématiques. Pour Bonnefoy, bien que Piero s'attache "à tout le visible", "jamais peintre ne fut plus géomètre" (I 83). Sa démarche synthétisante qui marie le nombre et la couleur a exercé son attrait sur le poète qui a professé, comme Maldoror, sa dévotion "aux mathématiques sévères" (I 135). Bonnefoy poursuit ses études mathématiques jusqu'en 1943, lorsqu'il en fut "détourné par ses intérêts poétiques"¹⁸.

Lionello Venturi écrit à propos de Piero: "Il est difficile de dire ce qui était le plus grand en lui, son

¹⁶Yves Bonnefoy, Rome 1630, l'horizon du premier baroque, (Paris: Flammarion, 1970) p. 183, note no.12.

¹⁷Giorgio Vasari, The Lives of the Painters, Sculptors and Architects vol.1, trans. A. B. Hinds, W. Gaunt ed., Everyman's Library (New York: Dutton, [1550] 1966) pp.331-335.

¹⁸John E. Jackson, Yves Bonnefoy, coll. Poètes d'aujourd'hui (Paris: Seghers, [1976] 1979) p.167; ce livre contient une note biographique signée par Y.B.

pouvoir de réalisation ou son élan vers l'abstraction".¹⁹

Et il ajoute une explication qui vaut pour Bonnefoy aussi:

En logique, une antithèse se résout par une synthèse. Mais en art, une contradiction peut survivre dans un équilibre où les éléments en contraste s'exaltent réciproquement. L'essence de l'art de Piero della Francesca se trouve dans cet équilibre. (ibid.)

L'interprétation poétique de Bonnefoy se nourrit donc d'ambiguïtés. Le poète rappelle qu'en mécanique on résout les problèmes en éliminant le temps, "pour faire apparaître, [...] la relation invariante, qui est la part intelligible, et comme immobile, du phénomène" (I 64), et on sait l'ambivalence avec laquelle Bonnefoy confronte les Idées platoniciennes et la fidélité envers la terre. Il reproche à Piero d'avoir aboli le temps dans ses toiles. Malgré ses "moments de victoire" Piero n'atteindrait donc pas entièrement à cet équilibre entre le temps et l'intemporel qui échapperait au concept.

Bonnefoy n'est pas le seul à discerner ce problème chez Piero. Selon le critique Stokes, le peintre aurait "absorbé" et "transformé" le temps dans l'espace.²⁰ La

¹⁹Cité dans Paul Éluard, Anthologie des écrits sur l'art, P. Neruda et R. Alberti eds. (Paris: Editions Cercle d'Art, 1972) p.137.

²⁰Adrian Stokes, The Quattro Cento, a different conception of the Italian Renaissance (New York: Schocken Books, [1932] 1968) p.158.

victoire gagnée à ce prix ne vaut rien aux yeux de Bonnefoy; elle est impossible à appliquer au monde du hic et nunc.

Il est intéressant de noter que Kenneth Clark partage, sinon tous les parti-pris bonnefidiens, au moins ses opinions en ce qui concerne l'évolution de Piero. Tandis que Bonnefoy affirme que le temps et la peur "reprennent" (I 85) dans les oeuvres tardives, Clark parle du "drift of interest" du peintre vers les mathématiques dans la "decadence" qui caractériserait les dernières oeuvres (Clark 73).²¹

Bien que les traités mathématiques de Piero soient de nature purement technique, l'interprétation pythagoricienne et spirituelle des nombres, des corps réguliers et des proportions allait de soi pendant la Renaissance; le critique d'art Carter défend l'idée que la structure mathématique d'une toile comme le Baptême du Christ a une signification symbolique voulue, d'autant plus que les résultats de son analyse corroborent les recherches iconographiques de Lavin.²²

²¹Pour défendre Piero, Clark cite sa cécité, mais celle-ci ne saurait constituer une défense valable aux yeux de Bonnefoy; au contraire, pour lui, ce sont les maux de la vue qui auraient favorisé le plein épanouissement de l'art de Degas (I 168); voir mon chapitre sur Degas.

²² Pour des précisions voir B. A. R. Carter, "A mathematical interpretation of Piero della Francesca's Baptism of Christ", dans: Marilyn Aronberg Lavin, Piero della Francesca's 'Baptism of Christ' (New Haven: Yale University Press, 1981) pp.149-163 de l'appendice I; mon abréviation: Lavin.

L'optique mathématique de l'oeuvre de Piero rejoint la pensée bonnefidienne de plusieurs manières. Le côté spirituel du chiffre avait trouvé son expression la plus prestigieuse chez Platon; l'hésitation avouée de Bonnefoy entre "la gnose et la foi, le dieu caché et l'incarnation" (AP 31), va de pair avec sa situation à mi-chemin entre le platonisme et le christianisme. Bonnefoy essaie, tout comme les humanistes de la Renaissance, de réconcilier ces deux métaphysiques.²³ En Piero Bonnefoy a reconnu un esprit sympathique, situé comme lui au carrefour de deux exigences, à la recherche de la "vraie synthèse" que la scolastique avait prononcée "impraticable" (I 71).

Aussi faut-il reconnaître que "le caractère double" que Bonnefoy associe à l'oeuvre de Piero (I 83) s'attache à plus forte raison à l'oeuvre de Bonnefoy. Comme pas un, Piero conjugue les divers aspects du monde.

L'Un de Plotin et la perspective

Sont inscrits dans la Flagellation de Piero les mots Convenerunt in unum. Dans l'essai datant de 1977 qui porte comme titre ce verset biblique tronqué, Bonnefoy raconte comment il le traduit à sa guise:

'Ils se liguerent contre lui', disait l'inscription perdue. Et moi, qui étais tenté de comprendre: 'Ils s'assemblerent dans l'unité'! (RR 102)

²³Voir mon chapitre sur Michel-Ange ci-dessous.

L'unité chez Bonnefoy renvoie toujours au néo-platonisme, à la notion de l'Un de Plotin. Or celui-ci est nommé non seulement dans "Convenerunt in unum", mais aussi dans "Rome, les flèches" et dans "Le Temps et l'intemporel", trois des quatre essais consacrés dans toute leur pertinence magistrale à Piero. Mais la compréhension de Plotin est mise en abîme chez Bonnefoy par une pratique bouddhique, un exercice spirituel on ne peut plus éloigné. La flèche d'un maître de Zen qui se loge un peu à l'écart de la cible, ni par effet de maladresse ni par ironie mais "dans l'indifférence et la paix" (RR 90), décrit pour Bonnefoy le problème de la perspective dans l'optique de la philosophie:

le souvenir de Plotin, qui enseigne que l'Un est plus haut que l'être [suggère que] la perspective, qui est un fait du niveau de l'être, ne donne ainsi de l'idée de centre qu'une image métaphorique. (ibid.)

Dans son rêve de "Rome, les flèches", Bonnefoy croit trouver dans le musée imaginaire la réalisation d'une peinture à perspective fantaisiste, qui "se jette hors de ce qui est vers - quoi? disons ce qui n'est pas, ce qui porte" (ibid.). L'absolu qui sous-tend, qui "porte" tout ce qui est, l'Un de Plotin, n'a pas de centre sensible. La flèche

qui n'atteint pas le noir est aussi efficace que celle qui atteint son but.

Il est intéressant de voir que dans son oeuvre éminemment rigoureuse et sobre, Lavin rejoint l'opinion de Bonnefoy concernant l'inscription Convenerunt in unum. D'abord elle établit l'homologie thématique des deux scènes réunies, sans liens apparents, dans le tableau: le sujet du premier plan, la conversation entre trois hommes plus ou moins contemporains de l'artiste, et celui de la flagellation du Christ du deuxième plan, une scène de la vie sacrée d'un passé lointain. Ensuite elle interprète comme jeu de mot sérieux l'inscription latine:

I propose that, while retaining the liturgical connotation, the phrase was lifted out of context and set down in isolation to emphasize the face value of the words, meaning 'they come together'.[...] In both groups, the underlying theme is the triumph of Christian glory over the vicissitudes of the world.
(Lavin 78)

Le thème global de la toile selon Lavin serait la consolation - donc l'espoir - qui dépend de la simultanéité dans l'éternel.

Cette toile ramène par un sortilège perspectiviste deux moments de l'histoire dans un même lieu; c'est la durée 'réduite à l'espace' dont parle Stokes.

Bonnefoy est du même avis:

Convenerunt in unum [Piero] a-t-il pu écrire au bas de la Flagellation du Christ, à Urbin. Le temps a été convaincu d'être la division et le mal. Et au-delà de lui commence une liberté. (I 85)

Liberté que Bonnefoy refuse. Existe-t-elle d'ailleurs réellement? Piero n'aurait pas réussi à perpétuer son tour de force car "le temps et la peur reprennent" (ibid.) dans ses tableaux ultérieurs. "Quelle abdication, votre perspective!" (RR 98) s'exclame avec pitié le cicerone du musée imaginaire. Au contraire, c'est la pratique d'une perspective fantaisiste à bon escient qui soutient la conscience que "toute oeuvre perspectivée" n'est qu'une image, une métaphore (RR 90).

"Porte"

Le mot "porte" revient avec une certaine insistance sous la plume de Bonnefoy quand il médite sur l'art perspectiviste. Ainsi se crée presque involontairement un jeu de mots à dimension métaphysique.

D'abord, comme nous avons vu au début de ce chapitre, le cicerone du musée imaginaire présente Piero comme "porte" de l'arrière-pays aux confins de notre monde (RR 95). Suit ce passage assez difficile que nous avons évoqué, où l'art perspectiviste est comparé à l'art de tir des maîtres du Zen. Le narrateur y parle de la pratique où l'oeuvre d'art, "flèche" figurative de l'artiste, "lourdement empennée des couleurs et des lumières du monde", se jette "hors de ce qui

est vers [...] ce qui porte" (RR 90). Piero aussi, pour sa part, sera "emporté" vers l'absolu (RR 92) par sa création, qui maintenant devient véhicule.

L'écho homonymique du mot porte et de ses variantes, soit substantifs, soit verbes, hante Bonnefoy. Le mot évoque tantôt les portes d'un Magritte, détachées de leurs murs et s'ouvrant sur un paysage séparé du monde des humains, tantôt le dynamisme de la transitivité qui projette le désir inquiet vers son assouvissement. Quand il s'agit du verbe, le mot porter s'associe à deux usages presque contraires: d'abord à l'Un plotinien qui soutient et soutend tout ce qui est, et à Piero qui est "emporté", ravi dans le ciel. Mais quand le mot réapparaît dans l'article "Sur la peinture et le lieu", le sens positif sera bloqué. Bien que la peinture italienne mette en évidence "le rapport de l'absolu et du monde" (I 183), elle chercherait en vain un "passage" - nous comprenons: une porte - entre les deux, car elle ne serait qu'une "éternelle dispute à la porte close du temple, un errement" : donc, il n'y a pas de "parole em-portée" (ibid.; dans toutes les citations, c'est moi qui souligne).

Le point saillant de notre digression sémantique est l'observation que la recherche bonnefoidienne d'un équilibre entre le temps et l'intemporel se révèle même au niveau du langage. L'alternance, à propos de Piero, entre les mots porte et porter met en évidence ce que Bonnefoy appelle "la

dialectique du centre et de l'à-côté" (RR 91): à l'occasion, la dialectique du substantif figé et du verbe fuyant, de l'être et du mouvement, de l'incarnation et de l'excarnation.

Il est d'ailleurs passionnant de constater que Bonnefoy revient non seulement aux mêmes notions mais au même mot pour parler de la peinture "métaphysique" de Denise Esteban:

Justesse de cette couleur, sur sa toile; et la parcelle d'apparence qu'elle illumine, au loin, là-bas, du côté du monde, en devient un feu, un passage vers l'invisible, le seuil par lequel le peintre, oublieux désormais de soi, se porte vers ce qui précède toute oeuvre, et lui survivra, à jamais plus que notre parole. (SSP 33; c'est moi qui souligne)

L'intemporel dans l'avenir

Les homonymies à part, comment peut-on réconcilier le temps et l'intemporel? Il est possible d'écarter toute contradiction en proposant une définition de l'intemporel qui ne soit pas le terme négatif de la durée, mais qui la fasse dépendre d'un domaine absolument différent. Ou bien, on peut faire appel à un élément de la durée, l'avenir, pour dissoudre plus tard la contradiction. Bonnefoy a souvent proposé une solution qui s'apparente à la deuxième option. On sait qu'il a essayé de réconcilier le temps et l'intemporel en remettant à un avenir indéterminé, peut-être fictif, leur résolution, cherchant "l'issue d'une grâce" (I

86).²⁴ Parfois Bonnefoy se dit tout à fait sans illusion à cet égard:

Le vrai lieu est un fragment de durée consumé par l'éternel, au vrai lieu le temps se défait en nous. Et je peux écrire aussi bien, je le sais, qu'il n'existe pas, qu'il n'est que le mirage, sur l'horizon temporel, des heures de notre mort. (I 130).²⁵

Aussi n'est-ce que dans un rêve qu'un cicerone parle de la positivité "enfin" atteinte au pays 'là-bas'.

Mais Bonnefoy, magicien et mathématicien du vingtième siècle, s'est plu à introduire des courbes dans ses calculs. Dans une annotation au manuscrit de Jérôme Thélot où Bonnefoy parle du "présent absolu où se défait notre temps", il insiste sur l'idée qu'il s'agissait du "second intemporel", et que la seconde plénitude est "la seule vraie"²⁶. L'intemporel se crée dans l'avenir, comme l'implique la notion de 'seconde simplicité', comme le suggéraient aussi les paroles du cicerone sur cet art qui réunit le temps de l'instant et "un avenir, encore qu'intemporel" (RR 90). La terre 'seconde' ne saurait

²⁴Dans l'essai "Baudelaire parlant à Mallarmé", Entretiens sur la poésie (Neuchâtel: La Baconnière, 1981), p.85, Bonnefoy cite avec approbation le Grand Mage, "inconsolable et obstiné chercheur d'un mystère qu'il sait ne pas exister, et qu'il poursuivra, à jamais pour cela, du deuil de son lucide désespoir, car c'eût été la vérité."

²⁵Cette citation de "L'Acte et le lieu de la poésie" date de la même année que "Le temps et l'intemporel".

²⁶Jérôme Thélot, Poétique d'Yves Bonnefoy (Genève: Droz, 1983) texte p.74 /notes pp.256-7.

ressembler complètement à un âge d'or passé. L'opération spatio-temporelle de Bonnefoy fait penser au débat de "ce qui est et [de] ce qui veut être, contraires éternels que Michel-Ange recourbe, et sait qu'on ne conjoint pas" (I 159).

Il est impossible de surestimer l'importance de cette décision de garder intacte la flèche de la durée chaque fois qu'il s'agit de l'intemporel. Presque toujours Bonnefoy semble repousser la plénitude comme afin de mieux la voir, et cette optique en profondeur, cette mise et remise en abîme de l'avènement épiphanique s'annoncent aussi dans sa poésie. Il est difficile de décider, à propos de Bonnefoy, à quel point son avidité parfois crispée pour la mort et le fugitif et sa foi en l'espoir sont la cause ou le résultat de sa méditation sur l'art perspectiviste de Piero.

Considérons ces vers de Dans le leurre du seuil où le couple chargé de pierres "rouges" illuminées par le soleil couchant s'inspire de la vue lointaine de leur maison "là-bas", maison dont des vitres embrasées sont seulement visibles de loin, et où l'enfant qui représente l'espoir court "devant", à distance. Le narrateur parle du feu des pierres:

Et nuées que nous sommes, leur feu nous guide
 Quand nous rentrons, chargés,
 A la maison, "là-bas". Quand nous passons
 Déserts
 Dans la vitre embrasée de ce pays
 Qui ressemble au langage: illuminé

Au loin, pierrreux ici. Quand nous allons
 Plus loin même, nous divisant, nous déchirant,
 L'enfant courant devant nous dans sa joie
 A sa vie inconnue.²⁷

En fin de compte, la distanciation de Bonnefoy face à Piero della Francesca peut prendre sa source dans le même besoin de recul devant "une expérience de l'instant, dans sa plénitude sans mémoire" (E 58).

En vain Bonnefoy cherche chez Piero les indices d'une solution qui accueille le temps et la mort, solution parallèle à la sienne, et il s'arrête, par conséquent, aux "regards perdus" isolés de leur contexte utopique pour signaler les haltes dans la durée tout en rappelant, à travers l'iconographie, l'espoir de l'avenir. Mais Piero ne facilite pas la tâche que Bonnefoy s'impose. Le Christ ressuscitant de Piero ne comprend pas son rôle de "sauveur qui a souffert dans le temps" (I 85).

La perspective et la durée

Puisque l'évolution de la pensée de Bonnefoy se développe vers l'affirmation passionnée de la temporalité, on s'attend à le voir applaudir l'innovation des perspectivistes, et c'est ce qui arrive en effet. Bonnefoy estime que la perspective introduit le temps profane dans la

²⁷Yves Bonnefoy, Poèmes, coll. Poésie (Paris: Gallimard, 1982) p.315; mon abréviation: P.

peinture, et que "l'importance accordée à ce temps d'abord méprisé" (I 71) promet une compréhension révolutionnaire et salubre, favorisant la "naissance de l'allégresse" (I 70). Les meilleurs peintres, et les meilleurs Chrétiens pendant la Renaissance, "auront cherché d'abord, plus rigoureusement, plus honnêtement que la scolastique, à illuminer la durée mortelle d'un éclair de la liberté divine" (I 73).

Mais Bonnefoy ne peut pas s'empêcher de signaler l'ambiguïté énigmatique inhérente à ce processus.

Alors que le simple tremblé d'une ligne, l'hésitation d'un profil peuvent saisir l'âme d'une durée, la perspective exacte, qui a trait à un état et un seul de la situation réciproque des choses, qui opère une coupe, à tel instant très précis, dans le visible, ne pourra retenir qu'un vestige de l'instant, une pétrification du geste humain qui sera à l'instant ce que le concept est à l'être. (I 75)

Aussi Bonnefoy rejette-t-il finalement le 'non-être' du geste détaché de son réseau temporel car il ne permet pas à l'âme de surgir.

Bien que l'article "Le temps et l'éternel" réussisse d'abord, et brillamment, à associer la perspective et le temps, il semble donc, par la suite, se dédire. D'ailleurs, Bonnefoy tombe d'accord avec tous les critiques quand il reconnaît l'hiératique solennité intemporelle de Piero qui 'abolit' le temps. Chez celui-ci, malgré la perspective, le

temps profane n'existe pas car il dépeint, selon Bonnefoy, la durée 'biologique' des Grecs. Le Christ de Piero a la solidité et l'immobilité d'un arbre vu sub specie aeternitatis, et fait penser ainsi aux Idées archétypes de Platon.

Bonnefoy ne semble pas s'inquiéter du fait qu'en récusant la temporalité de Piero, il remet en question sa propre analyse de la perspective qui "introduit" le temps profane dans la peinture. Les lecteurs, momentanément déconcertés, comprendront que ce qui importe infiniment plus à Bonnefoy que l'appréciation d'un style artistique, c'est sa conception de la durée. Tenue en équilibre uniquement par son mouvement vers l'avenir, la durée bonnefidiennne véhicule la finitude mariée à l'éternel; c'est elle qui s'accapare de sa réflexion. Il la flaire, la guette, la poursuit partout, et quand elle lui semble défaillir, il rejette et la perspective et Piero, celle-là parce qu'elle ne rend pas l'éternel, celui-ci parce qu'il le rend trop exclusivement.

L'Humour

La virgule du titre de l'essai "L'Humour, les ombres portées", prenant la place d'une conjonction plus usuelle, affiche l'apposition discrètement brusque²⁸ entre la

²⁸Bonnefoy aime ce procédé d'entassement, voir "Rome, les flèches"; à comparer avec "le lit, la table" de Paul Eluard.

peinture quattrocentiste de Piero et celle de Chirico, peintre de l'idiome néo-classiciste qu'estimaient les surréalistes. Si Piero est le peintre de l'aube, Chirico est celui du crépuscule. Encore une fois, c'est la durée qui fournit l'axe de l'argument, car Bonnefoy fait remarquer que Chirico a pleinement compris la nécessité du temps.²⁹ En témoigneraient non seulement ses "ombres portées", mais la représentation fréquente d'horloges, de passages suggérés de trains, et, pourrait-on ajouter, de la statuaire classique à l'état abîmé.

L'essai date de 1961, et marque l'évolution continue de la réflexion bonnefidiennne face à Piero. Bonnefoy s'excuse d'introduire à propos du peintre d'Arezzo, à côté du concept de self-control, une notion "anglaise" de l'humour : "Il y a humour quand les valeurs sont examinées sans être pour autant dévastées" (I 193), dit-il. Comme chez Platon, l'ironie sert à marquer pour Piero les limites, ou encore le "mystère" de "cette vaste demeure rationnelle qu'il a si fortement édiflée" (ibid).

L'Arrière-pays aussi fait valoir l'ironie: celle que ressent le narrateur-historien devant le linguiste dont il partage cependant les intuitions concernant le 'sentiment inconnu' d'une culture autre.

²⁹Cependant, dans une entrevue avec Richard Salesses, Bonnefoy nie que Chirico soit aussi significatif que Piero pour lui: "Notez bien que je ne le considère pas comme un grand peintre" (Reproduction de l'Entretien no.18, Montréal: Radio-Canada, 1978) p.6.

Étrange adhésion qu'il lui faut donner, à la fois
intime et distante, confiante autant qu'incrédule!
C'est comme s'il regardait un tableau préparé selon les
lois de la perspective, mais sans être devant ou à sa
hauteur. (AP 142)

Le narrateur ne peut entièrement se vouer à l'illusion, mais l'ironie "l'apaise, lui suffit" (ibid.). Il est évident que la contemplation de la peinture perspectiviste provoque chez Bonnefoy cette distanciation ironique et il impute le même sentiment à Piero.³⁰ On est tenté de conclure que le point de vue personnel tient du comique, ce qui n'est pas une idée nouvelle, surtout dans les sociétés primitives.

Bonnefoy se délecte des exemples de cet humour chez Piero: un vieillard qui signifierait "l'inguérissable lenteur" de la matière quand il arrive - en souriant - en retard pour une cérémonie solennelle; les chapeaux exagérés qui osent rapprocher les formes sacrées au monde sensible des "sourcils broussailleux"; l'ironie presque "imperceptible" mais néanmoins "cosmique" de la Madone del Parto dont le ventre humain héberge le divin; ou encore la corne du boeuf qui prolonge de manière incongrue le luth d'un ange.

³⁰Clark, Lavin et Hendy ne voient pas d'ironie chez Piero.

Dans l'oeuvre de Bonnefoy l'humour n'est pas évident; au contraire, on a souvent noté son ton grave.³¹ Pour que la poésie, qui a, selon Bonnefoy, le pouvoir de faire surgir les choses, puisse remplir son rôle incantatoire au sens le plus fort, elle doit se servir d'un ton profondément sérieux.³² Bonnefoy défend l'opinion que même quand il raille, Rimbaud choisit ses mots, "parce qu'étant poète il demeure dans la gravité du destin" (I 256). Ailleurs Bonnefoy évoque "l'idée racinienne de la parole", qui serait de "nous attacher à quelques pensées qui sont bien sûr les plus graves" (I 115).

Piero aussi fut apprécié par ses contemporains pour sa solennité.³³ Comment se fait-il donc que Bonnefoy, poète grave, accumule les exemples d'une ironie chez Piero, peintre grave, là où d'autres critiques n'en voient pas? L'ironie serait-elle la manifestation de ce dédoublement de la conscience dû à la distanciation dont parle l'inscription Convenerunt in unum? L'ironie semble être liée à l'expérience artistique bonnefidienne. Un visage de madone lui paraît animé d'un "frémissement d'ironie", exprimant par son sourire "un sentiment inconnu", un "mode d'être" qui nous échappe (AP 135). Bonnefoy décrit avec perspicacité la

³¹Thélot, op.cit. p.145.

³²Voir p.ex. "Pour peu que les mots soient dits gravement, voici [la chose]". Yves Bonnefoy, Rimbaud, coll. Ecrivains de toujours (Paris: Seuil, 1961) p.23.

³³Hendy, op.cit. pp.136, 147.

distanciation de l'époque néo-classique, où "des hommes se convertissent à la mémoire" (I 199), époque qui introduit la nouvelle subjectivité, nourrie d'un sens affermi de la durée. S'apercevoir d'une ironie chez Piero, voici le signe de l'homme moderne devant l'abîme de la durée. Par conséquent, bien que l'humour, dans l'acception restreinte du mot, n'existe pas chez Bonnefoy, toute sa démarche porte le caractère d'une ironie si l'on peut dire "métaphysique"; elle voit les choses à la fois sur le plan du temps profane et sur le plan éternel.

Pour appuyer cette interprétation, il suffit de lire l'article sur la poésie anglaise. Bonnefoy y explique que ce qui ne paraît "que moraliste ou humoriste" ou bien "trivial" est capable de participer du grand art au moment où "tout devient événement" (I 257).³⁴ Ici encore, Bonnefoy associe l'humour avec cette durée qui constitue l'un des fondements de sa poétique.

En confrontant comme "contraires" les chapeaux de Piero et les ombres portées de Chirico, Bonnefoy renforce son hypothèse et l'exemplifie. Piero, dit-il, représente une "ataraxie superbement vérifiée" tandis que le peintre du vingtième siècle exprime les "heurts de l'espérance et du désespoir" (I 195).

³⁴"La poésie française et le principe d'identité" date de 1965.

Si 'l'humour' de Piero est dénoncé, Bonnefoy imite très souvent ses rapprochements osés du sacré et du banal. L'assurance qui ose jouer familièrement avec la disparate est symptomatique moins d'un certain manque de compréhension, mais plutôt du jeu illusoire de la perspective dont l'acrobatie apaise.

Sur le plan langagier, il y a également des rapprochements osés. Thélot, il est vrai, se montre assez intransigeant contre la "regrettable faiblesse", chez Bonnefoy, d'accueillir des mots "roturiers" comme fourgonnette et télévision à côté des mots "nobles" comme navire et airain.³⁵ En revanche, Thélot comprend que l'intention poétique est d'assembler ce que le monde et le langage ont dispersé (ibid. 156).

La 'sagesse' douteuse de l'aube?

Historiquement, comme l'explique Bonnefoy, l'heureux moment où l'homme croît en la grâce de Dieu et à un univers fait exprès pour son usage, est de courte durée et se termine avec la révolution copernicienne. "Bientôt cette confiance disparaîtra, le temps sera comme à nu" (I 79), et la "sécurité intellectuelle" du Quattrocento qui inspire Piero se dissipe: "C'est comme un risque trop grand que l'on fait courir à l'Idée - et une inquiétude nous prend" (I 192). A la fin de l'article, la sagesse de Piero qu'il

³⁵Thélot, op.cit. p.154.

avait célébrée avec une conviction presque totale, est apparemment dénoncée:

Heureux les hommes du soleil levant s'ils savent comme Piero s'établir dans une sagesse, mais plus vrais sans doute ceux de l'ombre [...] Un art, non plus de la construction impraticable de l'être, mais de l'existence et du destin. (I 199)

Existence et destin, voici des mots qui s'insèrent dans la durée, et qui se détournent explicitement de l'être clair, conceptuel, éternisé. Presque tout ce qui inspire la "dévotion" de Bonnefoy baigne alors dans une lumière pénétrée d'ombres, la lumière de la nuit qui tombe³⁶ à l'heure où l'on est le plus conscient de la temporalité des choses. Pour Bonnefoy, la nostalgie mélancolique lui semble "plus véridiquement perpétuable que l'héroïque illusion de ce qu'on appelle une haute époque" (I 198). Mais par conséquent, plusieurs de ses oeuvres, comme Ce qui fut sans lumière, s'articulent à partir d'une nuit de veille passée dans l'attente de l'aube.

Bonnefoy lui-même a noté dans son essai "La Poésie française et le principe d'identité" que la "métaphore de l'aube spirituelle est fréquente chez les poètes français" (I 271), qui évoqueraient volontiers un "orient" de la langue, mais que cette confiance langagière se transforme

³⁶consulter "Dévotion" (I 135-7) et la discussion de la "nuit" dans mon chapitre sur Michel-Ange.

rarement en pleine lumière "sinon par rêverie - par mensonge" (ibid.). Piero, peintre de l'aube, déclenche fatalement la dialectique bonnefidiennne en faveur de "la lumière rouge du soir" (I 172) où les choses se voient à contrejour.

Cependant, quand Bonnefoy affirme que la sagesse de Piero n'est qu'un "rêve", cette dénonciation n'est-elle pas ironique? Il faut se rappeler que Bonnefoy rapproche lui-même des choses extrêmement éloignées, comme l'humour et les ombres portées, Rome et les flèches bouddhiques, Piero et Chirico, et qu'il préfère d'ailleurs lui-même le faire dans des 'récits en rêve'.

Piero, prophète pour notre temps

Au début de ce chapitre, j'ai posé la question de l'actualité de Piero della Francesca en supposant qu'une enquête sur les écrits bonnefidiens à son égard allait illuminer dans une certaine mesure le caractère de notre époque. Nous avons vu que le grand peintre renaissant représente pour Bonnefoy tantôt l'incarnation de l'absolu qui nous porte, tantôt la porte de l'absolu, tantôt celui qui frappe en vain à la porte de l'absolu, ou encore la promesse d'une incarnation future; notions chargées de significations contradictoires dont l'évolution seule pourrait réconcilier l'opposition. Mais simultanément, l'art clair de Piero désigne toujours pour Bonnefoy "ce qui

pourrait être, pour peu qu'on se réconcilie au corps respirant éternel, aux éléments, à la terre" (SSP 91). L'heure est venue où l'art contemporain, pour "hâter l'avenir", s'occupe non seulement d'un mélange troublant "de l'horreur et de la lumière ensemble", mais aussi de "la mémoire, et [de] la volonté de science profonde" (ibid. 90). Ainsi, Piero reste pour Bonnefoy le prophète de l'incarnation qui répond aux besoins de notre siècle.

CHAPITRE II

Michel-Ange et la Nuit

L'Arrière-pays, l'oeuvre la plus explicitement autobiographique d'Yves Bonnefoy, contient une photo de la Nuit de Michel-Ange avec ce sous-titre énigmatique: "L'éducatrice blessée..."¹. Dans le texte, cette 'éducatrice' de la chapelle médicéenne s'assimile à Florence entière dans une double manifestation: elle est

à des moments tendue, impatiente, noire, à d'autres réconciliée; souvent perdue dans sa rêverie, mais jamais insoucieuse de ceux qui souffrent; et incapable de la sagesse d'ailleurs instable de Piero, mais plus tendre aussi pour effacer les fièvres. (AP 80)

S'ensuit une révélation à moitié voilée mais, de toute évidence, d'une grande portée: la chapelle des Médicis serait le lieu où 'le voyageur' du récit, qui est et n'est pas tout à fait l'auteur, aurait fait "son apprentissage de la vie" (ibid.). En effet, le lecteur se souvient des multiples occasions où 'l'action' des récits et des poèmes de Bonnefoy se déroule pendant la nuit, en attendant l'aube, comme une sorte de veille initiatique. Puisque la 'leçon' explicite de la Nuit - "on peut aimer les images, même si de chacune on reconnaît le non-être" (ibid.) - se fait par

¹Dans mon texte, la pagination se réfère à l'édition (bien entendu illustrée) du livre dans la collection "Les sentiers de la création" (Genève: Albert Skira, 1972) p.99; mon abréviation: AP.

l'intermédiaire de Michel-Ange, une étude sur l'interprétation bonnefidiennne de ce sculpteur risque d'apporter des traits illuminants à l'intelligence du poète, d'autant plus que son expérience émotionnelle et intellectuelle dans la chapelle s'est investie, n'en doutons pas, d'associations accumulées. Si le sens de L'Arrière-pays reste mystérieux, il est possible, néanmoins, de montrer qu'il dépend du rôle essentiel que jouent pour Bonnefoy le personnage historique de Michel-Ange, ses oeuvres sculpturales et poétiques et son esthétique de l'inachevé.

"Aspects nouveaux de Michel-Ange"

En 1953 déjà, Yves Bonnefoy fait le compte rendu d'un livre de Ludwig Goldscheider intitulé Michel-Ange: Peinture - Sculpture - Architecture²; obliquement cet essai, "Aspects nouveaux de Michel-Ange"³, reste le document principal sur la question qui nous occupe ici: quelle a été la leçon de Michel-Ange pour le poète. Bonnefoy y professe la plus vive admiration pour ce livre qui permettrait enfin

²Je n'ai pas pu utiliser l'édition même que commente Bonnefoy, (Paris: Charles Massin éd., 1953, coll. Phaidon); néanmoins, j'espère que la réédition en anglais (London: Phaidon Press, 1961) suffit à identifier les planches et à apprécier l'intention de Goldscheider.

³Publié d'abord dans Lettres nouvelles, no.10, décembre 1953. Nous utilisons une réédition: Yves Bonnefoy, "Aspects nouveaux de Michel-Ange", pp.153-59 dans: L'Improbable et autres essais, coll. Idées (Paris: Gallimard, 1983); mon abréviation: I.

d'aimer Michel-Ange "comme il mérite de l'être aujourd'hui"
(I 153).

Malgré de nombreuses annotations savantes, le ton passionné de la critique poétique bonnefidienne est tout de suite évident. Bonnefoy insiste à plusieurs reprises sur l'amour comme réaction nécessaire face aux phénomènes esthétiques. A propos des attributions controversées, par exemple, il s'indigne:

Faut-il, de crainte de trop donner aux meilleurs artistes, s'interdire d'aimer, et ne plus voir dans les oeuvres que le cheminement des techniques, qui vraiment ne signifie rien? (I 158)

Je tâcherai donc de suivre l'économie de cet amour en quête du vrai sens.

La critique contemporaine et Michel-Ange

Si Bonnefoy s'enquiert des "aspects nouveaux" de Michel-Ange, il n'est pas seul à l'estimer, et dans une mesure importante il se place dans la même optique que la critique contemporaine. C'est précisément une discussion de Michel-Ange qui ouvre le livre de A.M. Hammacher⁴ sur la sculpture du XXe siècle, The Evolution of Modern

⁴A.M. Hammacher, The Evolution of Modern Sculpture: tradition and innovation (New York: Harry N. Abrams, sans date, [après 1968]), 383pp., 404 illustrations; mon abréviation: Hammacher.

Sculpture, où l'auteur trace les péripéties du prestige de Michel-Ange à travers les époques et selon les tempéraments. En général, on admire ce grand artiste pour avoir dépassé les frontières du réalisme, pour avoir réussi à traduire la pensée par l'attitude des corps nus sans attention particulière aux visages.⁵ Bonnefoy tient pour acquise l'"inaptitude au fini" (AP 70) du sculpteur, constatant que celle-là procède plutôt de "l'obstination d'une expérience morale" (AP 71).

Hammacher, lui aussi, trouve que c'est l'insatisfaction métaphysique qui est la source de l'inachevé:

The idea of the sublime, alive only in the spirit and unrealizable in images created by man, is indeed a common point of departure for explaining why achievement falls short of conception. With Michelangelo, to a degree unknown until his time, the infinito, the never completed, determined the form of a work. (Hammacher 14-5)

Mais selon Hammacher, nos contemporains auraient d'autres raisons que les hommes de la Renaissance pour priser l'inachevé. Il nous importe de préciser cette prédilection pour l'inachevé dans le cas de Bonnefoy et de montrer que celui-ci se rapproche par ses notions de la pensée de Michel-Ange.

⁵ Par exemple, Les Trésors de la Renaissance, François Gébelin et Fernand Nathan, coll. Merveilles de l'Art (Paris: Sapho, 1950) p.40 et passim.

Dans un entretien, Bonnefoy fera mention de Michel-Ange précisément dans ce contexte-là :

Une chose est sûre en effet: ce que nous reprochons à la vie, c'est uniquement la finitude. Bien sûr les aspirations de Michel-Ange à une beauté supérieure, [... se ressaisiraient] si un pouvoir infini de recommencer nous était donné pour réparer l'injustice, briser la forme rétive, différer la mort jusqu'au terme de [nos] recherches.⁶

Différer l'achèvement d'un ouvrage, c'est le moyen non seulement d'exploiter la finitude, mais de garder vive l'aspiration à l'Idéal.

Pourquoi l'inachevé?

Quel est l'attrait de l'inachevé aux yeux de l'homme contemporain? Une tâche obstinément poursuivie malgré l'incapacité évidente de la mener à bien présupposait, dans le passé, le sentiment très fort de l'individualité, l'affirmation d'une volonté contestataire, voire, héroïque, qui s'érigait contre un destin perçu comme étant hostile. Cependant, Bonnefoy se défend d'être romantique. En l'absence de Dieu, le destin aussi a perdu la cohérence de ses traits personnels, même ceux d'un ennemi.

Plus spécifiquement moderne et bonnefidiennne est la passion pour la beauté d'une oeuvre d'art abîmée. Bien que

⁶Yves Bonnefoy, Entretiens sur la poésie (Neuchâtel: la Baconnière, 1981) p.44; c'est moi qui souligne; mon abréviation: E.

cette dernière considération ne sépare pas entièrement l'esthétique contemporaine de celle de certaines époques antérieures, le culte des ruines a pris aujourd'hui une nouvelle urgence positive qui s'oppose à la nostalgie et cherche non seulement à faire éclater les catégories établies, y comprise celle de la subjectivité, mais à affirmer la vie dans toute son imperfection.

Le poème liminaire d'un recueil bonnefidien récent s'intitule "L'Inachevable"⁷, variation grammaticale du mot inachevé qui affiche d'emblée une attitude sinon dépourvue de regret, du moins sans illusions à l'égard de la perfectibilité. Le sujet lyrique se rappelle le moment où, à l'âge de vingt ans, il leva les yeux, regarda attentivement la terre et le ciel, et trouva la certitude que "Dieu n'avait fait qu'ébaucher le monde", le laissant en belles ruines:

Depuis il n'aime plus, dans l'oeuvre des peintres, que les ébauches. Le trait qui se referme sur soi lui semble trahir la cause de ce dieu qui a préféré l'angoisse de la recherche à la joie de l'oeuvre accomplie. (ibid.)

C'est sûr que le manque de perfection résume depuis longtemps pour Bonnefoy la qualité de notre être au monde,

⁷Yves Bonnefoy, Encore les raisins de Zeuxis/ Once more the Grapes of Zeuxis, trad. Richard Stamelman, ill. George Nama (Montauk: Monument Press, 1990) s.p.

qualité qui se révèle dans le monde aussi bien que dans ses images artistiques. Il faut

Aimer la perfection parce qu'elle est le seuil,
Mais la nier sitôt connue, l'oublier morte,
L'imperfection est la cime.⁸

Le ton discret et la forme épigrammatique de ces vers capitaux de Hier régnant désert n'occultent pas la frénésie voluptueuse qu'accompagne parfois l'acte de "détruire et détruire et détruire", au nom d'un "salut" qui ne serait "qu'à ce prix" (ibid.). Et Bonnefoy semble vouloir adresser à l'irascible Michel-Ange les paroles suivantes:

Ruiner la face nue qui monte dans le marbre,
Marteler toute forme toute beauté (ibid).

L'inachèvement évoque trois notions fondamentales pour la poétique de Bonnefoy: l'espoir, la patience et l'amour, mots de passe d'un acquiescement irrationnel mais secrètement optimiste dans un monde assujetti à l'espace et au temps. "Ainsi marcherons-nous sur les ruines d'un ciel immense" (P 93) se promet le poète quand il décrit la résurrection du phénix, concomitante avec celle de la parole dans le contexte de ce poème. Il arrive à Bonnefoy de définir sa notion de Dieu "en tant qu'inachèvement, c'est-à-

⁸Yves Bonnefoy, Poèmes, préface de Jean Starobinski, coll. Poésie (Paris: Gallimard, 1982) p.139; mon abréviation: P.

dire manque"⁹; dans un poème postérieur, une prière semble s'élever presque imperceptiblement vers ce dieu qui est à naître: "Et notre terre soit / L'inachevable" (P 292).

"La manifestation de l'inachevé" (I 156) chez Michel-Ange préfigure d'ailleurs le "battement de l'incréé parmi les pierres" du recueil Dans le leurre du seuil (P 294). En tout cas, en scrutant l'oeuvre de Michel-Ange, Bonnefoy commence à prendre la mesure, chez un maître de génie, de l'ancien ennemi - l'informe, le mal, le temps - et constate qu'il est possible de l'apprivoiser en tournant son arme contre lui. Ailleurs Bonnefoy a fait remarquer que le Rêve parisien de Baudelaire, qui semble d'abord défendre l'Art contre "l'inachevé de ce monde", aboutit dans un mouvement d'Ennui devant ce vide d'une perfection qui "n'est que pour l'oeil" (E 81).

L'inachevé chez d'autres poètes contemporains

La sculpture inachevée, comme la sculpture ruinée, a peut-être fasciné tant de poètes modernes parce qu'elle met à nu la forme; Frénaud ne fait-il pas remarquer que l'objet désiré n'est "jamais assez nu"¹⁰? L'art de Michel-Ange "est précisément l'enseignement que rien ne vaut que l'essentiel" (I 159), affirme Bonnefoy.

⁹Yves Bonnefoy, Récits en rêve (Paris: Mercure de France, 1987) p.127; mon abréviation: RR.

¹⁰André Frénaud, La Vie comme elle tourne et par exemple, ill. Pierre Alechinsky (Paris: Maeght, 1977) p.33.

Mais par contre, la destruction se confond inépuisablement avec la création. Dans la collection de poèmes intitulée Défets, André du Bouchet avoue que "dire ce qui est, on/ ne le peut pas, mais le redire sans répit"¹¹. En ceci, il partage le sentiment d'Aragon, de Ponge, d'Éluard et de maints autres poètes et artistes modernes, toujours prêts à recommencer la description de l'objet devant eux. Cela présuppose que l'inachevé offre la plus grande fidélité qui soit envers 'ce qui est', en devenir ininterrompu. A raison parle-t-on d'un certain écrire chez du Bouchet: "en devenir, qui s'inachève"¹². Ce poète poursuit sa voie en dotant de la résonance positive du 'blanc' la disparition de la parole et l'effacement du signe pour favoriser l'avènement du réel infiniment possibilisé: "avant que détruire ait frappé à nouveau ce que j'ai pu dire, d'opacité, détruire pour éclairer ce que je n'avais pas dit encore", répète-t-il dans Rapides¹³.

Les Pietà inachevées

Pour illustrer les qualités de Michel-Ange qui auraient le plus inspiré l'art moderne, Hammacher a choisi cinq

¹¹André du Bouchet, Défets (Paris: Clivages, 1981) s.p.

¹² C'est le titre d'un article de Franc Ducros sur André du Bouchet (L'Ire des vents no. 6-8, hiver 1982-3) pp.365-396.

¹³André du Bouchet, Rapides (Paris: Fata Morgana, 1980) s.p.

magnifiques photographies de la Pietà Rondanini, oeuvre tout juste ébauchée et ensuite mutilée par Michel-Ange. En effet Bonnefoy serait d'accord avec ce jugement-là; lui aussi passe sous silence la célèbre Pietà de Saint-Pierre, minutieusement détaillée et achevée quand Michel-Ange n'avait que vingt-cinq ans; ce sont les trois Pietà inachevées, dites de Florence, de Palestrina, et Rondanini, auxquelles le poète voue sa longue discussion. Oeuvres d'une vieillesse vigoureuse, Michel-Ange y a travaillé à partir de 1550 jusqu'à sa mort, en 1564, à l'âge avancé de 89 ans.¹⁴

Les trois grandes Pietà inachevées représentent, selon Bonnefoy, le plus grand dessein que l'art eût connu depuis longtemps: celui de "sculpter l'empire même de l'informe sur l'être, du mal sur l'âme, du temps sur l'éternel"; chez elles, "la manifestation de l'inachevé se fait si violente et si pure qu'il faut bien lui donner un sens" (I 156). Mais c'est ici que se ressent une hésitation; bien qu'il sache que la Rondanini est plus "proche du goût actuel" (I 159), plus dramatique, Bonnefoy lui préfère celle de Palestrina. Il est difficile de comprendre sa motivation quand il n'évoque que la "tête massive" de la Vierge pour justifier sa préférence.

¹⁴Dans l'édition de 1983 de L'Improbable on lit: "Elles furent exécutées entre 1550 et 1564. En 1560, Michel-Ange avait soixante-quinze ans" (I 157). Le contexte invite une rectification; Michel-Ange avait soixante-quinze ans en 1550.

Passons à un examen détaillé des Pietà. Construite à partir d'une colonne, la Rondanini est la plus verticale, sa composition comprenant uniquement le Christ et la Vierge. Tout ce qui reste d'une troisième personne est un bras unique, membre détaché qui évoque de manière un peu saugrenue toute l'humanité ruinée et en exil. Les physionomies sont à peine esquissées; on comprend qu'une plus grande précision constituerait un sacrilège devant l'ineffable douleur de Marie, l'inexprimable sacrifice du Christ. En effet, Bonnefoy explique qu'il fallait éviter trop de ressemblance "avec ce monde" (I 159). Étrangement, ce n'est pas Marie qui soutient le corps inerte du Christ, mais c'est lui qui semble soulever, avec le tropisme somnambule d'un grain qui pousse contre son écorce, la réalité d'en bas vers le ciel.

Chez la Pietà de Palestrina, par contre, la substance physique du Christ est étonnamment lourde. Bien que la forme de la Sainte-Madeleine appuie aussi le mouvement horizontal du groupe, c'est surtout la pesanteur du corps affaissé du Christ qui semble écraser la forme de la Vierge en l'accablant. Tandis que la mater dolorosa Rondanini, étiolée et au regard vide, est au-delà de tout attachement terrestre, celle de Palestrina ne renonce pas encore à interroger le visage du Christ, comme si le symbole par excellence de l'altérité était infiniment digne, au-delà de la mort, d'une attention totale, scrupuleuse.

A propos d'un peintre moderne, Bonnefoy insiste sur la nécessité continue d'une "sympathie méditante"¹⁵. Malgré sa douleur muette, les traits de la Vierge expriment cet amour inconditionnel; devant l'évidence de la mort d'un dieu incarné, cette tête refuse de se détourner du monde matériel.

Si l'on admet cette interprétation, la tête massive résume en effet une qualité qui nuance de manière déterminante le sentiment face à l'inachevé. Dans L'Arrière-pays et dans nombre d'autres écrits, Bonnefoy a avoué qu'il s'agit toujours, pour lui, de contrecarrer la nostalgie gnostique d'un 'arrière-pays' par l'affirmation de la matérialité palpable. Quelle meilleure oeuvre que celle-ci pour se défendre contre les sortilèges d'un monde imaginaire! Mais notons que la préférence de Bonnefoy pour cette statue relativise pour nous les critères de sa prédilection pour l'inachevé; c'est moins le degré de finition de l'objet qui compte qu'une certaine attitude envers le monde qu'il exprimerait. Mais ne savions-nous pas déjà que la finition superficielle d'une sculpture ne saurait décider de l'approbation d'un poète qui apprend une leçon capitale face à la Nuit de Michel-Ange?

¹⁵ A propos de Jacques Hartmann dans Sur un sculpteur et des peintres (Paris: Plon, 1989) p.111; mon abréviation: SSP.

La perfection atteinte: la Nuit

Car la Nuit, elle, c'est une oeuvre achevée qui "unit à jamais la tristesse et la perfection", étant "l'unité mystique" (I 157) d'un instant. Bonnefoy estime que la mort de Michel-Ange, après quelques jours d'errance fiévreuse par les rues de Rome, survient en conséquence directe de son travail épuisant sur les Pietà, travail où il cherche à répéter le miracle de cet achèvement:

Quel repos pouvait rechercher Michel-Ange, qu'une autre impossible Nuit dans l'angoisse de ses Pietà ? (I 157)

Encore une fois, il faut scruter l'oeuvre pour comprendre la pensée de Bonnefoy. La Nuit est représentée symboliquement par une femme troublée qui rêve en s'appuyant sur le masque tragique traditionnel; elle tient sous sa cuisse repliée un hibou, à la fois son emblème et celui d'Athènes, déesse de la sagesse.¹⁶ Faut-il faire un cauchemar inspiré par l'image pour mettre au monde la sagesse, ou même l'image de celle-ci?

On ne s'étonne pas du fait que Bonnefoy se soit trouvé visé par un tel symbolisme. La Nuit semble incarner ses propres réflexions concernant l'importance du rêve comme

¹⁶Ailleurs, Bonnefoy fait probablement allusion à la Nuit quand il évoque "la figure qui se dresse sur une tombe - accompagnée de l'oiseau qui symbolise la nuit mais également la connaissance" (Résumés, annuaire du Collège de France 1982-1983) p.648.

médiateur de l'image qui seule, malgré son statut suspect, serait capable de "rédimer le monde"; c'est cela, du moins, que nous lisons dans le récit intitulé "L'artiste du dernier jour" (RR 176).

Plus qu'une image allégorique, la Nuit harmonise apparence et dénonciation de l'apparence, beauté et laideur, artifice et 'réalité rugueuse'. Mais comment expliquer pourquoi Bonnefoy loue Michel-Ange d'avoir "haussé" le symbolisme abstrait au symbole concret, et d'être passé "de l'allusion à l'acte" (I 157)? Cette opinion, énigmatique en vue du sujet somnolent, s'éclaircit à la lecture des Entretiens, où Bonnefoy définit le symbole à la manière de Goethe, c'est-à-dire comme "l'inscription du particulier dans le tout" , et plus loin, comme un "réseau de mots [...] qui n'ont de liens entre eux, de réciproque naissance, que pour nous maintenir dans cette unité" (E 91). Dans cet état d'unité qui rappelle l'Un plotinien, la contemplation, la création et l'action ne font qu'un. Non seulement le rêve d'une femme particulière se confond-il avec celui de la conscience universelle, mais encore est-il susceptible d'interprétation artistiquement auto-réflexive: la Nuit peut symboliser pour le poète l'acte de la création poétique, miroir de l'acte créateur divin.

C'est dans ce sens-là que la Nuit réalise la condition utopique où l'action est la soeur du rêve¹⁷, condition dont s'entretiennent Baudelaire et Mallarmé dans leur conversation inventée par Bonnefoy. En ceci, la Nuit de Michel-Ange est en effet la meilleure "éducatrice" d'un poète, car c'est dans la poésie que Bonnefoy poursuit "l'action et le rêve réconciliés" (NR 280). Plus confiant que ses deux précurseurs, Bonnefoy veut croire en la possibilité d'une recherche poétique qui porterait la conscience "en acte", sans "déperdition de nos virtualités latentes". C'est ainsi, du moins, que Bonnefoy s'est déclaré à John E. Jackson.¹⁸ Et c'est donc en scrutant la Nuit, que Bonnefoy s'est préparé à une poésie de recherche active pour la vie sur cette terre.

L'équilibre fragile entre rêve et action, pour rester unique chez Michel-Ange, devait être d'autant plus mémorable pour Yves Bonnefoy. Par conséquent, celui-ci "pense" de nouveau à Michel-Ange - sans doute comme Baudelaire a pu "penser" à Andromaque - quand Bonnefoy loue Rimbaud d'être passé "de l'abstraction à l'action", de la "misère hors du

¹⁷ Yves Bonnefoy, "Baudelaire parlant à Mallarmé" (E 71-94); là se discute la sagesse de regretter le divorce du rêve et de l'action.

¹⁸ "Lettre à John E. Jackson" (E 134).

monde au tragique au sein de l'être"¹⁹ au cours de sa quête de la vraie vie.

Le lieu

Nous avons constaté que, dans L'Arrière-pays, la Nuit se confond avec la ville de Florence.²⁰ Cette métonymie constitue un trait caractéristique de l'esprit bonnefidien. L'obsession du lieu/ milieu, cette insistance sur l'imbrication de l'oeuvre dans un univers, est l'un des caractères du style baroque avec ses asymétries, ses trompe-l'oeil fuyant vers les cieux, ses boursouflures déséquilibrantes, mais surtout l'envoûtement du transitoire.

La passion de Bonnefoy pour l'espace autour de l'objet et l'affirmation de ce qui disparaît prennent leur source dans la même métaphysique qui informe la "désécriture" d'un Du Bouchet, où le disparu, véhicule sacrificiel de la transcendance, assure pour ce qui reste la participation à tout ce qui a été omis.

Dans un des récits en rêve, "Convenerunt in unum", le narrateur affirme que le lieu est "la seule valeur qu'on puisse opposer à la dérive des signes" (RR 103).

¹⁹Yves Bonnefoy, Rimbaud, coll. Écrivains de toujours, (Paris: Seuil, 1961) p.148.

²⁰Voir le premier paragraphe de ce chapitre.

Mais est à noter un lien plus immédiat entre Michel-Ange et le baroque. Dans sa monographie intitulée - d'ailleurs d'après le site - Rome 1630, Bonnefoy présente le baroque à partir du Baldaquin de Saint-Pierre. Puisque cette église est surmontée par la coupole conçue par Michel-Ange, dans un sens c'est Michel-Ange qui a créé le lieu et les circonstances propices pour que se produise le baroque:

Par delà trois siècles de Renaissance la religion de la Présence a repris, et la coupole abstraite de Michel-Ange est désormais appelée, comme la coupole byzantine, non plus à abolir notre finitude, mais à la circonscrire, comme le seul absolu, le seul lieu de l'Incarnation.²¹

Le lieu se porte garant du fait que l'incarnation s'actualise, passagèrement, que l'immanence se réconcilie avec la transcendance; aussi nous amène-t-il à chercher le sens d'une oeuvre dans ses rapports sensibles et changeants avec le milieu temporel et spatial, et non pas dans l'oeuvre close elle-même ni dans un absolu éternel.

Dans l'essai "Sur la peinture et le lieu", Bonnefoy revient encore sur l'importance d'un rapport tri-dimensionnel, et notons que c'est Michel-Ange qui lui sert d'exemple: tandis que la surface du tableau aggraverait l'absence, l'architecture et la sculpture, qui impliquent l'espace, savent mieux

²¹ Yves Bonnefoy, Rome, 1630, l'horizon du premier baroque (Paris: Flammarion, 1970) p.42.

signifier la présence. Pour qu'elles soient des arts de l'exil, comme c'est le cas avec Michel-Ange, il faut à celui qui oeuvre un second degré de conscience, et cette intellectualité résolue qui est si souvent l'avenir intime de la douleur. (I 183)

John E. Jackson a analysé l'importance du lieu au sein du recueil ultérieur, Dans le leurre du seuil, qu'il présente "comme la reconquête d'une unité, figurée précisément par ce lieu" ²². Jackson reconnaît que la 'faille' que comporte tout lieu est "son plus grand support" (ibid.) malgré le fait que "le lieu porte en lui, et jusque dans sa substance pierreuse, les stigmates d'une division pour ainsi dire originaire" (ibid.). Il nous semble cependant que la leçon de la 'simultanéité' favorisée par le lieu, leçon dont parle Jackson, se développe depuis longtemps dans la pensée de Bonnefoy, car celui-ci est déjà prêt à l'entendre devant la Nuit dans la chapelle des Médicis. Dans le recueil de poésie contemporain de l'essai sur Michel-Ange, la protagoniste Douve, dans une de ses multiples significations, est un lieu.

Bonnefoy insiste d'ailleurs de manière inattendue sur l'idée que le livre de Goldscheider constitue un "lieu" d'accueil pour les oeuvres de Michel-Ange. Cette application étonnante de la notion de lieu s'insère dans nombre des préoccupations littéraires du poète. Bonnefoy

²² John E. Jackson, Yves Bonnefoy, coll. Poètes d'aujourd'hui (Paris, Seghers, 1976) p.72.

reprend, adapte et subvertit ainsi l'ambition de Mallarmé: sans délaisser le monde concret pour le domaine absolu des mots purifiés, Bonnefoy cherche, au contraire, à réaffirmer le hasard dans la matérialité du livre. La qualité du papier, les reproductions, la présentation de l'ensemble, tout cela renvoie à une présence, même si la matérialité du livre n'atteint pas, aux yeux de Bonnefoy, à la présence de l'espace dans la chapelle médicéenne (I 155).

Nous reviendrons plus loin sur le prolongement du grand projet mallarméen qui risque, selon Bonnefoy, l'évasion dans la demeure de l'Idée (I 110-11); dans "Baudelaire parlant à Mallarmé", Bonnefoy nuance son hésitation face à Mallarmé par l'esthétique tellurique de Baudelaire (E 71-94).

Quant à la Nuit, elle représente le résultat d'une composition avec l'être dans un milieu spécifique, le produit d'un accord fragile et passager où l'imperfection de la finitude n'est pas oubliée mais épousée avec passion dans un sens presque religieux du mot. On comprend mieux maintenant la leçon de 'l'éducatrice', citée au début de ce chapitre, et on apprécie la logique qui amène Bonnefoy à expliquer l'attrait de l'inachevé par la Nuit. S'éclaircit en plus l'allusion énigmatique au fait que Michel-Ange aurait voulu faire, dans la chapelle des Médicis,

mieux qu'une allégorie platonicienne: un milieu, une place où les idées du platonisme fussent en quelque sorte naturelles. (I 155)

La Nuit dans la poésie de Bonnefoy

Il est impossible, désormais, de lire le mot 'nuit' dans la poésie de Bonnefoy sans penser à cette Nuit de Michel-Ange dans l'interprétation bonnefidienne. Dans son inventaire des substantifs les plus fréquents de ces poèmes, Jérôme Thélot signale que le mot "nuit" y figure le plus souvent.²³

La Nuit, "l'éducatrice blessée, mémorieuse, savante", avec sa tendre et mélancolique compréhension du monde inachevé de la finitude, cette nuit-là préfigure Dévotion, poème en prose où Bonnefoy célèbre ce qui "maintient les dieux parmi nous" (P 181), c'est-à-dire l'inachevable. Tout le douteux et l'incompris de la finitude se transmue dans la pénombre qui calme les 'fièvres'.

Dévotion commence avec "les trains mal éclairés du soir"; évoque ensuite la "Madone du soir", la chapelle Brancacci "quand il fait nuit"; "tous palais de ce monde, pour l'accueil qu'ils font à la nuit"; la demeure de l'auteur "entre le nombre et la nuit"; les "quais de nuit" (P 79-81). Cette nuit maternelle répond au besoin bonnefidien d'un "rassemblement" que la passion du "nombre" a menacé.

²³Jérôme Thélot, Poétique d'Yves Bonnefoy, (Genève: Droz, 1983) p.181.

Comme nous l'avons déjà constaté, le recueil Du mouvement et de l'immobilité de Douve²⁴ fut publié dans la même année que l'essai sur Michel-Ange, et paraît en effet se construire à partir de préoccupations inspirées en partie par le sculpteur. Le mot 'maintenant', répété obsessivement, rappelle que la chapelle des Médicis est dédiée aux heures du jour mises au service de l'éternel, donc aux statues gigantesques du Jour, de la Nuit, de l'Aube et du Crépuscule, méditées sub specie aeternitatis.

Aussi le premier grand recueil de poésie est-il rempli d'invocations à la nuit. Dans un geste onirique qui dépasse les influences du surréalisme, il s'agit de sonder l'obscurité dans un mouvement vieux comme les mythes de la descente aux enfers, vieux comme "l'acte de mourir", dirait Bonnefoy.

Les voix de Douve font allusion à ces ardues interrogations nocturnes en quête d'une sagesse au-delà de la mort: "demande au maître de la nuit quelle est cette nuit" (P 86); "demande pour tes yeux que les rompe la nuit", et "pour ta voix que l'étouffe la nuit", car "rien ne commencera qu'au delà de ce voile" (P 88). N'oublions pas, cependant, que c'est la nuit qui protège le sujet lyrique contre l'irréalité de la parole et celle de l'image, phénomènes qui dépendent d'une fausse clarté: Douve affirme

²⁴Comme "Dévotion", ce recueil fait partie d'Yves Bonnefoy, Poèmes, préface de Jean Starobinski, coll. Poésie (Paris: Gallimard, 1982); mon abréviation: P.

que "la nuit incessante [la] garde" (P 80); mais comme l'indique la citation tirée de L'Arrière-pays, elle enseigne en même temps qu'on aboutit par les images à se connaître soi-même, et à connaître "le destin" (AP 73). Le "théâtre" de Douve où paraissent s'opposer les contradictions entre la nuit et le jour s'avère d'ailleurs illusoire; ce n'est que du "théâtre".

Du Laocoon à la Nuit et à Douve

Le début du seizième siècle voit la découverte sensationnelle de plusieurs sculptures classiques. Gêbelin et Nathan²⁵ soutiennent l'opinion répandue que Michel-Ange se retrouvait tout à fait dans le Torse évidemment tronqué du Belvédère et dans le Laocoon, c'est-à-dire dans la sculpture grecque d'une époque avancée. Il est possible de discerner dans le poème Douve des traces de la vie historique de Michel-Ange bien que Bonnefoy n'évoque pas directement les fouilles archéologiques auxquelles le sculpteur a participé.

Ces travaux, qui l'ont affirmé dans sa recherche d'un style plus maniériste, plus "expressif", trouvent leur écho dans l'évocation de la figure "soumise au devenir du sable" (P 55). Les fragments retrouvés, connus de tout le monde, nimbent pour nous les membres de Douve tantôt enterrés,

²⁵François Gêbelin et Fernand Nathan, Les Trésors de la Renaissance, coll. Merveilles de l'art (Paris: Sapho, 1950) p.36.

tantôt exhumés, et leur superposent la forme de la Nuit elle-même puisque la conception de ce chef-d'oeuvre de la Renaissance est inconcevable sans les découvertes archéologiques.

Passons à quelques exemples: "Ta tête première coule entre les herbes maintenant" ; à moitié enlisée encore, Douve rejette "ces draps de verdure et de boue"; elle a une "jambe démeublée où le grand vent pénètre"; froide "au seuil de ce royaume" [de la mort], elle s'identifie à l'oiseau qui "naît et meurt mille fois". Le hibou de la chapelle médicéenne, il est vrai, est ici transposée en phénix, mais cet oiseau mythologique récupère l'idée de la sagesse par le biais de la résurrection. Douve se rapproche le plus de la statue en marbre calcaire de Michel-Ange, statue appuyée sur un masque d'horreur, quand elle est apostrophiée: Nuit - "Science profonde où se calcine / Le vieux bestiaire cérébral"; ou bien quand elle est "renversée" (P 60) comme la statue, offrant son corps à l'oiseau qui "osera franchir les crêtes de la nuit" (P 75).

Cette dernière tournure accuse l'enfantement étrange de la sagesse en forme de hibou sous la cuisse de la Nuit. Sans doute le Phénix de Hier régnant désert aussi préserve-t-il le caractère de ce hibou de Michel-Ange quand il se "dégage de la mort" sans plus savoir "ce qu'est demain dans l'éternel". Dans Le Nuage rouge, à propos du haïku, Bonnefoy décrit le cri à deux sons de la chouette, cri qui rappelle

pour lui "l'union dans les différences" de deux exigences contraires, la réciprocité du monde absolu des concepts et du monde mystérieux de l'incarnation.²⁶ Devant la statue de Michel-Ange on comprend que pour Bonnefoy, c'est la nuit qui fait naître le cri de cette chouette. Ici la convergence de l'image artistique de Michel-Ange et de la pensée de Bonnefoy est de nouveau presque totale.

Les poèmes de Michel-Ange

On a souvent raconté l'effet bouleversant qu'eut l'excavation du Laocoon sur Michel-Ange. Hammacher propose plusieurs raisons à cela:

Perhaps he experienced a shock of self-recognition, since the violence of wrestling bodies was a basic problem for him. (Hammacher 24)

Pourtant Michel-Ange refuse de faire la restauration qu'on propose de lui confier; ce n'est sans doute pas par modestie, mais par conviction que l'inachevé vaut davantage. Pour Hammacher, l'effet dramatique du Laocoon ne peut être imaginé sans cette imperfection du groupe sculptural:

²⁶Yves Bonnefoy, Le Nuage rouge (Paris: Mercure de France, 1977) p.344.

We are able to experience something of the shock and excitement felt by Michelangelo and his friends when the great pieces appeared in all their plastic power - a power that appears more positive and dynamic in the fragments than in the reconstructed whole - and we come closer to understanding how the imagination of a creative artist like Michelangelo must have been stimulated by the very incompleteness of the work. (Hammacher 24; c'est moi qui souligne)

Heureusement il est possible, dans une certaine mesure, de vérifier les sentiments de Michel-Ange par ses écrits.

Nombre de poèmes²⁷ datés attestent chez Michel-Ange l'incapacité croissante d'achever une oeuvre en réconciliant l'exigence de la beauté divine avec la beauté terrestre. Tout jeune, il a encore une pleine confiance: "Nowhere does God, in His grace, reveal Himself to me more clearly than in some lovely human form, which I love solely because it is a mirrored image of Himself" (Blunt 69). La notion de reflet témoigne de l'unité éprouvée, comprise. Mais la fissure entre les deux beautés va grandissant. L'artiste essaie ensuite d'apercevoir la beauté divine à travers la beauté physique qui la voile; cependant, il n'est plus question de reflet: "As my soul, looking through the eyes, draws near to beauty as I first saw it, the inner image grows, while the other recedes, as though shrinking and of

²⁷La production poétique de Michel-Ange est très grande. J'indique les poèmes cités dans Anthony Blunt, Artistic Theory in Italy (1450-1600) (Oxford: Clarendon Press, 1962); mon abréviation: Blunt; avec leur provenance et pagination indiquées dans mon texte entre parenthèses. Pour d'autres, voir les notes.

no account" (Blunt 62-3). Les poèmes ultérieurs sont pleins d'angoisse: "I say, and I know, having put it to the proof, that he has the better part of Heaven whose death falls nearest his birth" (Blunt 69)). Et si la cause du pessimisme est encore vague dans ce poème-là, le problème de l'image y est explicitement associé dans celui-ci: "Neither painting nor sculpture can soothe the soul which is turned toward that Divine Love that opened, on the Cross, His arms to embrace us"²⁸.

Le malaise de Michel-Ange

Les critiques s'accordent pour dire que Michel-Ange ne s'intéresse plus à la beauté physique vers la fin de sa vie; on n'a qu'à comparer la Création d'Adam aux scènes grotesques du Jugement dans la Chapelle sixtine. Certains historiens de l'art, notamment Anthony Blunt²⁹, rattachent le malaise spirituel de Michel-Ange à l'expérience de la contre-réforme, dont les répercussions, notamment la crise de l'image religieuse, l'atteignent vers la fin de sa vie. Le Concile de Trente arrive à une acceptation conditionnelle de l'image quand celle-ci incite les fidèles à la ferveur; néanmoins, l'art en reste problématisé. Le lecteur de

²⁸ Cité dans The Oxford Companion to Art, Harold Osborne ed. (Oxford: Oxford University Press, 1984) p.720, dans l'article sur Michel-Ange.

²⁹Anthony Blunt , Artistic Theory in Italy (1450-1600). (Oxford: Clarendon Press, 1962).

Bonnefoy reconnaît le malaise d'un faiseur d'images dont parlent éloquemment maints récits.³⁰

Cependant, chez Michel-Ange les expériences de jeunesse également auraient pu contribuer à son malaise plus tard. Pendant les années de Savonarole, le jeune protégé des Médicis est contraint à l'oisiveté au moment où l'on fait brûler les livres et les oeuvres d'art. Panofsky explique l'angoisse de Michel-Ange par rapport au conflit de son époque entre l'humanisme et le christianisme; mais ce critique-là constate que la crise du sculpteur dépasse l'expérience personnelle: "it is not only this discomfort which is reflected in Michelangelo's figures: they suffer from human experience itself" ³¹. Par conséquent, une explication historique, soit générale, soit personnelle, néglige l'essentiel. Le repos chez Michel-Ange, y compris celui de la Nuit, ne serait jamais, prétend Panofsky, la conséquence d'une action accomplie, mais celle de la torpeur, d'un moment d'abattement dans une tâche de Sisyphe qui symbolise notre être au monde. Il faut noter que c'est par ce détour que l'image de la Nuit somnolente rejoint l'un des emblèmes de la philosophie existentialiste, philosophie

³⁰ Entre autres "L'artiste du dernier jour", Récits en rêve, op.cit. Pour une analyse voir mon chapitre sur Constable et Bonnefoy.

³¹Erwin Panofsky, Studies in Iconology, Harper Torchbooks, Academy Library (New York: Harper & Row, [1939] 1967) p.177. Ce livre contient le chapitre important "The Neoplatonic movement in Michelangelo", pp. 171-230.

dont Bonnefoy a souvent attesté l'influence magistrale sur sa propre pensée.

Selon Bonnefoy aussi, les explications historiques négligent une économie d'esprit plus immédiate et plus universelle en même temps: il situe la question sur le plan ontologique, accessible autant à Michel-Ange qu'à nous. Les données qui empêchent Michel-Ange de terminer ses Pietà seraient vieilles "comme le Phédon" (I 157).

Le platonisme

Le néo-platonisme bien documenté de Michel-Ange constitue un point de rassemblement avec les tendances gnostiques de Bonnefoy: le monde est un cachot, le corps est une prison, la vie est un tourment, savoir mourir résume toute sagesse, le vrai Bien, la vraie félicité ne peuvent être atteints que dans la mesure où l'âme et l'esprit se séparent du corps. Le Phédon dépeint l'âme seule comme participant au domaine immuable de la Vérité et de la Vertu; le corps est voué à contaminer les perceptions de l'âme. Comme l'écrit Ficin, savant qui bénéficiait en même temps que le jeune Michel-Ange du patronage d'un mécène médicéen:

'Les Pythagoriciens et les Platoniciens disent que notre esprit, tant que notre âme sublime reste vouée à la bassesse du corps, est ballotté par une inquiétude sans fin; et qu'il dort souvent et qu'il est toujours insensé; si bien que nos mouvements, nos actions, nos

passions ne sont que les vertiges d'un malade, les rêves d'un dormeur, les délires d'un fou'.³²

Comme Bonnefoy l'a vu clairement, il est impossible de réconcilier la poursuite artistique avec cette doctrine-là.

C'est le platonisme qui donne à Michel-Ange son seul sujet, celui de l'homme dans les ténèbres; c'est lui, quand Michel-Ange dégage une figure de la pierre, qui est ténèbre, qui le retient d'achever. (I 157)

Anti-Platon

Ce renvoi approbateur à Platon risque de dérouter le lecteur d'un recueil poétique bonnefidien, publié en 1947, et intitulé Anti-Platon ; après avoir dénoncé alors le philosophe grec, voici Bonnefoy qui défend et aime passionnément un sculpteur célèbre pour son néo-platonisme, c'est-à-dire pour une métaphysique qui cherche à racheter la pensée platonicienne à la lueur du christianisme. Comment faut-il comprendre les méditations métaphysiques de Bonnefoy, son gnosticisme en particulier, à la lumière de ces contradictions?

Dans une conférence au Collège de France, Bonnefoy évoque "les grands esprits de nostalgie et d'angoisse, ainsi l'auteur de la Nuit", mais c'est en y signalant que la

³²Ficin cité par Yves Bonnefoy, Études comparées de la fonction poétique (Annales du Collège de France 1988-1989, résumé des cours et travaux) pp.628-9.

pensée néo-platonicienne "ne fera donc au total que déplacer la contradiction vécue" du péché de l'art (ibid.).

Mais à y regarder de près, l'Anti-Platon présente le problème de l'opposition entre le concret et l'Idée sous un angle distinct; c'est une profession de foi pour la 'présence', pour l'objet réel dans sa spécificité indépendamment de son appellation, indépendamment aussi de toute utilité. Le recueil s'ouvre par la description de 'cet objet', semblable tantôt à un paysage, tantôt à une tête de cheval, ou encore à la tête en cire d'une femme, merveilleux objet difficilement saisissable par les mots récalcitrants. Il s'agit de plier les mots à un nouvel usage en refusant les catégories arrêtées. Bonnefoy déclarera dans un entretien qu'il réduisait, à l'époque de l'Anti-Platon "le péril des mots à celui du concept, et nommait gauchement objet ce qu'aujourd'hui [il dirait] présence" (E 133-4). Cependant, la notion de présence réconcilie déjà en quelque sorte la contradiction du platonisme.

A l'époque où il dénonce Platon, Bonnefoy lutte contre le surréalisme qui invoquerait la 'mauvaise présence' pour des raisons égocentriques, et cela sans respecter la vérité de ce qui existe:

de la gnose l'image surréaliste est l'instrument le plus efficace [par] sa subversion des principes du déchiffrement de notre monde, son indifférence au

temps, à l'espace, à la causalité, aux lois de la nature et de l'être. (E 91)

Rappelons-nous, cependant, que la chapelle médicéenne, selon Bonnefoy, vise à atteindre l'ordre éternel sans renoncer à la temporalité. L'objet sculptural de Michel-Ange retient donc tout ce que l'image surréaliste nie; étant objet, présence, il ne subvertit pas entièrement le hic et nunc en évoquant le monde des archétypes.

L'article sur Michel-Ange constitue une étape importante dans l'évolution de la poétique bonnefidienne, à mi-chemin entre l'intransigeance contre le concept des premières années et la position 'au seuil' entre l'idéal et le 'pain et le vin'. Du platonisme et du gnosticisme bipolaires, Bonnefoy retient la conscience pénible de l'imperfection du monde quotidien; il abandonne seulement leur foi en un monde parfait, ailleurs.

Pour retrouver ces tendances chez Michel-Ange, il faut avoir l'imagination enflammée et l'oeil averti d'un Bonnefoy, car l'expression verbale du platonisme chez le sculpteur ne contient aucune critique négative de Platon, bien qu'il soit évident que l'artiste souffre de sa foi. C'est l'évidence incontestable de l'objet d'art qui déconstruit en quelque sorte l'élan religieux verbalement exprimé du sculpteur. Nous avons déjà vu que Bonnefoy a cherché à confirmer sa pensée dans l'oeuvre sculpturale palpable dans sa spécificité; c'est un indice de

l'importance des éléments ekphrastiques dans la réflexion bonnefidiennne.³³

Objets - les sculptures

J'ai fait appel à l' Anti-Platon pour esquisser le champ et l'étendue des réflexions bonnefidiennes face aux oeuvres de Michel-Ange. D'abord, les sculptures - et il faut signaler que Bonnefoy mentionne à peine les peintures de Michel-Ange - sont indéniablement des 'objets' qui nous imposent leur présence. Il est intéressant de lire que le sculpteur avait la passion de la pierre, qu'il passait des mois entiers à Carrare pour diriger l'extraction des marbres, qu'il dédaignait les travaux en cire et même en plâtre. Il est intéressant aussi de noter que Michel-Ange, pour sa part, signaient ses lettres au pape - celui qui l'obligeait à peindre contre son gré la voûte de la Chapelle sixtine - avec les mots rebelles: "Michel-Ange, sculpteur".

Mary Ann Caws a étudié le rapport de l'Anti-Platon au Conte d'hiver de Shakespeare, traduit par Bonnefoy en 1961. Elle déclare que "la statue de pierre shakespearienne répond à la statue de cire et de sang de l'Anti-Platon"³⁴. Puisque chez Shakespeare, la pierre inanimée fait honte à la

³³ Pour une définition de l'ekphrasis historique, consulter John Hollander, "The Poetics of ekphrasis", (Word and Image vol.4 no.1, January-March 1988) pp.209-219.

³⁴Mary Ann Caws "Représentation comme réparation: tableau sous réserve" dans: Yves Bonnefoy (Sud 15e année, 1985) p.226.

chair vivante et pourtant insensible, c'est la statue qui contribue à la rédemption du monde, étant, comme dirait Ruskin, "dèjà de la poussière et encore de la pensée" (ibid. 226), comme l'explique Caws. La sculpture inachevée de Michel-Ange, simultanément solide et fragile dans son imperfection, évoque le pouvoir rédempteur auquel fait allusion Caws.

La lutte de Michel-Ange avec la matière est mise en oeuvre dans les Prigioni, ces prisonniers dont quatre sont restés inachevés; c'est à eux que pense Bonnefoy par contraste avec la liberté rimbaldienne : ils seraient "prisonniers d'une matière, mais prisonniers surtout des fatalités psychologiques, paralysés par la mystérieuse faiblesse d'un mot qui n'ose plus réaliser son désir" (Rimbaud 148). Cette référence énigmatique au "mot", dans le contexte d'un commentaire sur la démarche de Michel-Ange, témoigne de la communauté étroite que Bonnefoy croit voir entre le sculpteur et l'artiste verbal, et qui, malgré toutes les différences, détermine la quête qu'il aime appeler 'poétique' (E 134).

La dialectique réciproque

Paradoxalement, ce que les critiques d'art appellent l'infinito chez Michel-Ange devient, chez Bonnefoy, l'acquiescement à la finitude. On peut s'inspirer de l'exergue de Du mouvement et de l'immobilité de Douve pour

affirmer, avec Hegel, que la vie et la mort se maintiennent réciproquement.³⁵ Le mot "aufheben" qui résume l'action dialectique chez Hegel, contient deux sèmes opposés à côté de celui d'"élever": "aufheben" veut dire aussi "garder" et "abolir". Les écrits de Derrida ont répandu la notion voisine qu'un mot invite sa propre déconstruction. Formentelli parle du fameux "pouvoir magique qui convertit le négatif en être", pouvoir que Hegel aurait enseigné à la modernité, et "qui n'est autre qu'une volonté d'intelligible, au sens le plus idéaliste et dualiste du terme"³⁶.

Il est intéressant de noter que Derrida, héritier en ceci aussi de la tradition hégélienne avec son insistance sur l'historicité, a mis en vogue également le concept de "différance", terme qui implique l'inachèvement perpétuel et le caractère asymptotique de tout "supplément". Bonnefoy partage avec de nombreux critiques modernes le penchant pour l'inachevé qui 'diffère' son accomplissement, et sa réflexion et ses études l'ont préparé à discerner les effets dialectiques. Aussi l'essai de Bonnefoy relie-t-il étroitement la finitude et l'infini dans le contexte du platonisme.

³⁵La citation exacte est celle-ci: "Mais la vie de l'esprit ne s'effraie point devant la mort et n'est pas celle qui s'en garde pure. Elle est la vie qui la supporte et se maintient en elle." (P 43).

³⁶Georges Formentelli, "Transcendance et médiation chez Yves Bonnefoy", (Sud 15e année, 1985) p.123.

Une certaine observation de l'entretien imaginaire entre Baudelaire et Mallarmé décrit parfaitement la dynamique de l'inachevé: "S'il est une Beauté en soi, alors Mallarmé a raison, l'impuissance est le suprême devoir, et le regret de l'action une forme de la sottise" (E 79). Mais Bonnefoy défend cette "sottise", qui consiste à poursuivre obstinément la tâche artistique vouée à l'échec.

Michel-Ange, comme Mallarmé, a élevé le regret de l'action à l'un de ses thèmes principaux, mais bien que la réconciliation définitive entre le fini et l'infini, l'action et le rêve, l'immanence et la transcendance soit hors de portée, Michel-Ange ne l'a pas abandonnée, et pour cela, Bonnefoy l'estime digne d'être aimé. Les deux faiseurs d'images, Bonnefoy et Michel-Ange, se rencontrent donc au seuil entre deux mondes, Michel-Ange optant pour le platonisme sans pouvoir ou vouloir échapper à l'objet matériel, Bonnefoy optant pour "le pain et le vin" (E 90) sans pouvoir ou vouloir oublier l'arrière-pays idéal. Mais sans doute est-ce à cause de son gnosticisme résolument refusé que Bonnefoy a si bien compris la quête inachevée de Michel-Ange.

CHAPITRE III

Rubens entre Baudelaire et Bonnefoy

Contrairement à Piero della Francesca dont la lumière étrange accompagne Bonnefoy dans toutes ses méditations, Rubens n'est pas l'une des grandes hantises de ce poète; nous n'avons qu'un document pour glaner nos informations: "Baudelaire contre Rubens"¹.

Le titre même évoque un Rubens déjà médiatisé. Il s'agit d'un essai où Bonnefoy élabore le rôle du peintre comme pierre de touche du développement esthétique de Baudelaire en tant que précurseur de l'artiste "moderne". A notre tour, nous nous proposons de préciser pourquoi, au cours de l'élaboration de sa propre esthétique / ontologique, Yves Bonnefoy braque son discours sur la dialectique fructueuse entre Rubens et Baudelaire.

De nombreuses mentions et deux essais témoignent du fait que l'ombre de Baudelaire est omniprésente dans la pensée de Bonnefoy bien avant le document en question. En 1954, Bonnefoy ouvre sa préface d'une réédition des Fleurs du Mal par cette déclaration catégorique: "Voici le maître-

¹"Baudelaire contre Rubens" dans Le Nuage rouge (Paris: Mercure de France, 1977) pp.9-80; mon abréviation: NR. Pour situer l'oeuvre de Rubens, j'ai consulté Jacques Lassaigue et Robert Delevoy, Flemish Painting from Bosch to Rubens, trad. Stuart Gilbert, coll. Ed. d'Art (Lausanne: Albert Skira, 1958); et H. Gerson and E.H. Teb Kuile, Art and Architecture in Belgium 1600-1800, transl. Olive Renier (Harmonsworth, Middlesex: Penguin Books, 1960).

livre de notre poésie"². Ensuite, en 1967, Bonnefoy invente un échange entre les deux maîtres dont les esthétiques lui semblent presque irréconciliables: c'est "Baudelaire parlant à Mallarmé".³ A l'occasion d'une exposition des ébauches de Rubens, la première version de "Baudelaire contre Rubens" paraît dans L'Éphémère, version qui sera élaborée en 1977 dans Le Nuage rouge ; cependant, c'est encore la figure de Baudelaire qui semble dominer. Comme preuve de son importance on pourrait mentionner le fait que Bonnefoy cite le nom de six oeuvres de Rubens, mais il en nomme vingt de Baudelaire.

Ce n'est pas que la pratique poétique qui est mise en cause. Une des lois de la sensibilité bonnefidiennne exige qu'il y ait de la communication réciproque entre la curiosité esthétique et la philosophie. En se penchant toujours plus attentivement sur la sensibilité baudelairienne, Bonnefoy tente de pénétrer jusqu'aux fondements d'une conscience créatrice, par delà les motivations psychologiques, la mauvaise conscience, la maladie, la haine, le ressentiment, le refus, le remords et

²"Les Fleurs du Mal", repris dans L'Improbable et autres essais, coll. Idées (Paris: Gallimard, 1983) pp.31-40; mon abréviation: I. Cet essai fut publié d'abord en septembre 1954, Mercure de France no. 1093, tome 322, pp.40-47; l'essai figure aussi en préface dans Les Fleurs du Mal et autres poésies, oeuvres complètes de Baudelaire (Paris: Le Club français du Livre, 1955) pp.655-663.

³Yves Bonnefoy, "Baudelaire parlant à Mallarmé", repris dans Entretiens sur la poésie, coll. Langages, (Neuchâtel: La Baconnière, 1981) pp.71-94; mon abréviation: E.

tout ce qui constitue l'"hystérie" (NR 51) passionnément adoptée par Baudelaire pour lui permettre, selon Bonnefoy, de toujours hésiter entre le rêve et la lucidité. C'est cette situation sur le seuil qui est exemplairement moderne et qui fascine Bonnefoy; et l'étude de Rubens sert de prétexte opportun à la poursuite d'une question existentielle.

Cependant, si Bonnefoy ne s'attache pas au caractère purement pictural de Rubens, une lecture attentive révèle que ce peintre mérite sa place dans la symétrie du titre "Baudelaire contre Rubens", et cela premièrement pour une certaine qualité ontologique qui mettrait les deux artistes dans des camps opposés. Ces camps-là, tous les deux, méritent l'engagement d'un poète. En même temps, nous verrons que l'intérêt de Bonnefoy pour Rubens illumine sa prédilection pour l'art visuel en général. Comme la contemplation de la lumière de Piero della Francesca, ce sera finalement celle des dessins de Rubens qui "rédime" le critique littéraire excédé par la grisaille verbale.

La visée critique de Bonnefoy

Sans plan commun il n'y a pas d'opposition, et c'est ce plan fondamental qui intéresse Bonnefoy. A la fin de son essai il explique que la critique telle qu'il l'entend serait, bien sûr, en premier lieu l'effort pour comprendre le "rapport d'un travail d'écrivain à une conscience

d'homme", mais dans le cas de Baudelaire "contre" Rubens, qu'il fallait aussi

désigner le niveau où s'est déroulé leur combat, car c'est là qu'agissent les forces qui permettront notre connaissance, qui enrichissent notre destin. (NR 80)

Les deux partis, celui de la "confiance" rubénesque et celui de "l'angoisse" baudelairienne ont d'ailleurs en commun "une passion et une espérance [...] qu'il y ait de l'être, dans une vie que l'on doue de sens" (NR 78). Bonnefoy regrette le fait que les personnes engagées dans la poursuite esthétique n'adhèrent plus souvent à cette croyance.

Le plan ontologique

S'il est impossible de réduire à une seule formule la raison pour laquelle Bonnefoy interroge les oeuvres de Rubens, c'est dans cet essai qu'il déclare encore une fois à quel point sa visée reste moins théorique que morale. Aussi déterminants que puissent être l'esprit particulier de Baudelaire et celui de Rubens, l'affaire concerne tous ceux qui réfléchissent à ce que Bonnefoy considère comme la question ontologique par excellence de la poésie contemporaine, celle de l'incarnation. Les artistes confrontés ne sont que le lieu de focalisation en quelque sorte aléatoire du débat intérieur suscité par le problème de l'image. C'est donc principalement pour aider à

"l'investigation des conflits qui sont endémiques entre écriture et incarnation" (NR 80) que Bonnefoy a choisi de se pencher sur le refus de Baudelaire face à Rubens.

Il importe à Bonnefoy de montrer ce qui s'est passé au plus profond de Baudelaire sans franchir le dernier pas d'une adhésion univalente; la grandeur finalement incontestable de Rubens lui porte garant du fait que Baudelaire mérite d'être sauvé, en partie malgré, mais aussi à cause de, sa haine du peintre.

Triangulation

Dans sa profession de foi comme critique que nous avons citée, Bonnefoy répond d'avance aux objections de ceux qui s'attendent dans cet article à un exposé cohérent de la poétique de Baudelaire ou de l'art de Rubens. Voici plutôt un geste de ce que Bonnefoy appelle ailleurs la "triangulation sans fin, qui est la plus grande vertu qu'on puisse trouver à une présence" (NR 156). C'est entre trois points de repère, Rubens, Baudelaire et Bonnefoy, que se définit le champ de l'enquête.

"Phares"

Cette démarche est particulièrement bien adaptée à surveiller un tel terrain. Si le mot de triangulation qu'adopte Bonnefoy pour son travail critique évoque un levé trigonométrique dans un lieu inconnu, il s'associe également

au sème cartographique de "Phares", poème de Baudelaire qui lance la discussion et qui prescrit en quelque sorte, doublement amer, le cheminement des réflexions à venir:

Rubens, fleuve d'oubli, jardin de la paresse,
Oreiller de chair fraîche où l'on ne peut aimer,
Mais où la vie afflue et s'agite sans cesse
Comme l'air dans le ciel et la mer dans la mer. (NR 9)

Pour Baudelaire Rubens est un "phare", un repère capital comme le sont d'ailleurs plusieurs autres peintres dont il fait également l'éloge dans ce poème. En effet, quand Baudelaire est ébloui par Delacroix au Salon de 1845, c'est à Rubens qu'il le compare. Un tableau "dessiné d'une manière impromptue et spirituelle" l'y fait penser au grand peintre flamand parce que l'oeuvre "rend parfaitement le mouvement, la physionomie, le caractère insaisissable et tremblant de la nature"⁴. Et même plus tard, dans une des "réflexions" sur ses contemporains publiées au cours de l'année 1861, Baudelaire n'hésite pas à caractériser Rubens de "peintre universel" et de "vrai peintre" (Curiosités 736).

Le mot phare, cependant, n'a pas uniquement des connotations positives, un phare marin pouvant servir à désigner un bon havre autant qu'un récif. Chez Baudelaire, l'admiration qui l'avait porté à mettre Rubens en tête de

⁴Charles Baudelaire, Curiosités esthétiques, L'Art romantique et autres oeuvres critiques, préface d'Henri Lemaitre (Paris: Garnier, [1962], 1969) p.13; mon abréviation: Curiosités.

ses peintres préférés s'était carrément renversée à l'époque où il rédige Pauvre Belgique⁵:

Baudelaire attaque [Rubens], le déprécie, il l'injurie même, on dirait presque qu'il cherche par ses imprécations un moment comme psalmodiées à étouffer une voix qu'il entend toujours, mais qui lui paraît de plus en plus maléfique. Et pourtant, il l'avait aimé, et avec quelle passion, lorsqu'en des temps plus heureux il étudiait à loisir l'apport de vérité des grands peintres. (NR 9)

La lecture bonnefidienne de la strophe sur Rubens décèle en effet une indécision latente mais foncière: "Mais", dit le vers, "où la vie afflue", donc en dépit d'un obstacle implicite. Les mots oubli et paresse également signalent du douteux, le sentiment d'un manquement envers les exigences morales; c'est l'impossibilité d'aimer que Baudelaire croit déchiffrer dans la peinture de Rubens. Un noyau fondamental de résistance au charme de Rubens est donc perceptible même à l'époque où celui-ci est encore le premier parmi les peintres / phares.

Comment un phare peut-il d'ailleurs ressembler à un "oreiller" sensuel? Par contraste avec les autres peintres du poème, c'est-à-dire Léonard, Rembrandt, Michel-Ange, Puget, Watteau, Goya, Delacroix, la strophe qui concerne Rubens, "oreiller de chair fraîche", fait penser aux bancs

⁵Pauvre Belgique s'appelle La Belgique déshabillée dans Charles Baudelaire, Fusées, Mon coeur mis à nu et La Belgique déshabillée d'André Guyaux, éd., coll. Folio (Paris: Gallimard, [1975] 1986); mon abréviation: Guyaux.

de sable où les bateaux échouent tout doucement. Il est vrai que Baudelaire parle à propos de l'art de "divin opium", notion mieux assortie à "l'oreiller", mais ce qu'il semble surtout admirer dans l'art, c'est l'effort résolument courageux dans une situation sans issue. L'épithète qui qualifie Rubens harmonise difficilement avec le "cri répété par mille sentinelles", cet "ardent sanglot qui roule d'âge en âge"; cependant, ce sont ces cris aigus et ces sanglots-là qui seraient, selon Baudelaire, "le meilleur témoignage" de notre dignité devant l'éternel et, implicitement, la meilleure raison d'être de l'art de la peinture.⁶

Oubli et paresse

La première partie de l'essai bonnelfidien cherche donc à confirmer l'ambiguïté de la peinture de Rubens selon les critères baudelairiens. Bonnefoy décidera à l'aide d'un examen des toiles que Baudelaire a pu connaître à l'époque, c'est-à-dire avant sa visite en Belgique, que la "spiritualité" de Rubens ne convient pas aux besoins de Baudelaire tels qu'il les a énoncés dans ses souvenirs de

⁶Pour le poème entier, consulter Charles Baudelaire, Les Fleurs du Mal, préface de Jean-Paul Sartre, coll. Livre de poche (Gallimard, 1965) pp.23-24.

Mariette, "la servante au grand coeur"⁷. S'il est vrai que Rubens a su

exacerber la joliesse [et] par quelque chose "'d'ardent et de triste" spiritualiser l'attrait érotique [...], il n'y a rien là, pour autant [...] qui puisse faire penser à cette forme d'amour insoucieuse des apparences, charité pure. (NR 15)

Il est intéressant de noter que Bonnefoy ne se tient pas, comme il aurait pu le faire, à son renvoi à la fameuse définition baudelairienne de la Beauté moderne : "quelque chose d'ardent et de triste, quelque chose d'un peu vague, laissant carrière à la conjecture"; nul rappel, chez Bonnefoy, à ce mélange sombre et ambigu de "volupté" et de "tristesse" (Curiosités 530) que prône Baudelaire dans ses réflexions sur l'esthétique. Au lieu d'émousser l'angoisse et le sérieux accusatoire de la discussion par une distanciation esthétique, Bonnefoy fait prévaloir d'emblée dans "Baudelaire contre Rubens" le lien nécessaire avec la vie du poète, et plus précisément, avec l'influence qu'ont exercée certaines femmes sur sa vie. "Oubli et paresse", ces termes n'ont aucun rapport avec l'apparence; ils indiquent la recherche bonnefoidienne de l'accès au réel, à

⁷Les Fleurs du Mal, op.cit. p.116: "La servante au grand coeur dont vous étiez jalouse/ Et qui dort son sommeil sous une humble pelouse,/ Nous devrions pourtant lui porter quelques fleurs [...]".

la présence et aux sens, à ce que Michael Bishop appelle "la porosité"⁸.

Dans l'essai de Bonnefoy intitulé "Les Fleurs du Mal", cet angle de vision anti-esthétique s'était déjà vigoureusement affiché. Bonnefoy y affirme que la poésie est "immorale" quand elle ne se confond pas avec la vie, quand elle "demeure un jeu" sans conséquence, quand elle se dépense "sans dommage" (I 33). Il y souligne que "le discours sans péril est surtout une rhétorique, c'est-à-dire un mensonge" (I 33). Mais rien ne prépare le lecteur à l'affirmation catégorique qui s'y enchaîne; Bonnefoy propose l'idée abasourdissante que Baudelaire se soit ouvert à la syphilis pour assurer le contact réciproque entre l'oeuvre et la souche réelle dont elle sort: Baudelaire aurait choisi un chemin fatal, "un chemin qui aille à la mort" (I 35) parce que la poésie "impérieuse et fatidique" demande, pour se rendre pure, "le sang physique versé" (I 34).

Ce n'est pas, cependant, l'absence de sang qui trouble chez Rubens. Et tandis que l'accent mis sur l'apparence pourrait indiquer une trop grande complaisance face aux jouissances de la chair, Bonnefoy rejette cette accusation comme étant injuste envers Rubens et contraire à l'idée profonde de Baudelaire. C'est finalement au niveau de

⁸Michael Bishop, "Bonnefoy et Reverdy" dans Yves Bonnefoy (Sud 15e année, 1985) p.157.

l'engagement envers le monde réel que Bonnefoy ne cesse d'accuser la moralité de l'art rubénesque.

Rubens

Il n'y a pas de doute que Rubens, peintre "jovial", se situe au pôle opposé de ce "saturnien" qu'est Baudelaire, mais ce n'est pas la grandeur de Rubens qui est mise en cause. On ne saurait accuser Rubens d'idéaliser de manière superficielle, c'est-à-dire de "mentir", ni de préférer le Signe à la réalité; à la fois artiste, père de famille, diplomate et homme d'action, il se délecte autant de grâce et de fragilité que de violence et de sang. En plus, s'il met en oeuvre des analyses pénétrantes, il fait preuve néanmoins d'une retenue pleine de respect devant l'énigme des vies intérieures. Ses portraits de Marie de Médicis, cette reine moins que charmante, accordent dans une mesure étonnante la vérité avec la dignité.

Artiste génial, maître de ce que Bonnefoy appelle une "beauté opulente mais distinguée" (NR 15), Rubens déploie une énergie robuste et instinctivement élégante sans sacrifice visible, une abondante santé spirituelle et mentale qui lui permettent de rester souverainement équilibré et prodigieusement producteur, à l'aise dans un monde compris à travers l'orthodoxie chrétienne et l'humanisme engagé.

Dans sa vie de diplomate en Angleterre et en Espagne aussi bien que dans sa vie d'artiste, le Rubens des biographes revêtit le rôle d'un homme résolu, averti, solide, courageux, intelligent, qui poursuit infatigablement les solutions positives et l'accord entre les partis qui s'opposent. Son métier de portraitiste lui permet d'ailleurs d'exercer une influence considérable auprès des princes et des pouvoirs étrangers.

Ce mélange intime entre la vie publique et la vie artistique ne se conforme-t-il pas à l'idéal artistique de Bonnefoy? La "facilité" de Rubens existe-t-elle d'ailleurs vraiment? Peu après l'époque du comte d'Egmont, il doit y avoir des déchirures dans le cœur de celui qui, flamand et roturier, devient le confident et l'ambassadeur d'une princesse aimée de ses sujets, mais qui représente néanmoins l'occupation espagnole.

Mais là n'est pas la question pour Bonnefoy. Ce qui compte à ses yeux, c'est d'établir le fait que Baudelaire, de plus en plus consciemment au pôle opposé du Rubens hypothétiquement "heureux", a cherché à exacerber irrévocablement sa "double postulation". Les qualités indéniables de Rubens peuvent, un moment, inspirer l'admiration, peut-être l'envie, de Baudelaire, mais non sans étouffer sa voix la plus personnelle et son apport le plus précieux pour la poésie moderne.

Le baroque

Selon Bonnefoy, l'objection de Baudelaire ne se dirige ni envers la trop grande complaisance pour la vie des sens, ni envers la banalité de copier la nature conformément à la tradition nordique, mais plutôt à une attitude plus subtile: sans précisément ignorer le mal, Rubens ne paraît pas entièrement y croire ni surtout en souffrir, et le "bonheur" de Rubens, bonheur qui fait penser au style baroque, s'avère très difficile à justifier.

Si ses martyrs vont à la mort en sachant que la mort et le mal ont été vaincus, où est le sacrifice? Mais, ce qui est plus grave encore, Bonnefoy se joint à Baudelaire pour soupçonner Rubens d'avoir commis le péché capital: Rubens a-t-il utilisé son art pour s'isoler du mal?

Le refus de Baudelaire face à Rubens est particulièrement fécond et riche en contradictions en ce qui concerne le style baroque. On sait qu'au dix-neuvième siècle Baudelaire fut le premier à admirer ce qu'il appelait à l'époque "le style jésuitique"; le critique Guyaux affirme que "son attention passionnelle, unique en son temps, pour le style jésuite, sera l'une des manifestations les plus radicales de son divorce avec le siècle" (Guyaux 32). Or l'artiste baroque dont l'oeuvre fertile et l'influence historique sont incontestablement des plus grandes est Rubens, ce même Rubens qui suscite d'abord l'admiration, ensuite le dégoût, de Baudelaire.

D'autant plus incompréhensible est donc l'exclusion de Rubens du plaisir qu'éprouve Baudelaire dans les églises baroques en Belgique. Est-il possible d'expliquer pourquoi Baudelaire, après son arrivée en Belgique, dénonce le genre de peintures historico-mythiques qu'il avait admiré à Paris, les "grands Rubens du fond" (NR 19), et qui font partie intégrante de l'église de Saint-Loup par exemple, où se délecte le poète déjà gravement atteint de la syphilis dont il va être terrassé presque à cet endroit même?

Une génération après la mort de Rubens, le monde artistique se divise entre "Rubénistes" et "Poussinistes", c'est-à-dire dans une opposition qui reprend la division traditionnelle entre colore et disegno, couleur et ligne. Delacroix, à l'apogée de ce qui est possible en l'art de la peinture selon Baudelaire, est partisan de la couleur, et grand admirateur du coloriste Rubens dont il apprécie aussi l'énergie.⁹

Nous signalons en passant le fait que dans un article sur le critique Duthuit, Bonnefoy parle de Rubens comme représentant cette tradition de la couleur "imaginative et ardente dans son opposition au disegno" (NR 126). Mais Bonnefoy ne va pas sans partager les hésitations de Duthuit face à cette couleur "tyrannisée" par le dessin; "l'emportement d'un Rubens" risque trop (NR 126).

⁹C. V. Wedgwood et al., The World of Rubens, 1577-1640 (New York: Time Inc., 1967) pp.39-40.

On sait également que Bonnefoy aussi, malgré la diversité énorme de ses connaissances et de ses passions en matière de beaux-arts, n'a jamais hésité à avouer sa prédilection pour le style baroque, le plus éloquemment peut-être dans les premières pages de son livre Rome 1630¹⁰. Les paroles y consacrées au Bernin pourraient d'ailleurs résumer Rubens, ou plus spécifiquement l'interprétation bonnefidiennne du grand peintre baroque:

Le mal n'est rien. Le mal n'est qu'un moment que la confiance dépasse. Voilà pourquoi Bernin représentera si souvent et si hardiment les signes les plus matériels de la mort - il sait enjamber une tombe ouverte sans prendre horreur à la vie. [...] la faute [...] est l'"heureuse" faute. (Rome 18)

D'autant plus comprend-on que Bonnefoy a cru nécessaire de préciser, dans la section intitulée "Dans les églises jésuites", (NR 32-40) l'horreur mélangé d'envoûtement chez Baudelaire, dont l'état d'esprit maladif souffre avec délices dans ces lieux en "noir et rose", beaux comme des "catafalques" "sensuels" et "terribles".¹¹

Mais voici que s'articule une perception majeure qui détermine en quelque sorte le développement de la critique bonnefidiennne: l'inquiétude ambiguë que provoquent chez

¹⁰Yves Bonnefoy, Rome 1630, l'horizon du premier baroque (Paris: Flammarion, 1970).

¹¹Pour apprécier ces toiles, consulter J.R. Martin, Rubens: the Antwerp Altarpieces (New York: Norton, 1969).

Baudelaire les églises baroques à "tombe ouverte" seraient, selon Bonnefoy, une métaphore de l'écriture. Ils vont permettre à l'horreur devant le mal de s'étendre sur la pratique de l'image:

avec ses moyens, ses pouvoirs, ses exigences, son luxe: la superposition, en outre, des éléments baroques et maniéristes dans son étrange vie "jésuitique" permettant l'expression contradictoire de l'unité qu'est toute oeuvre forte, mais aussitôt du chagrin qu'on peut éprouver à n'y reconnaître qu'un rêve. (NR 56)

Signe et fêlure

Malgré l'objectivité critique mise en évidence chez Bonnefoy, les deux poètes, Bonnefoy et Baudelaire, se rencontrent donc dans un certain malaise moderne face au peintre. Bonnefoy envisage la possibilité qu'il s'agisse d'un décalage sémiotique entre le seizième siècle et le nôtre, entre l'époque de la foi et l'époque dépourvue de symboles accessibles à tous, et par conséquent, de tout signe "transparent" vraiment porteur de sens. Cependant, devant le témoignage des "guerres, pillages, pestes, famines, dépeuplements et ruines" (NR 71) - le dix-septième siècle abonde en ces phénomènes - Bonnefoy constate que la foi d'alors ne saurait être le résultat d'expériences rassurantes concernant le Signe. Au contraire, dit-il, alors "s'éteint le Signe parmi les choses soudain hostiles. De quoi donc plutôt se faire gnostique" (NR 71).

Gnostique, c'est précisément l'adjectif qui ne convient pas à Rubens, et dans une certaine mesure, c'est son manque de gnosticisme que lui reprochent et Baudelaire et Bonnefoy.

Baudelaire et ses héritiers, dont Bonnefoy, préconisent que le signe indique non seulement une correspondance, mais un manque dans ce monde où l'action n'est pas "la soeur du rêve". Dans une lettre datant de 1859, Baudelaire résume ce qu'il pense des "peintres idéalistes" pour qui la beauté du signe traduit la beauté idéale:

Le siècle est fou et déraisonne en toutes choses, mais plus particulièrement en matière d'art, à cause de la confusion hérétique du Bien avec le Beau. Tout chercheur d'idéalité pure est un hérétique aux yeux de la muse de l'art.¹²

Tandis que Rubens tient pour acquise la possibilité d'un dépassement de la déchirure inhérente au Signe, c'est surtout la "fêlure" que cherche à évoquer Baudelaire.

La Belgique

Le renversement d'attitude envers Rubens s'est opéré chez Baudelaire après son arrivée en Belgique, pays qui de

¹²Charles Baudelaire, Correspondance I, eds. Claude Pichois et Jean Ziegler, coll. Pléiade (Paris: Gallimard, 1973) p.231.

loin lui avait paru presque béatifique, nourri de liberté et de bonhomie. Le prétendu caractère belge, tel que Baudelaire se l'invente au cours de ses déceptions, va confondre à ses yeux l'accueil facile de la condition humaine avec l'aspiration au progrès social. Car l'une des fautes impardonnables des Belges était leur foi en un progrès matériel; ils voulaient sauver l'homme par des efforts politiques et sociaux à un moment où Baudelaire avait totalement renié l'espoir déjà problématique dans ses moments les plus sanguins.¹³

On connaît les malentendus entre Baudelaire et Victor Hugo, dont les tendances progressistes et libérales faisaient également horreur au poète saturnien. L'effort pour émonder le mal de la condition humaine, tout en présupposant la possibilité d'un accord entre le monde et l'Idéal, nie à la fois la fêlure et la nécessité du rêve. Cependant, celles-ci sont les ingrédients essentiels de la poétique baudelairienne; autrement dit: le libéralisme social jure avec l'aspiration à une Beauté noble hors d'atteinte, manifestée par l'art.

Dans un certain sens, cette foi sociale et bourgeoise pourrait être considérée comme le prolongement des idées humanistes de Rubens. Baudelaire dénonce en Belgique la

¹³Pour une discussion de l'état d'esprit de Baudelaire en Belgique voir la préface d'André Guyaux, op.cit.

"fadeur du bonheur et du rose continus"¹⁴, le "trop de complaisance pour les satisfactions ordinaires" (ibid.); mais surtout il dénonce Rubens, le peintre "ignoble" qui a - et maintenant c'est Bonnefoy qui parle - "un courage à être, à persister dans [un] monde" (NR 59) que Baudelaire juge de plus en plus infâme.

Pour comprendre l'étendue de la haine de Baudelaire il faut se rappeler que celui-ci s'était proposé dans les années 1860 d'"exposer patiemment toutes les raisons de [son] dégoût du genre humain" (Guyaux 35). Sa syphilis progressivement plus débilite y est sans doute pour beaucoup, mais Bonnefoy refuse de limiter le débat au plan physique. La souffrance d'un poète conscient de l'aspect mensonger de l'image ne se réduit pas à une perception déformée par la maladie; cette souffrance fait partie intégrante de la conscience artistique de tout temps. Qu'elle soit péremptoire chez le jeune Baudelaire est souligné à plusieurs reprises par Bonnefoy, qui renvoie à L'École païenne et sa "fureur iconoclaste" (NR 52), oeuvre qui, de toute évidence, a beaucoup influencé la critique de celui-ci.

¹⁴On peut citer de nombreux commentaires injurieux sur Rubens dans Pauvre Belgique: "un goujat habillé de satin" (Guyaux 250); "dans cette race [des Belges] Rubens représente l'emphase laquelle n'exclut pas la bêtise" (ibid. 251); Rubens serait "antiréligieux", "fade", une "fontaine de banalité", plein de "fatuité", plein d'"insupportable bonheur" (ibid. 256).

On sait que dans cet essai de 1852, Baudelaire s'acharne à la fois contre l'amour excessif de la forme et contre le matérialisme, polémiquant par exemple en faveur d'un rapport "fraternel" entre la science et la philosophie:

La folie de l'art est égale à l'abus de l'esprit. La création d'une de ces deux suprématies engendre la sottise, la dureté du coeur et une immensité d'orgueil et d'égoïsme.¹⁵

Ce rapport fraternel de la raison et de l'hallucination poétique, de la forme et de la vérité quotidienne, n'est-il pas une expression du "seuil" auquel aspire Yves Bonnefoy?

Confiance

En dernière analyse, Bonnefoy accepte le défi de justifier sa confiance en la pratique de l'écriture en tant que signe de son propre optimisme dans un monde où ni la religion chrétienne ni celle du progrès social ne sont incontestablement admises.

Ce sera donc le propos de Bonnefoy de soutenir l'oeuvre de Rubens, mais non sans avoir bu aux lies la coupe amère de la révolte baudelairienne, après avoir vécu le doute et le

¹⁵Charles Baudelaire, "L'École païenne", dans Baudelaire polémiste, Jean François Revel, éd. (Paris: J.J. Pauvert, 1968) p.70.

vertige de son prédécesseur, adoptant "l'accusation de Baudelaire en exil contre le bonheur en peinture" (NR 73).

Mais l'accusation portée contre Rubens comme faiseur d'images, non sans contradiction avec l'esthétisme affiché en même temps, mérite néanmoins qu'on la prenne profondément au sérieux sur le plan où l'esthétique et la morale se rejoignent. Rubens est dénoncé pour ne pas atteindre "le point où entre le moi et l'autre [...] l'amour peut bouleverser, la vérité paraître" (NR 73).

Bonnefoy se fait le porte-parole de Baudelaire dans une formulation et dans une conceptualisation qu'il croit être "authentiquement" baudelairiennes (NR 57), mais qui sont entièrement bonnefidiennes aussi:

Que Rubens se porte intrépidement vers autrui dans son appétit d'incarnation ne signifie pas qu'il le rejoigne.[...] La parole de Rubens n'en est pas moins pour autant une décision solitaire, une réduction d'autrui à une idée qu'on s'en fait. (NR 57-8)

Comme nous avons fait remarquer à propos de Phares, c'est au nom de l'amour pour Mariette que Bonnefoy adopte l'angle de vision baudelairien pour discerner la culpabilité - "l'oubli et la paresse" - révélée. Mais même pour comprendre Baudelaire en Belgique, après avoir fait la part de l'état d'esprit baudelairien, c'est toujours le manquement envers l'amour que Bonnefoy dénonce pour discuter du problème esthétique.

Baudelaire, comme tout artiste, s'enclôt dans la forme, mais non sans être lucidement conscient de cette "faute". Bonnefoy se demande si Rubens, apparemment heureux, n'est pas deux fois plus coupable parce qu'il donne l'impression mensongère d'un "dépassement miraculeux" (NR 58) de ces conditions, et parce qu'il "ne souffre pas" dans cette "prison" (ibid.).

Il est évident que pour Bonnefoy, cet auteur parfois si abstrait, si 'métaphysique', l'unique dépassement valable de l'image est le secours porté à celui qui souffre. Rubens est accusé parce qu'il "n'a pas rejoint ce hic et nunc"; en peignant le Saint Liévin, il n'aurait pas "dispersé les bourreaux, sauvé une vie, brisé le mur entre l'événement et l'image" (NR 58).

Révolte

Si Bonnefoy se décide à suivre Baudelaire jusque "dans les contradictions de sa clairvoyance" (NR 67), c'est que Bonnefoy ressent la valeur révélatrice d'une dialectique déclenchée par la révolte. Dans "Baudelaire contre Rubens" Bonnefoy dresse encore une fois les adversaires de cette guerre morale dont il constate les batailles face à chaque rencontre artistique et intellectuelle, face à chaque présence éprouvée et vécue: à savoir "ceux que scandalise le mal (identifié au manque d'amour)" (NR 16) et ceux que scandalise l'inutilité de la soif d'absolu; en d'autres

mots, ceux qui poursuivent le travail de l'incarnation vis-à-vis de ceux qui refusent obstinément d'y participer.

On sait que, pour Baudelaire, "le plus parfait type de Beauté virile est Satan - à la manière de Milton" (Guyaux 74). Bonnefoy valorise également la révolte, celle de Satan, de Baudelaire, ou de tous ceux de "la race de Caïn" qui, "singuliers sinon pervers", "par le dégoût ou le rêve refusent d'emblée leur place dans la salle de communion" (NR 61). Toutefois, Bonnefoy s'évertue à réconcilier leur vision négative avec la "confiance". Car les révoltés ont une fonction bénéfique: ils sont, de par leur écart, "de meilleurs témoins de la présence" (NR 61), c'est-à-dire de la divinité cachée, et leur "rivalité orgueilleuse" avec le dieu "fermé, aliéné et masqué" prépare la voie au vrai amour divin.

Elsheimer et l'intolérance

Tandis qu'il y a du bien à dire des révoltés, il y a du mal à rapporter sur l'orthodoxie si généreusement accueillante et perspicace en apparence. Il est significatif que le jeune Rubens a appris son métier à Rome en fréquentant Elsheimer, le sujet, lui aussi, d'un essai bonnefidien, "Elsheimer et les siens" (NR 95-105). L'énergique Rubens comprenait peut-être mal son ami doué mais bohémien, indolent et indigent; toujours est-il qu'il a

finalement cru inutile d'aider ce confrère nordique dont la "paresse" le scandalisait.¹⁶

Bonnefoy n'évoque pas explicitement cette circonstance ironique. Mais on est frappé du fait que c'est précisément la "paresse" de l'énergique Rubens que Baudelaire signale dans "Phares". Guyaux fait d'ailleurs remarquer, dans le texte de Mon coeur mis à nu, l'application du même adjectif "paresseux" aux Belges, aux progressistes, aux abolisseurs de la peine de mort, et à l'auteur Baudelaire par lui-même (Guyaux 37).

Or dans sa préface des Fleurs du Mal, le mot paresse paraît sous la plume de Bonnefoy, précisément pour caractériser une poésie étanche contre l'atteinte de la souffrance et de la mort:

parfois la poésie s'est trop déchargée de sa science et de son devoir pour qu'un simple exercice spirituel y soit encore possible. Trop de paresse a conduit le verbe. Trop d'aisance profane l'a trop souillé. (I 34; c'est moi qui souligne)

Rubens accusé de paresse Elsheimer, Baudelaire en accuse Rubens, Bonnefoy en accuse la poésie traditionnelle quand il dénonce les dangers du "discours" mensonger chez Baudelaire. Ce n'est pas notre propos d'évaluer la légitimité des accusations, mais de souligner au contraire que les trois

¹⁶Voir C.V.Wedgwood et al., The World of Rubens, 1577-1640 (New York: Time Inc., 1967) p.73.

artistes de cette triangulation se trouvent d'accord sur l'importance de l'effort moral dans la poursuite artistique.

L'essai bonnefidien sur l'énigmatique Elsheimer esquisse le portrait d'un tempérament fantasque au goût contemporain. On parle souvent de la 'modernité' de Baudelaire; mais Bonnefoy, lui, parle aussi de la "modernité" d'Elsheimer,

cette redécouverte du mythe, irrationnel, transcendant à toutes formules, aveugle autant qu'averti, ouvert aux dialectiques les plus obscures. (NR 102)

La définition de la Beauté moderne selon Baudelaire associe l'idée de "mélancolie, de lassitude, ~~mêlue~~ de satiété" avec l'"ardeur"; elle évoque la nécessité du "mystère" (Guyaux 73). Évidemment Baudelaire aussi aurait apprécié Elsheimer. Une telle convergence entre la pensée des deux poètes a comme résultat de mettre en cause la désapprobation de Rubens, apparemment incapable d'estimer cette beauté mystérieuse. Mais plus intéressant est le fait que les pires sarcasmes de Baudelaire sont analysés par Bonnefoy avec précisément ce surcroît de patience qui faisait défaut à Rubens face à son compatriote indolent. Si la poésie s'apparente à la religion chez Bonnefoy, elle se garde bien de devenir orthodoxie.

Le rôle de Rubens dans l'essai

Au-dessus de toute autre considération, Rubens fonctionne comme "phare", comme "référence profonde" dans les réflexions bonnefidiennes. Les grands "Rubens du fond" (NR 19), y compris ceux qui illustrent la vie de Marie de Médicis, situent des événements historiques sur un arrière-plan mythologique, fixant ainsi la valeur cosmique de chaque geste banal. Dans l'essai "Baudelaire contre Rubens" également, Rubens fournit un contexte métaphysique et concret, contexte dans lequel et par rapport auquel Bonnefoy met en scène à la fois les débats intérieurs de Baudelaire et les siens propres.

Verbalement, Bonnefoy traduit ainsi l'exigence par excellence de l'art baroque, celle de créer un lieu où les rapports de l'espace et du temps expriment la juste proportion des éléments constitutifs sur le plan éternel. Bien que l'accent soit mis sur les débats de Baudelaire, la présence de Rubens, même quand elle n'est indiquée que de biais, en relativise l'éclairage: "Les 'grands Rubens du fond', oui, ce sont la force et l'élan, et le feu, sur quoi se détache en noir la détresse de Baudelaire" (NR 57).

Cette fonction est particulièrement sensible dans la cinquième partie de l'essai. Nulle part Bonnefoy n'épouse avec plus d'intransigeance le parti iconoclaste, gnostique, d'une religion négative. Ici il semble passer à la dénonciation radicale de Rubens tout en empruntant les

accents de la voix baudelairienne: "être peintre, c'est-à-dire maudit, cela ne conduit plus à de vaines formes, mais à d'impossibles questions" (NR 63), écrit-il tout en sollicitant l'approbation de Dieu pour cette "dimension de provocation et d'amour" - de 'blasphèmes' et de 'sanglots' des révoltés:

Comment Dieu permet-il qu'il y ait de l'apparence? Ne préfère-t-il pas ceux qui en dénoncent le scandale, ne les comprend-il pas, en tout cas? (NR 63)

Guyaux, l'éditeur récent des écrits qu'on nommait antérieurement les journaux intimes de Baudelaire, constate qu'il serait difficile de trouver un interprète plus tolérant que Bonnefoy, "au plus près [...] de l'entière sympathie pour l'errance baudelairienne" (Guyaux 44).

Cependant, il ne va pas sans danger suivre la piste de Baudelaire, et Bonnefoy admet qu'il commence à s'enliser dans ses propres arguments. Nous n'avons tracé que quelques grandes lignes d'un développement alambiqué où chaque proposition entraîne comme fatalement une objection. Dans ses efforts pour venir à bout de cette ronde vertigineuse des ratiocinations épuisantes pour et contre, Bonnefoy s'exclame:

A faire lever la présence d'un grain qui meurt n'est-on pas 'oublieux', 'paresseux', de la manière la pire? Ah,

taisons-nous! Ne remettons pas à tourner le cercle de Baudelaire! (NR 78)

Il faut, dit-il, essayer de "parler vraiment" (NR 78) au lieu d'ajouter aux mots foisonnants et contradictoires. La peinture qui dépasse la conceptualisation sauve alors le philosophe pris dans ses sables mouvants verbaux; Rubens, phare soudain épiphanique, vient lui prêter secours au moment où Bonnefoy évoque avec une conviction renouvelée les ébauches "que le grand peintre recommençait chaque jour, comme [...] on revient à la vie" (NR 77). Dans un exercice presque spirituel, car il ne se soucie pas de la perfection de l'oeuvre, l'artiste interrogeait ainsi journalièrement le "visage" du monde. On se rappelle que cet inachèvement perpétuel, cette interrogation continue, c'est aussi ce qui fascine Bonnefoy chez Degas et chez Michel-Ange (I 169, I 159).

L'évidence fraye son chemin dans le signe, qui en devient une quasi-immédiateté, un bonheur en tout cas réellement partageable. Un autre pôle se déclare que ce besoin d'analyser, de décrire, qui bute sur l'énigme des apparences, et ne voulait donc que rêver [...] (NR 77).

A travers un renversement suprêmement ironique, ce sont les dessins de Rubens qui décident Bonnefoy non seulement à estimer Rubens, mais à ne pas donner raison aux détracteurs - justifiés - de Baudelaire. Et comme pour prouver que c'est le geste qui compte, et non pas l'oeuvre ni son

auteur, Bonnefoy constate sa réaction de confiance irraisonnable, irraisonnée, chaque fois rétablie, devant d'autres toiles encore: Le Nuage rouge de Mondrian, et la lumière sans ombre de la pittura chiara de Piero della Francesca. Bonnefoy résiste d'ailleurs à la tentation de tout accorder, laissant sa part à l'irréductible contradiction "qu'est toute oeuvre forte" (NR 80).

Dans la préface déjà citée de Fusées, Guyaux évoque à propos de la critique sartrienne les dangers de mêler "la littérature à la morale" :

quand on veut corriger une conscience, c'est, tout en ayant l'air d'ajouter quelque chose qui manquerait, en l'occasion la conscience progressiste, de soustraire au lieu d'ajouter." (Guyaux 18)

Bonnefoy aussi mêle la littérature à la morale; on pourrait même dire que c'est le but de sa critique. S'il court ainsi le danger de détruire le plaisir devant l'oeuvre d'art, il a évité ce piège précisément grâce à l'intervention remise et presque inattendue de ses "phares" à lui, le Rubens des ébauches, Mondrian et Piero, artistes dont la méditation permet à Bonnefoy de revenir sur le plan d'une réalité visible et en quelque sorte rédemptrice.

Rubens, "phare" pour Baudelaire, reste donc "phare" pour Bonnefoy, mais au sens où l'aspect le plus immédiat s'ajoute à la signification métaphorique du mot. Dans le poème des Fleurs du Mal, Rubens fonctionne comme "divin

opium" qui soulage les coeurs mortels et comme "cri" qui meurt au bord de l'éternité. Chez Bonnefoy, la lumière visible du phare constitué par l'oeuvre d'art est finalement l'unique réalité fixe, non seulement dans l'obscurité du monde mais aussi dans le labyrinthe de sa pensée. Dans une époque démunie de Signes véritables, les ébauches journalièrement répétées par Rubens lui offrent un orient.

CHAPITRE IV

Constable et le reflet

L'Univers nous pousse à identifier ses qualités profondes avec celles de la lumière. (Paul Couderc, La Relativité)

Malgré l'attention considérable qu'a déjà reçue la pensée sur l'art du poète Yves Bonnefoy, il reste maintes précisions à faire sur une oeuvre qui ne cesse de s'épanouir. Constable dut attendre le grand recueil poétique publié en 1987, Ce qui fut sans lumière¹, pour assumer sa signification au sein de l'univers imaginaire bonnefidien. Dans sa thèse de 1982 sur Yves Bonnefoy et la peinture, Daniel Lançon² signale une seule mention de Constable dans l'oeuvre du poète.

Poussin, peintre dont les images font partie intégrante - et persistante - de cet univers depuis ses débuts, semble jouer un rôle qualitativement et structurellement autre que celui de Constable. S'agit-il d'un nouveau départ dans le rapport d'Yves Bonnefoy avec le signe? En tout cas, nous verrons que le fonctionnement de Constable dans le texte du

¹Yves Bonnefoy, Ce qui fut sans lumière (Paris: Mercure de France, 1987). La pagination sera donnée dans le texte après deux points.

²Daniel Lançon, Yves Bonnefoy et la peinture, thèse de 3e cycle, Université de Paris VII, 1982, 440pp, I-LVI appendice.

poème met en évidence une articulation autrement nécessaire entre l'art visuel et le mot écrit.

Il sera donc question ici de montrer comment Constable contribue à l'échafaudage du recueil entier, de montrer le rapport intime entre l'esprit de ce peintre et le texte où il est évoqué. Or Constable y est relié métonymiquement avec Claude Lorrain, et c'est leur relation qui s'avère profondément révélatrice de l'un des thèmes moteurs de Ce qui fut, à savoir, le miroir ou le reflet. Nous allons tâcher de cerner l'aptitude des deux peintres à incarner la problématique 'citationnelle' de l'esthétique bonnefidiennne.

La méditation de Bonnefoy sur l'esthétique est de longue date. Il pourrait surprendre que sa poétique, notamment quand celle-ci s'occupe des aspects médiatisés, 'différés', de la présence, rejoigne à plusieurs égards la perspective déconstructionniste, dont les visées principales sembleraient pourtant lui être entièrement étrangères. Mais pour Bonnefoy, accepter qu'il soit impossible de différencier totalement la réalité du texte ou la création de la citation, c'est aussi s'ouvrir à une perception en fin de compte mystique.

Reste intéressante l'opinion d'Adélaïde Russo, pour qui la citation, "appropriation désappropriante, est ce qui permet au philosophe d'avoir le dernier mot"³; cependant, chez Bonnefoy, ce dernier mot comprend un renvoi à une vérité qui échappe à l'appropriation. Mais une analyse approfondie de l'optique critique bonnefidiennne mériterait un chapitre séparé: il n'en sera plus question ici.

Les données

Les deux peintres, Constable et Claude, occupent une place privilégiée dans le livre. Au centre du recueil le poème intitulé "Dedham vu de Langham" est immédiatement suivi de "Psyché devant le château d'Amour". Une postface de Ce qui fut sans lumière avertit que Constable a peint plusieurs toiles du même titre, "Dedham from Langham", tandis que "Psyché devant le château d'Éros" est le nom d'une toile de Claude Gellée, dit le Lorrain.

L'annotation, rare chez Bonnefoy, mérite notre attention. Tout en cherchant à interroger les images fourmillantes de l'inconscient⁴, ce poète protège normalement, sans lui imposer les entraves d'une

³Adélaïde Russo, "Le respect des femmes: le retour du père. Quelques réflexions sur le discours philosophique de Sarah Kofman", dans Simone de Beauvoir et les féminismes contemporains, Nicole Trèves et Michael Bishop, eds. (Dalhousie French Studies no.13, fall-winter 1987) p.108.

⁴Yves Bonnefoy, Entretiens sur la poésie (Neuchâtel: La Baconnière, 1981) p.27; mon abréviation: E.

interprétation, le pouvoir évocateur du poème avec son sens "encore impénétré, inachevé, foisonnant" (E 51). Si, par exception, Bonnefoy a trouvé nécessaire d'expliquer l'allusion à l'art visuel, cette précision est sans doute essentielle.

La situation des deux poèmes au sein du recueil fournit un autre indice de leur importance. John Naughton, à la suite d'Alex Gordon, a parlé de la mise en scène théâtrale de Du mouvement et de l'immobilité de Douve⁵, premier grand recueil de poésie publié par Yves Bonnefoy. Et si ce n'est que par les voix qui se répondent, les apostrophes, le déroulement squelettique d'un récit de vacances en cinq "actes", une forme proto-dramatique semble s'annoncer aussi dans Ce qui fut. Dans un tel schéma, "Dedham" se situe vers la fin du troisième 'acte' et "Psyché" en ouvre le quatrième, endroits propices pour mettre en relief le dénouement.

De l'autre côté, ce qui précède "Dedham" est l'image emblématique du plongeur qui

Se jette, d'un coup,
Sous la lumière
[...]
Sa bouche veut le sel,
Non le langage. (:64)

⁵John Naughton, The Poetics of Yves Bonnefoy (Chicago: U.C.P., 1984) p.50; mon abréviation: Naughton. Yves Bonnefoy, Du mouvement et de l'immobilité de Douve repris dans: Poèmes, préface de Jean Starobinski, coll. Poésie (Paris: Gallimard, 1982); mon abréviation: P.

Le lecteur s'attend donc à trouver, dans les poèmes consacrés aux deux peintres, des vérités au-delà du langage, vérités qui doivent redonner sa saveur immédiate - la présence - à l'expérience exsangue du langage. Mais l'immédiateté est hors d'atteinte. Paradoxalement, ce sont deux producteurs d'images, Constable et Claude, qui sont le 'sel' du recueil.

La "citation" de Donne

Le recueil porte en exergue une citation en anglais de John Donne, citation tirée d'un des sermons de ce poète métaphysique: "For as well the Pillar of Cloud as that of Fire (...)".

Les points de suspension sont assortis au titre fragmentaire du recueil, qui semble miner, avec des signes partiellement indéchiffrables, une lecture assurée. Le mot "rêve", souvent répété à l'intérieur du livre, désigne sa composition sibylline à résonance prophétique, et les mots "ce qui fut" aimantent le texte vers un possible renversement futur, tandis que l'exergue le situe d'emblée dans un contexte religieux.

Mais l'attribution à John Donne est un leurre. L'Anglais Donne lui-même s'est déjà servi du nimbe référentiel d'une citation, celle-ci tirée de l'Exode. Là, les paroles de la citation indiquent la double nature de

Dieu quand Il accompagne les enfants d'Israël sous forme de nuée pendant le jour et de feu pendant la nuit. L'excès dévastateur aussi bien que l'absence de la lumière signale Sa présence et l'acheminement continu de Son peuple vers la terre promise où régnera la pleine lumière sur "ce qui fut sans lumière".

Le télescope citationnel de l'exergue masque et révèle simultanément le sujet, car il imite la médiation de la Vérité par la poésie, ou, si l'on veut, la transmission de la lumière par le reflet. Nous verrons que la notion du reflet, du miroir, relie les parties du recueil et surtout qu'elle explique la mise en oeuvre de Constable comme transmetteur de la Lumière recueillie de Claude, de ses précurseurs, et ainsi de suite ad infinitum.

Le miroir dans Ce qui fut sans lumière

Ce qui fut se compose d'une suite de variations sur le thème du miroir mis au service de la lumière divine. Dans les pages de ce livre, le miroir recueille la lumière, il la reflète même dans l'obscurité (:13) bien qu'il soit menacé par des ombres (:22); comme foyer par réflexion d'un faisceau lumineux, il est capable de rallumer le feu éteint (:44); le reflet à la surface de l'eau accueille le ciel sur la terre puisque l'étoile peut boire ainsi parmi les bêtes (:16); en haut, par contre, un ange tient à la main un miroir qui introduit la terre dans le ciel en signalant

l'importance de la réflexion (:24); le miroir devient l'autel de Dieu qui "peut-être consume, peut-être sauve", mais devant lequel il convient de placer une offrande de fleurs (:25); en terre 'gaste', comme dit Bonnefoy comme traducteur du conte du graal, il faut trouver les puits oubliés (:35) et poursuivre son chemin de puits en puits, donc de miroir en miroir (:53). Le reflet exalte et fait éclore la joie (:63). Si parfois le miroir déçoit parce qu'il n'est que reflet (:39), il faut, à l'occasion, plonger à travers sa surface (:64). La "tâche d'espérance" dont parle le dernier poème s'associe à la condensation sur le "miroir embué" qui prouve que le malade enfiévré respire encore (:103), donc que tout n'est pas perdu.

Enfin les miroirs vont recréer le monde; l'action reluisante centrale du recueil est l'enterrement hiératique du miroir "comme du grain" qui fleurira dans l'avenir:

Ils aimaient ce miroir
 Dont le cadre écaillé s'ornait encore
 Des cornes de l'abondance de l'âge d'or.
 Deux figures dansantes s'y faisaient face,
 Ces épaules, ces ventres étaient nus,
 Ces mains
 Se touchaient, s'étreignaient,
 Mais c'est vrai que les yeux ne se rencontraient pas.
 (:81)

Qu'est-ce qui manque ? Si les yeux du couple qui représente le cadre du miroir ne se reflètent pas réciproquement - miroir sur miroir - est-ce que la chaîne infinie se rompt? En tout cas, le poème se poursuit:

Ils ont placé
 Le miroir dans la terre, sous la neige,
 Comme du grain; comme l'épi de ciel
 Qui doit pourrir longtemps dans la boue du monde. (:81)

Il est évident que le miroir se propose non seulement comme
 reposoir du ciel, mais comme refuge capable de protéger et
 d'augmenter la lumière malgré son propre anéantissement.

L'art comme miroir

L'art s'insère sans faille dans ces variations sur le
 thème du miroir, car l'art imite, rassemble, rallume,
 reflète la lumière en voie de disparition. C'est le rôle de
 la poésie de suivre la lumière même si elle semble mener à
 l'anéantissement (:42). L'artiste est un 'miroir courbe',
 collectionneur de lueurs éparpillées. La métaphore
 classique de l'art comme miroir se trouve ici réunie avec la
 métaphore romantique de l'art comme lampe, car chez Bonnefoy
 il s'agit de refléter non pas le monde mais la lumière.
 Yeats, poète traduit par Bonnefoy, a également insisté sur
 une interpénétration des deux métaphores; "I must go further
 still: that soul must become its own betrayer, its own
 deliverer, the one activity, the mirror turn lamp"⁶.

L'importance du miroir dans Ce qui fut met en évidence
 l'évolution artistique de Bonnefoy, aux prises depuis
 longtemps avec l'ambiguïté de l'image, car celle-ci risque

⁶M.H.Abrams, The Mirror and the Lamp, romantic theory
 and the critical tradition (New York: Oxford University
 Press, [1953] 1969) page liminaire.

de nous soustraire à l'amour de la terre. Le mot "reflet" exorcise le mal inhérent au miroir en soulignant l'unité de tout: il n'y a qu'une lumière, et elle est divine.

A la fin de sa pénétrante analyse de Dans le leurre du seuil, Naughton croit discerner une résolution du débat entre présence et image par l'intermédiaire du reflet: "The poet seems to have reconciled himself to the idea of the interconnectedness of the worlds of image and reality" (Naughton 163-4). Il est sans doute significatif que l'évolution que connaît Bonnefoy dans le sens de cette résolution soit mise en jeu par une intensification du rôle joué par l'art de la peinture au sein d'un recueil de poésie.

Pourquoi Constable?

Cela étonnerait que Bonnefoy, lecteur invétéré du Burlington Magazine (AP 139) et de la Phaidon Press (I 153), publications où Constable connaît une vogue à partir des années cinquante, n'ait pas connu et pris comme point de départ dans cette association Constable-Claude la confusion de la vie et de l'art, de la "présence" et de "l'image". Chez Constable, Bonnefoy a retrouvé l'expression de sa propre hantise et il a pu entrevoir une solution par la poursuite consciente de la lumière; aussi le poète parle-t-il de sa confiance face au peintre (:67). Autant exorcisme qu'apologie, Ce qui fut rassemble et approfondit de

multiples thèmes bonnefidiens par le fonctionnement catalyseur de Constable.

L'association Constable-Claude

Voici deux peintres paysagistes, deux représentants par excellence de leurs nations respectives, l'Angleterre et la France, et de leurs siècles respectifs, le dix-neuvième et le dix-septième. Se ressemblent-ils? Tandis que nous possédons quantité de lettres et de conférences de Constable, pour Claude il y a tout au plus les souvenirs épars de quelques contemporains. Poussin, qui le connaît et a dû le fréquenter à Rome, est curieusement silencieux à son égard, peut-être parce qu'on tenait pour un talent spontané, irréfléchi cet ancien pâtissier presque illettré. Mais se superposent aux contrastes entre les deux paysagistes rapprochés par Bonnefoy des rapports surprenants, des liens de nature sensible, intime et hautement émotionnelle. Dans un sens Constable est le miroir de Claude.

Claude et l'Angleterre

Claude est pour les Anglais à l'époque de Constable l'exemple par excellence de l'art du paysage. Il est normal alors pour un promeneur à prétentions esthétiques de se servir d'un petit instrument optique appelé verre de Claude, "Claude glass", vrai "miroir courbe" qui reflète,

miniaturise et rembrunit le paysage réel, lui donnant l'aspect idéal d'une peinture de Claude⁷. C'est sans doute aussi le 'miroir courbe' que tient à la main l'ange du recueil (:24). Mais cette admiration intellectuelle s'est faite chair, si l'on peut dire, et l'Angleterre aimée et peinte par Constable est en effet en quelque mesure la création de Claude. Sir Ernst Gombrich explique:

travellers used to judge a piece of real scenery according to his standards. If it reminded them of his visions, they called it lovely and sat down to picnic there. Rich Englishmen [...] decided to model the piece of nature they called their own [...] on Claude's dream of beauty. In this way, many a piece of the lovely English countryside should really bear the signature of the French painter who settled in Italy [...].⁸

Ce fait historique fournit un des cas bien documentés de la nature imitant l'art et évoque matériellement ce que le critique Said a appelé "the infinite regression of representation"⁹, effet qui émousserait la distinction troublante entre la présence et l'image.

Mais Constable doit inspirer de la confiance chez Bonnefoy pour une deuxième raison paradoxalement opposée à

⁷Timothy Brownlow, John Clare and Picturesque Landscape (Oxford: Clarendon Press, 1983) p.12.

⁸Sir Ernst Gombrich, The Story of Art (London: Phaidon Press, 1961) p.295.

⁹Edward Said, The World, the Text, and the Critic (Cambridge, Mass.: Harvard U. P., 1983) p.202.

la première: c'est l'un des peintres les plus fidèles à la nature. Sa propre méfiance envers l'imitation n'a d'égal que sa passion de Claude, précisément parce qu'il le juge également voué à la poursuite de la vérité au lieu de lui substituer des formules esthétiques. Constable, qui aime utiliser un verre d'eau pour démontrer la transparence de Claude¹⁰, écrit à un ami:

Good God - what a sad thing it is that this lovely art - is so wrested to its own destruction - only used to blind our eyes and senses from seeing the sun shine, the feilds (sic) bloom, the trees blossom, and to hear the foliage rustle - and old black rubbed-out bits of canvas, to take the place of God's own works.¹¹

Si le style et le langage sont de Constable, le sentiment pourrait être de Bonnefoy. Dans le poème "Dedham from Langham", celui-ci loue le peintre d'avoir su recueillir le son des cloches et celui du ruisseau dans l'herbe, "le bruit d'abeilles des choses claires" (:66), même l'odeur des fleurs. Le "fruit" d'une image qui s'intègre "réel parmi les choses dites", est la manifestation d'une présence totale, d'une expérience vécue qui n'éclipse pas le monde créé. Si Constable vise l'activation du souvenir englobant, non pas

¹⁰Constable s'exclame devant ses étudiants: "Brightness was the characteristic excellence of Claude; brightness independent on [sic] colour, for what colour is there here?" Cité dans Basil Taylor, Constable, (London: Phaidon Press, 1973) p.227.

¹¹Michael Rosenthal, Constable, the painter and his landscape (New Haven: Yale U.P., 1983) page liminaire.

l'imitation de l'aspect visuel, il s'approche de la "présence" telle que l'envisage Bonnefoy.

Aucun peintre ne fait davantage partie de son paysage. La plupart de sa vie Constable habite la même vallée de la Stour où son père fut petit commerçant de moulins. Le fils se passionne pour les outils d'agriculture, le potager familial, la construction des barges, le fonctionnement des écluses. Est à souligner la synesthésie de ses perceptions, car il déclare qu'il s'est fait peintre autant pour rendre les sonorités, les textures: "the sound of water escaping from mill-dams, willows, old rotten planks, slimy posts, and brickwork"¹². La confusion féconde entre poésie et utilité l'amène à élaborer une série de ciels nuageux, minutieusement exécutée et annotée quant au temps précis; cette série se situe au carrefour improbable de l'objectivité scientifique et du pathétique.

C'est un des rares techniciens qui peignent des ébauches à l'huile, dehors, avant de les reproduire selon les normes de l'académie. De nos jours, Clark va jusqu'à avouer que certaines grandes toiles perfectionnées l'ennuient¹³. La méthode de travail, impressionniste d'intention sinon de technique, Constable la partage avec Claude, dont nous savons qu'il élaborait souvent ses

¹²Kenneth Clark, Landscape into Art (London: Harper and Row, 1976) p.153.

¹³Kenneth Clark, *ibid.* p.151.

horizons en plein air pour trouver le ton juste¹⁴. La lumière tendait, chez tous les deux, à devenir le sujet capital de l'oeuvre. Il résulta de leurs vagabondages à l'affût des nuances atmosphériques un sentiment extraordinaire d'immédiateté, d'une nature captée sur le vif.

Le "péché de l'oeil"

Et pourtant Constable semble avoir éprouvé de graves doutes à l'égard de la légitimité de sa poursuite artistique. Robert Desnos est sensible à l'air cauchemardesque de certains nuages¹⁵ de Constable quand ce poète surréaliste les étudie en revivant les méditations du peintre. En faisant appel au hic et nunc pour échapper à son désarroi, Desnos prétend y lire que "seule la terre ici nous est secourable" (ibid.).

Constable lui-même exprime des hésitations d'ordre moral qui reflètent une dichotomie quasi-bonnefidiennne entre la création et l'idolâtrie:

I filled my head with certain notions of freshness sparkle - brightness - till it has influenced my practice in no small degree, & is in fact taking the place of truth so invidious is manner, in all things-

¹⁴Kenneth Clark, *ibid.* pp.122-3.

¹⁵Robert Desnos, Écrits sur les peintres (Paris: Flammarion, 1984) p.160.

it is a species of self worship - which should always be combated - & we have nature (another word for moral feeling) always in our reach to do it with - if we will have the resolution to look at her.¹⁶

Constable était conscient de ce que Bonnefoy appellerait "le péché de l'oeil"¹⁷, état où la "gloire" de l'imitation risque d'obscurcir le souvenir de la présence.

La correspondance de 1823

L'envoûtement du jeune Constable vis-à-vis de Claude est attesté surtout par des lettres presque journalières à sa femme lors d'une visite chez Lord et Lady Beaumont.

"Only think that I am now writing in a room full of Claudes,[...] almost at the summit of my earthly ambitions"¹⁸. Le temps pluvieux s'oppose au travail dehors et le peintre s'abandonne à l'enchantement de copier son idéal: par exemple, le Narcisse, "far surpassing any other landscape I ever yet beheld", et un certain bosquet - "almost all that I wish to do in a landscape".

¹⁶Taylor, op.cit. p.225.

¹⁷Yves Bonnefoy, Récits en rêve (Paris: Mercure de France, 1987) p.177; mon abréviation RR.

¹⁸Taylor, op.cit. p.214. On trouvera toutes les lettres pertinentes dans l'appendice de ce livre;; je n'indiquerai donc pas la pagination de chaque citation.

Son premier but est de capter la lumière de Claude, ce qu'il appellera à tête reposée "the calm sunshine of the heart", mais le ton presque viscéral de ses lettres dément la tranquillité. Il travaille comme un possédé, - "Never once went out of the door last week" - prolongeant sa visite pour mener à terme une espèce d'enfantement dont, juste avant son départ, il accouchera: "only done this morning & it is beautiful & all wet & so I could hardly bring it with me". Tout en se disant "greedy with the Claudes", il essaie de se disculper devant sa femme en citant les avantages artistiques et financiers que la famille tirera de cette visite. S'il se moque de lui-même - "I have slept with one of the Claudes every night. You may well indeed be jealous" - son enjouement cache une pointe d'inquiétude: "If anything could come between our love it is [Claude]".

Ce que j'aimerais souligner, c'est la simultanéité de ses élans vers la nature et vers un certain art, élans qui tantôt se soutiennent, tantôt se combattent. En somme, la rencontre avec Claude à deux siècles de distance provoque chez cet admirateur de la clarté naturelle un malaise que reconnaît le lecteur de Bonnefoy, et qui est l'un des grands thèmes de la poésie de celui-ci.

Une oeuvre d'art "lavée de sa différence d'image"

Dans un de ses Récits en rêve, Bonnefoy imagine le monde menacé par une surabondance d'oeuvres d'art.

"L'artiste du premier jour avait cru qu'on n'adorerait que son oeuvre, non ces reflets" (RR 175). Pour éviter la catastrophe, il suffit qu'un artiste produise une seule image "purifiée, lavée de son être - de sa différence-d'image" (ibid.). Ce n'est pas la création en soi qui est la faute, car Dieu aussi, l'artiste du premier jour, a créé le monde "pour s'y mirer" (RR 175), donc comme miroir. L'idolâtrie s'introduit quand l'image, le rêve, se substitue à l'unité de tout en insistant sur sa "différence". Comment restaurer l'unité?

Le récit s'achève avant la crise, avant qu'on ne sache ce qui constituerait une oeuvre d'art 'purifiée'. Serait-ce une oeuvre produite par le pur hasard, sans aucune réflexion, simplement "la nuée", la "lumière" (RR 176)? On se demande si Bonnefoy a eu à l'esprit la qualité lumineuse, la prétendue méthode irréfléchie de Claude. Récits en rêve se situe comme Ce qui fut dans le champ mythique et verbal désigné par John Donne et l'Exode, car le narrateur indique que l'artiste rédempteur concilierait la lumière et l'ombre :

se permettrait-il d'imiter [...] l'irreprésentable lumière qui, comme telle, prenant la mimésis par son centre d'ombre, substituant ses grands cercles

d'ondes aux reflets et remous de l'imaginaire, paraîtrait, pure, dans le dessin rédimé? (RR 177)

Définie ainsi, il est évident que la lumière divine n'est représentable qu'obliquement, les 'cercles d'ondes' étant signe d'un centre vide en apparence. L'introduction de l'image peinte dans l'oeuvre écrite, ainsi que l'évocation des sonorités dans l'art visuel, rappelle également cette démarche oblique qui vise à établir une sorte de vibration sympathique, vibration qui atteindrait indirectement son but. Dans Ce qui fut sans lumière, Bonnefoy poursuit la recherche de "l'irreprésentable lumière".

Dedham from Langham, les toiles.

Comme l'indique la postface, nous avons affaire moins à une toile qu'à un phénomène de la création qui préfigure Monet: l'interrogation répétée d'un endroit familier. Le grand livre de Basil Taylor reproduit une quinzaine de vues apparentés sur la vallée de la Stour avec le village de Dedham, le clocher normand de l'église, quelques méandres de la rivière, la mer en bande claire sur l'horizon. Tout y contribue à proposer des compositions "pittoresques" selon les normes établies par la tradition claudienne, compositions sans drame, pleines de cette retenue classique que Bonnefoy associe ailleurs à Claude:

si l'on pressent l'infini on ne perçoit jamais qu'un ou deux arpents de la richesse terrestre. Et ce refrènement qu'on prend parfois pour trop de bon goût porte en fait l'art du peintre, étant sagesse acceptée, au plus près qu'il se peut de l'expérience morale. (I 298)

Les figures, quand il y en a, s'y insèrent comme nécessaires dans le paysage: Dedham Church and Vale, Dedham Vale with Ploughman, Dedham, the Skylark etc. Bonnefoy loue les peintres qui permettent à l'esprit de "s'apaiser parmi les fruits de ce monde", car, ayant aimé ce qu'ils interrogent, ils lui ont "reconnu du sens, [...] témoins ainsi du médiateur autant qu'envers nous médiateurs" (I 297). Cette idée exprimée dans L'Improbable annonce déjà la notion du reflet.

Il est vrai que Claude hante ces toiles de Dedham imbues de la douce mélancolie qu'inspire le sentiment du fugitif: "on pourrait croire / Que tout cela [...] va finir" (:65). Mais l'influence formelle de Claude sur Constable mérite une analyse plus spécifique car elle suggère le mécanisme citationnel dont se sert Bonnefoy.

Liens formels et iconographiques

La signature claudienne est une composition à plans parallèles disparaissants, articulés par la subtile gradation de tons, par des silhouettes, des "coulisses" obscures, des figures groupées au milieu et par un horizon lumineux, le tout soumis à l'unité d'une ambiance lyrique empreinte d'onirisme. Les critiques admettent l'influence

directe de Claude sur Constable: "witness the familiar comparison of Hagar and the Angel with Dedham from Langham", écrit Rosenthal¹⁹, selon lequel cette influence serait purement formelle, non iconographique.²⁰

Cependant le tempérament de Bonnefoy ne saurait se contenter d'un rapport uniquement formel. Au contraire, voici une clé pour les vers du poème "Dedham, vu de Langham" qui, au lieu de s'adresser à Constable dans ce poème consacré à lui, semblent viser Claude en évoquant Agar:

Peintre de paysage, grâce à toi
 Le ciel s'est arrêté au-dessus du monde
 Comme l'ange au-dessus d'Agar quand elle allait,
 Le coeur vide, dans le dédale de la pierre. (:66)

Bonnefoy indique ainsi que "Dedham, vu de Langham" rappelle la scène biblique peinte par Claude, où l'ange descendu du ciel annonce à la femme cruellement abandonnée la bienveillance continue de Dieu. L'annonce faite à Agar

¹⁹Rosenthal, op.cit. p.34.

²⁰Ibid. p.35. Agar et l'ange impressionne le jeune Constable en 1802 (Clark 1976, op.cit p.148); cependant, ailleurs Clark nuance son évaluation: "We can feel the half-conscious memory of the Claude in the first dated picture in which Constable is recognisably himself. A picture of Dedham Vale of 1802; and twenty-six years later it appears again, full of sparkling details that would not have fitted into Claude's ideal scheme." Kenneth Clark, The Romantic Rebellion, (Don Mills, Ont.: Longman Canada, 1973) p.266.

préfigure l'annonce faite à Marie dont l'heureux issue trouvera son plein épanouissement dans la cinquième partie du recueil avec l'Enfant. L'incontestable importance iconographique de ce motif pour Bonnefoy est soutenue aussi par l'une des illustrations de L'Arrière-pays, [H]agar et l'ange de Poussin; évidemment, l'image fait partie du panthéon bonnefidien.

Mais avant de revenir au thème de la femme délaissée j'aimerais signaler d'autres rapprochements entre les deux paysagistes.

Boatbuilding

Selon Rosenthal, une toile de Claude, L'Embarcation de Ste Ursule, aurait fourni le modèle pour la toile appelée Boatbuilding. Mais tandis que les critiques établissent des parallèles dans la composition, le lien conscient pour Constable est la lumière: in "no other picture I have seen the evanescent character of light so well expressed"²¹. Cependant, il s'y ajoute un autre trait important. Il est significatif que ces bateaux placés au milieu d'un pré par Constable remplacent le bateau prêt à appareiller chez Claude. Ils évoquent l'acquiescement confiant à la terre qui apprivoise ce que Bonnefoy appelle sa tentation gnostique. Cependant, le titre même de "Dedham, vu de Langham" suggère le regard porté vers "là-bas" et retient la

²¹Taylor, op. cit. p.227.

tension de ces deux élans opposés.²² La petite fille dans le pré se demande "si ce n'est pas là-bas qu'il faudrait vivre", tout en dédaignant la beauté à portée de sa main: elle "cueille pour rien la fleur qu'elle respire / Puis la jette et l'oublie" (:67). Constable, dit la voix du poète, a su redécouvrir le pays de l'enfance où l'accord de la terre et de l'idéal est assuré par l'ange messager:

C'est comme si la foudre qui frappait
Suspendait dans le même instant, presque éternel,
Son geste d'épée nue, et comme surprise
Redécouvrait le pays de l'enfance. (:69)

Les points de fuite

Un dernier trait formel est ici pertinent. Puisqu'en exécutant ses toiles à grand format Constable aurait créé plusieurs points de fuite²³, comment éviter de penser à l'essai de Rue traversière où Bonnefoy se penche sur cette même caractéristique chez certains peintres de la Renaissance. Au moment où la découverte des lois de la perspective aurait permis la représentation systématique de l'univers, l'oeil est savamment appelé "ailleurs, vers un autre centre" (RR 90), ce qui détruit la cohérence du temps

²²Dans une communication verbale, R. Kocourek de l'Université Dalhousie m'a signalé les connotations sémantiques opposées des mots "long" et "dead", donc de la durée et de l'éternel, dans "Dedham, vu de Langham".

²³Rosenthal, op.cit. p.139.

et de l'espace. Le poète en tire la leçon de la métaphoricité de l'être, incapable de donner l'idée suffisante de l'Un plotinien. Sans connaître le motif de Constable dans une démarche semblable, Bonnefoy a reconnu l'humilité que prônait le peintre qui savait écouter "cet absolu qui vibre dans le pré parmi les ombres" (:66) et qui réussissait à peindre la "plénitude" dans le bruit, "l'éternité dans l'odeur" (:66).

"Psyché devant le château d'Amour" (:73)

Après avoir signalé les rapprochements formels et iconographiques attestés entre Claude et Constable, j'aimerais 'spéculer'- speculum en latin veut dire 'miroir'- pourquoi, dans Ce qui fut, la toile Psyché devant le château d'Amour a remplacé Agar et l'ange, toile qui aurait servi de modèle à Constable pour Dedham from Langham.

Une seule page du recueil est consacrée à la toile de Claude au même titre. Elle commence par l'évocation onirique des marines du peintre dont l'ambiance nostalgique risque de favoriser le départ vers une terre inconnue et de dévaloriser le hic et nunc:

Il rêva qu'il ouvrait les yeux, sur des soleils
Qui approchaient du port, silencieux
Encore, feux éteints; mais doublés dans l'eau grise
D'une ombre où foisonnait la future couleur.

Puis il se réveilla. Qu'est-ce que la lumière? (:73)

Mais Bonnefoy souligne que Claude, comme Constable, a su réintroduire la présence dans le paysage idéal du rêve par le biais d'aspects précaires et sonores, c'est-à-dire par la temporalité et l'imperfection:

Il peignit donc le port mais le fit en ruine,
On entendait l'eau battre au flanc de la beauté
Et crier des enfants dans des chambres closes (:73).

Plus essentiel, cependant, est l'art de peindre la lumière du ciel accueillie et reflétée par la terre nue: "Les étoiles étincelaient parmi les pierres" (ibid.).

Ce n'est que le dernier quatrain qui aborde le sujet annoncé par le titre, et avec une intensité touchante par sa discrétion expressive. Est évoqué le "dernier tableau" de Claude, avec Psyché,

qui, revenue,
S'est écroulée en pleurs ou chantonne, dans l'herbe
Qui s'enchevêtre au seuil du château d'Amour (ibid.).

Cette image rayonnante et élégiaque de Psyché relie les thèmes claudiens et ceux de Constable en ajoutant l'ingrédient de l'espoir. Comme Agar - et comme Coré où Flore, autres femmes mythiques aimées de Bonnefoy - Psyché erre dans le monde à la recherche de ce qu'elle aime. Mais Psyché est exilée trois fois: d'abord par ses parents qui croient obéir à l'oracle en l'abandonnant au prétendu monstre, ensuite par son époux, Éros, qui préfère rester

invisible et l'abandonne pour son manque de confiance quand elle insiste sur la nécessité de le voir, et finalement par ses soeurs jalouses qui l'ont incitée à transgresser l'interdiction.

La tristesse et l'apparente impossibilité d'une résolution semblent avoir suggéré à Bonnefoy le choix de ce tableau. Pendant une discussion au colloque de Pau sur son oeuvre, Bonnefoy a avoué que l'Occident, pays du soleil couchant, est pour lui le pays de la mélancolie, parce que l'homme occidental

sait de l'intérieur que son consentement à la pensée conceptuelle l'a privé d'une réalité qu'il désire toujours et qu'il maintient, en fait, mais fantasmatiquement dans mille représentations de son rêve, comme réalité ainsi à la fois absente et présente.²⁴

Malgré l'élan vers la joie dans les choses du simple, Bonnefoy revient donc à la mélancolie comme étant la meilleure expression de sa poétique. Dans son essai "L'acte et le lieu de la poésie", Bonnefoy "identifie presque" la poésie moderne avec la figure de Psyché, "loin de sa demeure possible" (I 185).

On comprend donc aussi pourquoi Constable, peintre de la plénitude, dut attendre si longtemps pour figurer chez ce

²⁴ dans: Yves Bonnefoy, poésie, art et pensée, (Pau: Carnet du Centre des recherches sur la poésie contemporaine, 1983) p.132.

poète. Ce n'est qu'en pénétrant jusqu'à la dimension 'claudienne', mélancolique, de Constable que Bonnefoy apprend vraiment à aimer le peintre anglais; il fallait pressentir le soleil couchant dans la lumière remplie de "freshness" et "sparkle".

Dans son livre sur la théorie du roman, Bakhtine a analysé l'évolution des interprétations de la fable de Psyché.²⁵ Il constate que le récit s'organise depuis longtemps selon le schéma châtiment / rédemption, le rôle du hasard, de la "fortune aveugle", devenant de plus en plus limité. Il me semble cependant significatif que chez Yves Bonnefoy l'histoire de Psyché ne se résume plus ni par sa transgression, ni par son pèlerinage rédempteur, ni surtout par son rachat accompli. Le noyau du mythe se réduit ici au désir en suspens. Psyché n'erre plus. Elle s'est arrêtée, assise dans l'herbe, et regarde au loin le château illuminé de son bonheur.

Il est vrai que les lecteurs savent que le mythe classique de Psyché aura un dénouement heureux: là, les époux seront réunis et leur enfant s'appellera Plaisir. Et si, pour Bonnefoy, la poésie moderne s'identifie avec la figure de Psyché "loin de sa demeure possible", c'est aussi à cause de l'espoir irraisonnable qui l'anime au fond de son

²⁵M. Bakhtine, Esthétique et théorie du roman, trd. D. Olivier, coll. Tel (Paris: Gallimard, 1978) p.268.

désespoir. Mais la Psyché de Bonnefoy incarne dans cette figure-icône un espoir tu, implicite, en suspens.

Les Néo-platoniciens aussi ont interprété ce mythe comme l'allégorie de l'âme purifiée par la souffrance; le mot "psyché" signifie "âme" et aussi "papillon", sème qui promet l'idée d'une métamorphose heureuse.

Mais pour Bonnefoy, une troisième définition du mot a dû déterminer le choix de ce tableau: "psyché" veut dire aussi "miroir" en français. C'est ainsi que la voix qui raconte le rite d'enterrement auquel nous avons déjà fait allusion relie le thème du miroir et celui de Psyché:

Ils aimaient ce miroir
Dont le cadre écaillé s'ornait encore
Des cornes d'abondance de l'âge d'or [...]

Ils ont placé
Le miroir dans la terre, sous la neige,
Comme du grain; comme l'épi de ciel
Qui doit pourrir longtemps dans la boue du monde.
(:81)²⁶

L'allusion à l'épi de la fertilité réunit encore une fois les trois femmes exilées : Psyché, Agar et Coré. Mais la

²⁶Un miroir orné et une psyché figurent aussi dans le récit onirique en prose, L'Ordalie (Paris: Maeght, 1975) pp.8-9: "Flore traîna hors du cercle le miroir doré du salon, puis la psyché et des glaces diverses de cheminées. Ce travail cependant ne brisait pas le charme. Elle le sentait vivre encore et s'insinuer en elle et s'attacher quand elle eut replacé le dernier miroir à sa place usuelle dans cet appartement qu'elle abandonnait." Est particulièrement sensible dans ce passage énigmatique le pouvoir magique du miroir.

figure de Claude la plus apte à transmettre l'espoir au nadir du désespoir, c'est "Psyché".

Peindre avec des morceaux de miroir

Il doit être évident qu'en évoquant des liens formels entre Constable, Claude et Bonnefoy, nous n'avons pas voulu risquer de négliger les rapports profonds entre leurs oeuvres. Ainsi, s'il y a mention de subtilités techniques dans le poème, elles ont une interprétation métaphysique. Bonnefoy s'adresse à Constable en écrivant:

Mais tu a su mêler à ta couleur
 Une sorte de sable qui du ciel
 Accueille l'étincellement dans la matière (:65).

Il est intéressant de noter que dans les Récits en rêve aussi, un vieux moine ajoute des morceaux de verre à la couleur pour "refléter le ciel" (RR 170); ce qui soulève dans l'essai la question si le dieu incarné ne serait lui-même "qu'un miroir" (ibid.). Tout au moins faut-il constater que Dieu se confond ainsi avec sa création.

Le lecteur est parfois pris de vertige dans le dédale miroitant où la vérité se révèle par le reflet et vice versa, mais Bonnefoy évite de se laisser éblouir. Il soutient le sens du progrès linéaire en insistant sur les images des chemins (:51) et surtout sur celle du fleuve (:98), comme d'ailleurs dans Dans le leurre du seuil. Malgré

ses méandres contournés et à moitié cachés, la Stour de Constable atteint visiblement la mer lointaine, cette bande miroitante.

Points de repère

Les peintres byzantins savaient que "l'éclat parle mieux du divin que ne fait la forme" (RR 170), mais selon Bonnefoy ils étaient parfois soupçonnés d'hérésie, surtout quand ils ajoutaient des morceaux de miroir à leurs mosaïques. Dans Ce qui fut et dans "La mort d'un peintre d'icônes", le progrès est indiqué par le rêve, c'est-à-dire la lumière reflétée, qui se détache de la matière et s'ajoute au divin en voie de paraître:

Pour que l'éclat du divin soit vraiment, soit fortement, attesté par notre humanité qui est encore si sombre, ne faut-il pas qu'il s'élançe du sein obscur de nos mots, ou de nos façons de peindre, l'être ne s'affirmant parmi nous [...] que s'il a pris forme d'un rêve? (RR 170)

Ce passage en prose trouve son écho dans les vers adressés à Constable:

Tu peins, il est cinq heures dans l'éternel
De la journée d'été. Et une flamme
Qui brûlait par le monde se détache
Des choses et des rêves, transmutée. (:68)

Selon "La Mort d'un peintre d'icônes", c'est la tâche du peintre de contribuer à la création du divin, d' "affirmer l'être" du premier artiste en lui en renvoyant le reflet, attestant la foi - suspecte - que l'image "elle seule est passage entre le divin et la terre" (RR 171).

Plus que tout, ce qui permet au poète de s'orienter est "l'étoile" épiphanique dont l'un des avatars est la mort. "Elle, la mort,/ Elle défait le temps" (:69). La dernière image établit le lien entre la lumière et son absence. Le mur devient miroir, l'opacité obscure s'avère capable de projeter le reflet: la mort "montre le mur qu'éclaire le couchant". Au début, l'auge des bêtes était brisée, et le poète rêvait de la voix du berger, de la plénitude d'autrefois; à la fin, par une reprise réussie de cette image, l'étoile qui se reflète dans l'eau de l'auge "abreuve" le troupeau "dans rien que la lumière" (:69).

Pour nous assurer de cette lecture, soulignons l'importance de l'image parallèle qui se termine sur une note à moitié triomphale, à moitié mélancolique, le récit intitulé L'Indéchiffrable : "L'image peinte [...] renvoie dans la pénombre un grand rayon rouge, reçu du ciel de la rue" (RR 185).

Dans "L'acte et le lieu de la poésie", Bonnefoy avait demandé s'il ne suffisait pas, pour atteindre le vrai lieu, de voir une vitre illuminée par le soleil du soir (I 133).

Une lecture attentive de Ce qui fut a révélé le foisonnement continu de cette métaphore dans l'imaginaire bonnefidien.

Fixer la lumière

Il est difficile de parler de cette oeuvre touffue et miroitante en tenant compte de tous ses multiples fils noués. Bien que l'étude de l'intertextualité des diverses oeuvres bonnefidiennes ne soit aucunement nécessaire pour une appréciation esthétique de l'oeuvre en tant que poème, il m'a néanmoins semblé utile de montrer comment le tissu reste attaché au répertoire imaginaire du poète, d'autant plus que le sujet est effectivement l'unité de tout, l'unité longtemps recherchée de la présence et de l'image. Constable constitue dans Ce qui fut sans lumière un "miroir courbe" dont l'étude permet d'apercevoir de loin cette unité. Du seuil de "l'immense / Château illuminé d'une autre rive" (:101), Psyché s'obstine à attendre sa réunion avec Éros.

PAGINATION ERROR.

TEXT COMPLETE.

ERREUR DE PAGINATION.

LE TEXTE EST COMPLET.

NATIONAL LIBRARY OF CANADA.

CANADIAN THESES SERVICE.

BIBLIOTHEQUE NATIONALE DU CANADA.

SERVICE DES THESES CANADIENNES.

CHAPITRE V

Degas et le geste

En 1955, la réimpression du livre de P.- A. Lemoisne sur Degas permet à Yves Bonnefoy, poète et critique dont Peintures murales de la France gothique¹ venait de paraître, de méditer l'art du XIXe siècle. Les jugements hautement individuels du poète témoignent d'un esprit exigeant à la recherche des ressorts de la création. Mais sa visée est remarquable aussi parce qu'elle pénètre la signification du geste chez Degas dans une interprétation qui éclaire la pensée de Bonnefoy.

Il va sans dire que l'enchevêtrement de ses idées s'inscrit dans un continuum. Réfléchir "au nom, à la couleur, à la présence et au vide"², comme dit le voyageur des "Remarques sur la couleur", se fait simultanément dans un monde insaisissable sinon par l'esprit d'analogie. Aussi, le compte rendu sur Lemoisne fournit-il l'une des occasions où Yves Bonnefoy interroge l'expérience immédiate de la réalité, la 'présence', par le biais de la peinture.

On admettra volontiers que l'oeuvre de Degas semble s'y prêter. L'instant présent, dans une de ses manifestations

¹Yves Bonnefoy, Peintures murales de la France gothique (Paris: Paul Hartmann, 1954).

²Yves Bonnefoy, Récits en rêve (Paris: Mercure de France, 1987) p.147; mon abréviation: RR.

les plus aiguës, cela peut être "un bout de ruban, incompréhensible" (RR 147), constatera Bonnefoy dans ces "Remarques" publiées bien plus tard, il est vrai, et sans mention de Degas, mais avec la même curiosité émerveillée et rêveuse qui a dû pousser celui-ci à se pencher, jour après jour, sur les costumes de danseuses ou les chapeaux de modistes.³ Aussi, quand Bonnefoy décrit douze ans plus tard l'effet, foudroyant et incertain à la fois, de la présence visuelle, ses images semblent-elles commenter les toiles de Degas: "éclat soudain de quelque couleur, présence accrue d'un détail - un chapeau trop vaste, une cage vide posée à terre" (RR 146). Ce sont des images dont "l'intensité sans raison, brume de ce fait elle-même" (ibid.), prête au monde quotidien l'aspect fantasmatique de l'irréel avec l'évidence incontestable de la réalité.

L'anecdote

Yves Bonnefoy loue la réédition abrégée de Lemoisne surtout pour sa discrétion en matière de biographie. C'est au cours de la discussion qui suit que le lecteur retrouve une préoccupation capitale de Bonnefoy: Degas, dit-il,

³Pour tout ce qui concerne ce peintre, je renvoie à Degas, catalogue raisonné de l'exposition internationale montée en 1988-1989 par les Musées nationaux français / Musée d'Orsay, le Musée des beaux-arts du Canada et le Metropolitan Museum of Art, 640pp.; mon abréviation Degas cat se réfère à la version française du catalogue qui existe aussi en anglais. "Etude d'un noeud de ceinture" p.407; la série sur les modistes pp.395-401.

"tenait la peinture pour une activité absolue, infiniment séparable de l'anecdote, et même de l'existence"⁴. Cette dévalorisation catégorique de la vie privée mérite d'être questionnée.

Incontestablement, il est difficile de distinguer impartialement la vie artistique de la vie privée. Les témoignages de contemporains, comme par exemple ceux d'Ambroise Vollard, nous font penser au contraire que chez Degas tout au moins, l'appréciation presque obsessionnelle du geste banal, telle qu'elle se manifeste dans ses oeuvres, est inséparable de son vif plaisir de l'anecdote et du trait verbal⁵. Degas paraît toujours à l'affût du geste, autant dans le tramway et les cafés que dans son atelier. Si cela est vrai, pourquoi Bonnefoy refuse-t-il d'admettre l'interpénétration de la vie et de l'art? Faut-il en conclure que cette séparation est d'une importance magistrale pour lui?

Une trentaine d'années plus tard au colloque de Cerisy, le poète se prononcera différemment sur le rapport profond entre la vie quotidienne et l'art en parlant de son oeuvre personnelle. Daniel Lançon venait d'ailleurs, au

⁴Yves Bonnefoy, L'Improbable et autres essais, coll. Idées (Paris: Gallimard, 1983) p.168; mon abréviation: I.

⁵Voici le témoignage de G. Jeannot: "[Degas] mêlait à ses jugements des anecdotes sur différents artistes célèbres, pliant sous les récompenses officielles. C'était raconté avec une légèreté de touche et une drôlerie charmante" (Degas cat 168).

cours de ce colloque, de démontrer la maîtrise d'Yves Bonnefoy, qui réussit à "revivre", à comprendre et à aimer le parcours particulier de chaque artiste "sans avoir réellement recours au détail biographique"⁶. Ce problème platonicien au fond se pose sans cesse pour Yves Bonnefoy qui parlera souvent de sa tentation 'gnostique'; car la rupture entre deux domaines irréconciliables fait partie de la séparation gnostique entre le monde créé, foncièrement mauvais, et le monde divin. Dès qu'on distingue à l'intérieur d'une oeuvre d'art l'essence et l'accident, l'usage du détail anecdotique est évidemment miné.

Or, à Cerisy, Yves Bonnefoy se déclare pour "la part métonymique de la métaphore" (Sud 423), qui fournirait les richesses, c'est-à-dire l'obscurité et l'épaisseur, de la poésie moderne. Tout se passe, dit-il,

comme si je ne pouvais accéder à l'élément comparant qu'en m'attachant à des choses, ou des événements, ou des êtres, qui lui sont reliés - pour moi - par contiguïté. (Sud 423)

Dédain donc pour l'anecdote réductrice, bavarde, et justification après tout de l'anecdote révélatrice, exemplaire? Le problème ne se résout pas dans une polarisation simpliste. Bonnefoy admet en 1983 que le "recourbement" (Sud 423) des mots d'un auteur sur sa vie privée serait la "seule authenticité de sa prétention à

⁶Yves Bonnefoy (Sud 15e année, 1985) p.396; mon abréviation: Sud.

parler pour tous, et avec tous" (ibid.). Mais sa profession de foi POUR le hasard (ou la contiguïté), tout en étant on ne peut plus bonnefidienne, ne semble jamais se produire sans violent débat intérieur.

On verra cependant que l'analyse du geste contribuera à préciser dans quelles conditions Yves Bonnefoy est prêt à composer avec la banalité et même à l'aimer passionnément; dans une certaine mesure, l'étude de Degas, à la fois maître du geste et défenseur d'un art absolu, a dû favoriser, chez Bonnefoy, la "gestation", si l'on ose dire, de l'esthétique tensionnelle qu'on lui connaît. Rappelons-nous néanmoins que malgré son respect croissant pour "la part métonymique de la métaphore", ce que vise le poète, c'est la part "comparée", la part de l'absolu plus ou moins inaccessible, de sorte que le métonymique, l'anecdotique, n'est qu'un pis-aller dont le critique intransigeant n'accepte pas toujours de bonne grâce la nécessité.

Les Fleurs de la Cécité

Une autre affirmation de cet essai sur Degas est également révélatrice de la pensée d'Yves Bonnefoy. Contrairement à Lemoisne⁷, Bonnefoy considère les oeuvres tardives comme l'apogée de l'art de Degas : "Dans les

⁷ Gary Tinterow dit de Lemoisne qu'il semble "avoir été incapable de discerner l'évolution subtile dans l'art et la technique de Degas" et que la chronologie établie par Lemoisne ne tient plus aujourd'hui. Pour Lemoisne l'époque 1878-93 représente l'apogée du maître (Degas cat 364).

admirables pastels de la vieillesse, on voit le néant en acte dans l'imprécision violente des traits" (I 169). De nos jours, les spécialistes de Degas s'accordent pour confirmer l'opinion de Bonnefoy: selon Tinterow, Lemoisne se serait trompé en interprétant le moins achevé - postérieur selon la chronologie la plus récente - comme étant préparatoire (Degas cat 365). Mais ce fait nous intéresse surtout parce que cette opinion bonnefoidienne s'assortit à son oeuvre poétique. Le peintre des Raisins de Zeuxis imite Dieu en préférant "l'angoisse de la recherche à la joie de l'oeuvre accomplie"⁸.

Or, "L'imperfection est la cime"⁹, le titre d'un poème de Hier régnant désert, aurait pu être prononcé par Degas. Celui-ci préférerait le "genre de peinture qu'on vend après la mort de l'artiste, à d'autres artistes qui ne se soucient pas de ce que [l'oeuvre] soit terminée ou non" (Degas cat 553). Le marchand de tableaux Ambroise Vollard se rappelle que Degas n'achevait que rarement ses dessins, et cela par "excès de conscience"¹⁰.

Cette convergence des opinions, est-ce une preuve de la perspicacité critique de Bonnefoy ou plus simplement la mise

⁸Yves Bonnefoy, Encore les raisins de Zeuxis/ Once more the Grapes of Zeuxis, traduit par Richard Stamelman (Montauk: Monument Press, 1990) s.p.

⁹Yves Bonnefoy, Poèmes, coll. Poésie (Paris: Gallimard, 1982) p.139; mon abréviation: P.

¹⁰Ambroise Vollard, Souvenirs d'un marchand de tableaux (Paris: Albin Michel, [1937] 1984) p.271.

en évidence d'une évolution du goût? Pour le moins est-il sûr qu'aujourd'hui l'attrait de Degas réside, en grande partie, dans sa recherche d'une perfection au-delà de la maîtrise technique aussi grande qu'elle soit. Degas a évoqué à ce propos le miracle des Noces de Cana; il s'agit d'effectuer une transsubstantiation (Degas cat 29), de changer l'eau banale du réalisme en vin spirituel.¹¹

L'opinion critique de Bonnefoy paraît cependant moins orthodoxe quand il interprète l'aveuglement progressif du peintre, aveuglement qui impose cette imperfection. Là on se trouve d'emblée au carrefour de l'anecdote et de la spiritualité. La myopie est une faiblesse qui suscite la recherche au-delà des surfaces et des couleurs tout en entravant la justesse de la ligne. Mais Bonnefoy n'y voit qu'un avantage:

Mais ses dernières ébauches qui sont le sens de toute son oeuvre - le sens est ce qui vient à la fin - accusent un caractère qu'il faut dire plutôt baudelairien. La beauté est ce qui vient avec le malheur, dont elle est l'illustre compagne. (I 169)

Il ne faut pas chercher loin pour expliquer cet adjectif "baudelairien" utilisé à ce propos: réuni avec l'article sur Degas dans le volume de L'Improbable se trouve l'essai "Les Fleurs du Mal", article où Bonnefoy nous scandalise en prétendant que Baudelaire aurait volontairement accueilli

¹¹Dans le chapitre sur Michel-Ange la notion de l'inachevé chez Yves Bonnefoy a été examinée en plus de détail.

la syphilis pour atteindre à un degré plus profond de son art. Le problème serait essentiellement linguistique: puisque le vers de Baudelaire, presque au même degré que celui d'Hugo, reste discours et que le discours est 'mensonge' parce qu'il "supprime l'excès" (I 33), Baudelaire aurait été contraint à consentir à la mort:

S'il n'y a pas de poésie sans discours [...], comment, donc, en sauver la vérité, la grandeur, sinon par un appel à la mort. [...] Puis, que celui qui parle s'identifie à la mort. (I 34)

Bonnefoy voit dans le malheur une exigence d'ordre moral de l'artiste à la recherche de "l'objet vrai [...] au-delà de la vision habituelle" (I 169). Selon Bonnefoy, Degas est forcé d'épouser l'aveuglement au moment où sa maîtrise technique risque de le combler, au moment où la perfection menace la vérité profonde, "au moment même où il accède à cette perception exacte qui est l'ambition de tout son art" (I 169).

En passant, Bonnefoy évoque les Florentins et Michel-Ange, illustres prédécesseurs qui, eux aussi, ont inspiré des interprétations 'gnostiques' de Bonnefoy: 'gnostiques' parce qu'ils ont cherché dans l'art "un empire de l'esprit sur ce qui est" (ibid.), préférant la réalité hors d'atteinte à la perfection du hic et nunc. Peut-être est-ce surtout devant 'l'échec' d'un maître que Bonnefoy est sensible à la sollicitation et à l'inspiration de l'art visuel.

Cependant, l'accueil exalté et un peu pervers de l'éphémère, du laid, de la maladie, de la mort sépare Bonnefoy des critiques qui utilisent des critères purement esthétiques, et même ceux qui préconisent l'imperfection regrettent le plus souvent le désarroi et l'angoisse du vieux Degas. On entend parler avec plus ou moins d'enthousiasme du naturalisme du peintre, mais Bonnefoy est presque seul à célébrer la déchéance physique du peintre comme stigmaté - si l'on peut dire - de sa grandeur. Toujours est-il que Renoir paraît avoir confié à son fils Jean l'opinion que "Degas a peint ses meilleures choses quand il n'y voyait plus" (Degas cat 30).

Bonnefoy parvient à consentir au hasard, au "métonymique", après être passé par le purgatoire de sa gnose; il a cru discerner une évolution semblable chez Degas. Mais même par son parti pris évidemment outré, par cet étrange détour volontairement irraisonné, Bonnefoy se rapproche étrangement de la perception de Degas. Le dicton du peintre: "Donner à la vérité l'apparence de la folie" (I 169) est aussi juste pour la critique de Bonnefoy que pour l'art de Degas.

Valéry: Degas danse dessin

Son propre parcours spirituel mis à part, une lecture a pu provoquer l'outrance des opinions bonnefidiennes. Il est permis de supposer que, consciemment ou non, l'article

sur Degas est dirigé contre Valéry, auteur du délicieux et gracieux recueil Degas danse dessin qui fut publié en 1938¹². Valéry y insiste que le 'grand' art assume ou préserve la domination sur la matière, qu'il ne s'abandonne pas à la description, au hasard, aux séductions du sensoriel, de l'instantané. "Je crois, quant à moi, qu'il importe assez que l'oeuvre d'art soit l'acte d'un homme complet" (ibid. p.177), affirme-t-il; pour Valéry cela veut dire que la partie intellectuelle y trouve son compte. Degas lui semble digne d'être désigné comme un classique, un peintre exemplaire à tous les égards.

Bonnefoy partage certaines opinions - certains goûts - de Valéry: quelques reproductions que Bonnefoy regrette de ne pas trouver chez Lemoisne se trouvent justement dans le recueil de Valéry (au moins dans sa réédition chez Gallimard en 1965).¹³ Toutefois, le lecteur est conscient d'une tension sous-jacente. Ce n'est que huit années après son "Degas", que Bonnefoy publiera les fruits de ses méditations sur Valéry - et alors sans mentionner Degas - mais l'article de 1963 commencera de la façon péremptoire et catégorique d'une apostasie:

¹²Paul Valéry, Degas danse dessin, coll. Idée / Art (Paris: Gallimard, [1938] 1965); mon abréviation: Valéry.

¹³Il s'agit des toiles suivantes: "Pédicure", "Place de la Concorde", "L'Absinthe" et "Le Viol".

Il y avait une force dans Valéry, mais elle s'est égarée. [...] il ne lui fallait pas cette poésie française qu'il a cru rationnelle et qui est trouble, qui a souci de l'obscur, qui s'accorde si peu, en substance, en profondeur, à ce lieu natal de sa pensée, la rive de nulle brume, l'horizon dangereux de l'évidence. Il y a des mirages de la clarté. (I 100)

Comme dans l'article sur Baudelaire où l'ennemi est la fausse clarté du discours, Bonnefoy se fait encore une fois champion de l'obscurité, du "trouble", et presque à la manière ossianophile d'une Madame de Staël qui opposait aux dieux clairs des pays ensoleillés un souci de moralité nordique. Bonnefoy se défend bien d'être romantique. Nous sommes trop loin du siècle des lumières, et l'enthousiasme et la foi qui coloraient encore le romantisme le plus épris d'obscurité ont cédé leur place au doute universel. Cependant, c'est parce que Valéry n'accepte pas la valeur positive du chaos que Bonnefoy le dénonce au nom d'une vérité qui ne "s'énonce" pas clairement.

C'est précisément le doute fécond que sème Bonnefoy dans les écrits variés de L'Improbable; mais les décalages, les ruptures irréversibles qu'il démontre ne sont pas toujours les mêmes: tantôt c'est l'obscur à l'intérieur de la parole ("Les Fleurs du Mal"), tantôt c'est la fissure entre le concept et la réalité ("Les Tombeaux de Ravenne"), ou bien c'est le manque de correspondance entre la pensée rationnelle et la langue française ("Valéry"), ou encore c'est le caractère trop platonicien de la langue française

en contraste avec la langue anglaise ("La poésie française et le principe d'identité").

Il est évident à l'inventaire de ses préoccupations que Bonnefoy se propose non seulement de préciser le caractère spécifique de Degas mais aussi ce qui constitue l'aspect prophétiquement moderne du peintre.

Le geste - la présence

Tous les préjugés, les passions, les partis pris de Bonnefoy se résument, au sujet de Degas, en une notion dont les critiques d'art ne sauraient nier la pertinence: le geste. Là se résout le conflit entre la forme et la couleur (on a parlé de la "couleur du mouvement" à propos de son oeuvre), mais là, surtout, se situe l'esprit essentiel de Degas. Le critique Fénéon élabore:

Les lignes de ce sagace et cruel observateur élucident, à travers les difficultés de raccourcis follement elliptiques, la mécanique de tous les mouvements: d'un être qui bouge, elles n'enregistrent pas seulement le geste essentiel, mais ces plus minimes et lointaines répercussions myologiques; d'où cette définitive unité du dessin. (Degas cat 368); je souligne)

Cependant, bien qu'on s'accorde à désigner le geste comme étant ce qu'il y a de plus individuel chez Degas, l'interprétation en diffère selon les tempéraments. Valéry, par exemple, qui consacre une section de Degas danse dessin à l'imitation gestuelle, rappelle le sang napolitain du peintre (Valéry 118) qui "mimait à merveille" et avec ravissement, étant doué d'une "sensibilité mimique" (Valéry

126) hors du commun. Mais ce n'est pas l'expressivité théâtrale ni la correspondance du corps et de l'âme qui fascine Bonnefoy, ce gnostique à moitié guéri, dans son analyse du geste.

Il serait intéressant de savoir si Degas investit les gestes du même sentiment de présence que Bonnefoy. Selon un critique, Degas aurait voulu pénétrer par la pantomime les pensées de son sujet, "voulant que le comportement imitatif permette de saisir les sentiments intérieurs de la personne que l'on imite" (Degas cat 205). Rien n'est plus loin de l'interprétation bonnefidiennne. Le marchand Vollard raconte d'ailleurs que Degas lui-même se montrait sceptique au sujet de l'expressivité. Degas aurait dit:

On m'appelle le peintre des danseuses, on ne comprend pas que la danseuse a été pour moi un prétexte à peindre de jolies étoffes et à rendre des mouvements.
(Degas cat 160; je souligne)

On connaît la prédilection du peintre pour l'instantané, si l'on peut dire, après et même avant son acquisition d'un appareil-photo Eastman-Kodak, et on discute souvent de l'aspect voyeur de ses oeuvres, surtout vers la fin de sa vie. Pantazzi signale "l'extraordinaire atmosphère d'intimité" (Degas cat 252) qui se dégage d'un des derniers portraits de famille qui saisit l'instant où l'artiste vient d'interrompre un tête-à-tête entre son oncle et la pupille de celui-ci. "Les deux", fait remarquer Pantazzi, "réagissent à l'intrus", qui saisit la scène avec

une simplicité apparente, tel un photographe" (ibid.). Ce portrait, selon Pantazzi, "montre résolument la vie dans ses aspects imprévisibles" (ibid). Incontestablement, ce n'est pas l'expressivité mais l'opacité de la 'présence' qui engageait déjà Degas en 1876, et sa sensibilité mimique ne réduit d'aucune manière "l'obscurité" des scènes qui l'intéressent.

Jean Sutherland Boggs s'approche davantage des préoccupations de Bonnefoy quand elle souligne dans son article "A la recherche de l'équilibre" la prédilection du peintre pour les moments de maladresse (Degas cat 21-30). Quoiqu'elle penche vers une interprétation 'raisonnable' et 'saine' de ces gestes qui paraissent insolites à premier coup d'oeil, certainement l'instant fugitif, presque "improbable" en apparence, a fasciné Bonnefoy de pareille manière, mais il y arrive par un autre parcours.

Le geste chez Degas selon Bonnefoy

Pour définir l'évolution de Degas avant et après 1870, date où commence ses troubles de la vue, Bonnefoy écrit:

Degas est allé dans son oeuvre du visage au corps, de l'imitation précise d'un être à l'évocation plus brève, plus allusive, d'un geste. Il a fait du geste son seul objet. [...]

Mais le geste de Degas n'est pas plus l'instrument d'une analyse qu'il n'est celui d'une affirmation. Il se tend dans l'exercice de l'acte, il persiste dans le repos comme la trace de l'acte, mais la valeur ou le sens de cet acte est dédaigné. Geste sans portée, sans raison d'être, sans séduction. En vérité, c'est lui-même en tant que tel, dans son mystère de moment bref,

de réalité au-delà du sens qui a retenu Degas (I 170-1).

Il me semble évident que la signification du geste chez Degas s'identifie pour Yves Bonnefoy avec celle de la 'présence'. C'est une manifestation de l'altérité, de la réalité irréductiblement mystérieuse face au moi, réalité affrontée sans prétention utopique de communauté, de compréhension, de psychologie, de classification quelconque. Le 'concept' rationnel et bien élevé, bête noire du poète, s'accapare de la réalité, la domine, et en prétendant lui donner une vie éternelle, lui tord le cou. Peu importe s'il s'appelle 'discours', 'idée', ou dans le cas de Degas 'portrait'. Pour ne pas amputer la vérité, pour lui rester fidèle, il faut éviter "l'ontologie facile" du portrait car il ne peut jamais, de par sa nature, dépasser le factice: "Le regard du modèle y surgit- de son lieu intérieur et mystérieux - comme un consentement de l'être à reposer dans le simulacre" (I 170).

Ce qui nous pouvait paraître proche du romantisme, amour des brumes nordiques, se révèle donc souci d'un second réalisme chez Bonnefoy. Il évoque d'ailleurs de façon négative le prétendu réalisme de Degas. La formule saisissante - "L'art véritable est de chercher l'intelligible dans un lieu dont il se retire" (I 169) - rappelle étonnamment les idées de l'historien Arnold Toynbee: le début de la civilisation survient au moment où

le désert envahit les terres cultivées et le monde devient hostile; c'est alors que l'homme invente les arts. Et ne nous trouvons-nous pas, selon Yves Bonnefoy, au seuil, à l'aube d'un art second?

"A celle qui est trop gaie" de Baudelaire

Dans un des poèmes supprimés pour leur cruauté, "A celle qui est trop gaie"¹⁴, Baudelaire compose une image qui évoque étrangement l'oeuvre de Degas, pourtant bien postérieure; y figurent les mots 'geste', 'air', 'paysage', 'bras', 'épaules', 'ballet de fleurs'. En récitant les paroles de ce poème, il est utile de regarder en même temps les danseuses de Degas et ses spectatrices d'opéra; ainsi se prépare-t-on à revivre la révolte de Baudelaire. Car face à la beauté apparemment innocente, saine et fragile, Baudelaire est plus que jamais conscient que le geste "ment"; saisi d'une colère venimeuse, il répète: "je te hais autant que je t'aime".

Abstraction faite de son sadisme impuissant, la réaction de Baudelaire constitue une preuve de la force d'une telle expérience au-delà de toute explication

¹⁴Ce poème commence ainsi: "Ta tête, ton geste, ton air/ Sont beaux comme un beaux paysage;/ Le rire joue en ton visage/ Comme un vent frais dans un ciel clair.///Le passant chagrin que tu frôles/ Est ébloui par la santé/ Qui jaillit comme une clarté/ De tes bras et de tes épaules./// Les retentissantes couleurs/ Dont tu parsèmes tes toilettes/ Jettent dans l'esprit des poètes/ L'image d'un ballet de fleurs." etc. Charles Baudelaire, Les Fleurs du Mal (Paris: Gallimard, 1965) p.166.

psychologique. La santé qui jaillit de ces épaules enveloppées de tulle est un sortilège dont le poète obstinément chagrin ne veut pas se laisser éblouir quand il regrette la rupture inhérente à la vie. Degas, au contraire, bien qu'il ne soit pas moins entamé par la violence de l'expérience, optera pour une patiente démystification, la révélation de secrets anodins, la tendre indifférence devant l'énigme qui reste.

La poésie de Degas

Le geste, élément provocateur pour Baudelaire, devient donc chez Degas geste pur, insignifiant, métaphysique. Pour lui, le défi est de peindre un univers où le hasard semble régner, mais qui reste néanmoins beau.

Mais puisque notre étude est d'abord littéraire, il est profondément émouvant de découvrir que pour Degas, non seulement l'image du geste incompréhensible, mais aussi le mot 'geste' semble provoquer des sentiments et des réflexions apparentés à ceux de Bonnefoy. Dans les rares sonnets écrits par le peintre, le geste prend une place éminente. Le poème adressé à la chanteuse d'opéra Rose Caron se termine sur ce tercet:

Tout ce beau va me suivre encore un bout de vie...
Si mes yeux se perdaient, que me durât l'ouïe,
Au son, je pourrais voir le geste qu'elle fait. (Degas
cat 533)

Et quel geste, précisément, réussit ainsi à enflammer le poète amateur? Degas se passionne pour les bras "nobles et longs, lentement en fureur, lentement en humaine et cruelle tendresse" (ibid.); nous verrons que la poésie de Bonnefoy également fait valoir les bras et leurs sollicitations ambiguës.¹⁵

Un autre sonnet de Degas évoque une danseuse mourante dont "le corps s'affaisse et tombe en un geste d'oiseau" (reproduit en facsimile dans Valéry 139). L'analogie entre une femme et un animal, établie par la ressemblance du GESTE, éminemment juste pour l'art pictural de Degas, échappe à la psychologie humaine et déborde l'horizon du monde connu. Degas élabore:

Et ses pieds de satin brodent comme à l'aiguille
Des dessins de plaisirs. La capricante fille
Use mes pauvres yeux, à la suivre peinant (ibid.).

Comme chez Bonnefoy, l'effort pour déchiffrer le geste hiéroglyphe s'avère ici inutile; chez Degas, le mouvement tourne à la parodie - on accuse Degas de misogynie - quand la danseuse saute "en grenouille" (ibid.), mais sans doute la primitivité caricaturale que réfléchissent souvent les oeuvres de Degas ne détruit, ni pour lui ni pour Bonnefoy, le mystère et l'attrait du signe gestuel.

¹⁵C'est la Caron aussi qui a inspiré le portrait de Buffalo où elle tire le gant "d'un geste magnifique" (Degas cat 533) selon les éditeurs de ce catalogue.

Le geste dans la poésie de Bonnefoy

Si Degas parle de l'équivalence des gestes et des sons dans le poème que nous venons de citer, il partage la foi de Baudelaire dans les correspondances. Mais leur besoin d'échapper au domaine bien délimité de la parole seule explique aussi une poétique qui interroge le sens inconnu du geste et affiche l'intention de se laisser guider par celui-ci. Dans son premier grand recueil de poésie, Bonnefoy exprime la nécessité de cette recherche sur deux plans parallèles:

Quel geste tentes-tu quand tout s'arrête
 [...]
 Quel signe gardes-tu sur tes lèvres noires,
 Quelle pauvre parole quand tout se tait,

Dernier tison quand l'âtre hésite et se referme ?¹⁶

Hier régnant désert, recueil ultérieur, contiendra quelques allusions aux gestes des statues; mais j'aimerais surtout signaler l'obsession des bras mise en évidence dans les images étranges de Du mouvement et de l'immobilité de Douve, recueil chronologiquement le plus proche de l'essai "Degas"¹⁷. Une section de ce long poème s'intitule

¹⁶Du mouvement et de l'immobilité de Douve sera repris dans Yves Bonnefoy, Poèmes, coll. Poésie (Paris: Gallimard, 1982) p.81; mon abréviation: P. Mais le recueil date de 1953, deux ans avant la publication de l'essai "Degas". Une partie de ce long poème avait déjà été mise à jour en 1949.

¹⁷Les deux recueils sont repris dans P.

d'ailleurs "Derniers gestes" tandis que sa première section s'appelle "Théâtre".

En effet, l'action vaguement ébauchée a la théâtralité hiératique d'un rite: "D'un geste il me dressa cathédrale de froid" (P 90). Dans quel but? Ces gestes ralentis - "déjà plus lents" (P 49) - au-delà de toute équivalence allégorique, renvoient à un passé inconscient qu'il s'agit de ressusciter par magie mimétique: "ainsi avions-nous cru réincarner nos gestes" en niant la "tête" (P 63) jusqu'à ce que le Phénix mort "se recompose" (P 90) pendant la nuit.

Des figures d'identité incertaine et d'intentions impénétrables font signe au spectateur/narrateur angoissé: il est question de "bras qu'on soulève et [de] bras que l'on tourne" (P 49,49). Mais les gestes savent parler à haute voix, comme des cris incompréhensibles. Douve est décrite "en quête de la mort sur les tambours exultants [de ses gestes]" (P 47). Au "terme de sa lutte", on voit Douve, ensablée et inséparable déjà du minerais, "dressant dans l'air dur soudain comme une roche/ Un beau geste de houille" (P 51).

Ici comme ailleurs, c'est son geste qui lie la femme avec l'observateur, son geste "de houille", qui soutient par son énergie depuis longtemps concentrée et combustible des transports envers autrui. Leurs "gestes gauches du coeur sur le corps retrouvé" (P 105) - "retrouvé" par le biais de

la mort - découvrent "l'absolue vérité" (ibid.) quand ils se mêlent à l'odeur du sang.

Au cours de sa désintégration ballétique, Douve soulève mainte fois le bras, mais ce sont aussi les "bras muets" des arbres qui répondent et accueillent la femme (P 50); le paysage autant que l'homme et la femme est capable d'exprimer cet élan. Au seuil de la dissolution même, le geste, semblable au goût du sang, renforce encore violemment le sens de l'existence et lance un appel muet, plus éloquent et plus impérieux que la parole formée.

Dans tous ces exemples, le geste est la manifestation de la présence pure, détachée de fins conceptualisées; c'est le mouvement - persistant, vivace, irréductible - dans l'immobilité du concept. Et finalement ce sont les gestes qui nourrissent un espoir imprécis, car la

Lampe secrète c'est elle qui brûle sous nos gestes,
Ainsi marchons-nous éclairés. (P 93)

Le recueil plus récent, Ce qui fut sans lumière, commence avec le récit d'un souvenir troublant où un couple masqué essaie

De mettre à flot une barque trop grande.
Le vent rabat la voile sur leurs gestes,
Le feu prend dans la voile, l'eau est noire [...] ¹⁸.

¹⁸Yves Bonnefoy, Ce qui fut sans lumière (Paris: Mercure de France, 1987) p.11.

Dans un univers hostile, cauchemardesque, le geste avorté affirme néanmoins la vérité de l'être, et c'est la primauté de ce mouvement qui déclenche l'action du rêve et du poème.

Dans tous les cas, le geste dans la poésie de Bonnefoy crée ou soutient le lien le plus primitif entre le moi et le monde où l'inanimé n'existe pas, un contact réduit au virtuel mais qui persiste.

Les paysages de Degas

Selon Valéry, qui admire la maîtrise et l'intelligence de Degas, "le développement du paysage semble bien coïncider avec une diminution singulièrement marquée de la partie intellectuelle de l'art" (Valéry 176). Valéry élabore une thèse sur la similitude de la description en littérature, qu'il n'apprécie guère, et des paysages en peinture. Les rares paysages de Degas doivent le gêner et il n'en parle pas.

Une sorte de vertige semble s'emparer de cet auteur face aux paysagistes et à leur tendance aux "abus" et à la "rhétorique". D'une réalité sans ordre linéaire il n'admet que comme malgré lui l'évidence:

Le regard erre comme il veut. Rien de plus naturel, rien de plus vrai, que ce vagabondage, car... la vérité, c'est le hasard (Valéry 176; italiques de l'auteur).

Contrairement à Valéry - on appréciera cette opposition caractéristique dans les goûts - Bonnefoy aime beaucoup les "paysages" de Degas, et il en utilisera deux, en 1972, pour illustrer L'Arrière-pays.

Il aime surtout le monotype énigmatique et presque abstrait d'un chemin contournant une falaise, oeuvre produite probablement lors d'un voyage en Tilbury quand la fantaisie du peintre est déjà, selon lui-même, "libérée de la tyrannie qu'exerce la nature" (Degas cat 502-3) grâce à l'affaiblissement de la vue.

Le deuxième paysage date du séjour du jeune peintre en Italie; c'est la vue d'une ville lointaine et merveilleuse. Dans L'Arrière-pays, Bonnefoy envisage le pays de 'là-bas' où règne la plénitude, et qui pourtant ne se distingue presque pas de notre monde. Il est évident que cette oeuvre de Degas se prête particulièrement bien à désigner un tel arrière-pays qui ne se situe pas hors d'atteinte.

Il est remarquable que, comme fatalement, l'évocation d'un tel endroit dans son texte s'accompagne chez Bonnefoy non seulement d'illustrations degasiennes mais aussi de l'emploi du mot "geste" qui se substitue à un mot inconnu:

Si peu nous manquant ici, les êtres de là-bas n'ont qui les distingue de nous, je suppose, que la bizarrerie peu marquée d'un simple geste, ou d'un mot que mes proches, en commerçant avec eux, n'ont pas cherché à approfondir... (RR 11; je souligne).

C'est encore le geste qui, au seuil indéfinissable de la matérialité et du spirituel, résume l'essentiel concrétisé.

Le beau monotype degasien dont nous avons déjà parlé provoque chez Bonnefoy ce commentaire révélateur pour sa qualité également ambivalente:

Je me demande [...] si le monde des coupoles, des villes fortifiées, des feux brûlant sur les cimes n'est pas celui, surtout, d'un chemin qui s'en éloigne, non pour l'ailleurs dont pourtant l'on rêve, mais pas davantage pour le rebord du grand vide que le bouddhisme suggère. C'est un chemin de la terre, un chemin qui serait la terre même, vécue. Qui en assurerait, esprit, la révélation, l'avenir. (RR 31)

A travers le chagrin du départ et la joie du retour, à travers le va et vient, le mouvement et l'immobilité d'un geste, se dessine le sens du monde.

Le lecteur est frappé par les souvenirs d'un homme qui a assisté à la création des monotypes; il y est question de 'cuisine': l'oeuvre est 'triturée, 'pomponnée', 'tripotée', 'tamponnée' tandis que Degas s'amuse "à patouiller comme un enfant" (Degas cat 503). C'est la proximité palpable de la substance qui a inspiré à Bonnefoy les plus beaux éloges de l'art pictural dans son essai "Poésie, peinture: vertige, paix", essai qu'il publiera beaucoup plus tard, et où il regrettera le caractère trop abstrait de l'écriture par comparaison avec la substantialité de la peinture. Dans cet essai, le nom de Degas va réapparaître parmi les grands maîtres qui font

sentir d'une manière fructueuse l'insuffisance du signe malgré l'aspect substantiel de leur art:

Il n'y a pas d'immédiateté, il n'y a que ce désir d'immédiat, que tant éprouvent. Et Delacroix, le dernier Degas, Van Gogh [...], ne font qu'exposer à nu un tourment que d'autres encore préfèrent ignorer ou censurer, celui de penser que, parlant, on perd l'unité qui est le seul lieu ou vivre; que dessinant, peignant, écrivant, on contraint l'être, puissance désormais incomprise, à claudiquer de plus belle sur les béquilles du signe.¹⁹

Mais finalement, les traits que décrivent le pinceau ou la plume, outils destinés à allonger et exagérer le mouvement du bras, ces signes, ne sont-ils pas, eux aussi, des gestes trop souvent incompréhensibles qui gardent vivace l'espoir d'un contact?

Le geste évocateur

Dans son livre Figures of Reality, le critique Roger Cardinal essaie de cerner le pouvoir du geste qui véhicule ce que la parole n'atteint pas directement. Cette caractéristique doit être déterminante pour l'appréciation de Bonnefoy. Il est sans doute significatif que Cardinal ait choisi pour illustrer sa thèse la célèbre statue de Giacometti qu'on appelle "L'objet invisible" ou bien "Les mains vides", et qui représente un nu féminin ayant entre

¹⁹Yves Bonnefoy, Le Nuage rouge (Paris: Mercure de France, 1977) p.323; c'est moi qui souligne.

les mains un objet absent. Le geste de cette statue, dit Cardinal, ressemble essentiellement à celui de la poésie:

it is the privilege of literary artefacts [...] to be intrinsically empty, and yet liable to come across so powerfully when they are read that firm relations between sign, substance and reader come into being. [...] As an absence which as an act of imagination calls forth marvellously into a presence, the invisible object is a sign of the capacity of poetic speech to conjure up certainties of visible and tangible realness.²⁰

Dans ce livre, Cardinal se propose de démontrer le poids variable, mais toujours considérable, du contexte réel pour toute oeuvre imaginaire poétique: cette statue, l'oeuvre d'art par excellence, réside entre le monde réel et ce qui le dépasse.

On sait combien cette même statue a fasciné Bonnefoy; et incontestablement, le geste est l'un des dénominateurs communs de Degas et de Giacometti. Or le lien caché qui sous-tend leur communauté illumine en même temps la méditation d'un poète sur l'art ballétique.

Car il s'agit ici, sinon d'une théologie négative, d'un réalisme négatif, incantatoire. J'aimerais rappeler à ce propos les considérations pénétrantes de Starobinski sur l'art classique de Racine, où le regard récupère en lui-même

²⁰Roger Cardinal, Figures of Reality, (London: Croom Helm, 1981) pp.105-6.

"tous les gestes que la volonté de style a supprimés"²¹. Starobinski soutient avec force citations que, chez Racine, le regard se matérialise, 's'appesantit', d'autant plus qu'il incarne toute la communication ailleurs portée par le geste.

Mais chez Degas, il me semble que c'est l'inverse qui se produit: les regards sont braqués sur un monde en voie d'être enveloppé par des brumes, et non seulement le monde mais les regards se perdent. Dans maintes toiles, les visages et, encore moins, les yeux se distinguent à peine. Tout ce qui reste est l'impression momentanée, à peine saisie, d'un geste qui, à lui seul, affirme la réalité. Il n'est plus question de précision, d'identité, d'humanité.²² Mais le geste ne récupère-t-il pas, dans l'absence des lignes, sous l'affaiblissement du regard, toute l'épaisseur de la réalité perdue?

²¹Jean Starobinski, "Racine et la poétique du regard", pp.163-176 dans R.E. Nelson, ed., Corneille and Racine: parallels and contrasts (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1966) p.165.

²²En 1894, le critique Geffroy décrit la femme chez Degas, "sans l'expression du visage, sans le jeu de l'oeil, sans le décor de la toilette, la femme réduite à la gesticulation de ses membres, à l'aspect de son corps, la femme considérée en femelle, exprimée dans sa seule animalité" (Degas cat 367). Mais en plus, Degas semble avoir horreur, vers la fin de sa vie, d'être lui-même regardé de ses sujets. Il multiplie les scènes où il assiste apparemment inobservé, scènes où les femmes s'occupent tranquillement de leur besogne. Il est intéressant aussi de noter le grand nombre de portraits où quelqu'un regarde le peintre à travers des jumelles.

Mallarmé et le geste

Mallarmé a subi, comme Degas, l'attrait quasi métaphysique du ballet, et cela du point de vue gestuel. Il envisageait le jour où l'évocation passagère du geste aurait comme résultat l'instauration d'un "lieu" sans l'intrusion de fonds:

la scène libre, au gré de fictions, exhalée du jeu d'un voile avec attitudes et gestes, devient le très pur résultat.²³

Pour ce poète c'est le ballet qui réalise, ou presque, l'incorporation visuelle de l'Idée; le ballet est "la forme théâtrale de poésie par excellence" (ibid. 199). Et en doutant que la danseuse soit capable de comprendre l'éloquence du geste (ibid. 196), il partage foncièrement le dédain de Degas, la méfiance de Bonnefoy, pour l'expression psychologiquement motivée.

On ne s'étonne pas du fait que dans sa préface à Igitur, Divagations, Un coup de dés, Bonnefoy insiste encore une fois sur l'idée que l'art, y compris celui de Mallarmée, se situe entre le matériel et le spirituel, l'adhésion au monde des sens et la recherche de l'absolu; mais en plus, Bonnefoy y cite - le lecteur s'y attend déjà - le geste comme "demeure de l'être":

²³Stéphane Mallarmé, Igitur, Divagations, Un coup de dés, préface d'Yves Bonnefoy, coll. Poésie (Paris: Gallimard, 1976) p.200.

ce n'était pas le diable sait quel Intelligible, que des notions nous apporteraient, mais ce que bâtissent ici, dans le temps, au hasard des jours, le pain, le vin, et les autres choses et gestes qui sont aussi des symboles (ibid. 38-9).

Dans son analyse qui trace l'évolution de l'esthétique mallarméenne, on est donc frappé de retrouver chez Bonnefoy le mot "geste" quand il est question du hic et nunc, mais avec le ressort secret d'une mouvance qui veut passer outre; la poésie de Mallarmé, nous fait remarquer Bonnefoy, "se construit en pratique sur des verbes, qui réfèrent au geste humain, en tant que ce qui reçoit l'impression, ou la prolonge" (ibid. 20).

Dans un essai sur le statut actuel de la poésie, "L'Acte et le lieu de la poésie", Bonnefoy affirme que le jeune Mallarmé a voulu, avec "Hérodiade", "suspendre le geste humain, [...] le raccorder aux astres" (I 115); les jeunes poètes, dit Bonnefoy,

ont fait table rase du geste assuré. Puis inventé à nouveau les quelques gestes élémentaires qui nous unissent aux choses, dans l'incessante aube froide d'une vie anxieuse d'absolu. (I 121)

En écartant la compréhension facile et faussement assurée du geste, en soulignant ses étranges rapports avec le monde inanimé, voire, avec les "astres", le poète pense donc

frayer le chemin d'une nouvelle sagesse dont les premiers indices se répercutent dans des chiffres gestuels.

Le geste rédempteur

En amateur de l'art de la Renaissance, Bonnefoy a étudié le geste iconographique dans ses significations bien délimitées. Cependant, il semble que le geste sans signification précise l'ait plus particulièrement attiré. L'énigme du geste n'est pas uniquement une invention moderne. Même les gestes chez les peintres du Quattrocento ne sont pas toujours transparents. Dans son essai sur l'art des perspectivistes, Bonnefoy constate que l'énigme augmente malgré, ou peut-être à cause des prétentions à l'exactitude scientifique:

la perspective nous rejette deux fois à l'extérieur. L'âme de l'instant nous échappe, parce que la nouvelle géométrie ne sait voir que [l'extérieur]. Et le sens des gestes ébauchés, des événements nous échappe, parce que leur passé nous manque et aussi leur avenir [...] (I 80).

Le problème ne se résout évidemment pas quand on fait le saut hors du temps. D'ailleurs, le mot geste ne comporte-t-il pas toujours l'élément de la durée, de manière que le geste réside au seuil de deux mondes à dimensions contradictoires? Cet élément temporel s'associe en langue française au mot 'geste': qu'on se souvienne des chansons de gestes qui racontent les hauts faits des héros, comme s'il

était possible de saisir l'essentiel d'un homme à travers le récit de ses actions visibles.

Le geste qu'étudie Bonnefoy doit donc participer de la temporalité linéaire et du chaos. Autant Valéry est délicatement incapable d'aimer le hasard, l'absence d'ordre linéaire dans les dimensions de la durée et de l'espace, autant Bonnefoy les favorise et y puise ses forces. Ce dernier précisera dans un entretien ce qui détermine notre existence dans le temps; l'énumération du précaire s'y résume alors dans "le débordement de nos gestes par le hasard"²⁴. C'est ce thème qui revient sans cesse sous sa plume: "La clef de l'être, la seule voie vers une forme totale", c'est, écrit-il, "l'acceptation du hasard" (ibid. 90); on peut l'appeler "sacrifice", "consentement à la mort", ou bien "amour". Nous avons vu que c'est en interrogeant le geste chez Degas que Bonnefoy a tracé les résonances mystérieuses du hasard qu'il étudiait lui-même, et qu'il continuera à étudier, dans son oeuvre personnelle.

²⁴Yves Bonnefoy, Entretiens sur la poésie (Neuchâtel: de la Baconnière, 1970) p.62.

CHAPITRE VI

Balthus et la contradiction

En 1956 trois expositions rétrospectives, dont l'une au Museum of Modern Art à New York, permettent enfin de se former une opinion sur l'oeuvre curieuse du peintre contemporain Balthazar Klossowski de Rolla, dit Balthus. L'année suivante Yves Bonnefoy publie "L'Invention de Balthus", essai qui discute en détail bon nombre des toiles réunies à l'occasion.¹ La critique étroitement basée sur une collection spécifique est rare chez Bonnefoy; plus fréquemment, celui-ci développe sa pensée esthétique à partir d'un travail de synthèse radicalement réorganisateur où les toiles ne servent qu'à jalonner la méditation. On pourrait être tenté d'en conclure que la souche visuelle prédomine dans le cas de Balthus; autrement dit, que le travail structurant d'une pensée philosophique s'y impose à un moindre degré.

Cependant, dans cet essai aussi, une idée préalable oriente la discussion. "L'invention" du titre, soit découverte, soit imagination, s'avère réinvention par

¹Repris dans Yves Bonnefoy, L'Improbable et autres essais, coll. Idées (Paris: Gallimard, 1983); mon abréviation: I. Pour se faire une idée de l'oeuvre de Balthus, consulter l'excellent catalogue du Metropolitan Museum of Art par Sabine Rewald, Balthus (New York: Harry Abrams, 1984); mon abréviation: Rewald; et le livre publié par le fils du peintre, Stanislas Klossowski de Rolla, Balthus, ill. (London: Thames and Hudson, 1983); mon abréviation: Klossowski.

rapport à l'angle de vue historique qu'emprunte Bonnefoy; le mot prépare la comparaison entre Balthus et Piero della Francesca en tant que représentant de l'époque lointaine qui retient surtout l'attention du jeune poète/critique en ces années-là. En disant: "Je tiens Balthus pour le primitif d'une Renaissance profonde" (I 43), Bonnefoy interroge cette peinture selon les mêmes critères qui lui permettront de mettre à point, à peine plus tard, son étude sur la peinture perspectiviste du Quattrocento². L'article sur Balthus réaffirme donc, entre autres, le fait que Piero della Francesca, maintes fois cité dans le texte, est déjà devenu pour Bonnefoy un repère capital.³

Aussi éloigné que puisse paraître l'art de Balthus de celui de Piero, au moins une convergence de fait existe entre eux, celle-ci restant inexprimée dans l'essai: le jeune Balthus passa un été à Arezzo et à Florence pour copier La Légende de la vraie Croix et la Résurrection (Rewald 167), et cela à une époque où peu de connaisseurs s'enquîèrent de Piero. Repère capital, le peintre renaissant le fut donc pour Balthus aussi (Rewald 17-18).

²Dans l'essai "Le Temps et l'intemporel dans la peinture du Quattrocento" (I 63-86); voir aussi mon chapitre sur Piero.

³"Le Temps et l'intemporel dans la peinture du Quattrocento" (I 63-86), paraîtra deux ans plus tard, après avoir été prononcé au Collège de Philosophie.

Ce trait anecdotique suggère que l'étude de Balthus permet à Yves Bonnefoy de retracer sa propre évolution soumise, elle aussi, à la discipline perspectiviste, car

la spontanéité, la violence de l'oeuvre ancien [de Balthus sont] censurées par un art de la stabilité et des nombres. A Piero della Francesca une leçon demandée. Mais chez Piero la rationalisation de l'espace et la paix spirituelle vont de pair, quand chez Balthus la discipline des formes ne fait jamais que tenir en respect l'ancienne inquiétude inapaisée.
(I 51)

Donc, malgré des différences profondes, ce que ressent Bonnefoy face à Balthus est une sympathie profonde, une parenté qui s'impose d'autant plus que leur commune fascination dépasse la discipline perspectiviste. Car le vieux peintre a affirmé encore tout récemment (pendant une entrevue publiée dans Le Monde) une confiance bien "bonnefidiennne" en "ce qui est":

Je trouverai toujours la plus mauvaise des représentations des choses plus intéressante que la meilleure des peintures inventées...⁴

Sur le seuil

Bien plus tard, dans L'Arrière-pays, Bonnefoy se plaira à expliquer l'attrait de Piero par sa position "sur le seuil" entre le monde quotidien et la plénitude, entre le

⁴Philippe Dagen, "Monsieur le conte" (Le Monde, sélection hebdomadaire, jeudi 8 à mercredi 14 août 1991).

fait et le rêve.⁵ L'essai de Bonnefoy sur Balthus manifeste une recherche semblable vis-à-vis du "seuil" particulier de ce peintre moderne; Bonnefoy reconnaît la polarité d'une conscience vacillant entre "l'orgueil" spirituel et la fascination de la chose brute. La "réinvention" balthusienne d'après Piero est précisément la réaffirmation implicite de notre situation ontologique contradictoire que la peinture contemporaine préfère le plus souvent oublier:

Il y a dans celle-ci une illusion, au moins, à laquelle Balthus est demeuré étranger. Jamais autant que dans notre siècle le désir n'a été séparé de la substance de l'être. Mais jamais comme dans les oeuvres récentes il n'a cru à aussi bon compte en avoir retrouvé l'accès.
(I 41)

En qualifiant d'unique la situation de Balthus parmi les peintres contemporains, Bonnefoy ferait-il preuve de son propre sentiment de solitude, astreint à la recherche de confrères lointains? Il réussit malgré ceci à identifier des âmes fraternelles qui, comme lui, ont pleinement assumé l'héritage de la pensée "occidentale" (I 42).

Pour sa part, Bonnefoy s'oppose catégoriquement à l'assouvissement de l'inquiétude provoquée par la position indécise sur le seuil où la conscience hésite entre le "désir" et la "substance". Sans faire face à cette

⁵Yves Bonnefoy, L'Arrière-pays (Genève: Skira, 1972) p.18.

contradiction existentielle, l'art ne serait qu' "une Arcadie de la chose brute, une convention pastorale de plus" (I 42). Parce que nous sommes des "Occidentaux", et afin d'effectuer un vrai retour à "l'unité", il faudrait au contraire "que les deux termes de la contradiction soient maintenus en présence" (I 42). Les lignes de force entre Bonnefoy et Balthus que nous essayerons de dégager dans ce travail tiendront compte de la communauté malgré tout importante qui relie leurs recherches particulières avec la poursuite d'autres contemporains.

Il est difficile, néanmoins, de définir en quoi consiste pour Bonnefoy cette contradiction, car au cours de son essai il la présente de manières diverses. A propos de la peinture du Quattrocento il évoque le "combat du médiat et de l'immédiat, du langage et de l'être, de la civilisation et de l'existence" (I 42); à propos de la pensée occidentale il rappelle l'opposition entre "l'esprit" intellectuel et la "substance" dominée par celui-ci (I 42); dans les catégories de la théologie il mentionne "le péché et la grâce" (I 43); plus loin il désigne la double présence de la "nuit" et du "jour" (I 43). En somme, les termes utilisés font penser tantôt à l'opposition consacrée par Nietzsche entre les principes apolloniens et dionysiaques, tantôt à celle introduite par Freud entre le conscient et l'inconscient, ou encore à la contradiction plus spécifiquement bonnefidiennne entre le "concept" et la

"présence" dont il parle dans "Les Tombeaux de Ravenne" (I 13-4). S'il est plus prudent d'affirmer simplement que domine toujours la notion d'une opposition dualiste, il est néanmoins possible de préciser dans une certaine mesure les aspects que prend la contradiction dans le cas de Balthus.

Jouve

En privilégiant les forces mises en jeu par cette dialectique souvent violente à l'intérieur de Balthus, le poète l'insère dans un courant artistique important. Nous tâcherons de signaler quelques-uns des "arrière-livres" de ce réseau artistique.

Par exemple, il n'est nullement oiseux de jeter un pont entre Balthus et Jouve, car c'est sur Jouve que Bonnefoy écrira en 1972 un article⁶ dont certains aspects illuminent, comme nous verrons, l'essai sur Balthus. On sait d'ailleurs que Jouve aussi s'est beaucoup intéressé à Balthus; en témoignent ses réflexions sur le peintre publiées dans La Nef en 1944.⁷

⁶Sans pourtant mentionner Balthus: "Pierre Jean Jouve", repris dans Le Nuage rouge (Paris: Mercure de France, 1977) pp.235-65; mon abréviation: NR.

⁷Il est intéressant de noter que Pierre Klossowski, le fils de Balthus, collabore avec Jouve dans un livre sur Hölderlin.

Starobinski, dans sa préface de La Scène capitale,
décèle en plus une affinité indéniable à base visuelle entre
Jouve et Balthus:

La figure mythique d'Hélène semble venue en droite
ligne du songe le plus ancien; elle se découpe sur les
masses et les couleurs d'un paysage alpestre composé
avec une magie précise qui n'a d'égale que l'art
pictural d'un Balthus.⁸

La toile de Balthus qui dut occasionner cette observation de
Starobinski s'intitule La Montagne (Rewald 82), paysage
très vaste où trois promeneurs alpinistes viennent
d'atteindre la cime ensoleillée. Un jeune homme sérieux -
non sans ressemblances avec Balthus et Jouve, selon de
nombreux témoignages - est assis sur un rocher et surveille,
intensément et froidement à la fois, ce qui se passe devant
lui. Une jeune fille aux bras levés semble se réveiller en
sortant dans la lumière tandis qu'une autre se repose
couchée à l'ombre.

Selon Bonnefoy, ces figures symboliseraient
parfaitement la plénitude instinctive de l'enfance
momentanément retrouvée sans que le dédoublement (I 50) de
l'esprit "occidental" soit pour autant nié. Curieusement,
Bonnefoy est si persuadé de la nécessité que "les deux

⁸Pierre Jean Jouve, La Scène capitale, préface de Jean
Starobinski, coll. L'Imaginaire (Paris: Gallimard, [1961]
1982) p.4; mon abréviation: Jouve; contient: Histoires
sanglantes, La Victime, Dans les années profondes.

termes de la contradiction soient maintenus en présence" (I 42) qu'il ne voit pas les yeux pourtant fermés chez la jeune fille couchée, "comme endormie, ou morte", à droite dans la toile; il affirme au contraire qu'elle ait les yeux grands ouverts (I 50).⁹ Nous poursuivrons dans la discussion de Hier régnant désert¹⁰ la signification de cette transformation.

A l'instar d'autres protagonistes narcissistes inventées par Jouve, Hélène manifeste un mélange caractéristique de lucidité, de répugnance et de passion auquel s'intéresse Bonnefoy; elle "ne se lassait point d'avoir à la fois de l'adoration, du désir et de la honte" (Jouve 100) quand elle se regardait dans la glace. Il est évident que le jeune homme fumant la pipe sur la montagne aride de Balthus, et dans le ciel d'un bleu irréel, ressent précisément cette passion glacée, et dans un paysage qui convient au protagonistes jouviens.

Le "dualisme" de la conscience oriente aussi ce que Bonnefoy écrit à propos du paysage alpestre du conte jouvien Dans les années profondes, où l' "on embrasse d'un seul regard le bruissement des aspects et une aridité qui exprime

⁹Il se peut que le souvenir de Bonnefoy superpose à la dormeuse de "La Montagne", datant de 1935-7, "La Victime" de 1938, (voir Klossowski: 10-11, p.23), un nu couché à l'aspect quasi mort et aux yeux ouverts; il faut noter que "La Victime" est aussi un titre jouvien.

¹⁰Yves Bonnefoy, Hier régnant désert dans Poèmes, coll. Poésie (Paris: Gallimard, 1982) pp.117-177; mon abréviation: P.

la transcendance de l'être" (NR 259). Le paysage "méhaigné" laisse deviner le secret que Bonnefoy, traducteur du conte du Graal, n'hésite pas à proposer comme celui de "l'unité de l'être et des créatures, à la fois évidente et inaccessible" (NR 260). Nous reviendrons sur l'affinité du paysage jouvien avec celui de Hier régnant désert, recueil où va se jouer une lutte semblablement balthusienne entre le désir et la substance.

Les moyens de distanciation

Le peintre tient à sa disposition des moyens divers pour indiquer les contradictions qui le hantent, entre autres le symbolisme des couleurs qui rend palpable la fragmentation mentale. Les histoires rêveuses ou cauchemardesques de Jouve s'élaborent selon la logique obsédante de l'inconscient, mais comme la crise de l'amour et de la mort dans la chambre bleue d'Hélène, elles se déroulent souvent dans une froide illumination surréelle. Comme l'explique Léonide, le narrateur du conte où Hélène domine l'action: "On ne parle aussi froidement que de ce qui vous épouvante" (Jouve 235).

Il est intéressant de noter que, dans son essai sur Balthus, Bonnefoy fait allusion aux mêmes tons froids que le peintre "utilise avec une prédilection singulière", et qui auraient "évidemment une fonction de censure" parce qu'ils introduisent dans la "littéralité prétendue un

élément de distance et d'étrangeté" (I 51), surtout quand ils sont contrastés avec les tons chauds de la passion.

Mais il n'y a pas que les couleurs pour indiquer l'aliénation. L'oeuvre nommée Alice (Klossowski 8) réussit à illustrer de plusieurs manières le conflit entre l'invitation chaleureuse et l'absence de contact. Rewald décrit ainsi la toile:

Suggestive, sensual warmth radiates from the picture, which is painted almost entirely in tones of amber and honey. The figure's sexual accessibility is, however, contradicted by the remote expression of her clouded eyes. (Rewald 28)

Nous considérons que Bonnefoy signale la contradiction chez les peintres et chez les poètes parce que la passion et la distanciation simultanément ressenties provoqueraient une expérience profondément poétique. Nous avons déjà observé l'importance de la distance plus ou moins ironique à propos de Piero della Francesca et sa technique perspectiviste, et c'est la pratique de ce peintre qui, selon son propre aveu, a amené Bonnefoy à écrire. Mais chez Jouve Bonnefoy évoque aussi l'un de ses emblèmes poétiques préférés, "Psyché abandonnée devant le château d'Éros", femme délaissée qui "s'éveille à ce monde énigmatique qui va rester sa prison" (NR 258).¹¹ Dans l'essai "L'Acte et le

¹¹Pour une discussion de Psyché, voir mon chapitre sur Constable.

lieu de la poésie", Bonnefoy déclare que cette figure sortie du mythe ancien est la plus pure image de la poésie moderne en exil, "loin de sa demeure possible" (I 133).

Chez Jouve "dualiste" (NR 258) ce n'est guère que dans le souvenir d'un bonheur perdu que les conditions requises pour une vraie rencontre oppositionnelle se réalisent. Bonnefoy définit ainsi la manière dont l'autre, (identifié avec la présence), apparaît chez Jouve:

non dans son être concret, qui est par essence une liberté, inaccessible à l'écrit, mais dans le souvenir qu'une conscience autant que celle de Jouve dualiste, en s'éprouvant comme chue de la présence de Dieu, aurait confusément retenu de sa liberté propre première, au moment même qu'elle s'éveille à ce monde énigmatique qui va rester sa prison. (NR 258)

Chez Jouve, l'exil et la fissure entre présence et donnée s'annoncent donc principalement par le rêve, fait qui devait contribuer à l'intérêt que l'auteur des récits "en rêve" porte à ces oeuvres. Puisque "l'âme ne s'est enclose dans sa prison que parce qu'elle a rêvé" (ibid.), ce genre de récit s'adapte parfaitement, de par son essence, à l'esthétique à double postulation.

Jouve, Hamlet et Baudelaire

Si "l'ardente mélancolie" de Psyché représente "l'union de la lucidité et de l'espoir" (I 133), cette émotion ambivalente, légèrement transmutée, a nom "furor

malinconicus" dans l'essai sur Balthus (I 45), où elle s'associe à Hamlet et à Baudelaire. Ce sont eux que Bonnefoy évoque devant l'autoportrait balthusien, Le Roi des chats :

Combien ce King of cats fait penser au jeune Delacroix dans le costume d'Hamlet! Ou plus encore aux portraits de Baudelaire par lui-même. Pour différent qu'il soit de Balthus, ce chat est Balthus lui-même. Il signifie, très près d'une conscience qui se veut libre, ou plutôt non asservie, l'être plus obscur qui subit la loi du désir et demeure, pour le meilleur et pour le pire, en accord avec ce qui est. À la fois la vie inconsciente et la chose naturelle, abominable. (I 45)

Dans son article sur Jouve, Bonnefoy signalera également la parenté entre Léonide, Baudelaire, Hamlet et même Igitur, jeunes hommes de la race "iduméenne" (NR 261), dont la principale qualité est, le lecteur le devine, leur capacité de voir et d'hésiter, rêveurs immobilisés par le spectacle de leur conscience dédoublée. Il est donc éminemment apte que Bonnefoy commence son résumé du conte jouvien par les mots "Léonide regarde" (NR 261); tout le reste s'ensuit comme fatalement.¹²

Révéléateur à cet égard est l'article "Readiness, ripeness: Hamlet, Lear", essai qui accompagne une traduction

¹²Reste passionnante la différence entre les jeunes hommes plus ou moins narcissistes de la race "iduméenne" chez Bonnefoy et l'Iduméen autrement "dédoublé" chez Michel Tournier: Hérode, roi bénéfique et homme monstrueux dans Gaspar, Melchior et Balthazar, (Paris: Gallimard, 1980).

bonnefidiennne de Shakespeare.¹³ Hamlet y est dépeint comme l'homme exilé dans un monde d'absence, rêveur qui contemple tout avec ironie¹⁴; mais sa prétendue indifférence, aussi froide qu'elle soit en apparence, brûle de passion.

Le regard

Nous avons déjà mentionné le regard à propos de La Montagne et à propos d'Alice. L'insistance sur l'action réciproquement efficace du regard, et l'effet profondément troublant que produit l'absence du regard échangé, est un thème auquel Bonnefoy est particulièrement sensible. On ne s'étonne donc pas du fait que c'est précisément la hantise de "l'oeil mort" que Bonnefoy signale chez Jouve, cet oeil étant le signe de la mauvaise présence, signe du froidement, du "seulement regardé" (NR 242).

Bonnefoy se penche de nouveau sur la tendance balthusienne à incarner la mauvaise présence par le biais d'un regard détourné quand il discute de la toile nommée Le Passage du Commerce-Saint-André. Le critique en fait remarquer les "fenêtres fausses ou noires où nulle vie n'apparaît" (I 53); mêmes les fenêtres y sont aveugles. Le sujet principal de ce tableau serait, selon Bonnefoy, la

¹³William Shakespeare, Hamlet / Le Roi Lear précédé de "Readiness, Ripeness: Hamlet, Lear", coll. Folio (Paris: Gallimard, 1978).

¹⁴John Naughton, The Poetics of Yves Bonnefoy (Chicago: U.C.P., 1984) p.108 le fait remarquer.

"rencontre manquée" entre la jeune fille et l'homme qui s'en éloigne. Elle représente le "masque" de la terre même (I 53) auquel l'homme "iduméen" est incapable d'offrir son adhésion, même s'il réussit à pénétrer le déguisement.

Qu'y a-t-il de si extraordinaire dans l'action de voir? Une clé nous en est donnée dans Rome 1630, où il est question de percer le voile des apparences sensibles. Bonnefoy y déclare que le donjuanisme s'oppose au véritable esprit baroque dans la mesure où Don Juan reste le "prisonnier d'aspects qu'il porte à l'absolu tour à tour"¹⁵. L'esprit baroque, au contraire, dépasse cette optique "esthétique" du donjuanisme pour s'établir "au stade religieux de la conscience artistique" (Rome 37). Dans la définition bonnefidienne du baroque revient comme un refrain la notion de Kirkegaard concernant le passage du réel "dans l'invisible" (Rome 37); il faut jeter un pont vers le Ciel, soit existant, soit absent, qui fournit l'un des pôles nécessaires du tempérament religieux. Néanmoins, l'oeil reste l'une des façons valables pour appréhender la réalité invisible.

Anges dépaysés

C'est par ce chemin qu'on arrive à une compréhension de la prédilection bonnefidienne pour l'ange, figure qui fait

¹⁵Yves Bonnefoy, Rome 1630, l'horizon du premier baroque, (Paris: Flammarion, 1970) p.37; mon abréviation: Rome.

partie intégrante de l'univers balthusien aussi. Le détail apparenté qui arrête l'attention de Bonnefoy, dans le Passage du Commerce-Saint-André et dans le tableau nommé La Rue, c'est un jeune garçon qui avance "à l'intense et fixe regard" (I 55). C'est précisément son regard attentif et ouvert qui garde vivace pour Bonnefoy l'espoir de la communion et de l'unité. Le jeune garçon du Passage, par surcroît, est vêtu d'une longue robe invraisemblable qui le caractériserait, Bonnefoy suggère, comme témoin d'une autre réalité, d'un "autre mode de l'Être" (I 55). Le lecteur devine la parenté des garçons balthusiens avec les anges de Piero della Francesca, dont les regards étrangement fixes sont illustrés dans L'Arrière-pays.

Dans ses moments d'inquiétude, Balthus, comme d'ailleurs Bonnefoy, puise de nouvelles forces en imaginant l'enfant qui sait encore répondre inconditionnellement au regard d'un autre, et cela par le regard:

Il y a des moments où, au hasard d'une rue, et grâce à un être qui vient vers lui, grâce à l'intensité de ses yeux, un enfant s'ouvre à l'expérience de l'autre, - à sa qualité de présence. (I 55; c'est moi qui souligne).

Un ange, c'est peut-être tout étranger au regard intense; et le plus souvent ce sont les enfants qui sont encore capables de les apercevoir.

L'enfant

On ne saurait mettre en question le fait que chez Bonnefoy l'emploi du mot présence à propos de l'enfant indique son investissement affectif bien avant la publication de Dans le leurre du seuil¹⁶, recueil où l'Enfant émissaire jouera un rôle capital.

Contrairement à Jouve, qui tâche, peut-être en vain, de s'accaparer du présent par le passé, Balthus veut surtout s'ouvrir à l'avenir, qui se charge d'une virtualité illimitée; ou bien parce que l'enfant chez lui regarde intensément, ou encore parce que, les yeux fermés, il regarde intensément à l'intérieur de lui-même. Il y a de nombreux intérieurs balthusiens où des adolescents distraits qui ont l'air inconsciemment ou non sensuel, s'adonnent à leurs rêves, les yeux détournés, "absents" ou fermés.

Il est pertinent de noter que les critiques discernent une sexualité ambiguë dans l'oeuvre balthusienne; même le Petit Robert 2, dans son article lapidaire sur Balthus, évoque "l'érotisme trouble" de ses toiles¹⁷.

Cependant, le fils de Balthus, Stanislas Klossowski, raconte que son père était surpris d'une telle interprétation lascive. La jeunesse des sujets, dit-il,

¹⁶Yves Bonnefoy, Dans le leurre du seuil, dans Poèmes, op. cit.

¹⁷Paul Robert, Le petit Robert, dictionnaire des noms propres (Paris: Le Robert, 1987) p.168.

is a symbol of an ageless body of glory, as adolescence (from adolescere: to grow toward) aptly symbolizes that heavenward state of growth which Plato refers to in the Timaeus. (Klossowski 10)

L'explication platonicienne risque de ne pas entièrement satisfaire ceux qui furent témoins du scandale occasionné par l'exposition notoire à la Galerie Pierre en 1934 (Rewald 168). Il faut également noter que Balthus se rendait compte de l'effet que produisaient ses toiles car il consentit à atténuer, dans La Rue, l'élément considéré comme étant pornographique (Rewald 27) dans ce tableau destiné aux États-Unis. Mais on ne saurait nier le fait que la vision platonicienne s'accorde avec la pensée bonnefidiennne, par exemple telle qu'elle s'exprime dans son essai sur Michel-Ange¹⁸, et que l'interprétation de Klossowski devrait convenir à Bonnefoy dans sa portée la plus profonde.

Quant à l'élément érotique, Bonnefoy l'investit d'une pertinence quasi cosmique:

Autant qu'une réalité essentielle, [l'élément érotique] se ferait le symbole, désir mais interdiction, de toute réalité. L'objet passionnément requis, passionnément refusé, comment ce drame pourrait-il être mieux signifié que dans l'image érotique, quand elle est peinte avec froid? (I 47)

Il est évident qu'au lieu de 'classer' la signification de l'oeuvre, Bonnefoy entend dépasser l'interprétation

¹⁸Voir I 153-59 et mon chapitre sur ce peintre.

psychologique quand celle-ci autorise l'observateur à rester froidement distant à son tour, donc à ne plus la "voir".

Dans son effort pour réconcilier le dédoublement "occidental" avec le désir d'unité, Bonnefoy va (à propos de Jouve) dénoncer la pensée freudienne quand celle-ci soutient la supériorité hiérarchique du conscient sur l'inconscient en niant la valeur de ce que Bonnefoy valorise comme "ce qui est":

je dirai même que cette notion d'un espace intérieur de la psyché, supposée simultanément disloquée, contradictoire, n'est qu'une illusion, ce qu'on éprouve comme inconscient n'étant en fait que l'incompris au sein de notre existence, ou pour mieux dire de l'inaimé, du seulement regardé (et du dehors) par cet oeil froid, juge, par cet oeil mort. (NR 242; Bonnefoy souligne).

On ne saurait surestimer, chez Bonnefoy, la dynamique de l'espoir mise en branle par le sens visuel, réel ou imaginaire. Le programme bonnefidien qui s'annonce dans l'essai sur Jouve, c'est de "comprendre et protéger" (NR 243), de défendre les droits et surtout d'aimer ce qu'il préfère appeler, non l'inconscient, mais le rêve. Et la fragilité de celui-ci est d'autant plus puissante qu'elle se rencontre chez l'enfant.

Rilke

Le motif balthusien de l'enfant rêveur et absorbé scrutant la glace ou regardant par la fenêtre trouve une

expression singulièrement apte dans Dauer der Kindheit¹⁹, poème de Rainer Maria Rilke qui peint l'indécision d'un être pris dans les limbes de l'attente à la suite d'une première séparation essentielle. Rilke va souvent continuer cette méditation sur l'enfance, par exemple dans ce poème en langue française portant sur le même sujet:

C'est l'heure lente où son être s'altère
d'attente illimitée ...
Comment suffire à son doux regard préliminaire
qui partout ne voit que ce qui diffère
de l'unique maternité.²⁰

De nombreux témoignages attestent du fait que Rilke se plaisait à peindre l'ambiguïté foncière de l'enfance d'une manière qui s'apparente à celle de Balthus.²¹ Ce peintre multiplie ses interrogations d'un état de transition; chez Balthus, l'enfant est le plus souvent dépeint seul ou au moins sans les grandes personnes, dans l'univers clos d'une salle, enfermé aussi dans ses rêves, et à l'âge où ce n'est plus sa mère qu'il attend. Par conséquent, le souvenir de plénitude et l'identité de l'Idéal sont remis en question

¹⁹Rainer Maria Rilke, Sämtliche Werke 2.Band (Wiesbaden: Insel-Verlag, 1956) p.290. Ce poème date de 1924, donc de l'époque de la correspondance avec Merline Klossowska quand Rilke fréquente la famille de Balthus.

²⁰Ibid. p.605.

²¹Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke n'est pas dépourvu d'ambiguïté sexuelle chez son très jeune protagoniste; R.M. Rilke, Frankfurt am Main: Insel Verlag, [1917] 1969).

sans que les recherches de l'autre aient abouti à une nouvelle ouverture envers le monde. Les sortilèges du narcissisme, le rêve et le sommeil, le regard en quête de soi par le biais d'un miroir et de l'autre à travers la fenêtre constituent ses thèmes préférés. Mais en plus, Balthus aime dramatiser une situation d'absence qui préfigure l'âge mûr de l'exil.

Baudelaire/ Rilke/ Balthus/ Bonnefoy: tenir en éveil les contradictions

Nous avons déjà noté que Bonnefoy pense à Baudelaire en écrivant sur Balthus et Jouve. Pourquoi? Dans "Le Cygne" Bonnefoy croit entrevoir le début d'un dépassement de la "cassure endémique" inhérente à la vie (NR 254).²² Il suggère dans Le Nuage rouge que le poète moderne a tendance à se définir par la "façon dont [il] accepte ou non la clôture" (NR 253) et le morcellement; ce qui distingue Baudelaire, c'est que son élan vers l'unité s'ajoute à un sentiment très fort de cette fragmentation.

Dans son livre sur Rainer Maria Rilke, Philippe Jaccottet signale que ce poète de langue allemande a estimé Baudelaire pour des raisons qui ressemblent curieusement à celles de Bonnefoy. Le poème "Baudelaire" de Rilke, qui met d'ailleurs en relief le sens visuel, affirme que "seul" (einzig) Baudelaire aurait transmuté en unité créatrice la

²²Bonnefoy y parle également du personnage d'Igitur.

fragmentation du monde par l'acte de la regarder, méditer et "célébrer" à l'intérieur de lui-même²³:

Der Dichter einzig hat die Welt geeinigt,
die weit in jedem auseinanderfällt.
Das Schöne hat er unerhört bescheinigt,
doch da er selbst noch feiert was ihn peinigt,
hat er unendlich den Ruin gereinigt:

und auch noch das Vernichtende wird Welt.²⁴

Ainsi, par l'acte créateur de Baudelaire, "ce qui détruit devient le monde"; c'est-à-dire, même das Vernichtende, ce qui dévaste, contribue paradoxalement à refonder le sens. N'y a-t-il pas un écho de la cloche fêlée baudelairienne dans la lettre où Rilke évoque son cœur atteint d'une "fêlure qui veut guérir" (Jaccottet 71), ce qui est à distinguer d'une fêlure dont il veut guérir? Rilke, comme Bonnefoy, considère qu'un poème baudelairien - pour le poète allemand c'est "La Charogne" - soit le début de la poésie moderne où l'action de vraiment regarder devient le fondement d'une esthétique de rassemblement. Concernant ce sonnet, Rilke écrit dans une lettre à sa femme:

²³Selon Philippe Jaccottet, Rilke par lui-même, coll. Écrivains de toujours (Paris: Seuil, 1970); mon abréviation: Jaccottet.

²⁴Rainer Maria Rilke, Sämtliche Werke op.cit. p.246.

J'en arrive à penser que sans ce poème, l'évolution vers le dire objectif [...] n'aurait pu commencer [...]. Il fallait d'abord que le regard de l'art eût pris sur lui de voir l'étant même dans ce qui est terrible et en apparence uniquement répugnant. (Jaccottet 61)

Cette expression de la nécessité de réconcilier les contradictions - le beau et le laid, le bien et le mal - peut aujourd'hui paraître presque banale; et pourtant Bonnefoy, pour sa part, témoigne du fait que le besoin en est toujours aussi impérieux: c'est même la substance de sa critique de Balthus.

Cependant, la convergence éventuelle entre Rilke et Bonnefoy ne dépasse l'intérêt académique qu'au moment où l'on sait que Balthus constitue une sorte de noeud concret entre eux. De 1919 jusqu'à sa mort en 1926, Rilke poursuit une tendre amitié avec l'artiste-peintre Baladine ou "Merline" Klossowska, la mère de Balthus. En 1919 quand "Balthus" a onze ans, elle vit en Suisse avec ses deux fils. En l'absence du père, Rilke fut un soutien matériel et moral et une présence considérable bien qu'intermittente dans cette famille: c'est lui qui organise la publication du conte charmant concernant un chat égaré, Mitsou, histoire dessinée par le précoce Balthus à l'âge de treize ans; c'est Rilke qui dédie à Merline maints poèmes, surtout un recueil intitulé "Fenêtres"²⁵; c'est lui qui offre au jeune

²⁵Voir Sämtliche Werke, op.cit. pp.287, 588, 605.

Balthus un poème intitulé "Narcisse"; et plus prosaïquement, c'est Rilke encore - lui-même fortement influencé par ses années déterminantes "sous le signe de Paris", comme dit Jaccottet - qui collabore avec le père Klossowski pour y envoyer les deux jeunes gens. Pour apprécier le caractère rêveur de cette amitié il faut voir le portrait de Rilke étendu qui se repose les yeux clos, aquarelle faite par Merline et intitulée, en préfiguration de maintes toiles balthusiennes, La Contemplation intérieure (Jaccottet).

En pleine connaissance de ce contact, il est illuminant de lire que Rilke aussi exige qu'on tienne "en éveil les deux côtés de l'opposition", comme dit Bonnefoy face à l'oeuvre de Balthus. C'est d'ailleurs pour cette raison que Rilke, pareillement à Bonnefoy, refuse de se laisser séduire par l'univers paisible du Bouddha où les oppositions s'avèrent illusoires.²⁶

Quant au prétendu caractère "dualiste" de l'art de Balthus, il est probable que Rilke l'a vu de la même façon, et qu'il a même contribué à sa formation. Dans une lettre à Merline datée de mars 1921, Rilke fait allusion à un écolier énigmatique, "[s]on ami B", de "l'existence" duquel il se dit "convaincu": "only it will always be extremely

²⁶Jaccottet, p.69, traduit la lettre à Clara Westhoff où Rilke parle de la nécessité d'"adhérer" à la souffrance et à la mort d'un de ses protagonistes, Malte Laurids Brigge.

difficult to agree as to the place where he exists"²⁷.
 Parle-t-il du monde clos de Narcisse sur le seuil d'une
 crise épistémologique? Ce n'est pas par coïncidence que Le
 Gel de Jouve est l'histoire d'une femme, qui s'appelle
 Baladine, qui vit à Genève, en 1919, seule avec des chats et
 un fils; celui-ci serait un gosse "distrain" dont le
 protagoniste se demande s'il est "un ange tombé sur
 terre"²⁸.

Notons d'ailleurs une correspondance pertinente entre
 Rilke et Bonnefoy qui nous frappe: le dilemme d'un poète
 face aux exigences de la vie. En novembre 1920, Rilke écrit
 à Merline:

Since this solitude closed around me (and it was quite
 complete from the first day) I have been experiencing
 yet again the terrible, the inconceivable polarity of
 life and supreme work.²⁹

Bien qu'il soit facile, comme fait observer l'éditeur des
 lettres, de trouver maintes assertions contraires chez
 Rilke, il faut admettre qu'une solitude assumée au nom de la
 poésie lui semblait impossible à justifier devant la femme

²⁷Rainer Maria Rilke, Letters to Merline, 1919-1922,
 transl. Violet MacDonald, intro. J.B. Leishman (London:
 Methuen, 1951) p.97.

²⁸Dans Pierre Jean Jouve, Le Monde désert (Paris:
 Mercure de France, 1960) pp.169-172.

²⁹Ibid. p.21.

aimée. Comme dit Bonnefoy, "Tout poète est partagé de cette façon, dualiste de fait, moniste d'espérance" (NR 253).

L'ange chez Rilke et Balthus

S'il fallait distinguer des influences thématiques rilkiennes dans l'oeuvre de Balthus, on insisterait sur la rencontre d'un ange, spécifiquement celle de l'histoire biblique de Tobias (Rewald 19)³⁰. Les anges baudelairiens, surtout les mauvais, sont trop bien connus pour nécessiter ici une évocation. Or une fameuse rencontre avec l'ange déclenche l'oeuvre capitale de Rilke, le cycle des Elégies de Duino. Pour ce poète, l'ange, comme la beauté, est le messager terrible de l'absolument autre, à l'extrémité ou au-delà de l'humainement supportable.³¹

Cependant, à l'opposée de l'ange à peine anthropomorphe qui fascine Rilke chez le Greco, l'ange balthusien - bien moins pittoresquement angélique, il faut le reconnaître - ne ressemble au "flux qui passe à travers les deux royaumes"³²

³⁰Pour une discussion de Tobias chez Rilke voir Käte Hamburger, Rilke, eine Einführung (Stuttgart: Ernst Klett Verlag, 1976) p.102.

³¹Voir Käte Hamburger, op.cit. p.102-3.

³²Jaccottet op.cit. p.102. Ce critique discute de l'ange rilkien pp.96-115. Il faut noter que Balthus s'intéresse, à l'époque de Tobias déjà, à l'étranger déguisé.

que parce qu'il sait pénétrer, et parfois brutalement, l'inconscience des préoccupations narcissistes dont la conscience iduméenne est accaparée. En facilitant l'interpénétration de deux domaines, l'ange, surtout l'ange déguisé, vient au secours du tempérament dualiste atteint de paralysie morale. Et à côté de l'adolescent somnolant, Balthus aime évoquer une figure tantôt insignifiante, tantôt déshumanisée et menaçante ou encore mystérieusement souriante, quelque'un ou quelque chose qui facilite l'infiltration brusque du monde - que ce soit une femme, un chat, un beau papillon ou la lumière cruelle du jour. Chez Balthus, l'ange véhicule la Présence.

Il ne s'agit évidemment pas ici de distinguer une "influence" de Rilke sur Bonnefoy à travers Balthus. Cependant, il est révélateur de savoir qu'un mince bras de ce courant puissant qu'est l'héritage de Baudelaire ait reflué vers Bonnefoy après avoir traversé un domaine linguistique étranger et une expression esthétique purement visuelle.

Hier régnant désert

Nous en venons à la tâche de situer l'essai sur Balthus par rapport à l'oeuvre globale de Bonnefoy. Le recueil de poésie Hier régnant désert³³ fut publié une année après "L'Invention de Balthus". Tout en signalant quelques

³³Yves Bonnefoy, Poèmes, op.cit; mon abréviation: P.

indices de ce lien chronologique, John Naughton propose l'idée que Hier régnant a été conçu par le jeune poète dans le besoin de prendre du recul, par le biais de la parole incantatoire, face au combat déchirant à l'intérieur de lui-même, combat qui serait ainsi relégué à "hier":

That Bonnefoy changed the title to Hier régnant désert is an indication of the extent to which the book's force is in the process of exorcism. (Naughton 82)

Une telle prise de conscience narcissiste mise en oeuvre chez Bonnefoy par ce que Naughton appelle "a characteristic effort of self-mastery" (Naughton 82) rentre entièrement dans l'interprétation bonnefidiennne du Roi des chats. C'est précisément ce tableau dont Bonnefoy fait le noyau de sa critique en notant que le roi a l'air de se contempler dans une glace (I 44). Mais cette prise de conscience, dévastatrice dans ses intentions, se mue finalement en une "fructueuse défaite". Bonnefoy discerne chez Balthus

le mouvement par lequel l'orgueil s'empare d'une conscience, et la détache de l'objet qu'elle pratiquait au début, et l'entraîne en ses fortes griffes vers une autre réalité qu'il voudrait aussi dévaster, mais qui finira par gagner son coeur. (I 45-6)

Indéniablement, l'interprétation de l'oeuvre balthusienne nous fournit les catégories mises en oeuvre dans l'élaboration de Hier régnant désert. L'orgueil présenté chez Balthus comme force motrice est aussi reconnaissable

dans ce recueil où "l'oiseau qui s'est dépris d'être Phénix" (P 123) va mourir "par orgueil et native tendance/ A n'être que néant" (P 124). Ce même orgueil va néanmoins subir une évolution; quand le "tu" en vient à distinguer du noir dans la lumière de l'aube - noir qui signifie l'irréductibilité du monde - la voix narrative s'en promet des fruits positifs:

Ainsi le soc mordait la terre meuble
 Et ton orgueil aima cette lumière neuve,
 L'ivresse d'avoir peur sur la terre d'été. (P 127;
 c'est moi qui souligne)

La tonalité prédominante de Hier régnant est le gris de l'indifférence; Naughton l'identifie à l'acedia, l'ennui moral dû, selon Dante, à l'insuffisance de l'amour (Naughton 85). Cependant, l'effort répété pour rallumer le feu éteint porte ses fruits, et la fin du recueil fait entrevoir un renouvellement spirituel où le coeur est prêt à accueillir la substance jusqu'alors déniée.

C'est dans Le Roi des chats que Bonnefoy désigne d'abord les deux adversaires de cette confrontation, l'orgueil et le monde, le maître et son chat. Mais Bonnefoy reconnaît le fait que le jeune homme est en même temps le chat câlin, figurant comme limite naturelle et "détestable" de l'esprit ambitieux (I 45). L'autre pôle de l'évolution balthusienne est mis en évidence dans le Nu à la cheminée, toile qui constituerait "le consentement de l'orgueil à ce

qu'il n'a pas construit" (I 52), donc à ce qui est substance et immanence. Cette toile est marquée par l'appauvrissement voulu de la perspective, l'éclaircissement des couleurs. Il se peut que la jeune fille, à l'instar du "roi", soit en train de se regarder dans une glace invisible sur la cheminée, mais l'intégration de la figure dans l'ensemble est réalisée d'une manière qui rappelle Piero della Francesca; elle harmonise l'être et le lieu.

Un tableau est l'instantané d'un moment donné tandis que le recueil poétique suit un déroulement dans la durée; contrairement au sujet parlant de Hier régnant, le "roi" est dépeint uniquement au moment où devient évidente l'inutilité, voire le ridicule, de ses prétentions autoritaires face au chat, autre aspect de lui-même. Le fouet reste sur le tabouret et une sorte de tableau noir couvert d'inscriptions - en anglais, donc dans une langue faisant partie d'un dressage artificiel - annonce qu'il s'agit d'un portrait de "H.M. the King of Cats painted by himself".

Bonnefoy affirme que la langue étrangère trahit "un souci de solitude" (I 45) - s'agit-il d'une réaffirmation orgueilleuse de l'exil? - dont le but est non seulement vaniteux mais illusoire. Le chat dompté, énorme, au sourire anthropomorphe, caresse le genou du maître dans un geste qui accuse la prise de possession. Ne constitue-t-il pas un

avatar de ces anges masqués qui font irruption,
imprévisiblement, dans l'esprit rationnel?

Abstraction faite du sentiment auto-dérisoire, Hier
régnant a donc bien des choses en commun avec le King of
Cats; cependant, à y regarder de près, la suite des toiles
évoquées par Bonnefoy dans son essai sur Balthus accuse
mieux qu'une seule oeuvre la progression dans cette
confrontation orgueilleuse qui s'est cristallisée dans
l'attente de l'aube dans Hier régnant désert. Quand on
comprend que Bonnefoy a choisi d'esquisser un développement
dans l'opposition entre esprit et substance telle qu'elle
s'annonce dans l'oeuvre globale de Balthus, on se rend
compte que ce critique épris de "l'espoir inguérissable" a
voulu structurer selon une poétique enracinée dans le temps
sa critique de la peinture balthusienne. Cette observation
explique d'ailleurs la question posée au début de notre
enquête, à savoir, pourquoi Bonnefoy s'appuie
exceptionnellement sur une exposition qui réunit un assez
grand nombre de tableaux.

Pour inventorier cette préoccupation temporelle dans
Hier régnant désert, passons à quelques précisions. En
premier lieu, le recueil met en évidence un dédoublement
visible et angoissant à un moment donné, mais qui est
progressif: "Et vois, tu es déjà séparé de toi-même" (P 120,
c'est moi qui souligne). Il s'agit du morcellement
indicatif de la mutilation de la conscience au nadir de la

fragmentation morale, au moment où le sujet est incapable d'éprouver toute émotion: "Je n'ai même plus peur, je ne dors pas" (P 117; c'est moi qui souligne). Pendant cette crise, ce qui fait peur à l'orgueil, c'est la contemplation du "chat", autrement dit, celle de l'être mortel, inconscient, et notamment quand celui-ci s'abandonne au sommeil; mais paradoxalement, cette méditation tourmentée du chat assujetti à la durée est envisagée comme guérison:

Parce qu'il te regarde,
Il regarde sa mort qui se déclare en toi.
Il aime que ce bien que tu es le menace,
Regarde-le dormir sous tes grands arbres froids.

Il a confiance, il dort (P 144)

Une identité endormie avec "confiance" est inconcevable pour l'orgueil. L'ambiguïté du "il" de ce texte poétique correspond, notons-le, à l'hésitation de la conscience à accepter l'autre comme partie intégrante d'elle-même.

Quant au mort, peut-être dort-il seulement? En regardant et en parlant, l'orante, espèce d'ange gardien, prie "que le feu ne brûlait pas en vain" (P 141):

Oh, dors-tu? 'Ta présence inapaisée brûle
Comme une âme, en ces mots que je t'apporte encor. (P 140)

C'est comme si la finalité de la mort apparente reste en suspens aussi longtemps que se poursuit la veillée

accompagnée du regard et de la parole poétique. Une voix supplie: " Qu'en toi je vienne vers lui / Qui fait semblant de dormir" (P 145).

La fascination bonnefidienne de l'oeil dont nous avons suivi les échos chez Balthus se fait ressentir ici dans l'image de l'orante, mais chez elle l'imbrication du regard et du murmure soutenu de la parole poétique est mise en relief. En plus, c'est par l'invention de l'orante que Bonnefoy a su répondre de manière positive à l'élément parfois froidement voyeur, en apparence au moins, chez Balthus: le regard de l'orante n'est jamais cruellement pénétrant.

A ce propos, il faut signaler la paronymie des verbes vieillir et veiller, présents tous les deux, et dans une proximité trop grande pour ne pas déclencher des interférences fertiles. Sur la même page, l'orante peinte veille, ayant "vieilli dans cette chambre" (P 141). Il s'agit dans le poème de changer les "guetteurs" (P 134), êtres terrifiants qui ne dorment jamais dans les cauchemars enfantins, en orantes calmement éveillées qui chantonnent "le chant de la sauvegarde" (P 151). L'action de veiller lie pour Bonnefoy l'état attentif de la conscience avec tous les bienfaits de la durée infiniment ouverte et pleine de promesse.

Se multiplient, par conséquent, et chez Balthus et dans Hier régnant, les indices d'une maturation vers un état

d'esprit plus assuré, "allégé", un état qui participe de la communauté de tout l'Être plongée dans le courant de la temporalité "ici, toujours ici", pour emprunter le titre du poème qui annonce, presque à la fin du recueil, que le temps "va guérir" (I 172), et que la pluie va rafraîchir "l'ardeur que tu nommes le temps" (P 170). "L'Ordalie", la première section de Hier régnant désert, se termine à la lueur sobrement grise d'une aube où "l'oiseau des ruines", le Phénix, "se dégage de la mort" et "nidifie dans la pierre grise au soleil" (P 175), ayant cessé sinon de vieillir, de vieillir en vain.

Les formes du verbe "vieillir" se répètent au cours du poème, se référant tantôt au sujet parlant, tantôt à l'huile qui entretient le feu de la lampe pendant la nuit, tantôt au Phénix, tantôt au feu, ou encore à l'orante, elle même figurant dans une oeuvre d'art peinte qui s'écaille (P 117, 123, 124, 140, 144, 152, 157). Il faut insister sur le fait que cette préoccupation indique une prise de conscience de soi à travers le temps, selon la devise "connaître puis mourir" (P 161).

Les vers qui décrivent la "Vénérande" semblent également appartenir à l'horizon balthusien :

Il se sépare d'elle, il est une autre terre,
Rien ne réunira ces globes étrangers [...]
Comme il importe peu qu'un homme ait eu passage
Dans le rêve, ou rompu les plus antiques fers ! (P 146)

On ne peut éviter de penser à propos de ces lignes à l'interprétation bonnefidiennne du Passage du Commerce-Saint-André où a eu lieu la "rencontre manquée" (I 54) dont nous avons déjà parlé.

En vue du rapport entre Balthus et Rilke, l'apparition des anges dans Hier régnant désert est symptomatique aussi: celui "de la nuit" (P 121); l'ange aux mains "de cendre" (P 148); celui "de vivre ici" (P 155); et l'ange "de quitter la terre" (P 153).

En somme, il est utile de réfléchir dans ce contexte à la signification de "l'aridité" que nous avons déjà notée à propos de Jouve; le titre même de Hier régnant désert y fait allusion. Au début, ce poème met en oeuvre l'incapacité progressive qui a atteint la parole poétique "desséchée" par une négation orgueilleuse. Y parle la voix qui "faisait de se tarir sa grandeur et sa preuve" (P 137, c'est moi qui souligne). Aussi ne saurait-il étonner que cette "aridité" figure également dans l'essai sur Balthus, notamment quand Bonnefoy loue la quête de celui-ci: "cela me semble", dit-il, "quels que soient la longueur et le désert de la route, l'essence même de ce qui vaut" (I 46; c'est moi qui souligne); "qu'y a-t-il de plus haut que cette aridité intérieure qu'il maintient dans la plénitude" (I 46; c'est moi qui souligne).³⁴

³⁴On est tenté de chercher dans le titre de Hier régnant désert un écho de l'oeuvre de Giacometti intitulée Hier, sable mouvant; Bonnefoy prise Giacometti aussi pour

Artaud

Nous avons cru fructueux d'évoquer Jouve, Rilke, Hamlet et Baudelaire, en quête de ce que Jean Roudaut appellerait les "arrière-livres" de Balthus. Dans ce réseau à points d'attache multiples et parfois réciproques dont nous nous servons pour cerner la signification de Balthus pour Bonnefoy, Antonin Artaud, poète, dramaturge, metteur en scène et conférencier, va nouer pour nous la dernière maille. Pierre Jean Jouve a fait le compte rendu d'une pièce novatrice d'Artaud, Les Cenci, pour laquelle Balthus a peint le décor. C'est un espace, dit Jouve,

où l'intime discordance continue dans le heurt des couleurs et certaines ruptures des formes, produit la sonorité dissonante que nous attendons aujourd'hui.³⁵

Pendant la mise en scène de cette pièce, la vision balthusienne s'est conformée au dessein d'Artaud dans une mesure remarquable et Bonnefoy se trouverait sans doute d'accord avec Jouve sur ce qui constitue le caractère profond du peintre dans sa contradiction tensionnelle. Comme l'explique Virmaux, Artaud est porté vers les peintres qui ont une vision dramatique du monde, vers les peintures

son combat avec l'aridité.

³⁵Pierre Jean Jouve , "Les Cenci d'Antonin Artaud" reproduit pp.305-9 dans Alain Virmaux, Antonin Artaud et le théâtre, coll. L'Archipel (Paris: Seghers, 1970) p.308; mon abréviation: Virmaux.

qui "rendent sensible un conflit de forces, dans un éclairage trouble, écartelé et tragique" (Virmaux 148). L'analyse que fait Jouve lui-même du Théâtre de la Cruauté tel que le préconise Artaud, pourrait décrire le style de Balthus; mais en plus, elle évoque la qualité dramatique des grands recueils bonnefidiens, surtout de Du mouvement et de l'immobilité de Douve.³⁶ Jouve écrit:

[Artaud] a recherché de quelle manière la sensibilité plutôt ravagée de l'homme présent pourrait à nouveau éprouver ces principes de durée, de tension et de transposition,³⁷ dans un phénomène enivrant et implacable. (Virmaux 306)

Puisque nous avons constaté que Bonnefoy insiste à l'époque de Hier régnant désert sur la durée tensionnelle, nous comprenons mieux qu'il revendique l'importance d'"aimer" le temps, comme il le fait dans "Le temps et l'intemporel dans la peinture du Quattrocento" (I 73). Mais en plus, quand on connaît le lien spirituel entre Balthus et Artaud, artistes qui ont voulu s'inspirer de ce que Virmaux appelle "le bouillonnement des forces primitives, cette obsession du sang et ces interventions des puissances invisibles du cosmos" (Virmaux 108), on se rend compte du caractère dramatique de cette perception. John Naughton

³⁶Yves Bonnefoy, Poèmes, op.cit. pp.45-116.

³⁷Par "transposition", Artaud semble vouloir dire 'expression artistique', ou ce qu'il appelle "poésie" (ibid.).

aussi a signalé cette affinité d'Artaud et de Bonnefoy en disant que le poème Douve "delivers the shocks to complacency and the dislocations to 'everyday' thinking Artaud had demanded in his polemical texts".³⁸

Ce n'est pas par hasard que Bonnefoy et Artaud, chacun de son côté, ont travaillé sur le Macbeth de Shakespeare, Artaud pour le mettre en scène et Bonnefoy pour le traduire. Naughton nous informe d'ailleurs du fait que Bonnefoy a commencé son travail sur Shakespeare à l'époque de Hier régnant désert, c'est à dire à l'époque de "L'Invention de Balthus".³⁹

A côté d'une forte empreinte surréaliste, ce qui s'annonce d'abord chez Artaud, c'est le sentiment d'un dédoublement ironisant qui rappelle la qualité iduméenne de Balthus. Hésitant peut-être plus qu'un autre à décider pour ou contre la raison discursive, mais souffrant de la lutte, Artaud se dit livré au "dialogue de la pensée".⁴⁰ Aussi proclame-t-il dans le Manifeste en langage clair:

³⁸Naughton, op.cit. p.81.

³⁹Naughton, op.cit. p.107.

⁴⁰Antonin Artaud, L'Ombilic des limbes suivi de Le Pèse-nerfs et autres textes, préf. d'Alain Jouffroy, coll. Poésie (Paris: Gallimard, [1973] 1968) p.92; ce volume contient aussi les documents cités infra.

Aucune image ne me satisfait que si elle est en même temps Connaissance, si elle porte avec elle sa substance en même temps que sa lucidité.⁴¹

Dans sa correspondance avec Artaud, Jacques Rivière identifie le "fonctionnement immédiat" de la pensée avec le côté "animal" de l'esprit⁴² comme s'il parlait du Roi des chats; autant que la littérature que signale Rivière, cette toile n'est-elle pas

l'expression la plus exacte et la plus directe de ce monstre que tout homme porte en lui, mais cherche d'habitude instinctivement à entraver dans les liens des faits et de l'expérience⁴³ ?

Néanmoins, tandis que le "monstre" d'Artaud n'a de cesse d'être terrifiant, Balthus a su l'appivoiser, ou plutôt, il s'est laissé appivoiser par son chat, et c'est pour cela que Bonnefoy l'admire particulièrement. Pour Bonnefoy, plus central que la férocité savante d'un Artaud doit être le souci que manifeste celui-ci de changer le monde par l'art. Or pendant un voyage en Amérique, Artaud lui-même dépeint Balthus précisément sous cet angle:

⁴¹Ibid. p.193; italiques de l'auteur.

⁴²Ibid. p. 32; cette lettre, qui fait partie de la correspondance de Jouve avec Jacques Rivière, porte la date du 25 mars, 1924.

⁴³Ibid.

Quand le jeune peintre Balthus compose un portrait de femme, il manifeste sa volonté de transformer réellement la femme, de la rendre conforme à ce qu'il a pensé. Il manifeste par son tableau une terrible, une exigeante notion de l'amour et de la femme; et il sait qu'il ne parle pas dans le vide car sa peinture possède un secret de l'action. (Viriaux 256)

Vers un dépassement de l'esprit iduméen

Le secret de l'action dans le monde est, en fin de compte, au plus près des préoccupations bonnefidiennes. Dans son étude sur Balthus, Bonnefoy se penche avec la plus grande empathie sur le combat d'une volonté aux prises avec le monde sensoriel, volonté qui tente d'assumer l'inconscient par un acte contrôlé de la conscience, froid dans ses débuts égocentriques mais en même temps brûlant de passion "transitive". Bonnefoy suit les étapes de la lutte en réintégrant les toiles de Balthus à son idée de l'unité nécessaire entre l'artiste et la terre par la "fructueuse défaite" (I 52) de l'esprit. Et finalement il nous amène sur le seuil d'un dépassement. En poursuivant une lecture simultanée de Hier régnant désert et de "L'Invention de Balthus", on apprécie de nouveau la profondeur de l'engagement bonnefidien vis-à-vis de l'unité de la présence et de la parole; mais en plus, les lectures secondaires nous ont permis de mesurer la participation des images bonnefidiennes à l'expression imaginaire de certains confrères iduméens.

CHAPITRE VII

Raoul Ubac et le 'paysan'

Dans ce chapitre, nous nous proposons de cerner les paramètres critiques fondamentaux d'Yves Bonnefoy face à l'oeuvre du peintre / sculpteur Raoul Ubac. Comme Bonnefoy, Ubac fréquente pendant quelque temps les surréalistes, et plus tard, les deux hommes vont collaborer à la publication de trois livres d'artistes: en 1958, huit poèmes de Pierre écrite illustrés paraissent dans Derrière le miroir; une année plus tard se publie le texte intégral et définitif de Pierre écrite (19 poèmes), accompagné de dix ardoises gravées en couleur; enfin, en 1967, l'essai La poésie française et le principe d'identité est mis à jour avec deux eaux-fortes.

Parmi ses écrits critiques sur l'art, Yves Bonnefoy a d'ailleurs publié trois articles sur Raoul Ubac dans Derrière le miroir: le premier, "Raoul Ubac", en 1955, le deuxième, "Des fruits montant de l'abîme", en 1964, et le dernier, "Proximité du visage", en 1966. Tous les trois seront repris dans L'Improbable et autres essais, où la décennie qui sépare le premier essai des deux autres est marquée par leur séparation spatiale dans le texte.¹

¹ Yves Bonnefoy, L'Improbable et autres essais, coll. Idées (Paris: Gallimard, 1983); mon abréviation: I.

Il existe en effet certaines différences fondamentales entre les essais. Tandis que le premier, très court, décrit avec une simplicité un peu trompeuse le caractère "classique" du peintre, les deux autres sont d'une envergure plus ambitieuse. Comme l'indiquent les mots "montant" et "proximité" de leurs titres respectifs, ils situent l'artiste par rapport à l'évolution de l'esprit humain.

Les "fruits montant de l'abîme", c'est l'unique vers qui nous reste d'un hymne gnostique perdu qui se réfère à l'épître de Saint Paul aux Corinthiens. A l'opposé des fruits mûrs qui tombent, les corps pourris des morts ressusciteront en montant. En scrutant l'oeuvre d'Uzac, Bonnefoy cherche à confirmer sa conviction que nous avons atteint le point mort d'une progression historique susceptible d'un renversement imminent.

Quant à la "proximité du visage", Bonnefoy commence l'article de ce nom par constater qu'une civilisation se résume avec sa représentation du visage humain: "C'est là l'image dernière qui fonde toutes les autres, la résurgence par quoi l'unité perdue peut être captée" (I 309). André du Bouchet a exprimé un sentiment semblable à propos de Giacometti: "Toute profondeur se fait jour par une face qui la soutient"².

²André du Bouchet, Qui n'est pas tourné vers nous (Paris: Mercure de France, 1972) p.16.

Peu d'images, dans l'univers poétique de Bonnefoy, sont aussi remplies d'espoir que celle du visage - maintes fois reprise comme ici - de la fille du Pharaon qui se penche sur l'enfant Moïse retrouvé, surtout dans une toile de Poussin:

Ce qui signifie, ce qui ravive toujours, ce qui prépare et qui accompagne, ce qui nous conduit dans ces salles énigmatiques [des musées] jusqu'à la nôtre [...] c'est [...] chez Poussin et Cézanne encore - l'évocation du visage. (I 311)

Et réciproquement, on est porté à supposer qu'il n'existe rien de plus angoissant pour Bonnefoy que ce cauchemar du poète Gervais dans L'Ordalie, où la dissolution gagne le visage dont il rêve, "ce visage [...] qui retournait à la boue"³. Cependant, la quasi absence de visages dans l'oeuvre d'Ubac devient d'autant plus saisissante que Bonnefoy la tient pour une promesse lacunaire.

On s'aperçoit que les titres des deux derniers articles sur Ubac véhiculent le même message: puisque nous avons perdu 'l'unité', il s'agit d'opérer une ressuscitation. Et s'il est évident que la critique de Bonnefoy change de visée, c'est l'enquête sur l'unité perdue qui persiste. Bonnefoy tient, certes, à donner une juste appréciation de l'art d'Ubac, mais encore davantage s'intéresse-t-il à évaluer l'importance de celui-ci pour cette enquête.

³ Yves Bonnefoy, L'Ordalie, repris sans illustrations dans Récits en rêve (Paris: Mercure de France, 1987) pp.235-254; p.238.

Ubac précurseur de Giacometti

On ne peut s'empêcher de noter que le dernier essai sur Ubac a beaucoup de ressemblances formelles avec l'essai "L'Étranger de Giacometti"⁴. La presque-disparition d'Ubac dans l'oeuvre de Bonnefoy depuis 1967 suggère que Giacometti, parmi beaucoup d'autres artistes, bien sûr, a en quelque sorte pris le relais dans cette enquête qui se poursuit aujourd'hui encore.

Car Bonnefoy le mentionne déjà dans "Proximité": Giacometti, tout au contraire d'Ubac, "va droit au visage, pour lutter tout de suite avec la transcendance, avec l'avenir", tandis qu'Ubac se contente "de circonscrire le champ d'un événement à venir" (I 316). Et avant de faire face à la constatation répétée, chez Giacometti, d'une résurrection "impossible", Bonnefoy s'attarde à contempler l'espoir discret d'Ubac.

Le paysan

Devant le corpus assez riche d'écrits bonnefidiens sur Ubac, il est possible de poursuivre plusieurs lignes d'enquête. C'est l'esprit "français" d'Ubac, son "classicisme", qui a probablement donné lieu à sa collaboration pour "La Poésie française et le principe

⁴ Les deux essais sont divisés en douze segments: des scènes ponctuées par des réflexions personnelles. Chacun des essais est axé sur une figure emblématique, la Vénus pour Ubac, l'Étranger pour Giacometti.

d'identité". La fascination du caractère artisanal et "soucieux" de sa technique facilite le retour au hic et nunc. Le cheminement irréfutable de l'artiste vers l'art abstrait constitue une deuxième optique. L'art d'Ubac, cependant, reste pour Bonnefoy riche d'associations concrètes.

Le style caractéristique des oeuvres d'Ubac, finalement, invite la réflexion critique, car les stries et les encoches qu'il préfère peuvent avoir une signification à la fois personnelle et universelle. Sans vouloir effacer la pluralité des aspects, j'ai opté de poursuivre principalement l'isotopie de la notion du 'paysan'. Non seulement cette notion résume-t-elle la pensée de Bonnefoy face à certaines idées-clé élémentaires inspirées par la contemplation de l'oeuvre du peintre - 'terre', 'labour', 'pierre', 'flaque', la couleur noire - mais en plus, elle s'élabore selon une économie verbale dont le fonctionnement et le contenu illuminent d'autres travaux du poète. Dans un entretien, Bonnefoy a soutenu l'idée que la poésie est aussi "la théologie de la terre"⁵.

A titre d'exemple, le premier essai cite L'Écheveau et La Charrue comme des oeuvres d'Ubac qui s'inséreraient dans la lignée du classicisme français. Tout en reliant l'art classique au sens large, c'est-à-dire l'art français par

⁵Yves Bonnefoy, Entretiens sur la poésie, coll. Langages (Neuchâtel: La Baconnière, 1981) p. 48; mon abréviation: E.

excellence, à un souci de discipline et de moralité, Bonnefoy souligne surtout le 'respect' de l'artisan pour la matière dans son effort pour préciser "ce qui est":

L'être, pour Fouquet, comme pour Chardin, ou Degas, est d'abord ce que l'on précise. Il a cette sorte de mystère qu'un dessin nu traduit mieux que toute emphase. Il n'est pas affaire d'intuition, mais de recherche et d'étude, de pauvreté. L'art français n'est jamais que limitation. Et voilà pourquoi il n'a jamais eu de grandeur dans le maniérisme ou le baroque, et pourquoi aussi quelque chose de primitif, quelque chose d'artisanal et de soucieux garde son classicisme même de trop aisément s'accomplir. En ce point je retrouve Ubac. Il apporte à l'effort de domination que j'ai dit l'attention scrupuleuse de l'artisan. (I 60-1)

Donc, ce premier article est remarquable par son appel à l'ascétisme, au dépouillement monacal au nom d'un art de vivre, car, dit Bonnefoy, les grands peintres français ont "dominé aux fins d'être" (I 60). En 1945 déjà Gide revendiquait l'esprit classique où les qualités de métier restent d'une importance primordiale⁶. Chez le poète qui venait de publier deux ans auparavant Du mouvement et de l'immobilité de Douve ne devrait pas étonner l'envoûtement évident d'une rigueur presque voluptueuse dans la négation, car dans ce recueil poétique aussi la création s'annonçait par la destruction préalable. Mais si l'admiration du

⁶ André Gide, Nicolas Poussin (Paris: Au Divan, 1945) sans pagination.

classicisme était déjà ambiguë dans l'orangerie de Douve⁷, le dédain du non-classique mis en évidence dans "Ubac" sera bientôt renié, même avant la publication, en 1970, de Rome 1630, l'horizon du premier baroque.⁸

Pour comprendre l'évolution de Bonnefoy, il convient de se pencher sur la progression mise en oeuvre dans les trois articles sur Ubac. A cet égard, les images choisies pour évoquer l'artiste parlent éloquemment: en 1955, Ubac est surtout l'artisan sobre qui part d'un refus, en 1964, c'est un "paysan" qui s'obstine à interroger la terre et, en 1966, c'est le médiateur confiant d'une résurrection malgré la récalcitrance de la matière. S'il y a progression, elle va dans le sens d'un acquiescement de plus en plus généreux, de plus en plus 'baroque'.

Le paysan de Rimbaud et la modernité

Nous venons de proposer l'idée que la pensée de Bonnefoy sur Ubac s'est cristallisée autour de l'image du paysan. Que veut dire 'paysan' pour Yves Bonnefoy?

Sans doute le mot reprend-il d'abord l'idée du respect de l'artisanat traditionnel dont l'article "Raoul Ubac" parlait si éloquemment. Mais voici le mot 'paysan' dans une

⁷Du mouvement et de l'immobilité de Douve repris dans Poèmes, coll. Poésie (Paris: Gallimard, 1932); mon abréviation: P.

⁸ Yves Bonnefoy, Rome, 1630, l'horizon du premier baroque (Paris: Flammarion, 1970).

association inattendue avec la notion de modernité. Si la probité et la patience du laboureur s'associent avec le classicisme dans l'article "Raoul Ubac", elles évoquent aussi pour Bonnefoy les qualités dont la modernité a le plus besoin. Ce qui a changé, c'est que le terme "classique" ne figure plus dans les essais ultérieurs sur Ubac.

L'étymon de 'délire' est le latin 'delirare', dont l'une des acceptions est 'sortir du sillon'⁹. Contrairement au Rimbaud des 'délires' recherchés, et en réaction contre les excès du surréalisme, Bonnefoy professe vouloir 'revenir dans le sillon' - à la suite d'un Rimbaud plus mûr - afin de rétablir un équilibre fécond entre l'intuition et sa souche réelle. C'est à l'occasion de sa monographie sur Rimbaud que Bonnefoy établit ces coordonnées particulières de la modernité:

La modernité, c'est le savoir paysan d'un réel qu'aucun miracle ne borde, d'une dure mais salubre dualité de la condition de l'homme, à la fois misère et espoir.¹⁰

Ce savoir 'paysan', "loin des résignés comme des crédules", Bonnefoy le désigne comme étant central dans un passage au terme d'Une Saison en enfer de Rimbaud,

⁹ Michael Brophy, "L'interrogation du sens et du non-sens chez Jacques Dupin et Yves Bonnefoy" (Alfa no.2, 1989) p.195. Brophy établit l'importance du délire verbal chez Rimbaud dans son rapport avec Bonnefoy.

¹⁰ Yves Bonnefoy, Rimbaud (Paris: Seuil, 1987) p.130; mon abréviation: Rimbaud; italiques de l'auteur.

l'envisageant comme dernier recours et dernière illumination de celui qui a recherché en vain tous les supplices pour assouvir sa soif d'absolu. Il cite Rimbaud:

"Moi! moi qui me suis dit mage ou ange, dispensé de toute morale, je suis rendu au sol avec un devoir à chercher et la réalité rugueuse à étreindre! Paysan!" (ibid.; c'est moi qui souligne)

Bonnefoy y voit l'affirmation de l'idée que notre vérité dépend de certaines limites, et que celles-ci se définissent en premier lieu sur un sol, dans la dialectique d'un travail élémentaire.

Pendant une discussion au colloque de Cerisy, Bonnefoy a encore évoqué ce mot de passe 'paysan', apparemment dans le but de signaler le dépassement du romantisme. Le 'paysan', pour lui, résume alors l'espoir de la modernité, c'est-à-dire d'une époque qui n'attend plus l'aide de Dieu.¹¹

Ubac paysan

Aux yeux de Bonnefoy, Ubac met en oeuvre l'esprit moderne parce qu'il affronte résolument la finitude. Cette attitude aurait remplacé la conscience autrefois par trop assurée d'elle-même, ensuite effacée devant le remous de la profondeur textuelle. C'est de ce revirement que parle

¹¹Yves Bonnefoy (Sud, 15e année, 1985) p.424.

Bonnefoy quand il caractérise la "substitution d'une poétique de pluralité à l'ancien cogito - si vivace encore chez Baudelaire" - comme l'"événement majeur de l'esprit"¹²; mais cette pluralité est de caractère tellurique et se connaît mieux par la pratique d'un "sol".

Bonnefoy regrette l'attitude de ces écrivains de nos jours qui se livrent, "avec parfois même une fascination enivrée ou désespérée" (ibid.), aux polysémies textuelles au lieu de se pencher sur le vrai. C'est explicitement à Ubac que Bonnefoy pense - en 1979, donc treize ans après la publication du dernier article sur l'oeuvre du peintre - pour contrecarrer le vertige verbal. Ubac serait quelqu'un qui

garde tout le poids de sa responsabilité dans l'activité créatrice. Paysan, il travaille avec la terre dans un dialogue mesuré et réglé, sans abandon, sans gratuité, sans hâte, (ibid.; c'est moi qui souligne),

mais sans doute armé, comme dirait Rimbaud, "d'une ardente patience"¹³.

Le paysan contre l'abstraction

Par le choix d'un idéal 'paysan' se manifeste aussi une certaine résistance de la part de Bonnefoy devant l'art

¹² Yves Bonnefoy, Entretiens sur la poésie (Neuchâtel: La Baconnière, 1981) p.61; mon abréviation: E.

¹³ Arthur Rimbaud, Oeuvres poétiques (Paris: Flammarion, 1964) p.141.

abstrait. Bonnefoy va attaquer cette esthétique contemporaine de l'abstraction dans "La Présence et l'image", adresse inaugurale au Collège de France, où il dénonce le signe sans référentialité. Et en 1955 Bonnefoy loue Ubac de ne pas avoir cédé à "l'attrait d'un monde de signes". Un art privé de l'objet serait "contraint de chercher l'absolu dans sa propre véhémence" (I 60), et contribuerait ainsi au doute de notre époque.

Même si on ne saurait nier l'abstraction croissante de l'art d'Ubac, Bonnefoy insiste toujours sur la prééminence de "ce qui est" dans la recherche du peintre:

Et souvent se propose ici, sous le signe de la justesse, la nuance la plus exquise des tons, ou la qualité de l'objet qu'on peut dire la plus charnelle. (I 300)

Donc, au fur et à mesure que l'oeuvre se libère de la représentation "réaliste" au sens superficiel du mot, Bonnefoy s'évertue à déceler sa fonction indéniablement mimétique, bien que sa forme soit "convertie" (I 299), et cela selon les exigences d'une pratique manuelle:

C'est, recommencé devant nous, ce rapport intérieur, insoucieux des aspects, qui lie le paysan à ses outils ou sa vigne. (I 299)

Dans un entretien avec Bernard Falciola, le poète élaborera encore cette métaphore du paysan en suggérant l'idée que l'homme moderne, "ayant créé toutes les fêtes,

tous les triomphes, tous les drames aussi, doit enterrer son imagination" (E 31; c'est moi qui souligne), donc de l'enfouir dans la terre, en attendant qu'elle germe.

Bonnefoy a pris profondément au sérieux les exhortations de son précurseur Rimbaud à aimer la "réalité rugueuse", et il n'hésite pas à l'avouer:

[Rimbaud] a découvert une beauté de l'exister qui vaut plus à ses yeux que la beauté de l'imaginaire [...]
(ibid.)

A ce point de vue, la matière verbale à la disposition de l'écrivain manque de matérialité, et Bonnefoy ne réussira jamais à se guérir d'une certaine envie vis-à-vis des artistes plastiques, artistes d'autant plus artisanaux, plus 'paysans', qu'ils se délectent à patouiller dans la matière brute.¹⁴ A l'occasion d'une interview pour Radio-Canada, Bonnefoy rappelle que le peintre en général "ressemble à un paysan et nous comble ou nous rend jaloux de cette façon-là"¹⁵. À une époque "accablée de paroles", c'est le silence salubre d'un travailleur attentif entièrement requis

¹⁴L'essai "Peinture, poésie: vertige, paix", (publié d'abord en 1975 dans Derrière le miroir no. 213; repris dans NR) propose une résolution précaire du problème.

¹⁵ Yves Bonnefoy, "Écriture et peinture", cahier Entretiens no.18 du Service des transcriptions et dérivé de la radio, avec Richard Salesses, pour Radio-Canada, Montréal, avril 11, 1978, p.12.

par sa tâche qu'envie Bonnefoy, autant chez le peintre que chez le paysan.

Le labour

Existe donc à travers la métaphore du paysan toute une gerbe de rapprochements entre Ubac et Rimbaud qui semble colorer l'interprétation bonnefidiennne. Aux yeux de Bonnefoy, Ubac se prête de manière exemplaire à l'illustration du programme rimbaldien tel qu'il est conçu à la fin d'Une Saison en enfer, mais vidé de toute amertume contestataire.

Bien au-delà de la série des Labours, les sujets d'Ubac ont gardé pour Yves Bonnefoy les odeurs du sol; cet artiste poursuit l'héritage d'un 'fils du soleil' au sens primitif: de celui qui, en harmonie avec la lumière, fait croître la semence par son patient labour.

Ubac n'imite pas, mais recommence - revit - l'entaille que fait le soc dans les masses claires de l'argile. De matière à matière il y a maintien de ce beau moment de conscience où le laboureur regarde la terre se partager, lui avançant comme à l'infini, sauf qu'il va tourner à la haie prochaine. (I 311)

Serge Canadas fait valoir l'idée que "le labour est cette blessure sur la terre, selon un mythe indien, par quoi

la vie se recrée"¹⁶. Cependant, Bonnefoy s'appuie entièrement sur l'aspect fructifiant du mot; le sens de la pénétration sexuelle reste latent, le mot 'labour' évoquant des fouilles plus généralisées sans en être moins viscérales; mais ils sont aussi méta-poétiques.

L'éternité descend
 Dans la terre nue
 Et soulève le sens
 Comme une bêche (P 293)

il est dit à la fin de Dans le leurre du seuil. Et ce n'est pas par hasard que la salamandre emblématique de Du mouvement et de l'immobilité de Douve "tient au sol" (P 111).

Cette fascination de la terre oriente pour Bonnefoy chaque rencontre avec l'homme Ubac et avec son oeuvre. Quand le poète rend visite à l'artiste dans son studio à Dieudonne, celui-ci, selon Bonnefoy, se comporte dans son atelier bas avec des gestes de "spéléologue" et préfère montrer ses oeuvres étendues "à même le sol", peut-être

parce que c'est là le niveau germinatif, celui où à la fois on refoule et où on peut comprendre et aimer une grande force fatale. (I 310)

¹⁶ Serge Canadas, "Tout ce qui est perdu" (Sud 15e année, 1985) p.90.

Le poète se plaît à imaginer les grandes gouaches, les Gisants ou les Champs labourés, imprégnés d'eau "comme la pierre pétrie" (ibid.), et il évoque leur parenté avec la pâte pétrie d'un bon pain, ou celle de l'argile d'un artisan en céramique, prêtes à gonfler et à faire craquer leurs "écorces". Nous aurons à élaborer cette notion à propos d'un autre poète/critique: Frénaud.

Frénaud et Ubac

Car les multiples témoignages de Frénaud sur Ubac¹⁷ évoquent cette même foi en un contact renouvelé avec ce que ce poète-là appelle "tout l'univers arable"¹⁸; il prône le "retour à l'humus" dont il se promet de vivifiantes découvertes dans le contexte d'une culture française qui serait à la fois agriculture.

Dans un entretien, Frénaud explique qu'il se force consciemment à revenir à l'espoir après la parole désolée et les blasphèmes qui lui servent parfois à exprimer sa tendresse angoissée. Comme un certain personnage de son poème La Sorcière de Rome, Frénaud a "pris parti pour la

¹⁷Frénaud a eu une longue association avec Ubac, qui a illustré une dizaine des oeuvres du poète. Le volume de poésie critique de Frénaud sur Ubac s'appelle Ubac et les fondements de son art (Paris: Maeght, 1985); mon abréviation: Frénaud.

¹⁸Dans le poème "La lumière de l'amour", repris dans André Frénaud, G.-E. Clancier, coll. Poètes d'aujourd'hui (Paris: Seghers, 1984) p.202.

terre" afin de "gagner sa place dans l'harmonie violente"¹⁹; et il croit déchiffrer le même sentiment chez Ubac. Le rêve ne suffit pas à améliorer l'existence; il faut toucher à la terre. En témoignent de nombreux poèmes, tels "Vieux Pays", "Les Paysans", "La Ruminantion du paysan". Selon Frénaud, deux gestes, le contact avec la terre-mère et la négation de Dieu, auraient la même signification positive.²⁰

Mais Frénaud partage une deuxième perception critique fondamentale de Bonnefoy. A propos des corps étendus dans la série des Torses, il fait remarquer qu'ils sont "étrangement rayonnants, comme en proie à une possible, à une immanente résurrection" (Frénaud 44), ce qui rappelle l'impression des "fruits montant de l'abîme".

Cependant, Frénaud a bien des choses à dire sur la série des Bûcherons dont Bonnefoy ne parle pas. Est-ce parce que Frénaud accepte plus joyeusement la complicité qui se déclare par le biais d'une lutte violente, et qu'il se délecte avec verve de l'émoi occasionné par "l'accord guerroyant" des protagonistes (Frénaud 51) ? Il est significatif que ce poète prétend avoir retenu de Hegel un seul principe: "l'identité de l'identité et de la non-

¹⁹André Frénaud, La Sorcière de Rome, coll. Poésie (Paris: Gallimard, 1984) p.184.

²⁰André Frénaud, Notre Inhabileté fatale; entretiens avec Bernard Pinquand (Paris: Gallimard, 1979) p.66. Peter Broome discute du souci du paysan de se "lester contre le néant", dans son livre André Frénaud, coll. monographique Rodopi (Amsterdam: Rodopi, 1986) p.191.

identité" (ibid.); ainsi se minimalise l'importance de l'opposition.

Bonnefoy, par contre, prise surtout la lente révélation d'une volonté cosmique dont les secrets ne sont nullement susceptibles d'être ravis par une confrontation audacieuse ou même brutale.

La levure d'un pain

L'optique bonnefidiennne fait valoir le mouvement de croissance de la terre labourée comme la levure d'un pain:

Et aussi bien le premier mot qui me fut donné, regardant ces Labours, ce n'est pas beauté mais substance. 'Substantiel', comme on aime à le dire du mode d'être d'un pain qui a bien levé (c'est-à-dire pas trop) dans quelque four paysan. Ici la glaise lève sous le sillon, l'horizon semble contenir, comme une forme voûtée, la poussée du levain terrestre. (I 312; c'est moi qui souligne)

Frénaud sans doute serait d'accord, mais combien est différente sa façon de voir ce phénomène! Quand il décrit pour Francis Ponge un tableau d'Uzac intitulé Le Parti pris des choses (d'après le recueil pongien qui venait de paraître), Frénaud dramatise l'échange de deux maternelles miches de pain irrésistiblement bourgeonnantes, toutes fières de se gonfler:

Regardez-moi. Je pousse, je ne me retiens pas, je me déborde, me débonde, abonde dans mon être tellement que je vais éclater. Abuse de me nourrir de moi. M'en étouffe. Deviens noire sur les bords...Vais craquer?...me surmonte. Bourgeonne encore.

Bourenfle...Laissez-moi seulement me conserver pour vos ultérieures famines et vous verrez! J'ai encore beaucoup à profiter. Au point où j'en suis, on me prendrait à peine pour une grosse pomme de terre. (Frénaud 13)

Il est révélateur de confronter, face à *Ubac*, le sentiment prospectif bonnefidien et le lyrisme sensuel de Frénaud; les deux poètes font la même constatation de manières on ne peut plus opposées. Tous les deux évoquent la notion de 'paysan', mais Bonnefoy le fait à partir de la médiation littéraire de Rimbaud; il ajoute ses réflexions sur une statue classique; et il fait retentir à travers le vaste horizon ainsi créé une prophétie cosmique: la proximité du Jugement dernier; cependant, Bonnefoy applique en même temps sa lentille grossissante à deux microcosmes essentiels: le studio de l'artiste et celui du poète.

Dans un cadre tout aussi métaphysique, Frénaud, par contre, n'hésite pas à imiter la voix rythmée et drolatique d'une mère nourricière paysanne. Manque chez Bonnefoy la volonté de se laisser séduire par la fête, d'abandonner la perspective à distance; manque également chez lui ce que Frénaud appelle "le répit et le délassement enchanté du repas, le réconfort de la veillée" avant la reprise du pèlerinage vers l'étoile épiphanique (Frénaud 35).

Dans l'*Ubac* de Frénaud on rencontre une confusion confiante et parfois pittoresque et ludique entre critique

en prose et poésie; cet auteur sait quelque fois se débarasser du poids de ses associations et recouper, comme par miracle, son innocence. Il se moque lui-même de son "délire" d'interprétation (Frénaud 89), délire qui ose rapprocher, par exemple, les stries des sillons, les bandelettes d'un nouveau-né et le suaire des morts. Bonnefoy cependant nous requiert explicitement à un haut sérieux qui pour lui témoigne de notre conviction et de notre vigilance ininterrompue:

de ces compositions [...] sont proscrites la véhémence répétitive, la sensation qui se perd: mais nullement ce qui satisfait nos sens pourvu seulement que notre attention, notre souhaitable sérieux, aient pouvoir de s'y maintenir. (I 300)

Nous concluons que Bonnefoy exerce ses pouvoirs incantatoires pour rassembler les éléments dispersés d'un sens dont il se fait un devoir de révéler, visionnaire, "la figure". Par conséquent, l'exagération frénauldienne de la surabondance, caricaturale sans le moindre fiel, et sa répétition vraiment pongienne à l'occasion contrastent avec l'insistance sur la retenue 'classique', la 'limitation' que préfère Bonnefoy; pour ce dernier, la terre se gonfle, mais "pas trop".

Le troisième essai bonnefidien sur Ubac manifeste au maximum cet effort de rassemblement, notamment à travers le symbole de l'antique statue de la Vénus de Paestum ensevelie

dans un champ et retrouvée par le soc du paysan avec son accumulation de rayures. Sans varier le ton, et après avoir touché à bien des thèmes - les visages chez les peintres, l'atelier à Dieudonne, la promesse d'une résurrection, la levure du pain et de l'argile, le labour du paysan - Bonnefoy rapporte pour ainsi dire sa récolte dans son atelier d'écrivain, un vrai grenier à la campagne où les entailles marquées sur les murs documentent plusieurs siècles de récoltes de seigle. Alors les stries banales des comptes se chargent aux yeux du poète de significations accumulées. Comme les rayures du soc sur le corps de la Vénus de Paestum, comme tous les signes d'un écrivain sur la page blanche, ces chiffres réussissent pendant un moment à incarner l'unité de la matière et de l'Intelligible que suggère aussi l'oeuvre d'Ubac

le projet d'Ubac, c'est cela: à un niveau où les entailles ne disent plus seulement autant de mesures de seigle, mais nos perceptions, nos connaissances et nos valeurs - le trait qui passe au-dessous pour les réunir, signe soudain de présence. (I 318)

Ainsi se crée par l'application répétée - on pourrait dire par le pétrissement - de la métaphore du paysan un mythe personnel mais partageable, à l'usage de notre époque démunie; c'est comme si les symboles étaient rapatriés, réinstallés dans le monde. Inévitable alors que les entailles évoquent pour l'auteur les champs labourés sous l'horizon 'bombé, arrondi, recourbé par la force active du

laboureur/scribe/ boulanger. La présence, dans les écrits de Bonnefoy, c'est une présence laborieusement regagnée.

L'avenir

L'avenir de la résurrection, chez Ubac, prend l'aspect d'une délivrance du passé "distrain du théâtre de l'ancienne figuration" (I 311). Comme Pimbaud, Bonnefoy promet qu'il "va surgir un mode encore inconnu de l'expérience" (I 313). A un moment où le souvenir accablant de la guerre était tout récent, un autre poète réagit avec moins d'optimisme explicite face à l'oeuvre sobre d'Ubac:

Serons-nous là l'hiver peu nous importe
Les jours les nuits fléchissent devant nous

Notre mémoire est une épave lourde
Notre avenir un balcon effondré.²¹

C'est à Ubac qu'est dédié ce poème de Paul Éluard dans L'Anthologie des écrits sur l'art. Tout au plus peut-on supposer que ce poète-ci ait puisé chez Ubac le réconfort d'une délivrance temporelle; mais chez lui, elle s'étend aussi sur un avenir vidé de forme.

²¹ Paul Éluard et P. Neruda et R. Alberti, Anthologie des écrits sur l'art (Paris: Éd. Cercle d'Art, [1948] 1972); y voir aussi la planche 73, reproduction d'une oeuvre d'Ubac.

La Vénus de Paestum - la pierre

C'est d'abord comme signe visible de la résurrection qu'il faut comprendre, semble-t-il, le récit de la découverte de la Vénus de Paestum par un paysan. Il est évident qu'elle ressemble à Coré qui "remonte de chez les morts" (I 318), étant meurtrie par son exil aux enfers mais capable, après ses souffrances, de faire éclore un nouveau printemps. Si son corps de marbre parfait nous revient, après des siècles, sillonné par le passage répété de la charrue, c'est que l'usure du temps a neutralisé la séparation de l'oeuvre d'art ensevelie, a brouillé aussi les marges de cette perfection qui occulterait l'unité profonde. Mais plus encore le récit suggère un rite de sacralisation réciproque comme celle dont parle Bonnefoy dans la lettre à Nostrand, rite qui dépend de la résistance éprouvée et vécue²².

L'introduction du thème de la Vénus permet au poète de juxtaposer intimement la notion du labour et celle de la pierre; or l'on sait, par les poèmes de Pierre écrite et par l'aveu du poète dans la lettre à Nostrand, de quelle importance inestimable reste pour lui la pierre.²³ Dans sa lettre à Nostrand, Bonnefoy la désigne comme 'ange',

²² Richard Vernier, Yves Bonnefoy ou les mots comme le ciel, Études littéraires françaises no.35 (Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1985) p.111.

²³Voir par ex. Alex Gordon, "Bonnefoy and 'la conscience dans les pierres'" (Dalhousie French Studies, October 1979).

'chiffre' d'un message uniquement bénéfique ²⁴, et c'est par cette logique que s'articule l'équation répétée, dans le texte bonnefidien, de la pierre, de la terre et du pain.

Nous relevons les traits principaux de la pierre dans cette lettre:

Elle était, de ce monde mauvais, la grande absente, celle qui ne s'est pas compromise et sur quoi on peut donc fonder pour une vie plus réelle. Plus que toute autre réalité, je la sentais substantielle, en ce sens que l'unité pressentie y demeurerait virtuelle. Comme le pain bis [...], la possibilité du sacré [...], comme la beauté a dû être pour d'autres hommes. (ibid.114-5)

L'évolution du peintre Ubac vers la sculpture en pierre a dû réjouir son ami.

Il faut constater le fait que Bonnefoy, dans un rôle de prophète de la modernité, se passionne pour un artiste qui veut pénétrer, entamer, la matière. Jean Pierre Richard a essayé de saisir cet aspect de la littérature récente qui cherche à enfoncer la conscience, sinon les doigts, de l'artiste dans la matière pour y appréhender l'être enseveli²⁵. Mais ce besoin d'un contact physique n'empêche pas Bonnefoy d'apprécier la série de Labours d'Ubac, oeuvres qui portent Frénaud à observer que l'artiste y retient la position d'Icare au-dessus du champ labouré. Néanmoins,

²⁴Richard Vernier, op.cit. p.114.

²⁵ Jean Pierre Richard, Poésie et profondeur (Paris: Seuil, 1955) p.112.

Bonnefoy préfère souligner le contact immédiat du peintre avec son milieu à Dieudonne, où le champ qui se trouve 'à deux pas' est quasi matériellement transféré sur le canevas, et où les Stèles font directement partie du paysage sillonné.

Aucunement étrange non plus ce rapprochement du labour paysan et des pierres comme deux versants, intérieur et extérieur, d'une même notion métonymisée; car la pierre s'oppose substantiellement au labour en prenant la forme du sillon, comme l'explique le récit de la Vénus de Paestum. Ici se manifeste, semble-t-il, l'évolution associative de la pensée bonnefidiennne. Là où le concept logique écarte la contradiction, l'esprit de 'ce qui est' est faussé. Les deux termes de l'opposition apparente, labour et pierre se relativisent réciproquement, atteignant ainsi cet état entre le rêve et la réalité dont Bonnefoy parle dans Pierre écrite:

Je regarde les hauts plateaux où je puis vivre
 Cette main qui retient une autre main rocheuse,
 Cette respiration d'absence qui soulève
 Les masses d'un labour d'automne inachevé. (P 241)

On pourrait même dire que pour Bonnefoy le labour n'atteint à sa pleine signification que quand il bute contre la pierre. Cependant, dans le même poème du "Dialogue d'angoisse et de désir" que nous venons de citer, Bonnefoy réussit également à mêler les images du champ labouré et du

visage, éléments constitutifs de la constellation imaginaire qui se retrouve dans les articles sur Ubac:

J'imagine souvent au-dessus de moi,
Un visage sacrificiel, dont les rayons
Sont comme un champ de terre labourée. (P 241)

Gasarian a vu dans cette image l'unité regagnée de la terre et du soleil²⁶, mais pour notre étude ce qui importe, c'est surtout le fruit de la conjonction, la 'proximité du visage' qui s'annonce dans la contemplation de la terre labourée. Le court poème d'Éluard déjà cité (sur Ubac) parle également de la découverte d'une essence à révéler par le dépouillement continué à l'infini:

Nous dénudons un corps qui se respecte
Dont la dépouille est un corps habillé
Au maintien d'ombre et d'espace mêlé.²⁷

Ubac et la pierre

Ubac partage avec Bonnefoy, cette passion pour la pierre, les dolmens et les menhirs. Dès le premier article, Bonnefoy se réfère à l'unique poème publié d'Ubac, Beauté

²⁶ Gérard Gasarian, "Stratégies de dénouement dans l'oeuvre d'Yves Bonnefoy" dans Yves Bonnefoy (Sud, 1985) p.262.

²⁷ Il s'agit d'une gouache d'Ubac: une tête cubiste en noir, blanc et roux.

aveugle, "meilleur accès que ce peintre ait jamais ouvert sur les voies de sa création" (I 302); la citation est reprise dans les "Fruits":

"A présent, livrés au pouvoir discrétionnaire des pierres, nous sommes aptes à comprendre nos nudités, à saisir le sens d'une force aveugle qui n'atteste qu'elle-même, et qui, périodiquement, s'offre à nous comme une dernière ressource." (I 302-3)

C'est le défi du silex que prise pendant quelque temps le sculpteur, et Bonnefoy s'empare de cette image de la 'lance du graal', si proche de ses propres préoccupations comme traducteur de ce conte. La pierre aiguë évoque la déchirure silencieuse, loin de la 'dislocation d'un logos', qui possibilise la reconstruction du sens à partir d'un point mort dans la pratique que partagent sculpteur et poète.

Et Bonnefoy se réjouit du choix ultérieur de l'ardoise, pierre rêche et ardue au maximum, qui se clive selon le "hasard que veut abolir notre rêve" (I 306). Le jeu est gagné au moment où se produit, presque miraculeusement, l'accord entre l'intention du sculpteur et la figuration qui en résulte, comme c'est le cas dans la série des Arbres. Quand la pierre inviolable se prête à la croissance d'un vrai signe, "l'harmonie et le sens nés au même instant et l'un de l'autre" (I 306), c'est la rature fugitive de la déchirure entre les sens et l'Intelligible. Voilà la

véritable justification de la patience tant louée du
laboureur Ubac.

La 'flache' noire

Mais un autre aspect de l'ardoise se prête
particulièrement bien à la poésie de Bonnefoy, et cela
également par l'intermédiaire de Rimbaud. Le critique fait
allusion à la couleur noire de cette pierre ardennaise, dont
le manque de réflectivité évoque pour lui la "flache" noire
de l'Ardennais Rimbaud à la fin du "Bateau ivre":

"Si je désire une eau d'Europe, c'est la flache
Noire et froide où vers le crépuscule embaumé
Un enfant accroupi plein de tristesse, lâche
Un bateau frêle comme un papillon de mai." (cité par
Bonnefoy dans Rimbaud 57)

Cette flache rimbaldienne résume pour Bonnefoy le retour au
pays de l'enfance, le retour de la lucidité au terme d'une
aventure folle à la recherche d'un monde inconnu et le
retour aussi à la simplicité, à cette coïncidence de
l'éphémère et d'une profondeur intarissablement créatrice.

Au début du Bateau ivre, quel arc-en-ciel de couleurs
accueille le bateau, et vers son terme, quelle sobriété
incolore cache le germe d'un nouvel espoir. Mais n'en est-
il pas d'autant plus capable d'être réalisé? Sans expliquer
les liens entre cette flache rimbaldienne et la sienne,
Bonnefoy y fera discrètement allusion dans le recueil Dans

le leurre du seuil, où il parle de "la flaque noire".

Comme chez Ubac, celle-ci exprime dans ce recueil "le point aveugle" du regard (P 311), et quand le poète prônera la nécessité de passer "à gué le peu profond ruisseau parmi les pierres" (P 329), il ne fait qu'ajouter une couche à la signification déjà lourde de cette flaque d'eau persistante où se discerne maintenant un "courant" de vie.

Au temps de Douve, la flaque noire d'eau morte et sans courant figurait déjà magistralement dans l'univers poétique de Bonnefoy:

Douve sera ton nom au loin parmi les pierres
 Douve profonde et noire,
 Eau basse irréductible où l'effort se perdra. (P 104)

Néanmoins, les virtualités infiniment riches de la flaque à profondeur indéterminée, à la couleur encore irréalisée, "où les images ne prennent [pas]" (P 57) et où, par conséquent, tout est possible, ne seront révélées qu'à la fin de Dans le leurre du seuil quand la voix lyrique consentira à tous ces aspects de la vie qui avaient résisté jusqu'alors au sens unificateur:

Les mots comme le ciel,
 Infini
 Mais tout entier soudain dans la flaque brève. (P 332)

Le négatif de la flaque noire de Douve et d'Ubac, c'est la flaque claire d'un autre peintre qui reflète la lumière du ciel et toutes les couleurs du monde:

Quant aux symboles, nous les avons vus rapatriés dans l'être sensible, naturalisé, lumière de Dieu chez Piero dans la flaque d'eau du "Baptême", ce qui signifie dans la poétique la primauté de l'étude des rapports de continuité entre l'absolu et le monde.²⁸ (c'est moi qui souligne)

Néanmoins, chez Ubac, c'est d'abord l'appréhension de la présence rebelle qu'estime Bonnefoy dans un paysage ardennais, donc rimbaldien, troué de "noires rocheuses":

Absente autant que présente le long des chemins, sous les arbres, bleu sombre trouant le vert, profondeur close affleurant sous la profusion végétale, l'ardoise a grand pouvoir d'alarmer par son refus sans tressaillement ni chaleur de l'invite de la lumière. Elle est comme la 'flache' [...]. (I 305).

La démarche, la figure

Ce n'est plus - ce n'est pas encore - l'heure du "symbole rapatrié" à la manière de Piero della Francesca. Ce que les critiques ont dit de Frénaud pourrait donc se dire, également, de Bonnefoy; il "broie du noir, dans un mortier, isolément, donnant à comprendre que l'homme sans dieux ne peut que parler son rapport à la terre, au-dessous

²⁸Yves Bonnefoy, Études comparées de la fonction poétique (Annuaire du Collège de France 1988-1989, Résumé des cours et travaux) p.629. Pour une discussion de la clarté de Piero, consulter mon chapitre sur celui-ci.

de la terre, au noir creusé de la terre"²⁹. Bonnefoy aussi fonce impatiemment vers le 'point mort', mais dans le seul espoir, et souvent répété, d'avancer l'heure de la résurrection.

Car ses méditations sur Ubac décrivent un cheminement perceptible: commençant par 'l'hypothèse d'une confiance' face à l'oeuvre de l'artisan, Bonnefoy s'affronte de plus en plus anxieusement au noir, à l'absence du visage, à la 'force aveugle', passe ensuite à travers le gris de la poussière indifférenciée, avant de remonter au pressentiment d'une issue dans le bleu clair de l'eau ou du ciel. Comme si souvent ailleurs, Bonnefoy nous amène au seuil. Les "gisants" clairs, selon Bonnefoy, ressemblent

à des fagots de branchages noirs, sinon gris comme après les pluies de plusieurs hivers. On voudrait qu'un certain bleu que connaît Ubac (le bleu des morts anciens qui sont la rouille de l'être) les traverse comme une eau vive. (I 315)³⁰

Dans notre analyse de l'attitude critique de Bonnefoy face à Ubac, nous nous sommes penchés exclusivement sur la

²⁹Mathieu Bénézet et Serge Fauchereau, dans André Frénaud (Sud, 1981) p.174.

³⁰Est à remarquer que la réflexion de Frénaud sur la couleur chez Ubec décrit un trajet semblable : "Pierre austère fermée sur elle-même comme un livre défendu, un certain bleu apparaît à différents étages, qui joue avec le noir et va lui permettre [...] de constituer des formes où le lumineux et le funèbre, le numineux et le plus tangible, pourront se composer [...] (Frénaud 48).

constellation de notions qu'évoque le mot 'paysan'. Afin de limiter notre enquête, il fallait écarter d'autres optiques très riches, ou pour parler avec Bonnefoy, d'autres 'chiffres', dont le texte contient bon nombre. Cette limitation, c'est Bonnefoy qui nous y encourage cependant, et cela dans le but de hâter la révélation d'une "figure" capable de rassembler le sens.

CHAPITRE VIII

Claude Garache et l'ordalie par le feu

Souvent l'homme penché sur ton foyer sonore,
Prend pour reflet d'enfer une rougeur d'aurore.

(Victor Hugo, L'Année terrible).

Ne cesse d'émerveiller la profusion des écrits d'Yves Bonnefoy sur ces nombreux peintres qui le fascinent. Cependant, il faut reconnaître qu'à travers la richesse de ses approches cet auteur poursuit avec une concentration obstinée ce qu'il appelle la "recherche métaphysique" en peinture.

Sur le peintre contemporain Claude Garache, Bonnefoy publie deux articles, en 1974 et en 1975, pour des catalogues d'exposition: "Dans la couleur de Garache" et "Peinture, poésie: vertige, paix".¹ Le poète y inscrit le nom du peintre comme "dernier venu" (NR 314) au mouvement de cette recherche, et cela parmi un nombre croissant de confrères dont plusieurs sont connus aux lecteurs bonnefidiens: à Degas, Michel-Ange, Caravage, Elsheimer, Seghers, Morandi, Mason et surtout Giacometti, Bonnefoy a

¹Les deux articles de Bonnefoy sur Garache sont repris dans Le Nuage rouge (Paris, Mercure de France, 1977) pp.311-26; mon abréviation: NR.

consacré, ou consacrera, des études particulières.² Mais Garache semble occuper à l'époque en question une niche privilégiée dans la pensée de Bonnefoy, car son deuxième essai revient à l'oeuvre de Garache en tant que peinture exemplaire; l'auteur y confronte l'art de la peinture et l'art verbal. C'est donc l'oeuvre de Garache qui sert à préciser, et aussi à nuancer, l'admiration presque envieuse qu'entraîne la contemplation de l'art visuel chez un poète qui se sent par trop livré aux mensonges, aux subterfuges et aux faux-fuyants de la parole.

Il n'est pas difficile de comprendre pourquoi Garache représente l'immédiateté. Son monde pictural, ruisselant de présence mais binaire comme un langage d'ordinateur, se réduit grosso modo à deux composantes: la femme en toutes les attitudes et la couleur rouge dans tous les tons possibles. Déformés comme par une proximité aveuglante, à peine supportable, les nus féminins de Garache s'imposent à notre sensibilité comme indépendamment des sens normaux, débordant par de moites exhalaisons scintillantes les contours de leurs corps et les marges de leurs toiles. Mais puisque, simultanément, ils évoquent par leur couleur de chair ensanglantée l'être le plus intime, ils établissent ce

²Aux trois premiers et à Giacometti dans L'Improbable et autres essais, coll. Idées, (Paris: Gallimard, 1983); mon abréviation: I. Aux trois suivants dans Le Nuage rouge, op. cit.. Une étude sur Raymond Mason se trouve dans Sur un sculpteur et des peintres, coll. Carnets (Paris: Plon, 1989); mon abréviation: SSP.

que Garache appelle "un système d'échange" entre l'intérieur et l'extérieur.³

Ne serait-ce que par ces deux aspects-là, l'art de Garache échappe aux entraves conceptuelles de la langue. Le poète propose l'idée que

Garache est de ceux qui font passer, travaillant, le souci d'interroger la présence avant l'inventaire de ses richesses, prenant le risque de la réponse violente, dévastatrice. (NR 314)

Cependant, appeler "métaphysique" cette peinture pourrait paraître paradoxal.

Que signifie pour Bonnefoy le mot "métaphysique" dans le contexte de la recherche artistique? Dans un article sur Denise Esteban, Bonnefoy en propose une définition quasi religieuse. Ce serait une peinture qui ne s'attache pas principalement aux aspects sensoriels des choses, mais qui "a souci de ce qui les fait exister et les maintient là, devant nous, qui sommes tout autant du mystère" (SSP 35).

Nous avons constaté ailleurs que face à l'oeuvre de Piero della Francesca, peintre "métaphysique" du Quattrocento, Yves Bonnefoy était en quête de "l'arrière-pays" de la peinture. Dans son article sur Denise Esteban aussi, Bonnefoy décrit cet arrière-pays invisible de la

³Voir Richard Stamelman, "The Incarnation of red", texte du catalogue d'exposition intitulé Claude Garache, prints 1965-1985 (Middletown, Connecticut: Wesleyan University, 1985) p.7.

peinture. Il s'agit d'un absolu moins difficilement évoqué par la couleur que par la parole:

Justesse de cette couleur, sur la toile; et la parcelle d'apparence qu'elle illumine, au loin là-bas, du côté du monde, en devient un feu, un passage vers l'invisible, le seuil par lequel le peintre, oublieux désormais de soi, se porte vers ce qui précède toute oeuvre d'art, et lui survivra à jamais plus que notre parole.⁴ (SSP 33)

Nous verrons que le choix du mot "feu" dans le contexte métaphysique est significatif; cette métaphore trouvera son plein épanouissement dans les images associées avec Garache.

Bonnefoy rapproche aussi de la pratique de Garache celle de Giacometti, "l'anachorète le plus voisin" (NR 315). Les figures de celui-ci, dit-il, seraient "d'abord des icônes, entièrement occupées, à travers l'objet, de l'expérience de l'être" (NR 314). Chez Giacometti, ce serait la "violence qu'il savait faire aux apparences les plus robustes" (NR 315) qui crée une sorte d'épiphanie négative, l'expérience d'une "théologie" du même signe. La révélation, en se détachant toujours plus du monde des sens, désignerait "la présence en soi" (ibid.).

Tout en utilisant donc l'oeuvre "iconoclaste" (NR 316) de Giacometti comme point de repère, Bonnefoy la rapproche de l'art de Garache dans sa volonté de signification

⁴Voir mon chapitre sur Piero della Francesca.

positive pour notre siècle de "doute" (NR 316). Mais leur affinité ne vaut que pour le début de leurs démarches bifurquantes. Car ce que cherche Garache, selon Bonnefoy, "ce sont les conditions minimales de notre survie dans ce manque" (NR 317), les éléments les plus "constants" et les plus "intemporels" qui résistent à la déchirure, ceux qui sont mis en évidence dans le rapport d'un corps à soi-même. Ces éléments sont peints et repeints par Garache dans la répétition d'une sorte de "yoga généralisé" (ibid.) où l'esprit pris de vertige se vide de soi-même en prenant appui sur la contemplation ou l'exercice des muscles et de la respiration.

Dans un de ses Récits en rêve, Bonnefoy parle de l'efficacité de certains mots fondamentaux, réels, des mots comme "vent", capables de résister à l'effritement du sens à notre époque du "Crépuscule des mots". "Nos plus beaux poèmes résistent" (RR 160), insiste un interlocuteur qui rassure le narrateur étonné du changement imprévu et chaotique que subissent au pays du rêve les significations. Il est symptomatique de sa foi renouvelée qu'Yves Bonnefoy intitule la collection d'essais critiques de 1988 La Vérité de parole. Selon Bonnefoy, Garache, également, prend acte de la vérité de l'être à travers la vérité de l'image.

Angoisse et apaisement

Mais nous avons commencé nos réflexions sur l'essai "Dans la couleur de Garache" à la deuxième moitié, là où il est question de réconcilier l'oeuvre du peintre avec les exigences positives de la poétique bonnefidiennne. Il est vrai qu'aux yeux de Bonnefoy la couleur intense nous rend à l'innocence première en nous délivrant "comme une foudre de la raison" (NR 321), comme un certain bleu de Poussin également était capable de le faire. Mais si pour Garache l'étude répétée de quelques poses inébranlablement "résistantes" constitue un exercice de "yoga généralisé" , pour Bonnefoy aussi l'affrontement répété du doute du vingtième siècle tel qu'il se manifeste dans la peinture contemporaine semble servir d'une sorte d'exercice spirituel dont les bienfaits, véhiculés par la parole, se répandent à travers son oeuvre. Et ce doute, Bonnefoy le rencontre magistralement chez Garache lui-même.

Rien n'est capable d'annuler aussi radicalement la structure et les souvenirs comme la couleur brute, et en fait, la réaction initiale du poète envers cette soi-disant délivrance des valeurs artificiellement collées sur l'expérience immédiate est tout autre. A mesure que le rouge libérateur de Garache trouve "le chatoisement des valeurs [...] que l'on prend parfois au sérieux, paresseusement" (NR 316), on en demeure au premier abord

atterré. Ainsi Bonnefoy décrit-il dans un premier mouvement l'angoisse que provoque chez lui le rouge de Garache:

Pourquoi ce rouge? Mais remarquons un des caractères de la "couleur de Garache": sa froideur, sa luminosité incessante, comme d'un oeil qui ne cille pas, mais nocturne; une atmosphère autant qu'une évocation des corps, l'éclat d'un lieu dangereux, en un sens la vibration même qui fait frissonner les épaules, les nuques, les dos courbés dont ce peintre, obstiné en cela aussi, ne cesse pas de recommencer l'étude. (NR 311)

Il est évident que pour Yves Bonnefoy la couleur et les "dos courbés" de Garache constituent un défi à sa "confiance" toujours ébranlée, et maintes fois, laborieusement et conceptuellement, réaffirmée.

Le premier sentiment d'angoisse se produit à un niveau irréfléchi. On se rappelle la plainte de Philippe Jaccottet devant le rouge:

J'ai longtemps désiré l'aurore
mais je ne soutiens pas la vue des plaies
Quand grandirai-je enfin?⁵

L'association du rouge avec le sang suggère une pénétration élémentaire, un assaut primitif qui se traduit immédiatement, douloureusement, et qui explique autant l'inquiétude que l'apaisement de Bonnefoy face à cette couleur. Se colore de rouge le surgissement de l'autre,

⁵Philippe Jaccottet, Poésie 1946-1967 (Paris, Gallimard, 1985) p.153.

comme dirait Stamelman⁶, dans la conscience du poète; et cette expérience de la présence qui assaille et détruit l'identité avant de combler le sentiment d'insuffisance se colore de rouge également.

Si Bonnefoy prétend que "notre geste grevé de nuit" redevient par les soins de Garache "une force que l'on contrôle" (NR 317), il serait aussi juste d'affirmer que c'est par les soins de Bonnefoy que le geste de Garache, d'abord "grevé de nuit" aux yeux du poète, redevient une force positive, mais seulement après avoir été soumis à un travail épuisant de transfiguration. Aussi est-ce une éthique/ esthétique d' "espoir dans la peur" (NR 317) que Bonnefoy retrace chez Garache. Ce que le poète cherche dans la peinture "métaphysique", c'est "[l']horreur et [la] lumière ensemble pour hâter l'avenir" (SSP 91). Mais si Bonnefoy peut affirmer que les gestes médités par Garache résistent inébranlablement à leur mise en question parce qu'ils ne se réclament pas de valeurs transitives, nous comprenons que c'est la réflexion critique de Bonnefoy qui a dissipé leur menace et défendu l'espoir.

Jaccottet

L'oeuvre de Claude Garache appelle la métaphorisation des poètes. Dans le texte qui accompagne le dernier grand

⁶Voir son article à ce titre dans Sud, 15e année, 1985.

ouvrage sur Garache⁷, Jean Starobinski réunit quelques méditations poétiques inspirées par cette peinture, celle d'Yves Bonnefoy à côté de la suivante de Philippe Jaccottet:

Plus clair encore s'il se peut, le soir
de jour en jour plus jaune, comme s'il
recevait de plus loin une aide, une parole,
comme s'il attendait, pressentait d'être un visage
qu'envahira l'amoureuse lumière (Starobinski 8).

Déconcerte au premier abord cette substitution d'un vaste paysage au nu rouge que nous associons avec Garache. Starobinski constate que la strophe finale du poème reviendra, "par la nécessité interne de l'image" (Starobinski 9), à un corps allongé; c'est-à-dire que la structure circulaire du poème, aussi subtile soit-elle, "inscrit autour d'une toile de Garache son complément de monde" (Starobinski 9).

Les commentaires des deux poètes, Bonnefoy et Jaccottet, que confronte Starobinski se laissent porter par l'analogie cosmique des figures en voie de se composer. Mais voici que se déclare, à mon sens, une différence caractéristique entre le lyrisme de Jaccottet et celui de Bonnefoy. L'interpénétration du paysage et du corps est presque sans faille chez Jaccottet; leur accord est tel, selon Starobinski, que les figures de Garache "paraissent se

⁷Jean Starobinski, Garache, ill. (Paris: Flammarion, 1988); mon abréviation: Starobinski.

mirer dans le poème qui les accompagne et qui les a transmuées en terre, en lumière" (Starobinski 9). Dans un deuxième poème de Jaccottet inspiré par Garache (et cité par Starobinski), une imperfection, une ombre qui menace la composition, entraîne une renonciation presque voluptueuse. Quand le nuage, beau comme un fruit, "se dessèche" et celui qui s'est levé tôt pour la cueillir ne l'atteint pas, la voix lyrique - d'ailleurs séparé du protagoniste évoqué à la troisième personne - s'exalte:

qu'il s'efface donc! si c'est une ombre de moins
sur ces feux, sur ces fruits qui s'éveillent encore
l'un après l'autre dans le lit du jour. (ibid.)

Chez Bonnefoy, au contraire, est presque toujours perceptible la résistance à l'effacement, à l'envahissement trop impérieux de l'image ou encore à la fatalité contraignante. L'unité hors d'atteinte reste impérieusement revendiquée, confirmant ce que souligne Daniel Leuwers, pour qui Bonnefoy "se situe aux antipodes d'un Philippe Jaccottet":

La présence, pour Bonnefoy, advient au terme d'une lutte sans merci, et d'une lutte contre soi. Elle n'est jamais donnée, elle doit être acquise, et les failles qui la révèlent font partie intégrante d'un

parcours dont les difficultés sont à la mesure de la fièvre désirante.⁸

A en juger par son recueil La Semaison, plus que le rouge ensanglanté, la couleur qui convient à Jaccottet est le bleu léger et calmant du ciel. Ce poète écrit :

aussi loin qu'aïlle ma mémoire, j'avais toujours eu a ma gauche cette présence bleue, nullement pesante ou hostile, au contraire, favorable. Une fois de plus, je crois que c'est pour moi une autre image de la limite heureuse, de celle qui n'enferme pas.⁹ (italiques de l'auteur)

Chez Bonnefoy, une dialectique irrésolue, irritante même, détermine non seulement la réflexion théorique mais aiguillonne l'interprétation poétique de la peinture. Ainsi "Dans la couleur de Garache" lutte contre mais ne dénonce pas l'angoisse provoquée par le rouge; "Poésie, peinture: vertige, paix" prend position contre et exploite en même temps l'avantage apparent de la peinture sur la parole.

Il importe donc à Bonnefoy - et sensiblement plus, il me semble, qu'aux autres critiques de Garache - de montrer que Garache aussi, en choisissant de peindre en rouge, soumet ces gestes élémentaires aux épreuves les plus dures. Bien que Bonnefoy n'utilise pas à propos de Garache le mot

⁸Daniel Leuwers, Yves Bonnefoy, Collection monographique en littérature contemporaine (Amsterdam: Rodopi, 1988) p.62.

⁹Philippe Jaccottet, La Semaison, carnets 1954-1979 (Paris: Gallimard, 1984) p.130.

ordalie, nous verrons pourquoi la référence à une épreuve purificatrice, et spécifiquement par le feu, convient à sa démarche.

Starobinski signale que l'interrogation critique de la couleur de Garache a suscité toute une gamme d'interprétations dont celle de Bonnefoy, avancée en connaissance intime de la contradiction inhérente à l'art occidental depuis la Renaissance, a elle-même donné suite à son "prolongement interprétatif", le plus important en étant peut-être celui de Richard Stamelman (Starobinski 19). Dans un article intitulé "Transfigurings of red: color, representation and being in Yves Bonnefoy and Claude Garache"¹⁰, Stamelman établit de manière convaincante les paramètres esthétiques de la couleur de Garache par rapport à l'oeuvre d'Yves Bonnefoy.

Est à souligner d'emblée le fait que, sans compter le gris et le noir, le rouge assume dans l'oeuvre d'Yves Bonnefoy une importance croissante comme - pour employer le terme de Daniel Lançon - l' "opérateur universel de la présence".¹¹ Il nous reste la tâche de développer cette perception en élucidant le rapport de la critique bonnefidienne sur Garache avec l'oeuvre "poétique" de

¹⁰Publié dans The Comparatist vol.10, May 1986, pp.89-107.

¹¹Pour une discussion voir Richard Stamelman, op. cit., p.92, où celui-ci se réfère à un travail pas encore publié de Lançon.

Bonnefoy. Plus spécifiquement, je me propose de poursuivre la notion du rouge comme l'instrument d'une ordalie, et surtout quand cette couleur se trouve associée aux corps fléchis tels qu'on les rencontre chez Garache.

L'ordalie par le feu

Déjà les recueils de poésie essentiellement monochromes, Du mouvement et de l'immobilité de Douve et Hier régnant désert, sont tachetés de rouge. Nonobstant l'horreur qu'inspire son aspect ensanglanté, chaque fois que paraît le rouge, même dans sa modalité virtuelle en tant que mémoire ou manque, c'est comme si le cri de la vie déchirait la morne indifférence moribonde; le rouge fraie un passage à la présence soudain embrasée dans la conscience abrutie:

Un instant tout manqua,
Le fer rouge de l'être ne troua plus
La grisaille du verbe
Mais enfin le feu se leva,
Le plus violent navire
Entra au port.

Aube d'un second jour
Je suis enfin venu dans ta maison brûlante. (P 138;
c'est moi qui souligne)

Cette citation est particulièrement apte à orienter la discussion du rôle de Garache dans l'oeuvre poétique de Bonnefoy parce qu'elle relève d'une partie de Hier régnant désert qui s'appelle "L'Ordalie" (P 137); or L'Ordalie est

également le titre d'une oeuvre bonnefidiennne pour laquelle Garache a fourni quatre eaux-fortes représentant six nus. La deuxième "ordalie", foncièrement différente de la première, est un récit en prose composé autour de 1950, non sans ressemblances avec les contes jouviens.

Dans une note qui justifie la publication de ce fragment à vingt-cinq ans de retard, Bonnefoy explique pourquoi il avait condamné ce morceau avant d'en récupérer et publier deux chapitres.¹² C'est donc une oeuvre d'art qui subit et fait valoir sa propre histoire dans le temps vécu, un livre perdu et ressuscité à l'instar des nombreux tableaux oubliés du paysage imaginaire bonnefidien, oeuvres d'art dont la redécouverte délie le figement des idées reçues.

Couleur brute

Les illustrations de l'édition courante de L'Ordalie sont en noir et blanc¹³, mais pour qui connaît les essais sur Garache, le rouge angoissant "qui ne cille pas" fait jouer des lueurs inquiétantes sur les "dos courbés", les

¹²Yves Bonnefoy, L'Ordalie, avec quatre gravures de Garache (Paris: Maeght éditeur, 1975) 50pp; mon abréviation: O.

¹³Cependant, le catalogue de l'exposition Garache: Prints 1965-1985, op.cit., mentionne l'édition de luxe en couleur: L'Ordalie VI, "from a series of softground etchings and aquatints, in L'Ordalie by Yves Bonnefoy. [...]. Printed in red by Maurice Felt [...] Book printed in a numbered edition of 120 copies [...]" p.21.

nuques ployées des protagonistes. Cependant, il ne s'agit pas de privilégier le rouge en tant que tonalité précise de la gamme; selon Bonnefoy, le rouge de Garache est tout d'abord couleur absolue, fonctionnant simplement comme déclencheur; ainsi s'explique aussi l'absence de couleur dans l'édition courante de L'Ordalie. En parlant du peintre Hollan, Bonnefoy évoquera plus tard les "rougeoiements qui sont plus de la vibration que de la couleur" (SSP 148); à propos du peintre Gutherz, il loue l'attention centrée sur une profondeur où les "rythmes du corps, le sang qui bruit" atteignent à l'intemporalité (SSP 167).

Il ne faut donc pas non plus se laisser dépister par le fait que les couleurs incertaines du récit L'Ordalie se confondent; un sang "noir" coule de la plaie de Jean Basilide (O 25). Dans un récit de 1977, "Deux et d'autres couleurs", Bonnefoy imaginera un pays où chaque couleur se désigne par deux autres couleurs, mais d'après un système insolite où les retours foisonnants de significations défont "la dénomination abusive" par trop assurée: là-bas le "navire pourpre" par exemple, est vert et blanc parce que dans la langue du pays, vert et blanc ensemble signifient "rouge" tandis que "noir et rouge" veut dire "blanc" (RR 143). Dans le recueil Dans le leurre du seuil, l'Enfant "qui porte le monde" (P 274) est "de deux couleurs" (ibid.) en même temps, un bleu "qui prend au vert" et "le rouge des lourdes étoffes peintes que lavait l'Égyptienne" (P 274).

L'incarnation de la présence telle que la conçoit Bonnefoy dans ses poèmes réunit les prétendues différences, brouillant les oppositions infligées à la pensée par la langue. Il en parlait encore naguère dans une entrevue avec John Naughton:

I think, and in fact I have always thought, that poetry is an experience that goes beyond words: call it the fleeting perception, then the more active remembrance, of a state of indifferentiation, of unity - that state that characterizes reality at the level that our language cannot reach, despite its definitions, its designations, and its descriptions.¹⁴

L'implacabilité subversive de la couleur de Garache réside précisément dans son manque de variation. C'est dans "Vertige, paix" que le poète Bonnefoy détermine, comme pour se rassurer, que même dans la peinture la plus 'immédiate' en apparence, le figement des valeurs subsiste aussi longtemps qu'il y a ombre et lumière pour accuser un contraste; mais il faut admettre que ces contrastes-là sont au minimum dans ces toiles où la couleur s'étend comme une nuée mobile, tantôt transparente, tantôt impénétrable, mais sans orée définitive.

Dans L'Ordalie, l'empire croissant du rouge est suggéré par le passage où le poète Gervais, rêvant "couché devant le feu" (O 10) dans une attitude qui préfigure la position de

¹⁴Yves Bonnefoy, In the Shadow's Light, transl. by John Naughton, incl. an interview with Yves Bonnefoy (Chicago: U.C.P., 1991) p.162.

Jean Basilide dans l'orangerie, pressent "que tout allait se dissoudre" dans des images pourpres, des images où "toute la substance de l'être se fût contractée en rousseurs" (O 10). Ce phénomène ne se produit-il pas aussi chez celui qui contemple les grandes toiles de Garache?

Ainsi que les couleurs, les identités se confondent. Dans L'Ordalie, les trois femmes "pâles", Flore, Anne et Cassandre, ont des contours paradoxalement figés et changeants (O 11) à la fois quand elles sont soumises à l'influence du feu et illuminées par sa lumière mystérieusement aliénante. Voici le texte où la figure, qui commence par avoir des bords nettement dessinés, finit par se volatiser jusqu'à ce qu'elle se distingue à peine du feu:

Il la vit agenouillée près de lui, blanche et noire comme un dessin dont elle avait aussi le contour sans nuances. Derrière elle un grand feu de branches mortes crépitait, ses couleurs se perdaient dans le plus vif éclat du jour, mais dans cette abstraction où Jean tenait son regard, cette tache de feu dans un angle avait la même valeur essentielle qu'Anne tracée au premier plan. (O 33)

Si Bonnefoy veut nous faire sentir que les différences s'évaporent, il semble en même temps les exacerber. Anne "ressemblait à Cassandre" (O 18) à travers les masques de leurs passions individuelles: ainsi, leur "identité native demeurait intacte" (O 18). La lumière éblouissante du feu, celle des lampes et celle du soleil, toutes vues à contre-jour, révèlent leur unicité essentielle en mettant les trois

femmes en un relief aussi incertain que celui des nus auréolés d'émanations charnelles de Garache. "Anne se retournait vers le soleil sur les vitres, dont la lumière heureuse baignait sa nuque" (O 34). Ailleurs, simultanément "décolorée" et "cuivrée" (O 32), elle entretient un feu en attendant l'arrivée du "visiteur" étranger qui peut être "la parole", "un ami" ou "la mort" (O 33).

Ré-flexion sur les corps fléchis

Quand Bonnefoy explique dans l'appendice pourquoi il s'est décidé à publier au nom de la vérité historique son livre autrefois rejeté, il épouse un point de vue à la fois métalittéraire et moral. Au lieu d'oublier ses fautes d'autrefois, dit-il, il faut les dépasser en les transmutant:

La poésie doit aller au simple, bien sûr, comme les bêtes lointaines à l'eau le soir, mais cela ne signifie nullement qu'on peut effacer de soi comme un mauvais rêve les mille excarnations que l'on a été, il faut les convertir, il faut, en un sens, qu'elles se maintiennent. (O 45)

Ce n'est nullement l'attitude attendrie d'un poète mûr devant une oeuvre dont son exigence de jeunesse ne voulait pas reconnaître la valeur. Ces paroles ne témoignent pas uniquement d'une intransigeance émoussée, au contraire; si Yves Bonnefoy se penche de nouveau sur des fantasmes

d'autrefois, c'est afin de comprendre dans quel sens
L'Ordalie prépare déjà sa reprise.

Décidément, le récit est plein d'images inexplicables et menaçantes qui évoquent des frissons: les crimes "impardonnables" et tus, commis contre Cassandre (O 10), la chambre "interdite" où vient d'avoir lieu un rite sanglant à dimensions mythiques (O 9), le "cortège" triomphal où Jean Basilide blessé éblouit comme un dieu (O 7-8), le cercle de glaces autour d'une tache de sang (O 8), l'orangerie "dépouillée de tout hasard" (O 32) où Jean Basilide restera indéfiniment ni vivant ni mort (O:32), la visite de Flore désespérée et en deuil chez le poète Gervais qui allait "oublier que le monde existe" (O 13).

De toute évidence, ces images troublantes dépassent les besoins du récit même si l'on tient compte de son état abrégé à l'époque de sa publication tardive. Bonnefoy lui-même signale que plusieurs d'entre elles reviendront comme pour hanter ses oeuvres ultérieures: "certains passages achevèrent, par la grâce de mots continuant de chercher leur sens, et leur lieu, de se reclasser dans d'autres livres" (O 41). Mais est-ce seulement l'insistance, on dirait presque la vigueur, de quelque tropes fantomatiques qui passionne Bonnefoy? Il est possible de soutenir l'idée que le récit lui-même, par le choix des images, porte à la réflexion continue.

Lue pour elle seule, l'action de L'Ordalie traite, de manière à évoquer Du mouvement et de l'Immobilité de Douve, des bienfaits du sang versé - "rien n'a de sens qu'au moment de mourir" (O 36) dit Jean Basilide en mourant interminablement de sa plaie - mais non sans les mettre en question. Il est vrai qu'Anne se sent "délivrée" (O 36) après son coup de revolver existentiellement décisif:

Ayant donné avec la blessure le plus précieux d'elle-même, utilisé cette faculté d'ennoblir que l'on n'exerce qu'une fois, elle ne regrettait rien, ne craignait rien et se fût apaisée plutôt comme après tous les actes graves. (O 17)

Mais tandis que son corps cesse d'entendre, son esprit continue à être étreint par "la plus grande angoisse" (O 37) jusqu'à ce que la balle de Cassandre mette fin à ses doutes; impossible de savoir si elle ébauche finalement "un sourire ou un cri" (O 38).

Le texte de L'Ordalie suggère de façons multiples la nécessité de la ré-flexivité, de la ré-flexion et celle d'un retour sur soi. Voici une démarche déconstructionniste de par la ré-vision préconisée, retour qui a comme but le prolongement à l'infini de l'acte créateur - ou est-ce un acte destructeur? - originel. On pense au poème bonniefidien où un prédateur

au faîte de son vol
Criant

Se recourbe sur soi et se déchire. (P 268)

La figure féminine, fragile et résistante à la fois, est ici tantôt victime dénudée comme Flore, tantôt exécutrice de la fatalité comme Cassandre. Toutes font penser d'ailleurs au retour cyclique de Coré, simultanément victime et divinité de la fertilité. Or c'est la figure de Flore recroquevillée, dont le nom s'associe à Coré, qui ouvre le conte:

Flore s'était lavée à grande eau de ce sang de Jean Basilide.

Elle gagna les pièces sombres. Nue et mouillée, épouvantée, elle eut froid. (O 7)

L'ambiance d'impuissance qu'introduit Flore au début commence à changer quand Cassandre brise ses liens (O 9), mais cette ambiance se dissout quand Anne est tuée par Cassandre, qui se sert du revolver de Flore. Si Cassandre est "identique" à Anne, l'action du récit, tout en ayant l'air de se développer, se replie sur elle-même en changeant de tonalité, et la femme se déchire. Aussi, arrivés dans l'orangerie, Anne et Jean sont-ils censés être de retour

dans les "années profondes" ¹⁵ où le temps reprend "à sa source" (O 24).

A cette structure recourbée non sans ambiguïté répondent les gestes répétés de corps penchés. La répétition de telles attitudes rappelle les mots de Mallarmé; elles désignent "avec une écriture corporelle ce qu'il faudrait des paragraphes en prose dialoguée autant que descriptive pour exprimer dans la rédaction"¹⁶. En parlant du peintre Guthertz, Bonnefoy rappellera l'importance primordiale du geste en évoquant le dicton "toute son âme était dans son coude", ceci dans le contexte de l'essai sur les marionnettes de Kleist (SSP 167): "ces membres, ces gestes ne décèlent aucune résistance de l'esprit à cette force du simple" (ibid.).

Passons à l'examen des gestes 'courbés' dans L'Ordalie. En se cachant au début, Flore, qu'on imagine repliée sur elle-même, "[s'efface]" et "[retient] son souffle" (O 7). Est-ce dans un désir narcissiste ou "par esprit de douceur et de compassion" (O 9) envers Cassandre que Flore "se penchait sur la prisonnière, lui caressait les seins, le visage, la taille" (ibid.) et lui demande pardon - elle qui

¹⁵L'allusion à l'oeuvre de Jouve du même nom est sans doute voulue; en témoigne l'infiltration de l'esthétique jouvienne dans Hier régnant désert avec son ordalie; voir mon chapitre sur Balthus.

¹⁶Stéphane Mallarmé, "Crayonné au théâtre" dans Oeuvres complètes, Bibliothèque de la Pléiade (Paris: Gallimard, 1945) p.304.

est innocente - au nom de tous? Au cours de leur voyage, Anne se penche "sur le corps presque inerte de Jean" (O 16); elle se penche sur le volant "comme la proue d'un naufrage" (O 16). Jean Basilide, victime complice, "apaisa d'un geste longtemps répété" (O 35) la nuque d'Anne dont le front est lui-même caché dans la main de Jean; la position du couple réciproquement penché l'un sur l'autre forme un véritable yin-yang, ou un point d'interrogation. Ailleurs, Jean Basilide est présenté comme courbé "sur des régions fatales" de lui-même (O 18).

Même le paysage, dont nous faisons remarquer la couleur rouge, n'échappe pas à la force centripète des courbes: la route qui mène à l'orangerie s'engage "par lacets dans un cirque de roches rouges que chaque tournant faisait plus nombreuses et plus belles" avec l'aube (O 22; partout c'est moi qui souligne les termes désignant le geste courbé).

Ne faut-il pas croire que tous ces corps ployés, par l'accumulation focalisante de leurs formes en ondes sinusoïdales, autoréflexives, contribuent à "faire le feu" dans l'orangerie, "le foyer du désir de Jean Basilide" (O 26) ? C'est ainsi, au moins, que s'explique le besoin de Bonnefoy de revenir sur une oeuvre qui n'avait pas tout de suite atteint l'inflammation spontanée.

Le rôle de Garache

C'est ceci qui nous ramène au rôle implicite de Garache dans deux résurrections de L'Ordalie, celle du Phénix dans Hier régnant désert et celle de l'ancien récit par son auteur. Est à considérer si c'est la découverte de l'oeuvre picturale de Garache, étonnamment adaptée à l'imaginaire bonnefidien par ses corps penchés et par le rouge, qui a suscité chez Bonnefoy le désir et la confiance de se pencher sur son ancien livre "grevé de nuit" pour en dégager les gestes minimaux "résistant au doute" dans leur portée positive.

D'ailleurs, les nus de Garache choisis par Bonnefoy pour illustrer L'Ordalie affichent, comme le texte, un caractère qui permet d'entrevoir une telle intention. Garache, lui, dépeint des nus dans toutes les attitudes possibles, tandis que Bonnefoy, pour sa part, n'en a choisi que ceux qui sont ployés. Ceux-ci ressemblent à des oeufs, des graines, des amibes, des amandes, formes arrondies aux visages détournés, pourvues de membres schématiques ou fragmentaires, figures arc-boutées ou ramassées qui visent le sol et paraissent être en train de se déployer lentement. Dans son article sur Gutherz auquel nous avons eu l'occasion de revenir plusieurs fois, Bonnefoy attire l'attention du lecteur - comme d'ailleurs il le fait face à l'oeuvre de Bellini (NR 83) - sur les regards détournés, indicatifs selon lui d' "inattention pour

beaucoup de ce qui a lieu dans le monde" (SSP 166). Ils évoquent d'autant plus un monde ailleurs. Mais ce sont ces regards, ces gestes tournés vers l'intérieur qui font pressentir des croissances futures, imprévisibles. Starobinski attribue aux figures de Garache la qualité d'"officiantes" de rites à venir, "la simplicité du commencement, le frémissement de la source"¹⁷. Bonnefoy aussi fait valoir chez ces figures le potentiel "prospectif" de cela qui donne vie (NR 317). Encore une fois, je me réfère à l'article sur Guthertz, où Bonnefoy parle éloquemment de la femme gravide en élucidant son potentiel instinctivement réflexif:

Car la femme qui attend un enfant a une raison de plus pour ne faire qu'un avec la gravitation de la vie, c'est ce petit être en elle qui n'est que rapport instinctif à soi, en deçà encore de la parole. (SSP 171)

Cependant, vient à l'esprit une autre interprétation du geste courbé qui convient à Bonnefoy: toutes les figures de Garache dans L'Ordalie pourraient en effet être en train, laborieusement, de faire un feu; au moins entretiennent-elles en elles-mêmes la chaleur vitale. Et si cela était vrai, il serait plus facile de voir pourquoi, aux yeux d'Yves Bonnefoy, l'oeuvre de Garache échange sa

¹⁷Jean Starobinski, Garache, coll. Repères, cahiers d'art contemporain no.12 (Paris: Maeght Lelong, 1984) p.10.

signification avec celle de L'Ordalie, lui communiquant autant sa charge d'horreur que celle d'espoir. Après vingt-cinq ans, Bonnefoy a le courage de se pencher sur le registre d'images troublantes comme exorcisées par le talisman d'un envoi, c'est-à-dire l'appendice qui affirme leur capacité de flamber et de répandre de la chaleur.

Nous avons tracé, à partir de ses manifestations dans Hier régnant désert, le développement de la notion d'ordalie qui oriente la sensibilité bonnefidiennne face à Garache. Il convient maintenant de poursuivre brièvement d'autres oeuvres poétiques de Bonnefoy où la fonction du rouge s'associe au geste fléchi.

Pierre écrite

Indéniablement signe d'espoir est l'étoffe rouge que lave l'Égyptienne dans la rivière; c'est aussi une robe rouge que la fille de Pharaon porte quand elle se penche sur l'enfant Moïse abandonné. Cette image revient maintes fois comme "robe rouge" dans Pierre écrite et dans les recueils ultérieurs, où

Le rouge de la robe illumine et disperse
Loin, au ciel, le charroi de l'antique douleur (P 223).

Une étude approfondie révèle que ce rouge, même dans la lumière "ruisselante" (P 227) qui apaise le ciel estival de

Pierre écrite, évoque la tristesse profonde en même temps que la joie. La "figure de proue tachée de rouge" semble revenir de "l'Orient où se glace le coeur" (P 188); le visage de la bien-aimée est "taché de l'argile rouge des morts" (P 196). On pense à une pénétration dans les souches intérieures, inconscientes, quand le poète parle d'une "eau qui se perd/ Dans les rougeurs d'une eau sombre" (P 196) tandis que plus loin le nageur descend "par étages pourpres dans les battements de ton coeur" (P 226).

Dans le leurre du seuil

Dans le leurre du seuil est l'oeuvre qui, en 1975, se partage l'année de publication avec L'Ordalie et l'essai "Vertige, paix". Dans ce long poème s'enchaînent avec une insistance singulière les objets rouges: les mots feu/ nuée/ aube/ robe/ barque/ argile/ sein peint/ pavot "s'assemblent et se dispersent" dans une ronde d'échanges métaphoriques réciproques, mais toujours sous le signe d'un renouvellement. Car à travers le poème est perceptible l'effort pour reprendre confiance en le pouvoir revivifiant et réchauffant de ces icônes rouges: le jour reprend "comme une veine / Se regonfle de sang" (P 302).

Un passage en particulier rappelle L'Ordalie, passage où se retrouvent enchevêtrées la couleur rouge et l'action de se pencher:

Oh, penche-toi, rassure
 Nuée
 Du sourire qui bouge
 En visage clair.

Sois pour qui a eu froid
 Contre la rive
 La fille de Pharaon
 Et ses servantes,
 Celles dont l'eau, encore,
 Avant le jour
 Reflète renversée
 L'étoffe rouge. (P 262-3)

Le feu aussi ressemble à une étoffe que le vent gonfle (P 288). A propos de L'Ordalie, nous avons parlé de l'effort pour innocenter le danger du rouge; ici, la robe rouge "déchirée" se révèle néanmoins "entrouverte / Sous l'arche de l'étoile première née" (P 304). La voix lyrique de Leurre nous exhorte à "redéfaire le vêtement/ Rouge de ces années" (P 323) pour révéler l'aube qui "germe" dans le rêve autrefois vécu comme cauchemar. Le nuage rouge "comme une preuve" (P 300) se substitue au nuage noir de la "solitude", métamorphose d'un signe "d'espérance en temps de guerre" (ibid.).

On connaît l'importance du Nuage rouge de Mondrian pour la pensée de Bonnefoy, qui a emprunté ce titre pour une de ses collections de critique poétique. Ce n'est sans doute pas par hasard qu'aux yeux de Bonnefoy, le nuage de cette toile "domine la terre nue" (NR 117) comme s'il se penchait sur elle à la manière de la fille de Pharaon. Embrasé comme un buisson ardent, le nuage a "une intensité extraordinaire dans sa flambée sans origine visible" (NR 116), et il

s'offre au poète comme le signe hésitant, fugitif mais irréfutable, d'un "surcroît d'être" ou d'une "présence divine" (ibid.) dans notre siècle laïque:

Et oubliant qu'un tableau n'est pas notre vie, on se dit que c'est ici qu'il faut s'arrêter, ici, dans cette phosphorescence, qu'il faut allumer un feu. (NR 116)

Cependant, Bonnefoy constate que Mondrian ne se laisse pas prendre au leurre. Le caractère d'icône du nuage rouge est démasqué comme mirage, comme "reflet déformé [du] désir qui se cherche" (NR 118) à une époque sans certitude et sans dieux. Mondrian, pour sa part, va bientôt rompre dans sa peinture avec le contenu d'existence de perceptions visuelles. Il faut retenir, néanmoins, que c'est précisément le nuage rouge, icône paradoxale à "réfèrent double" (NR 119), qui accompagne les amoureux du recueil Dans le leurre du seuil.

Bonnefoy semble donner son adhésion à ce nuage rouge illusoire parce que sa signification dépasse une équivalence logique ou conceptuelle. Caws signale le fait que Mondrian a peint son nuage au moment où "the nonrepresentative side takes on a larger role"¹⁸, ce qui suggère, selon elle, qu'un certain degré d'abstraction libère aussi la couleur rouge chez Bonnefoy de toute valeur spécifique. Mais ce qui

¹⁸Mary Ann Caws, Yves Bonnefoy, coll. Twayne World Authors, (Boston: Twayne Publishers, 1984); p.52.

ne saurait se nier, c'est la réaction tout à fait irréfléchie de l'oeil devant l'insistance du rouge. Requis par cette couleur, nous ne pouvons rester indifférents: sans savoir le déchiffrer, nous avons la certitude qu'il s'agit d'un signe augural "au sens où un vol brusque d'oiseau ou un rocher d'aspect insolite le furent si constamment pour la conscience archaïque" (NR 116). Et sa nature incontestable de signe constitue d'emblée une valeur positive: au lieu de céder à l'horreur devant le feu infernal, on va questionner la "rougeur d'aurore" dont parle Victor Hugo .

A des pierres plus rougeoyantes du côté
 Du soir, et dans nos vies qui font étape,
 Lumière qui t'accrois parfois, tu prends et brûles. (P
 323)

Surgissant dans un monde monochrome, le rouge est donc à la fois inquiétant et positif comme il est dit dans

Leurre:

Et brûle une couleur,
 La nuit du monde,
 Comme s'éploie dans l'eau
 Noire, une étoffe peinte
 Quand l'image divise
 Soudain le flux,
 Criant son grain, le feu,
 Contre une perche. (P 268-9)

Nous n'avons pas oublié que, selon Dans le leurre du seuil, c'est l'acte répété de "heurter" contre l'obscurité

indifférenciée de l'image qui révèle le sens. Et notons que le passeur qui heurte contre le fond du fleuve s'appuie sur sa perche en se penchant avec effort. Ainsi se comprennent les multiples exemples de ce geste. Parmi les hippies de Leurre se trouve cette Flore de L'Ordalie, femme qui jette des pavots; c'est ici une folle "penchée" (P 310).

L'amoureux endormi est invité à se retourner "comme pour te pencher, mon voyageur, / Sur une source" (P 310); afin de voir le reflet de la lumière du soleil, une voix nous invoque: "Oh penche-toi, appuie ton front contre la vitre" (P 312); et immédiatement après, une voix répond que "tu te penches, tu prends un peu de la divinité d'une herbe sèche" (ibid.), action qui annonce la transfiguration du quotidien.

Même la voix "néante" retient dans Leurre cette possibilité d'espoir associée au geste courbé:

Je mens à l'infini, mais je satisfais,
 Je ne suis pas mais je ferme les yeux,
 Je courbe si tu veux ma nuque noire,
 Et je chante, veux-tu, esprit lassé
 Ou je feins de dormir (P 305).

Quand il sera question de disperser les pages du "livre rêvé", le feu va les "prendre à la nuque" et les alourdir de sa morsure jusqu'à ce qu'elles disparaissent "selon son axe courbe / Qui les arquait, ainsi / Le mystère d'amour" (P 330).

Toutes ces citations indiquent l'importance capitale qu'a prise le geste fléchi pour l'iconographie

bonnefidiennne, surtout dans son rapport au rouge élémentaire. C'est en nous penchant que nous méditons le "creuset" dans lequel "notre rouge-noir peut virer à un rouge clair" (NR 316).

Dans son livre Yves Bonnefoy, Mary Ann Caws a minutieusement analysé les occurrences de la couleur rouge dans la poésie de Bonnefoy jusqu'à Dans le leurre du seuil. Dans ses conclusions elle nous prévient contre la tentation de prêter à cette couleur une équivalence sémantique ou affective:

I have tried [...] to put the reader on guard against the ordinary decoding of colors and qualities as attached to the matter or element to which they seem at first to relate [...] It is not a necessary defining mark of the thing seen, nor is it a symbol, it neither coincides necessarily either with the noun with which presumably it is associated or with any abstract quality, such as sadness or passion: it is not anything, often, other than itself.¹⁹

Faire un feu qui chauffe

Après avoir étudié les répercussions du monde de Garache chez Yves Bonnefoy, nous en convenons que la signification du rouge est aussi plurivalente que celle du feu. Mais n'est-ce pas déjà beaucoup dire? Aussi longtemps qu'il y a du rouge à distinguer, le monde s'offre à nous comme un "Intelligible" en nous sauvant du néant; le feu

¹⁹Mary Ann Caws, Yves Bonnefoy, Twayne World Author Series 702 (Boston: Twayne Publishers, 1984) p.52.

qui prend est capable de nous chauffer (P 315) et les pierres rouges deviennent des "talismans" (P 314).

Michel Corvin, pour qui la couleur est la "Passion", au sens chrétien du mot, a très bien saisi l'effet par lequel la couleur peut, simultanément, être dépourvue et surchargée de sens. Il écrit:

le manque de sens fait "revenir" la figure en son excès d'image [...] La couleur ainsi posée représente un absolu indépassable: quelque chose dont on n'a rien à dire, mais qui s'impose par un trop-plein de présence, impossible à nier.²⁰

C'est dans le même sens que Bonnefoy est sensible à la présence à travers la couleur.

Malgré les différences profondes qui existent entre elles, les deux écrits nommés L'Ordalie, aussi bien que Dans le leurre du seuil et, à un moindre degré, Pierre écrite, valorisent la décision esthétique et morale de se pencher et repencher sur l'ardeur du rouge inquiétant pour lui arracher son sens positif. On ne saurait douter du fait que l'approche de Bonnefoy face à Garache s'articule à partir des catégories qui l'ont poussé à rédiger ses propres oeuvres.

²⁰Michel Corvin, "La Passion des mots" dans Des Mots et des couleurs II, Jean-Pierre Guillerm, éd. (Lille: Presses universitaires, 1986) p.24.

CHAPITRE IX

GIACOMETTI: DE L'ÉTRANGER À L'HOMME

Le grand sculpteur et peintre suisse Alberto Giacometti, né avec le siècle, vécut à Paris et mourut en 1966. L'année suivante vit la publication d'une revue poétique, L'Éphémère, dont le premier exemplaire fut consacré au souvenir de l'artiste et dont toutes les couvertures portaient la trace de son dessin. A partir des années 1950, et à la suite de plusieurs expositions internationales, Giacometti était déjà considéré par bon nombre de connaisseurs en France, en Suisse, en Italie, en Angleterre et aux États-Unis, comme l'artiste contemporain à la fois le plus pur et le plus accessible.

Bien que sa vie continuât dans les circonstances matérielles les plus dépouillées malgré le succès, sa poursuite acharnée d'un idéal artistique ne l'empêchait pas de discuter interminablement la pratique et les théories esthétiques; Sartre, Beckett, Genet, pour ne mentionner que ses amis littéraires les plus connus de cette génération, s'inspiraient de son contact.¹ Il faut d'ailleurs signaler le corpus considérable de ses écrits, notamment Hier, sables mouvants et Le Rêve, le Sphinx et la mort de T. N'étonne

¹Pour une biographie détaillée et répertoriée, consulter James Lord, Giacometti, (New York: Farrar, Straus and Giroux, [1983], 1985); pour les amitiés littéraires, surtout pp.190, 203, 310, 337, 339, 349, 467; mon abréviation: Lord.

donc pas le fait que ce soient des poètes/critiques qui font paraître L'Éphémère: Yves Bonnefoy, André du Bouchet et Jacques Dupin.

L'histoire et la signification de l'intérêt que vouent à l'oeuvre de Giacometti trois des plus importants poètes de notre époque ont été le sujet de plusieurs enquêtes critiques, entre autres celle de Robert W. Greene.² Richard Stamelman a étudié le rapport de l'art de Giacometti avec la poétique des trois éditeurs / poètes dans l'article intitulé "The Art of the Void: Alberto Giacometti and the Poets of L'Éphémère"³, où l'auteur analyse l'effort pour rendre visible le néant par des moyens plastiques et scripturaux.⁴

C'est à ce domaine de l'esthétique que s'attache la première étude de Bonnefoy sur Giacometti. Richard Stamelman, Georges Formentelli, Mary Ann Caws, Jérôme

²Six French Poets of our time: a critical and historical study (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1979) pp.11-15, 124-125.

³Esprit créateur XXII, no. 4, pp.15-25.

⁴Par ex. "The Syntax of the ephemeral", (Dalhousie French Studies vol.II, octobre 1980) pp. 101-17; " 'Le cri qui perce la musique': le surgissement de l'altérité dans l'oeuvre d'Yves Bonnefoy", (Sud 15e année, 1985) pp.171-210; "The crack in the mirror: the subversion of image and representation in the poetry of Yves Bonnefoy", (French Forum vol. XIII no. 1, January 1988) pp.69-81. Seulement dans le premier de ces articles Giacometti est-il explicitement nommé.

Thélot⁵ et d'autres chercheurs ont recours, pour expliquer la poétique de Bonnefoy, à la statue de Giacometti qui s'appelle Mains tenant le vide, oeuvre qui a beaucoup fasciné le poète. Comme fait remarquer Caws, une telle esthétique réalise toute sa présence par la "non-représentation totale" (ibid. 212). Bonnefoy lui-même explique qu'il veut maintenir "quelque chose d'ouvert, de troué dans la substance verbale" (NR 273-274), un "arrière-texte", ou un "sous-texte" plus vrai que celui qui s'articule explicitement par des mots.

Cependant, de nombreux aspects de la pensée bonnefidiennne inspirée par Giacometti restent à éclaircir, et d'abord parce que, de toute évidence, Bonnefoy n'a cessé de méditer l'importance de ce sculpteur/ peintre; en témoigne une série de cours donnés par lui, en sa qualité de professeur de la chaire d'Études comparées au Collège de France; le prouve aussi la parution, en octobre 1991, de sa grande monographie Giacometti⁶, en préparation depuis une décennie.

⁵Richard Stamelman, "Le surgissement de l'altérité dans l'oeuvre d'Yves Bonnefoy", (Sud, 15e année, 1985) pp.171-210. Georges Formentelli, "Transcendance et médiation chez Yves Bonnefoy" (Sud, 15e année, 1985) pp.112-142. Mary Ann Caws, "Représentation comme réparation: tableau sous réserve", (Sud, 15e année, 1985) pp.211-228. Jérôme Thélot, "Le premier poème" (Sud, 15e année, 1985) pp.143-153.

⁶Yves Bonnefoy, Giacometti, ill. (Paris: Flammarion, 1991) 575pp.; mon abréviation: G.

En abordant cette étude, je crois utile de revenir sur l'image qu'ébauche Bonnefoy de l'artiste en 1967 dans l'article intitulé "L'Étranger de Giacometti"⁷.

L'Étranger

Qui est, aux yeux d'Yves Bonnefoy, cet "Étranger" du titre? Pour qui connaît les oeuvres de l'artiste, le mot évoque n'importe quelle de ses figures filiformes, grandes ou minuscules, bosselées et ravagées par les assauts d'un canif, corps qui semblent dévastés autant que possible sans en être entièrement réduits en poussière.

A l'époque où il rédige son essai, Bonnefoy est frappé surtout par la statue nommée Mains tenant le vide ou, comme on l'appelle aussi, L'Objet invisible⁸, nu très lisse figurant une femme-icône à l'aspect hiératique, dont les longues mains se referment sur le vide et dont le visage constitue un masque. Ses deux yeux dissemblables - l'un en "roue intacte" et l'autre en "roue brisée" (G 228) - traduisent, selon Bonnefoy, une certaine ambivalence. Il rapproche le geste impuissant de ses mains de celui d'une madone médiévale qui tient sur ses genoux l'Enfant Jésus; mais à la place de l'espoir incarné, la madone de Giacometti

⁷Repris dans L'Improbable et autres essais, coll. Idées (Paris: Gallimard, 1983) pp.319-32; mon abréviation : I.

⁸Dans une conférence sur Giacometti et Sartre donnée par Bonnefoy à la City University of New York, le 19 avril 1991, Bonnefoy parle de nouveau de cette statue achevée en 1934-5.

tient l'absence; les "mains tenant" le vide sont "maintenant" le vide. La mère de Dieu au regard asymétrique est une étrangère sculptée dans l'idiome d'une culture inconnue, aliénée de son rôle nourricier et protecteur, séparée d'elle-même et de nous. Une tablette lourde - couverture d'une tombe? tablette de lois désuètes? - immobilise ses jambes à demi agenouillées.

Dans "L'Analogie suprême"⁹ Bonnefoy ébauche la situation de la poésie moderne comme étant entièrement démunie, mais il l'évoque comme s'il décrivait la statue de Giacometti en toute sa positivité: "notre présence aux mains vides " (E II 176) étant seule capable de signifier la rentrée en possession après la démystification d'un faux savoir et avoir.

Précurseurs: Camus et Sartre

Cependant, ce n'est pas l'intention de Bonnefoy de se contenter de résumer par le substantif étranger du titre de son essai, les objets étranges de l'art giacomettien. En effet, au moment de la publication de cet essai, le mot étranger est riche de résonances littéraires. Quand Camus nomme ainsi son roman de 1942¹⁰, il désigne un meurtrier innocemment coupable, un homme déraciné mais qui, pour sa

⁹Yves Bonnefoy, Entretiens sur la poésie 1972-1990 (Paris: Mercure de France, 1990); mon abréviation: E II.

¹⁰Albert Camus, L'Étranger, coll. Livre de Poche, (Paris: Gallimard, 1957).

part, ne cesse de ressentir sa fraternité avec les autres. En regardant certains membres du public qui assistent à son procès, Meursault a "l'impression bizarre d'être regardé par [lui]-même" (ibid. 126), mais il doit apprendre péniblement qu'on le considère comme un "intrus" (ibid. 124), ou, pire encore, comme un "monstre moral" (ibid. 141), non tant pour un crime qu'il ait pu commettre, mais plutôt pour son manque d'hypocrisie affective qui le culpabilise sans preuves préalables. Cependant, si seulement les autres reconnaissaient l'inéluctabilité de notre commune situation, la fraternité selon l'idéal humaniste serait possible. Donc, la désignation "l'Étranger" est à comprendre ironiquement.

Il reste chez l'Étranger de Bonnefoy un écho de Meursault, d'abord par la démystification et l'ubiquité du soi-disant monstrueux. L'Étranger nous guette partout:

L'Étranger est irréfutable, il n'y a pas de raisons pour ne pas voir par ses yeux que le monde est vide, inintelligible encore que formulable, sans perspective ni centre en dépit de la procession vaine des dieux. (I 328)

Et Bonnefoy, lui aussi, tire des conclusions quasi humanistes de cette constatation devant l'incohérence:

Mais en même temps l'Étranger n'est rien, il suffit de s'attacher à quoi que ce soit - à "n'importe quoi", ne serait-ce qu'une pierre - pour que ce spectre là-bas, qui nous guettait, se dissipe. Et donc, il suffit d'aimer, mais aussi bien il le faut, et cela ne se force pas [...] (ibid.)

Cependant, l'Étranger de Bonnefoy, s'annonce moins comme personification de l'Absurde que comme abstraction de l'altérité même, altérité irrémédiable, immaîtrisable, dont l'affrontement entraîne non une guérison mais, au contraire, l'aliénation sans recours de la conscience. Le point de vue bonnefidien ne met pas en cause les normes existantes afin de les rectifier, il les déconstruit à jamais, car face au néant absolutisé rien n'est valable.

Mais pour bien comprendre la critique implicite, il faut également examiner une deuxième allusion littéraire. Le lecteur risque de se rappeler que l'Étranger avait déjà été invoqué par Sartre, en 1954, et à propos de Giacometti lui-même, dans un article publié dans Les Temps Modernes.¹¹

Dans cet essai-là Sartre imagine le jour où, miraculeusement, devant un des portraits de Diego, le spectateur cesse de classer la figure sur le canevas comme objet d'art:

on that day, before the mute canvas we shall feel a shock [...], the very same shock that we feel on returning late and seeing a stranger walking toward us in the dark.

Then Giacometti will know that through his paintings he has brought to birth a real emotion and that his likenesses, without ever ceasing to be illusory, were invested for a few instants with real powers.¹² (c'est moi qui souligne)

¹¹Jean-Paul Sartre a écrit deux essais sur Giacometti repris dans Essays in aesthetics, transl. Wade Baskin (New York: Philosophical Library, 1963).

¹²Ibid. p.59.

L'Étranger de Sartre est une évocation saisissante de la présence d'une altérité dont la désignation rappelle la solitude foncière de l'homme et de la femme interprétée selon la philosophie existentialiste avec son appel - secondaire - à la liberté. Cette optique aussi s'accorde avec celle de Bonnefoy. Stamelman a signalé ce qu'il appelle "l'allotropisme" bonnefidien¹³, c'est-à-dire, la recherche et le désir d'entendre le "cri" qui perce le voile des apparences et de la représentation mimétique: "Yves Bonnefoy écoute attentivement les murmures de l'altérité qui chuchotent sous la surface du réel" (ibid. 176).

Mais en plus, l'apparition de l'Étranger chez Sartre signale un souci artistique que Bonnefoy partage. Sartre envisage une "farce" perpétrée par l'artiste, un tour dont le résultat serait la rature fugitive de toute différence entre le réel et l'illusion. Cette expérience reste assez proche de ce clignotement que Roger Cardinal considère comme indicateur par excellence du phénomène esthétique.¹⁴

Bonnefoy aussi réfléchit à maintes reprises au problème de la ressemblance artistique, par exemple en s'adossant au mythe grec du peintre Zeuxis dont la peinture de raisins

¹³Richard Stamelman Sud, op. cit. p.176.

¹⁴Roger Cardinal, Figures of Reality, a perspective on the poetic imagination, (Totowa, N.J.: Barnes and Noble, 1981) premier chapitre.

invite l'assaut des oiseaux¹⁵. Mais il faut en convenir que chez Sartre cette confusion entre la réalité et l'illusion se joue entièrement sur le plan intellectuel; Sartre prétend que l'intention de Giacometti serait de provoquer des émotions et des attitudes normalement ressenties à la rencontre de vraies personnes (Sartre *ibid.* p.58).

Mais chez Bonnefoy, le sentiment d'étrangeté se manifeste, non seulement face à une oeuvre d'art, ni seulement face à un être humain; son *Étranger spectral* fait sa première apparition au moment où Bonnefoy contemple les cimes quasi surnaturelles de Stampa pendant l'enterrement de Giacometti. Ce sont des cimes comme des "couteaux", pareilles au canif dévastateur que préférerait l'artiste,

du fait de leur solitude et de leur silence, de leur "en-soi" terrible au-dessus de nous: l'arme qui surprend le réel, le tranchant immatériel cette fois qui, aux racines de la conscience, menace de défaire le sens que ce qui "est" a pour nous. (I 319)

L'*Étranger* de Bonnefoy est la personnification du néant qui met en doute, mais radicalement, toute apparence et toute perception. L'*Étranger* enseigne à Bonnefoy que tout est "vaine forme" (I 323), y inclus l'oeuvre d'art.

Nous supposons que Bonnefoy exploite à dessein l'apport de ces précurseurs littéraires tout en le subvertissant.

¹⁵Yves Bonnefoy, Les Raisins de Zeuxis (Paris: George Nama, 1987).

Celui-ci se révèle de plus en plus subtil; car sans rejeter l'appel camusien à la solidarité, et sans récuser l'illusion esthétique dont parle Sartre, Bonnefoy s'ouvre à de nouvelles rencontres en dehors des domaines social et logique. Il est certain que pour Bonnefoy cette expérience initiatique de l'Étranger est quasi-catastrophique pour sa vision du monde, entraînant un certain nihilisme par ses fondements sinon par son aboutissement; d'ailleurs, c'est par cette vision que le poète rejoint à sa manière certains aspects de l'art giacomettien.

L'effort pour rendre visible, palpable, le néant n'est pas le caractère exclusif de l'art récent. Bonnefoy, qui se passionne pour l'art baroque avec ses colonnes torsées qui semblent tourner autour d'un centre vide, puise dans ces éléments architecturaux la substance d'un espoir d'incarnation, espoir continuellement nourri, frustré et renouvelé encore. Il est significatif que l'étude de Giacometti provoque chez Bonnefoy une espèce de recoupement de l'esprit baroque, et cela se manifeste par la structuration même de l'essai.

La forme de "L'Étranger de Giacometti"

L'essai de Bonnefoy se compose de onze parties nettement séparées où s'accroissent sans se confondre des

impressions disjointes: l'enterrement de l'artiste dans le paysage revêché, inhumain et la lumière crue des hautes Alpes; un souvenir de la douce beauté accueillante de l'Italie d'où arrive l'auteur; la mise en scène théâtrale de l'Étranger, comme le personnage d'un mystère; le portrait de l'artiste vivant dans son studio à Paris; l'interprétation de l'oeuvre Mains tenant le vide ; et surtout des considérations esthétiques sur l'art en quête d'une transcendance.

Si l'entassement surchargé de cette structure paraît un peu baroque, c'est sans doute à dessein. Nous avons affaire dans la composition de l'article même à une illustration du précepte suivant: "la matière de la poésie est la méditation de la mort" (I 99).

Une vanitas

Car pour le jeune Giacometti, l'Étranger, c'est la mort, cette mort qui est, en tant que finitude insupportable, le début de toute représentation. Formentelli définit l'Étranger comme "le toucher avertisseur de la mort"¹⁶. Dans sa biographie, James Lord raconte que Giacometti était obsédé par la mort à partir d'une expérience au chevet d'un mourant dont il était l'unique compagnon (Lord 61). Dès 1921, il ne supporte pas de dormir dans le noir, et Lord suggère que Giacometti fût tombé

¹⁶Formentelli, op.cit. p.119.

malade d'angoisse au moment où se meurt son père. Un corps ravagé par la fièvre, un visage ahuri par l'annihilation¹⁷ hantent son imagination et restent pendant longtemps ses thèmes prédominants.

Chez Bonnefoy, l'apparition spectrale de cet Étranger-là, revient comme memento mori, à l'occasion de l'enterrement de Giacometti: comme les cimes froides des hautes montagnes, l'Étranger, chevalier de la mort, se dresse "devant les tables d'un jour de fête" (I 321) pour inviter les convives à tout abandonner; il met en cause le sens de la vie et la pratique même de l'art.¹⁸

Quand l'étranger a paru, que nous reste-t-il que l'objet opaque, glacé, impénétrable, insolite ? Le sentiment de l'insolite, c'est la question "pourquoi?" associée à chaque chose. (I 324)

Bonnefoy nous donne dans son article une vanitas dans le style baroque: sinon, pourquoi décrire dans un article sur Giacometti - et juste avant le récit de l'enterrement - la belle douceur sensuelle de l'Italie "indéfiniment

¹⁷On associe d'habitude l'oeuvre de 1947 qui s'appelle Tête sur tige avec cette expérience (voir couverture de Valerie J. Fletcher, Giacometti (Washington, D.C.: Smithsonian Inst., 1988); ou (Dupin 238); aussi le Crâne de 1923 (Dupin 96).

¹⁸Est-ce coïncidence que le fameux Pont de la Chapelle de Lucerne se trouve sur le chemin de Paris à Stampa? Voilà dans le style baroque tout le cortège de la danse macabre.

mélodieuse", pays où l'on éprouve "la vie chaleureuse et l'accueil"?¹⁹ Dans ce contexte, c'est en Italie,

la terre heureuse où par rivages et fruits, et feuilles qui bougent dans la lumière, [que] tant d'actes simples paraissent contribuer et même suffire à donner un sens à la vie. La qualité sensible et la sensation qu'elle éveille et la possession qu'on en prend y semblent épuiser le possible, leur cercle - notre éternelle Arcadie - s'y montre clos et le seul réel. (I 320)

L'Arcadie est la chimère par excellence de l'artiste, et on n'a pas besoin de rappeler ce que Bonnefoy a écrit sur Et in Arcadia ego, toile de Poussin qui représente pour le poète l'une des créations les plus séduisantes parce qu'elle signale l'inquiétude en Arcadie. Il pourrait surprendre que ce soit Poussin, et non pas Giacometti, que Bonnefoy évoque ainsi dans un entretien:

il faut savoir reconnaître l'omniprésence du vide, l'obsession de la mort vécue comme vide, comme néant, sans compensation, sans plénitude, dans la plénitude apparente de ces trop belles images. (E 33)

Or dans l'essai sur Giacometti l'esprit baroque réapparaît par l'évocation des fruits en Italie; on connaît ces tableaux de vases remplis de fleurs à tous les états

¹⁹Dans son article "Transfigurings of Red: Color, Representation, and Being in Yves Bonnefoy and Claude Garache" (The Comparatist vol. X, May 1986) pp.89-107, Richard Stamelman rapproche une toile de Holbein, Mains tenant le vide de Giacometti et l'oeuvre de Garache pour signaler leur fond commun: l'affrontement de la mort.

d'éclosion, fleurs qu'une contemplation assidue révèle comme étant sur le point de se faner, secrètement pénétrées de pourriture, et parfois grouillantes ou bourdonnantes d'insectes. Comme la rose malade de Blake, ces fleurs sont rongées du "ver invisible" qu'est la finitude.

L'image de l'Italie heureuse que Bonnefoy brosse au début de son essai sert uniquement à mettre en question la plénitude; l'Italie "semble" parfaite, et le voyageur averti est pris d'inquiétude, pressentant "le même creux de la vague au sein de ces belles preuves" (ibid.).

Altérité, présence, cruauté

Nous venons de rappeler que la poésie et l'oeuvre en prose d'Yves Bonnefoy sont hantées par la "présence" énigmatique, soit d'autrui, soit d'autre chose, qui fait exploser la perception du sujet. Les instants privilégiés où s'accomplit, furtivement et furtivement, cette conscience de l'autre, deviennent souvent chez Bonnefoy le germe d'un nouveau départ; Stamelman parle d'"un cheminement difficile et incertain vers la solidarité, une marche vers la réciprocité du couple, et une course vers la générosité d'un amour s'étendant dans la nuit précaire et redoutable de l'existence" (ibid.p.208). La conscience de l'altérité serait donc condition de la plénitude, de la ressuscitation passagère d'une unité perdue.

Mais il faut reconnaître qu'avec "L'Étranger de Giacometti", cette rencontre s'avère traumatisante. Les critiques d'art tiennent pour acquise chez Giacometti la tendance à la cruauté, surtout dans les oeuvres avant et pendant l'époque où celui-ci adhère au mouvement surréaliste.²⁰ Dans son livre sur l'art de Giacometti, le poète Dupin a poursuivi l'imbrication du sadisme sexuel à l'acte créateur, et il résume son essai par un rappel à celui-ci:

Il n'est de sacré que dans le rapport excédant de l'homme et du réel, dans l'impossible communication de l'un avec le tout qu'établit, seuil et fulguration uniques, par la déchirure de soi et le déchirement de l'autre, le pouvoir totalisant de l'acte créateur.²¹

Bien que cette tendance à la violence réciproque - et nécessaire, selon Dupin - se répercute dans l'article de Bonnefoy, c'est principalement dans ses aspects latents, par l'insistance sur la peur: l'Étranger s'y "tient immobile sur le seuil" (I 323), apparition absolument paralysante mais aussi absolument virtualisée, en suspens. En vue du développement ultérieur de l'esthétique bonnefidiennne, l'image de l'Étranger "sur le seuil", image créée dans cet essai, pourrait servir d'emblème à la

²⁰ William S. Rubin, Dada and Surrealist Art, (New York: Abrams, 1969?) p.250.

²¹Jacques Dupin, Giacometti, (Paris: Maeght, 1962) p.80; mon abréviation: Dupin.

poétique bonnefidienne.²² Bonnefoy a loué récemment les avantages d'une position indécise entre le désir et sa résorption par les mots, constatant "qu'il existe ce qu'on peut dire des seuils, entre parole et présence"²³.

Mais la cruauté est mitigée par l'arrêt de tout mouvement; elle en devient générale, communément supportable et aussi "banale" que la mort.

Giacometti devant son modèle

On trouve exprimés dans les écrits d'Alberto Giacometti des sentiments semblables d'une aliénation terrifiante que lui inspire l'affrontement de la réalité "étrange" d'un modèle quelconque. Dupin raconte qu'un soir au café, Annette Giacometti, qui venait de poser devant son mari tout l'après-midi, s'étonne du fait que celui-ci la regarde comme une inconnue. A sa question il répond: "C'est que je ne t'ai pas vue aujourd'hui" (Dupin 77). Ailleurs Giacometti explique:

"Quand pour la première fois j'aperçus clairement la tête que je regardais se figer, s'immobiliser dans l'instant, définitivement, je tremblai de terreur comme jamais encore dans ma vie et une sueur froide courut dans mon dos. Ce n'était plus une tête vivante, mais

²²Pour une discussion de l'esthétique à recul voir mon chapitre sur Piero della Francesca et la perspective.

²³Yves Bonnefoy, "Il reste à faire le négatif", dans: Entretiens sur la poésie 1972-1990 (Paris: Mercure de France, 1990) p.243; mon abréviation: E II.

un objet [...] comme quelque chose de vif et de mort simultanément" (cité par Bonnefoy dans G 42)

Voilà décrit ce que Bonnefoy désigne comme l'expérience d'"eccéité", perception désaxée qui explique le déplacement de tout le projet artistique. La "quiddité", terme emprunté à la philosophie médiévale, se réfère aux caractères particuliers d'un être ou d'un objet; l' "eccéité", au contraire, est "l'acte" par quoi un être ou une chose "surgit là, devant nous, alors que ce lieu aurait pu être vide" (G 70). Bonnefoy, il faut y insister, élabore cette opposition du point de vue littéraire, car il affirme que la quiddité d'un objet a trait aux catégories d'une langue, tandis que l'eccéité échappe aux "préjugés du savoir" (ibid.).

Sans se servir des termes de la scholastique, James Lord cite Giacometti pour illustrer cette idée:

"The more I looked at the model [...], the more the screen between his reality and mine grew thicker [sic]. One starts by seeing the person who poses, but little by little all the possible sculptures of him intervene. The more a real vision of him disappears, the stranger his head becomes. One is no longer sure of his appearance, or of his size, or of anything at all. There were too many sculptures between my model and me. And when there were no more sculptures, there was such a complete stranger that I no longer knew whom I saw or what I was looking at. (cité dans Lord 165, c'est moi qui souligne)

A noter ici la progression dans le sens de l'aliénation et aussi sa cause; ce qui semblait familier devient de plus en plus étrange, et cela par l'effort pour le représenter artistiquement. Dans une transposition du principe d'Heidegger par lequel l'acte même d'observer change l'objet visé, l'oeuvre d'art virtuelle, en des versions infinies, s'interpose comme écran à la perception; ainsi l'artiste se prouve-t-il continuellement la futilité de son activité artistique par cette activité même. Comme fait remarquer James Lord, avant Giacometti on avait cru à la possibilité d'une mimésis plus ou moins fidèle au monde des apparences (ibid.). Si l'artiste n'en continue pas moins, redoublant l'effort de l'entreprise, il finit par documenter non l'objet, mais le rapport fuyant de celui-ci avec l'artiste à l'affût. Comme dit Bonnefoy, "peindre ou sculpter ne sont qu'apprendre à aimer, à vivre" (G 258), et la ressemblance est "ce qui préserve la présence, non l'apparence" (G 136).

Le résultat le plus immédiatement palpable de cette poursuite est une conscience accrue de l'espace - du néant - qui sépare l'artiste de son modèle, ou de ce qui sépare les figures d'un groupement - forêt, foule, etc.- entre elles. L'une des sculptures les plus impressionnantes à cet égard est "Cage" de 1950-1951, nu féminin contemplé par un buste d'homme à peine moins haut que la figure et à peine éloigné d'elle; la discordance des tailles est le signe visible de la fêlure entre leurs mondes désaxés; mais paradoxalement,

les deux occupent néanmoins la même "cage", comme l'indiquent les barreaux bien marqués qui les encadrent.²⁴ Dans de nombreuses peintures tardives se multiplient les cadres peints et repeints à l'intérieur du tableau comme autant de cages.

Mais dans son essai Bonnefoy évoque aussi une lithographie - "une des plus émouvantes" (I 321): Annette dans une chambre dénuée, nulle part, avec "rien que ce noir absolu de la lumière qui reflue par l'ampoule" (ibid.); il s'agit d'une réduction / négation de l'espace normal.

A l'exploration de l'ambiguïté spatiale s'ajoute la conscience pénible de l'insuffisance de la durée accordée à l'achèvement de l'oeuvre, aussi longue soit-elle. Giacometti refuse presque toujours de considérer comme terminées ses productions.

Troisièmement, l'incertitude si l'on peut dire métaphysique face à l'objet correspond à la difficulté de le représenter par un acte de mimésis qui en indique avec assurance les contours. Les sculptures ont des surfaces bosselées tandis que les lignes prolifèrent dans les toiles.

²⁴Voir Cage (Dupin 254-255); voir aussi La Forêt de 1950, (Dupin 257).

Échec

C'est l'évaluation du soi-disant échec artistique qui est mise en cause par la pratique de Giacometti, et c'est elle qui produit tant de retentissements dans le monde littéraire et philosophique. Tel problème épistémologique qui se révélerait ou non à travers son oeuvre prend sa source dans des conditions matérielles, techniques et esthétiques, c'est-à-dire picturales et sculpturales, de la perception.

Est-ce imposer une idée fausse à la réalité pratique d'un artiste que d'en tirer des conclusions métaphysiques? Non, car Giacometti semble avoir non seulement inspiré mais aussi proposé, dans ses conversations et par ses écrits, les interprétations qui dépassent le cadre étroit de la pratique. Dans une certaine mesure, c'est pour sa veine théorique que Breton accueille Giacometti dans le groupe surréaliste même quand, comme le note Bonnefoy, la pratique artistique du sculpteur dépasse l'automatisme; Sartre veut reconnaître en Giacometti le sculpteur de l'angoisse et de la solitude existentielles même quand celui-ci récuse cette optique-là (Lord 309).

L'idée que se fait Bonnefoy de l'artiste se colore également de l'interrogation ontologique. Bonnefoy partage d'abord la fascination de l'échec comme valeur. Il ne faut pas négliger le fait que l'arrivée de "l'étranger" se présente chez lui dans une transposition radicale sur le

plan de l'être. C'est un souvenir de son enfance à la campagne que Bonnefoy raconte comme exemple archétype de "l'étranger", connu dans une ambiance où les oeuvres d'art, l'effort pour les représenter, le statut douteux de l'image n'existent pas encore même s'ils deviendront plus tard de plus en plus importants pour lui²⁵:

Je me souviens: quand on allait chercher le lait à la ferme [...] C'est à une fenêtre [...] j'ai vu une fois, se découpant sur la blancheur d'une paroi nue, la silhouette obscure d'un homme. Il était de dos, un peu incliné, il semblait parler. Et ce fut pour moi l'Étranger. (I 321-2)

Aucune correspondance évidente entre l'homme étranger et l'épouvante qu'il incite: inexplicablement, l'enfant est pris d'un vertige métaphysique dont il ne se remettra jamais totalement. Le "chevalier de ténèbre" au regard "masqué" (I 322) qui inspire une horreur en somme impartageable, déclenche d'ailleurs chez ce jeune garçon la même réaction aliénante, le même "recul", qu'un "cri d'oiseau, un arbre au faite d'une colline, un bassin d'huile noire, un pont de fer sous les arbres" (ibid.), tous ces éléments faisant partie intégrante du "blason" d'un mal inconnu qui suffit à mettre fin à la transparence et au centrément inconscient de l'enfance.

²⁵Voir mon chapitre sur Constable.

Mais s'il est impossible de comprendre comment "l'Étranger" puisse provoquer tant d'horreur, on apprécie pourquoi c'est à partir de ce moment que Bonnefoy ressent la nécessité de la durée, cette tension ou inquiète ou nostalgique orientée vers un retour à la plénitude, vers le recentrement du sujet dans le monde. Soudain le garçon était, dit-il, "ce recul, ce nom, cette énigme - cet avenir" (I 322). D'autant plus significatif le changement que subit la perception de Bonnefoy face à l'art de Giacometti, comme nous verrons.

Dedans-dehors

Pour discuter du décentrement de l'optique giacomettienne, il est illuminant de revenir à La Poétique de l'espace de Gaston Bachelard, et en particulier à sa "géométrie du dedans-dehors". Bachelard évoque la dérive cauchemardesque qui survient quand la perception ne distingue plus l'extérieur et l'intérieur. Le sujet, capable ni de s'orienter sur le dehors, ni de se retirer en dedans, est saisi d'une épouvante qui a son origine, selon Bachelard, dans l'absence des données spatiales.²⁶

Pour bien comprendre la notion bonnefidienne de l'espace anéanti chez Giacometti, il est utile de rapprocher l'apparition spectrale de l'Étranger d'un récit de Beckett,

²⁶Gaston Bachelard, The Poetics of Space, trad. Maria Jolas, (Boston: Beacon Press, [1958] 1972) pp.216-9; il s'agit ici d'un poème d'Henri Michaux.

compagnon de Giacometti pendant maintes promenades nocturnes. Dans Compagnie²⁷, le sujet parlant s'évertue à se retrancher, à se retrouver intact, défini, en l'absence de tout repère, c'est-à-dire malgré l'anéantissement de l'espace. Et le sujet existe encore, et cela par cette voix qu'il se décide à tenir pour "sienne", voix solitaire qui reprend inlassablement, s'adressant "à quelqu'un sur le dos dans le noir", cet être indéterminé dont l'identité reste à découvrir. Que ce soit le même ou un autre²⁸, le vertige métaphysique devient miraculeusement supportable ici, car un noyau de réalité, l'acte de parler / écrire, a résisté à la négation totale. Stamelman a évoqué à propos du sentiment d'altérité chez Bonnefoy une constatation de Benveniste, à savoir, que l'acte langagier lui-même crée la subjectivité²⁹. Parallèlement, quand Bonnefoy se demande devant l'Étranger, si celui-ci parle, il se ravise:

Mais non, c'est moi, dans le temps qu'il ouvre, où je glisse, où ma parole devient, toute vacuité qu'elle soit et sans origine, mon seul espoir, mon seul être.
(I 323)

²⁷Samuel Beckett, Compagnie (Paris: Minuit, 1985).

²⁸Ibid. p.13.

²⁹Richard Stamelman, "Le surgissement de l'altérité dans l'oeuvre d'Yves Bonnefoy", dans Yves Bonnefoy (Sud 15e année, 1985) p.187.

Parmi les diverses dialectiques qui se jouent chez un auteur aussi visiblement métaphysicien que l'est Yves Bonnefoy, il faut reconnaître une certaine sympathie avec la pensée de Sartre, ou plus précisément, avec sa conception anti-hégélienne de la dialectique. Au début de L'Être et le néant, Sartre fait la critique de la raison dialectique de Hegel qui implique une certaine correspondance entre le sujet conscient et son objet; à l'opposé de ce dernier, le philosophe du vingtième siècle découvre que l'être pur et le néant pur sont capables de se rencontrer dans la même conscience.³⁰

Il me semble significatif que dans "L'Étranger de Giacometti", Bonnefoy préfère abandonner, et résolument, la dialectique de l'extérieur/ intérieur que Bachelard envisageait comme donnée principale; c'est l'ancienne dialectique hégélienne qui autorise Bachelard à juger un texte de Michaux comme exagération dangereuse même si celle-ci reste poétique.³¹ Pour Bachelard, la phénoménologie de l'espace, ou plus précisément celle des espaces contrastifs dedans/ dehors, s'annonce comme souche essentielle de l'imaginaire, tandis que L'Étranger de Bonnefoy semble nous

³⁰Jean-Paul Sartre, L'Être et le néant, trad. H. Barnes (London: Methuen, [1943] 1966) p.12. Voir le chapitre: "Critique de la raison dialectique".

³¹Bachelard préconise que le poète et son lecteur vivent l'angoisse existentielle de l'image au lieu de la classer en la rationalisant. (op. cit. p.218-9); c'est la poétique de l'intersubjectivité absolue.

libérer des catégories spatiales pour braquer l'attention sur une unité indéterminée. Car, existentialiste en ceci au moins, Bonnefoy nie que l'expérience du néant "détruit en nous le sentiment de la réalité personnelle" (I 322):

au contraire, nous existons soudain avec un relief d'autant plus abrupt qu'autour de ce moi pur, dépouillé de ses qualités, c'est un gouffre sans fond et sans écho. Un doute, certes, fondamental, un vertige, un effet de paralysie, mais ce doute en lui-même comme notre réalité, et d'autant plus absolue qu'il n'est plus rien alentour qui puisse l'unir à d'autres. (I 322; c'est moi qui souligne)

Étant donné l'assertion orgueilleusement solitaire, solipsiste, de ce passage, - "plus rien alentour qui puisse l'unir à d'autres" (ibid.) - on pourrait trouver curieux l'usage de la première personne du pluriel: "nous existons", "notre réalité". Sans aucun doute, ce pluriel révèle-t-il le reste d'une foi en une réalité partageable que désigne aussi le titre vaguement camusien. La leçon inaugurale au collège de France en détaille la possibilité:

Car entre le désir qui naît et s'éploie dans les mots et le souvenir de la finitude - c'est-à-dire l'Un, et sa joie - ne peut-on concevoir qu'une maturation est possible où paraîtraient des objets de désirs désormais plus simples, plus aisément partageables, qui inciteraient de nouveau, par irréfutable évidence, à cette communion dont la foi, hier, savait faire un lieu de présence? ³²

³²Yves Bonnefoy, Entretiens sur la poésie 1972-1990 (Paris: Mercure de France, 1990) p.254; mon abréviation: E II.

Mais cette perception, qui anticipe sur la monographie future, est loin d'évoquer ce Giacometti dont l'art est imbu du besoin de l'étrange, de la dérive imprévue vers l'inconnu. Néanmoins, si Bonnefoy se laisse guider par Giacometti avec tant de confiance, c'est qu'il en attend la récompense:

Il faut savoir reconnaître l'omniprésence du vide; l'obsession de la mort vécue comme vide, comme néant, sans compensation, sans plénitude apparente de ces trop belles images. Mais qu'on sacrifie comme elles n'osent pas tous les biens douteux que l'imaginaire propose; et l'angoisse [...] tendra à se dissiper, cependant que les choses simples révéleront, augmenteront leur saveur. (E II 33)

De toute évidence, cet essai, à l'instar de ceux sur Garache ou sur Balthus, soumet son auteur au traumatisme de l'altérité afin de le dominer. De même que Giacometti atteint chaque jour le seuil d'un miracle "par l'inhibition des affections les plus simples" qu'avaient causées en lui le surgissement de l'Étranger, Bonnefoy se prépare, nous prépare, à la résurrection de l'espoir.

Giacometti: la monographie

Cet espoir, il a fallu attendre jusqu'en octobre 1991 pour voir sa réalisation; c'est-à-dire, pour avoir en mains la grande monographie sur l'art de Giacometti³³ qui a si

³³Yves Bonnefoy, Giacometti, biographie d'une oeuvre (Paris: Flammarion, 1991) 600pp; mon abréviation: G.

longtemps occupé Bonnefoy. Le sous-titre est à remarquer: ce serait la "biographie d'une oeuvre", mais c'en est une qui cherche cette oeuvre à travers la vie entière de son créateur. Contrairement à l'essai "L'Étranger de Giacometti", ce livre ne résume plus la signification profonde de son art dans l'illumination aveuglante d'un instant insolite mais, au contraire, dans le cheminement ardu de mille pas infimes.

L'anti-surréalisme

Il nous paraît significatif que Bonnefoy se penche avec une attention particulière sur ce qui a su provoquer la rupture entre Giacometti et André Breton, car cette différence métaphysique a aussi, à mon avis, comme foyer une conception de la durée qui révèle le sens d'une maturation. Bonnefoy y fait déjà allusion dans son cours donné au Collège de France où il revit, dirait-on, sa propre insatisfaction face à ce qu'il appelle "l'évasion" surréaliste. Breton aurait eu le tort de rêver

d'un effacement de la nécessité dans des instants qui seraient comme l'affleurement parmi nous d'une réalité supérieure. Il va à la rencontre de ces parcelles de la "vraie vie" en se mettant à l'affût de toutes les occasions de surprise - [et Bonnefoy cite Breton] "la surprise doit être recherchée pour elle-même, inconditionnellement" - estimant que c'est par ces

minutes que passe la continuité qu'il postule du possible à l'impossible.³⁴

En d'autres mots, Bonnefoy approuve l'apostasie de Giacometti face au surréalisme car il préfère, lui aussi, accéder au réel non à travers des instants illuminants par leur effet déséquilibrant mais plutôt à travers une étude consciente et soutenue de l'altérité telle qu'elle se révèle peu à peu. Mais s'il est évident que Bonnefoy et Giacometti privilégient un parcours conscient, tous les deux ont continué à voir l'étranger dans les traits de la vie quotidienne.

Néanmoins, la première impression qui se dégage du livre Giacometti, c'est la certitude qu'ici, pour la première fois, se réalise pour Bonnefoy à propos d'un artiste une ambition souvent annoncée: celle de voir l'objet de n'importe quelle enquête chronologiquement, dans le temps. Jusqu'à présent, manque la réalisation de ce projet en ce qui concerne Piero³⁵; c'est seulement le livre sur Rimbaud qui a permis à son auteur de se pencher sur les plus infimes circonstances d'une vie afin de les déchiffrer comme indices d'une évolution spirituelle.

Ainsi se désigne une optique critique toujours plus ouverte aux accidents "métonymiques", accidents de

³⁴Yves Bonnefoy, Résumé des cours et travaux, annuaire du Collège de France 1982-3, p.647.

³⁵C'est dans les interviews radiophoniques avec Richard Salesses qu'il parle d'écrire une longue étude sur Piero.

l'importance desquels il fallait se convaincre avec difficulté³⁶ à une époque plus volontairement abstraite et, admettons-le, solipsiste. "Le vrai travail, c'est de rester au sein du hasard qui est la loi de la vie et donc le seuil obligé de la Présence" (G 355), Bonnefoy peut-il maintenant non seulement affirmer avec conviction, mais mettre en oeuvre en poursuivant la signification de l'art de Giacometti à travers le récit de sa vie. Confirme d'ailleurs cette caractérisation de la monographie le fait que tandis que Rimbaud reste pour lui Rimbaud, Bonnefoy - en s'excusant quasi gauchement de cette intimité en somme nouvelle - parle de Giacometti comme d'"Alberto".

Aussi convient-il que Bonnefoy situe cette évolution de Giacometti, à l'instar de la sienne propre, sur le plan du rapport à autrui, radicalement au-delà des interrogations purement esthétiques, qu'elles portent sur l'espace, la mimésis, la "ressemblance", la composition, voire, les moyens de réalisation adoptés, soit sculpturaux soit picturaux:

ce grand créateur, rare en cela, a refermé son imaginaire, il a gardé son souci et vécu son drame au plan de son existence de tous les jours, dans son travail, dans sa relation à des êtres chers, et c'est dans son rapport à ceux-ci qu'il a donc dépensé son agressivité, gardé vive son espérance (G 372).

³⁶On n'a qu'à se rappeler la recherche des circonstances significatives dans la vie de Degas, et l'approbation d'un auteur qui les taisait, dans l'article "Degas" (I).

En effet, l'Étranger de l'ancien essai ne constitue ainsi qu'une étape passagère de cette recherche globale qui serait celle d'une subjectivité magistralement "transitive"; chez Giacometti, le niveau le plus profond de son être au monde, selon Bonnefoy, c'était "une compassion, un élan de solidarité irréfléchie, instinctive" (G 53).

Il faut avouer que la démarche de Bonnefoy, fondée entièrement dans l'ontologie, s'avère singulièrement fructueuse pour une compréhension de l'esthétique giacomettienne. Ainsi s'expliquent par exemple les "empêchements" de l'artiste face à la composition complexe, les problèmes que Giacometti rencontrait dès son plus jeune âge quand il se sentait incapable de représenter plus d'une pomme à la fois tandis que son père en dessinait toute une nature morte, plus qu'un pied quand ses compagnons de classe chez Bourdelle ébauchaient un nu entier, plus qu'une tête quand il voulait rendre la personne debout, plus qu'une figure quand il se donnait comme tâche de composer une "forêt", une "clairière" ou une "place".³⁷ Même les statuettes exigües dans un style difficilement "partageable", pour employer le terme de Bonnefoy, s'intègrent dans cette conception bonnefidiennne d'un va-et-vient, d'un pouls, si l'on peut dire, de l'effort

³⁷Bonnefoy décrit la "révolution" dont le résultat est de ne plus faire de compositions après 1950, seulement des visages qui font pressentir la Présence (G 368).

giacomettien pour atteindre son prochain, car elles sont conçues pendant la guerre, que l'artiste passe à Genève, seul et en exil plus que de coutume.

Par la même logique Bonnefoy explique aussi la fascination de l'artiste avec le professeur japonais, Yanaihara, dont le portrait apparemment impossible le hantait pendant des années; Bonnefoy suggère que la façon orientale de chercher la plénitude et la sérénité en renonçant à l'autre aurait à la fois frustré et incité l'artiste à pénétrer cette défense (G 452). Le détachement manifesté comme valeur absolue riquait de menacer dangereusement l'équilibre mental de Giacometti et de se répercuter sur son rapport avec sa femme.

S'explique également le fait que Giacometti réduit peu à peu la mimésis, d'abord à la vue frontale, ensuite à l'oeil, ou plutôt au regard indicatif d'une tension transitive "pour signifier un influx" métaphysique (G 312), tout le reste étant "néant" - c'est-à-dire, tout ce qui ne contribue pas à la dynamique d'une communication. Rien n'a valeur sinon la constatation de cet influx imparfaitement rendu par le biais d'une nuée grise de lignes de force qui se répandent sur les contours et les couleurs: la grisaille du contact quotidien dont l'assaut noircit - et accuse - la Présence.³⁸ Giacometti ne cherchait, selon Bonnefoy, "qu'à

³⁸Bonnefoy cite à ce propos les mots de Dupin : "les braises sous la cendre" (G 392).

être en mesure, un jour, de rencontrer un regard" (G 181).
 André du Bouchet parle du "vide au centre que le trait
 fuit"³⁹ comme pour traduire la prédilection bonnefidienne
 pour les "grands cercles de pierre", remplis d'un vide
 infiniment plus lourd de sens que n'importe quel motif.⁴⁰
 Comme dit Du Bouchet,

Nous habitons un centre aussi - le centre d'un écart en
 devenir global dont le pourtour est inachevé... (ibid.)

S'explique aussi, enfin, la réduction croissante des
 sujets traités par Giacometti à une répétition de portraits
 des personnes qui l'entourent: sa mère Annetta jusqu'à la
 mort de celle-ci, sa femme Annette, son frère Diego, sa
 maîtresse Caroline, figures dont les traits se multiplient
 pendant le travail épuisant des dernières années. Même la
 passion énigmatique de Giacometti pour Caroline s'éclaircit
 par rapport à cette notion, car Bonnefoy fait remarquer le
 fait que l'amour des prostituées peut faire penser à une
 autre espèce de transcendance (G 456), plus volontariste et
 peut-être plus forte que la norme.

³⁹André du Bouchet, Qui n'est pas tourné vers nous
 (Paris: Mercure de France, 1972) p.77.

⁴⁰Yves Bonnefoy, "Sur de grands cercles de pierre" dans
Récits en rêve, (Paris: Mercure de France, 1987) pp.227-233.

L'oedipe

Par nécessité, le prétendu échec d'une telle nature se joue au niveau de son incapacité - ou de sa (fausse) perception d'une incapacité - d'aimer de façon durable et totale.⁴¹

En cherchant à expliquer cet "échec"-là, Bonnefoy fait preuve, comme déjà à propos de Rimbaud, d'une conception nettement freudienne, car il prétend élucider le manque d'un contact qui soit à la mesure de la "fièvre désirante" par l'enseignement puritain de la mère. On pourrait trouver étrange de voir la froide Madame Rimbaud évoquée à côté d'Annetta Giacometti, femme d'une présence remarquable, qui joue son rôle déterminant, et combien plus long et plus illuminant, séquestrée au fond d'une vallée séparée du monde d'aujourd'hui. Contrairement à la mère de Rimbaud, il est impossible d'accuser Annetta de manque d'amour, ni de manque d'attention envers sa famille, mais son intransigeance calviniste aurait provoqué les pires tourments de son fils doué.

Il nous semble que la part de l'interprétation bonnefidienne consacrée à l'influence de la mère est démesurée, et cela principalement pour deux raisons: Bonnefoy risque d'affaiblir ses arguments en comparant deux mères différentes, celle de Rimbaud et celle de Giacometti;

⁴¹Cependant, Bonnefoy constate, comme il est juste, que Giacometti est capable d'attachements profonds.

ensuite, en culpabilisant l'oedipe de l'artiste, Bonnefoy dévalorise l'influence bénéfique de la fixation, et cela tout en soutenant l'imbrication du travail artistique à la vie quotidienne. En d'autres mots, le lecteur croit comprendre les "empêchements" de l'artiste sans reconnaître la fatalité de cette dynamique profonde pour l'esthétique giacomettienne qui, précisément, nous parle de l'inachèvement perpétuel.

Dans un entretien Bonnefoy a dénoncé Oedipe, car celui-ci aurait répondu à la question du Sphinx au lieu de l'interroger à son tour. Mais analyser une oeuvre d'art par "l'oedipe" de l'artiste risque, également, de donner des réponses prématurées aux questions qu'on pose.

Début et fin de la neige⁴²: réponse à Giacometti

C'est en premier lieu pour son insistance sur la temporalité - par le début et la fin et les étapes intermédiaires - qu'on est tenté de chercher des parallèles esthétiques entre le dernier recueil poétique, Début et fin de la neige, et les indices d'une maturation que nous avons cru déchiffrer dans la perception bonnefidienne face à Giacometti. Cependant, il faut se rappeler que cette durée joue un rôle stellaire dans la conception bonnefidienne de plusieurs artistes, par exemple celle de Balthus.

⁴²Yves Bonnefoy, Début et fin de la neige (Paris: Mercure de France, 1991; mon abréviation: DF).

Le poème s'attache également, et à plus forte raison, à ce néant rendu palpable que nous avons évoqué à propos de Giacometti, et cela dans un geste de récupération et d'apaisement où l'effet aliénant de tout affrontement face à l'Étranger est biffé. Le blanc de la neige est une espèce de néant supportable, nourricier, même maternel, comme cette image du recueil qui nous rappelle la Madone de miséricorde de Piero:

Tout, maintenant,
 Bien à chaud
 Sous ton manteau léger,
 Presque rien que de brume et de broderie,
 Madone de miséricorde de la neige. (DF 18)

Ne se fait pas attendre longtemps l'aspect auto-réflexif du poème, qui affirme avec une belle ferveur sobre la prééminence du blanc, métaphore à la fois de l'unité de l'esprit et de la page écrite. Inspiré par cette chute de neige, le poète rouvre un livre pour en interroger de nouveau la signification. Et voilà qu'il découvre que,

Page après page,
 Ce n'étaient que des signes indéchiffrables,
 Des agrégats de formes d'aucun sens
 Bien que vaguement récurrentes,
 Et par-dessous une blancheur d'abîme
 Comme si ce qu'on nomme l'esprit tombait là, sans
 bruit,
 Comme une neige. (DF 35)

Mais loin de trivialisier et banaliser ainsi les "signes" de l'art, l'expérience éblouissante de la neige a dessillé le regard; à la fin du poème, le poète affirme que c'est "la neige piétinée" qui est la "seule rose" (DF 50). Le poète qui a attaché sa pensée "à ce qui n'a pas de nom, pas de sens" comprend que la trace de boue qui se constitue en chiffre ne souille pas la pureté du blanc; au contraire, l'esprit se fait voir par le biais de ce contact.

Magistralement, le seul mot rose que choisit Bonnefoy pour achever son poème et pour résumer cette incarnation par le négatif fait valoir, à mon sens, ses nombreux aspects emblématiques: la chaleur du sang, la plaie, la passion de l'amour, la rondeur de l'éternité, les vitraux d'une église, la beauté de la madone, la fugitivité de la floraison, même un renvoi à Ronsard et à la littérature du carpe diem.

En lisant Début et fin de la neige on comprend la sérénité spirituelle dont est capable Bonnefoy; mais c'est en étudiant son Giacometti qu'on ressent l'étendue de son obstination attentive, la force et l'élan de son travail face à ce néant qui le travaille toujours.

CONCLUSION

A l'époque de l'informatique, on admet volontiers qu'il se dégage de toute composition un sens indépendamment de l'intention du compilateur. D'autant plus est-il permis de s'attendre à l'instauration d'un sens dans une étude qui est motivée par un mouvement interrogatoire.

La structuration par chapitres distincts aspire, au-delà de certaines limites, au même avantage que discute Bonnefoy dans son essai sur Mallarmé où il est question de la capacité du vers de suppléer aux imperfections, sonores et autres, qui corrompent et trahissent le sens d'un mot:

Car réuni à d'autres [mots] de son espèce [...] le son nuit va permettre à plusieurs notions de s'allumer chacune d'un reflet venu de chaque autre: et toutes s'approfondiront, se rectifieront, dans ce rapprochement opéré sous le signe clair, - dans la lucidité d'un son pur... ¹

Cependant, ce serait trahir le langage rigoureusement articulé d'un Yves Bonnefoy que de laisser parler la structure seule. Nous rappelons donc très brièvement les grandes lignes du rapport d'Yves Bonnefoy à l'art plastique, tel qu'il se dégage à travers les neuf artistes examinés.

D'emblée, il faut insister sur la prééminence de cette visée "métaphysique" dont parle Bonnefoy en caractérisant

¹Stéphane Mallarmé, Igitur, Divagations, Un coup de dés, préface d'Yves Bonnefoy, coll. Poésie (Paris: Gallimard, 1976) p.15.

l'art de Piero della Francesca. Il s'obstine à se pencher sur ce qu'il appelle le sentiment "poétique", même dans son application à l'art plastique: à savoir, le sentiment d'être irrévocablement sur le seuil entre deux domaines, celui du monde existant et celui d'un arrière-pays d'aspirations rêvées.

Le choix du mot "poétique" révèle non seulement le résidu de conceptualisation forcément verbale qui sous-tend toute ekphrasis; la verbalisation sous-tendrait même, selon lui, toute expression artistique, car c'est la langue qui nous a coûté le paradis, et c'est en tant qu'exilés que nous nous vouons au "culte de l'image".

Les années consacrées à mon étude ne m'ont pas rendue capable de prédire avec certitude l'aspect extérieur de l'art qui fascinerait Bonnefoy: quelle ressemblance évidente, par exemple, entre Piero et Giacometti, Rubens ou Balthus? Cela m'amène à souligner le fait que ses interprétations s'élaborent selon un régime où le travail conceptuel, lui-même, il est vrai, intimement imbriqué dans les souvenirs et les expériences affectives, prend le devant - mais magistralement - par rapport à la perception oculaire. D'autant plus l'aspect "poétique" se prête-t-il à l'approche qui l'emporte au moment où Bonnefoy se sert d'oeuvres littéraires - celles d'un Mallarmé, d'un Rimbaud, d'un Baudelaire, d'un Jouve, mais vécues - pour voir les images devant lui.

La leçon qu'il apprit en réaction contre les surréalistes me semble déterminante: l'idéal est une conscience à l'affût de ses propres mouvements les plus insignifiants en apparence, mais qui, enracinée dans le monde historique partagé, interroge rigoureusement ses automatismes dans le contexte d'un travail commun. Et pour Yves Bonnefoy, l'illustration visible de la communauté humaine est à chercher chez les artistes:

Le sens d'un texte ne peut commencer à valoir pour nous qu'après la vérification qui consiste, instinctivement d'ailleurs, à en recharger les mots de nos souvenirs ou de nos expériences présentes [...] et là se trouve un des passages secrets entre poésie et peinture.²

²Yves Bonnefoy, Entretiens sur la poésie (Paris: Mercure de France, 1990) p.238; c'est moi qui souligne.

BIBLIOGRAPHIE CHOISIE

Nous présentons ici en trois parties une bibliographie ayant rapport, directement et indirectement, aux neuf artistes discutés; à savoir, 1) les oeuvres principales d'Yves Bonnefoy; 2) la littérature critique sur l'oeuvre d'Yves Bonnefoy; 3) une bibliographie générale.

I Les Oeuvres d'Yves Bonnefoy : En 1982, dans sa thèse intitulée Yves Bonnefoy et la peinture, Daniel Lançon a inventarié les écrits d'Yves Bonnefoy qui sont entièrement ou essentiellement consacrés à la peinture ou aux peintres; Lançon relève 78 entrées avant même l'index des simples mentions des peintres ou de leurs oeuvres. Cependant, cet auteur signale qu'il y a effectué son choix uniquement à partir des oeuvres d'art explicitement nommées. Pour une bibliographie exhaustive sur l'oeuvre globale d'Yves Bonnefoy jusqu'à 1985, il faut consulter celle de Lançon, publiée dans le volume spécial de Sud indiqué ci-dessous. Pour les années depuis 1985, la bibliographie qui suit est plus détaillée.

Nous adoptons la méthode chronologique afin de dégager les parentés gestationnelles des écrits sans égard à leur "genre".

Liste des abréviations pour les oeuvres d'Yves Bonnefoy:

I	= <u>L'Improbable et autres essais</u> , 1983.
Rome	= <u>Rome 1630, l'horizon du premier baroque</u> , 1970.
AP	= <u>L'Arrière-pays</u> , 1972.
O	= <u>L'Ordalie</u> , 1975.
NR	= <u>Le Nuage rouge</u> , 1977.
RR	= <u>Récits en rêve</u> , 1987.
E	= <u>Entretiens sur la poésie</u> , 1981.
P	= <u>Poèmes</u> , 1982.
Rimbaud	= <u>Rimbaud</u> , [1961] 1987.
E II	= <u>Entretiens 1972-1990</u> , 1990.
DF	= <u>Début et fin de la neige</u> , 1991.

1946

Traité du pianiste (Paris: La Révolution La Nuit, 1946).

1953

Du mouvement et de l'immobilité de Douve (Paris: Mercure de France, 1953); repris dans [P].

"Les Tombeaux de Ravenne", (Lettres nouvelles no. 3, mai 1953); repris dans [I].

"Aspects nouveaux de Michel-Ange", (Lettres nouvelles no.1, décembre 1953); repris dans [I].

1954

Peintures murales de la France gothique (Paris: Paul Hartmann, 1954).

1955

"Les Fleurs du Mal", préface aux poèmes de Baudelaire dans les Oeuvres complètes (Paris: Club du Meilleur Livre, 1955); repris dans [I].

"Degas", (Critique no. 102, novembre 1955); repris dans [I].

1957

"L'Invention de Balthus", (Mercure de France no.329, mars 1957); repris dans [I].

1958

Hier régnant désert (Paris: Mercure de France, 1958) repris dans [P].

"Raoul Ubac", (Derrière le miroir no.74-76, Maeght, 1958); repris dans [I].

1959

"Le Temps et l'intemporel dans la peinture du Quattrocento", (Mercure de France no. 335, février 1959); repris dans [I].

"L'Acte et le lieu de la poésie", conférence prononcée au Collège de Philosophie (Lettres nouvelles n. série, no.1 et no.2, 1959); repris dans [I].

1960

Henri IV (1), Jules César, Hamlet, Le Conte d'hiver, Vénus et Adonis, Le Viol de Lucrece, traductions par Yves Bonnefoy (Paris: Club français du Livre, 1957-1960).

1961

"L'Humour, les ombres portées", dans La Seconde Simplicité
(Paris: Mercure de France, 1961); repris dans [I].

Rimbaud par lui-même (Paris: Éditions du Seuil, 1961).

1962

Anti-Platon (Paris: Maeght, 1962); repris dans [P].

1963

"Paul Valéry", (Lettres nouvelles, septembre 1963); repris
dans [I].

1964

"Des Fruits montant de l'abîme", (Derrière le miroir no.142,
Maeght, 1964); repris dans [I].

1965

Le Roi Lear, trad. par Yves Bonnefoy (Paris: Mercure de
France, 1965).

Pierre écrite (Paris: Mercure de France, 1965); repris dans
[P].

1966

"Proximité du visage", catalogue d'exposition de Raoul Ubac
(Derrière le miroir no.161, Maeght, 1966); repris sans
ill. dans [I].

"L'Ordealie", récit, (L'Éphémère no.1, hiver 1966) pp.77-92;
repris dans [O].

1967

"L'Art et le sacré. Baudelaire parlant à Mallarmé", texte
d'une conférence prononcée en 1967 à Genève à
l'occasion d'une rencontre: L'Art dans la société
d'aujourd'hui; repris dans E.

La Poésie française et le principe d'identité, avec deux
eaux-fortes de Raoul Ubac (Paris: Maeght, 1967); repris
dans [I].

"L'Étranger de Giacometti", (L'Éphémère no.1, 1967); repris
dans [I].

1968

"Elsheimer et les siens", (L'Éphémère nos.5 et 7, 1968);
repris dans [NR].

1970

Rome 1630, l'horizon du premier baroque (Paris: Flammarion,
1970); [Rome].

"Baudelaire contre Rubens", (L'Éphémère no.9, 1970); version
définitive dans [NR].

1972

"Pierre Jean Jouve", dans Pierre Jean Jouve (L'Herne, 1972);
repris dans [NR]

L'Arrière-pays, ill., coll. Les Sentiers de la création
(Genève: Albert Skira, 1972); [AP]; repris sans ill.
dans [RR].

1974

"Dans la couleur de Garache", cat. d'exposition (Paris:
Maeght, 1974); repris dans [NR].

"Un ennemi des images", préface de Représentation et
Présence, de George Duthuit (Paris: Flammarion, 1974);
repris dans [NR].

1975

"Peinture, poésie: vertige, paix", (Derrière le miroir
no.213, Maeght, 1975); repris dans [NR].

Dans le leurre du seuil (Paris: Mercure de France, 1975);
repris dans [P].

L'Ordalie, avec gravures de Garache (Paris: Maeght, 1975);
[O]; repris sans ill. dans [RR].

"Rome, les flèches", récit, (Les Cahiers du Chemin no.24,
avril 1975); pp.57-66; repris dans [RR].

1976

"La Poétique de Mallarmé", préface à Igitur, Divagations, Un
coup de dés, de Stéphane Mallarmé, coll. Poésie (Paris:
Gallimard, 1976); repris dans [NR].

1977

"Convenerunt in unum", dans Rue traversière (Paris: Mercure de France, 1977); repris dans [RR].

Le Nuage rouge, essais sur la poétique (Paris: Mercure de France, 1977); [NR].

1978

Hamlet/ Le Roi Lear, précédé de "Readiness, Ripeness Hamlet, Lear", coll. Folio (Paris: Gallimard, 1978).

1981

Entretiens sur la poésie (Neuchâtel: La Baconnière, 1981); [E]; repris aussi dans Entretiens, 1990.

1982

Poèmes, contient: Anti-Platon, Du mouvement et de l'immobilité de Douve, Hier régnant désert, Dévotion, Pierre écrite, Dans le leurre du seuil; préf. Jean Starobinski, coll. Poésie (Paris: Gallimard, 1982); [P].

L'Arrière-pays, ill., coll. Champ (Paris: Flammarion, 1982).

La Quête du Graal/ Queste del saint Graal, éd. présentée et établie par A. Béguin et Yves Bonnefoy (Paris: Editions du Seuil, 1982).

1983

L'Improbable et autres essais, contient Un Rêve fait à Mantoue, nouvelle édition corrigée et augmentée, coll. Idées (Paris: Gallimard, [1980] 1983); [I].

La Présence et l'image, leçon inaugurale (1981) de la chaire d'Etudes comparées de la fonction poétique au Collège de France (Paris: Mercure de France, 1983).

Macbeth, trad. par Yves Bonnefoy (Paris: Mercure de France, 1983).

1985

Par où la terre finit (Paris: Mercure de France, 1985).

Roméo et Juliette, Macbeth, trad. Yves Bonnefoy, avec "L'Inquiétude de Shakespeare", (Paris: Gallimard, 1985).

1987

Rimbaud, coll. Écrivains de toujours (Paris: Seuil, 1987);
[Rimbaud].

Ce qui fut sans lumière (Paris: Mercure de France, 1987).

Récits en rêve (Paris: Mercure de France, 1987); [RR].

Les Raisins de Zeuxis/ The Grapes of Zeuxis, trans. Richard
Stamelman, etchings George Nama (Montauk: Monument
Press, 1987).

1988

Une autre époque de l'écriture (Paris: Mercure de France,
1988).

La Vérité de parole (Paris: Mercure de France, 1988).

1989

Sur un sculpteur et des peintres, coll. Carnets (Paris:
Plon, 1989); [SSP].

Quarante-cinq poèmes de Yeats suivis de "La Résurrection"
(Paris: Hermann, éditeur des Sciences et des Arts,
1989).

1990

Entretiens sur la poésie 1972-1990, éd rev. et augm. (Paris:
Mercure de France, 1990).

Encore les raisins de Zeuxis/ Once more the Grapes of
Zeuxis, transl. Richard Stamelman, etchings George Nama
(Montauk: Monument Press, 1990).

1991

Début et fin de la neige suivi de Là où retombe la flèche
(Paris: Mercure de France, 1991).

In the Shadow's light / Ce qui fut sans lumière, transl.
John Naughton, with an interview with Yves Bonnefoy
(Chicago: U.C.P., 1991).

Giacometti, ill. (Paris: Flammarion, 1991).

Résumés des cours et travaux, Études comparées de la fonction poétique, annuaires du Collège de France, 1981-1990.

Actes de colloques sur l'oeuvre d'Yves Bonnefoy et numéros spéciaux de revues:

Yves Bonnefoy, L'Arc no.66, octobre 1976 (Aix-en-Provence).

Yves Bonnefoy - poésie, art et pensée actes du colloque au Centre des recherches sur la poésie contemporaine de Pau, sous la direction d'Yves-Alain Favre (Pau: Cahiers de L'Université de Pau et des pays de l'Adour, 1983).

Yves Bonnefoy, actes du colloque de Cerisy 1983 (Marseille: Sud 15e année, 1985); contient bibliographie exhaustive; [Sud].

World Literature Today vol. 53 no.3, summer 1979 (Norman, Oklahoma).

Entretiens radiophoniques:

Trois Interviews avec Richard Salesses, Montréal: Réseau français de Radio-Canada, Transcriptions, cahier no.18, 1978); contient "Écriture et peinture", interview no.2.

II Littérature critique sur l'oeuvre d'Yves Bonnefoy:

Arndt, Béatrice, La quête poétique d'Yves Bonnefoy (Zürich: Juris-Verlag, 1970).

Argyros, Alex, "The Topography of presence: Yves Bonnefoy and the spatialization of poetry", (Orbis litterarum 41, 1986) pp.244-264.

Berthoff, Warner, "Afterword: on some arguments of Yves Bonnefoy" in Literature and the Continuances of Virtue (Princeton: P.U.P., 1986) pp.274-280.

Bishop, Michael, "Bonnefoy et Reverdy", (Sud, 15e année, 1985) pp.154-170.

----- The contemporary poetry of France: eight studies (Amsterdam: Rodopi, 1985); includes Yves Bonnefoy, André Frénaud, Philippe Jaccottet, Jacques Dupin.

----- " 'An Infinity of flashing briefness'; the poetics of Yves Bonnefoy", (Neophilologus vol.70, 1986) pp.194-207.

----- "Image, justesse, and love: Breton, Reverdy, and Bonnefoy", (Symposium vol.42 no.3, fall 1988) pp.187-197.

----- "Presence and image: the poetics of Yves Bonnefoy", Review article (Dalhousie Review vol.69 no. 2, summer 1989) pp.280-6.

----- "The Feeling of world and word: exile and transcendence in contemporary French poetry", (Dalhousie French Studies no.19, fall-winter 1990) pp.113-126.

Brophy, Michael, "L'Interrogation du sens et du non-sens chez Jacques Dupin et Yves Bonnefoy" (Halifax: Alfa no.2, 1989) pp.195-204.

----- L'Interrogation de soi et de l'autre chez quatre poètes contemporains, dissertation doctorale présentée à l'Université Dalhousie, à Halifax, 1990.

Canadas, Serge, "Tout ce qui est perdu" (Sud 15e année, 1985) pp.81-111.

- "Celui qui s'éveille et qui rêve encore", (Critique no.43, December 1987) pp.1044-1063.
- Caws, Mary Ann, "Not the Peacock but the Stone", in The Inner Theatre of Recent French Poetry (Princeton: P.U.P., 1972) pp.141-170.
- "Reading the cast shadows: a reflection", (World Literature Today vol.53 no.3, summer 1979) pp.450-455.
- "Dwelling on the threshold" in The Eye in the Text, essays on perception, mannerist to modern (Princeton: P.U.P., 1981) pp.189-99.
- Yves Bonnefoy, World Author Series no.702 (Boston: Twayne, 1984).
- "Représentation comme réparation: Tableau sous réserve", (Sud 15e année, 1985) pp.211-228.
- Clancier, Georges E., "Bonnefoy, des chemins parallèles", dans: Dans l'aventure du langage, 1988) pp.190-193.
- Collot, Michel, "Bonnefoy et l'arrière-pays", dans L'Horizon fabuleux, t.II, XXe siècle (Paris: Corti, 1988) pp.137-178.
- Combe, Dominique, "Bonnefoy et la fiction des signes" [Une autre époque de l'écriture], (Critique 45, 1989) pp.955-973.
- Didier, Béatrice, "Une autre époque de l'écriture; La Vérité de parole", (Corps écrits no.30, juin, 1989) pp.139-141.
- Dubrunquez, P., "Mort du mythe et fécondité de sa fonction dans la poésie contemporaine. Deux exemples: Philippe Jaccottet et Yves Bonnefoy", dans Mort et fécondité dans les mythologies: travaux et mémoires (Belles Lettres no.8, 1986) pp.163-172.
- Edwards, Michael, "Bonnefoy and the obscure possibility of the earth", in: Poetry and Possibility (Basingstoke and London: Macmillan, 1988) pp.136-153; 188-9.
- Esteban, Claude, "L'Immédiat et l'inaccessible", (Critique no. 365, octobre 1977) pp.913-948.
- Finck, Michèle, Yves Bonnefoy le simple et le sens (Paris: José Corti, 1989).

- "Poésie et désir de la voix" [lecture du poème: "A la voix de Kathleen Ferrier" de Bonnefoy], (Critique no.45, 1989) pp.270-276.
- Fisher, Dominique, D., Bonnefoy on Garache and Du Bouchet on Pierre Tal Coat (Dalhousie French Studies no. 21, 1991); [à paraître].
- Frank, Joseph, "Bonnefoy" (The New Criterion vol.6 no. 6, February 1988) pp.27-32.
- Gasarian, Gérard, "Stratégies de dénouement dans l'oeuvre d'Yves Bonnefoy", (Sud 15e année, 1985) pp.247-268.
- Yves Bonnefoy: la poésie, la présence (Champs Vallon: Seyssel, 1986).
- Giguère, Ronald Gérard, Le Concept de la réalité dans la poésie d'Yves Bonnefoy (Paris: Nizet, 1985).
- Gordon, Alex, "Bonnefoy and 'la conscience dans les pierres'", (Dalhousie French Studies no.1, October 1979) pp.75-94.
- Greene, Robert W., Six French Poets of our Time: a critical historical study (Princeton: P.U.P., 1979) pp.11-15, 124-25.
- "Bonnefoy and art criticism: a preliminary study", (World Literature Today vol.53 no.3, 1979) pp.447-450.
- "Les Écrits d'Yves Bonnefoy sur les arts plastiques", (Sud, 15e année, 1985) pp.229-246.
- Grivel, Charles, "Le désert. D'une esthétique par le vide", dans Yves Bonnefoy, poésie, art et pensée (Pau: Centre des recherches sur la poésie contemporaine de l'université de Pau et du pays de l'Adour, 1983) pp.476-501.
- Hofstadter, Marc, "From Alienation to incarnation; Yves Bonnefoy's Hier régnant désert", (The Romantic Review no.72, 1981) pp.333-48.
- Jaccottet, Philippe, L'Entretien des muses, chroniques de poésie (Paris: Gallimard, 1968) pp.251-57.
- "Une Lumière plus mûre", (L'Arc no.66, 1976) pp.24-26.
- Jackson, John E., Yves Bonnefoy, coll. Poètes d'aujourd'hui (Paris: Seghers, 1976).

- "Rilke, Eliot and Bonnefoy as readers of Baudelaire",
(World Literature Today vol.53 no.3, summer 1979)
pp.456-461.
- Jossua, Jean Pierre, "L'Incarnation opposée à la gnose dans
l'oeuvre d'Yves Bonnefoy" dans Pour une histoire
religieuse de l'expérience littéraire (Paris:
Beauchesne, 1985) pp.231-253.
- De Julio, Maryann, "The Image: Bonnefoy, Du Bouchet, Dupin
and Miró", (Dalhousie French Studies vol.16, spring-
summer 1989) pp.99-111.
- Kaplan, Edward, "Modern French poetry and sanctification;
Charles Baudelaire and Yves Bonnefoy", (Dalhousie
French Studies, spring-summer 1985) pp.103-25.
- Lançon, Daniel, Yves Bonnefoy et la peinture, Thèse du
3e cycle. Université de Paris VII., 1982, 440pp.,
[pp.I-LVI notes et bibliographie sur l'art chez Yves
Bonnefoy].
- "Alchimie et couleur dans l'oeuvre d'Yves Bonnefoy",
dans Yves Bonnefoy; poésie, art et pensée (Pau: Centre
des recherches sur la poésie contemporaine de
l'université de Pau, mai 1983) pp.63-113.
- "Se tenir au carrefour des savoirs et de l'être",
dans Yves Bonnefoy (Sud 15e année, 1985) pp.392-406.
- Lawall, Sarah, "Yves Bonnefoy and Denis Roche; art and the
art of poetry"; in: About French Poetry from Dada to
Tel Quel, M. A. Caws ed. (Detroit: Wayne State
University, 1974) pp.69-95.
- Leclair, Yves, "Trois livres de Bonnefoy" (L'École des
lettres vol. 80 no.6, décembre 1988) p.10.
- Leuwers, Daniel, "Mallarmé, Jouve, Bonnefoy. Une
filiation?", (La Nouvelle Revue Française no.348,
janvier 1982) pp.61-72.
- "Bonnefoy et Jouve", dans Yves Bonnefoy: poésie, art
et pensée (Centre des recherches sur la poésie
contemporaine de L'Université de Pau et du pays de
l'Adour, 1983) pp.49-57.
- Yves Bonnefoy (Amsterdam: Rodopi, 1988).
- Martin, Graham Dunstan, "Yves Bonnefoy and the temptation of
Plato", (Forum for Modern Language Studies no.2, April
1974) pp.95-108.

- "Evoking the 'objet profond'; the poetry of Yves Bonnefoy", in The Language of Poetry: crisis and solution, Michael Bishop, ed. (Amsterdam: Rodopi, 1980) pp.69-92.
- Mary, Georges, "Lignes de fuite, lignes de partage" [Pierre écrite], Poétique no.19, 1988) pp.297-306.
- Maurin, Mario, "On Bonnefoy's Poetry", (Yale French Studies no.21, summer 1958) pp.16-22.
- McAllister, James, "Le ménadisme de Douve" (Studia neophilologica no.61, 1989) pp.221-231.
- Naughton, John, The Poetics of Yves Bonnefoy (Chicago: University of Chicago Press, 1982); [Naughton].
- "Excarnations: Yves Bonnefoy's critique of the image-making process", (Esprit Créateur vol. 22 no.4, winter 1982) pp.37-46.
- "L'Idée de l'incarnation dans la poétique de Bonnefoy", dans Yves Bonnefoy (Marseille: Sud 15e année, 1985) pp.59-80.
- "The Notion of presence in the poetics of Yves Bonnefoy", (Studies in Twentieth Century Literature vol.13 no.1, winter 1989) pp.43-60.
- Pearre, Anja, "Jakobson and Bonnefoy: la fonction poétique 'dans le leurre du seuil' ", (Alfa 3/4, 1990-1991) pp.249-258.
- "Constable and Bonnefoy: mirrors and reflections in Ce qui fut sans lumière", (French Forum vol.16 no.1, January 1991) pp.91-105.
- "A conversation among friends: Piero della Francesca in the work of Yves Bonnefoy", (Forum for Modern Language Studies vol.28 no.1, 1992) pp.12-28.
- "The Peasant's labour: Bonnefoy and Frénaud on the work of Raoul Ubac", (Dalhousie French Studies no.21, 1991) pp.61-9 [à paraître].
- Porée, Marc, "Yeats traduit par Bonnefoy" (La Quinzaine littéraire 540, octobre 1989) pp.17-18.
- Presley, F., "Bonnefoy and the poetics of unity. A study and a critique", (Thesis, University of East Anglia, 1986).

- Richard, Jean-Pierre, Onze Études sur la poésie moderne (Paris: Seuil, 1964).
- Roudaut, Jean, "Le Lit de la poésie", (Critique no.254, juillet 1968) pp.635-647.
- "Les Arrière-livres", dans Yves Bonnefoy (L'Arc no.66, 1976) p.56.
- "L'unité du monde" [Sur un sculpteur et des peintres], (Magazine littéraire 266, juin 1989) p.75.
- Seao Kim, Jeong Ran, "Le pas vers l'au-delà. La quête initiatique chez Yves Bonnefoy", (Thèse du 3e cycle, Université de Grenoble III, 1986).
- Sheringham, Michael, "L'amour et son double. Faces of love in Yves Bonnefoy", (Romance Studies Swansea no.7, winter 1985-6) pp.138-58.
- Soos, Emese, "Ce qui fut sans lumière", (The French Review vol.62, 1988-89) pp. 196.
- Stamelman, Richard, "The allegory of loss and exile in the poetry of Yves Bonnefoy", (World Literature Today vol.53, no.3, 1979) pp.421-429.
- "Landscape and loss in Yves Bonnefoy and Philippe Jaccottet", (French Forum vol.5, January 1980) pp.30-47.
- "The syntax of the ephemeral", (Dalhousie French Review vol.2, 1980) pp.101-117.
- "The art of the void: Alberto Giacometti and the poets of L'Ephémère ", (Esprit Créateur 12 No.4, 1982) pp.15-25.
- "Le surgissement de l'altérité dans l'oeuvre d'Yves Bonnefoy", (Sud 15e année, 1985) pp.171-210.
- "Transfigurings of red: color, representation and being in Yves Bonnefoy and Claude Garache", (The Comparatist vol.10, May 1986) pp.89-107.
- "The Crack in the mirror; the subversion of image and representation in the poetry of Yves Bonnefoy", (French Forum vol.13 no.1, January 1988) pp.69-88.
- Starobinski, Jean, "La Poésie entre deux mondes", préface de Poèmes, par Yves Bonnefoy, coll. Poésie (Paris: Gallimard, 1982).

- Thélot, Jérôme, Poétique d'Yves Bonnefoy (Paris: Droz, 1983); contient l'inventaire des substantifs utilisés par Yves Bonnefoy, et des commentaires d'Yves Bonnefoy.
- Thomas, Jean-Jacques, La Langue, la poésie: essais sur la poésie contemporaine: Apollinaire, Bonnefoy, Breton (Lille: Presses universitaires, 1989).
- Concordance/ Poèmes by/par Yves Bonnefoy (Lewiston, N.Y.: E. Mellen Press, 1990).
- Tucker, Roberta Marie, "The poetry of Bonnefoy. The resacralization of the world", (Dissertation abstracts 49, 1988-89) pp.264A-265A.
- Vander Veyken, Claire, "Le temps et l'intemporel dans le discours poétique d'Yves Bonnefoy", (Pau: Centre des recherches sur la poésie contemporaine de l'université de Pau et du pays de l'Adour, 1983) pp.211-223.
- Vanhese, Gisèle "La poétique de Bonnefoy et la Belgique", (Pau: Centre des recherches sur la poésie contemporaine de l'université de Pau et du pays de l'Adour, 1983) pp.249-258.
- Vernier, Richard, "Locus patriae", (L'Arc no.66, 1976) p.14.
- "From critical to poetic discourse: Bonnefoy and Poussin", (Esprit Créateur vol.22 no.4, 1982) pp.26-36.
- Yves Bonnefoy ou les mots comme le ciel, coll. Études littéraires françaises no.35 (Tübingen: Gunter Narr Verlag et Paris: Jean-Michel Place, 1985); [contient les lettres d'Yves Bonnefoy à Nostrand et une bibliographie étendue].
- Vieillard-Baron, Jean-Louis, "Le poète, le rêve et l'absolu" [Ce qui fut sans lumière], (Revue de métaphysique et de morale no.94, 1989) pp. 125-134.
- Wenner, Claudia, "Bonnefoy", Kritisches Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur Nr.8, April 1989) 2pp.
- Winspur, Steven, A Grammar of Presence: Poetry and the Sign in Saint-Jean Perse, Yves Bonnefoy and Michel Deguy, Thèse présentée à la Columbia University pour l'obtention du grade de docteur, 1980.
- "Bonnefoy Cartésien ?" (French Forum no.9, 1984) pp.236-50.

----- "Yves Bonnefoy's three strikes against the Sign",
(The Romantic Review no.77, 1986) pp.155-65.

III Bibliographie générale: Nous réservons pour cette dernière section de la bibliographie les sources de l'intertextualité relevée dans les oeuvres de Bonnefoy ainsi que certains autres livres, littéraires et critiques, qui ont contribué à nos réflexions. Par exemple, l'article de Bonnefoy, "Baudelaire contre Rubens" est cité dans la bibliographie section I; on trouve ici 1) les oeuvres pertinentes de Baudelaire, 2) les oeuvres critiques sur Baudelaire, 3) les oeuvres critiques sur Rubens. S'y ajoutent d'importants ouvrages sur l'art visuel et la littérature contemporaine en général.

Abrams, M.H. 1953, The Mirror and the lamp, romantic theory and the critical tradition (New York: Oxford University Press, 1953).

Artaud, Antonin, L'Ombilic des limbes, préf. d'Alain Jouffroy, coll. Poésie (Paris: Gallimard, [1954] 1973); contient correspondance avec Jacques Rivière.

----- Le Théâtre et son double (Paris: Gallimard, 1970).

Bachelard, Gaston, The Poetics of space, trad. Maria Jolas (Boston: Beacon Press, [1958] 1972).

Bakhtine, Mikhaïl, (1975) 1978 (français). Esthétique et théorie du roman, coll. Tel (Paris: Gallimard, [1975] 1978).

Batterby, K.A.J., Rilke and France, a study in poetic development (London: Oxford University Press, 1966).

Baudelaire, Charles, Curiosités esthétiques; L'art romantique et autres oeuvres critiques, Henri Lemaitre, éd. (Paris: Garnier, [1962] 1969).

----- Les Fleurs du Mal, préf. J.P. Sartre (Paris: Livre de Poche, [1861] 1965).

----- Baudelaire polémiste, J.-F. Revel, éd. (Paris: J.-J. Pauvert, 1968).

----- Correspondance I, éd. Claude Pichois et Jean Ziegler, coll. Pléiade (Paris: Gallimard, 1973).

----- Fusées, Mon coeur mis à nu, La Belgique déshabillée, éd. André Guyaux, coll. Folio (Paris: Gallimard, 1986); [Guyaux].

Beckett, Samuel, Compagnie (Paris: Minuit, 1985).

- Betz, Maurice, Rilke in Frankreich: Erinnerungen, Briefe, Dokumente, trad. Willi Reich (Wien, Leipzig, Zürich: Herbert Reichner Verlag, 1938).
- Bishop, Michael, "Vérité et indicible dans la poésie contemporaine", (Esprit créateur vol.31 no.2, summer 1991) pp.58-67.
- Blunt, Anthony, Artistic Theory in Italy (1400-1600) (Oxford: Clarendon Press, 1962); contient poèmes de Michel-Ange.
- du Bouchet, André, Qui n'est pas tourné vers nous (Paris: Mercure de France, 1972).
- Rapides (Paris: Fata Morgana, 1980).
- Défets (Paris: Clivages, 1981).
- Broome, Peter, André Frénaud (Amsterdam: Rodopi, 1986).
- Brownlow, Timothy, John Clare and picturesque landscape (Oxford: Clarendon, 1983).
- Bulfinch, Thomas, Mythology, the Age of Fable. Chapter XI: "Cupid and Psyche" (New York and Scarborough: Mentor, [1855] 1962).
- Busignani, Alberto, Piero della Francesca, ill., coll. Dolphin Art Book (London: Thames and Hudson, 1968).
- Camus, Albert, L'Étranger, coll. Livres de Poche (Paris: Gallimard, 1957).
- Cardinal, Roger, ed., Sensibility and Creation, studies in 20th century French poetry (London: Croom Helm, 1977).
- Figures of Reality (London: Croom Helm, 1981).
- Carter, B. A. R., "A mathematical interpretation of Piero della Francesca's Baptism of Christ", dans M.A. Lavin, Piero della Francesca's "Baptism of Christ" (New Haven: Y.U.P., 1981) pp.149-163.
- Clancier, G.-E., André Frénaud, coll. Poètes d'aujourd'hui (Paris: Seghers, 1963).
- Clark, Kenneth, Landscape into Art (London: Harper & Row, [1949] 1976).
- The Romantic Rebellion, ill. (Don Mills, Ont.: Longman Canada, 1973).

- Piero della Francesca, ill. (Ithaca: Cornell University Press, [1969] 1981); [Clark].
- Corvin, Michel, "La Passion des mots", dans Des Mots et des couleurs II, Jean Pierre Guillem, éd. (Lille: Presses universitaires, 1986).
- Culler, Jonathan, On Deconstruction: theory and criticism after structuralism (Ithaca, Cornell University Press, 1982).
- Dagen, Philippe, "Monsieur le comte" (Le Monde, sélection hebdomadaire, 14 août, 1991).
- Degas, sans auteur, catalogue d'exposition publié en 1988 par les Musées Nationaux Français, le Musée des Beaux-arts du Canada et le Metropolitan Museum of Art, version en français, 640pp., ill.; [Degas cat].
- Desnos, Robert, Écrits sur les peintres (Paris: Flammarion, 1984).
- Donne, John, The Sermons of John Donne, George Polter and Evelyn Simpson, eds., ten volumes (Berkeley, University of California Press, 1962).
- Ducros, Franc, "D'un certain écrire: en devenir, qui s'inachève", (L'Ire des Vents nos.6-8, hiver 1982-3) pp.365-396.
- Dupin, Jacques, Alberto Giacometti (Paris: Maeght, 1962).
- "La Réalité impossible", préf. du catalogue de l'exposition Alberto Giacometti 1978, repris dans: L'Espace autrement dit, préf. Jean-Michel Reynard (Paris: Galilée, 1982) pp.78-62.
- Éluard, Paul, P.Neruda et R. Alberti, Anthologie des écrits sur l'art (Paris: Cercle d'Art, 1972).
- Faure, Élie, Histoire de l'art; L'art moderne I, coll. Folio/ Essais, ill. (Paris: Denoël, [1976] 1987).
- Ferguson, George, Signs and Symbols in Christian Art (London: Oxford University Press, [1954] 1972).
- Fletcher, Valerie J. et al., Alberto Giacometti, 1901-1966, catalogue de l'exposition au Hirshhorn Museum (Washington: Smithsonian Institution Press, 1988); contient bibliographie.

- Frénaud, André, Il n'y a pas de Paradis, coll. Poésie (Paris: Gallimard, 1967).
- La vie comme elle tourne et par exemple, ill. Pierre Alechinsky (Paris: Maeght, 1970).
- Notre Inhabileté fatale; entretiens avec Bernard Pingaud (Paris: Gallimard, 1979).
- Haeres (Paris: Gallimard, 1982).
- La Sorcière de Rome, Depuis toujours déjà, préf. Peter Broome, coll. Poésie (Paris: Gallimard, 1984).
- Ubac et les fondements de son art (Paris: Maeght, 1985).
- André Frénaud, sans auteur, actes du colloque de Cerisy (Marseille: Sud, 11e année, 1981).
- Gébelin, François, et Fernand Nathan, Les Trésors de la Renaissance, coll. Merveilles de l'Art (Paris: Sapho, 1950).
- Gerson, H. and E.H. Teb Kuile, Art and Architecture in Belgium 1600-1800, coll. History of Art (Harmonsworth, Middlesex: Penguin, 1960).
- Giacometti, Alberto, "Hier sables mouvants" (Le Surréalisme au service de la Révolution no.5, mai 1933).
- Gide, André, Nicolas Poussin (Paris: Au Divan, 1945).
- Gilman, Margaret, Baudelaire the Critic (New York: Octagon Books, 1971).
- Goldscheider, Ludwig, Michelangelo; Paintings, Sculptures, Architecture, fourth ed., ill. (London: Phaidon, 1961).
- Gombrich, Sir Ernst, The Story of Art (London: Phaidon, 1961).
- Hamburger, Käte, Rilke, eine Einführung (Stuttgart: Ernst Klett Verlag, 1976).
- Hammacher, A.M., The Evolution of Modern Sculpture: tradition and innovation, ill. (New York: Harry Abrams, 1969?).
- Hendy, Sir Philip, Piero della Francesca and the early Renaissance, ill. (New York: Macmillan, 1968).

- Hollander, John, "The Poetics of Ekphrasis", (Word and Image vol. 4 no.1, Jan.-Mar. 1988) pp.209-219.
- von Holst, Niels, Creators, Collectors and Connoisseurs: the anatomy of artistic taste from antiquity to the present, transl. Brian Battershaw, ill. (London: Thames & Hudson, 1967).
- Jaccottet, Philippe, Rilke par lui-même, coll. Écrivains de toujours (Paris: Seuil, 1970); [Jaccottet].
- "A la fin de janvier", coll. Repère no.12 (Paris: Galerie Maeght Lelong, 1984) p.18.
- La Semaïson, carnets 1954-1979 (Paris: Gallimard, 1984).
- Poésie 1946-1967, préf. Jean Starobinski, coll. Poésie (Paris: Gallimard, 1985).
- Jakobson, Roman, Essais de linguistique générale I, coll. Points (Paris: Seuil, 1970).
- Jefferson, Ann, and D. Robey, eds., Modern Literary Theory (London: Bratsford Academy, 1982).
- Jouve, Pierre Jean, "Les Cenci d'Antonin Artaud", reproduit dans Alain Virmaux, Antonin Artaud et le théâtre, coll. L'Archipel (Paris: Seghers, 1970) pp.305-309; [Virmaux].
- La Scène capitale, préf. de Jean Starobinski, coll. L'Imaginaire (Paris: Gallimard, [1961] 1982); [contient: Histoires sanglantes, La Victime, Dans les années profondes; [Jouve].
- Le Monde désert (Paris: Mercure de France, 1960).
- De Julio, Maryann, "Jacques Dupin and L'Espace autrement dit", (Dalhousie French Studies no. 21, 1991); [à paraître].
- von Kleist, Heinrich, Über das Marionettentheater, coll. Goldmanns gelbe Taschenbücher Bd. 988 (München: Goldmann Verlag, 1972?).
- Klossowski de Rolla, Stanislas, Balthus (London: Thames and Hudson, 1983); [Klossowski].
- Lassaigne, Jacques et Robert Delevoy, Flemish Painting from Bosch to Rubens, coll. Éditions d'Art (Lausanne: Albert Skira, 1958).

- Lautréamont, Les Chants de Maldoror, Poésies, Lettres, oeuvres complètes d'Isidore Ducasse, Maurice Saillet, éd. (Paris: Le Livre de Poche, 1963).
- Lavin, Marilyn Aronberg, Piero della Francesca's "Baptism of Christ", ill. (New Haven: Y.U.P., 1981).
- Leuwers, Daniel, "Une Poétique de la rupture" (Dalhousie French Studies vol.17, Fall-Winter 1989) pp.11-15.
- Longhi, Roberto, Piero della Francesca; Frescoes ill., coll. Iris (New York,: Oxford University Press, 1949).
- Lord, James, Giacometti (New York: Farrar Straus Giroux, 1985).
- Mallarmé, Stéphane, Oeuvres complètes, coll. Pléiade (Paris: Gallimard, 1945).
- Iqitur, Divagations, Un coup de dés, préf. Yves Bonnefoy, coll. Poésie (Paris: Gallimard, 1976).
- Martin, John Rupert, Rubens, the Antwerp Altarpieces (New York: Norton, 1969).
- Niel, Fernand, Albigeois et Cathares, coll. Que sais-je? (Paris: Presses universitaires de France, [1955] 1967).
- Osborne, Harold, ed., The Oxford Companion to Art (Oxford: Oxford University Press, 1984).
- Panofsky, Erwin, Idea; a Concept in Art Theory, transl. Joseph Peake, Icon editions (New York: Harper & Row, [1924] 1968).
- Studies in Iconology, Harper Torchbooks, Academy Library (New York: Harper & Row [1939] 1967); includes "The Neoplatonic movement in Michelangelo", pp.171-230.
- Plato, "Phaedo" in Works of Plato, vol.III, Benjamin Jowett, ed. (New York: Bigelow, Brown & Co., no date) pp.159-272.
- Ponge, Francis, Pratique d'écriture ou l'inachèvement perpétuel (Paris: Hermann, 1984).
- Puig, André, L'Inachevé, préf. Jean Paul Sartre, (Paris: Gallimard, 1970).
- Rewald, Sabine, Balthus, catalogue of the Metropolitan Museum of Art (New York, Harry Abrams, 1984).

- Richard, Jean-Pierre, Poésie et profondeur (Paris: Seuil, 1955).
- Rilke, Rainer Maria, préface en français de Mitsou, forty images by Balthus, Metropolitan Museum of Art book reproduction, (New York: Harry Abrams, [1921] 1984).
- Letters to Merline, 1919-1922), transl. Violet MacDonald, intr. J.B. Leishman (London: Methuen, 1951).
- Sämtliche Werke 2.Band, hrsg. Ernst Zinn (Wiesbaden: Insel-Verlag, 1956-1970); [contient les poèmes en langue française de Rilke].
- Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke (Frankfurt am Main: Insel-Verlag, [1917] 1969).
- Rimbaud, Arthur, Oeuvres poétiques, Michel Décaudin, éd. (Paris, Garnier-Flammarion, 1964).
- Robert, Paul, éd. Le petit Robert, dictionnaire des noms propres (Paris: éd. Le Robert, 1987).
- Rosenthal, Michael, Constable, the Painter and his Landscape (New Haven: Yale University Press, 1983).
- Rubin, William S., Dada and Surrealist art (New York: Harry Abrams, 1968?).
- Russel, Helen, Claude Lorrain 1600-1682 (Washington: National Gallery of Art Publications, 1982).
- Russo, Adélaïde, "Le respect des femmes: le retour du père. Quelques réflexions sur le discours philosophique de Sarah Kofman", (Dalhousie French Studies 13, fall-winter 1987) pp.105-115.
- Said, Edward, The World, the Text, and the Critic (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1983).
- Sartre, Jean-Paul, La Nausée, coll. Livre de Poche (Paris: Gallimard, [1938] 1959).
- Essays in Aesthetics, trad. Wade Baskin (New York: Philosophical Library, [1948, 1954] 1963); [contient deux essais sur Giacometti, dont "La recherche de l'absolu"].
- Being and Nothingness, trad. H. Barnes (London: Methuen, [1943] 1966).

- Schapiro, Meyer, Modern Art, New York: George Braziller, 1982).
- Shakespeare, William, Complete Works, G.L. Kittredge, ed. (Boston: Ginn & Co., 1936).
- Sheringham, Michael, "L'être et le lieu", dans La Poésie française du tournant des années '80, Delaveau éd. (Paris: Corti, 1988) pp.75-86.
- Soby, James Thrall, Balthus, exhibition catalogue (The Bulletin of the Museum of Modern Art vol.25 no.6, 1955).
- Stamelman, Richard, "The Incarnation of red", pref. of exhibition catalogue Claude Garache, Prints 1965-1985 (Middletown: Wesleyan University. 1985).
- Starobinski, Jean, "Racine et la poétique du regard", dans R.E.Nelson ed., Corneille and Racine: parallels and contrasts (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1966) pp.163-176.
- Garache, ill., coll. Repères, cahiers d'art contemporain no.12 (Paris: Maeght Lelong, 1984).
- Claude Garache, ill. (Paris: Flammarion, 1988).
- Stokes, Adrian, The Quattro Cento; a different conception of the Italian Renaissance New York, Schocken Books, [1932] 1968.
- Taylor, Basil, Constable, ill. (London: Phaidon Press, 1973).
- Todorov, Tzvetan, Critique de la critique, un roman d'apprentissage coll. Poétique (Paris: Seuil, 1984).
- Tournier, Michel, Gaspard, Melchior & Balthazar, coll. Folio (Paris: Gallimard, 1980).
- Ubac, Raoul, "Garache" dans Garache, octobre-novembre 1972, catalogue d'exposition (Brussels: Galerie Vokaer, 1972).
- Vasari, Giorgio, The Lives of the Painters, Sculptors and Architects I, transl. A.B. Hinds, W. Gaunt ed., Everyman's Library (New York: Dutton, [1550] 1966).
- Valéry, Paul, Degas danse dessin, coll. Idée / Art (Paris: Gallimard, [1938] 1965).

de Vecchi, Pierluigi, The Complete Paintings of Piero della Francesca, notes and catalogue, intro. Peter Murray (London: Weidenfeld and Nicolson, [1967] 1970).

Virmaux, Alain, Antonin Artaud et le théâtre, coll. L'Archipel (Paris: Seghers, 1970); [Virmaux].

Vollard, Ambroise, Souvenirs d'un marchand de tableaux, éd. rev. et augm. (Paris: Albin Michel, [1937] 1984).

Watts, Alan W., The Way of Zen (New York: Mentor Books, 1962).

Wedgwood, C.V., The World of Rubens, 1577-1640 (New York: Time Inc., 1967).