

Université de Montréal

*Le Passeur d'images. Transferts poétiques et  
picturaux dans l'œuvre d'Yves Bonnefoy*

par

Louis-Jean Thibault

Département d'études françaises

Faculté des arts et des sciences

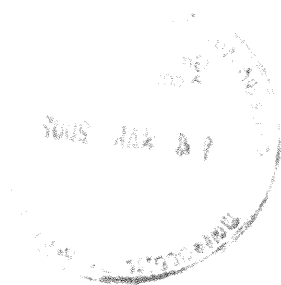
Thèse présentée à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de  
Philosophiæ Doctor (Ph.D.)

Octobre, 2001

© Louis-Jean Thibault, 2001



PQ  
35  
J54  
2002  
N0016



IDENTIFICATION DU JURY

Université de Montréal

Faculté des études supérieures

Cette thèse intitulée :

*Le Passeur d'images. Transferts poétiques et picturaux dans l'œuvre d'Yves Bonnefoy*

présentée par

Louis-Jean Thibault

A été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

Mme Lucie Bourassa, études françaises, Université de Montréal

M. François Hébert, études françaises, Université de Montréal

M. Pierre Popovic, études françaises, Université de Montréal

M. Michael Bishop, French studies, Dalhousie University

Thèse acceptée le

20/02/02

## SOMMAIRE

Le présent travail désire avant tout s'attarder au regard que Yves Bonnefoy jette sur le « grand espace changeant » de la peinture, regard qui le conduit à s'interroger à la fois sur l'art de la Renaissance ; sur le maniérisme; sur l'art baroque et sur l'art moderne. Les différents peintres qui le retiennent tout au long de ce parcours l'obligent à redéfinir sans cesse son propre art poétique, dont le point central est la notion de présence. Dans son avancée chronologique, Bonnefoy se demande en effet si, dans l'élaboration de leurs formes, ces peintres demeurent en continuité avec l'expérience de la présence ou s'ils s'engagent aveuglément dans le concept, l'image, le fantasme, l'abstraction, bref dans tout ce qui risque de les détourner de cette expérience. Il en vient à déclarer que la peinture peut être considérée comme l'avant-garde du poétique, notamment parce qu'elle se donne bien souvent comme objectif, par ses couleurs et ses formes, par ses moyens non-verbaux, de faire résonner « la mémoire de l'être ». Plus encore qu'une avant-garde, la peinture, dans ses diverses manifestations, semble être le lieu où s'éprouvent (dans le sens d'essai, d'expérimentation, de vérification d'une valeur, de mise à l'épreuve) les « certitudes sensibles » de Bonnefoy. La peinture permet en effet d'éclairer sous un nouvel angle la grande interrogation que nous retrouvons au cœur de son entreprise poétique : comment pouvons-nous « médiatiser » nos sensations et nos sentiments de plénitude ? La pratique picturale représente, pour lui, le lieu par excellence où il peut venir se ressourcer quand il se sent empêtré dans les mots.

L'originalité de l'œuvre de Bonnefoy réside, pour nous, dans le fait qu'elle réussit à transposer à la fois sur les plans de l'esthétique et de la perception visuelle cette relation tensionnelle entre présence sensible et médiation. D'une part, l'œuvre, nourrie par nombre de travaux d'historiens de l'art et de critiques, s'intéresse à la manière dont les peintres sont aux prises avec leur « vouloir faire », avec leurs désirs et leurs rêves les plus intimes, ainsi qu'avec la catégorie de la forme, qu'il faut souvent repenser à partir de son ancrage dans un contexte socio-historique précis. Ces deux aspects (« vouloir faire » et forme) sont toujours pris en compte par Bonnefoy dans ses réflexions sur la présence, puisqu'ils jouent un rôle important dans la réaffirmation ou la négation de cette dernière. D'autre part, cette œuvre

ouvre très souvent sur des problématiques où les phénomènes de perception visuelle occupent une place importante. Ces phénomènes n'ont cessé d'orienter l'approche que nous avons faite de certains points majeurs de la poétique de Bonnefoy : voir et espace, voir et désir, voir et langage. Finalement, le besoin d'écrire qui anime cette poétique trouve son élan, pourrions-nous dire, dans les marges de la parole : aussi bien dans les images qu'offre la peinture que dans les divers paysages visibles que capte le regard.

Mots-clés : littérature française du XX<sup>e</sup> siècle, poésie moderne, *ut pictura poesis*, histoire de l'art, perception visuelle, phénoménologie.

## SUMMARY

The present work wishes before anything else to explore Yves Bonnefoy's perception of the "great changing space" of painting. His interest brings him to question himself on Renaissance art, on mannerism, on baroque art and on modern art. The different painters that interest him throughout this journey compel him to always redefine his own poetic art, which holds the notion of *présence* as its central notion. In his chronological reflexion, Bonnefoy indeed asks himself if, in the elaboration of their forms, these painters stay in the continuity of the experience of *présence* or if they blindly embrace the concept, the image, the fantasy, the abstraction, in short everything that can divert them from this experience. He suggests that painting can be considered as the avant-garde of poetry, especially because it often has the objective, by its colours and forms, by its non-verbal means, to evoke the "memory of being". More than an avant-garde, painting, in its diverse manifestations, seems to be the place where Bonnefoy's "sensitive certitudes" test themselves (in the sense of experimentation, of verification of worth, of putting to the test). Indeed, painting allows one to consider in a new angle the great interrogation that we can find in the heart of his poetic work : How can we "mediate" our sensations and feelings of plenitude ? The pictorial practice represents, for him, the perfect place where he can turn for help when he feels trapped in words.

The originality of Bonnefoy's work is found in the fact that it is able to transpose this tense relation between sensitive *présence* and mediation both on the plans of aesthetics and of visual perception. On one hand, the work, nourished by important studies in art history, is interested in the way the painters grapple with their "vouloir faire", with their desires and their most intimate dreams, as well as with the category of form, that is often needed to be thought of in its precise social and historical context. These two aspects ("vouloir faire" and form) are always taken in account by Bonnefoy in his reflexions on *présence*, since they play a key role in the reaffirmation or negation of the last-mentioned. On the other hand, this work brings to mind other interrogations where the phenomenon of visual perception occupy an important place. These phenomenon orient our approach of certain major points of Bonnefoy's poetic art : Seeing and space, seeing and desire, seeing and language.

Finally, the writing of this poetic finds its impulse, shall we say, in the margins of speech :  
As much in the images that offers painting as in the different visible landscapes the eye can see.

Keywords : 20<sup>th</sup> century French literature, modern poetry, *ut pictura poesis*, art history, visual perception, phenomenology.

## TABLE DES MATIÈRES

Sommaire	i
Table des matières	iii
Liste des illustrations	v
Remerciements	viii
<b>Introduction</b>	1
<b>Chapitre 1 : Approches de la peinture</b>	16
1. 1. Bonnefoy et l' <i>ut pictura poesis</i>	17
1. 2. Écrire « sur » la peinture : accompagnement	28
<b>Chapitre 2 : La Renaissance italienne : perspective, temps, espace</b>	40
2. 1. La peinture italienne et le « donner à vivre »	41
2. 2. La perspective et le « manquement de l'être dans les images »	48
2. 3. Temps visible et profondeur : l'exemple de Masaccio	54
2. 4. Le maniement du dispositif perspectif : la question du style	67
2. 5. Piero della Francesca : « entre le nombre et la nuit »	73
2. 6. Le refus de l'héritage renaissant : Alexandre Hollan et la défocalisation du regard	87
2. 7. L'appréhension de l'espace dans <i>L'Arrière-pays</i> : pour une poétique de l'horizon	100
2. 7. 1. : Perception et vrai lieu	100
2. 7. 2. : Perception et plénitude	104
2. 7. 3. : Perception et mouvement	109
2. 7. 4. : L'ici et l'ailleurs réunis	116



<b>Chapitre 3 : Le XVII<sup>e</sup> siècle romain : image, éros, altérité</b>	121
3. 1. Le maniérisme : formalisme et « virtualités fantasmatiques »	122
3. 2. Le culte des images et le ressaisissement de la peinture	139
3. 3. Annibal Carrache à la galerie Farnèse : manifestations de l'éros et du rêve	149
3. 4. <i>Pierre écrite</i> : le partage érotique	154
3. 5. La matière imparfaite et la crise de l'expérience sensible	159
3. 6. Caravage : trahison de l'autre et de la présence pour la matière	167
3. 7. <i>Dans le leurre du seuil</i> : la projection hors de soi et la traversée de la matière	173
3. 8. Le baroque et Bernin : l'illusionnement comme réaffirmation de la présence	183
3. 9. Borromini : « la personne obstinée dans sa différence »	196
3. 10. Poussin : la clarification du moi	201
<b>Chapitre 4 : La peinture moderne : langage, abstraction, nature</b>	214
4. 1. Crise de la mimésis et « métaphysique du signe »	215
4. 2. « L'aube d'avant le signe »	222
4. 3. Les récits picturaux de <i>La Vie errante</i> : l'informel et l'inachèvement	228
4. 4. Comment parler de l'immédiat ?	234
4. 5. Les mots pour faire voir la peinture	241
4. 5. 1. « Le choc-couleur »	243
4. 5. 2. « Percevoir des apparitions » : <i>Le Nuage rouge</i> de Mondrian	246
<b>Conclusion</b>	253
<b>Bibliographie</b>	268
<b>Illustrations</b>	annexes ix à lviii

## LISTE DES ILLUSTRATIONS

I.	Giorgio de Chirico, <i>Mystère et mélancolie d'une rue</i>	ix
II.	Piero della Francesca, Chœur de l'église Saint-François à Arezzo	x
III.	Giotto, <i>Noli me tangere</i>	xi
IV.	Giotto, <i>La Déploration</i>	xii
V.	Uccello, <i>La Profanation de l'Hostie</i>	xiii
VI.	Georges de La Tour, <i>La Madeleine à la veilleuse</i>	xiv
VII.	Masaccio, fresques de la Chapelle Brancacci	xv
VIII.	Uccello, <i>La Bataille de San Romano</i>	xvi
IX.	Piero della Francesca, <i>Retour de la Croix à Jérusalem</i>	xvii
X.	Piero della Francesca, détail du <i>Retour</i> (les chapeaux)	xviii
XI.	Piero della Francesca, <i>La Madone del Parto</i>	xix
XII.	Piero della Francesca, <i>Le Baptême du Christ</i>	xx
XIII.	Piero della Francesca, <i>La Nativité</i>	xxi
XIV.	Piero della Francesca, <i>La Résurrection</i>	xxii
XV.	Piero della Francesca, <i>La Madone di Senigallia</i>	xxiii
XVI.	Piero della Francesca, <i>La Pala Montefeltro</i>	xxiv
XVII.	Alexandre Hollan, <i>Séries de perceptions d'un arbre</i>	xxv
XVIII.	Alexandre Hollan, <i>Chêne de Viols-le-Fort, 1994</i> (lavis)	xxvi
XIX.	Alexandre Hollan, <i>Olivier, soirs d'été, 1994</i> (fusain)	xxvii
XX.	Nicolas Poussin, <i>Bacchanale à la joueuse de luth</i>	xxviii
XXI.	Piero della Francesca, <i>Le Triomphe de Battista Sforza</i>	xxix
XXII.	Pontormo, fresques de la Chartreuse de Galluzzo ( <i>La Déposition</i> )	xxx

XXIII. Domenico Beccafumi, <i>Descente du Christ dans les limbes</i>	xxxii
XXIV. Claude Le Lorrain, <i>Un port</i>	xxxiii
XXV. Annibal Carrache, <i>Crucifixion avec des saints</i>	xxxiiii
XXVI. Annibal Carrache, <i>Jeune homme buvant</i>	xxxv
XXVII. Annibal Carrache, la galerie Farnèse	xxxvi
XXVIII. Annibal Carrache, <i>Le Triomphe de Bacchus et Ariane</i>	xxxvii
XXIX. Caravage, <i>La Corbeille de fruits</i>	xxxviii
XXX. Caravage, <i>Bacchus</i>	xxxix
XXXI. Caravage, <i>La Vocation de saint Matthieu</i>	xl
XXXII. Caravage, <i>Le Ravissement de saint Paul</i>	xli
XXXIII. Caravage, <i>La Résurrection de Lazare</i>	xlii
XXXIV. Bernin, <i>Le Baldaquin</i>	xliii
XXXV. Bernin, détail du <i>Baldaquin</i> (un ange)	xliv
XXXVI. Bernin, <i>Saint Longin</i>	xlv
XXXVII. Bernin, <i>Monument à Alexandre VII</i>	xlvi
XXXVIII. Borromini, Église de Saint-Yves-de-la-sagesse (intérieur)	xlvii
XXXIX. Borromini, coupole de Saint-Yves-de-la-sagesse	xlviii
XL. Nicolas Poussin, <i>Martyre de saint Érasme</i>	xlix
XLI. Nicolas Poussin, <i>Apparition de la Vierge à saint Jacques le Majeur</i>	l
XLII. Nicolas Poussin, <i>L'Inspiration du poète</i> (Hanovre)	li
XLIII. Nicolas Poussin, <i>L'Inspiration du poète</i> (Louvre)	lii
XLIV. Nicolas Poussin, <i>Le Triomphe de Pan</i>	liii
XLV. Nicolas Poussin, <i>Moïse sauvé des eaux</i>	

XLVI. Nicolas Poussin, <i>L'Empire de Flore</i>	liv
XLVII. Miklos Bokor, <i>Composition</i> (gouache sur papier)	lv
XLVIII. Bram Van Velde, <i>Sans titre</i> (1954)	lvi
XLIX. Piet Mondrian, <i>Le Nuage rouge</i>	lvii
L. Piet Mondrian, <i>Place de la Concorde</i> (1938-43)	lviii

## REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier Lucie Bourassa, pour ses conseils, son écoute, sa discrète vigilance.

Je tiens également à remercier les Fonds FCAR et CRSH pour leur soutien financier.

Merci également au numéro 22.

# **INTRODUCTION**

Pénétrer dans la pensée d'Yves Bonnefoy, c'est en premier lieu tenter de démêler un discours qui ne cesse de créer des liens complexes entre notre rapport au monde et notre rapport au langage, double expérience qui est celle de l'être humain, et que doit méditer l'exercice de poésie. « Nous sommes des êtres doubles », écrit-il, « à la fois langage et existence » (E, 91). Les sources de sa réflexion sur ces rapports conflictuels entre existence et langage doivent être cherchées du côté de la philosophie, chez Hegel. En 1949, le jeune écrivain assiste aux cours de Jean Hyppolite consacrés à la logique et à l'ontologie du philosophe allemand. Dans la traduction que donne Hyppolite de *La Phénoménologie de l'esprit*, il s'intéresse plus particulièrement, « avec un intérêt fasciné mais aussi un grand mouvement de refus » (VP, 47), aux pages qui concernent la certitude sensible. Voici ce qu'il en retient : « Il [Hegel] s'arrête à ce qui est là, devant lui, dans l'ici et le maintenant du premier instant de la conscience. Et il considère que cette apparente richesse de l'immédiat ne va pas pouvoir demeurer en nous, qui parlons, car rien ne peut en être dit qui déjà ne la médiatise, au bénéfice des mots » (*ibid.*, 48). Bonnefoy est donc « fasciné » par les idées de Hegel, qui, comme lui, met en perspective les rapports entre existence et langage ; mais le philosophe est aussi celui à qui il doit opposer « un grand mouvement de refus », en raison des idées édictées sur la destruction du sentiment d'existence par le langage. Comme le rappelle Brice Parain,

Le chapitre de la certitude sensible et de l'universel raconte le renversement total, abrupt, qui se produit au cours de la perception ; au début l'homme est dans le monde, il le perçoit parce qu'il est ce monde lui-même et ce qui en résulte en lui est un état que Hegel appelle la certitude sensible, parce qu'elle est comme un accord total de tout ce qui se trouve en nous, et autour de nous, à ce moment-là. Mais à la fin, il n'y a plus que des mots. Le reste a disparu. Les mots ont pris toute la place [...]. Il y a eu passage de l'existence au langage et, dans une grande mesure, au prix de la destruction par le langage de ce qu'aurait été l'existence, si l'on imaginait qu'elle n'avait pas parlé<sup>1</sup>.

Bonnefoy va s'opposer à cette conception des choses (à ce « renversement total qui se produit au cours de la perception »), n'acceptant pas qu'on puisse ne rien garder en soi de cette richesse de l'immédiat, ni qu'on puisse se résigner à penser que le langage ne pourra rien en dire, ou, plus précisément, qu'on puisse transférer notre intérêt, notre impression de réalité, de *ce qui est là* à *ce qu'on en dit*. Il demande donc si adopter le point de vue de

Hegel, c'est-à-dire « le point de vue du langage sur le monde qui nous entoure », ce ne serait pas demeurer « *aveugles* à des échanges qui avaient lieu entre ce dehors et nous, à un plan qui concerne le corps, bien entendu, mais peut-être aussi l'esprit » (VP, 48 ; c'est nous qui soulignons). Pour Bonnefoy, il ne fait pas de doute qu'il y a un « plein », et même une « vie », là où Hegel « se condamne à ne plus trouver que le miroir sombre où ne se présente, comme chez Mallarmé soixante ans plus tard, dans *Igitur*, que le visage en reflet d'un Esprit qui naît du langage » (*ibid.*, 49).

Ainsi, toute poésie, selon Bonnefoy, aurait à accepter, dans son travail même, une forme d'impuissance, voire de coupure originelle, mais sans renoncer toutefois à méditer sur la manière dont elle peut demeurer en *continuité*<sup>2</sup> avec l'expérience de la présence. Mais dès lors, comment comprendre le terme de continuité dont parle Bonnefoy, et d'où peut-on partir afin de mieux le cerner ? Quels sont les agents de médiation auxquels il fait appel afin d'incarner cette continuité ? Notre recherche repose sur l'hypothèse que la poésie, chez Bonnefoy, si elle désire entrer le plus possible en liaison (en continuité) avec l'expérience de la présence, doit faire appel à ce qui se joue dans l'ordre du visuel. L'écriture bonnefidiennne, lorsqu'elle se lance dans des questionnements sur notre rapport au monde et sur notre rapport au langage, ouvre en effet très souvent sur des problématiques où se déclinent les termes du paradigme visuel : yeux, vue, regard, vision, etc. Les phénomènes de perception visuelle, qui ont été peu explorés dans les analyses critiques de l'œuvre que l'on a faites jusqu'à ce jour, seront donc présentes en filigrane de notre recherche, ou du moins orienteront-ils, avec un magnétisme variable, l'approche de certains points majeurs, pour ne pas dire centraux, de la poétique de Bonnefoy : voir et espace, voir et désir, voir et langage. Mais plus encore, notre recherche visera à démontrer que la donne visuelle, chez Bonnefoy, acquiert toute son importance si on la rattache à l'attention constante portée aux phénomènes picturaux. Le discours, toujours repris, de Bonnefoy sur la peinture, selon nous, lui permet de demeurer en « continuité » avec la présence et de renforcer ses « certitudes sensibles ». La peinture, espace non verbal, représente en effet pour lui le lieu par excellence où il peut venir se ressourcer quand il est

---

<sup>1</sup> Brice Parain, *Petite métaphysique de la parole*, Paris, Gallimard, 1969, p. 143.



empêtré dans les mots : « Ce qui vient réclamer plus de conscience, quand nous sommes en risque d'être ensorcelés par les mots, c'est le surcroît sur ceux-ci de la qualité sensible, or la peinture commence dans ce surcroît, souvent pour évoquer de façon directe, par ses moyens non verbaux, cette unité que les mots défont » (E, 238-239). La peinture est aussi convoquée parce qu'elle se penche sur le problème de l'immédiat, central dans la pensée de Bonnefoy. Ainsi, il semble que la poésie, si elle désire aller au bout de sa quête, ait absolument besoin d'en appeler au domaine pictural « car elle ne peut vraiment approfondir sa recherche de l'immédiateté [...] que si l'emploi de la couleur et du trait l'aide à approfondir sa lecture des aspects sensoriels du lieu terrestre<sup>3</sup> ». Il n'y a ainsi qu'un pas à faire pour pouvoir énoncer l'hypothèse suivante, qui sera au cœur de notre recherche : si Bonnefoy discourt si longuement sur la peinture et y porte si fidèlement son attention et ses affections, ne serait-ce pas, dans un certain sens, pour mettre à l'épreuve, par échafaudage d'un « métadiscours indirect<sup>4</sup> », son art poétique ? La peinture pourrait, en ce sens, l'aider à développer et à affiner ses idées sur la poésie, voire à éclairer le grand paradoxe dans lequel se perdent parfois ces mêmes idées : par quels moyens est-il possible de témoigner d'une présence (qui se vit hors langage, dans l'immédiat) à l'aide de mots qui, eux, instituent, par la médiation et le concept, tout un système de signes.

L'originalité de l'œuvre de Bonnefoy réside, pour nous, dans le fait qu'elle réussit à transposer sur le plan de l'esthétique cette relation tensionnelle entre présence sensible et langage. Les formes qui sont celles de la peinture peuvent en ce sens jouer le même rôle que le langage dans certaines entreprises poétiques : nous détourner de l'être<sup>5</sup>. Bonnefoy s'intéresse donc à la manière dont les peintres sont aux prises avec la catégorie de la forme,

---

<sup>2</sup> Pour Bonnefoy, le langage doit être « en continuité naturelle » avec l'expérience de la présence (« La poésie française et le principe d'identité », E, 251).

<sup>3</sup> Bonnefoy, « Ut pictura poesis » dans *L'Acte créateur*, vol. XXXVI, n° 3, Fall 1996, p. 25.

<sup>4</sup> A. Kibédi-Varga fait remarquer que le poète est « un critique d'art très particulier : ce qu'il écrit sur la peinture n'est pas destiné en premier lieu à permettre une meilleure compréhension des tableaux, sa tâche ne se confond guère avec celle des autres critiques et historiens d'art. En parlant de peinture, le poète se trahit, il parle aussi de poésie et son discours devient ce qu'on pourrait appeler *un art poétique indirect* : le discours pictural en tant que métadiscours poétique », « Un métadiscours indirect : le discours poétique sur la peinture » dans *La Littérature et ses doubles*, textes réunis par Leo H. Hoek, CRIN 13, Groningue, 1985, p. 20.

<sup>5</sup> Bonnefoy écrit : la « forme est le commencement du concept et non réponse de l'être », « La poésie d'André du Bouchet » dans *Critique*, n° 179, Avril 1962, p. 295.

qui peut à la fois chercher à réaffirmer la présence d'un objet sensible ou, au contraire, à faire prévaloir un travail intelligible, fantasmatique ou abstrait, où cette même présence se perd. Ainsi, le peintre, au même titre que l'écrivain, est également aux prises avec le problème de l'immédiat et de la perte d'une unité : « [...] parlant, on perd l'unité qui est le seul lieu où vivre ; [...] dessinant, peignant, écrivant, on contraint l'être, puissance désormais incomprise, à claudiquer de plus belle sur les béquilles du signe (NR, 343-344). Peindre ou écrire, le questionnement sera identique : comment la pensée de la présence peut-elle émerger tout en évitant le plus possible les travers et les dangers de la représentation ? Participant au combat qui est celui-là même dans lequel s'engage la poésie, la peinture peut ainsi jouer le rôle d'éclaireur, d'autant plus, comme le rappelle Kibédi-Varga, qu'elle « a mené depuis toujours une lutte beaucoup plus serrée que la poésie pour les choses et autour du concept de réalité<sup>6</sup> ». La poétique qu'édifie Bonnefoy se construira donc en faisant entrer dans son giron « une analyse radicale des problèmes ontologiques de la peinture<sup>7</sup> » : le rapport à l'espace et au temps, le rapport au vrai et à l'image, le rapport au monde sensible et à la terre. En d'autres mots, si Bonnefoy s'attache si vivement à la peinture, c'est que

du combat du médiat et de l'immédiat, du langage et de l'être, son grand espace changeant a été à la fois le théâtre et la métaphore. Sa nature avant tout mentale entraîne certes dans le méandre nocturne, les ambiguïtés, les mirages ; rien de plus improbable que ce qu'on peut dire le simple dans ce champ où géométrie et intuition se combattent, sous les espèces parfois [...] d'un effacement quasi démoniaque de la lumière du monde. Reste que celle-ci peut briller au fond de ce labyrinthe, vraiment cette fois présente : un absolu, non plus en image mais en acte (I, 42).

C'est précisément ce « grand espace changeant » de la peinture que nous aimerions observer en suivant et en analysant les regards successifs que Bonnefoy y porte. Au même titre que plusieurs de ses contemporains<sup>8</sup>, mais d'une manière, il nous semble, beaucoup

---

<sup>6</sup> Kibédi-Varga, *op. cit.*, p. 26.

<sup>7</sup> *Idem.*

<sup>8</sup> En allant chercher secours du côté de la peinture, Bonnefoy s'inscrit par le fait même dans une certaine pratique adoptée par bon nombre de poètes contemporains. Il suffit d'observer, plus près de nous, ce que les poètes, en France, ont écrit à propos des peintres depuis le début des années 1980 pour être à même de constater que la fascination des premiers pour l'œuvre des seconds persiste, et qu'elle n'est pas près de perdre de son intensité. Daniel Lançon (« Un *Ut pictura poesis* contemporain », dans *L'Acte créateur*, P.U.F., 1997) a rapidement répertorié, pour cette période, une quarantaine de volumes écrits par des poètes et consacrés à des peintres (contemporains ou non). À relever, parmi les plus importants : *L'Espace autrement dit* (Jacques

plus étendue, il accompagne son travail poétique d'une réflexion sur les pouvoirs spécifiques de la peinture, notamment celui de faire briller, parfois, « la lumière du monde ». Les idées de Bonnefoy empruntent les axes d'une longue méditation au cours de laquelle sont observées, tout au long de l'histoire de la peinture, les multiples métamorphoses du concept de représentation, ou, ce qui rejoint davantage notre propos, les différentes approches et remodulations du monde visible que met en jeu le travail pictural. Amorcée déjà depuis longtemps par la parution en 1955 de *Peintures murales de la France gothique* et poursuivie par des essais qui, nombreux, avouent un intérêt marqué pour la peinture italienne de la Renaissance et le phénomène baroque, cette méditation, dont l'engouement ne saurait être démenti, ne se tourne pas uniquement vers ces courants artistiques du passé : à travers d'autres approches et d'autres essais, certaines tendances picturales contemporaines sont également scrutées et analysées. Les problèmes ontologiques de la peinture, Bonnefoy s'y attarde donc à partir des modes changeants de représentation qu'ont empruntés les œuvres picturales à différentes époques, ce qui l'amène (et qui nous amènera aussi) à parcourir un vaste réseau où se côtoient l'art pré-renaissant et sa représentation métaphorique des choses ; l'art de la Renaissance et son outil perspectif, qui géométrise l'espace ; le maniérisme et ses « virtualités fantasmatiques » ; l'art baroque et ses formes-force ; l'art moderne et ses éternels déchirements entre figuration et abstraction. Il s'agira donc, dans les commentaires de Bonnefoy sur la peinture, où nous pourrions faire entrer tous ses articles, essais et monographies, d'élire quelques figures marquantes (Piero della Francesca, Nicolas Poussin, Piet Mondrian) et de faire graviter autour de ces figures d'autres artistes, qui nous permettront d'approfondir les façons de voir et de concevoir le monde propres à chaque époque : ainsi Uccello peut faire mieux comprendre la Renaissance ; Borromini et Bernin, l'âge baroque ; Alexandre Hollan et Miklos Bokor, le monde contemporain.

---

Dupin, Galilée, 1982) ; *Peintures* (André du Bouchet, Montpellier, Fata Morgana, 1983) ; *Traces, Figures, Traversées* (Claude Esteban, Galilée, 1985) ; *Journal du regard* (Bernard Noël, POL, 1988) ; *Zao Wou Ki* (Claude Roy, Cercle d'Art, 1988) ; *L'Apparence, l'Apparition* (Roger Munier, Deyrolle, 1991) ; *Hokusai* (Kenneth White, Terrain Vague, 1991) ; *Aimer David* (Alain Jouffroy, Terrain Vague, 1991) ; *L'espace de l'Immédiat, Francis Bacon* (Yves Peyré, Éditions de l'Échoppe, 1991).

Nous nous attarderons donc, dans une perspective historique, à la notion de représentation, que Bonnefoy rattache à une triade (concept-langage-image) à laquelle nous ne cesserons de revenir : « Les représentations de notre vécu, ces images, souvent ces “merveilleuses images”, c’est ce que j’appelais notre gnose, dont le champ [...], c’est l’art, la littérature » (E, 92). La représentation, selon lui, constitue l’une des données fondamentales, voire la maladie type, de la culture occidentale depuis la Grèce. Bonnefoy, s’inscrivant en cela à contre-courant des schèmes platoniciens<sup>9</sup> qui auront donné les bases à une large part de la métaphysique occidentale, pratique une critique constante des courants artistiques et littéraires qui accordent préséance à l’élaboration d’un monde mental au détriment des vrais rapports au (du) réel. Il faut également ajouter que le terme *représentation* est plurivoque chez Bonnefoy : nous venons de le voir, le terme renvoie, d’une part, à l’idée que l’art et la littérature élaborent parfois aveuglément des mondes-images qui nous coupent du réel ; la représentation, d’autre part, peut aussi se faire sentir dans d’autres sphères de notre existence. Selon Bonnefoy, plusieurs de nos activités en portent la trace : perception, imagination, rêve, désir. En effet, à titre d’exemples, la perception relève d’une structure d’esprit de l’ordre du langage (« ce sont nos catégories de pensée, c’est-à-dire encore la langue, qui contrôlent nos perceptions » (SSDP, 96)) ; le désir, quant à lui, s’insère dans un schéma de représentation, qui a stature de langue (« le désir d’un individu [...] et tout désir de cette sorte est une structure de représentation, de valeur, déjà une langue, déjà la perte de l’expérience de l’Un », E, 247). Même si la représentation demeure une tendance inhérente à la nature humaine, elle trouve toutefois à s’investir de différentes façons, et avec plus ou moins d’intensité, selon les cultures et les époques données. Comme le rappelle avec pertinence Daniel Acke dans ses travaux sur Bonnefoy, « L’aliénation engendrée par le langage ne prend pas toujours la même ampleur. D’une culture à l’autre, le rapport de force varie entre l’être et la représentation<sup>10</sup> ».

Ainsi, dans notre parcours historique, il sera indispensable, si nous désirons bien suivre la démarche de Bonnefoy, de considérer les œuvres d’art analysées un peu à la manière dont Pierre Francastel lit sociologiquement les manifestations et créations artistiques, c’est-

<sup>9</sup> Voir à ce propos l’un des premiers textes de Bonnefoy : *L’Anti-Platon*.

<sup>10</sup> Daniel Acke, *Yves Bonnefoy essayiste. Modernité et présence*, p. 13.

à-dire « comme le produit d'une activité problématique dont les possibilités techniques, aussi bien que les capacités d'intégration des valeurs abstraites, varient suivant les milieux considérés et compte tenu du développement inégal des facultés intellectuelles des différentes étapes de l'histoire<sup>11</sup> ». Bonnefoy partage ce point de vue : à travers chaque époque (voire chaque artiste) s'expriment, mais selon des modalités différentes, les rapports qu'entretient une conscience créatrice – où jouent précisément la perception, le désir et l'imagination, bref une structure de représentation – avec le monde sensible. Ses essais sur l'art pictural chercheront toujours à rendre compte des variations de ces rapports conscience-monde selon les époques historiques :

Il faut distinguer [...] les croyances, les rêveries, les pseudo-évidences, les découvertes aussi, dont notre époque est spécifiquement responsable ; et à un autre niveau, plus en profondeur, par de semblables événements de l'esprit, mais tels, cette fois, que d'autres époques les vécurent. Nous sommes des êtres historiques parce que toute l'histoire, tout le passé de la civilisation, ont déposé en nous ce terreau dont nous faisons naître, au présent, notre conscience du monde et nos réflexions sur nos propres actes<sup>12</sup>.

La parole de Bonnefoy sur la peinture se veut plurielle, empruntant tour à tour les formes de l'essai, de la poésie et de la fiction. Il est donc important de définir plus spécifiquement, voire de classer, les différentes fonctions que se donne cette œuvre verbale en regard des liens qu'elle noue avec la peinture. Nous empruntons ici à Leo H. Hoek<sup>13</sup> le modèle de classification dont il use pour expliquer et comprendre ces fonctions, modèle que nous adapterons à notre fin dans le but d'y insérer ce qui est relatif au discours de Bonnefoy.

1) L'œuvre verbale peut d'abord se donner comme but de *commenter une image*. Hoek regroupe dans cette catégorie les traités de théorie, d'histoire ou de critique d'art, les manifestes ou programmes artistiques, les comptes rendus de Salons et les travaux d'esthétique. « L'auteur du commentaire », rappelle-t-il, « se met au service de l'œuvre d'art, pour l'analyser, l'expliquer, le situer dans son contexte. Si le commentaire a, en

---

<sup>11</sup> Pierre Francastel, *Études de sociologie de l'art*, Paris, Gallimard (Tel), 1989, p. 15.

<sup>12</sup> Bonnefoy, « Ut pictura poesis » dans *L'Acte créateur*, p. 11.

<sup>13</sup> Leo H. Hoek, « La transposition intersémiotique pour une classification pragmatique » dans *Rhétorique et image*, Leo H. Hoek et Kees Meerhoff (éds.), Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1995.

général, pour fonction d'informer sur l'art, il vise parfois plus loin qu'à l'art visuel seul<sup>14</sup> ». Nous faisons entrer ici les essais et monographies de Bonnefoy. Pour lui, commenter une image ou une œuvre picturale correspond certes à une « mise au service de l'œuvre d'art », l'importance qu'il accorde au contexte historique le prouve d'emblée, mais cela signifie aussi mettre à contribution sa sensibilité et son imagination, qui, à l'écoute de l'opération intérieure par laquelle la toile est produite, tendent vers une véritable rencontre avec un autre artiste, sa singularité et les conceptions qu'il se fait du monde. Nous retiendrons également, faisant écho à Hoek, que le commentaire « vise plus loin qu'à l'art visuel seul », ne serait-ce que pour nous rappeler que, chez Bonnefoy, le discours sur la peinture se double d'une réflexion sur la poésie et le langage.

2) Le discours sur la peinture peut avoir également pour objectif de *raconter* une image, en insérant dans un texte narratif la description d'une œuvre d'art. Nous transformerons un peu la terminologie de Hoek, parlant plutôt d'un type de texte, chez Bonnefoy, qui chercherait à raconter, non pas l'image, mais les moments qui précèdent la constitution définitive de cette image. En d'autres mots, nous verrons comment dans certains récits (nous nous retrouvons donc dans la catégorie du texte narratif) mettent en scène l'acte même de peindre, dans ses composantes psychiques et gestuelles. En effet, ces récits, qui se retrouvent principalement dans *Rue Traversière* et dans *La Vie errante*, parlent, par l'entremise de peintres, fictifs ou non, de ce qu'a de spécifique l'art pictural, entre autres de ses façons bien particulières de s'attacher au visible et de le réinventer sur la toile. Dans ce passage se font sentir avec force les déchirements qui sont ceux de Bonnefoy et qui prennent source dans cette incessante guerre que se livrent présence et image quand un créateur, nourri de désirs et de fantasmes, représente le monde, s'en éloignant mais pour mieux s'en souvenir.

3) Finalement, Hoek parle d'une fonction verbale qui viserait à *transposer* (Hoek dit aussi « poétiser ») une image par l'écrit. Nous sommes ici au plus près de l'exercice ekphrastique, puisqu'il s'agit de substituer à l'œuvre picturale un texte relevant du poétique. « La poésie "transpositionnelle", écrit Hoek, cherche souvent à rivaliser avec

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 68.

l'image, voire à la supplanter. Parallèlement, « elle s'efforce en général d'exprimer verbalement les émotions mêmes provoquées par l'œuvre d'art<sup>15</sup> ». Nous avons pu le constater, chez Bonnefoy, le littéraire ne tente pas de dominer le pictural, au contraire, il y cherche un point d'appui. Reste que certains de ses textes peuvent se laisser définir comme des entreprises de poétisation de l'image. Les poèmes sur des tableaux de Constable et du Lorrain contenus dans *Ce qui fut sans lumière* et sur Manet dans *La Vie errante*, de même que certaines proses à consonance poétique (« À propos de Miklos Bokor ») font partie de cette catégorie, qui, moins étendue chez Bonnefoy, retiendra peu notre attention. Nous en glisserons uniquement un mot lorsqu'elle pourra venir éclairer sous un autre angle les deux autres catégories.

Notre recherche, qui balancera entre une analyse du discours pluriel que tient l'œuvre de Bonnefoy sur la peinture et une observation des phénomènes de perception visuelle sur lesquels revient sans cesse cette même œuvre, devra établir ses fondements théoriques sur un double savoir disciplinaire. Nous serons donc amenés, d'une part, à réfléchir sur les multiples angles par lesquels Bonnefoy observe et commente les phénomènes picturaux : récits sur des peintres fictifs, essais, proses poétiques, poèmes, éclectisme des genres qui sert avant tout à promouvoir la poétique de la présence. Ce qui nous incitera à favoriser les savoirs de l'image, et donc à faire de nombreuses incursions dans le champ de l'histoire de l'art, de la critique d'art et de la théorie. Les travaux de Pierre Francastel, par exemple, peuvent éclairer la manière dont Bonnefoy conçoit l'influence de facteurs sociologiques et culturels sur la production artistique. De plus, l'approche des œuvres picturales, chez Bonnefoy, ne se fait pas sans qu'il y ait eu préalablement une recherche sur le corpus critique qui accompagne ces œuvres ; en ce sens, parler de Piero della Francesca ne peut se concevoir sans faire référence aux importantes recherches de Roberto Longhi. L'un des buts de notre recherche consistera donc à montrer comment le discours de Bonnefoy, afin de se déployer, puise dans diverses sources critiques et théoriques (Alberti, Wölfflin, Panofsky, Chastel, etc.). Parfois, les sources sont mentionnées, d'autres fois non ; dans ce dernier cas, nous nous proposons de dévoiler les pistes qu'il a sans doute suivies. Finalement, les récits fictifs de Bonnefoy sur la peinture sont truffés d'anecdotes sur

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 68-69.

l'histoire, réelle ou mythique, de la peinture. Des ouvrages comme ceux de Reinach (*Textes grecs et latins relatifs à l'histoire de la peinture ancienne. Recueil Milliet*) ou de Pline l'Ancien (*Histoire naturelle*, livre XXXV) doivent donc, à ce titre, être également pris en compte.

D'autre part, parallèlement à l'examen que nous ferons du discours sur la peinture, nous nous pencherons sur la place considérable qu'occupe la perception visuelle dans de nombreux textes, que ce soit dans les écrits sur les phénomènes picturaux, dans les récits en rêve, dans les proses à caractère philosophique ou dans *L'Arrière-pays*, sorte d'autobiographie culturelle. L'ouverture à l'expérience de la présence, de même que la prise en charge de la poursuite de cette expérience par un travail de cognition (où interviennent la mémoire, l'imagination, le désir), se jouent chez Bonnefoy dans ce qu'on pourrait appeler le travail de la vision, la vision étant prise ici dans sa double acception, c'est-à-dire perception du monde extérieur et action de se représenter en esprit. Pour analyser ce travail de la vision, le recours à la phénoménologie nous semble tout désigné. « Étude de la façon dont ce qui est se donne à l'appréhension de l'homme à travers son apparence, objet de la perception, et son essence, objet de l'entendement<sup>16</sup> », note Pierre Ouellet, la phénoménologie s'intéresse à ce que Bonnefoy met lui-même en procès : la façon dont le monde est saisi par le regard et revu au sein d'une représentation. Une approche phénoménologique ouvrira ainsi sur les questionnements majeurs de la réflexion poétique de Bonnefoy : l'appartenance immédiate au monde et le danger d'une saisie conceptuelle et objective des choses. La phénoménologie est donc à même d'éclairer ce qui survient chez Bonnefoy dans l'expérience de la présence (dans cette transcendance silencieuse du sentir), et dans le travail de rappel de cette expérience qui sera celui de la parole poétique<sup>17</sup> ou de l'art pictural. De plus, la phénoménologie représente une école de pensée qui s'écarte des tendances structuralistes<sup>18</sup>, dont se méfie Bonnefoy : en effet,

---

<sup>16</sup> Pierre Ouellet, *Voir et savoir. La Perception des univers de discours*, Montréal, Balzac, 1992, p. 275.

<sup>17</sup> Nicolas Castin rappelle à juste titre qu'« aux commencements se tient donc, dans l'optique phénoménologique, la chair, le monde sensible, antérieur à la constitution du sujet et de son langage. Et c'est peut-être à la poésie que revient la charge de dire cette origine silencieuse », *Sens et sensible en poésie contemporaine*, Paris, PUF, 1998, p. 25.

<sup>18</sup> Michel Collot explique que l'intuition « d'une relation intime entre l'espace du poème et celui du regard a été longtemps méconnue par une poétique d'inspiration formaliste et structuraliste, qui envisageait le texte



comme le rappelle Michel Collot, cette école de pensée a « refusé de souscrire à la vulgate selon laquelle *voir* ne voudrait *rien dire*<sup>19</sup> ». Ancrer le sens, comme le fait la phénoménologie, dans l'expérience perceptive et cognitive, c'est, explique Ouellet, « limiter sa libre dérive dans le flux mental ininterrompu des concepts et des signifiés, où le structuralisme voyait naguère se découper, par tranches, des aires sémantiques que rien ne rattachait au sol des faits<sup>20</sup> ». Le « sol des faits » est précisément ce vers quoi se tourne Bonnefoy afin de ne pas se laisser subjugué par les mirages et les rêves que le langage, le concept et l'image, parfois dans un oubli total des faits d'existence, sont à même de générer.

La phénoménologie merleau-pontienne va tout spécialement retenir notre attention, notamment en raison de l'intérêt qu'elle porte – ou de la primauté qu'elle accorde, devrions-nous dire – à la présence originaire du monde comme référence pour la pensée. La phénoménologie de Merleau-Ponty peut éclairer les soubassements de l'entreprise poétique de Bonnefoy (le rapport à la présence) que nous avons évoqués, puisque la réflexion chez le philosophe « s'inspire chaque instant de la présence préalable du monde, dont elle est tributaire, à laquelle elle emprunte toute son énergie<sup>21</sup> ». La vision brute, ou silencieuse, comme l'écrit Merleau-Ponty, demeure ainsi le modèle ou la mesure pour ce qui pourra par la suite passer dans l'ordre du conçu. Avant la réflexion, et pour la rendre possible, il faut donc qu'ait eu lieu « une fréquentation naïve du monde<sup>22</sup> ». Chez Bonnefoy, l'expérience de la présence nous apparaît proche de cette fréquentation naïve. Dans son œuvre, le monde sensible apparaît toujours comme le moteur du sens et la matrice de la pensée ; inlassablement, Bonnefoy se donne pour tâche d'accorder préséance à une présence originaire, qui est fondement constitutif de son identité, présence originaire dont aime aussi à parler Merleau-Ponty : « C'est selon le sens et la structure intrinsèques que le monde sensible est "plus vieux" que l'univers de la pensée, parce que le premier est

---

comme un système clos sur lui-même, n'ayant *rien à voir* avec un quelconque dehors », *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, p. 261-262.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 262.

<sup>20</sup> Pierre Ouellet, *op. cit.*, p. 171.

<sup>21</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible* suivi de *Notes de travail*, postface de Claude Lefort, Paris, Gallimard (Tel), 1997, p. 55.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 77.

visible et relativement continu, et que le second, invisible et lacunaire, ne constitue à première vue un tout et n'a sa vérité qu'à condition de s'appuyer sur les structures canoniques de l'autre<sup>23</sup> ». Merleau-Ponty ajoute plus loin : « C'est par emprunt à la structure monde que se construit pour nous l'univers de la pensée<sup>24</sup> ». Ce que le sujet trouve en lui-même, et ce qu'il édifie, il le devra donc toujours à cette présence originaire : « Nos reconstructions ou reconstitutions sont suspendues à une évidence première du monde qui m'indique lui-même ses articulations. Ce que je trouve en moi, c'est toujours la référence à cette présence originaire<sup>25</sup> ».

La pensée de Merleau-Ponty, outre le fait qu'elle interroge la peinture, peut également nous aider à approcher l'œuvre de Bonnefoy en ce qu'elle s'intéresse à la naissance d'un sens à partir de la sensation d'origine, ou encore à la mutation d'un affect immédiat en percept. Toute la poétique de Bonnefoy nous semble ici requestionnée : comment une conscience perceptive, fondée par un monde immédiatement donné, peut-elle se retourner vers ce monde pour le penser, voire pour le représenter ? Comme l'explique Renaud Barbaras, important commentateur de Merleau-Monty, ce dernier a eu le projet de « ressaisir l'homme concret en tant qu'il est à la fois inscrit dans l'épaisseur du monde, tributaire de ses événements, et capable de se retourner vers ce monde pour le penser<sup>26</sup> ». Le principe de retournement dont parle Barbaras est au cœur des interrogations de Bonnefoy sur la poésie et sur l'art. Ce retour à l'expérience vécue telle qu'elle est vécue ne va pas de soi, ni en philosophie, ni en poésie (ou en art) ; l'immédiat, pour les deux, doit faire l'objet d'une conquête. En effet, la philosophie, écrit encore Merleau-Ponty (et nous lisons aussi toute entreprise artistique), « demande à notre expérience du monde ce qu'est le monde avant qu'il soit chose dont on parle et qui va de soi [...] ; elle pose cette question à notre vie muette, elle s'adresse à un mélange du monde et de nous qui précède la réflexion [...]. Mais, par ailleurs, ce qu'elle trouve en revenant aux sources, elle le dit. Elle est elle-même une construction humaine<sup>27</sup> ».

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 29-30.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>26</sup> Renaud Barbaras, « Merleau-Ponty » dans *Gradus philosophique*, Paris, GF-Flammarion, 1995, p. 513-514.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 139.

Les travaux de Pierre Ouellet sur la perception discursive, et les modèles qu'ils proposent, offrent des avenues intéressantes pour analyser au sein même des textes la tension entre vécu immédiat, perception et cognition sur laquelle nous ne cessons de revenir. Ces travaux déploient en effet le spectre complet qui va de la perception immédiate à sa représentation discursive. Les théories de Ouellet proposent de partir de trois niveaux de réalité pour approcher les phénomènes de signification discursive : d'un niveau phénoménologique, c'est-à-dire d'expériences qui relèvent d'actes de perceptions et de sensations ; d'un niveau cognitif, donc d'états internes du sujet (mémoire, jugement, imagination, etc.) où se structurent les actes de conscience ; finalement, d'un niveau sémiolinguistique, c'est-à-dire des modes de présentation sensible du sens. Ces modes s'organisent donc, explique Ouellet, à partir et autour d'un sujet cognitif qui n'est pas seulement énonciateur mais, plus fondamentalement encore, percepteur ou observateur. Puisque, comme le suppose Ouellet, les textes littéraires expriment, par le choix fait de telles ou telles représentations lexicales ou morphologiques, un point de vue particulier sur l'expérience perceptive du monde décrit, il serait intéressant de voir si, dans l'œuvre de Bonnefoy, les modes proprement visuels par lesquels un sujet entre en contact avec le monde et l'appréhende demeurent les mêmes ou subissent de constants changements.

À l'exception de l'ouvrage d'Anja Pearre<sup>28</sup>, aucun livre n'a été consacré aux rapports que Bonnefoy tisse avec le monde pictural. Les autres travaux importants concernant ce dernier sujet sont la thèse de Daniel Lançon<sup>29</sup> et l'article de Claude Esteban<sup>30</sup>. La nouveauté de notre approche réside, d'une part, dans le fait que nous désirons replacer les réflexions picturales de Bonnefoy dans une chronologie, non pas celle de la parution de ses textes et essais, mais celle des périodes artistiques abordées (Renaissance, baroque, modernité). D'autre part, il semble bien qu'aucune approche n'ait associé l'intérêt de Bonnefoy pour la peinture à des questions de perception visuelle, voire à des questions de phénoménologie (à l'exception d'études sur *L'Arrière-pays* qu'esquisse Michel Collot à

---

<sup>28</sup> *La Présence de l'image. Yves Bonnefoy face à neuf artistes plastiques*, Amsterdam, Rodopi, 1995.

<sup>29</sup> *Yves Bonnefoy et la peinture*, Université de Paris VII, 1982.

<sup>30</sup> « L'Immédiat et l'inaccessible » dans *Critique*, Tome XXXIII, n° 365, octobre 1977.

partir de ses notions de structure d'horizon). Les principaux livres édités sur l'œuvre bonnefidiennne optent pour d'autres approches critiques. Les premiers travaux visent une présentation générale de l'œuvre (*Yves Bonnefoy*, John E. Jackson), de même qu'une élucidation de sa poétique (*Poétique d'Yves Bonnefoy*, Jérôme Thélôt). Suivent des recherches d'approche déconstructionniste (*Yves Bonnefoy. La poésie, la présence*, Gérard Gasarian) ou thématique, dont la plus importante est sans contredit celle de Michèle Finck (*Yves Bonnefoy. Le simple et le sens*). Les travaux universitaires traitent en général des thèmes principaux de Bonnefoy (lieu, finitude, présence, etc.) et tentent souvent des rapprochements entre les écrits du poète et ceux de poètes français contemporains (Jaccottet, Michaux, Dupin, Guillevic, Jouve). Parmi toutes ces recherches, ainsi que dans l'abondante critique que l'on retrouve dans les revues littéraires, les rapprochements entre perception visuelle et peinture, répétons-le, sont quasi inexistantes. Il reste donc à explorer, d'une manière plus exhaustive, le fourmillement des liens, ou les entrecroisements, de ces deux données : la première permettant à un sujet de s'ouvrir à l'expérience de la présence, la seconde étant un espace visuel où se redéploie, entre autres, le regard qu'une conscience créatrice a porté sur le monde.

# **CHAPITRE 1**

## **Approches de la peinture**

### 1. 1. Bonnefoy et l'*ut pictura poesis*

Le lien qui unit étroitement poésie et peinture, « officialisé » par la célèbre formule d'Horace que répandent les théoriciens de la Renaissance afin d'élever le travail du peintre à la dignité dont jouissaient depuis toujours les arts du langage, est un lien d'interdépendance où joue une dynamique encore féconde aujourd'hui. Si, pendant les siècles classiques, la peinture s'exprime principalement en puisant ses sujets aux sources de la littérature, il semble que, de nos jours, un renversement ait eu lieu, et que ce soient poètes et écrivains qui, fascinés par l'altérité mystérieuse d'une pratique qui fait l'économie de la parole, articulent une large part de leurs pensées à partir de ce qu'offre le champ pictural. Comme plusieurs de ses contemporains, Bonnefoy a choisi, dans son cheminement poétique, d'accorder une place substantielle à ce qu'offre de non-verbal, et donc de spécifique et d'attrayant<sup>1</sup>, le champ pictural, s'inscrivant du même coup dans la longue tradition de l'*ut pictura poesis*, mais relisant d'une tout autre manière ce que cette doctrine véhiculait comme préceptes théoriques à la Renaissance et en plein Classicisme. En ce sens, il nous apparaît nécessaire de questionner la riche histoire des passages que, depuis l'Antiquité, on a tenté d'établir entre poésie et peinture. Replacer dans une perspective historique les liens qui ont uni, et unissent encore, ces deux arts permettra, dans un premier temps, de donner une base solide à la réflexion que nous entendons poursuivre sur les rapports étroits, chez Bonnefoy, entre le langage et le visuel. Une perspective historique permettra également, dans un second temps, de voir comment Bonnefoy s'inscrit originalement dans cette réflexion du parallèle entre les deux arts, c'est-à-dire en considérant, entre autres, l'expression picturale comme un mode privilégié d'approche de la réalité dont pourraient secrètement profiter la conscience et la parole en poésie. Associer poésie et peinture, pour Bonnefoy, est donc incontournable, puisque en elles et à travers elles s'expriment, mais selon des modalités différentes, l'éternel combat entre

---

<sup>1</sup> Bonnefoy avoue avoir fixé, depuis l'enfance, ses yeux sur la peinture, ou plutôt, comme il l'écrit, sur le monde attrayant des images : « Images furent ainsi pour moi, quand j'avais huit ans, ou dix ans, et même plus tard, les chromos accrochés aux cloisons de l'appartement familial, mais tout autant sinon plus encore tel tableau d'Ingres, l'*Apothéose d'Homère*, qui s'était égaré, en reproduction un peu platement colorisée, chez mes grands-parents, ou l'*Empire de Flore* ou la *Bacchanale des Andriens* ou des *Véronèse*, aperçus, eux, dans un petit manuel de mythologie », « *Ut pictura poesis* » dans *L'Acte créateur*, Vol. XXXVI, n° 3, Fall 1996, p. 9.

représentation et présence. En effet, l'*ut pictura poesis*, par rapport à ce combat, semble détenir, à ses yeux, « une aptitude extraordinaire à en signifier les enjeux et à en faciliter les manœuvres<sup>2</sup> ».

Si Aristote dans sa *Poétique*, et plus tard Horace<sup>3</sup> avec son *Art poétique* suggèrent brièvement certaines analogies entre les deux arts – celui-là énonçant, entre autres, que l'être humain en action constitue l'objet que peintres et poètes devraient imiter<sup>4</sup>, celui-ci proposant la formule désormais devenue célèbre de l'*ut pictura poesis* (« le poème est comme un tableau ») –, ce sont avant tout les critiques et théoriciens de la peinture à la Renaissance qui vont s'occuper de développer ces analogies. S'appuyant sur la formule d'Horace et sur les données rhétoriques et poétiques du texte d'Aristote pour constituer leur doctrine, ces critiques et théoriciens cherchaient avant tout à transformer, voire à redorer, le statut des peintres et de la peinture. Longtemps avait-on pu croire, en raison des méfiances platoniciennes édictées principalement dans le livre X de *La République*, que l'art pictural n'était qu'une pratique relevant de l'illusion ; le philosophe n'avait-il pas dit que l'image en peinture ne se référait qu'à l'apparence des choses et n'imitait que des objets qui étaient eux-mêmes une imitation de l'Idée<sup>5</sup> ? De plus, le Moyen Âge avait considéré le peintre, non pas comme un artiste, mais davantage comme un artisan ; la peinture n'était pas un art, mais un métier, dit mécanique. Afin de briser la mauvaise réputation de l'image picturale et de redonner de la dignité au travail du peintre, les théoriciens vont donc associer la peinture à la poésie, qui jouissait depuis toujours, comme les arts du langage, d'une incontestable reconnaissance.

---

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>3</sup> Comme le rappelle Bonnefoy, « ce n'est pas en premier lieu chez Horace que *pictura* a été comparée à *poesis*, car déjà Simonide de Céos, qui vécut d'environ 556 à 467 avant notre ère, parlait de la peinture comme d'une poésie muette, de la poésie comme une peinture parlante. Et déjà aussi Platon [...] disait que le poète est comme un peintre, déjà aussi Aristote en faisait autant dans sa *Poétique*. Le poète latin n'aura fait que trouver, à une époque en somme tardive, la formule la plus frappante », *ibid.*, p. 11.

<sup>4</sup> Michel Magnien rappelle que si Aristote identifie par instants poésie et peinture, c'est « dans un but purement didactique, par volonté de rendre plus évident le rôle de la poésie (représenter la nature humaine en action) ou son objet central (l'histoire) », dans Aristote, *Poétique*, Introduction, traduction nouvelle et annotation de Michel Magnien, Paris, Livre de poche (Classiques), 1994, p. 75.

<sup>5</sup> « - Maintenant considère ceci. Quel but se propose la peinture relativement à chaque objet ? Est-ce de représenter ce qui est tel qu'il est, ou ce qui paraît tel qu'il paraît ; est-ce l'imitation de l'apparence ou de la réalité ? - De l'apparence, dit-il. - L'art d'imiter est donc bien éloigné du vrai ; et, s'il peut tout exécuter, c'est, semble-t-il, qu'il ne touche qu'une petite partie de chaque chose, et cette partie n'est qu'un fantôme », Platon, *Œuvres complètes*, deuxième partie, *La République*, livre X, texte établi et traduit par E. Chambry, éd. Les Belles Lettres, 1948, p. 88.

La peinture n'acquiert donc sa légitimité que parce qu'elle entre en relation étroite avec le discours. Toute sa définition s'en trouve dès lors métamorphosée : *l'ut pictura poesis* l'oblige en quelque sorte à adopter les catégories de la poétique et de la rhétorique. Ainsi entend-on répéter à satiété au XVII<sup>e</sup> siècle que le peintre doit savoir « narrer » avec son pinceau. Dans cette optique, la tâche du peintre se trouve souvent confinée à un travail de transposition qui consiste à inscrire dans l'espace du tableau une trame narrative. On comprend pour quelle raison la peinture d'histoire acquiert au cours de cette période une grande renommée. En soutenant que peinture et poésie sont semblables, les critiques attirent en fait l'attention sur leur élément commun : le récit. Dans ses propres réflexions sur la théorie de *l'ut pictura poesis*, Bonnefoy fait remarquer que « dans un récit ne cessent de paraître des choses que la mimésis sait représenter<sup>6</sup> ». Or, pour lui, la mimésis est « la transposition esthétique de la pensée conceptuelle<sup>7</sup> », qui, elle, travaille à la décomposition de la présence. Ainsi, la doctrine, en tirant la peinture du côté du récit, étouffe-t-elle par le fait même certains des aspects propres à cette dernière, notamment ceux par lesquels la présence pourrait se faire sentir.

En étant comparée à la poésie, la peinture retire certains bénéfices, mais la définition dont on l'affuble va aussi occulter ce qu'elle a d'intrinsèquement spécifique, et qui n'a rien à voir avec les arts du langage. Le récit, rajoute Bonnefoy, « dissipe les énigmes du peintre<sup>8</sup> ». À ce chapitre, Rensselaer W. Lee, dans son ouvrage important sur l'émergence et le développement de la doctrine de *l'ut pictura poesis*, observe que cette appropriation par les théoriciens de la Renaissance de concepts tirés des ouvrages d'Aristote et d'Horace, concepts qui n'avaient pas été conçus dès l'origine pour l'art de la peinture, n'a pu que donner lieu à certaines dérives :

La théorie de la peinture qui en résulta ne pouvait manquer, dans ces conditions, de faire preuve d'un grand pédantisme, de beaucoup d'absurdité, voire de se révéler complètement fausse, car quand ils imposèrent à la peinture ce qui était en fait une théorie de la littérature, les critiques ne prirent pas le

---

<sup>6</sup> Bonnefoy, *op. cit.*, p. 15.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 15.



temps, dans leur enthousiasme, de se demander si un art utilisant un médium différent pouvait raisonnablement se soumettre à une esthétique d'emprunt<sup>9</sup>.

Bonnefoy questionne également les effets néfastes de cette « esthétique d'emprunt » dont parle Rensselaer W. Lee. Pour lui, le principe de l'*ut pictura poesis* n'entraîne en effet que « l'affirmation du primat du langage sur le regard » (SSP, 159-160). Nous avons vu que l'art pictural gagne en noblesse en se voyant associé à un art du langage. Il reste toutefois à nous demander pour quelles raisons les tenants de la poésie s'accommodent-ils également de ce principe de ressemblance. Quel(s) avantage(s) espèrent-ils en retirer ? C'est à ces questions que Bonnefoy tente de répondre. Certaines de ses réponses laissent deviner (ou du moins élaborent-elles l'hypothèse) que si les écrivains acceptent de voir associer à leur art la peinture, c'est pour pouvoir mieux la régenter. Car les peintres auraient des pouvoirs qu'eux ne possèdent pas et dont ils se montrent jaloux. En effet, la peinture, notamment par un emploi efficace de la couleur, pourrait faire pressentir un immédiat, c'est-à-dire donner à voir certains détails sans que le spectateur ait à en passer par la médiation d'une narration ou d'une pensée de l'ordre du conceptuel, voire du langage. En constatant l'entrée de la peinture dans une sphère où les rhétoriques occupent le premier plan, puis en réaffirmant le principe d'équivalence, les écrivains, mus par quelque sentiment de frustration, peuvent donc, pense Bonnefoy, restreindre ou baïllonner ses pouvoirs proprement visuels :

*Ut pictura poesis*, peinture et poésie sont la même chose. Car sous ombre de constater que l'une et l'autre décrivent les mêmes scènes, avec un même recours à des éléments signifiants, donc seconds, il s'agit en fait pour la parole de coloniser la peinture, de la contraindre à l'enchaînement des médiations, au travail du concept, de l'empêcher de s'arrêter [...] à la tache pourpre d'un manteau, à la phosphorescence des gemmes. C'est par de la couleur, c'est par un rouge violent de soleil vu, au-delà de tous les symbolismes et allégories solaires, que Delacroix a mis fin à des siècles de peinture narrative – subordonnée. Et il y a chez Poussin des bleus qui le délivrent comme une foudre de la raison en quoi il comprend bien qu'il se perd. Quand le principe régnait, la peinture a surtout valu par ses frustrations, ses nostalgies, sa révolte (NR, 340-341).

Pour s'affranchir de son état de subordination, la peinture doit donc renverser, si nous lisons bien Bonnefoy, les principes de la formule : le langage ne primera plus sur le regard,

---

<sup>9</sup> Rensselaer W. Lee, *Ut Pictura Poesis. Humanisme et théorie de la Peinture. XV<sup>e</sup> – XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Macula, 1991, p. 15-16.

c'est ce dernier qui retrouvera la place qui lui revient de droit. Comme le note Lee, « le fait est qu'en appliquant à la peinture les règles de la poésie, des théoriciens comme Félibien ou Le Brun avaient tellement intellectualisé l'art de peindre qu'il avait en grande partie perdu son caractère primordial d'art visuel, susceptible d'affecter d'emblée l'imagination de l'homme par le seul pouvoir qu'il exerce sur la vue<sup>10</sup> ». Ce qui crée l'envie des écrivains ne repose par uniquement sur cette plus grande possibilité de la peinture à faire éprouver l'immédiat par le regard : cette envie, selon Bonnefoy, peut aussi être expliquée par le fait que les peintres sont demeurés plus près, dans leur façon de faire et dans leur technique, d'un travail artisanal, travail dont le sens et le statut, nous l'avons vu, se sont trouvés précisément à être métamorphosés par la doctrine de l'*ut pictura poesis*. À ce propos, Bonnefoy écrit :

Faut-il penser que si le poète envie quelque chose du peintre, c'est parce qu'en Occident les origines artisanales, les tâches d'autrefois dans les cloîtres frais, les églises silencieuses, le travail plus tard au grand air sur les chemins, sous les arbres, et toujours ce corps en éveil entre les pots de couleur sur le pavement et le panneau ou la toile [...] ont fait de la peinture quelque chose de plus « physique » et donc de moins orgueilleux, de moins fou, que le dos courbé, la main crispée de qui trace des mots sur une page ? (NR, 346).

Quoiqu'il en soit des jalousies ou des désirs de communion qui ébranlent les deux arts, il reste que, entre 1550 et 1750, se développera toute une série de traités théoriques qui adoptent, un peu abusivement, l'habitude de nommer poètes les peintres, et vice-versa<sup>11</sup>. Les deux champs artistiques, à travers ce qu'ils cherchent à représenter et ce vers quoi ils tendent, sont vus pendant ces deux siècles comme des frères presque identiques. Cette quasi-gémellité, Bonnefoy y trouve un sens positif lorsque, ne s'attardant plus à l'hégémonie exercée par les arts du langage sur la peinture, il s'intéresse plutôt au fait que cette dernière peut porter secours à l'entreprise poétique. La peinture figurative et narrative, née selon lui de la pensée conceptuelle, aurait pu se contenter de servir la cause de cette

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 161.

<sup>11</sup> Ludovico Dolce, auteur du premier grand traité humaniste du XVI<sup>e</sup> siècle sur la peinture, s'était occupé de lier (comme l'avaient fait certains auteurs antiques, notamment Plutarque et Lucien) le travail poétique au travail pictural, énonçant l'idée que les poètes, de même que tous les écrivains, pouvaient être considérés comme des peintres. Dolce, et il sera suivi, pendant deux siècles, par bon nombre d'autres critiques, croyait que si le poète peut être affublé du titre de peintre, c'était principalement en raison de « la vivacité picturale de sa représentation ou, plus précisément, de sa description – son pouvoir de peindre dans l'œil de l'esprit des images claires du monde extérieur, comme un peintre les enregistre sur la toile », *ibid.*, p. 10.

pensée, mais ce ne fut pas toujours le cas. En effet, une large part de la production picturale figurative ne s'est pas détachée d'une pensée mythique ou symbolique, où la présence se manifeste, notamment par les voies de la nature. Cette peinture, écrit Bonnefoy, « a continué de se souvenir de l'épiphany, et d'apercevoir, par exemple, [...] une jeune déesse jetant ses fleurs, odeurs et couleurs ensemble, dans le *Printemps* de Boticelli ou, chez Poussin, l'*Empire de Flore*. Voici pourquoi, disons cela autrement, les travaux du peintre ont pu continuer d'être non simple mimésis mais de l'art<sup>12</sup> ». Ainsi, la peinture n'a jamais cherché à étouffer la poésie : par la couleur et par la forme, elle s'est plutôt engagée à faire résonner « la mémoire de l'être, cette intuition propre à la poésie<sup>13</sup> ». Pour Bonnefoy, certains peintres, notamment Constable et Friedrich, dans la célébration qu'ils font de la nature, aident les poètes, Hölderlin ou Wordsworth par exemple, dans leur volonté de préserver le simple et la présence, qui, en cette fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et en ce début du XIX<sup>e</sup>, commencent à se perdre et à se fracturer sous l'œil de plus en plus dominateur de la pensée scientifique. À cet égard, la peinture, d'une manière plus générale, « peut être en des occasions l'avant-garde du poétique<sup>14</sup> », comme l'écrit Bonnefoy. Et pour jouer ainsi ce rôle d'avant-garde, il faut bien que la peinture diffère de la poésie, que ce soit par sa matière ou par son mode d'imitation.

On sait que poésie et peinture seront « officiellement » comparées jusqu'au moment où Lessing<sup>15</sup>, dans son *Laocoon* (1766), tâchera de redessiner leurs frontières, de marquer précisément leurs différences, critiquant ainsi les parallèles, souvent forcés, qu'ébauchait la

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>13</sup> *Idem.*

<sup>14</sup> *Idem.*

<sup>15</sup> Avant Lessing, l'abbé Du Bos, avec Diderot, fut un de ceux qui tâchèrent de montrer que les deux arts sont fondamentalement différents. Pour Du Bos, les deux arts peuvent produire les mêmes effets, mais ils y parviennent selon leurs propres techniques. Ainsi, chaque art possède sa spécificité : « Un poète peut nous dire beaucoup de choses qu'un peintre ne saurait nous faire entendre. Un poète peut exprimer plusieurs de nos pensées et plusieurs de nos sentiments qu'un peintre ne saurait rendre ». Par contre, « la poésie manque d'expressions propres à nous instruire de la plus grande partie des circonstances. À peine la physique viendrait-elle à bout, avec le secours des termes qui lui sont propres, de bien expliquer le tempérament plus ou moins composé et le caractère de chaque spectateur. Pour faire concevoir sans peine et distinctement tous ces détails, il faut les exposer aux yeux », cité dans *La Peinture*, sous la direction de Jacqueline Lichtenstein, Paris, Larousse (Textes essentiels), 1995, p. 414.

doctrine<sup>16</sup>. Tout le travail de Lessing visera à démontrer que les deux disciplines se distinguent par la nature même de leurs représentations : la peinture reposant sur un art du visible, c'est-à-dire de l'espace ; la poésie sur un art du langage, c'est-à-dire du temps :

Essayons maintenant de procéder par déduction. Voici mon raisonnement : s'il est vrai que la peinture emploie pour ses imitations des moyens ou des signes différents de la poésie, à savoir des formes et des couleurs étendues dans l'espace, tandis que celle-ci se sert de sons articulés qui se succèdent dans le temps ; s'il est incontestable que les signes doivent avoir une relation naturelle et simple avec l'objet signifié, alors des signes juxtaposés ne peuvent exprimer que des objets juxtaposés ou composés d'éléments juxtaposés, de même que des signes successifs ne peuvent traduire que des objets, ou leurs éléments successifs.

Des objets, ou leurs éléments, qui se juxtaposent s'appellent des corps. Donc les corps avec leurs caractères apparents sont les objets propres de la peinture. Des objets, ou leurs éléments, disposés en ordre de succession s'appellent au sens large des actions. Les actions sont donc l'objet propre de la poésie<sup>17</sup>.

L'analyse de Lessing<sup>18</sup>, même si bon nombre de ses développements seront revus et critiqués par la suite, a l'avantage d'ouvrir le débat sur la possibilité, pour chaque art, de se réapproprier les caractéristiques qui lui appartiennent exclusivement. Cette division promulguée par Lessing trouvera un écho au XIX<sup>e</sup> siècle, au sein d'écrits qui auront pour but de faire comprendre que chaque art possède ses spécificités, et que les pires productions naissent parfois d'un oubli, ou d'une méconnaissance de ces spécificités. Hubert Damisch a bien résumé toute la portée des propos de l'auteur du *Laocoon* :

[...] la critique de Lessing ne visait pas seulement à ruiner la rhétorique de l'*ut pictura poesis*, qui prétendait voir dans la poésie une manière parlante de peinture et dans la peinture une façon de poésie muette. Elle a introduit ce qui

---

<sup>16</sup> Lessing attaque les tenants de l'*ut pictura poesis*, qui masquent les différences entre les deux arts : « Tantôt ils resserrent la poésie dans les limites étroites de la peinture, tantôt ils laissent la peinture embrasser toute la large sphère de la poésie. Tout ce qui est bon pour l'une doit aussi l'être pour l'autre ; tout ce qui plaît ou déplaît dans l'une doit nécessairement plaire ou déplaire dans l'autre ; et, imbus de cette idée, ils prononcent du ton le plus assuré les jugements les plus superficiels lorsque, comparant les ouvrages d'un poète avec ceux d'un peintre sur un même sujet, ils considèrent les différences comme des fautes dont ils incriminent l'un ou l'autre, selon qu'ils s'intéressent plus à la poésie ou à la peinture [...]. Lutter contre ce goût spécieux et contre ces jugements mal fondés, tel est le principal objet des considérations qui suivent », *Laocoon*, Édition française intégrale, Paris, Hermann, 1990, p. 42.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 120.

<sup>18</sup> Il est intéressant de noter que Bonnefoy, puisqu'il insiste sur les pouvoirs visuels de la peinture, partage d'un certain côté les vues de Lessing. Toutefois, il ne tranchera pas aussi vivement que ne le fait l'esthéticien allemand concernant les notions de temps et d'espace en rapport à la poésie et à la peinture. Pour Bonnefoy, il y a aussi une certaine forme de temps qui s'inscrit dans la peinture : en fait foi son essai « Le temps et l'intemporel dans la peinture du Quattrocento » paru dans *L'Improbable*.

deviendra, par delà le romantisme, l'un des thèmes majeurs de la modernité dans le domaine esthétique, celui non pas de la concordance des arts, mais de leur différence et d'une spécificité qu'il appartiendrait à chacun d'entre eux de décliner pour son compte et dans son ordre propre, jusqu'à s'identifier à sa pure essence<sup>19</sup>.

On peut donc considérer Lessing comme le père ou « du moins comme un précurseur de la méthode formelle de l'examen des œuvres et du jugement des valeurs autonomes de la forme dans chaque domaine artistique<sup>20</sup> ».

Dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, Baudelaire, suivi peu après par Zola, Huysmans et les frères Goncourt, portera, au nom de la modernité naissante et du statut unique de chaque champ artistique, des critiques plus que virulentes aux peintres encore attachés à une peinture littéraire et qui, par là, tâchaient de perpétuer l'essence même de *l'ut pictura poesis*. On sait l'idée que le poète se faisait des éclectiques, c'est-à-dire de ceux qui transgressent les frontières et dont l'attention perd en intensité parce que tournée vers plus d'un champ d'observations. Pour expliquer l'effet néfaste que peut avoir le débordement de la poésie sur le terrain de la peinture, il écrit : « Le doute a conduit certains artistes à implorer le secours de tous les autres arts. Les essais de moyens contradictoires, l'empiètement d'un art sur un autre, l'importation de la poésie, de l'esprit et du sentiment dans la peinture, toutes ces misères modernes sont des vices particuliers aux éclectiques<sup>21</sup> ». Dans son article « De M. Ary Scheffer et des Singes du Sentiment », tiré du Salon de 1846, Baudelaire s'en prend violemment à cet artiste, qui, n'étant pas « né peintre », doit demander « aide et protection à la poésie<sup>22</sup> ». Pour Baudelaire, ce n'est pas nécessairement l'entremêlement de la poésie à la peinture qui est condamnable, mais le fait que chez Scheffer<sup>23</sup>, par exemple, le recours au poétique cherche à masquer les faiblesses de l'œuvre picturale. Selon lui, « la poésie n'est pas le but immédiat du peintre » ; elle est plutôt « le résultat de la peinture elle-même ; car elle gît dans l'âme du spectateur et le génie consiste à

---

<sup>19</sup> Avant-propos à Lessing, *op. cit.*, p. 8.

<sup>20</sup> Introduction de Jolanta Bialostocka, *ibid.*, p. 22.

<sup>21</sup> Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Bibliothèque de La Pléiade, 1961, p. 930.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 931.

<sup>23</sup> Les frères Goncourt, dans leur roman *Manette Salomon* (1867), vont aussi condamner ce peintre dont le désir de faire entrer dans le giron pictural le sentiment poétique crée des résultats navrants.

l'y réveiller<sup>24</sup>». Ainsi Baudelaire, tout en insistant dans ses réflexions picturales sur la spécificité des arts, ne se refuse pas pour autant à imaginer entre eux une autre forme de rapprochement ou de « correspondance », qui naîtrait des pouvoirs sensoriels, imaginatifs et affectifs de celui qui les aborde et les absorbe :

Contrairement à la comparaison classique qui suppose que les différences soient réduites à un critère commun, la correspondance baudelairienne maintient la singularité irréductible des termes mis en présence, dans la mesure où elle ne porte que sur les effets. La relation qu'elle instaure entre les arts se fonde exclusivement sur l'analogie des sentiments qu'ils éveillent, des rêveries qu'ils suggèrent, des sensations qu'ils font naître chez le spectateur, le lecteur ou l'auditeur<sup>25</sup>.

Grand lecteur de l'œuvre de Baudelaire<sup>26</sup>, Bonnefoy montre comment, à la lecture de certains poèmes des *Fleurs du Mal*, les rêveries du lecteur peuvent naître du regard de peintre qui a été celui du poète. Par exemple, dans « Le Balcon », Bonnefoy note que « c'est en peintre qu'il [Baudelaire] essaie alors de faire tenir sur cet arrière-fond nu et noir [celui de la nuit] les "vapeurs roses" du crépuscule ou les rougeoiements du charbon. Comme c'est en peintre encore qu'il note, dans *Fusées* – mots silencieux, c'est l'ange de la couleur qui passe : "Les ténèbres vertes dans les soirs humides de la belle saison" » (NR, 340). *L'ut pictura poesis*, pour Baudelaire (et pour Bonnefoy), ce serait donc, non plus de refouler ou de dissimuler les différences, les éclats qui sont ceux de la peinture par exemple, mais de les faire surgir dans la poésie même.

Lu sous cette lorgnette, Baudelaire annonce un peu les objectifs vers lesquels va tendre la critique d'art de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Cette dernière, soucieuse de bien marquer les frontières entre les arts, cherche néanmoins, en un second mouvement, à rétablir entre eux d'autres lieux de rencontre. Isabelle Daunais note à ce sujet :

La critique d'art de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle cherche en fait à réconcilier deux paradigmes, celui, positiviste, de l'unicité des œuvres, dont elle tente de cerner l'aspect discriminant, et celui, historiciste, de la communication entre les arts dont il est possible de trouver, par-delà les séparations, les points de jonction et les modes de dépassement. Il s'agit de décrire matériellement les œuvres, mais

---

<sup>24</sup> Baudelaire, *op. cit.*, p. 931..

<sup>25</sup> *La Peinture*, sous la direction de Jacqueline Lichtenstein, p. 434.

<sup>26</sup> Voir entre autres deux essais importants : « Baudelaire contre Rubens » dans *Le Nuage rouge* et « Les Fleurs du Mal » dans *L'Improbable*.

aussi de s'intéresser aux valeurs de la peinture en tant que formes d'expression modulable<sup>27</sup>.

Après Baudelaire et les critiques de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, qui supposent qu'il existe des passages possibles entre les arts, la tâche de qui veut encore les faire correspondre, et plus précisément poésie et peinture, serait donc de découvrir comment, à travers les sentiments, rêveries et sensations d'un sujet, bref, à travers toute l'armature intime de ce dernier secouée au contact de l'art, se « remodulent » les valeurs et caractéristiques de telle ou telle œuvre. Bonnefoy, qui ne peut qu'avoir longuement médité les propositions fondamentales sur la réception esthétique que renferment les textes baudelairiens, semble s'inscrire dans ce mouvement de remodulation. Ce n'est pas un hasard si, au seuil de son essai sur *Les Fleurs du Mal*, il a témoigné de la manière dont se réarticule en lui, visuellement, picturalement, le « maître-livre de notre poésie » : « Jamais la vérité de parole, forme supérieure du vrai, n'a mieux montré son visage. Je la vois comme une lumière. Tous les blancs, les noirs et les gris d'un Hamlet selon Delacroix, avec dans l'au-delà quelque impossible rougeur » (I, 31). Qui plus est, cette vérité de parole découverte dans *Les Fleurs du Mal* dont parle Bonnefoy, et dont il rêve à travers la peinture, est « originelle, issue du logis de l'âme, distincte du sens des mots et plus forte que les mots » (*idem*). Nous voilà donc à la source des « effets » que les deux arts peuvent produire chez un récepteur particulier, et grâce auxquels ils peuvent se rejoindre. Nous voilà aussi revenus à la question, primordiale, des raisons qui poussent Bonnefoy à aller chercher du côté de la peinture, distincte, différente, parce qu'échappant à l'emprise des mots, une alliée pour son entreprise poétique, qui tend vers une « vérité de parole », mais doit constamment se débattre dans les filets aveuglants et conceptuels que lui tend le langage.

Faut-il en conclure que l'appel que lance Bonnefoy à la peinture est motivé par le fait que, pour lui, le langage ne lui permet pas d'accéder directement aux choses, et parce qu'il croit que peindre, c'est peut-être se rapprocher de l'immédiat ? Il semble qu'un premier réflexe l'amène à croire que le phénomène de juxtaposition des formes et des couleurs, pour reprendre les termes de Lessing, l'effet instantané de la peinture, sont gages de présence :

---

<sup>27</sup> Isabelle Daunais, « Les récits de la critique d'art, entre naturalisme et modernisme » dans *Littérature*, n° 107, octobre 1997, p. 22.

Et nul besoin de chercher plus loin pourquoi beaucoup d'écrivains sont comme fascinés par les peintres. Ils ne les jugent pas plus avertis qu'ils ne sont eux-mêmes des failles dans le réseau de nos représentations, des trouées par où l'on aperçoit l'origine, mais ils les imaginent favorisés d'un privilège dont ils croient qu'il leur manque à eux, à jamais. C'est un fait, qu'on vérifie aisément : plus spécifiquement des poètes ont désiré l'immédiat, plus ils se sont intéressés à la technique de la peinture, à leurs yeux en somme miraculeuse. Quand sa parole s'engluie dans des mensonges, des peurs, des paresse, ce dont il souffre comme d'un ternissement de l'innocence première, Baudelaire, par exemple, s'enthousiasme pour la couleur de Delacroix, « éclatante », dit-il [...]. Dans sa nuit qui s'« épaissit », qui va être une « cloison », la couleur pure, qui peut s'intensifier, s'enflammer, et consumer ainsi la figuration toujours trouble, lui semble mieux qu'aucune beauté des mots la voie d'un retour aux « années profondes » (NR, 340).

Si l'on entend bien Bonnefoy, le recours à la peinture pour les poètes, ici pour Baudelaire, trouve sa raison d'être lorsque la parole se referme sur elle-même et s'aveugle dans les misères narcissiques de celui qui la profère. Les matériaux bruts de la peinture, comme la couleur, parviennent alors à briser cette clôture et à faire entrevoir « la voie d'un retour » à la présence. Mais Bonnefoy, dans un second temps, devra se rendre à l'évidence que les moyens de la peinture n'offrent pas davantage d'immédiat que ceux de la poésie. En effet, il constate qu'existe un vocabulaire préétabli pour désigner les couleurs, et que dans les rapports que ces dernières établissent entre elles, il y a toujours un langage qui règne. De même, dans l'éclosion de toute opposition de la lumière et de l'ombre sur la toile se laisse inévitablement deviner une structure. Ce qui finit par le convaincre qu'il n'y a pas d'immédiateté dans le travail du peintre. En fait, que ce soit en poésie ou en peinture, « il n'y a pas d'immédiateté, il n'y a que ce désir d'immédiat, que tant éprouvent » (NR, 343). Le peintre, en quelque sorte, comme le poète, « ne fait pour finir qu'ajouter aux intrications du travail du signe sur l'être » (*idem*). Mais comme nous l'avons déjà vu, Bonnefoy, partant de ce constat, ne renonce pas à faire de la peinture le lieu d'une évidence où se fait jour le sens, « dans un emploi de ce mot qui ne référerait plus au travail du signe dans la substance du monde, mais dirait plutôt l'émergence de celle-ci, positive, restructurante, dans nos langues transfigurées » (*ibid.*, 344). Bref, pour Bonnefoy, le tableau pourra lui venir en aide lorsqu'il saura demeurer « ouvert aux rumeurs de l'arrière-monde » (*idem*).



Ainsi, alors que dans les siècles classiques, il fallait se demander comment la peinture tirait profit de ses rapprochements avec la littérature, au XX<sup>e</sup> siècle, une nouvelle conscience, comme tend à le prouver l'exemple de Bonnefoy, exigerait plutôt qu'on s'interroge sur ce que peut la peinture pour la poésie, ou sur la manière dont la première informe la seconde. Quelles connaissances sur le monde, sur lui-même et sur son mode d'expression le poète espère-t-il acquérir, ou raffermir, en fréquentant étroitement les tableaux de certains artistes ? Aller plus avant dans les réponses à cette triple question exige que l'on comprenne dans quel état d'esprit Bonnefoy, et d'autres écrivains, approchent l'œuvre picturale, ainsi que l'on clarifie les divers modes de discours qu'ils déploient pour rendre compte de leurs impressions perceptives.

## **1. 2. Accompagnement : comment écrire sur la peinture ?**

Dans un article où il s'interroge sur la peinture, le regard et l'écriture, Pascal Bonafoux ouvre ses réflexions sur le caractère irréductible et intraduisible de la peinture. Il cherche d'abord à comprendre ce que laisse entendre un haïku qui lui revient en mémoire et dont il ne sait s'il est de Bashô, de Buson, d'Issa ou de Sôda :

Le peintre, le pinceau  
Et la couleur  
Se taisent silencieux.

Ce haïku, en effet, nous renvoie au silence dans lequel se fait la peinture et auquel elle retourne une fois achevée. Dès lors, parler peinture : est-ce possible ? Et si oui, comment ? ou plutôt, il faudrait commencer par là, pourquoi ? Bonafoux, pour tâcher de répondre à ces interrogations, rappelle comment, prenant appui sur les exemples célèbres de Diderot et de Baudelaire, les manières de discourir sur la peinture ont pu évoluer : « Diderot qui visite les Salons de 1759, de 1761 et de 1763 écrit encore à Grimm “à propos” de peinture [...]. Baudelaire commence d'écrire “sur” la peinture. La préposition dit l'exigence d'une

solidarité qui n'est pas du même ordre. L'écriture "à propos" décrit, explique, raconte, commente. L'écriture "sur" accompagne<sup>28</sup> ».

« Accompagnement » : le terme est parfait pour rendre compte, chez Bonnefoy, de ce qui l'incite à toujours désirer la présence des peintres et de leurs œuvres tout au long de son avancée poétique. Il faut toutefois comprendre que s'effectue un renversement par rapport à ce que suggère Bonafoux à propos de l'écriture « sur », qui accompagne ; en effet, pour Bonnefoy, nous l'avons vu, c'est davantage la peinture qui accompagne l'écriture, qui lui vient en aide, qui lui offre un appui. Dans cette perspective, la peinture n'est pas asservie par un discours, mais sa présence muette et chaleureuse aide plutôt celui qui écrit à voir plus clair dans son travail sur les mots. Comme le souligne lui-même Bonnefoy, « L'image peinte permet l'analyse spectrale de ce qui a lieu dans l'écriture ; elle est miroir courbe où celle-ci peut s'apercevoir toute entière, se reconnaître, et méditer son problème<sup>29</sup> ». Dans un poème sur le tableau de Constable, « Dedham, vu de Langham », Bonnefoy, en tant qu'écrivain, dit la confiance instantanée qu'il a placée dans le travail du peintre de paysage anglais, qui a su vivre avec apaisement le conflit qui est le sien depuis toujours et qui traverse son œuvre : le combat dans la parole entre la représentation (l'image) et la présence réelle des choses :

Peintre,  
 Dès que je t'ai connu je t'ai fait confiance,  
 Car tu as beau rêver tes yeux sont ouverts  
 Et risques-tu ta pensée dans l'image  
 Comme on trempe la main dans l'eau, tu prends le fruit  
 De la couleur, de la forme brisées,  
 Tu le poses réel parmi les choses dites (CQF, 67).

Les tableaux de Constable, et nous pourrions le dire aussi des tableaux dont Bonnefoy se sent le plus proche, savent faire sentir qu'une pensée s'est plongée dans les eaux troubles de la représentation pour parvenir finalement à en dégager « Quelques figures simples,

---

<sup>28</sup> Pascal Bonafoux, « Le regard, le passe-partout et l'écriture » dans *Écrire la peinture*, textes réunis par Philippe Delaveau, Colloque de 1987, Institut du Royaume-Uni, King's college, Éditions Universitaires, 1991, p. 15.

<sup>29</sup> Entretien de Bonnefoy dans John T. Naughton, *In the Shadow's Light*, Chicago, Londres, The Chicago University Press 1991, p. 175. Cité dans Lançon, « Un *Ut pictura poesis* contemporain » dans *L'Acte créateur*, Paris, PUF, 1997, p. 212.

quelques signes / Qui brillent au-delà des mots, indéchiffrables » (*ibid.*, 69). C'est donc parce que ses signes et ses figures « brillent au-delà des mots » que l'art pictural pourra accompagner le poète dans son entreprise, toujours à reprendre, de « déchiffrement » des signes du langage.

Pour comprendre plus à fond ce terme d'« accompagnement », attardons-nous à un entretien que Bonnefoy a accordé à la revue de littérature *Scherzo*, dans lequel il apporte plusieurs précisions sur ce qui l'incite à parler peinture. Bonnefoy explique que le mode de discours particulier qu'il privilégie lorsqu'il écrit sur la peinture et les peintres ne doit pas être confondu avec ce qu'on désigne, souvent par habitude ou par manque de précision typologique, comme « critique d'art ». Il ne nie pas l'apport de cette forme d'écrit dans la compréhension des œuvres et dans l'analyse de leurs composantes, mais il constate que « l'expérience de soi » qu'a pu traverser l'artiste dans son processus de création est mise un peu sur le même plan que toutes les autres composantes. Or, dans les conceptions de Bonnefoy, ce « rapport d'un être à soi-même », c'est le « lieu où, spécifiquement, se décide le projet même d'écrire – au sens le plus large de ce mot, qui englobe toutes les sortes de signes – c'est le lieu où il s'affermir autant que se déconcerte, où il découvre ce que vont être ses voies majeures<sup>30</sup> ». On le voit bien, ce qui questionne en tout premier lieu Bonnefoy dans le regard qu'il pose sur les peintres, ce sont les raisons profondes qui les ont amenés à donner naissance à une œuvre ; dès lors, si le « critique » se coupe de ce lieu intime où prend racine la création, il ne pourra que difficilement porter lumière sur l'œuvre créée et ses composantes, ainsi que sur le sens qu'elle porte et propose. Encore ici, Bonnefoy se rapproche des idées de Baudelaire, pour qui la peinture demeure une pensée : dans ses couleurs, ses traits, ses contours, ses mouvements, le fait pictural révèle les tensions, les drames et les joies qui remuent la conscience de l'artiste.

Bref, en s'engageant à parler peinture, Bonnefoy fait cette promesse de garder vif le contact avec une autre conscience artistique. Ce qui implique que lui-même devra aussi rester en contact avec le lieu d'où origine sa parole poétique. Il s'agira donc d'élire une approche de l'œuvre picturale qui se veut « moins conceptuelle, et analytique, qu'ouverte,

par exemple, aux métaphores [...] qui sont les plus évidemment en rupture avec les systèmes de pensée et leurs méthodologies. Un tressage, en somme, de la parole de l'œuvre et de ce que celui qui l'écoute, la plume en main, a de plus personnel, de plus subjectif<sup>31</sup> ». Mais il ne faudrait pas croire que Bonnefoy ne tient pas compte, dans ses lectures, des grandes questions, qu'elles soient d'ordre stylistique, philosophique ou historique, sur lesquelles se penche la critique picturale. Le poète sait toute la valeur des modèles d'interprétation qui reposent sur la rigueur et la sobriété<sup>32</sup>. En fait, si nous voulons résumer nos propos, l'écriture poétique qui se dégage de ses regards sur la peinture transcende « l'opposition du regard sur soi et du regard sur l'autre, autant que celle du métaphorique libre et de ce métaphorique coordonné qu'est la parole à vocation scientifique<sup>33</sup> ». Bref, nous pouvons dire que Bonnefoy se veut partisan d'une lecture à la fois attentive aux sources de la production (subjectives, historiques, etc.) et branchée sur la sensibilité de celui qui interprète<sup>34</sup>.

L'engouement pour la peinture que nous venons d'évoquer, et qui se rencontre chez beaucoup d'autres écrivains et poètes, nous amène inévitablement à réfléchir, comme nous y invite Daniel Lançon, sur « Le problème de la nature, de la portée, voire de la légitimité de cet acte de parole. Quelle ekphrasis ? Quel poème comme équivalent verbal ? Quelle narration ou discours critique ?<sup>35</sup> ». Toute parole littéraire sur la peinture doit sans cesse revenir sur le problème de sa nécessité, et cela est d'autant plus vrai dans cette seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, puisqu'au cours de cette période l'univers pictural a montré qu'il pouvait par lui-même édifier ses propres règles et son propre langage. Dans ce contexte, la

---

<sup>30</sup> « Entretien avec Yves Bonnefoy » dans *Scherzo*, n° 1, octobre-novembre-décembre 1997, p. 21.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>32</sup> Voir entre autres les « Quatre notes » dans *L'Improbable*, où dans de courtes études sur Fra Angelico, Michel-Ange, Caravage et Degas, Bonnefoy montre que son travail recoupe celui, entre autres, des théoriciens et historiens d'art comme Erwin Panofsky et Roberto Longhi.

<sup>33</sup> « Entretien avec Yves Bonnefoy », *op. cit.*, p. 22.

<sup>34</sup> À propos de ce dernier type de lecture, Anne Cauquelin explique qu'il est en marge de toute logique scientifique. Pour les partisans de ce discours à la fois sensible et interprétatif, « L'art serait un "ailleurs" que seule une approche elle-même marginale par rapport au discours de la science pourrait atteindre. Autrement dit, le commentaire ne pourrait être lui-même qu'une création artistique accompagnant ce qu'il commente, se plaçant délibérément dans le champ de l'art, hors de la logique du discours et de ses lois impératives, comme au-dehors de toute argumentation ». Elle ajoute plus loin que c'est « une opinion, voire une exigence, répandue chez les littéraires », *Les théories de l'art*, Paris, PUF (Que sais-je ?), 1998, p. 88.

<sup>35</sup> Lançon, *op. cit.*, p. 210.

parole de l'écrivain n'est-elle pas condamnée à être toujours réductrice, voire instinctivement (et sans doute habituée historiquement à l'être) dominatrice, comme l'entend Jean Roudaut, pour qui elle désire, plus que tout, « faire rendre gorge » à la peinture « d'un mot clos<sup>36</sup> » ? Il faudrait faire entrer dans cette catégorie de la parole dominatrice tout regard s'attardant sur un tableau et ne percevant dans ce dernier que le support, ou le tremplin, pour que s'élève un discours verbal. Le tableau, ainsi vu comme matériau où il faudrait desceller une quelconque parole, n'est donc plus convoqué pour les découvertes non verbales que l'écrivain peut faire à son contact et qui l'aideront à mieux œuvrer avec les mots, comme c'était le cas chez Bonnefoy.

Dans l'histoire de ces rapports de transposition du pictural au littéraire, l'exercice de l'ekphrasis, cette description d'œuvres d'art, née de la tradition rhétorique, est sans doute celui où risque de se jouer le plus activement l'hégémonie verbale dont nous venons de parler. En effet, l'ekphrasis, telle que l'entendaient les Anciens, s'appuyait essentiellement sur une lecture descriptive de l'œuvre picturale (ekphrasis se traduit en latin par *descriptio*), c'est-à-dire sur une lecture qui cherchait avant tout à rendre visibles des signes figuratifs par les seules ressources des mots<sup>37</sup>. Comme l'explique Bernard Vouilloux, « À l'époque de Platon, à celle de Quintilien, les peintres n'ont pas la parole : ils peignent. Mais leur pratique est l'objet d'un discours prolifique : ekphrastique, il glose sans fin dans des descriptions codifiées l'efficacité mimétique des œuvres<sup>38</sup> ». Vouilloux rajoute que la rhétorique fait ainsi de la peinture, dans sa lutte avec la philosophie (pour qui la peinture, parce que simulacre, peut nuire à la parole vraie), « le paradigme de toute vraie éloquence<sup>39</sup> ». Dans ces rappels des rapports historiques entre peinture et littérature, il apparaît nécessaire d'insister sur deux éléments pour la suite de notre réflexion. D'abord, et Vouilloux le note bien, la peinture devient « paradigme », c'est-à-dire modèle à partir

---

<sup>36</sup> Jean Roudaut, *Une ombre au tableau*, Rennes, Ubacs, 1988, p. 91. Cité dans Lançon, p. 210.

<sup>37</sup> « L'apprenti rhéteur devait en effet s'exercer à la description d'une œuvre d'art, pour démontrer qu'il pouvait, par la magie de son verbe, faire renaître une image absente aux yeux de ceux qui l'écoutaient », Michel Hochmann, « L'ekphrasis efficace. L'influence des programmes iconographiques sur les peintures et décors italiens au XVI<sup>e</sup> siècle » dans *Peinture et rhétorique*, sous la direction d'Olivier Bonfait, Actes du colloque de l'Académie de France à Rome (10-11 juin 1993), Paris, Réunion des musées nationaux, 1994, p. 43-44.

<sup>38</sup> Bernard Vouilloux, *L'Interstice figural*, Sainte-Foy, Le Griffon d'argile, 1994, p. 99.

<sup>39</sup> *Idem*.

duquel l'entreprise verbale peut se décliner. Mais « paradigme » est aussi à entendre, si la linguistique peut anachroniquement se faire éclairante ici, comme le lieu, ou l'axe, où un terme peut être substitué à un autre. C'est exactement ce qui se passe dans l'ekphrasis : un discours verbal se substitue à l'œuvre d'art, la fait glisser sous lui, confirmant du même coup qu'une réduction a lieu, ou plutôt une annexion, le visuel entrant au service du linguistique. Ensuite, autre observation : la description ekphrastique repose sur des « codes », donc sur un ensemble de règles et de prescriptions. Dès lors, le regard de celui qui se penche sur un tableau n'est plus libre, puisque retenu, aveuglé, par des préceptes rhétoriques ; l'observateur regarde avec toute une technique langagière déjà instituée dans son esprit. La description est donc condamnée à s'établir dans un système de signes donné, dont elle ne peut sortir. Se trouve par le fait même restreint le champ d'action des facultés purement visuelles du sujet regardant ; souplesse n'est pas accordée à l'œil pour qu'il puisse pointer vers ce dont le langage préétabli a occulté la visibilité et se faire ainsi « l'index d'une lecture non frayée, c'est-à-dire non attestée<sup>40</sup> ». Cette lecture « non frayée » dont parle Vouilloux pourrait devenir possible si c'était l'œil qui, dépris de toute programmation langagière, prenait prise sur le tableau et y découvrait du sens, quitte à venir par la suite nourrir et informer le discours sur la peinture. Nous verrons plus loin comment Bonnefoy cherche à se rapprocher de ce « voir » délesté d'un « savoir ».

Un autre écueil guette l'ekphrasis, de même que, plus globalement, tout autre regard sur la peinture, peu importe en quoi il se transmute : narration, poème ou discours critique. Cet écueil, c'est un écran opaque, qui peut se dresser entre l'œuvre d'art (qui implique aussi l'intention créatrice qui la sous-tend) et le sujet regardant quand ce dernier ne cherche pas de véritable rencontre et relègue l'exercice à une forme de soliloque. Daniel Lançon note avec justesse qu'« il y eut en effet des activités scopiques par trop narcissiques, des regards d'appropriation, les tableaux se faisant écrans à fantasmes, et il y a danger à préférer les signes à la plastique, l'exégèse voire le discours idéologique à la découverte qui peut remettre en cause<sup>41</sup> ».

---

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>41</sup> Lançon, *op.cit.*, p. 210.

Un bon exemple d'« appropriation » de la peinture par un regard qui ouvre sur le champ infini du fantasme et, aussi, sur une idéologie de la vision, se retrouve, comme l'analyse Elza Adamowicz<sup>42</sup>, chez André Breton. Dans un article fort éclairant, elle tente de montrer les dissonances chez Breton entre ce qu'il énonce comme théorie du regard dans *Le Surréalisme et la Peinture* et la mise en pratique, au contact de certains tableaux, de cette théorie. Adamowicz rappelle d'abord les propos de Breton, pour qui « l'œil existe à l'état sauvage ; c'est le regard neuf donnant directement sur l'objet de la vision, regard non médiatisé, débarrassé de la grille des conventions<sup>43</sup> ». Elle poursuit en démontrant que le regard de Breton, plutôt que d'entrer directement en contact avec les choses, semble davantage tourné vers l'intérieur, vers les ressources inépuisables de la vie psychique<sup>44</sup>. Pour le prouver, elle va puiser dans le texte même de Breton ce qu'il contient de contradictions. Après avoir énoncé que « l'œil existe à l'état sauvage », il déclare que ce même œil « peut être ouvert ou fermé : il *existe* certes, mais il ne *voit* pas le monde des apparences, c'est un œil *psychique*, préférant le *visionnaire* au *visible*, la représentation mentale à la perception physique »<sup>45</sup>. Découle ainsi de cette préférence pour l'image interne et ses multiples déploiements une mise en retrait des caractéristiques visibles et matérielles de la peinture, ainsi que, plus globalement, de l'univers des choses sensibles. Comme le note Adamowicz, Breton « s'intéresse davantage au mystère des choses qu'à leur plastique<sup>46</sup> » ; en effet, ce qui le fascine, ce ne sont pas les objets donnés simplement à voir dans l'espace du visible, mais ceux qui permettent que s'ébauche et grandisse dans l'esprit d'un sujet un autre monde, surréel, symbolique. Bref, l'œil n'acquiert toute sa valeur que s'il sert « le jeu libre et illimité des analogies<sup>47</sup> ».

---

<sup>42</sup> Adamowicz, « André Breton et la peinture : textes parallèles » dans *Écrire la peinture*.

<sup>43</sup> André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 1965, p. 245.

<sup>44</sup> François Py observe à ce propos que « se référer à un “modèle intérieur”, ce fut tout d'abord pour les peintres ouvrir toutes grandes les vannes de l'imaginaire, ce que Breton nomme “la fixation dite en trompe-l'œil des images de rêve”, dans la lignée de Chirico ». Selon Py, les peintres surréalistes, encouragés par Breton et s'appuyant sur le “modèle intérieur”, développent la peinture de rêve, proche de Chirico, et la peinture née de l'automatisme, que Klee et Masson rendront célèbre. « L'œil sauvage. André Breton critique d'art » dans *Europe*, n° 743, Mars 1991, p. 137.

<sup>45</sup> Breton, *op. cit.*, p. 221.

<sup>46</sup> Adamowicz, *op. cit.*, p. 251.

<sup>47</sup> Breton, p. 199-200.

On comprend que la conception que Breton se fait de l'œil et du regard a des incidences marquantes sur la manière dont il va tisser des liens entre la peinture et le langage. Les tableaux, avant d'être des objets observés et approchés pour leur surface, sont des fenêtres, note Adamowicz, qui ouvrent toujours sur autre chose, notamment sur le langage : « La peinture fait appel à un au-delà de la peinture (Breton ira jusqu'à parler d'une *transcendance* de la peinture) qui est, sinon à *interpréter*, à *déchiffrer*, à *traduire*, du moins à *prolonger* en paroles. La peinture en effet *donne sur* le langage, ce dernier prolongeant, complétant la peinture. L'œil *existe*, mais non sans la parole »<sup>48</sup>. Il y aurait donc pour Breton une insuffisance de la peinture. Elle ne peut se tenir là, muette, offerte, dans sa surface visible, au regard du spectateur : elle ne prend tout son sens que lorsqu'un discours la « complète ». Ainsi son approche de la peinture débouche-t-elle rarement sur une véritable rencontre ou un fructueux dialogue ; elle lui offre plutôt l'occasion de creuser l'espace d'une rêverie, où s'engageront, très librement, toutes les ressources analogiques et métaphoriques du langage.

Ce détour, qui nous a amenés à prendre note de l'esthétique bretonienne concernant l'art pictural (et le rapport au monde visible et sensible), ne peut que nous faire mieux comprendre l'approche différente de Bonnefoy. Il faut d'abord noter que, pour lui, il est primordial de distinguer, quand on fixe les yeux sur la peinture, « d'une part, le tableau, qui est une expérience du dessin et de la couleur – souvent fondamentale et en tout cas toujours importante et déterminante – et d'autre part l'image, où c'est le rêve d'un monde qui prend le pas sur tout autre souci dans l'agencement des figures<sup>49</sup> ». Bonnefoy considère donc comme « fondamentale » l'expérience plastique et visuelle qui se joue dans le tableau. En cela, il s'écarte déjà des vues de Breton. Mais la question de l'image, ambiguë, nous le verrons, le lie au surréalisme. On sait l'attrait que Bonnefoy a éprouvé dans sa jeunesse pour le mouvement surréaliste et les créateurs d'art visuel qui s'y rattachaient : Chirico, Giacometti, Max Ernst, Tanguy, Miró. Il avoue avoir été d'abord sous l'emprise de la « fascination » lorsque confronté à ces œuvres : « Je fus aussitôt fasciné, requis, et précisément par ce qu'il y avait dans ces œuvres de situations étranges, d'objets inimaginés,

---

<sup>48</sup> Adamowicz, p. 154.

<sup>49</sup> Bonnefoy, « Ut pictura poesis » dans *L'Acte créateur*, p. 9.



d'altération de la figure des choses, bref, ce qu'on appelle l'image, dans le surréalisme, même si c'est en fait un déni de la représentation cohérente » (« Entretien avec John E. Jackson sur le surréalisme », E, 69). Il faut ici, comme le propose Michèle Finck dans ses analyses du passage de Bonnefoy chez les surréalistes, entendre le mot « fascination » dans l'acception que lui confère Maurice Blanchot : « ce qui nous fascine », écrit ce dernier, « [...] abandonne sa nature sensible, abandonne le monde, se retire en deçà du monde et nous y attire<sup>50</sup> ». Ce qui est donc vu dans ces œuvres surréalistes, c'est leur pouvoir d'étrangeté qui porte vers un ailleurs, là où la « figure des choses » se trouve altérée. La pensée de Bonnefoy, à cette époque, participe donc du regard bretonien sur l'objet d'art, regard qui nourrit, rappelons-le, le jeu des analogies. En fait foi la réponse que Bonnefoy donne à une question d'une enquête menée en 1946 auprès de différents artistes, et qui porte sur les choses qu'ils affectionnent le plus :

Je me souviens, à l'instant, dans la grande salle à manger humide d'une maison à la campagne d'une énigmatique estampe dont le sujet est demeuré dans mon esprit à la fois absent et présent [...]. Ce que j'aime le plus ? Pourquoi ne serait-ce pas, au moins un moment, *tout ce que cette image appelle* : les orties autour d'une tombe, les orties comme des grimaces de rois secoués par le vent, la démangeaison des piqûres d'orties au poignet, les grands paysages de pierres, la rivière de cassis, la peinture de Tanguy, et sortie sans doute du cimetière d'orties, l'immobile gardienne du mouvement, échevelée, de « Mystère et Mélancolie d'une rue »<sup>51</sup> ? (c'est nous qui soulignons).

Le regard que jette Bonnefoy sur cette estampe ne cherche pas à s'y attarder pour nous la décrire ou nous la faire connaître plus précisément dans son mode de visibilité propre : il désire avant tout aller au-delà de l'objet perçu et donner corps à ce que ce dernier appelle comme visions, à la fois spatiales (orties autour de la tombe), sensorielles (démangeaison), géographiques (grands paysages), culturelles (peinture de Tanguy et de Chirico). Il y a bel et bien un phénomène de « fascination » (d'« altération ») qui entre en jeu ici, mais reste que cette fascination n'occulte pas totalement chez le Bonnefoy surréaliste la volonté qui l'anime de renouer avec l'aspect sensible et matériel des choses. À travers le regard lancé

---

<sup>50</sup> Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, p. 25. Cité dans Finck, *Yves Bonnefoy. Le simple et le sens*, José Corti, 1989, p. 297.

<sup>51</sup> Réponses fournies dans « Ces questions peuvent conduire », *Le Savoir vivre*, Bruxelles, Le Miroir infidèle, 1946.

sur cette estampe, son désir ne consiste-t-il pas aussi à revenir aux éléments les plus simples : plantes, vent, pierres, rivière<sup>52</sup> ?

Se rapprocher de l'apparence des choses et de leur évidence sensible : telle sera la principale raison qui amènera Bonnefoy à ne pas signer *Rupture inaugurale*, et donc à rompre avec le groupe de Breton en 1947. Il ne s'agit plus d'entrevoir uniquement dans les objets le potentiel de rêve et d'imaginaire dont ils regorgent, mais de les voir également dans leurs aspects propres, réels : « ce qui a fini par me séparer des surréalistes, c'est que je crois [...] qu'il n'est de présence vraie que si la sympathie, qui est la connaissance en son acte, a pu passer comme un fil non seulement par quelques aspects qui se prêtent aux rêveries mais par toutes les dimensions de l'objet, du monde, les assumant, les réintégrant à une unité » (E, 82). Sympathie : nous l'avons dit, le mot est important chez Bonnefoy, puisqu'il sera à la base des relations qu'il entretiendra avec, non seulement les objets les plus pauvres du monde sensible<sup>53</sup>, mais aussi avec la peinture. Il ne s'agira pas, comme chez Breton, de se servir de cette dernière comme d'un instrument servant à se réfugier dans un autre monde, quitte à l'oublier dans ce transit, mais bien de se joindre à elle, d'y trouver un accord, la possibilité d'un échange sym-pathique (l'adjectif grec *sumpathês* est composé de *sun* « avec, ensemble » et de *pathos* « ce que l'on éprouve »). Bonnefoy sera ainsi à l'écoute de la peinture : s'absorbant en elle, dans ce qu'elle propose de plus singulier (n'oublions pas que cette singularité réside dans son surcroît de qualité sensible), et l'absorbant en lui, dans ce qu'elle lui fait éprouver – nous revenons à la réception de l'œuvre d'art chez Baudelaire – comme sentiments et sensations, voire aussi comme rêveries.

---

<sup>52</sup> Comme le note avec justesse Michèle Finck : « L'esthétique surréaliste représente fondamentalement, pour Bonnefoy, la possibilité d'une ruine du concept, la perversion des catégories intellectuelles par les armes de l'imaginaire. À l'idéalisme conceptuel, Bonnefoy croit pouvoir substituer, par le pouvoir du surréel, la force de conviction de l'élémentaire. Le souci poétique de Bonnefoy à l'époque surréaliste est double : lutte contre le concept ; valorisation de la densité matérielle, brute, primitive, des choses », dans *Yves Bonnefoy. Le simple et le sens*, Paris, José Corti, 1989, p. 299.

<sup>53</sup> Pour Bonnefoy, la poésie devrait tendre vers cela : un détournement de soi, qui mène à « l'amour de la chose la plus quelconque », « La Poésie française et le principe d'identité » dans *L'Improbable*, p. 269.

Il faut noter que Bonnefoy n'écarte pas complètement la notion de rêverie, chère aux surréalistes. Il sait les pouvoirs de libération de la rêverie, et comment ils sont indispensables dans la création artistique. Comme il l'énonce, il attache toujours « grand prix à ce qui, dans le travail d'un artiste, s'en détache pour rêver, bien au dehors de la toile, et nous proposer, un monde où l'on pourrait vivre, d'une autre façon qu'ici, avec plus de lumière, plus de musique<sup>54</sup> ». Mais pour lui, cette rêverie (qu'il nomme aussi « image »), modelée par les fantasmes et les chimères d'un sujet, est en mesure de laisser croire que le monde où elle se porte, ou qu'elle construit, est plus vrai et plus réel que celui dans lequel nous avons à vivre. Ainsi doit-elle toujours s'accompagner d'un retour, qui serait en quelque sorte une dé-fascination, vers toutes les « dimensions » de l'objet et du monde. Dans un premier temps, il serait donc nécessaire de se livrer à la rêverie (à l'image), mais pour être en mesure, par la suite, de mieux pouvoir la contester au nom de l'incarnation (« l'incarnation, ce dehors du rêve » (NR, 249), écrit Bonnefoy). En fait, il faut que puisse se dissiper, par un acte qui court-circuite les libres épanchements et les jeux d'enfièvrement de l'imaginaire, le rêve du surréel. S'il n'y a pas retour et critique s'installe une « écoute du monde qui n'en retient que ce qu'on désire du point de vue d'un moi qui se satisfait d'ailleurs de n'être lui-même, en fin de compte, que la somme des ses images » (E, 81-82). Bonnefoy met donc en garde contre les pouvoirs d'un moi en mesure de dissiper complètement le réel dans une bienheureuse et rassurante spirale de constructions illusoire ; ainsi propose-t-il à tout créateur, afin que ne se produise plus cette occultation de l'évidence du monde, de suivre les étapes principales, et nécessaires, de ce qu'il appelle un « ébauchement dialectique » : « Écrire, certes – qui a jamais pu ne pas le faire ? Mais *désécrire*, aussi bien, par une expérience complémentaire au poème, par la maturation que lui seul permet, les fantasmes et les chimères dont notre passé, autrement, obscurcirait notre vue » (NR, 83). Il faut donc que le créateur, selon Bonnefoy, se tienne en éveil, c'est-à-dire que ses yeux ne se retournent pas vers quelque objet idolâtré par le désir narcissique (désir qui participe d'une vision, d'une représentation imaginaire, chimérique, désir qui « obscurcit la vue »), mais restent plutôt tournés vers l'autre, vers un grand objet extérieur, réel, qui permet au désir de se simplifier.

---

<sup>54</sup> Bonnefoy, « Ut pictura poesis » dans *L'Acte créateur*, p. 10.

Le refus de poursuivre plus longuement dans la voie surréaliste s'explique donc chez Bonnefoy selon deux paradigmes, qui retiendront longuement notre attention parce que liés étroitement à ses réflexions sur la peinture : celui du rapport au visuel et celui du rapport au monde sensible. Michèle Finck rappelle avec beaucoup de justesse les liens entre ces deux paradigmes et le surréalisme dans les conceptions poétiques de Bonnefoy :

Dans une perspective historique, Bonnefoy voit le surréalisme comme une ombre portée du romantisme et du symbolisme : c'est-à-dire d'une poétique qui déprécie la « vue » au profit de la « vision » (selon les vocables de Mallarmé), le « paysan » au profit du « mage » (selon les vocables de Rimbaud). Le surréalisme n'a pas su prendre acte du retournement assumé par Rimbaud à la fin d'*Une saison en enfer* (« Adieu ») et ne s'est pas rendu au « sol », aux choses « simples » du monde<sup>55</sup>.

Nous tâcherons donc dans les pages qui suivent de montrer comment Bonnefoy, dans une perspective picturale, délaisse le surréalisme et le principe de vision, pour en arriver à privilégier, par un examen approfondi de l'art pictural de la Renaissance italienne, des rapports plus simples entre ce qui est vu et ce que l'on a à vivre.

---

<sup>55</sup> Finck, *op. cit.*, p. 305.

## **CHAPITRE 2**

**La Renaissance italienne :  
perspective, temps, espace**

## 2.1. La peinture italienne et le *donner à vivre*

Dans un article de 1947, alors que sa pensée était encore traversée par les courants de l'esthétique surréaliste, Bonnefoy écrivait : « Une formule doit être dépassée : il ne s'agit plus de donner à voir. Il faut *donner à vivre*. Donner à vivre, et j'entends par ces mots que le surréalisme doit faire sortir la création du cadre étroit du tableau, du poème, et ne lui assigner d'autres limites que celles mouvantes de notre existence<sup>1</sup> ». Et plus loin : « Que nos images fassent le saut du réel ! ». Ces paroles, même si empreintes d'une idéologie qui se verra délaissée peu de temps après, nous éclairent sur la constitution d'un paradigme qui ne cessera de hanter Bonnefoy tout au long de son entreprise littéraire ultérieure ; en effet, très tôt chez lui s'exprime le besoin de réfléchir synchroniquement à deux champs spécifiques : le visuel et l'existentiel. Rien de surprenant, en ce sens, qu'il ait poursuivi sans relâche, parallèlement à ses écrits poétiques, une réflexion sur les pouvoirs qui sont ceux des arts visuels, et plus particulièrement ceux de la peinture. Ce que *donne à voir* cette dernière – dans les différentes formes qu'elle emprunte au cours de son histoire – amène Bonnefoy à se pencher sur les liens qu'elle réussit à créer ou non avec les choses de la réalité, avec une expérience, non pas simplement imaginée et élaborée par la chimère, mais vécue et éprouvée. Ces liens entre voir et vivre dans le domaine pictural, Bonnefoy a pu les ressentir dans ses années surréalistes, mais il en prendra pleinement conscience au moment où, lors d'un voyage, il découvrira l'Italie et les richesses artistiques du Quattrocento, découverte sur laquelle il est revenu dans *L'Arrière-pays* en expliquant dans quel contexte, à la fois culturel et biographique, elle s'est produite. Car ce dernier texte, il faut le comprendre, représente en quelque sorte l'autobiographie artistique de Bonnefoy, ou plutôt son art poétique autobiographique, et peut donc, par sa nature générique même, nous offrir une base solide pour amorcer une analyse, non seulement des liens entre voir et vivre suggérés précédemment, mais aussi de l'intérêt qu'il porte à la peinture.

Lors de son passage dans le mouvement surréaliste, Bonnefoy avoue ne s'être intéressé, parmi les œuvres de la peinture italienne, qu'à celles qu'aimait et élisait le groupe

---

<sup>1</sup> Bonnefoy, « Donner à vivre » dans *Le Surréalisme en 1947*, catalogue de l'Exposition internationale du surréalisme, Paris, Maeght éditeur, juin 1947, p. 66.

de Breton : la *Profanation de l'hostie* d'Uccello et celles de la première période de Chirico. Devant les tableaux de ces deux peintres, et plus particulièrement devant ceux du dernier, le jeune Bonnefoy est requis par la façon bien particulière qu'ils ont de suggérer et de mettre en scène un ailleurs. Théâtre qui ne va pas sans l'éblouir, lui qui est, depuis toujours, troublé et attiré, comme il l'explique dans les premières pages de *L'Arrière-pays*, par tout ce qui peut favoriser l'impression d'un lieu autre. Mais la longueur démesurée, illogique, des ombres dans les tableaux de Chirico, l'irréalité qui émanent de ses figures, même si elles flattent les velléités gnostiques de Bonnefoy, le privent également d'une « beauté simple », qu'il désire tout aussi ardemment. Pour Bonnefoy, Chirico est donc, dès le départ, synonyme de déchirement, puisque son travail de peintre consiste, comme l'explique avec justesse John E. Jackson, à « faire de sa toile le théâtre d'une présence, mais d'une façon qui, essentialisant les objets représentés, transforme simultanément ce théâtre, et donc cette présence en rêve. C'est, en d'autres termes, d'identifier la vraie figure du réel à *l'ailleurs* d'une nostalgie d'autant plus pernicieuse qu'elle s'exerce sur les objets les plus simples<sup>2</sup> ». Déchirement d'autant plus complexe que la beauté simple dont Bonnefoy se dit privé dans les regards qu'il jette sur les toiles du peintre surréaliste, il demande qu'elle lui apparaisse « au loin, sous le signe d'un autre monde » (AP, 54). Bref, le théâtre de Chirico, ses colonnades, ses places, parlent à Bonnefoy d'un ailleurs, mais irréel, angoissant, donc insuffisant puisque « l'autre monde » dont il rêve, il le veut « de chair et de temps, comme le nôtre, et tel qu'on puisse y vivre, y changer d'âge, y mourir » (*idem*).

On peut donc dire que dans les tableaux d'Uccello et de Chirico, pour Bonnefoy, se trouvent perverties toutes dimensions spatiales et temporelles, données essentielles de l'existence humaine, et cela, entre autres, en raison de l'emploi particulier qui est fait de la perspective classique, ou géométrique, celle que les artistes de la Renaissance appelèrent *perspectiva artificialis*. S'attarder ainsi sur le mode de représentation particulier qui est celui de la perspective (le mot *prospectiva* ou *perspectiva* désignait, dans le latin du Moyen Age, la science optique, que les Grecs appelaient *optiké*, science qui s'occupe des phénomènes lumineux<sup>3</sup>), et le mettre en lien avec la notion de temps et de finitude, ainsi

<sup>2</sup> John E. Jackson, *Yves Bonnefoy*, Paris, Seghers (Poètes d'aujourd'hui), 1976, p. 10-11.

<sup>3</sup> Albert Flocon et René Taton, *La Perspective*, Paris, PUF (Que sais-je ?), 1994, p. 42.

qu'avec les notions de lieu et d'espace, permet à Bonnefoy de mener plus loin ses réflexions sur les entrelacements du visuel et de l'existential. Nous ne ferons ici qu'esquisser le problème : une analyse plus approfondie de la perspective suivra dans ce chapitre.

Chez Uccello, Bonnefoy note « l'emploi outré, abstrait, de la perspective ». Cet emploi, selon lui, « démembré l'espace, extériorise les événements et les choses, rend fantastiques les formes, lointaines les couleurs, nocturne toute l'image » (AP, 54). Ainsi, dans les tableaux du peintre renaissant, Bonnefoy ne perçoit qu'un monde spectral, étranger, extérieur au temps humain ; de même, la profondeur que permet la perspective ouvre, dans cette peinture, sur « un lointain obscur où se perd la structure de l'espace, mais aussi toute loi de notre monde » (I, 81). La perspective, ce « donner à voir » par excellence, est donc utilisée de manière à nous exiler d'un lieu terrestre, à nous priver d'un « donner à vivre ». Il semble que Bonnefoy reproche sensiblement la même chose au tableau de Chirico *Mystère et mélancolie d'une rue* (annexe ix), même s'il avoue y être attaché indéfectiblement<sup>4</sup>. La mélancolie qui s'exprime sur cette toile, selon Bonnefoy, c'est sans aucun doute celle

de la perspective, dont l'Occident a toujours compris qu'elle le portait à substituer au *lieu* comme on le vivait jadis, au lieu bruissant, signifiant, sacré, l'*espace* géométrique, l'extériorité, le néant. Accentuant les lignes de fuite, aggravant fantastiquement la découpe des choses au bord du ciel, Chirico élargit avec lucidité cet écart entre immédiateté et conscience, entre présence et concept, qui fut la crainte du classicisme et le point où commença l'art moderne (DCL, 256).

Nous le verrons, la perspective, dans son rapport à l'espace, ouvre sur l'une des problématiques essentielles de la poétique et de l'esthétique bonnefidiennes: celle du lieu. Mais pour l'instant, notons que la perspective, chez Chirico, semble être, aux yeux de Bonnefoy, un outil conceptuel qui refoule, ou nie<sup>5</sup>, toute possibilité de communion avec une « présence ». D'où l'impression de mélancolie, qui constitue, selon Bonnefoy, une des

---

<sup>4</sup> À propos de ce tableau, Bonnefoy écrit : « Absent de mon expérience des tableaux les plus délivrés, les plus simples, c'est comme s'il demeurait, minime scintillement, au filigrane de ceux où ne s'est pas complètement apaisé l'enfièvrement de l'imaginaire », « Georges de Chirico » dans DCL, p. 255.



données fondamentales du monde occidental depuis la Grèce, c'est-à-dire depuis le commencement précisément de la pensée conceptuelle. La mélancolie émerge, en effet, quand cette pensée conceptuelle favorise « une approche du monde qui ne retient des événements et des choses que tel ou tel aspect soigneusement défini, aux fins de la déduction précise d'une loi qui se veut universelle mais de ce fait est abstraite » (DCL, 61). Une telle vision du monde, abstraite, c'est-à-dire qui opère à partir de qualités bien précises et de relations spécifiques, nous coupe par le fait même, selon Bonnefoy, « de la richesse infinie de l'expérience sensible, alors que c'est à participer de cette profondeur, de cette immédiateté [...] qu'on peut se sentir au monde soi-même » (*idem*). La perspective, pensée conceptuelle, est donc à l'origine d'une perte et, donc, d'une sourde tristesse, d'une mélancolie. Cette humeur, pour Bonnefoy (et nous rejoignons encore une fois les liens qu'il ne cesse d'établir entre voir et vivre), indique la présence, chez un sujet, d'un rapport visuel et ontologique troublé, voire déchiré, avec ce qui l'entoure, puisqu'elle correspond à un « regard sur le monde qui éprouve qu'entre ce qui vaut et ce que l'on est il y a à la fois une possibilité d'intimité intense, exaltante et une irrémédiable distance » (*ibid.*, 62).

Bonnefoy persiste à croire que cette « possibilité d'intimité intense » est suggérée dans *Mystère et mélancolie d'une rue* de Chirico, ce qui explique l'inaltérabilité de son attachement pour ce tableau. Après avoir montré que le tableau est, à ses yeux, un échec, dans ce qu'il laisse voir de ses rapports avec une pensée conceptuelle, Bonnefoy explique qu'il est également un espoir. En effet, « dans ces verts et ces bleus, ces barres de noir, ces bouffées de blanc dans l'azur » propres à Chirico, il y a, entrevoit-il, un « signe dont on dirait qu'il nous parle d'une autre économie de l'esprit, encore impénétrée par nous, encore toute mystère » (*ibid.*, 256), signe qui est donc promesse d'un autre rapport, plus immédiat, plus intime, avec le monde. Il faut comprendre que Bonnefoy évoque cet espoir dans un texte de 1985 sur Chirico. Dans *L'Arrière-pays* (1972), ses vues sont tout autres ; il explique que Chirico lui parlait alors d'un *ailleurs*, mais sans lui en faire la promesse. En effet, tout ce à quoi menait l'utilisation distordue de la perspective chez le peintre, c'était à une occultation de la dimension temporelle. On l'a vu, Bonnefoy, à cette époque, rêvait

---

<sup>5</sup> À ce propos, André Chastel note que dans les œuvres du premier Chirico « Un dessin sommaire, des perspectives fantastiques suffisent à l'essentiel qui est l'allégorie de nostalgies indicibles, ou d'un nihilisme décidé », *L'Art italien*, Paris, Flammarion, 1982, p. 619.

d'un autre monde, mais d'un monde qui saurait précisément préserver cette dernière dimension. Il explique donc dans *L'Arrière-pays* que son manque de curiosité par rapport à la peinture italienne, plus particulièrement celle de la Renaissance, était attribuable à un effet de convergence : ce qu'il avait vu chez Chirico et chez Uccello lui faisait « douter des pouvoirs, du bien-fondé même, de la perspective classique. Déterminée par le nombre, intelligible, n'était-elle pas de ce fait une négation de la finitude ? » (AP, 54).

Le premier contact que Bonnefoy aura avec l'Italie correspondra donc pour lui à des moments de grandes révélations et de grandes maturations, ne serait-ce que parce qu'en ce lieu son déchirement : rêve d'un autre monde et désir d'un séjour terrestre, se verra apaisé. En effet, la Toscane et la peinture du Quattrocento lui rendent l'image sensible d'une réalité qu'il n'avait fait que rêver jusque-là ; en un lieu déterminé, c'est comme si l'ailleurs s'actualisait en ici : « [...] ce que j'avais pris, chez Chirico, pour un monde imaginaire, et qui plus est, impossible, en fait existait sur cette terre, sauf qu'il était renoué ici, recentré, rendu réel, habitable, par un acte d'esprit aussi nouveau pour moi que d'emblée mon bien, ma mémoire, ma destinée » (*ibid.*, 55). Dans les églises et les musées, Bonnefoy découvre avec bonheur et éblouissement les œuvres de Giotto, de Masaccio, de Piero della Francesca, et se trouve requis par la manière dont ces peintres ont su se servir efficacement de la perspective, non pas pour suggérer un sentiment d'exil et d'étrangeté, mais plutôt pour faire sentir que tout, si s'effectue un travail minutieux sur l'aspect visible des choses, peut être concentré et recueilli, sur la toile, en un même lieu, symbole d'unité et de plénitude. Ces peintres avaient donc travaillé, aux yeux de Bonnefoy, selon une tout autre méthode que celle d'Uccello :

En fait, ils rassemblaient l'évidence éparse, ils portaient dans l'expérience sensible la lumière et l'unité d'un sacré ; et la perspective, ils l'avaient conçue, je le comprenais maintenant, pour accomplir cette tâche : lui demandant de *délimiter l'horizon*, de découvrir et recueillir le possible, de dégager la conscience des préjugés, des chimères. Ce que j'avais cru une gnose, *trouant l'horizon* pour un autre ciel, définissait, comme la sagesse grecque, le lieu où vivre et la part précise de l'homme (*ibid.*, 56 ; c'est nous qui soulignons).

Ce qu'il croit trouver dans les œuvres marquantes du Quattrocento procure donc à Bonnefoy un bonheur à la fois physique et d'esprit, parce que ces dernières instillent en lui des impressions visuelles inédites, mais aussi parce que l'emploi du nombre qui y est fait

rend possible la levée d'une présence, parce que la forme coïncide avec l'avènement d'une incarnation. La quête qui était celle de Bonnefoy à cette époque, quête encore mue par le surréalisme, s'engage donc dans une autre voie : celle qui permettra le retour d'éléments précisément réels, incarnés. Et ce retour se fera, encore une fois, sous les auspices du visuel et de l'existential : « [...] la pierre, les arbres, la mer au loin, la chaleur, toutes les espèces sensibles qui jusqu'alors bougeaient sous mes yeux, miroitement d'eau fermée, me revenaient comme sèches, c'était ma nouvelle naissance » (*ibid.*, 56-57).

Mais l'art du Quattrocento aura vite fait de replonger Bonnefoy dans ses incertitudes, ses nostalgies, dans ses désirs d'un ailleurs, bref dans ce qu'il nomme « la force d'excarnation ». En effet, au moment même où s'affirmait un ici, où il découvrait, par la peinture, « un art de l'affirmation, une civilisation du lieu assumé » (*ibid.*, 58), il se réengagera dans ses rêveries d'un « lieu autre », et aussi d'un « art inconnu ». Bonnefoy explique que devant des œuvres de moindre renommée, et oubliées (« retables commandés par des communautés paysannes, travaux d'ateliers provinciaux », *ibid.*, 60), il pouvait éprouver la même impression de maîtrise que celle ressentie devant les tableaux des grands maîtres. Ces œuvres plus modestes, disséminées dans la province italienne, lui font croire un moment qu'elles reposent peut-être « sur des modes de perception, des façons d'être, sur une catégorie [...] dans l'expérience du monde » (*ibid.*, 62) qu'il ne possède plus, et donc qu'il doit découvrir ou redécouvrir. Ainsi, la conscience profonde qui a donné naissance à l'art italien, il ne croit plus qu'elle a eu son foyer dans les grandes villes, mais *ailleurs*, « dans un village lointain, en effet, une vallée presque close, une montagne pierreuse et presque déserte » (*idem*). Il y a donc ressurgissement du souci de l'arrière-pays, ce qui amènera Bonnefoy à errer en Toscane du Sud, en Ombrie, dans les Marches, et à se questionner, au contact de ses découvertes picturales, sur des « modes de perception », ainsi que sur des « façons d'être ». Mais comment expliquer cette tentation pour cet art et ces lieux excentrés, dont rêve Bonnefoy, et qui génère le mouvement de pensée par lequel l'idée d'arrière-pays lui revient ? Notre hypothèse est que cette tentation s'articule, chez Bonnefoy, à partir de la notion de « faille », présente dans ses observations et commentaires sur les phénomènes picturaux.

Son intérêt pour certaines productions plus modestes du Quattrocento amène Bonnefoy à critiquer certains aspects de l'œuvre de Piero della Francesca, pourtant son maître à penser dans le domaine pictural. Il note que même chez ce grand peintre :

[...] on peut percevoir dans l'immanence de l'unité à la figure des choses une *fêlure légère*, qui trahit la nature intellectuelle, seconde, de son acte d'affirmation. Aussi empirique soit-il à tous les confins de sa science, aussi conscient de ce que le nombre peut organiser mais non retenir, il reste qu'il a pensé ce qu'il représente, et dans ce moment d'esprit, c'est comme un excès d'apparence qui se marque, aux dépens de la vraie présence, qui a l'invisible pour fond. Or, si l'on observe cela, on peut – c'est Chirico à nouveau qui fait entendre son doute – ne plus voir qu'une image là où l'on touchait une terre (*ibid.*, 60-61 ; c'est nous qui soulignons).

Apparaît donc une « fêlure » dans l'immanence que donnait préalablement à éprouver les tableaux de Piero ; fêlure, fissure : là où peut s'engouffrer (comme chez Chirico) le désir d'un ailleurs, voire d'une transcendance. Cette fêlure, semble-t-il, est d'abord et avant tout produite par la manière conceptuelle dont procède le créateur lorsqu'il entre dans le processus de la représentation. Ici commencent à se reformuler les doutes qui assaillent Bonnefoy quant au bien-fondé de la perspective, qui repose précisément sur une « spéculation conceptuelle » (I, 75). D'abord suspectée, nous l'avons vu, en raison de l'emploi qu'en font Uccello et Chirico, puis redécouverte et acceptée, grâce à la façon dont la manient Masaccio et Piero, voilà la perspective remise en cause, et principalement en raison d'un balancement ou d'une dialectique du regard que l'on retrouve chez Bonnefoy et qui se rattache à la notion de faille. Nous avons analysé précédemment que lorsqu'il célèbre la perspective, il note que les peintres qui s'en sont servi l'ont fait afin de « délimiter » l'horizon et, par le fait même, de permettre « une synthèse de l'être dans la catégorie de l'espace » (AP, 58). Mais la perspective possède également le pouvoir de « trouser » l'horizon, de laisser présager un ailleurs. C'est dans cette trouée<sup>6</sup>, parente d'une fêlure, croyons-nous, que décide de s'engouffrer le regard de Bonnefoy, lorsqu'il est happé par la tentation de l'arrière-pays.

---

<sup>6</sup> Jean-Luc Marion, dans *La Croisée du visible* (Paris, La Différence, 1991, p. 12-13), parle quant à lui d'une « percée du regard » suggérée par la perspective, d'un « regard qui traverse le visible ». Il ajoute que, en perspective, « le regard traverse ce que l'on nomme, faute de mieux, un milieu, milieu si transparent qu'il n'arrête, ni ne ralentit le regard, et le laisse s'engouffrer, sans résistance aucune, comme dans le vide ».

Grâce à une analyse plus approfondie des essais de Bonnefoy sur la peinture de la Renaissance et la perspective, nous verrons comment il aborde la question de la « synthèse de l'être dans la catégorie de l'espace », et tenterons de démontrer que son questionnement sur le « donner à vivre » est intimement lié à une problématique spatiale. Plus avant, nous tâcherons aussi de comprendre comment Bonnefoy, dans une visée plus générale, questionne les problématiques perceptives et spatiales – dans lesquelles l'horizon joue une place centrale – que laissent deviner certains tableaux : le vrai lieu, la plénitude, le mouvement, l'union de l'ici et de l'ailleurs. La peinture, en ce sens, offre à Bonnefoy la chance de découvrir, synthétisés dans une image, les éléments qui forment le coeur même de son esthétique et de son art poétique.

## **2.2. La perspective : « le manquement de l'être dans les images »**

Nous aimerions maintenant nous attarder plus longuement sur la peinture italienne du Quattrocento, héritière des changements picturaux survenus à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle et au début du XV<sup>e</sup> siècle en Europe, principalement en Italie. Ces changements, comme l'explique Pierre Francastel, ont entraîné une esthétique totalement différente, qui rompait avec la schématisation planimétrique qui était celle des théories médiévales en peinture :

[...] il est de fait qu'avec les artistes du Quattrocento a pris naissance une certaine façon de former les images et d'en concevoir la propriété. À la conception plotinienne, qui tolérait l'image dans la mesure où elle constituait un symbole intellectuel et qui lui imposait, comme l'a montré M. Grabar, de figurer tous les détails sur un seul plan par refus de la profondeur – qui est la matière – d'où résultait nécessairement une peinture sans ombres et en surface, succède, au XV<sup>e</sup> siècle, une esthétique entièrement nouvelle<sup>7</sup>.

Cette nouvelle façon de « former les images », de même que la transformation du regard lancé sur les nouveaux pouvoirs de ces dernières, ne peuvent que questionner Bonnefoy, qui, nous l'avons vu, porte un intérêt soutenu aux variations de la représentation en peinture, ainsi qu'à leurs répercussions sur la manière dont les artistes en viennent à concevoir le monde qui les entoure. Nous le savons, ce qui métamorphose les données du

---

<sup>7</sup> Pierre Francastel, *Études de sociologie de l'art*, Paris, Gallimard (Tel), 1989, p. 144.

champ pictural à la Renaissance, c'est la découverte<sup>8</sup>, grâce principalement aux expériences faites par Brunelleschi devant le Baptistère de Florence, d'une nouvelle façon de figurer l'espace par l'entremise de la perspective, qui passe de science de la vision à science de la représentation artistique<sup>9</sup>, qu'Alberti constituera en doctrine dans son traité *De pictura*. Le Quattrocento, comme le rappelle Louis Marin, voyait, par l'entremise de la perspective, « la création d'un nouvel espace dont la construction était la représentation du monde visible (et de l'invisible dans le visible), représentation dont la peinture était le moyen suprême de connaissance objective<sup>10</sup> ». Bref, la perspective permet au peintre d'entrer directement en contact avec le monde visible et de le représenter d'une manière qui brise avec celle de la tradition médiévale<sup>11</sup>. C'est précisément cet intérêt de la Renaissance pour l'ordre du visible ainsi que cette nouvelle façon de figurer le monde sensible qui constituent les bases du discours de Bonnefoy sur la peinture italienne de cette période.

La perspective, et c'est ce qui à nos yeux fascine Bonnefoy, n'entraîne pas uniquement une révolution technique importante, basée sur une géométrisation de l'espace, mais ouvre par-dessus tout sur des enjeux philosophiques qu'il serait pertinent, suivant le point de vue de Hubert Damisch, de démêler. Damisch s'attache tout particulièrement à la « puissance

---

<sup>8</sup> Au sujet de la découverte ou de la redécouverte de la perspective à la Renaissance, voir les propos d'Hubert Damisch, qui apportent des nuances importantes sur la question. Entre autres : « Brunelleschi n'a pas inventé (ou réinventé) la perspective : il a trouvé le moyen, après y avoir perdu beaucoup de temps, de remédier aux erreurs auxquelles elle prête » (*L'origine de la perspective*, Paris, Flammarion, 1987, p. 77). Panofsky avait également insisté sur le fait que la *perspectiva artificialis* est une redécouverte, dont la nouveauté repose surtout sur la valeur symbolique qu'on lui accorde. En effet, l'Antiquité grecque et romaine connaissait, d'un point de vue empirique, la perspective, mais sans lui accorder la valeur que la Renaissance lui attachera.

<sup>9</sup> Panofsky rappelle clairement que « ce qu'au Moyen Age on avait appelé *perspectiva*, c'était tout simplement l'optique, c'est-à-dire une théorie fort élaborée de la vision, qui tendait à déterminer la structure de l'image visuelle par des moyens mathématiques ; mais qui ne prétendait nullement enseigner à l'artiste comment reproduire cette image dans un tableau ou un dessin », « Artiste, Savant, Génie. Notes sur la "Renaissance-Dämmerung" » dans *L'œuvre d'art et ses significations. Essai sur les arts visuels*, Paris, Gallimard, 1969, p. 110.

<sup>10</sup> Louis Marin, « Ruptures, interruptions, syncopes dans la représentation de peinture » dans *De l'interprétation*, Paris, Seuil-Gallimard, 1994, p. 368.

<sup>11</sup> Panofsky note que « L'artiste médiéval, qui travaillait d'après l'*exemplum* plutôt que d'après nature, devait s'accorder en premier lieu avec la tradition, et seulement en second lieu avec la réalité. Entre cette réalité et lui était tendu un rideau, sur lequel les générations précédentes avaient esquissé les formes des hommes et des animaux, des édifices et des plantes ; rideau qui pouvait de temps à autre être soulevé, jamais enlevé. Il en résulte qu'au Moyen Age, en règle générale, l'observation directe de la réalité se limitait aux détails, pour compléter plutôt que supplanter le recours aux schèmes traditionnels », « Albert Dürer et l'antiquité classique » dans *op. cit.*, p. 239.

euristique du dispositif perspectif, [à] sa valeur de modèle pour la pensée<sup>12</sup> ». En cela, il s'inscrit dans la lignée d'un Erwin Panofsky, dont les avancées théoriques lorsqu'il est question de perspective font écho aux développements de Ernst Cassirer sur l'idée de forme symbolique. En effet, pour Panofsky, rappelle Damisch, il demeure important de considérer « la perspective comme l'une des "formes symboliques" majeures à travers lesquelles l'esprit – comme parlait Ernst Cassirer – appréhende l'être, ou, comme on voudra dire (et comme le disait encore Cassirer), à travers lesquelles il appréhende la réalité, ou le monde, et l'interprète<sup>13</sup> ». La perspective, en tant que forme symbolique, se donne ainsi pour tâche de conquérir le monde sous la forme d'une représentation. On comprend dès lors jusqu'à quel point Bonnefoy peut ériger sa pensée sur ces idées. Ne se soucie-t-il pas constamment de voir comment un univers de représentation, que ce soit celui de l'art ou du langage, peut en arriver à former (tout comme les formes symboliques de Cassirer) un système indépendant qui ne doive rien à une réalité extérieure, reposant au contraire sur des lois internes de production ?

Les questionnements et essais de Bonnefoy sur la perspective et sur la peinture italienne du Quattrocento recourent systématiquement cette problématique « symbolique ». En effet, aux yeux de Bonnefoy, la perspective, qui a pour objectif de donner à voir le monde, peut en arriver à le perdre totalement si elle a pour souci de l'analyser expérimentalement, de l'intellectualiser, de le faire entrer dans ses lois géométriques : « Tel est le dilemme de la perspective, et soudain de l'art : ce qui apportait, avec la variété des attributs de la chose, tout le réel, en un sens, c'est aussi ce qui perd, tout de suite, tout le réel » (I, 75). La problématique que soulève Bonnefoy pourrait donc se résumer à ceci : la perspective, lorsque l'on ne lui accorde qu'une valeur empirique, donne la dimension géométrique de l'espace visible, mais non la dimension ontologique de tout ce qui est. Pour Bonnefoy, rappelle Jean Pierrot, l'image picturale (plus spécifiquement ici les images de la Renaissance italienne) peut en ce sens être source d'aliénation :

L'image picturale [...] relève le plus souvent d'un effort d'intellectualisation du réel [...]. Tel est bien en effet, ce qui, aux yeux de Bonnefoy, caractérise en grande partie l'histoire de la peinture européenne depuis le Quattrocento, avec

---

<sup>12</sup> Damisch, *op. cit.*, p. 7.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 24.

le souci de plus en plus tyrannique de figuration exacte, et l'introduction dans le tableau de la perspective, qui est réduction de l'espace, du lieu, domaine de l'accident et du divers, à un schéma géométrique, à des proportions exactes. Ainsi l'image se trouve, presque autant que le mot, menacée par le concept<sup>14</sup>.

Comme le suggère Pierrot, Bonnefoy critique en premier lieu la nature conceptuelle de l'instrument perspectif. Le concept, chez lui, nous le savons, est directement en lien avec une méconnaissance de la réalité sensible ; la peinture faite concept mènera donc à une défaillance de l'être dans la figure, ou à ce qu'il nomme « l'essentiel manquement de l'être dans les images » (I, 183). Avant d'aller plus loin dans notre réflexion, il nous apparaît nécessaire de mieux définir la portée sémantique du terme *être* dans la pensée de Bonnefoy. Il faut d'abord noter qu'il a été fortement influencé, dans ses années de formation, par les idées d'Étienne Gilson, notamment celles exposées dans *L'Être et l'essence*. Dans son ouvrage, Gilson s'attarde à la distinction scolastique entre l'*eccéité* (l'être) et la *quiddité* (l'essence), et dénonce les dérives de toute métaphysique traditionnelle qui, par idéalisme, en vient à résumer l'être à un ou des principes objectivables. L'être, c'est le fait même de l'existence, le fait qu'une chose ou un être sont là devant nous, dans leur *eccéité*, et cela ne peut être réduit au concept. L'essence, par contre, se rapporte à ce que sont les êtres ou les choses, à leur *quiddité* ; s'attarder à l'essence, c'est tenter de rendre compte, par l'analyse et la description, des caractères et attributs qui définissent ces êtres et ces choses. Bonnefoy, quant à lui, un peu à la manière de Gilson, tâche par tous les moyens de renverser le penchant naturel de la philosophie à faire de l'essence (du concept) le noyau même du réel, au détriment de l'être (de la présence)<sup>15</sup>.

Pour Bonnefoy, l'être vient à manquer dans les figures qu'ébauche la perspective, sans doute en raison du souci « essentialiste » de cette dernière ; il y a tragédie de l'espace lorsque le peintre ne travaille plus qu'en géomètre. Dans un article important sur les conséquences de la mise en place du système perspectif à la Renaissance (« Le temps et

<sup>14</sup> Jean Pierrot, « La crise du signe dans la poétique d'Yves Bonnefoy » dans *Yves Bonnefoy : Poésie, art et pensée*, colloque international sous la direction de Yves-Alain Favre, Pau, Université de Pau, 1986, p. 367.

<sup>15</sup> Bonnefoy s'appuie sur le mythe de Perceval afin de s'opposer aux penchants conceptuels de la philosophie tout en ébauchant une « science perceptive » de la présence : « J'ai en esprit cependant une tout autre question. Et la plus fondamentale, portant sur la présence et non plus sur la nature des choses. Le Perceval en nous d'une conscience à venir n'aurait pas à se demander ce que sont les choses ou les êtres, mais pourquoi ils sont dans ce lieu que nous tenons pour le nôtre et quelle obscure réponse ils réservent à notre voix. Il aurait à s'étonner du hasard qui les supporte, il aurait à soudain les voir. Et ce serait, bien sûr, dans le



l'intemporel dans la peinture du Quattrocento »), Bonnefoy affronte le problème de front et le situe avec pertinence dans un continuum historique :

Je ne sais si, égaré par l'idée que la perspective a eu pour souci une figuration de l'espace, on a jamais assez souligné son principal caractère, que je dirai *conceptuel*. Avant la perspective, avant cette réduction chimérique de l'objet à sa situation dans l'espace, la représentation des choses était métaphorique et mythique. Je veux dire que le peintre évoquait l'objet par quelque élément de son apparence, librement choisi par son analogie, sa ressemblance foncière avec l'*être* qu'on lui prêtait. Le profil d'un oiseau, rapide, semblait le nommer à bon droit, comme le hiéroglyphe égyptien était supposé l'avoir fait. Des rinceaux disaient par analogie mieux que l'aspect de la vigne : son mouvement profond, son élan dans le temps, quelque chose comme son âme. Et les couleurs elles-mêmes, spiritualisées, faites symboliques par le fond d'or, signifiaient non pas l'accident, l'aspect fugitif qui n'est qu'un fantôme, mais la vertu spécifique de la chose, cet invisible qui est, même dans la vie quotidienne, la seule réalité. Car, n'est-ce pas, nous voyons ainsi. Nous ne percevons pas les qualités de la chose, mais sa totalité, son regard. Nous retenons de son apparence quelque partie plaisante ou hostile pour projeter comme l'ancien peintre, dans un espace mental, notre fable de ce qu'elle est (I, 74 ; c'est nous qui soulignons).

Bonnefoy, en s'attaquant à la nature conceptuelle de l'instrument perspectif, rend en quelque sorte hommage au mode de représentation qui était celui des peintres médiévaux. Cette représentation, comme il l'écrit, était « métaphorique et mythique », c'est-à-dire qu'elle ne cherchait pas à détailler les moindres « qualités » de la chose perçue, mais plutôt à faire sentir, par un simple trait ou un simple à-plat de couleur sur la toile, que cette chose existe, là devant nous, et que sa présence, son « âme », son « mouvement profond » ont été captés par l'artiste. Cette opposition que développe Bonnefoy entre *eccéité* et *quiddité*<sup>16</sup>, comme nous pouvons le constater, le conduit à réfléchir sur des questions de perception visuelle et de représentation de l'espace. Rapidement, il en vient à noter que la perspective dénie l'approche perceptive de l'art pictural médiéval, c'est-à-dire le fait qu'on puisse percevoir la totalité d'une chose. Pour lui, ce qui caractérise la perspective, c'est un penchant tyrannique pour le détail et la précision :

L'exactitude portée dans la catégorie de l'espace – ou même, simplement, le souci de *penser* l'espace, de séparer de notre intuition globale une perception de l'espace – a contraint à des précisions aussi vaines dans tous les domaines de

---

premier mouvement de cette science incertaine, connaître cette mort, cet anonymat, cette finitude qui les habitent, les ruinent » (I, 123-124).

<sup>16</sup> Le combat entre être et essence sur le plan pictural, Bonnefoy l'entrevoit aussi sur le terrain de la poésie : « Je voudrais que la poésie soit d'abord une incessante bataille, un théâtre où l'être et l'essence, la forme et le non-formel se combattraient durement » (I, 127).

l'aspect. En un mot, l'analyse des qualités sensorielles a remplacé l'intuition de l'unité substantielle. L'image n'a plus été au modèle qu'elle se donne que ce qu'est à la chose sa définition, son concept. À un art de l'évidence a fait suite une spéculation conceptuelle, à la certitude une hypothèse toujours en quête de son ultime confirmation (I, 75).

Ce qui s'ébauche selon les règles de « l'empirisme plastique » propre à la perspective marque donc le triomphe, comme le note avec justesse Francastel (et Bonnefoy tient sensiblement le même discours), des apparences et de l'esprit d'analyse. En effet, « L'univers géométrique va se substituer à l'univers graphique et symbolique du Moyen Âge. De nouvelles valeurs vont être classées. Ce n'est plus la qualité intrinsèque des objets ou leur utilité morale qui servira d'échelle, c'est leur position réciproque dans l'espace. On va explorer le monde des apparences<sup>17</sup> ». Représenter le monde d'après les données, vraies ou fausses, recueillies par les sens, et que va réorganiser minutieusement un esprit d'analyse, soucieux de clarté<sup>18</sup>, entraîne inévitablement les peintres qui usent de la perspective à faire de leur art un art de l'Idée (art où prévaut, écrit Bonnefoy, « la pensée que le monde que nos sens appréhendent est l'émanation d'un Intelligible », DCL, 149). À ce propos, il n'est pas inutile de réévoquer le fait que l'art pictural de la Renaissance se situe, comme nous le savons, directement dans le sillage de l'art classique gréco-romain, fasciné par le rapport parfait, et où prédomine, selon Bonnefoy, la mimésis. Rappelons encore qu'à ses yeux, ce mode de représentation « postule que le visible est propriété de l'esprit » (AT, 11). Ainsi, la perspective, qui symbolise pour plusieurs le parachèvement des entreprises mimétiques<sup>19</sup>, hériterait, si nous suivons avec cohérence les raisonnements

<sup>17</sup> Francastel, *op. cit.*, p. 145. Bonnefoy, quant à lui, croit que la perspective, d'une part, permet de présenter l'objet réel dans l'espace plan, ce qui assure la plénitude de l'objet ; mais que, d'autre part, cette façon de représenter se limite à rendre compte de l'apparence de l'objet. Bonnefoy écrit que la perspective est contrainte par « l'entrave de ne saisir de la chose que l'apparence » (I, 183).

<sup>18</sup> Pour davantage de précision sur ce désir renaissant de clarté dans la représentation de l'espace, voir John White, *Naissance et renaissance de l'espace pictural*, Paris, Adam Biro, 1992.

<sup>19</sup> Vasari, à la Renaissance, croit que la perspective doit être avant tout considérée comme un instrument d'illusion naturaliste. M. Dalai Emiliani explique clairement la portée des propos de Vasari : « Après avoir établi le principe esthétique de l'art comme *mimesis* des formes naturelles, "la peinture n'étant pas autre chose qu'une contrefaçon de tout ce qui existe dans la nature, tel qu'elle nous le présente, simplement par le dessin et les couleurs" (Giorgio Vasari, *Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Florence, éd. par C. Ragghianti, Milan-Rome, 1943-1949, I, p. 581), Vasari dans son *Introduction à l'art de la peinture* indique comme nécessaire aux peintres et loue à plusieurs reprises la perspective, ainsi que les "raccourcis" des figures, quand "ils font sans doute possible que l'œil est trompé, la peinture semblant vivante et en relief" (535) » dans « La question de la perspective », préface à Panofsky, *La Perspective comme forme symbolique*, Paris, Minuit, 1975, p. 18.

associatifs de Bonnefoy, de la pensée platonicienne de la culture antique, pensée « qui aimait établir des lois, dégager des formes, accéder à l'universel » (DCL, 64). Plus encore, ce désir platonicien « de s'élever jusqu'à la contemplation de l'Idée » peut être néfaste pour l'artiste puisqu'il le prive « de prendre vraiment plaisir à la réalité brute, immédiate, riche pourtant des odeurs, des bruits, des saveurs du monde » (*idem*). La perspective est donc synonyme d'une perte, voire d'une absence : « La surface du tableau, en Italie au moins, n'est pas le moyen d'une analyse, mais une catégorie de l'absence » (I, 183). Nous revenons donc à notre réflexion de départ, qui cherchait à comprendre ce que signifiait l'expression de Bonnefoy : « l'essentiel manquement de l'être dans les images ». Au terme de notre parcours, nous pouvons affirmer que, pour Bonnefoy, dans la mesure où il fait appel à la perspective, l'art italien de la Renaissance

[...] regarde l'objet par l'extérieur, et ainsi le réduit à son apparence – simple enveloppe qui nous suggère qu'il n'est que vide et néant. Il s'ensuit que les arbres et les collines, qui ne sont nullement du non-être par nature, vont le devenir, ainsi extériorisés, en image. Le drame de la Renaissance, c'est ce risque de tuer ce qu'elle a aimé, avec l'instrument même qui lui permettait de le voir [...]. Qui pense en termes d'objets, comme la perspective le veut, ne rencontre que des fantômes. Et deux fois plus il en va ainsi quand, pour donner de l'être à tant d'extériorité, la conscience toscane cherche à manifester dans les formes une harmonie qui les raccorderait au divin. Car cette perfection supposée des proportions du réel ne s'évoque qu'au prix de l'exclusion de tout accident, autrement dit de toute existence particulière (R, 19-21).

Ce « drame de la Renaissance », Bonnefoy, tout en poursuivant son enquête sur la profondeur créée par l'espace perspectif, va d'abord y réfléchir par l'amorce d'une analyse des diverses manifestations du temps qu'il croit déceler dans la peinture des plus grands maîtres du Quattrocento.

### **2. 3. Temps visible et profondeur : l'exemple de Masaccio**

Une année avant la parution de son essai sur « Le temps et l'intemporel dans la peinture du Quattrocento » en 1959, Bonnefoy avait fait paraître son deuxième recueil de poèmes important, *Hier régnant désert*, où s'affirme et se développe, comme l'ont montré de nombreux critiques, une poétique du temps, ou plus encore, une poétique du

vieillessement où se dévoile une vérité d'existence<sup>20</sup>. Ainsi, l'essai de Bonnefoy peut constituer en quelque sorte une mise à l'épreuve, mais sur le plan de l'esthétique picturale, des problématiques existentielles que l'on retrouvait dans le texte poétique, ou, comme le propose Michèle Finck, nous pouvons considérer la « critique d'art » de Bonnefoy comme « le lieu d'un débat où la poétique cherche sa voie<sup>21</sup> ». Il y a bel et bien, dans l'essai de Bonnefoy (le titre en est déjà une bonne indication), un débat, qui révèle les tendances contradictoires qui le déchirent dans sa façon de réagir au temps – à entendre ici comme la réalité de l'existence – : d'un côté, un désir de s'en abstraire, de l'autre, un désir d'y consentir, d'accepter ce qui s'y rattache. Ce débat, nous le verrons, Bonnefoy va en faire le débat opposant deux types de peintres à la Renaissance : ceux qui vont désirer sauver une pensée de l'intemporel, héritée du monde grec, et ceux qui, au contraire, vont aimer le temps, avec tout ce qu'il implique d'ambiguïtés, de contradictions, d'obscurité. Les développements qui suivent reviendront donc sur deux problématiques ébauchées dans les premières parties de ce chapitre : d'abord, la problématique de l'Idée, qui réapparaît chez Bonnefoy lorsqu'il croit déceler dans certaines œuvres renaissantes un penchant pour une pensée nouvelle de l'intemporel ; ensuite, la problématique du « donner à voir », qui se manifeste en peinture par le souci de l'artiste de faire sentir en image le « temps d'existence qui fait et défait notre vie » (I, 65).

L'essai de Bonnefoy s'ouvre sur la description d'un sentiment particulier de tristesse, rattaché à l'aspect irrémédiable du temps qui passe et efface tout, que le visiteur risque d'éprouver lorsqu'il se retrouve, dans le chœur de l'église Saint-François à Arezzo (annexe x) en Italie, devant l'*Histoire de la Vraie Croix*, œuvre de Piero della Francesca menacée par la ruine<sup>22</sup>. Devant cette œuvre, toutefois, le sentiment de tristesse fait rapidement place, selon Bonnefoy, à ce qu'il nomme, reprenant les mots d'Henri Focillon, un sentiment de *sécurité intellectuelle*. La menace que faisait planer le passage du temps

<sup>20</sup> À titre d'exemple, cet extrait d'un poème contenu dans la section « Le chant de sauvegarde » : « Et j'ai vieilli, passion désormais, âpre veille, / J'ai fait naître un silence où je me suis perdu. / Plus tard j'ai entendu l'autre chant, qui s'éveille / Au fond morne du chant de l'oiseau qui s'est tu (P, 152).

<sup>21</sup> Michèle Finck, *Yves Bonnefoy. Le simple et le sens*, p. 82.

<sup>22</sup> Ce souci pour des œuvres menacées par la ruine se retrouve très tôt dans les écrits de Bonnefoy. En effet, dès *Peintures murales de la France gothique*, paru en 1954, Bonnefoy s'interroge sur les ravages du vandalisme, et donc sur la disparition de peintures murales importantes. Comme il le rappelle, ces actes de destruction « séparent une civilisation de ses origines, et vont ainsi jusqu'à la perdre » (PMF, 6).

sur les assises visibles du tableau se dissipe en raison d'une révélation provoquée par l'espace soudainement éclairé des images picturales, voire de la

[...] découverte d'une configuration primordiale, à la fois évidente et simple, à partir de laquelle il n'y aurait plus qu'à déduire une inépuisable vérité. Ainsi en géométrie cherche-t-on dans la figure qui fait problème une structure plus simple, qui se confond avec une loi. Ainsi en mécanique réduit-on l'équation d'un problème, en « éliminant le temps », comme on dit, pour faire apparaître, une fois ce temps résorbé, la relation invariante qui est la part intelligible, et comme immobile, du phénomène. Quel est la réduction que Piero a opérée ? Justement, je le crois, celle du temps (I, 63).

Piero s'inscrit donc, selon Bonnefoy, dans toute une tradition qui a voulu traduire en art un sentiment de l'intemporel. Cette tradition trouve sa source dans la pensée grecque de la durée, dans laquelle ne transparaît rien d'existential. S'appuyant sur les travaux d'Henry Corbin, Bonnefoy explique que dans les conceptions que se fait ce type de pensée concernant le temps, « l'individu tend à se confondre avec la notion la plus générale qu'il peut avoir de l'espèce humaine, son âme étant conçue à la façon des Idées, des formes pures » (*ibid.*, 68). La statuaire grecque, avec ses personnages aux « yeux clos et ouverts à la fois » (*idem*) offre en ce sens l'exemple parfait, selon lui, d'un mode de pensée créatrice qui se détourne de toute préoccupation temporelle « pour une participation continue et tout intérieure à l'éternité » (*idem*). Il prend bien soin de rappeler que la pensée de l'intemporel de l'art classique grec exerce sur chacun d'entre nous un pouvoir de fascination, sans doute parce que les images qui y sont rattachées, dans leur parfaite harmonie, disent une quiétude que ne vient pas troubler le caractère trouble et angoissant du temps.

Ce sentiment de l'intemporel, qui dresse l'éternité contre le temps, Bonnefoy le voit traverser tout le Moyen Âge, et il prend soin de rappeler que toute l'Italie jusqu'à Cimabue en gardera la trace. Toutefois, il note que, au Moyen Âge et au début de la Renaissance, cet intemporel se recentrera sur la question religieuse. En effet, dans les figures de cette période, on voit « se déformer par souci de la transcendance et du salut les techniques mûries en Grèce, le canon de Polyclète appelé à un sens mystique, le nombre se transmuier en symbole, la géométrie de pensée se faire hypnose » (I, 70). Nous avons vu précédemment comment Bonnefoy lisait, sur le plan visuel et ontologique, le symbolisme

médiéval en peinture ; nous sommes donc plus à même de comprendre que même si l'art médiéval emprunte à la Grèce la notion d'intemporel, il n'est pas sujet de critique, puisque, d'un autre côté, il ne cherche pas à perpétuer le mode de représentation, basé sur les Idées, cher à cette civilisation. L'art de l'intemporel dont parle Bonnefoy se trouve à être remis en cause par l'émergence, vers 1400, d'une pensée sociale qui accorde de plus en plus d'importance au temps, jusqu'alors quelque peu méprisé. Bonnefoy associe ce facteur de crise à ce qu'il nomme « la réévaluation de la finitude » (I, 71), c'est-à-dire à la reconnaissance du statut singulier du temps existentiel, né de la pensée de la mort. Les XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles vont, dans cette perspective, préparer cette crise, notamment par leur manière de porter un intérêt de plus en plus marqué au temps profane, mais sans que ce temps ne se voie toutefois associer de valeur particulière. Parallèlement, sur le plan artistique, Bonnefoy suggère que les créateurs

réapprenai[en]t à représenter la vicissitude humaine. Mais ce n'était à cette époque qu'en marge, et longtemps dans les seules catégories du pittoresque, de la rusticité, du comique. Quand l'intemporel s'exprimait par l'architecture et tout le sérieux des arts majeurs, on ne permettait au temps quotidien que d'égayer quelque stalle. Ou, si quelque fragment de durée trouvait place dans un tableau, c'était juxtaposé à de l'éternel et sans qu'aucun effort de l'esprit en pût faire une vérité unique (*idem*).

En tâchant de comprendre les conséquences de cette « réévaluation de la finitude » dans le domaine artistique et pictural, Bonnefoy rejoint les idées de Panofsky développées dans ses *Essais d'iconologie*. Plus précisément, ici, il tâche de définir la *Weltanschauung*, la vision du monde, propre à une époque et à une société données. Cette vision du monde, dont dépend la production artistique d'une époque, doit, selon Panofsky, être prise en compte par l'historien d'art s'il désire interpréter avec pertinence cette production (Panofsky parle de « sens-document »). En d'autres mots, c'est « l'histoire générale des idées qui nous renseigne sur ce qui était possible pour une certaine époque et pour un certain cercle culturel sur le plan de la *Weltanschauung* <sup>23</sup> ». Nous verrons plus loin que Bonnefoy semble trouver dans le modèle de Panofsky d'autres données pour bien lire les œuvres picturales.

---

<sup>23</sup> Erwin Panofsky, « Contribution au problème de la description d'œuvres appartenant aux arts plastiques et à celui de l'interprétation de leur contenu » dans *La Perspective comme forme symbolique et autres essais*, trad. sous la direction de Guy Ballangé, précédés de « La question de la perspective » par Marisa Dalai Emiliani, éd. de Minuit, 1975, p. 253.

Giotto, qui fut l'élève de Cimabue, participe activement aux premières métamorphoses qui s'effectuent dans les conceptions que les peintres se font du temps. Bonnefoy ne fait pas de Giotto, comme on l'entend souvent, celui par qui en peinture le monde sensible aurait été découvert : « Nul horizon dans son œuvre », écrit-il, « rien qu'un décor » (I, 72) ; il en fait plutôt le peintre qui a su retrouver le geste humain, et par conséquent, le temps humain<sup>24</sup> :

Ici, dans le *Noli me tangere* (annexe xi), le pathétique de la surprise. Ici, dans la *Déploration* (annexe xii), les hésitations, les tâtonnements de l'amour affronté à l'irréremédiable. Toujours ce qui n'a d'être que dans le temps, par le temps ; et toujours celui-ci comme le seul horizon, puisque dans la *Nativité* de Padoue où l'anxiété et l'espoir se penchant sur la naissance – tous actes du temps déchu où rien ne naît qui ne meure –, il aide même à signifier le divin. Bien entendu, Giotto ne confère pas pour autant la valeur suprême au temps profane. Il ne fait que tirer avec une admirable logique la conséquence de la pensée que Jésus s'est incarné *dans le temps* [...] (*ibid.*, 72-73).

Aux yeux de Bonnefoy, ce qu'il faut retenir avant tout dans les innovations apportées par Giotto, c'est que « Désormais le temps est *visible* et [que] le problème se pose d'y consentir » (*ibid.*, 73). Nous n'insisterons pas encore ici sur le fait que, pour Bonnefoy, tout est réévalué selon des données visuelles. Nous nous contenterons de rappeler que, pour lui, il y a, à l'origine de l'art pictural du Quattrocento, la formation de deux partis, qui reposeront sur deux modes fondamentaux, mais différents, de création. Dans l'un de ces partis, les peintres « essaieront de sauver la pensée non médiatisée de l'intemporel » (*idem*). Mais, ajoute Bonnefoy, cet intemporel n'aura plus à voir avec la manière dont tentait d'en rendre compte l'art médiéval ; en effet, « l'intemporel, dans ses formes maintenues, va changer peu à peu de sens, devenir à nouveau l'Idée, le royaume intelligible des esprits » (*idem*). Dans l'autre parti, les peintres « choisiront d'aimer le temps » (*idem*), accordant ainsi de plus en plus d'importance aux passions, aux déchirements de la subjectivité, mais tout en tâchant de les comprendre à partir, écrit Bonnefoy, de la « liberté divine ».

---

<sup>24</sup> E. H. Gombrich fait remarquer qu'il est « de tradition d'ouvrir un nouveau chapitre avec Giotto. Les Italiens ont toujours considéré qu'avec ce grand peintre commence une époque artistique tout à fait nouvelle ». Il note plus loin, et cela rejoint les propos de Bonnefoy, qu'en « Renonçant à toute écriture conventionnelle, il [Giotto] était maintenant capable de créer l'illusion comme si l'épisode sacré se déroulait vraiment devant nos yeux [...]. Giotto se demandait sans cesse : comment se tiendrait un homme, comment

Aux tableaux au caractère intemporel de Piero, que Bonnefoy présente au début de son essai, s'oppose un tableau d'Uccello, la *Profanation de l'Hostie* (annexe xiii). Selon Bonnefoy, ce tableau « n'a d'être que par le temps, non pas parce qu'[il] met en scène une action [mais parce] qu'[il] s'angoisse, dans le tremblé des doigts ou la fixité des regards, d'un avenir imminent et de sa virtualité tragique, [parce] qu'[il] dit l'être propre de ce réseau de projets et d'inquiétudes que nous nommons notre temps » (*ibid.*, 66). Pour Bonnefoy, Uccello, par des moyens picturaux, réussit à donner visage au temps. À partir de là, nous sommes en droit de nous demander comment le temps peut en venir à se faire visage, ou comment il fait sentir sa visibilité en peinture (souvenons-nous de la formule citée plus haut : « Désormais le temps est *visible* »). La première réponse que semble apporter Bonnefoy est la suivante : d'une manière générale, toute œuvre picturale, par les objets qu'elle donne à voir, peut signifier, voire *symboliser*, une certaine sorte de temps ; ainsi, par exemple, un tableau de La Tour : « Une flamme qui brûle, dans la *Madeleine* de La Tour (annexe xiv), dit sa propre durée, patiente et finie, et symbolise aussi l'heure humaine ; le regard de la jeune femme, immobilisé, suspendu, indique cet arrêt qu'est la réflexion ; le crâne est signe d'éternité, mais d'abord de la fatalité de la mort » (*ibid.*, 66-67). Dans sa façon de décrire les différents signes de la scène figurative représentée par le tableau de La Tour et de les interpréter comme la manifestation d'une temporalité, Bonnefoy se rapproche à nouveau, sur le plan de l'histoire de l'art, de la science iconologique de Panofsky, qui cherche à établir des liens entre art et pensée, entre images et idées<sup>25</sup>. En fait, Bonnefoy considère, dans ce cas-ci, le contenu iconique, facilement reconnaissable sur le plan visuel, comme producteur du sens de l'image picturale<sup>26</sup>.

---

agirait un homme, quel geste ferait un homme qui prendrait vraiment part à tel événement, et surtout comment notre œil verrait-il telle attitude ou tel geste ? », *Histoire de l'art*, Paris, Gallimard, 1997, p. 201-202.

<sup>25</sup> Pour être plus précis, nous pouvons voir dans la signification qu'attribue Bonnefoy au crâne présent dans le tableau de La Tour un écho de ce que Panofsky appelle la « théorie des types », le type étant à entendre comme « la représentation dans laquelle un certain sens-chose s'est allié à un certain sens-signification de façon si indissociable que cette représentation est traditionnellement devenue le porteur de ce sens-signification » (Panofsky, *op. cit.*, p. 244). Bonnefoy explique en effet que les objets dans la *Madeleine* sont pour lui des « emblèmes ».

<sup>26</sup> Au sujet du développement de la science iconologique et des autres modèles qui sont venus la critiquer, voir les travaux de Marie Carani, notamment l'article « Dépasser l'arrêt sur l'iconicité. Une étude de cas : la peinture du figuratif québécois Jean-Paul Lemieux » dans *Visio*, volume 1, numéro 3, automne 1996-hiver 1997. Carani y fait un historique des différentes conceptions de l'iconisme. Elle note : « En donnant priorité au contenu iconique des messages imagiers, en n'interprétant que le réseau verbal qui s'inscrit dans les figures reconnaissables du texte visuel, Panofsky occultera ainsi le plus souvent dans son modèle [...] le niveau



À partir de cette base théorique, Bonnefoy s'attaque à un problème qui, sur le plan de la lecture d'œuvres picturales, n'est pas familier : celui, écrit-il, du « temps retenu dans l'image même comme un des aspects de ce qu'elle dit » (*ibid.*, 65). Nous savons que la peinture, principalement en raison des fameux principes édictés par Lessing dans son *Laocoon*, se trouve habituellement davantage associée à la question de l'espace qu'à celle du temps. Bonnefoy renverse ici les données et poursuit sa réflexion en puisant plus en profondeur, il nous semble, dans le modèle iconologique de lecture des œuvres picturales proposé par Panofsky. Afin de mieux comprendre le temps qui peut être suggéré dans la peinture, Bonnefoy revient sur les changements provoqués dans la représentation de l'espace par la perspective. En ce sens, il s'intéresse à ce que Panofsky nomme « l'histoire du *style* », c'est-à-dire qu'il prend conscience des « principes généraux de représentation qui déterminent la forme donnée à l'objet<sup>27</sup> », principes qui donnent des balises (des « correctifs », écrit Panofsky) à partir desquelles il est par la suite possible d'ébaucher une plus juste interprétation. Ainsi, aux yeux de Bonnefoy, c'est l'effet de profondeur créé par la perspective linéaire qui détermine la forme des objets représentés et qui permet, dans le tableau, d'introduire une épaisseur temporelle :

On a prétendu que la profondeur a été inventée, peu à peu, pour l'expression de l'espace : c'est mal poser le problème. En fait, le plan n'est en peinture que le mode d'être, et ainsi le lieu, de la Forme, de ce qui est essence et intemporel. Si même un mouvement ou une action s'y dessinent [...], c'est un mouvement essentiel, archétypal, l'acte sacré qui dissipe le temps profane. Aussi l'indication de profondeur ne peut-elle y porter que la dimension de matière, la nuit du monde sensible. Elle remplace l'évidence par le doute, le divin par l'existential qui est le temps. Oui, le temps n'est donné dans l'œuvre que par la profondeur dans le mouvement, par son épaisseur d'hésitations, d'ambiguïtés, de contradictions [...]. Réciproquement, la figure « dans l'espace » n'est pas plus près de l'objet que ne l'est la figure plane. Elle est simplement figure *d'autre chose*, en un mot de l'existence et non plus de Dieu (I, 67).

La perspective, en ouvrant le plan à la profondeur, sert donc, selon Bonnefoy, à faire sentir dans le tableau diverses manifestations relatives au temps ; ou, plus précisément, écrit-il, la perspective « porte le temps au cœur des problèmes les plus spécifiques de la

---

plastique du tableau pour privilégier avant tout les seuls signifiés de la représentation et ce, sans souci de les mettre en rapport avec le plan visuel » (p. 104).

<sup>27</sup> Panofsky, *op. cit.*, p. 240-241.

peinture » (*ibid.*, 74). Nous savons que la perspective, pour Bonnefoy, est de nature conceptuelle et que, par son souci de *penser* l'espace, elle risque de perdre tout le réel. Il ajoute que cela est également vrai pour « ce réel qu'est le temps » (*ibid.*, 75). Avant d'en arriver à démontrer en quoi précisément la perspective peut mener à une perte du « réel temporel », Bonnefoy tient toutefois à préciser que, d'un certain côté, elle favorise une étude plus approfondie du temps : en effet, « elle a élargi l'horizon de l'acte, donné figure à la simultanéité, montré la complexité des causes et des composantes de l'événement temporel, et ses coulisses et ses conséquences, elle a aisément transformé l'allusion en représentation historique » (*idem*). Mais la manière dont la perspective étudie l'événement et retrace l'histoire est pourfendue par Bonnefoy ; il montre que l'analyse géométrique et le souci de précision inhérents à la représentation perspective font de l'événement un moment figé dans le temps et conduisent à la création d'une image froide et inerte qui, en bout de ligne, se veut extérieure au temps vécu, et donc, insuffisante pour témoigner efficacement d'une présence : « 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 vécu ce que le concept est à l'être » (*ibid.*, 75).

Attardons-nous à l'expression « coupe dans le visible » employée par Bonnefoy. Elle renvoie assurément aux développements théoriques d'Alberti, pour qui le tableau doit en arriver à constituer une sorte de fenêtre à travers laquelle peut être regardée une section du monde visible<sup>28</sup>. Chez Alberti, la surface du tableau, en d'autres mots la fenêtre où joue l'illusion perspective, est obtenue par une « coupe » de la pyramide visuelle, élément fondamental du système :

[...] ils [les peintres] s'éloignent de ce qu'ils peignent et, guidés par la nature, se placent plus loin pour chercher la pointe de la pyramide à partir de laquelle, comprennent-ils, tout se voit avec plus de justesse. Mais comme c'est sur la surface d'un panneau ou d'un mur que le peintre s'applique à feindre plusieurs surfaces comprises dans une seule pyramide, il faudra nécessairement qu'il coupe en un lieu quelconque cette pyramide visuelle afin de représenter par des

---

<sup>28</sup> « Je trace d'abord sur la surface à peindre un quadrilatère de la grandeur que je veux, fait d'angles droits, et qui est pour moi une fenêtre ouverte par laquelle on puisse regarder l'histoire, et là je détermine la taille que je veux donner aux hommes dans ma peinture », Alberti, *De la peinture*, traduction par J.-L. Schefer, Paris, Macula, 1992, cité dans *La Peinture*, sous la direction de Jacqueline Lichtenstein, p. 826.

lignes et de la peinture les contours et les couleurs tels que les donnera cette coupe<sup>29</sup>.

Bonnefoy relit à sa manière le découpage (ou la circonscription) du visible auquel aboutit le système albertien. Dans l'imposition d'une grille géométrique sur l'espace réel de l'expérience et des objets, il ne perçoit pas qu'une délimitation de l'espace, il entrevoit également une restriction, voire une fermeture, temporelle : « [...] la nouvelle géométrie ne sait voir que les objets, les formes, les apparences qui ont encombré l'instant. Et le sens des gestes ébauchés, des événements, nous échappe, parce que leur passé nous manque et aussi leur avenir, je veux dire l'élan qui porte de l'un à l'autre dans la continuité de toute durée vécue » (I, 76). Cette réflexion sur le figement temporel<sup>30</sup> qu'entraîne la perspective doit être mise en parallèle avec la pensée phénoménologique du temps, complètement différente, ébauchée dans la poétique bonnefidiennne. L'instant vécu comme le conçoit cette pensée phénoménologique n'est pas signe de limitation : au contraire, le sujet poétique doit tenter de le faire entrer dans une « continuité », c'est-à-dire qu'il doit inscrire cet instant dans une trame temporelle où se répondent passé et avenir. Ainsi, le sujet poétique, c'est son devoir, selon Bonnefoy, doit créer, avec des mots, une ouverture temporelle, ce qui signifie donner un sens aux gestes et aux événements restés à l'état d'ébauche : « tout le réel est à être, et aussi bien son "passé". Nous concevons que l'événement passé, cette preuve apparente de la mort, n'est qu'un acte ébauché, ou voilé, qui possède son corps de gloire dans un profond avenir » (« L'acte et le lieu de la poésie », I, 129). La création, en poésie, d'une continuité temporelle apparaît passablement claire : il est facile d'imaginer un poète se pencher sur son passé afin d'y attacher des préoccupations présentes, ce qui l'amènera à prendre de nouvelles résolutions pour son avenir. Mais comment parvenir à créer, par les moyens de la peinture, cette continuité temporelle ? Selon, Bonnefoy, la

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 825.

<sup>30</sup> Merleau-Ponty voit également dans la perspective une forme de figement temporel. Selon lui, il y a dans le dessin créé par la perspective, où ne figure que ce qui peut être vu d'un certain point par un « œil immobile fixé sur un certain "point de fuite" », une négation d'une expérience perceptive totalement libre où joue une continuité temporelle : « Alors que j'avais l'expérience d'un monde de choses, fourmillantes, exclusives, dont chacune appelle le regard et qui ne saurait être embrassé que moyennant un parcours temporel où chaque gain est en même temps une perte, voici que ce monde cristallise en une perspective ordonnée où les lointains, inaccessibles et vagues comme il convient, où les objets proches abandonnent quelque chose de leur agressivité, ordonnent leurs lignes intérieures selon la loi commune du spectacle, et se préparent déjà à devenir lointains, quand il faudra, où rien en somme n'accroche le regard et ne fait figure de présent. Tout le

perspective ne peut y parvenir car elle opère une « coupe dans le visible ». Il faudra donc que la peinture, si elle désire faire sentir une continuité, ne cherche pas à délimiter l'espace : bref, elle devra donner à voir, nous l'analyserons ultérieurement, un espace marqué par l'élargissement. Nous verrons également que, c'est une évidence, ni la perspective ni même la profondeur ne constituent l'espace. En effet, ce que donne à voir ce dernier (son rendu iconique) met en scène bien d'autres éléments que la perspective, entre autres tous les effets de lumière et de couleurs. Mais pour l'instant, rappelons simplement, afin de résumer nos propos sur la question de la temporalité, que l'élargissement du temps (le temps qu'il est possible d'entrevoir dans l'image picturale), chez Bonnefoy, dépend en grande partie d'un élargissement spatial. En cela, il rejoint les grands principes de la phénoménologie sur les rapports spatiaux-temporels. Comme le rappelle Michel Collot, « l'ouverture de l'espace est pour l'homme indissociable de celle du temps ; si son ici est relié à l'horizon du paysage, c'est que son présent s'ouvre à ses horizons de passé et d'avenir<sup>31</sup> ».

Le regard que jette Bonnefoy sur la peinture de Masaccio peut nous aider à poursuivre notre analyse sur les liens entre perspective et temporalité. D'abord, Bonnefoy reconnaît l'apport du peintre dans le développement technique et pictural de la culture renaissante, tout en évaluant son travail à partir de ce qui trouve à s'inscrire, grâce à la profondeur ouverte par la perspective, dans le temps retenu dans la peinture : l'action, l'instant, la durée :

Il y a assez de perspective chez Masaccio pour abaisser l'horizon, pour dissiper les décors de la tradition giottesque, pour créer un espace accueillant à l'action humaine. Et d'autre part cette perspective reste trop vague pour avoir valeur conceptuelle, pour attirer l'action dans le piège de l'instant. Masaccio pourrait donc s'attacher à la vraie figure de la durée. Et pourtant il ne prend conscience de l'acte humain que pour l'entraîner vers l'intemporel (I, 79).

---

tableau est au passé, dans le mode du révolu ou de l'éternité [...] », « Le langage indirect » dans *La Prose du monde*, Paris, Gallimard (Tel), 1992, p. 74-75.

<sup>31</sup> Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, PUF, 1989, p. 47. Collot développe ses idées sur la perception visuelle en s'appuyant notamment sur les travaux de Ludwig Binswanger, qui touchent à des problématiques existentielles (*Introduction à l'analyse existentielle*). Dans un certain sens, il se rapproche des analyses que nous avons faites sur les liens étroits chez Bonnefoy entre voir et vivre. En effet, pour Collot, « L'ampleur de vue qu'il [l'homme] déploie dans l'espace répond à "l'ampleur de vie" (Binswanger) que lui confèrent ses horizons temporels » (p. 48).

Ce qui importe aux yeux de Bonnefoy, et sa pensée trouvera là son essor, c'est de constater que le peintre n'a pas saisi la chance de « s'attacher à la vraie figure de la durée ». Que cela signifie-t-il exactement et de quelle façon l'intemporel marque-t-il les œuvres de Masaccio ? D'abord, Bonnefoy note le caractère profondément hiératique des figures du peintre, voire l'« héroïsme » et le « sérieux » qui font en sorte que les personnages qu'il met en scène se trouvent prisonniers de « l'intemporel de la loi, d'une idée arrêtée de la grandeur » (*ibid.*, 80). André Chastel, un des guides de Bonnefoy en histoire de l'art<sup>32</sup>, évoque quant à lui le besoin chez Masaccio « de figures d'un calibre puissant, d'une humanité solide, indifférente à la grâce, mais robuste et d'une frappe héroïque<sup>33</sup> ». Bonnefoy associe la solennité qu'il retrouve chez Masaccio aux grandes réalisations architecturales de Brunelleschi, imposantes, claires, cohérentes<sup>34</sup>. Mais le peintre, à ses yeux, ne suivra pas jusqu'au bout la leçon donnée par l'architecte, leçon qui propose « l'incarnation d'une forme dans la pierre, de l'intelligible dans le sensible, le sentiment latent de la dignité de la vie terrestre » (I, 80). Si Masaccio réaffirme l'esprit de l'architecture renaissante, il se trouve par ailleurs, d'un autre côté, à se dispenser de son effort :

L'architecture doit se gagner sur l'inertie de la pierre. La réaffirmation de l'intemporel doit avoir affronté la résistance du temps. Or Masaccio n'est pas encore assez rigoureusement un perspectiviste pour être pris sans recours dans le conflit de l'espace et de la durée. Son art tout d'indications, autoritaire, allusif, propose l'intemporel comme un programme, un idéal [...] mais il ne le prouve pas » (*ibid.*, 80).

Pour Bonnefoy le peintre qu'est Masaccio décide de traiter l'espace – où trouve à s'inscrire une certaine forme de temporalité, nous l'avons vu – avec autorité, et sans pour autant tirer toutes les conclusions possibles du conflit que crée la perspective en introduisant dans cet espace des données temporelles. L'art de Masaccio pointe vers l'intemporel en faisant

<sup>32</sup> Voir l'article que lui a consacré Bonnefoy dans *Yves Bonnefoy*, sous la direction de Jacques Ravaud, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1998, p. 175-178.

<sup>33</sup> André Chastel, *L'Art italien*, p. 243.

<sup>34</sup> Dans ses réflexions sur l'art italien, Henri Focillon fait remarquer que ce dernier, tout au long de son histoire, a toujours possédé un double caractère. Focillon parle notamment d'une « Italie monumentale et classique » dans laquelle il faudrait inclure, et c'est ce que fait Bonnefoy, Masaccio : « Celle-ci [l'Italie monumentale] fait peu de place aux inquiétudes de l'âme humaine. Inspirée par les souvenirs de la Rome antique, elle rend une note impassible et dure. Elle a une définition pacifique, fortement intellectuelle, auguste. C'est l'Italie de Cavallini, de Giotto, de Masaccio, de tous ceux que l'on peut appeler les "constructeurs" », *Piero della Francesca*, Paris, Armand Colin, 1952, p. 9-10.

l'économie d'un affrontement, d'une résistance au temps ; ainsi demeure-t-il, pour Bonnefoy, une entreprise purement formelle et intelligible – idéale –, entreprise qui peut à la limite avoir tous les traits d'une négation<sup>35</sup>.

À propos des rapports que Bonnefoy tisse avec Masaccio, il est pertinent de rappeler qu'un poème de *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, intitulé « Chapelle Brancacci » – chapelle au Carmine de Florence où se trouvent les plus importantes fresques du peintre (annexe xv) – mettait déjà en place un questionnement sur les notions de mort et d'éternel, et donc de temporalité :

Veilleuse de la nuit de janvier sur les dalles,  
Comme nous avons dit que tout ne mourrait pas !  
J'entendais plus avant dans une ombre semblable  
Un pas de chaque soir qui descend vers la mer.

Ce que je tiens serré n'est peut-être qu'une ombre,  
Mais sache y distinguer un visage éternel.  
Ainsi avons-nous pris vers des fresques obscures  
Le vain chemin des rues impures de l'hiver (P, 108).

Ce que la veilleuse a éclairé tout d'abord, ce n'a été que les dalles ; le reste de la chapelle est resté dans la nuit, ce qui semble avoir procuré à ceux qui s'y trouvaient un sentiment de protection éternel contre la mort : « Comme nous avons dit que tout ne mourrait pas ! ». La vue n'est donc pas prise à parti, c'est plutôt le bruit des pas d'une ombre qui marche en avant de lui, sans doute la sienne, que le « je » entend. Toutefois, l'ombre peut aussi être déjà associée aux personnages des œuvres picturales que renferme la chapelle. Comme le note Chastel à propos de la peinture de Masaccio, il faut savoir que « comme Dante aux enfers parmi les morts, la réalité humaine se reconnaît maintenant à l'ombre nette qu'elle projette<sup>36</sup> ». C'est précisément dans une ombre, celle qu'il tient serrée contre lui ou celle dessinée par un des personnages picturaux, que le « je » va se projeter et demander qu'on distingue, qu'on aperçoive « un visage éternel ». Mais cette quête identitaire, qui se mêle à une avancée vers la peinture, vers les « fresques obscures », est un « vain chemin ».

<sup>35</sup> Roberto Longhi note à ce sujet que : « Les figures de Masaccio vivaient dans l'espace, remportant sur lui, à force d'énergie, une victoire continuelle mais en le niant toutefois en tant qu'étendue, leur seul désir étant d'y exprimer la forme avec une puissance inouïe », *Piero della Francesca*, Paris, Hazan, 1989, p. 24.

<sup>36</sup> Chastel, *op. cit.*, p. 244.

Pourquoi ? Notre hypothèse est que l'œuvre picturale de Masaccio, métonymiquement l'ombre et les fresques obscures, ne peut que nous détourner, selon Bonnefoy, de l'épreuve de la mort ; elle travaille à ce que l'acte humain se fige éternellement (« un pas de chaque soir »), l'entraînant du même coup, nous l'avons vu précédemment, dans une forme d'intemporalité.

Le poème « Chapelle Brancacci » précède, et semble préparer, un texte qui a pour titre « Lieu du combat ». Dans ce dernier texte, le « je » avoue qu'il est constamment à la recherche d'un visage, celui d'un chevalier défait (« le chevalier de deuil »), visage qu'il nomme son « frère mort ». Le « visage éternel » de « Chapelle Brancacci » fait donc place à un visage vaincu, qui a subi l'épreuve de la mort (« Visage d'une nuit vaincue », dit le texte). Finalement, le poème se termine par ce vers, qui se veut l'expression parfaite de la thèse centrale qui parcourt tout le recueil : « Mourir est son seul cri, de vrai apaisement » (P, 109). Que pouvons-nous entendre dans ce poème en rapport avec ce qui s'énonce dans « Chapelle Brancacci » ? Pour répondre à cette question, il faut rappeler qu'une large part du recueil est construite autour de la figure emblématique, polymorphe et mystérieuse de Douve, qui se veut un double du « je », un double soumis précisément à l'épreuve de la mort. En font foi les « voix » de Douve qui, comme le note justement John E. Jackson<sup>37</sup>, viennent sans cesse rappeler au sujet qu'il doit assumer cette épreuve. Et ce n'est seulement que dans la dernière section du recueil, où se trouvent nos deux poèmes, que la conscience du « je » ne cherchera plus à se séparer de la mort ; plus précisément, « Chapelle Brancacci » rappelle le désir de nier la finitude qui hante la conscience tout au long du recueil, alors que « Lieu du combat » indique que ce désir a été finalement renversé, vaincu.

Nous nous sommes penchés sur ces deux poèmes, écrits en 1953, afin de mieux cerner ce que Bonnefoy appelle, dans son article « Le temps et l'intemporel » de 1959, « la vraie figure de la durée » (I, 79). N'est-ce pas cette figure qu'il ne cesse d'interroger dans sa lecture des œuvres picturales du Quattrocento ? Et déjà, dans les deux poèmes de la fin de *Douve*, il parvient à ébaucher un début d'analyse. D'abord, dans « Chapelle Brancacci », il

semble affirmer que les personnages, les ombres, de Masaccio figent le temps dans des gestes qui se répètent éternellement. Ce qui l'amène à exposer dans son article de 1959 l'incapacité du peintre à faire sentir dans ses œuvres une véritable extension temporelle : « Non que ses personnages n'agissent. Mais ils affirment dans cette action l'identité absolue de leur volonté et leur geste, de leur passé et leur avenir », et proposent ainsi une « image sphérique d'eux-mêmes » (*idem*). Faut-il dès lors conclure que la « vraie figure de la durée » trouve à se dévoiler dans le rapport extatique à la mort que mettent en scène bon nombre de poèmes du recueil, notamment « Lieu du combat » ? Nous l'avons déjà mentionné, Bonnefoy parviendra à développer un rapport moins vain au temps dans l'*après-Douve*, à partir de *Hier régnant désert*<sup>38</sup>. Comme le note avec justesse Michèle Finck, la mort dans *Douve*, à trop s'éprendre d'elle-même, en vient à sacrifier le temps. Tout se joue, contrairement à ce qui se déploie dans les fresques de Masaccio, dans une crispation de l'instant présent, ce qui ne va pas sans créer, d'une autre manière, un figement temporel. Ainsi, « le passé [...] et le devenir sont abolis par l'acte fulgurant de la mort. Le temps de *Douve* est un temps abstrait, désincarné, parce qu'insoumis à la dimension de la durée<sup>39</sup> ».

#### 2. 4. Le maniement du dispositif perspectif : la question du style

Dans son avancée au cœur de l'univers pictural du Quattrocento, Bonnefoy en vient à poser le problème de ce qu'il appelle le *grand art*, qui a trait, écrit-il, à l'être ; il devient alors pertinent de nous demander si à ses yeux, en raison des critiques qu'il porte à la perspective, la peinture italienne du XV<sup>e</sup> siècle demeure incapable de créer de grand art. Avant de répondre à cette question, il faut nous rappeler, comme l'a suggéré la première partie de ce chapitre (cf. 2.1), que les idées de Bonnefoy sur la perspective sont variables et changeantes : certaines pages de *L'Arrière-pays*, entre autres celles qui relatent la découverte des grands peintres renaissants, le démontrent assez clairement. Pour tout dire,

<sup>37</sup> Voir son étude du recueil dans *La Question du moi. Un aspect de la modernité poétique européenne*. T.S. Eliot – Paul Celan – Yves Bonnefoy, Neuchâtel, La Baconnière, 1978, p. 243-265.

<sup>38</sup> Jérôme Thélot explique très bien que dans *Hier régnant désert*, « l'intuition contestée du premier livre, d'une inépuisable éternité de l'instant, a fait place au souci moins extrême mais plus authentique, de fonder sur la durée », *Poétique d'Yves Bonnefoy*, Genève, Droz, 1983, p. 180.

<sup>39</sup> Finck, Yves Bonnefoy. *Le simple et le sens*, p. 74.



la perspective, d'un côté, condamne les peintres à se priver d'une « vraie pratique de ce qui est » (I, 76), tandis que d'un autre côté, selon deux façons, elle leur ménage une chance. Nous tâcherons de comprendre comment, dans l'esprit de Bonnefoy, les peintres s'emparent de cette chance pour en arriver à l'exercice d'un grand art.

Le premier point sur lequel revient Bonnefoy est celui de l'exactitude, intrinsèque à la démarche perspective. Il rappelle que si les peintres ont tant aimé se servir du nouvel outil qui leur tombait entre les mains, ce n'est pas simplement parce qu'il les contentait dans leur désir de précision, mais aussi parce qu'il leur faisait croire en la possibilité d'atteindre, dans la disposition des figures, une forme d'harmonie, fondée essentiellement sur une pratique du nombre :

Des rapports numériques diront alors le nombre que l'on peut croire inhérent à l'univers. Et « sachant » que le monde est rationnel, musical, et eux-mêmes le microcosme où la loi du monde se répète, beaucoup de peintres ont aimé dans la perspective la clef soudain offerte de la rationalité de l'espace, et le moyen de rendre à l'homme sa place dans l'universelle harmonie. Le tableau en perspective est conçu pour un spectateur autour duquel tout s'ordonne. Il se dresse au centre de toutes les représentations, de toutes les significations, il lui permet, non certes d'en chasser Dieu – le Quattrocento a été chrétien – mais de le retrouver en soi-même et autour de soi [...] (*ibid.*, 76-77).

On comprend par la dernière citation que Bonnefoy est profondément influencé par les idées de Panofsky sur la valeur symbolique à accorder à la perspective, dans la mesure où cette dernière participe d'un vaste projet, à la fois spirituel et intellectuel, dans lequel se trouve engagée la pensée humaniste<sup>40</sup>. La perspective constitue en effet un système centré, dont le centre correspond à la position de l'observateur humain, ce qui symboliquement

---

<sup>40</sup> Rappelons, comme le souligne Jacques Aumont, que Panofsky, en reprenant la notion de forme symbolique à Cassirer, « vise à montrer, non pas que la perspective est une convention arbitraire, mais que chaque période historique a eu “sa” perspective, c'est-à-dire une forme symbolique de l'appréhension de l'espace, adéquate à une conception du visible et du monde. Ces différentes perspectives n'ont donc, insistons-y, rien d'arbitraire, elles s'expliquent au contraire en référence au cadre social, idéologique, philosophique qui leur a donné naissance. En ce qui concerne en particulier la *perspectiva artificialis*, elle a été rendue possible (voire nécessaire) par l'apparition, à la Renaissance, d'un “espace systématique”, mathématiquement ordonné, infini, homogène, isotrope, apparition elle-même liée à l'esprit d'exploration qui allait mener aux “Grandes Découvertes”, mais aussi aux progrès de la mathématique dans d'autres domaines. L'important est que cette forme de perspective est apparue, non pas en relation à une vérité visuelle absolue, mais comme moyen de quadrillage rationnel de l'espace, correspondant à l'optique géométrique – c'est-à-dire, pour ses inventeurs, Leon Battista Alberti ou Filippo Brunelleschi, à la façon dont Dieu investit l'univers », *L'Image*, Paris, Nathan, 1990, p. 166.

permet à l'homme d'entrer en rapport, d'une manière toute nouvelle, avec le monde, c'est-à-dire en s'y inscrivant en plein coeur<sup>41</sup>. En retenant comme marquant ce trait, Bonnefoy rejoint les idées de certains commentateurs qui voient dans la perspective un système correspondant en tout à l'émergence d'un sujet « centré » dans l'humanisme. À ce propos, nous pouvons faire remarquer, comme le propose Jacques Aumont, « qu'il y a eu effectivement, dans l'histoire de l'art occidental, une rencontre entre le centrement de la conception du monde sur le sujet humain et un système perspectif qui avait d'abord été inventé pour rendre compte de la présence de Dieu dans le visible<sup>42</sup> ». Si la perspective peut faire en sorte de placer l'homme au centre de tout et lui permettre de retrouver Dieu en soi et autour de soi, elle peut donc s'affranchir de son caractère purement conceptuel et géométrique qui la condamne à toutes formes de délimitation ; sa chance, pense Bonnefoy, réside dès lors, par un exercice du nombre (et non plus de mesure), dans son pouvoir d'évocation métaphorique et mythique : « [...] par une métaphore cohérente étendant à tout le visible un réseau de proportions supposées réelles et divines, la perspective pouvait dépasser le malheur de la représentation simplement exacte et redevenir un mythe, où se dirait analogiquement, c'est-à-dire directement, pleinement, l'âme même de *ce qui est* » (I, 77-78). Nous aurons la chance de revenir sur l'opposition que dresse Bonnefoy entre représentation exacte et représentation analogique : nous verrons que cette dernière forme de représentation repose sur l'harmonie – c'est-à-dire qu'une simple partie, dans l'objet ou l'événement représenté, peut rendre compte du tout.

Revenons pour l'instant sur les liens entre humanisme et système perspectif : les thèses de Bonnefoy, à ce sujet, sont partagées, nous l'avons dit, par plusieurs. Toutefois, d'autres critiques et historiens d'art, notamment Hubert Damisch, considèrent ces thèses comme irrecevables. Selon Damisch – il en fait la démonstration dans son *Origine de la*

---

<sup>41</sup> Panofsky explique que le passage de la conception cosmologique du Moyen Âge à la cosmologie des temps modernes s'exprime très clairement dans une œuvre comme celle de Nicolas de Cuse, véritable précurseur de Copernic. Panofsky montre que Cuse, en proposant que le monde n'est pas « infini » mais plutôt « illimité », « relativise ainsi le centre spatial du monde (son centre spirituel étant toujours en Dieu) dans la mesure où il explique que tout point de l'espace, quel qu'il soit, "peut être considéré" comme le centre de l'univers – tout comme la construction perspective peut déterminer en toute liberté "le point de vue" qui va chaque fois "centrer" le monde représenté dans chaque tableau », *La Perspective comme forme symbolique*, p. 158.

<sup>42</sup> Jacques Aumont, *op. cit.*, p. 167.

*perspective* –, l'humanisme ne pouvait s'attacher ni à la perspective dite centrale ni à la définition du sujet qui en découlait :

L'invention de la *costruzione legittima* institue une faille dans la culture humaniste, cette même culture dont on voudrait qu'elle soit le produit et l'expression, alors qu'elle y contredit en chacun de ses points. À preuve l'analogie que Lacan n'a pas manqué de souligner [...] entre la réduction de l'«homme» à un œil, et de l'œil à un point, qui aura été le fait de la *perspectiva artificialis*, et le moment décisif qu'a représenté dans l'histoire, non seulement de la conscience, mais de la science occidentale, l'institution du sujet cartésien : un sujet, celui-là, qui n'aura plus rien d'«humaniste», conçu qu'il sera lui-même sous l'espèce strictement ponctuelle et instantanée (l'instant étant, dans l'espace, le symétrique du point dans le temps)<sup>43</sup>.

Nous n'entrerons pas dans ce débat si ce n'est pour en faire ressortir la question du sujet, mais en prenant bien soin de délester le terme de ses possibles épithètes : humaniste ou cartésien. Ce qui nous intéresse, c'est le fait, tout simple, que dans le dispositif perspectif tout s'organise autour d'un sujet. Plus précisément, ce même dispositif, d'un point de vue formel, constitue l'équivalent de ce que les linguistes nomment, suggère Damisch, « un dispositif d'énonciation<sup>44</sup> » ; le peintre qui joue de ce dispositif peut ainsi faire sentir une vision subjective du monde, une vision en première personne comme le note Merleau-Ponty<sup>45</sup>. Ainsi, la perspective impose nombre de contraintes, elle est un système intrinsèquement rigoureux et serré, mais elle n'en laisse pas moins présager une certaine liberté<sup>46</sup> dans la manière dont les peintres s'en servent ou la conçoivent. C'est cette possible liberté, qui ne va pas sans volonté, que Bonnefroy appelle une chance :

[...] entre l'infirmité que je signalais d'abord et cette possibilité, entre la perspective comme mesure et la perspective comme nombre [...] demeure une différence essentielle. La première est inhérente à l'instrument, l'autre exige une conviction, une volonté et un choix. Pour guérir le nombre de sa propriété extérieure, pour dépasser l'apparence, pour échapper aux mirages de l'aspect, il faut une décision de nature métaphysique. Et quelque chose d'autre encore, une

<sup>43</sup> Damisch, *op. cit.*, p. 55.

<sup>44</sup> « La *costruzione legittima* propose, dans son dispositif même, un appareil formel qui, entre point de vue, point de fuite et "point de distance", et s'organisant comme il le fait autour de la position du "sujet" pris pour origine de la construction perspective, et pour indice de l'ici comme du là, voire du là-bas, représente l'équivalent du réseau des adverbes de lieu, sinon des pronoms personnels : soit ce que les linguistes nomment un dispositif d'énonciation », *ibid.*, p. 14.

<sup>45</sup> Merleau-Ponty, *La Prose du monde*, p. 75.

<sup>46</sup> Cette liberté, Alberti ne l'avait-il pas déjà mise au jour lorsqu'il faisait remarquer que les spectateurs peuvent déambuler comme bon leur semble sur le terrain, chacun promenant avec soi, et dirigeant où bon lui semble, sa propre pyramide visuelle, dont les fils se nouent au point de l'œil ?

force d'âme, pour s'y tenir. [...] c'est là d'ailleurs qu'apparaît la seconde chance que j'annonçais, celle d'un art subjectif. C'est sans doute l'invention quasi mécanique de Brunelleschi qui a introduit la pensée subjective dans la peinture. Car aux recettes qui permettaient aux peintres anciens de produire des images, se substitue un instrument universel, aux fins propres impénétrées, auquel les peintres se heurteront selon chacun sa capacité personnelle, et dans l'emploi duquel leur nature la plus intime se trahira. Si bien qu'il y a de l'être encore, dans ces tableaux, pour peu qu'on le cherche dans les façons de l'artiste (I, 78).

Il faut noter que Bonnefoy fait reposer l'existence ou l'émergence de l'être sur une décision purement personnelle de l'artiste. Encore ici, ce qui se dit dans le cadre d'une réflexion sur l'esthétique picturale rejoint – nous devrions plutôt dire : conforte et renforce – les soubassements de la poétique, voire de l'éthique, bonnefidienne. En effet, dans ses *Entretiens sur la poésie*, Bonnefoy donne au mot *être* une définition qui repose principalement sur la décision, toute subjective, d'attribuer un sens, ou du sens, à ce qui n'en avait pas préalablement : « [...] l'être n'est pas à entendre comme substrat que l'entendement peut reconnaître à un monde, il ne précède pas, il ne nous sous-tend pas dans la matière ou à travers elle, il est *ce qui advient*, par le sens, et en somme ce qu'on instaure » (« Lettre à John E. Jackson », E, 112). Le même propos revient dans son discours inaugural au Collège de France : « L'être n'est pas, sauf par notre vouloir qu'il y ait de l'être [...] » (« La Présence et l'Image », *ibid.*, 196).

Bonnefoy va donc poursuivre ses analyses de la peinture du Quattrocento en s'intéressant à la « nature intime » de différents artistes, à leurs « façons » uniques de faire entendre leur originalité dans le maniement du dispositif perspectif. En d'autres mots, il distingue clairement l'instrument scientifique commun à tous les peintres et les effets de sens que chacun réussit à produire à partir de cet instrument. Bref, il demeure clair, pour lui, que nous ne pouvons nier le fait que la perspective repose sur des règles stables, que vont suivre les peintres dans la création de leurs tableaux, mais nous ne devons pas pour autant ramener le phénomène artistique à cette simple rigueur mathématique : ce qui importe (Panofsky a également insisté sur ce point), c'est que la perspective fait aussi dépendre le phénomène artistique de l'homme, d'un point de vision subjectif. À ce sujet, Panofsky écrit :

C'est pourquoi on est tout aussi justifié à concevoir l'histoire de la perspective comme un triomphe du sens du réel, constitutif de distance et d'objectivité, que comme un triomphe de ce désir de puissance qui habite l'homme et qui nie toute distance, comme une systématisation et une stabilisation du monde extérieur autant que comme un élargissement de la sphère du Moi<sup>47</sup>.

N'est-ce pas précisément cette « sphère du Moi » que Bonnefoy désire sonder dans sa nouvelle approche des peintres du Quattrocento ? Cet intérêt le conduit inévitablement à faire entrer dans ses développements la question du style – à ne plus entendre comme un principe général de représentation qui détermine la forme, mais, à la façon de Merleau-Ponty, comme « une manière typique », pour le peintre, « d'habiter le monde et de le traiter<sup>48</sup> ». Bonnefoy en vient ainsi à se placer « *dans le peintre* », selon encore une autre belle expression de Merleau-Ponty, et plus précisément « au moment où ce qui lui [le peintre] a été donné à vivre de destinée corporelle, d'aventures personnelles ou d'événements historiques s'organise dans l'acte de peindre, autour de quelques lignes de force qui indiquent son rapport fondamental au monde<sup>49</sup> ». Bonnefoy s'engage par le fait même dans une nouvelle voie : la perspective ne sera plus vue comme un système fermé, fondé sur des lois incontournables et absolues ; elle sera plutôt considérée comme le terrain, mouvant et malléable, où s'exprimeront le style et la pensée de chaque peintre. Marisa Dalai Emiliani a montré, dans sa préface à *La Perspective comme forme symbolique* de Panofsky, en quoi la théorie picturale est redevable des travaux que Jacques Mesnil a menés au début du siècle, travaux qui, cela rejoint notre propos, tenaient la perspective non pas pour un problème technique ou géométrique, mais bien plutôt pour un fait de style. Emiliani explique que Mesnil prend position contre le prétendu réalisme de la perspective ; selon lui, écrit-elle,

[...] beaucoup plus que par un besoin d'objectivité naturaliste (la seule adoption d'un point de vue unique suffirait à dénoter une volonté précise d'abstraction par rapport à notre expérience visuelle) la découverte et l'emploi de la perspective à la Renaissance furent déterminés par une exigence d'unité stylistique. La perspective offrit, aux artistes du Quattrocento qui surent en pénétrer la signification, un instrument très efficace de cohésion, d'harmonie et de logique dans la composition, en établissant du même coup un rapport nouveau entre l'œuvre d'art et le spectateur : un rapport de nature purement

<sup>47</sup> Panofsky, *op. cit.*, p. 160-161.

<sup>48</sup> Merleau-Ponty, « Le langage indirect » dans *La Prose du monde*, p. 84.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 106.

esthétique, et non plus religieuse ou symbolique, comme durant le Moyen Age<sup>50</sup>.

Bonnefoy, pour sa part, rattache le « rapport de nature purement esthétique » dont parle Mesnil à la naissance de la modernité en art, c'est-à-dire à une pensée qui s'attache au visible sans souci d'un ailleurs et qui s'interroge sur les pouvoirs spécifiques de la peinture. Nous tâcherons donc de recentrer nos analyses sur des faits d'ordre stylistique, ainsi que de voir comment Bonnefoy concentre aussi les siennes sur des peintres précis afin de montrer comment chacun est aux prises à la fois avec des contraintes formelles et une conscience artistique, voire un rapport à l'être et au monde, qui lui sont propres.

## 2. 5. Piero della Francesca : « entre le nombre et la nuit »

Les questionnements de Bonnefoy sur l'évolution de la peinture italienne du XV<sup>e</sup> siècle semblent avoir tous pour but, qu'ils s'attachent à une première génération où l'on retrouve Masaccio et Uccello ou à des peintres plus tardifs comme Bellini et Mantegna, de mettre en lumière des problèmes qui se concentrent et se condensent dans une œuvre qui est à ses yeux centrale : celle de Piero della Francesca<sup>51</sup>. C'est en effet en côtoyant cette œuvre que Bonnefoy en vient à déployer tout le spectre de ses idées sur la manière dont le nombre, l'Idée, le monde sensible et le temps parviennent à s'inscrire dans l'espace pictural. C'est ainsi, pour lui, une œuvre où se jouent ses propres déchirements de poète : « À ma demeure à Urbino entre le nombre et la nuit<sup>52</sup> » (I, 136), écrit-il dans *Dévotion*, très court texte laudatif, sorte d'anthologie miniature qui dresse une liste de lieux, d'êtres et d'objets qui donnent sens à son existence et nourrissent son élan créateur. Sa demeure, son lieu le plus intime, il l'identifie à Urbino, ville dont la Cour, avec en tête le duc Frédéric de Montefeltre, accueille Piero. De plus, sa demeure, là où il situe son art, Bonnefoy l'insère « entre le nombre et la nuit », c'est-à-dire partagée entre une tentation pour le bonheur transparent

<sup>50</sup> Préface à Panofsky, *La Perspective comme forme symbolique*, p. 26.

<sup>51</sup> Pour plusieurs critiques, l'œuvre de Piero della Francesca représente également une synthèse de la peinture italienne du Quattrocento. À ce sujet, Alain J. Lemaître écrit : « La plupart des phénomènes qui alimentent la controverse dans les milieux artistiques du Quattrocento se fondent en une synthèse exceptionnelle dans l'œuvre de Piero della Francesca », *Florence et la Renaissance. Le Quattrocento*, Paris, Terrail, 1992, p. 145.

<sup>52</sup> Dans un essai qu'il consacre à Bonnefoy, Jean-Pierre Richard part aussi de cette citation pour montrer que l'œuvre bonnefoyenne s'édifie sur une importante dialectique. Voir *Onze études sur la poésie moderne*, Paris, Seuil (Points), 1964, p. 254-285.

que procure l'idée et un désir de creuser la nuit de la réalité concrète, qui n'est ni forme abstraite ni essence, mais chair sensible du monde. De même, comme l'écrit Jean-Pierre Richard :

Les grandes, les vraiment grandes œuvres d'art seront ainsi, pour Bonnefoy, celles qui, après avoir beaucoup demandé à la raison sauront en apercevoir l'insuffisance, et qui, se retournant alors contre elles-mêmes, entreprendront de se défaire et ruiner, chercheront à détruire par tous les moyens en leur pouvoir la transparence même, l'harmonie sur lesquelles semblait s'être fondée leur royauté<sup>53</sup>.

Nous tâcherons donc de comprendre comment Bonnefoy se sent irrésistiblement attiré par le travail solaire et harmonieux de Piero, de même qu'à repérer les éléments précis qui dans cette œuvre picturale ont aussi valeur de faille, et par le fait même pointent vers une réalité concrète et humaine. Pour ce faire, nous nous arrêterons de nouveau à l'article « Le temps et l'intemporel dans la peinture du Quattrocento », dont une large section est consacrée à Piero, ainsi qu'à « L'humour, les ombres portées », autre article de *L'Improbable* qui, pour sa part, est entièrement dédié au peintre de Borgo San Sepolcro.

Avant d'aborder le travail de Piero, Bonnefoy revient, dans « Le temps et l'intemporel » sur les deux tendances qu'il a définies à propos de l'utilisation, assez libre, que font de la perspective les peintres du début du Quattrocento pour marquer leur rapport au temps. Pour illustrer son propos, il évoque Masaccio et Uccello, le premier attiré par le « possible de gloire » de la perspective, le second par sa « virtualité de ténèbre » (I, 79). Bonnefoy recentre donc le problème du maniement de la perspective sur une attitude précise de l'artiste devant cette dernière ; il nous place au cœur d'une attitude purement subjective, bref « dans le peintre ». L'exemple d'Uccello, à cet égard, nous apparaît fort pertinent. Bonnefoy insiste sur le fait qu'Uccello, passionné par l'outil perspectif, l'« emploie » d'une manière bien précise : non pas pour mettre à profit ses pouvoirs de représentation exacte, mais pour puiser dans « ses ressources précieuses » (*ibid.*, p. 80). Les deux derniers termes nous apparaissent importants. En premier lieu, en allant puiser dans les « ressources » de la perspective, Uccello développe un style qui lui est propre. À ce

---

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 257.

sujet, André Chastel a montré comment l'utilisation de la perspective se faisait selon « les intentions des peintres » et que s'établissait donc un lien étroit entre « ressources » et style :

La construction perspective proprement dite, plus expérimentale qu'on ne l'a dit, est comme un appareil de réglage pour la composition : celle-ci s'élève ou s'abaisse, se prolonge ou reste suspendue, selon les intentions des peintres. Et ces intentions commandent également le traitement des formes expressives, objets ou, le plus souvent, figures, avec leurs types et leurs attitudes constituant pour chacun un répertoire privilégié. C'est cet ensemble de ressources qu'il faut considérer pour rendre compte des styles et les interpréter dans leur signification entière<sup>54</sup>.

En second lieu, il faut comprendre que l'épithète « spécieuses », que Bonnefoy accole au mot « ressources », va à l'encontre de toute sa poétique, qui cherche spécifiquement à dénoncer les images séduisantes, sans réalité et sans valeur, qui ne se fondent que sur la facticité et l'apparence. Ainsi, les « fantasmagories » que Bonnefoy entrevoit sur les toiles saturées de détails d'Uccello (annexe xvi) sont le fruit d'un « chimérisme intellectuel ». Le peintre, selon lui, maîtrise les nouvelles données de l'organisation géométrique de l'espace, mais il s'en sert pour créer un monde irréel, où tout de l'espace et du temps humains s'évanouit et se disloque :

Uccello le premier a compris la valeur démoniaque de l'aspect. Il y a un monde de l'aspect en tant qu'aspect, de l'image fugace où se dissout le réel, où prend racine le rêve. Et Uccello a compris aussi la parenté, ou pour mieux dire la connivence, de cet aspect immédiat, presque spectral, de la chose et de son essence mathématique, de son épure, de son spectre. Tout se passe au total, comme s'il avait médité l'inadéquation du concept à l'être, et s'était plu à donner l'être au concept pour fomenter un monde incomplet, sadique, aveuglé, sans autre fond que le néant, aussi étranger au temps qu'à l'espace et au vrai instant qu'à l'intemporel (I, 81).

Il va sans dire que la « vraie figure de la durée » dont parle Bonnefoy ne peut nullement apparaître ici, dans cet univers pictural gouverné par un imaginaire débridé et où les choses du monde se voient transfigurées par un jeu de perspective propre à l'artiste. L'analyse de Bonnefoy s'inscrit dans la lignée des propos que tenait Roberto Longhi sur le « jeu transfigurateur de la perspective » que l'on retrouve chez Uccello :

Lances brisées, arbalètes, mazzocchi, vases de cristal taillé, furent pour ainsi dire les premiers jouets que cet adulte passionné choisit pour ce jeu de perspective. De là provinrent en quelques années ces surprenantes batailles, où

---

<sup>54</sup> André Chastel, *Le Mythe de la Renaissance*, Genève, Skira, 1969, p. 77.



le monde d'ici-bas paraissait cueilli dans ce filet magique recréant une vision des choses, inflexible comme une loi de cristallographie appliquée au cosmos et, en même temps, imaginaire comme un songe<sup>55</sup>.

Bref, avec Uccello, Bonnefoy tente de démontrer qu'une part de l'art florentin du Quattrocento, dans son intérêt pour le visible (c'est là un intérêt constant depuis Alberti), est aux prises avec un invisible qui vient brouiller les images du tableau, l'invisible des « passions de l'âme », du « monde mental » (I, 82) propres à chaque artiste<sup>56</sup>.

Venons-en à Piero della Francesca, figure centrale, nous l'avons dit, pour Bonnefoy, et modèle pictural sur lequel il peut s'appuyer afin d'étendre sa réflexion sur le sensible et l'intelligible, ainsi que sur le temps. L'œuvre de Piero possède, affirme Bonnefoy, un double caractère où s'exprime le style de l'artiste, ses intentions les plus profondes. D'une part, elle relève le défi albertien qui propose aux créateurs de peindre tout le visible, d'y porter attention comme s'il était la seule chose qui puisse se peindre. Bonnefoy note à cet égard que la peinture de Piero « s'attache à l'objet avec une sorte d'empirisme, peignant les premiers paysages vrais, la première lumière naturelle<sup>57</sup>, les premières couleurs non plus déduites mais observées, campant au petit jour sur ces terres neuves de l'art une humanité toute lourde encore d'un clair limon primitif » (*ibid.*, 83). Mais, d'autre part, écrit Bonnefoy, jamais peintre ne fut plus géomètre que Piero, employant la perspective avec une rigueur et une exactitude inexorables. Pour lui, Piero approche avant tout le réel par la forme et aime que ses calculs géométriques s'étendent dans l'espace et le compartimentent. Pour résumer, nous pouvons dire que nous retrouvons : d'un côté, le peintre de la lumière naturelle et d'une substance toute terrestre (le « limon primitif »); de l'autre, le peintre de la sphère, des polyèdres et du nombre. Ce qui fait dire à Bonnefoy que, chez Piero, « Le sentiment de l'essence numérale est aussi fort [...] que celui de l'être singulier, de la réalité

<sup>55</sup> Longhi, *Piero della Francesca*, p. 24.

<sup>56</sup> À ce sujet, Focillon observe qu'avec Uccello nous assistons à un moment important dans « l'histoire de la construction de l'espace, l'effort d'un artiste pour qui la perspective est encore une lyrique et non un simili d'architecture rationnelle », *Piero della Francesca*, p. 98.

<sup>57</sup> Encore ici, il semble que le texte de Bonnefoy se fasse l'écho de celui de Longhi sur Piero : « Et si Masaccio nous donna le sens de la forme primordiale, presque adamique, c'est Piero qui nous a donné la première teinture du monde touché par le premier rayon de pur soleil, ici-bas. Il distribue aux hommes le ton du sexe et de la race, au paysage et aux animaux les vocables de leur parure et de leurs robes, aux métaux leur poli, aux armées les quartiers de leurs enseignes et de leurs écus, aux édifices et aux vêtements l'apparence qu'ils ont d'enveloppes faites pour abriter les gestes de la vie », *op. cit.*, p. 63.

contingente » (*idem*). Fidèle à son habitude lorsqu'il est question d'essence et de monde sensible, Bonnefoy recourt à la philosophie, convoquant Platon et toute la pensée grecque, « divisée par les intuitions contraires de la Forme immuable et de ce qu'Aristote a appelé la substance » (*ibid.*, 83-84), afin de rappeler que le XV<sup>e</sup> siècle italien en matière de peinture a lui aussi été autant attentif aux qualités intrinsèques des éléments de la réalité qu'au monde des Idées.

Dans « L'humour, les ombres portées », Bonnefoy poursuit son examen de l'œuvre de Piero en analysant plusieurs tableaux afin de prouver que, dans l'esprit du peintre, l'affirmation de la forme se fait moins dogmatique et laisse place à la présence insistante d'une évidence de la matière. Avec une certaine originalité, Bonnefoy dirige d'abord son regard sur les grands chapeaux que portent les personnages du *Retour de la Croix à Jérusalem* (annexe xvii)<sup>58</sup>, tableau qui fait partie du cycle de *La Légende de la Croix* peint à Saint-François d'Arezzo. Il note que ces chapeaux (annexe xviii) constituent en miniature de véritables édifices et qu'avec leur « forme précise, parfaitement définie, ils s'apparentent à ces corps réguliers, cristaux de proportions et de symétries, que le plus grand des peintres du nombre a voulu reconnaître en toutes choses ou presque » (I, 191). Mais rapidement, il cherche à montrer que ces formes, qui bougent et changent constamment de profil, « ne semblent exalter la vertu de l'Intelligible que pour un peu s'en moquer » (*ibid.*, 192). Car en effet, ces formes parfaites dessinées et peintes par Piero côtoient, dans une proximité qui ne va pas sans compromission, les sourcils, les cheveux, bref le poil des hommes représentés, poil, insiste Bonnefoy, que Platon dans son *Parménide* considère comme l'un des éléments singuliers qui forment, sans doute possible, la spécificité du sensible. D'où l'interrogation : « Est-il possible que Piero se soit laissé égarer, cette fois, par trop de confiance dans les formes ; qu'il n'ait pas su définir avec assez de justesse la ligne mystérieuse qui sépare sacré et monde profane, et suffisamment protéger son hypothèse géométrique de la proximité brisante du quotidien ? » (*idem*). Quoiqu'il en soit, demeure le fait que le peintre a placé les chapeaux au centre de son tableau, et que ce sont eux qui

---

<sup>58</sup> Focillon décrit le tableau de la manière suivante : « Héraclius vainqueur rapporte la croix à Jérusalem, nu-pieds, dépourvu des insignes de la dignité impériale, avec sa suite de prêtres grecs et arméniens, aux étranges coiffures, souvenirs peut-être du concile de 1439. Mystère, magie, cela vient d'un pays de songe et pourtant "touchable" et presque familier. À droite, des personnages agenouillés, le mur blanc de la ville ; de chaque côté de la croix deux arbres se détachent sur un grand ciel diapré », *Piero della Francesca*, p. 47.

attirent l'attention de l'observateur et non la croix. Et puisque Piero est un maître de la précision pour qui le moindre détail compte, de même que la position de ce dernier dans l'espace perspectif, l'attention portée aux chapeaux, aux yeux de Bonnefoy, ne peut que « signifier une intention » (*idem*), centrale dans la pensée de l'artiste.

Cette intention, et là réside toute l'originalité de la lecture dans laquelle se lance Bonnefoy, n'irait pas sans une sorte d'humour, notion pour le moins étonnante, puisqu'elle n'apparaît jamais dans l'œuvre de Bonnefoy, que ce soit dans ses poèmes, ses récits en prose ou ses essais – du moins, l'humour dans sa définition la plus usuelle. L'humour qu'il détecte dans le tableau de Piero ne vise en rien à discréditer, par le burlesque ou le déchaînement du rire, les éléments qui s'y profilent, mais à les « faire mieux vivre » ; en effet, selon Bonnefoy, « il y a humour quand les valeurs sont examinées sans être pour autant dévastées ; quand il s'agit avant tout d'éprouver une résolution, un courage » (*ibid.*, 193). Ainsi, la rationalité de Piero, son exercice du nombre, n'est pas complètement renversée, mais certains indices picturaux parviennent à s'y opposer et à témoigner de ses limites. C'est ce que nous avons appelé, un peu plus haut, l'infiltration dans plusieurs tableaux de l'évidence de la matière. Dans le même ordre d'idées, dans le *Retour de la Croix*, Bonnefoy porte son regard non pas seulement sur les formes particulières des chapeaux, mais également sur un vieil homme qu'on entrevoit au loin près de la muraille du château et qui rejoint lentement le groupe d'hommes agenouillés :

Il porte une de ces longues barbes bifides, à la fois comiques et substantielles, que Piero aime, nous commençons à savoir pourquoi. Et s'il est en retard à la cérémonie qui a lieu, c'est parce que, souriant à soi-même, tranquillement, les yeux à demi clos dans l'excès de son opulence corporelle, il signifie pour Piero dans ce déploiement de l'Idée la résistance de la matière, l'inguérissable lenteur de l'élément le plus bas.

N'est-il pas un peu, ce vieillard, à sa façon à lui, débonnaire, compréhensive, cet étranger du *Sophiste* qui est venu rappeler aux esprits de spéculation les apories de leur doctrine de l'être – et la vérité de la vie ? (*idem*)

L'étranger du *Sophiste*, en effet, dans ses échanges avec Théétète<sup>59</sup>, tente de voir clair dans les théories contraires sur la réalité existante qui opposent les « fils de la terre » (ceux qui « soutiennent qu'existe uniquement ce qui offre une certaine résistance et peut être

<sup>59</sup> Platon, *Le Sophiste*, Paris, GF-Flammarion, 1993. Voir de 245e à 248d.

touché [...] », qui « définissent la réalité existante comme identique au corps ») et les « amis des formes » (ceux qui « prudemment protégés depuis les hauteurs de l'invisible [...] affirment [...] que la réalité existante réside dans certaines formes intelligibles et incorporelles »). Ainsi, le vieillard sur lequel s'attarde Bonnefoy représente, de toute la pesanteur de son corps, la matière qui résiste et fait sentir sa présence à l'intérieur d'une peinture fortement modelée par un travail intelligible sur les formes. Bonnefoy propose aussi que le vieillard s'immisce dans le décor afin de rappeler aux « amis des formes » qu'existe une « vérité de la vie ». Cette vérité, il l'entrevoit également dans un autre tableau de Piero, la *Madonna del Parto* (annexe xix)<sup>60</sup>, aussi appelée la *Madone de l'Enfantement*, qui se trouve dans la chapelle du cimetière de Monterchi non loin de Borgo. Nous pouvons voir sur ce tableau deux anges aux gestes identiques écartant de larges rideaux d'étoffe et donnant à voir une Madone, gravide, qui porte une main, presque nonchalante, à son ventre, dans une échancrure de la robe qui semble répéter l'ouverture plus grande des rideaux. Tout le tableau respire la symétrie et l'exercice numéral appliqué à l'espace, mais fait entendre également la vie qui bat dans le corps de cette Vierge prête à enfanter. Bonnefoy reconnaît pour sa part dans ce tableau une « attention sans détour aux contradictions de ce qui est, vie ou nombre, accident ou loi, ténèbres ou lointains de rassurante lumière, qui est la vocation de la plus haute conscience et le principe du plus grand art » (I, 194).

Les chapeaux d'Arezzo, le vieil homme corpulent qui approche, la Madone de Monterchi, Bonnefoy les considère comme des « métaphores plastiques » (*idem*). Comment doit-on entendre cette dernière expression, qui déplace la métaphore sur le plan du visuel ? Il faut d'abord revenir, très simplement, au travail de la métaphore dans l'exercice du langage, ne serait-ce que pour rappeler que ce travail repose avant tout sur une modification, voire une transposition, de la signification des mots ; on pourrait aussi parler d'enrichissement. La notion de métaphore, nous l'examinerons donc sous le mode de la relation. Comme le note Stanislas Breton dans ses réflexions sur les pouvoirs de la fonction *méta*, la métaphore, dans son acception première, suggère « la liberté du mouvement », elle

---

<sup>60</sup> Hubert Damisch a consacré tout un livre à ce tableau. Voir *Un souvenir d'enfance par Piero della Francesca*, Paris, Seuil, 1997.

oblige à un passage par une forme d'altérité, une « altérité qui nous fait signe<sup>61</sup> ». Pratiquer la métaphore signifie qu'on s'écarte du stable, du même, afin de sonder une différence, tout en faisant sentir un rapprochement. Ce qui ne va pas sans créer une tension ou un conflit. « Les métaphores plastiques » de Piero dont parle Bonnefoy participent également, si on lit bien ce dernier, d'une transposition conflictuelle, puisque le peintre « y a fait appel à des aspects de l'objet terrestre pour signifier une intuition de l'esprit, en l'occurrence ce grand refus des prétentions de l'Intelligible » (I, 194). Bref, les éléments que Piero place sur la toile naissent d'un travail intelligible sur la Forme, mais ce qu'ils représentent les fait entrer en conflit avec cette dernière. Bonnefoy offre un autre exemple : dans le *Baptême du Christ* (annexe xx), le reflet du ciel dans l'eau (autre métaphore) « indique que Dieu rend son amour à la terre, mais tout autant qu'elle demeure elle-même, d<sub>z</sub> toute son argile où les morts se perdent, dans la lumière du jour nouveau » (*idem*). Comme le soulignait Roberto Longhi à propos du même tableau, « chaque objet terrestre [...] est à sa place non plus dans une subordination théocratique mais dans un calme suprêmement spectaculaire<sup>62</sup> ». Pour résumer, disons que la métaphore plastique surgit quand la nature, le sensible, *altère*, tout en créant une très forte « netteté de vision<sup>63</sup> », l'œuvre picturale conçue dans un premier temps comme un exercice rigoureux du nombre.

Ces métaphores plastiques supposent ainsi « la réflexion empirique, et donc la prescience la plus active d'une expérience "rugueuse", aux vérités sans a priori » (I, 195). Encore une fois, Bonnefoy porte sur le terrain de la peinture une analyse amorcée dans le domaine de la poésie. L'expérience rugueuse qu'il évoque, c'est bien sûr celle que se propose Rimbaud aux dernières pages d'*Une saison en enfer* : « 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<sup>64</sup> ! ». Bonnefoy fait donc sienne la nouvelle éthique que se donne le poète maudit. En effet, l'évidence de la matière, dès *Douve*, constituera un sol où pourra naître et s'élever le chant poétique :

La lumière profonde a besoin pour paraître  
D'une terre rouée et craquante de nuit.

<sup>61</sup> Stanislas Breton, *Poétique du sensible*, Paris, éd. du Cerf (La nuit surveillée), 1988, p. 36.

<sup>62</sup> Longhi, *Piero della Francesca*, p. 34.

<sup>63</sup> *Idem*.

<sup>64</sup> Rimbaud, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, Paris, Gallimard (Poésie), 1984, p. 151-152.

C'est d'un bois ténébreux que la flamme s'exalte.  
 Il faut à la parole même une matière,  
 Un inerte rivage au delà de tout chant (P, 74).

En s'appuyant sur le projet rimbaldien ainsi que sur la vérité de parole qu'il découvre chez Baudelaire<sup>65</sup> (une parole qui prend sur elle la vérité du corps et de la mort), Bonnefoy s'inscrit dans une lignée bien précise, mais il n'en demeure pas moins qu'il s'oppose à une large part d'une tradition poétique en France. « Comme Plotin et contre Aristote », écrit Michèle Finck, cette tradition « a identifié la matière à la négativité, à la stérilité, à l'hostilité et a cherché à créer une beauté supérieure qui préserve l'Idée de toute chute dans le monde inférieur. L'arrachement à la matière est ainsi l'acte fondateur de la poétique de Mallarmé<sup>66</sup> ». Le plus pur représentant de cette tradition, aux yeux de Bonnefoy, est Paul Valéry, une de ses grandes influences en poésie, mais un poète contre lequel il est entré en lutte pour échafauder sa propre poétique<sup>67</sup>. Valéry, écrit-il, « a aimé le monde sans matière du rêve, son acte qui ne ride pas la surface de ce qui est » (« Paul Valéry », I, 101). Il poursuit sa critique en identifiant la poésie valéryenne à la figure mythique de Narcisse, penché sur des sources dont il ne voit pas la matière ; Narcisse « ne s'exalte pas de l'énigme de la présence de l'eau, il n'y retrouve que son image laurée et l'autre énigme plus pauvre de son existence sans destin » (*ibid.*, 102). Pour Bonnefoy, la poésie de Valéry tient du sommeil et de l'illusion, puisqu'elle met en scène, « comme les raisins de Zeuxis, une apparence sans être » (*ibid.*, 103). La référence à l'un des mythes picturaux les plus connus nous informe encore ici sur les liens qu'entrevoit Bonnefoy dans les travaux conjoints de la peinture et de la poésie. Ainsi pouvons-nous supposer que l'article sur Paul Valéry, qui date de 1963, poursuit logiquement les réflexions de 1961 contenues dans « L'humour, les ombres portées ». Valéry, nous dit Bonnefoy, n'a pas réussi sur le terrain de la poésie ce qu'a accompli Piero sur celui de la peinture. L'auteur du *Cimetière marin* demeure prisonnier de la maison de l'Idée, il est « condamné [...] aux mots (à la part intelligible du mot), faute d'avoir su aimer les choses » (*ibid.*, 104) ; celui qui a peint le *Baptême du*

<sup>65</sup> Voir l'article « Les Fleurs du Mal » dans *L'Improbable*.

<sup>66</sup> Finck, *op. cit.*, p. 61.

<sup>67</sup> À la fin de son article sur Valéry, sous forme de note de bas de page, Bonnefoy s'explique : « Ai-je "critiqué" Valéry ? Je l'ai pris au sérieux, me semble-t-il, c'est un honneur que l'on ne peut faire qu'à un bien petit nombre d'écrivains. Et ceux-là existent *en nous*. Nous avons à lutter contre eux, comme nous avons à choisir, et aux fins d'être. C'est une lutte privée » (I, 105).

*Christ*, pour sa part, a voulu que cette maison de l'Idée se laisse envahir par une beauté sensible, substantielle, terrestre, d'où l'émergence de ce que Bonnefoy a nommé des « métaphores plastiques ».

Ce que retrouve Bonnefoy chez Piero, dans les éléments naturels du *Baptême* ou dans la vérité d'existence, toute corporelle, du *Retour de la Croix*, il semble que ce soit un équilibre dont nous avons besoin et qui échappe à la raison. La grande peinture de paysage (Bonnefoy élit en Piero un de ses premiers et véritables représentants – souvenons-nous de l'exécution des « premiers paysages vrais » et de la présence en eux d'un « clair limon primitif ») offre également à la vue cette forme de balance : « Équilibre des éléments, l'eau et le feu, la terre et le ciel, et celui des passions, à leur exemple. Accord des masses rocheuses et des abîmes, tels les vides et pleins que la vie traverse, suivant les jours » (SSP, 41). Les instances sensibles du milieu et la vérité d'existence qu'il entrevoit dans la peinture de Piero et dont il s'émerveille, Bonnefoy, nous l'avons dit, cherche également à les transplanter dans sa poésie (ou dans « la terre du verbe », selon la belle expression qu'on peut lire dans *Douve*), fortement ouverte à la matière du monde. Jérôme Thélôt a dégagé les substantifs qui refont sans cesse surface dans les poèmes de Bonnefoy et qui disent cette attention portée aux choses du simple et de la nature. Il fait entre autres ressortir deux ensembles dans ce qu'il nomme « la catégorie sémantique de la nature<sup>68</sup> ». Un premier ensemble est constitué d'instances sensibles du milieu : feu, eau, terre, fer, couleur, lumière, ombre ; un deuxième, d'objets bien précis qui se retrouvent dans un lieu : arbre, feuillage, fruit, oiseau, ciel, soleil, étoile, fleuve, mer, écume, chemin, pierre, flamme. C'est sur ces aspects les plus humbles de la réalité que se penche le travail poétique de Bonnefoy.

À titre d'exemple, la figure ovidienne de Douve, métamorphosable, emprunte tour à tour, plusieurs critiques en ont fait l'examen, les visages du feu, de la terre, du vent et de l'eau. Le premier grand recueil de Bonnefoy ne cesse de confondre la vérité du corps (et de sa mort) et celle de la matière, ce qui donne lieu à de surprenantes transformations :

Le ravin pénètre dans la bouche maintenant,  
Les cinq doigts se dispersent en hasards de forêt  
maintenant,

---

<sup>68</sup> Thélôt, *Poétique d'Yves Bonnefoy*, p. 160.

La tête première coule entre les herbes maintenant,  
 La gorge se farde de neige et de loups maintenant,  
 Les yeux ventent sur quels passagers de la mort et c'est  
 nous dans ce vent dans cette eau dans ce froid  
 maintenant (P, 61).

Mais la poésie bonnefidiennne, dans ses débuts, ne doit pas être associée à ce qu'on pourrait définir comme une tangente purement matérialiste. Si la peinture de Piero confronte « métaphoriquement » l'Idée à la matière, les poèmes de *Douve*, quant à eux, font s'entrechoquer cette même matière et une parole nourrie de mythes, en cela proche d'un intelligible (si nous considérons le mythe comme l'expression d'une idée sous une forme symbolique, imagée). Les figures de Charon, du Phénix, de Cassandre, de la Ménéade, donnent au recueil son visage mythique. Et que fait Bonnefoy de ces figures qui incarnent une idée ? Il les renverse, les plonge dans la matière : Douve devient ainsi une « Ménéade consumée » qui livre « sa tête aux basses flammes de la mer », qui jette sa chevelure « aux matières de l'eau » (P, 67). L'« Art poétique » (c'est le nom d'un poème de *Douve*) de Bonnefoy se dévoile : il faut que se déchire le monde des essences et des formes pures, et que tout tende vers le bas, vers une matière terrestre. Le dernier vers d'« Art poétique » le réitère : la Ménéade est « saisie jetée la tête en bas » (*ibid.*, 78).

Le témoignage d'une expérience concrète (d'une étreinte avec la réalité rugueuse, pour reprendre les mots de Rimbaud), qu'appelle de tous ses vœux Bonnefoy, inutile de spécifier qu'il se transmet de différentes façons, selon le tempérament et le style de chaque artiste. Chez Piero, nous l'avons vu, il donne tout son poids aux remises en question de l'Intelligible. Dans la *Nativité* (annexe xxi), autre tableau qu'il scrute minutieusement, Bonnefoy note que le peintre fait sentir sa présence et son style en prenant soin de dessiner, dans le prolongement de la guitare d'un ange, la corne du bœuf. Pensée métaphorique de Piero qui insiste sur le fait « que musique et matière à la fois s'opposent et collaborent, dans cette tension qu'en définitive il identifie au réel » (I, 195). Cette dialectique, nous pourrions dire également cette métaphore, prend inévitablement différents aspects, tout dépendant de l'esprit artistique qui la propose. Bonnefoy le répète : « la métaphore dira la disposition de celui qui peint, son courage ou son scepticisme, son désir de témoigner pour la vérité ou de s'enfermer au contraire dans une revendication passionnelle que Piero même, dans sa



sérénité où paraît toutefois comme un soupçon de tristesse, semble nous inciter à définir » (*idem*). À partir de ce constat, Bonnefoy réactualise la réflexion qu'il avait amorcée avec les chapeaux d'Arezzo et se demande quel signe, chez d'autres peintres que Piero, indique que le travail du nombre n'est plus secoué par l'humour, mais par « les heurts plus ou moins durement soufferts de l'espérance et du désespoir » (*idem*). Sa réponse se trouve dans la deuxième partie du titre de son article : l'ombre portée. C'est par l'entremise d'un arrêt sur le travail de Chirico (dont nous avons déjà parlé, cf. 2.1) qu'elle se trouve interrogée. Bonnefoy note d'abord que, chez Chirico, « l'affirmation de l'Intelligible » et la pratique des nombres, vues à la Renaissance et en plein classicisme comme un absolu, ne sont plus concevables, comme en font foi les compas et les équerres qui surgissent sur la toile, mystérieux objets « aux fins oubliées » (*ibid.*, 196). Ainsi, pour Bonnefoy, « Tout l'art de Chirico est ce passage de l'intériorité d'un projet ancien à la contemplation méditative de ses épaves, et des catégories ambiguës qui l'auront démembré autant que permis » (*idem*). Dans ces catégories, il y a bien entendu la perspective, dont joue avec onirisme Chirico ; les « gestes pétrifiés » qui rappellent ceux des personnages des prédelles du XV<sup>e</sup> siècle figés dans une forme d'intemporalité ; et finalement, nous y venons, l'ombre des corps, catégorie qui permet à Bonnefoy d'étendre sur le plan pictural ses réflexions sur le hasard et la finitude : « Née du hasard de la conjonction des foyers de lumière et des volumes, l'ombre portée maintient sur les échafaudages du nombre l'irréductible hasard » (*idem*). L'ombre portée témoigne donc d'un moment furtif, d'un événement vécu dans le hic et nunc, d'un imprévisible, bref de « ce qui n'a pas de nom dans l'Idée. En un mot, c'est la finitude. C'est le mystère de la présence d'un être et notre mélancolie de le voir forclos de la cohérence des nombres. Comme un démon du plein jour, l'imperfection ontologique de l'être humain hante dans l'œuvre de Chirico la catégorie de l'espace » (*ibid.*, 196-197). Le saut qu'effectue Bonnefoy dans le temps, plaçant côte à côte Piero et Chirico, lui permet de signaler que, dans la peinture du dernier, s'avoue un renoncement à l'entreprise platonicienne, qui avait nourri pendant des siècles l'art occidental. Le message de Chirico, pour Bonnefoy, nous incite à « Oublier le mirage intelligible et avec lui la *forme* des ombres, qui est la fille de la mesure. Le nouvel hic et nunc n'apparaît pas dans le prisme d'une métaphysique du nombre, mais dans l'immédiateté d'une adhésion affective » (*ibid.*, 197). À un art de la conscience succède ainsi un art romantique de la passion. Nous verrons

plus loin, dans le troisième chapitre, comment Bonnefoy aborde ce nouvel art, notamment par des essais sur la pensée baroque. Ainsi pourrions-nous constater qu'il estime hautement l'humour plein de sagesse et de lumière de Piero, mais qu'il s'attache tout aussi fortement aux artistes capables de tendre vers un autre art, non plus celui « de la construction impraticable de l'être, mais [celui] de l'existence et du destin » (*ibid.*, 199).

Un dernier mot sur Piero nous apparaît nécessaire, ne serait-ce que pour clore la question de la temporalité et la lier, précisément, à un art de l'existence, qui ne va pas sans angoisse. Revenons donc à l'article « Le temps et l'intemporel ». Nous venons de voir, chez Chirico, vers quoi peut déboucher la peinture lorsqu'elle se déleste (ou évoque la ruine) d'une « métaphysique du nombre », de ses prétentions platoniciennes. Ainsi est-il également légitime de nous demander, avec Bonnefoy, ce qui se produit chez Piero lorsque le maniement de la perspective sert avant tout une quête d'intelligibilité, c'est-à-dire à faire sentir le « fond numérique immuable derrière les apparences » (*ibid.*, 84). Nous pouvons nous douter que le peintre, selon Bonnefoy, exécutera ce travail en abolissant précisément ce que nous proposaient les figures de Chirico : le hasard, les événements inattendus, bref le temps du vécu. Pour Bonnefoy, proche en cela des idées de Kierkegaard<sup>69</sup>, qui oppose sans cesse les méandres incertains d'une existence et d'une vérité subjectives à tout esprit de système universel (lire Hegel), chaque personne se distingue de l'idée générale de l'être humain qu'on peut se faire par son imprévisibilité, par « la réalité de ce temps existentiel dans lequel elle semble n'être jetée que pour mieux décevoir et déchirer toute notion fixe, ou *a priori*, de son essence » (I, 84). Les personnages de Piero interrogent la pensée de Bonnefoy puisque, même s'ils font sentir une présence, qu'ils s'incarnent dans un lieu et souvent dans l'histoire, ils paraissent se tenir en dehors du temps existentiel, dans une forme d'ataraxie. « Il y a des regards chez Piero, mais détournés de l'instant, ce sont des *regards perdus* » (*idem*), observe-t-il, d'où, selon lui, « la condition heureuse » que ces personnages hors du temps dégagent. Mais Bonnefoy, désireux de trouver au sein des

---

<sup>69</sup> La pensée de Bonnefoy se nourrit très tôt de celle du philosophe danois. En 1955, il fait paraître un très court article, « La passion et l'objet », dans lequel il expose ses vues sur le chemin ouvert par ce dernier : « Un chemin qui sait qu'il n'est pas le but, un chemin qui se perd, et vaut de se perdre, avant le but, telle fut la pensée de Kierkegaard. Il a vécu sans désir d'un apaisement. Il a dédaigné les illusions conceptuelles et autant le repos mystique », dans *Vues sur Kierkegaard*, Le Caire, La part du sable, mai 1955, p. 18. Sur les rapports entre Bonnefoy et Kierkegaard, voir également l'essai « Les Tombeaux de Ravenne » dans *L'Improbable*.

phénomènes picturaux un champ d'analyse afin de mettre à l'épreuve et d'étendre ses soucis poétiques, trouve des signes par lesquels se manifeste, chez Piero, une pensée hantée par des questions temporelles. Ainsi, dans la *Résurrection* (annexe xxii) du Palais Communal de Borgo, il s'intéresse, après avoir noté que « les soldats qui dorment symbolisent l'intemporel » (*ibid.*, 85), à la plaie qu'on aperçoit sur le flanc du Christ ressuscité afin de montrer que ce dernier garde encore des marques d'un passage dans le temps et par la mort. Après l'exécution de ce tableau, l'œuvre de Piero, selon Bonnefoy, « va marquer un fléchissement » (*idem*), c'est-à-dire qu'elle laissera davantage place à un art de l'existence vécue et éprouvée où les craintes reliées à la conscience du temps habitent les tableaux : « Dans l'*Annonciation* de Pérouse, avec son lointain qui troue le tableau, ou dans le clair-obscur de la *Madone de Sinigallia* (annexe xxiii), le temps et la peur reprennent. Et le temps est vainqueur dans la grande *Pala* de Milan (annexe xxiv). Il suffit d'un regard sur ce tableau pour en sentir la détresse » (*ibid.*, 85-86). C'est l'humanisme héroïque de la première Renaissance qui commence à fléchir et qui conduira à une pensée angoissée du temps, passionnelle (dans la *Pala*, l'Enfant Jésus, endormi sur les genoux de la Vierge, annonce la mort sur la Croix<sup>70</sup>), capable de donner forme dans le domaine de l'art à ce que Bonnefoy appelle de tous ses vœux : la vraie figure de la durée. Nous verrons en profondeur dans le troisième chapitre qu'il associe cette pensée à l'art baroque ; nous quitterons alors la Toscane renaissante pour nous diriger vers la Rome de la Contre-Réforme. Mais nous aimerions avant approfondir certaines questions abordées dans ce chapitre : la perspective, la question temporelle, le donner à vivre, l'espace, en les sortant du cadre de la peinture italienne de la Renaissance et en les relogant à d'autres carrefours. Ainsi croyons-nous pouvoir mieux démontrer comment, sous forme de ressacs, elles ne cessent de revenir investir le discours de Bonnefoy sur la peinture et d'affiner, par le fait même, sa poétique.

---

<sup>70</sup> Une autre des raisons pour lesquelles Bonnefoy parle de « détresse » à propos du tableau a sans doute à voir avec l'iconographie de ce dernier. Birgit Laskowski note que tous les saints représentés dans le tableau (à gauche, saint Jean Baptiste et saint Jérôme ; à droite, saint François d'Assise, saint Pierre et saint Jean l'Évangéliste) « portent les attributs de leur martyre et le duc lui-même est mis en relation avec leurs souffrances : son casque bosselé est une allusion discrète à l'œil droit qu'il perdit sans doute pour avoir exprimé trop de morgue lors d'une rivalité amoureuse », *Piero della Francesca*, Köln, Könemann, 1998, p. 83.

## 2. 6. Le refus de l'héritage renaissant : Alexandre Hollan et la « défocalisation » du regard

« On sait beaucoup de l'œil et peu du regard » (SSP, 147), énonce Bonnefoy en ouverture d'un court texte qu'il a consacré au peintre contemporain d'origine hongroise Alexandre Hollan dans *Sur un sculpteur et des peintres*. Cette affirmation, où se dit l'insuffisance d'un savoir sur ce qui entre véritablement en jeu dans toute perception visuelle, mène par la suite Bonnefoy, dans le même texte, à placer le regard au cœur même des notions essentielles qui animent sa poétique : l'optique peut s'expliquer, affirme-t-il, mais : « comment expliquer de quelle façon notre regard traverse la couleur, la forme, pour appréhender dans la chose [...] ce qui fait que dans l'apparence peut se lever la présence ? » (*idem*). La question, déjà entendue, en ce qu'elle appelle à un réexamen de la notion de présence, mais aussi complexe, en ce qu'elle incite à un approfondissement de deux autres problématiques : celle de l'apparence et celle de l'appréhension, la question donc, Bonnefoy tâchera d'y répondre dans *La Journée d'Alexandre Hollan*, texte paru en 1995. En effet, la monographie explore non seulement la manière dont le regard, et plus particulièrement le regard d'un peintre, tisse des liens avec les mondes visible et transvisible (Bonnefoy parle d'une *traversée* de l'apparence, c'est-à-dire d'un chemin qui mènerait d'un constat de la chose perçue à une saisie d'un au-delà de la forme), mais aussi les phénomènes d'intériorisation de l'espace qui préparent, soutiennent et prolongent ces liens (Bonnefoy parle d'*appréhension*, qui est une saisie des choses, non pas par la vue, mais par l'esprit). En s'intéressant au regard du peintre, Bonnefoy en vient donc à reposer la question de la figuration de l'espace en peinture, mais en l'élargissant d'une façon tout originale, nous le constaterons, à différents aspects de l'acte de peindre qui ne sont pas nécessairement de l'ordre du visible.

Parallèlement, nous croyons que, s'il veut démontrer que le regard chez Hollan travaille à une « traversée de l'apparence », Bonnefoy doit élire et privilégier, dans *La Journée d'Alexandre Hollan*, un type particulier de discours sur la peinture. Déjà, dans « Le temps et l'intemporel dans la peinture du Quattrocento », il avait brièvement proposé une

---

méthode d'approche du tableau propre à l'aider, plus tard, dans ses tentatives d'élucidation de l'œuvre du peintre d'origine hongroise : il écrivait alors que la « pensée qui se fait regard a besoin de temps, d'un certain temps, pour faire renaître en nous [...] la thèse propre du peintre » (I, 64). C'est précisément la posture qu'il adopte devant l'œuvre de Hollan ; il se donne du temps, il suit le travail du peintre, comme le titre de la monographie l'indique, pendant toute une journée. Ce suivi implique donc une réflexion sur l'avènement de l'œuvre. En effet, Bonnefoy raconte (en se référant souvent aux écrits du peintre) ce que nous pourrions appeler « l'histoire de l'organisation sensible du tableau conçue comme corrélat d'une expérience perceptive<sup>71</sup> », son texte pouvant être interprété dans le sens d'une poïétique générale, soit d'une théorie du *faire* ou du *produire*. Cet éclairage sur « l'organisation sensible » de l'œuvre picturale, nous y reviendrons dans les prochains chapitres lorsque nous explorerons les récits en prose de *Rue Traversière* et de *La Vie errante*, où nous retrouvons à plusieurs reprises des peintres, fictifs ou non, en proie à diverses difficultés dans l'élaboration et la réalisation de leurs tableaux. Pour l'instant, nous nous contenterons de faire remarquer que Bonnefoy n'écrit pas sur la peinture dans le simple but de « donner à voir » une œuvre d'art accomplie, achevée – en cela, il s'écarte de l'exercice que constitue l'*ekphrasis*, cette lecture essentiellement descriptive d'œuvres picturales ou d'objets d'art. *La Journée d'Alexandre Hollan* propose une autre lecture des phénomènes relevant du champ pictural : en effet, le texte témoigne de ce qui survient à la fois dans le monde, chez le sujet et sur la toile lors de la production d'un tableau ; en d'autres mots, en saisissant la peinture « dans le moment [...] de son opération, de son effectuation<sup>72</sup> », comme le suggère Hubert Damisch dans la définition qu'il donne d'une pragmatique picturale, Bonnefoy remet en scène l'acte même de peindre, dans ses composantes perceptives, psychiques et gestuelles. Renouer ainsi avec le travail qui fait le propre de la peinture, pour Damisch, suppose « un autre usage du langage que seulement descriptif<sup>73</sup> ». Il est vrai, en ce sens, que le discours de Bonnefoy s'écarte du descriptif : il ne *décrit* pas des images, il *montre* plutôt les divers processus qui les ont fait naître sur la toile.

---

<sup>71</sup> Pierre Ouellet, « La littérature comme activité cognitive » dans *La recherche littéraire. Objets et méthodes*, sous la direction de Claude Duchet et Stéphane Vachon, Paris-Montréal, XYZ-Presses Universitaires de Vincennes, 1993, p. 464.

<sup>72</sup> Hubert Damisch, *L'Origine de la perspective*, p. 240.

Dès les premières pages de *La Journée d'Alexandre Hollan*, Bonnefoy revient sur une expérience que le peintre a vécue dans son enfance et qui influencera, ultérieurement, sa façon de travailler et de produire des œuvres. Bonnefoy analyse ce moment décisif à partir de données visuelles, où s'entrecroisent les deux problématiques que nous avons évoquées plus haut : l'apparence et l'appréhension d'un au-delà de l'apparence. En se rapportant aux confessions du peintre, il redécrit donc un moment bien précis, celui que le jeune Hollan a vécu alors qu'il se trouvait sur une balançoire attachée à un platane ; on poussait si fort le jeune enfant qu'il voyait soudainement, avec crainte, « approcher de lui, s'élargir, s'intensifier les feuillages, percés des rayons du soleil du soir » (JAH, 10). Ramenant l'expérience à des considérations qui sont avant tout les siennes, Bonnefoy prend ensuite soin d'ajouter que « dans ces instants où la balançoire s'élève, c'est comme si l'en-soi du monde prenait l'être poussé vers lui en son sein au-delà des apparences, arrière-espace soudain perçu » (*idem*). Il rappelle ensuite que le contact vertigineux avec les feuillages et la lumière ne s'est pas fait sans que le jeune garçon n'éprouve une peur intense ; toutefois, cette peur a aussi eu une forte valeur significative puisqu'elle a révélé un désir qui se manifesterait plus tard dans la vie adulte et créatrice de Hollan. L'expérience de l'enfance, selon Bonnefoy, va préserver le peintre « des séductions de l'art qui s'attache au simple visible » (*ibid.*, 11). Afin de mieux comprendre cette expérience révélatrice, reprenons, au ralenti, en trois étapes, ce qui la structure, car s'exprime ici plus globalement, nous semble-t-il, tout ce que doit la saisie de la présence, chez Bonnefoy, à une dynamique du regard. D'abord, le sujet vit, par le regard, un moment de *proximité* avec les choses du monde ; cette proximité permet ensuite un *élargissement* du monde visible ; finalement, grâce à cette proximité et à cet élargissement, le sujet est à même de pressentir le vrai réel, qui se situe, il est important de le noter, dans un « arrière-espace ». Tout le texte de Bonnefoy sur Hollan cherchera à remettre en scène et à expliciter cette dynamique du regard, de même qu'à faire comprendre le désir du peintre d'accéder à un au-delà des apparences.

---

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 241.

Parmi les techniques picturales de Hollan, Bonnefoy s'intéressera à celle qui, on s'en doute, porte sur le rapport à l'espace. Encore ici, tout va se jouer bien sûr dans le regard, mais aussi selon la perspective avec laquelle l'espace peut être appréhendé, ou selon la forme symbolique (nous revenons sur les idées de Cassirer) à travers laquelle l'esprit d'un sujet appréhende la réalité ou le monde. Bonnefoy, nous l'avons amplement analysé, est souvent revenu sur le phénomène de la perspective exacte qui a émergé à la Renaissance. Selon lui, l'espace tel que le conçoit la perspective constitue « un champ où les objets se situent les uns à côté des autres par le truchement de leur apparence extérieure, précisée par voie de géométrie » (*ibid.*, 27-28). L'art qui use de cette perspective s'attache donc fortement aux aspects visibles du monde, à leur apparence, et les appréhende par l'entremise, écrit Bonnefoy, d'une « spéculation conceptuelle » (I, 75). À ce « souci de penser l'espace » (*idem*), de s'en détacher pour mieux l'observer de l'extérieur, devrait plutôt se substituer, dans l'esprit d'un artiste, un souci de se confondre à l'espace, de s'y laisser vivre. C'est à cette seule condition (qui fait écho au « donner à vivre ») que pourra se pratiquer une autre forme de perspective, que Bonnefoy nomme intérieure et qu'il retrouve chez Hollan.

Hollan éprouvera donc le souci d'habiter l'espace, de s'établir dans un lieu unique pour vivre et pour peindre – Bonnefoy narre les multiples errances du peintre dans la province française qui le conduiront finalement à acheter une modeste demeure dans l'Hérault. Le fait que l'artiste ait trouvé un paysage à sa convenance amène Bonnefoy à déclarer qu'il a été délivré de l'espace, tel que se l'imagine la perspective exacte ; en effet, écrit-il, de l'espace comme se le représente la *perspectiva artificialis*, « l'expérience d'un lieu est l'antagoniste, puisqu'être en un lieu, vivre ainsi, c'est avoir avec quelques êtres ou choses, des rapports personnels, donc intérieurs » (JAH, 28). Ce sont ces rapports personnels, tissés par la sympathie, donc par la proximité, qui vont créer une perspective intérieure. Le danger de la perspective exacte, on le comprend maintenant, c'est qu'elle refoule « le fait que l'artiste et ce qu'il peint sont dans un même espace, celui dans lequel il vit » (SSP, 160). Par-delà ses approches de la peinture de la Renaissance italienne, Bonnefoy éprouve donc sans cesse le besoin de convoquer d'autres voix, d'interroger, comme le note Claude Esteban dans un essai important qu'il consacre aux essais de Bonnefoy sur l'art, « d'autres

formes d'expression artistique qui opposent à l'acte d'intellection pure un postulat d'immanence, en bref, un art non pas de la connaissance mais de la compréhension<sup>74</sup> ». Par le fait même, nous pouvons établir qu'existent pour lui deux types de regard, correspondant aux possibilités d'approche perspective dont il a été question : un « regard spatial », celui de la perspective renaissante, qui déconstruit l'espace pour analyser chacune de ses composantes, qui s'attache donc à la forme par l'idée ; et un « regard profond », comme il le découvre chez Hollan, pour qui la forme externe est seconde, pour qui ce qui fait qu'une chose prend forme relève plutôt d'une force invisible, d'une vie en profondeur. C'est en montrant les différentes étapes du travail perceptif et pictural chez Hollan que Bonnefoy parvient à développer ses idées sur ces deux types de regard.

Rien de surprenant que l'arbre devienne chez Hollan, en raison de ce qu'il a pu lui faire éprouver dans l'enfance, l'objet sur lequel se portera son travail de questionnement de l'espace et de l'apparence. Selon Bonnefoy, l'arbre incite l'artiste au regard profond car il est « l'intermédiaire entre le monde des figures et ce qui dépasse les figures » ; il est « la limite extérieure de l'apparence » (JAH, 22). Pourquoi ? Premièrement parce que le regard et la pensée ne peuvent jamais s'arrêter sur un de ses aspects pour l'analyser. Nous savons que, chez Bonnefoy, le regard qui analyse et dissocie, qui s'attarde uniquement à l'aspect des choses, manque l'être et conduit directement au concept. Mais l'apparence même de l'arbre court-circuite ce possible passage vers le concept, car elle se révèle être immaîtrisable. Il faut constater, écrit Bonnefoy, que si l'on se poste devant l'arbre et qu'on l'observe « la racine devient le tronc, que celui-ci en fait est déjà la branche, cependant que toutes les branches et leurs rameaux et leurs feuilles foisonnent en tout sens et pourtant s'unissent, en une totalité qui est d'évidence indessinable » (*idem*). La perception globale que nous avons de l'arbre fait écho à la manière dont Bonnefoy, comme il l'écrit notamment dans ses *Remarques sur le dessin*, conçoit le monde : « un fait [...] d'unité originelle et finale, qui transcende la manifestation particulière, apparemment autonome, de ses parties » (RSD, 32). L'épisode de la salamandre, que l'on retrouve dans l'essai « La poésie française et le principe d'identité », traite également de ce rapport de vision

---

<sup>74</sup> Claude Esteban, « L'immédiat et l'inaccessible » dans *Critique*, tome XXXIII, n° 365, octobre 1977, p. 924.



« unitaire » au monde et se veut emblématique des liens antagoniques entre extériorité et intériorité que nous venons d’esquisser à propos des différentes perspectives. Rappelons l’épisode. Bonnefoy s’imagine un jour d’été pénétrer dans une maison en ruine. Une fois à l’intérieur, il aperçoit une salamandre immobilisée sur un mur. L’observant attentivement, il constate, en premier lieu, qu’il peut regarder de manière purement objective, extérieure, cet animal ; en d’autres mots, « séparer en esprit cette petite vie des autres données du monde, et la classer, comme ferait le mot de la prose, et [se] dire : « Une salamandre », puis poursuivre [sa] promenade, toujours distrait, demeuré comme à la surface de la rencontre » (I, 248). Le regard, poursuit-il, peut également, c’est une autre hypothèse, se poser plus longtemps sur la salamandre, s’attacher par une froide analyse aux détails de l’animal, bref se transformer en regard extérieur, un regard de perspective exacte. Mais cela ne se fait pas impunément ; l’objet de science qu’est devenue, dans ce regard, la salamandre amène celui qui la décortique à « ne plus rien percevoir, dans ces aspects brusquement dissociés l’un de l’autre, dans ce contour d’une patte absolu, irréfutable, désert, qu’un faisceau effrayant d’énigmes. Ces choses ont un nom, mais se sont faites d’un coup comme étrangères au nom. Et ces concepts, ces définitions, ces aspects, tout cela ne [lui] est plus qu’une cohérence vide, sans réponse à nulle question » (*ibid.*, 249). Toute l’originalité de la pensée de Bonnefoy réside ici dans sa capacité à associer une expérience perceptive à un problème de langage, et donc de poésie. Le regard, comme les mots, nous met en garde Bonnefoy, peut se dissocier du monde et n’avoir aucune vraie prise sur les choses.

Mais une autre façon de percevoir demeure possible, qui ferait en sorte que le réel ne s’extériorise pas. Dans cette nouvelle approche, que nous pouvons considérer comme la pierre d’assise de la poétique du regard chez Bonnefoy, le réel, au contraire, se rassemblerait. Il faut d’abord que la salamandre ait été, non pas observée froidement, ni analysée dans tous ses aspects, mais vécue, puis acceptée par celui qui la regarde. Ce qui signifie qu’elle se dévoile « dans un acte pur d’exister où son “essence”<sup>75</sup> est comprise »

---

<sup>75</sup> Le terme « essence » pose ici problème. Nous avons déjà expliqué la tension qu’il y avait chez Bonnefoy entre l’être (le fait qu’une chose ou un être soit là devant nous, dans leur *eccéité*) et l’essence (ce que sont les êtres ou les choses, dans leur *quiddité*). Nous avons posé qu’il redoute toute forme d’essentialisation, parente du concept. Comment alors comprendre la valeur positive accordée ici à l’essence ? Il semble qu’il n’opère plus ici l’opposition traditionnelle entre la nature d’un être (en l’occurrence la salamandre) et le fait qu’elle soit (« l’acte pur d’exister »). La présence de l’animal, son être, semble si fortement perçue et vécue que son

(*ibid.*, 249-250). Bonnefoy décrit ensuite les changements que provoque en lui ce nouveau regard : l'essence de la salamandre « s'est répandue dans l'essence des autres êtres, comme le flux d'une analogie par laquelle je perçois tout dans la continuité et la suffisance d'un lieu, et dans la transparence de l'unité. Le mur est justifié, et l'âtre, et l'olivier dehors et la terre » (*ibid.*, 250). Bonnefoy, et c'est ce qui est important à nos yeux, ajoute que « cet espace se voûte en [lui] comme l'intérieur de [son] existence », qu'il est « passé de la perception maudite à l'amour, qui est prescience de l'invisible » (*idem*). Cet invisible, pour lui, ne doit pas être pris pour un aspect tout à fait nouveau qui en transcenderait d'autres, insuffisants ; il naît plutôt d'une « coagulation » de tous les aspects du visible, de leur « dissolution » en tant que figures particulières, d'où l'unité pressentie, l'Un (nous parlerons plus loin de la référence à Plotin), ou ce qu'il appelle « le corps de l'indissociable » (*idem*). La salamandre, « dégagée de ce monde d'objets qu'avait produit la raison qui analyse, qui prend le risque de demeurer extérieure » (*idem*), se retrouve désormais à la fois devant et dans le sujet qui la regarde. Sujet et monde n'apparaissent plus dès lors comme des entités séparées, mais existent l'un par l'autre, l'un dans l'autre, co-présents.

Si nous nous basons sur l'épisode de la salamandre tel que raconté par Bonnefoy, nous pouvons affirmer que voir poétiquement une chose, pour lui, c'est tenter de ne pas l'isoler des autres. La salamandre n'est pas perçue comme une entité séparée, close en son individualité, mais comme un être par lequel vibre la totalité du monde. L'essence de la salamandre n'est-elle pas, pour Bonnefoy, le flux d'une analogie qui lui permet de percevoir tout le reste dans une forme de continuité et d'unité, au sein de ce qu'il nomme un lieu (le mur, l'âtre, l'olivier, la terre) ? De même, le poème, qui cherche à intérioriser le réel, devra reprendre ce principe de liaison qui participe d'une expérience vécue sous le mode de la perception visuelle. Bonnefoy écrit en effet que le poème « recherche les liens qui unissent *en moi* les choses » (*ibid.*, 252).

---

essence peut être assumée, « comprise ». Bonnefoy montre ainsi la façon dont le monde est à la fois vécu dans une perception visuelle et intériorisé par l'esprit. En ce sens, la perception, pour lui, ne doit pas se limiter à saisir l'apparence des choses ; elle doit appréhender le monde, c'est-à-dire que ce qui est perçu doit s'intérioriser, devenir essence, objet de l'entendement.

Informés des conclusions auxquelles aboutissent, dans l'épisode de la salamandre, les idées de Bonnefoy, nous pouvons revenir à la question de la perspective et aux travaux de Hollan. L'« intuition globale » que recherche Bonnefoy dans ses expériences visuelles et existentielles, et qui meut également le travail perceptif chez Hollan, participe du regard profond dont nous avons déjà parlé. Plus encore, c'est précisément ce type d'intuition que la perspective exacte dénie, elle qui procède, selon Bonnefoy, à une « coupe dans le visible » (I, 75) et dont l'exactitude contraint à de vaines précisions « dans tous les domaines de l'aspect » (*idem*). Dans le même ordre d'idées, Merleau-Ponty faisait remarquer que le passage à la perspective oblige le peintre à cesser de regarder librement le spectacle tout entier du monde ; en circonscrivant sa vision, en la projetant sur le plan unique du papier, il se trouve contraint à renoncer à « la simultanéité des objets<sup>76</sup> », puisque se substitue au spectacle total qu'offre le champ perceptif vivant « une série de visions locales monoculaires<sup>77</sup> ». Merleau-Ponty en appelle donc à une vision dotée de spontanéité, à un regard qui laisse les objets perçus coexister librement dans l'espace et ne tente pas d'arbitrer mathématiquement leur conflit en les faisant cohabiter sur un même plan. Tout passage à la perspective représente ainsi à ses yeux une perte :

Alors que mon regard parcourant librement la profondeur, la hauteur et la longueur n'était assujéti à aucun point de vue, parce qu'il les adoptait et les rejetait tous tour à tour, je renonce à cette ubiquité et conviens de ne faire figurer dans mon dessin que ce qui pourrait être vu d'un certain point de station par un œil immobile fixé sur un certain « point de fuite », d'une certaine « ligne d'horizon » choisie une fois pour toutes. Alors que j'avais l'expérience d'un monde de choses, fourmillantes, exclusives [...], voici que ce monde cristallise en une perspective ordonnée [...]<sup>78</sup>.

Les réflexions du philosophe peuvent nous aider à mieux comprendre l'œuvre de Hollan, qui repose sur un désir, selon Bonnefoy, de se défaire des réflexes de perspectiviste qui mènent, nous l'avons dit, au « regard spatial ». Pour ceux qui entendent se vouer au « regard profond » – Hollan serait de ceux-là –, il est donc nécessaire de dissoudre, par diverses méthodes de travail, le « reliquat d'extériorité » (JAH, 28) attaché aux habitudes perspectives. Bonnefoy, en s'intéressant aux différentes étapes de l'expérience perceptive du peintre, tente de montrer comment une « traversée de l'apparence » est possible et peut

<sup>76</sup> Merleau-Ponty, « Le langage indirect » dans *La Prose du monde*, p. 73.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 74.

conduire vers le « transvisible ». Il explique d'abord que le peintre, en une première pose, se place à une certaine distance de l'arbre, de manière à le voir tout entier, et non pas seulement dans un seul de ses aspects. Il se positionne pour « que l'image de l'arbre touche à tous les bords de la rétine ! » (*ibid.*, 30). Dans cette plénitude visuelle, les notions spatiales (haut / bas ; proche / lointain) n'ont plus aucun sens ; la logique du dehors qui ne s'intéresse qu'aux formes ne tient plus. Le peintre est alors en mesure de percevoir avant tout la vie qui circule dans ces formes. Pour ce faire, il devra demeurer dans « la proximité de l'arbre » afin de ressentir, de vivre, les forces qui contribuent à donner forme à ce dernier et de noter d'un trait ou de plusieurs, non seulement ce qu'il a vu, mais aussi éprouvé :

Hollan, et c'est souvent le matin, a un pinceau, trempé dans de l'acrylique, et une feuille, dont la surface blanche ne va pas cesser, comme fond, de rester visible. Une feuille, et même beaucoup de feuilles : de quinze à vingt pour le travail d'une heure ou deux. Et le regard qui prend l'arbre, qui cherche à s'y établir, à vivre les forces qu'il sent irriguer ces formes, en éprouve, en effet, une « impression », laquelle induit Hollan à noter d'un trait ce qu'il perçoit : et qu'il appelle un « courant », autrement dit la brusque émergence dans l'arbre, grâce à un rythme, tout au long d'un frémissement, de ce que la vie porte en soi d'énergie, de volonté d'être. Un trait, alors, sur la feuille, en fait plus souvent quelques-uns, cinq ou six (annexe xxv) qui sont soit larges, de toute l'épaisseur ou la pesée du pinceau, soit déliés et dès lors plus courbes, avec des points où l'encre pèse ou s'allège (*ibid.*, 35).

Nous le constatons, Bonnefoy adopte une forme de discours qui lui permet de rendre compte du profil des images picturales, mais aussi du travail physique et spirituel (il inscrit les techniques de Hollan dans une tradition orientale, dont participent notamment les peintres zen) qui leur donne naissance. Le résultat du travail, pour résumer, trouve à témoigner d'un « instant [...] de participation à la poussée de vie qui dans l'arbre produit la forme ; une remontée à l'amont de cette dernière [...] » (*ibid.*, 35-36). L'espace que rend visible la dimension rythmique des traits sur la toile est celui d'une perspective intérieure : en effet, et toute la pensée de Bonnefoy se concentre ici, les traits, bien plus que de calquer une apparence, témoignent de l'expérience du monde qui a permis leur surgissement, bref d'un apparaître. Demeure toutefois un danger dans les figures simples et schématiques tracées rapidement sur les feuilles. Bonnefoy, et nous reconnaissons là une de ses

---

<sup>78</sup> *Idem.*

principales angoisses en tant que poète, note que ces figures peuvent avoir « valeur de pictogramme », c'est-à-dire qu'elle risquent de « se faire le signe d'un objet, et cela dans un espace à nouveau mental, où a pouvoir le langage. Et ce dernier ne va pas manquer de donner le pas, dans le tracé qui avait été l'approche d'une unité – l'abord d'une existence de par l'intérieur d'elle-même –, au souvenir de la chose comme les notions, comme le discours la connaissent : c'est-à-dire par le dehors » (*ibid.*, 37-41). D'où l'importance, pour Hollan, de reprendre, plus avant dans la journée, le travail pictural et d'adopter une autre technique afin de briser cette possibilité de retour du regard spatial, extérieur.

Cette deuxième méthode repose sur la réalisation de ce que le peintre nomme ses lavis (annexe xxvi). Dans le dessin recommencé, qui prend toujours l'arbre pour modèle, « plusieurs rythmes s'unissent dans une perception plus globale », écrit lui-même Hollan, que cite Bonnefoy. Le but est donc que des lignes se croisent, se touchent, forment une tache ; en somme, pour Bonnefoy, les nouvelles images noient ce qui pourrait faire signe « au sein d'une masse sombre [...] où on sent vibrer une profondeur » (*ibid.*, 42). Toute la configuration du papier sur lequel ces dessins apparaissent se métamorphose. Avant, le fond blanc du papier ne constituait qu'une simple surface, sans pouvoir figuratif, ce qui faisait tendre le trait vers une forme d'abstraction ; désormais, ce fond, sous les taches sombres de l'encre, éclate de blancheur et ne peut figurer que la lumière qui perce à travers les branches et les feuillages de l'arbre. Par le fait même, remarque Bonnefoy, « le dessin a retrouvé à la fois la profondeur substantielle et la relation à un lieu qui en était l'origine » (*ibid.*, 45). Que cela signifie-t-il exactement ? D'abord que le peintre, comme il l'avait fait dans le premier travail de la journée, absorbe totalement son regard dans l'arbre, et laisse son corps vivre au même rythme que les forces qui animent cet arbre ; ainsi, le regard spatial s'efface, une profondeur apparaît, il y a ouverture, écrit Bonnefoy, « à une image intérieure » (*ibid.*, 32). Autrement dit, puisque le peintre et ce qu'il regarde participent d'un même espace – plus précisément d'un même lieu – il faut bien, si nous empruntons à Merleau-Ponty ses idées exposées dans *L'Œil et l'Esprit*, que la « visibilité manifeste » de l'arbre « se double », chez Hollan, « d'une visibilité secrète<sup>79</sup> » : « la nature est à l'intérieur », rappelle Merleau-Ponty, en citant Cézanne. L'équivalent interne de l'arbre,

« l'image intérieure » dont parle Bonnefoy, provoquera un tracé sur la toile, « un visible à la deuxième puissance, comme le note Merleau-Ponty, essence charnelle ou icône du premier<sup>80</sup> ». En résumé, avec la perspective intérieure, et par là se trouve exprimée la vision faite de sympathie propre à l'esthétique bonnefidiennne, l'intimité des choses est pénétrée, le regard ne s'étant pas simplement arrêté froidement à leur surface, à leur enveloppe visible. À ce propos, Bonnefoy note que « pour atteindre l'outre-visible, il faut avoir perçu le visible, il faut même l'avoir aimé » (JAH, 45). Et par un phénomène de réciprocité, l'intimité des choses a pénétré celui qui voit : chez lui s'est effectuée, en effet, ce que Bonnefoy nomme une « intériorisation du réel ».

C'est en misant sur les pouvoirs que lui procure cette intériorisation que Hollan reprendra son travail ultime, travail de fin de journée et du soir qui est désormais à comprendre à partir du phénomène d'élargissement, donnée essentielle, rappelons-nous, de la dynamique du regard chez Bonnefoy. Élargissement, d'abord, parce que les yeux du peintre n'ont pas à rester fixés sur tel ou tel arbre. En effet, la présence, ou la force invisible, saisie en l'un d'entre eux rayonne désormais au travers des autres arbres, mais aussi sur la maison, sur la montagne (comme la présence de la salamandre rayonnait, on s'en souvient, sur le mur, l'âtre, l'olivier, la terre). Élargissement, aussi, parce que la lumière rayonne de partout, note Hollan, et se confond aux masses ombrageuses et colorées qui émanent du paysage. Élargissement, enfin, parce que le peintre, en ne concentrant pas son regard sur un seul point, en le défocalisant, s'est donné pour tâche de chercher à voir la lumière « sans rien fixer », ou plus précisément à rendre compte, sur des feuilles de format élargi, de ce qu'est la lumière : accords très précis qui se font entre les masses et les formes nocturnes. Rendre compte de la lumière et d'accords dans le champ du visible exige qu'il n'y ait plus de divisé, et donc que les contours des figures et des formes perdent de leur netteté, se dissolvent et s'assemblent, d'où l'emploi du fusain, et de la gomme, chez Hollan. Résultat : les grands dessins (annexe xxvii) ne font voir, écrit Bonnefoy, que « des masses presque totalement noires où il n'y a plus de formes marquées » (*ibid.*, 56). La limite du regard est atteinte : il ne s'agit plus simplement de regarder, mais d'écouter, car les dessins,

---

<sup>79</sup> Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, Paris, Gallimard (Folio essais), 1996, p. 22.

<sup>80</sup> *Idem.*

dans leurs données visuelles, font entendre « des frémissements, des rumeurs », « un accord de vibrations » qui constitue pour Bonnefoy la « vraie lumière » (*ibid.*, 56-57), celle qui se trouve au-delà de l'apparence, en profondeur, dans l'invisible. L'entreprise de défocalisation dont il vient d'être question exprime ce à quoi aspire le regard, ou la pensée visuelle, de Bonnefoy : se « détourner des séductions de l'apparence ordinaire » (*ibid.*, 55) pour accéder à son vrai objet, qui est « l'Un derrière les choses » (*ibid.*, 52).

Ici se dit, et se condense, tout ce que doit la pensée de Bonnefoy à la philosophie de Plotin, mais un Plotin revisité, presque renversé. En effet, l'Un plotinien doit être compris chez Bonnefoy dans le sens d'une phénoménologie, et non d'une métaphysique. Souvenons-nous encore une fois que Bonnefoy nous a conviés dès le départ à assister, par l'entremise de Hollan, à une traversée de l'apparence. Il s'agissait donc de suivre, avec lui, le mouvement et l'entraînement d'une pensée et d'une pratique en quête d'un transvisible. Comment ne pas retrouver ici l'essentiel de l'esthétique plotinienne ? Émile Bréhier observe que ce que cette esthétique met en jeu, c'est notre capacité à appréhender l'intimité des choses, à ne pas nous arrêter à leur surface, bref à en effectuer une traversée. Il rappelle à ce propos que pour Plotin, « ce que nous sentons comme beau, ce n'est pas la chose sensible, mais la réalité invisible qui paraît en elle<sup>81</sup> ». Plotin s'oppose en effet à la beauté purement plastique, née d'un exercice du nombre et d'un souci de proportionnalité et d'ordre, telle que la concevait la pensée grecque, et que la concevront ultérieurement les artistes de la Renaissance. L'art, dans sa quête de beauté, ne peut donc, aux yeux du philosophe néo-platonicien, se limiter à l'imitation des objets visibles, il doit remonter aux raisons qui donnent corps et vie à l'objet naturel. Et la remontée peut s'effectuer jusqu'au point ultime : l'Un, comme c'est le cas dans la peinture de Hollan selon Bonnefoy. Dans ses *Théories de l'art*, Anne Cauquelin explique clairement que, chez Plotin, « l'art est le moyen le plus direct de s'unir à l'Un, au principe de toute chose. En lui, par lui, se conjuguent en effet le sensible et l'idée, un lien qui du monde des perceptions va droit à l'âme de l'univers<sup>82</sup> ». Cauquelin fait également observer, et cela nous apparaît fort éclairant pour l'analyse que Bonnefoy effectue des rapports entre intériorité et extériorité

---

<sup>81</sup> Plotin, *Ennéades V*, texte établi et traduit par Émile Bréhier, Paris, Les Belles Lettres, 1931, p. 128.

<sup>82</sup> Anne Cauquelin, *Théories de l'art*, Paris, PUF (Que sais-je ?), 1998, p. 19.

dans le travail pictural de Hollan, que, pour Plotin, ce que l'artiste se représente intérieurement en vient à se confondre avec les grands principes d'origine de la nature. En relisant à sa façon les idées plotiniennes, Bonnefoy ne s'engage donc pas, comme on pourrait le croire, dans une veine purement essentialiste. En font foi les propos qu'il tient sur la voie dans laquelle l'art devait s'engager s'il voulait demeurer fidèle aux conceptions de Plotin :

Voici que l'art est requis de prendre pour objet, pour impossible objet, une réalité transcendante. S'il se voue à l'imitation des choses, au portrait par exemple, il se perdra. Il s'ensuit qu'il doit se détourner de toute matière ou plutôt – car il n'est pas vrai que l'art « plotinien » soit un art décharné, il accueille au contraire comme nul autre l'absolu dans la forme simple et le rayonnement dans la pierre –, de toute contrainte figurative pour ressaisir, dans la sympathie qui unit à son modèle l'image, ce reflet de l'Intelligence, du *Noûs*, qui est la seule réalité (I, 69).

Il y a chez Bonnefoy un véritable désir de conjuguer, comme chez Plotin, monde sensible et raison sensible, et cela dans un acte de sympathie où jouent à la fois la perception du visible et l'appréhension, nous y revenons, de ce qui se situe au-delà de ce visible. Mais chez Bonnefoy, nous l'avons dit, l'au-delà des apparences demeure dans l'ordre du phénoménal (énergie, poussée de vie, rumeurs, lumière), il ne faut surtout pas l'associer à une mystique ou à une région supérieure qui transcenderait la réalité sensible.

Henri-Charles Puech, dans son article « Position spirituelle et signification de Plotin », explique comment se tisse, chez le philosophe, les rapports entre forme et beauté, entre visible et invisible. Dans ces rapports, selon nous, toute l'entreprise de Hollan lue par Bonnefoy se trouve résumée : refus de « réduire la beauté à la symétrie de l'image vue<sup>83</sup> » chez Plotin, qui correspond chez Bonnefoy au refus de la perspective exacte ; recherche de l'unité qui transparait dans « le rayonnement [...] qui baigne la forme<sup>84</sup> » chez Plotin, que l'on peut associer, chez Bonnefoy, à la recherche de la force interne qui irrigue la forme de chaque chose<sup>85</sup> ; finalement, vision par laquelle la vue s'efface et nous transporte au-delà de

<sup>83</sup> Henri-Charles Puech, *En quête de la gnose I. La gnose et le temps et autres essais*, Paris, Gallimard, 1978, p. 78.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>85</sup> Pour résumer les deux derniers points, Puech parle d'une méthode que l'on retrouve constamment dans les *Ennéades* et qui conduit l'esprit à effacer « de l'image sensible toute délimitation, toute configuration spatiale, afin de ne communiquer qu'avec sa force interne », *ibid.*, p. 77.



la Forme chez le philosophe néo-platonicien, vision qui trouve une résonance chez le poète dans ce qu'il sent vibrer au-delà de l'apparence dans les dessins de Hollan : une lumière-son qui se confond avec l'absolu.

*La Journée d'Alexandre Hollan* repose une question qui n'a cessé de se glisser dans l'œuvre de Bonnefoy, et ce, depuis son tout début : celle du lieu. Plus encore, ce texte a permis que cette question se développe conjointement à des problématiques perceptives, spatiales et picturales. La dernière partie de ce chapitre entend réexaminer cette question et ces problématiques par une lecture de *L'Arrière-pays*, texte qui, si on s'en souvient bien, avait lui-même donné à ce chapitre ses premiers mots et sa première impulsion.

## 2. 7. L'appréhension de l'espace dans *L'Arrière-pays* : pour une poétique de l'horizon

### 2. 7. 1. Perception et *vrai lieu*

*L'Arrière-pays* peut être lu comme une rencontre fulgurante avec la peinture italienne, mais également comme un livre sur l'errance et le voyage, ou plus encore, sur les angoisses géographiques<sup>86</sup> et topologiques de Bonnefoy. Dès 1953, avec « Les Tombeaux de Ravenne », en fidèle héritier de Baudelaire – qui avait appelé à s'immerger « au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau<sup>87</sup> » –, Bonnefoy reconnaît « la vertu de l'égarément » (I, 23) et l'essentielle migration vers ce qu'il nomme le *vrai lieu*<sup>88</sup>, point du monde rêvé aussi par le poète des *Fleurs du Mal* et où tout participe de la suffisance, de l'ordre et de la beauté. À ce propos, Bonnefoy écrit, dans « Les Tombeaux de Ravenne » :

Ici (le vrai lieu est toujours un ici), ici la réalité muette ou distante et mon existence se rejoignent, se convertissent, s'exaltent dans la suffisance de l'être. Beauté d'un lieu de cette sorte, mais extrême, où je ne m'appartiendrais plus, gouverné, assumé par sa parfaite ordonnance. Mais où aussi, et enfin, je serais profondément libre, car *rien de lui ne me serait étranger*. Je ne doute point

<sup>86</sup> Jean Starobinski rappelle que la « démarche ontologique de Bonnefoy est inséparable d'une inscription géographique », « La Prose du voyage » dans *L'Arc*, numéro consacré à Yves Bonnefoy, Paris, Duponchelle, 1990, p. 5.

<sup>87</sup> Baudelaire, « Le Voyage » dans *Œuvres complètes*, texte établi et annoté par Y.-G. Le Dantec, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1961, p. 127.

<sup>88</sup> Bonnefoy emprunte cette expression à la formule grecque du *vrai lieu*, mais quelque peu détournée de son sens.

qu'existe, quelque part et à mon usage, cette demeure, ce seuil de la possession de l'être. Mais que de vies se dépensent à ne savoir pas le trouver (I, 22 ; c'est nous qui soulignons).

Dès le début de *L'Arrière-pays*, Bonnefoy nous invite à revenir sur cette définition qu'il avait donnée du vrai lieu. En exergue, il cite de mémoire une phrase de Plotin qu'il a en esprit : « Personne n'y marcherait comme sur terre étrangère ». La citation (qui renvoie à ce que nous avons souligné plus haut) ne prend tout son sens que par la reproduction picturale qu'a décidé de lui accoler Bonnefoy. Aux côtés des mots de Plotin, nous retrouvons en effet une partie d'une fresque (1510-1520) de Giovanni Martino Spanzotti représentant Adam et Ève chassés du paradis. Cette juxtaposition permet d'abord de comprendre ce que représente le vrai lieu pour Bonnefoy, une sorte d'Éden perdu ou à venir, jardin de « la suffisance de l'être » où l'exil prend fin, où on ne se sent plus étrangers<sup>89</sup>. Ensuite, la juxtaposition indique que, chez Bonnefoy, la réflexion sur le vrai lieu (et sur ce que ce dernier exige comme quête), va de pair avec l'incessante attention qu'il porte aux œuvres picturales. Dans *L'Arrière-pays*, on retrouve parfois de saisissants rapprochements entre un lieu que rêve d'atteindre le narrateur et un tableau de la peinture italienne. À titre d'exemple, ce passage, qui dénote la fièvre du départ et de la découverte : « Partir à Cortone, pour une pension de famille dans une rue de hasard. Un vestibule dallé de vert comme dans *la Profanation de l'hostie* » (AP, 68). Comme le remarque avec justesse Michèle Finck, imaginer s'immiscer dans le vrai lieu, c'est aussi s'introduire dans le tableau, faire un saut dans la toile : « Le lieu rêvé et le tableau d'Uccello tendent à se superposer. Le "vrai lieu" transgresse les frontières entre la représentation picturale et le réel<sup>90</sup> ». À l'instar de Finck, nous voulons montrer, dans cette dernière section de chapitre, que lorsque Bonnefoy appréhende l'espace, lorsqu'il interroge l'horizon, il ne fait qu'abolir les frontières entre perception du paysage et regard porté sur les œuvres picturales. À ce titre, l'horizon qui appelle et fait se déplacer Bonnefoy ne pourrait-il pas, si on se reporte au problème de la perspective, jouer le rôle du point de fuite dans le

---

<sup>89</sup> La phrase de Plotin est également à comprendre à partir du contexte spirituel et littéraire dans lequel elle a été formulée. Pierre Hadot explique que « Dans les trois premiers siècles de l'ère chrétienne s'épanouissent les gnosés et les religions à mystères. Pour elles, l'homme s'éprouve comme étranger ici-bas, comme exilé dans son corps et dans le monde sensible », *Plotin ou la simplicité du regard*, Paris, Gallimard (Folio / essais), 1997, p. 25.

<sup>90</sup> Finck, Yves Bonnefoy. *Le simple et le sens*, p. 222.

tableau ? Les réflexions de Bonnefoy sur les notions de proche et de lointain, selon nous, doivent être mis en parallèle avec le type singulier de perception qui entre en jeu dans la saisie de tableaux perspectifs. Comme le rapporte un des personnages du récit en rêve « Rome, les flèches »,

Au moment où l'œil appelé là-bas, au point de fuite, va s'apaiser dans la convergence des lignes, qui a mûri la cohérence du sens, une force irrésistible l'appelle ailleurs, vers un autre centre, encore que, comment dire, ce mouvement de départ s'annule au moment même où il s'accomplit, d'où le sentiment que le nouveau point de fuite est à la fois très distant de l'autre et très proche, et que cet infini ne foisonne qu'au sein paisible de l'unité (RT, 23).

Même s'il sera surtout question, dans les pages suivantes, de perception visuelle et d'espace – les liens établis avec la peinture affleurant ici et là –, il reste que ces notions ne peuvent s'éclaircir que si l'on reconnaît, dès le départ, que la réflexion de Bonnefoy sur la perspective et la peinture italienne demeure au cœur de *L'Arrière-pays*.

Pour pénétrer plus à fond dans la problématique du vrai lieu (qui se trouve au centre de toutes les préoccupations spatiales de Bonnefoy), il faut d'abord se demander s'il existe (s'il a déjà existé) véritablement ou s'il n'est qu'un lieu « rêvé », un jardin édenique<sup>91</sup>. Les passages de *L'Arrière-pays* où Bonnefoy revient sur les lieux et paysages importants de son enfance doivent être scrutés attentivement si nous voulons répondre à cette question. Bonnefoy fait remarquer que son enfance « a été marquée – structurée – par une dualité de lieux, dont un seul, longtemps, [lui] parut valoir » (AP, 90). D'une part, il y a sa ville natale, Tours, où tout semble désert, et, surtout, interdit au regard et aux sens : « Nous habitons un quartier de petites maisons pauvres. Les hommes aux ateliers, les femmes ciraient leurs meubles derrière les persiennes presque toujours demi-closes [...]. Moi, dans la petite salle à manger aux meubles interdits je regardais par les fentes des contrevents l'asphalte brûlant de juin [...] » (*ibid.*, 91). Ce regard qui s'immisce dans les fentes (dans les failles) et cherche à se porter plus avant témoigne de l'obsession de Bonnefoy pour un lieu autre, non plus désertique, mais brûlant, qu'incarnera Toirac, village des vacances

---

<sup>91</sup> Bonnefoy, dans la section « L'été de nuit » du recueil *Pierre écrite*, développe cette idée du jardin édenique comme lieu emblématique du rêve, mais aussi comme lieu du danger du rêve. Nous y reviendrons dans le prochain chapitre.

atteint après un long voyage, verger édénique où, contrairement à ce que suggère le mythe, rien n'est interdit :

D'autre part, en effet, des images de plénitude. Nous arrivions, au matin, nous franchissions la porte basse, délavée, qui donnait sur l'enclos [...] entre la maison et l'église, et je courais au fond du verger qui le prolongeait à droite vers la lumière et dominait la vallée. Là sans doute des fruits avaient commencé à mûrir. Les reines-claude, les prunes bleues allaient tomber tout un mois, plus tard ce seraient les figues, peut-être le raisin, – les prunes seraient fendues et en cela évidentes, ouvrant aux guêpes errantes davantage l'être que la saveur, et je pleurais presque, d'adhésion. L'exil était terminé (*ibid.*, 92).

C'est à partir du rapport entretenu par Bonnefoy avec ce lieu de plénitude, « coloré d'absolu », ce lieu où l'être se rassemble, se « synthétise », que nous pouvons comprendre la façon dont il appréhendera l'espace ultérieurement. En effet, à la fin des années d'enfance, Bonnefoy, devant se détacher de ce lieu, le fera glisser « jusqu'à l'horizon » (*ibid.*, 94). Comme l'explique Michel Collot dans ses commentaires sur *L'Arrière-pays*, « la plénitude, vécue jusqu'alors dans l'immédiateté d'un ici-maintenant absolu, s'est trouvée reportée dans un horizon de rêve<sup>92</sup> ». Naissent ainsi, chez Bonnefoy, un regard qui ne cessera d'interpeler les limites du visible et une imagination, où le voyage occupera une place prépondérante, qui rêvera d'une nouvelle « adhésion », presque improbable, avec le vrai lieu.

À ce sujet, dans la définition (précédemment citée) que Bonnefoy donne du vrai lieu dans « Les Tombeaux de Ravenne », nous pouvons remarquer l'utilisation du conditionnel, mode du souhait, de l'incertitude et de l'espoir : le vrai lieu représente l'endroit, écrit-il, où « je ne m'appartiendrais plus », où « je serais profondément libre ». Il ajoute qu'il « ne doute pas » que ce lieu existe (les expériences de l'enfance le confirment), mais que parfois, toute une vie peut être dépensée, mais en vain, dans le but de le trouver ou de le retrouver. Le vrai lieu concourt donc à créer une certaine ambivalence dans son esprit, comme l'indique ce passage dans lequel il parle de l'un de ses séjours en Italie : « [...] j'avais aperçu – imaginé – une fois de plus cet irréprochable horizon, cette hypothèse parfaitement exprimée : la terre heureuse où par rivages et fruits, et feuilles qui bougent dans la lumière, tant d'actes simples paraissent contribuer et même suffire à donner un sens

à la vie » (I, 319-320). L'ambivalence se marque donc plus précisément dans un rapport à la perception visuelle ; Bonnefoy dit avoir aperçu ou (et l'utilisation des tirets est ici révélatrice) imaginé la « terre heureuse » italienne. Apercevoir ou imaginer : toute la problématique du vrai lieu se trouve ici condensée. Cette ambiguïté, qui correspond en quelque sorte à un balancement, dont les deux pôles seraient : ce que capte le regard et ce qui lui échappe au profit de l'imagination, peut être comprise, selon nous, à partir de la notion d'horizon, qu'évoque aussi Bonnefoy dans sa vision idyllique de la terre italienne.

L'horizon, nous l'avons vu, peut être signe de délimitation, et donc de suffisance ; il peut aussi inciter le regard à interroger ce qui se trouve au-delà de ce qu'il délimite et stimuler ainsi l'imagination. Nous aurons recours à la phénoménologie pour aborder la notion d'horizon, puisque certaines des questions de ce courant philosophique recoupent les nôtres, qui s'attachent au battement spatial proche-lointain dont nous venons de parler. Nous nous appuierons principalement sur les travaux de Michel Collot, dans lesquels l'espace perçu est compris à partir de la notion de structure d'horizon, « c'est-à-dire selon le point de vue d'un sujet, et selon l'articulation mobile entre ce qui est perçu et ce qui ne l'est pas, entre l'élaboration d'une structure, et l'ouverture d'une marge inépuisable d'indétermination<sup>93</sup> ».

### 2. 7. 2. Perception et plénitude

L'incipit de *L'Arrière-pays* a été longuement commenté. Bonnefoy y fait part des angoisses qu'il a éprouvées à des carrefours, lieux par excellence de l'ambivalence. La route qu'il n'a pas prise, croit-il, et dont il s'éloigne, « c'est là que s'ouvrirait un pays d'essence plus haute » (AP, 7), lieu de la suffisance. Cette tentation de l'arrière-pays, chez Bonnefoy, est toujours contrebalancée par une idée contraire, celle qui le porte à croire que la terre, en certains lieux et moments, lui suffit, que ce qu'il en aperçoit le comble. Il avoue que l'absolu peut se tenir là, au cœur d'un paysage : « il ne s'agit que de regarder et d'écouter avec force pour que l'absolu se déclare, au bout de nos errements. Ici, dans cette

---

<sup>92</sup> Michel Collot, *L'Horizon fabuleux*, I, Paris, José Corti, p. 145.

<sup>93</sup> Michel Collot, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, PUF, 1989, p. 7.

promesse, est donc le lieu » (*ibid.*, 8). Que se passe-t-il donc pour que sa foi en un lieu se délite et que l'empoigne l'idée de l'autre pays ? Une clef manque, avoue-t-il, qui permettrait d'accéder à une unité et à une plénitude. Mais laquelle ? Il semble bien que la carence (ou la faille, comme nous l'avons déjà vu) trouve son origine dans l'ordre de la perception, que Bonnefoy se plaît à confondre avec une parole :

C'est comme si, des pouvoirs de la vie, de la syntaxe de la couleur et des formes, des mots touffus ou iridescents que repète sans fin la pérennité naturelle, nous ne savions percevoir une des articulations parmi, cependant, les plus simples, et le soleil, qui brille, en est comme noir. Pourquoi ne pouvons-nous dominer ce qui est, comme du rebord d'une terrasse ? (*ibid.*, 9-10).

L'unité du monde naturel est un fait irrécusable, mais l'homme ne parvient pas à faire corps avec elle : il se trouve désuni en raison d'un défaut perceptif. L'œil, excité par la couleur, les formes, des reflets irisés, ne peut tout capter, laissant échapper la plus simple donnée de ce qui le retient. Et un « mal mystérieux », comme Bonnefoy le notera plus loin, une malédiction, nervalienne<sup>94</sup>, retombe sur lui : tache aveugle, soleil noir. Pourtant, cette plénitude perceptive existe ; pour Bonnefoy, c'est la peinture, celle de Poussin, qui peut en donner une idée : « Le bleu, dans la *Bacchanale à la joueuse de luth* (annexe xxviii), de Poussin, a bien l'immédiateté orageuse, la clairvoyance non conceptuelle qu'il faudrait à notre conscience comme un tout » (AP, 10). Le recours à la peinture, ici, permet à Bonnefoy de poser les bases d'une réflexion sur la clairvoyance désirée, et, parallèlement, sur les limites de la perception, sur ses failles. Il y a donc, chez lui, un manque à voir, proche de la mélancolie – cette humeur, nous le savons, est associée, chez le poète, au rêve possible d'une plénitude, d'une totalité –, qui l'amène à se tourner, insatisfait, vers l'horizon, vers un ailleurs : « Imaginant ainsi, je me tourne vers l'horizon. Ici, nous sommes donc frappés d'un mal mystérieux de l'esprit, ou bien c'est quelque repli de l'apparence, quelque défaut dans la manifestation de la terre qui nous prive du bien qu'elle peut donner » (*idem*). Nous retrouvons encore l'idée de « défaut » et d'incomplétude visuelle. En effet, et c'est ce qui va nous intéresser, Bonnefoy bute sur ce qu'il nomme un « repli de l'apparence », qui laisse envisager un invisible, voire, comme l'écrit Collot, une

---

<sup>94</sup> Bonnefoy a écrit un article sur Nerval où l'on trouve un certain écho de cette impossibilité à s'unir totalement avec le monde sensible. À propos du poète de *Sylvie*, Bonnefoy affirme que « l'immédiateté, l'unité, comme il les pressent dans le pays de l'enfance, sont à la fois son grand désir, sa passion, et ce qu'il ne peut qu'entrevoir », « La poétique de Nerval » dans VP, p. 64.

« marge d'indétermination ». Pour pallier ce manque, Bonnefoy se tourne vers l'horizon. Par le fait même, il redouble l'énigme, puisque la structure d'horizon comporte également sa part d'indétermination : « La structure d'horizon donne au champ visuel une organisation porteuse de sens, mais elle y inscrit aussi une part d'invisible échappant à toute signification déterminée et ouverte à l'imagination et à l'interprétation. C'est cet invisible inclus dans le visible qui est source d'émotion et de création<sup>95</sup> ».

Le désir de plénitude de Bonnefoy, plus précisément son désir de plénitude perceptive sur le plan visuel, nous incite à recourir à ce qu'énonce la phénoménologie à propos de la perception. Partons en premier lieu d'une réflexion tirée des premiers travaux de Merleau-Ponty, qui a l'avantage pour nous, outre de traiter du caractère insaisissable des choses et du monde par la vue, d'associer la perception aux lieux où elle se produit :

Les lieux mêmes où je me trouve ne me sont cependant jamais tout à fait donnés, les choses que je vois ne sont choses pour moi qu'à condition de se retirer toujours au-delà de leurs aspects saisissables. Il y a donc dans la perception un paradoxe de l'immanence et de la transcendance. Immanence, puisque le perçu ne saurait être étranger à celui qui perçoit ; transcendance, puisqu'il comporte toujours un au-delà de ce qui est actuellement donné<sup>96</sup>.

Merleau-Ponty insiste donc sur le fait que le perçu comporte toujours une part insaisissable, un « au-delà », qui ne pourra qu'éveiller l'imagination de celui qui perçoit. Bref, plénitude et perception s'avèrent deux termes incompatibles ; peu importe le champ d'investigation, la perception, comme le rappelle aussi Henri Maldiney, ne sera jamais intégrale : « L'idée de complétude contredit à l'essence de la perception. Aussi dans le domaine des choses. Toute phénoménologie (de Descartes à Husserl) constate que la chose se donne par profils<sup>97</sup> ». L'« au-delà » du perçu dont il vient d'être question, Bonnefoy le cherche de l'autre côté de l'horizon, dans l'arrière-pays, arrière-plan non offert au regard et qui aimante le voyageur. Avant d'analyser plus précisément cette quête, il semble nécessaire de développer davantage, dans une perspective phénoménologique, l'idée d'incomplétude liée à la perception, de même qu'à la structure d'horizon.

<sup>95</sup> Michel Collot, *La Matière-émotion*, Paris, PUF, 1997, p. 264.

<sup>96</sup> Merleau-Ponty, *Le Primat de la perception et ses conséquences philosophiques*, précédé de *Projet de travail sur la nature de la perception*, Paris, Verdier, 1996, p. 49.

<sup>97</sup> Henri Maldiney, *Regard, parole, espace*, Lausanne, L'âge d'homme, 1994, p. 48-49.

C'est Husserl qui le premier a développé la notion de structure d'horizon, qui sera ensuite reprise par plusieurs philosophes se réclamant ou s'inspirant de la phénoménologie, notamment Merleau-Ponty. Pour Husserl, l'horizon est une donnée primordiale de l'expérience puisque, non pas simple objet parmi tant d'autres de cette expérience, il est ce qui en informe la structure même. En effet, comme le note Michel Collot, la structure d'horizon, chez Husserl, « régit non seulement la perception de l'espace, mais aussi, entre autres, la conscience intime du temps et la relation intersubjective. C'est l'ensemble du "monde vécu" qui revêt un "caractère d'horizon"<sup>98</sup> ». Nous nous attarderons uniquement ici sur la manière dont la structure d'horizon régit la perception de l'espace. Pour ce faire, il est nécessaire de revenir sur le fonctionnement de la structure sur le plan très simple de la perception d'une chose au repos dans l'espace.

Il faut distinguer chez Husserl deux horizons dans la perception de la chose. D'abord, la chose possède un « horizon interne », constitué, explique Collot, « de tous les points de vue que j'ai pu ou pourrais prendre sur l'objet, pour confirmer mon point de vue actuel ou le compléter<sup>99</sup> ». Le côté vu d'un objet ne prend donc tout son sens que par rapport à des côtés non vus, cachés, que le sujet percevant anticipe. L'horizon interne d'une chose nous amène donc à comprendre que « la perception ne tient pas seulement compte de l'aspect que l'objet *présente* à notre regard, mais aussi de ses autres faces qui, pour n'être pas actuellement visibles, n'en sont pas moins « apprésentées », c'est-à-dire obscurément pressenties à l'arrière-plan, à l'horizon du champ visuel<sup>100</sup> ». C'est à partir d'une réflexion sur ce qui se dérobe au regard dans la théorie husserlienne de l'horizon interne des objets et des choses que Michel Collot développe ses propres idées sur les modes de perception qui semblent caractériser la poésie moderne. Les poètes contemporains, pour Collot, sont en effet ceux qui sont attirés par la face cachée des choses, par quelque « repli de l'apparence »<sup>101</sup>. Mais, pour Husserl, l'horizon interne de la chose peut devenir visible : il

---

<sup>98</sup> Michel Collot, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, p. 15.

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>100</sup> *Idem.*

<sup>101</sup> Collot cite abondamment André du Bouchet pour soutenir son propos. L'œuvre du poète de *Qui n'est pas tourné vers nous* semble en effet propice à l'approfondissement d'une réflexion sur les faces apprésentées des choses. À titre d'exemples, Collot revient sur certains passages de *Dans la chaleur vacante* : « la face de la



suffit que celui qui regarde change de point de vue ou entre en mouvement. Nous verrons plus loin comment les tentatives d'approche de la face cachée des choses, chez Bonnefoy, occupent une place importante dans sa quête du vrai lieu. Il faudra alors nous demander, si nous tenons compte d'un autre aspect de l'horizon interne, si cette quête n'est pas vouée à l'inachèvement. S'appuyant toujours sur les thèses de Husserl, Collot explique que par son horizon interne

la perception de la chose est à la fois transcendante et transcendée [...]. En effet, à mesure qu'avance l'enquête perceptive, l'indétermination de l'horizon qui l'accompagnait au départ se trouve progressivement réduite, ses diverses implications sont « expliquées » ; mais en même temps se constitue un nouvel horizon d'indétermination, porteur d'autres implications [...]. Si bien que la tâche d'exploration et d'explication perceptive est en principe infinie, puisqu'elle n'élimine jamais une marge d'invisible et d'inexpliqué<sup>102</sup>.

L'autre horizon de la chose, Husserl la nomme « horizon externe ». Ce dernier renvoie aux relations qu'institue un objet avec les autres objets qui l'environnent. S'institue donc une co-présence ; l'objet n'est pas isolé, focalisé par le regard, mais est plutôt perçu comme émergeant d'un fond plus vaste. L'horizon externe ne se limite pas au champ perceptif, il s'étend, comme le note Husserl, « à la totalité du monde en tant que monde de la perception<sup>103</sup> ». Il faut donc comprendre que les objets que constituent l'horizon externe demeurent flous pour la vision et ne se laissent percevoir qu'indistinctement. Collot fait remarquer à ce propos que « La perception de leurs particularités s'y abolit au profit du pressentiment d'une présence globale qui est celle du monde<sup>104</sup> ». Cette perception globale du monde, nous l'avons analysée dans notre lecture de la peinture de Hollan et nous la retrouverons également lorsque, le rêve du vrai lieu s'étant quelque peu dissipé, Bonnefoy tâchera de définir ce qu'est pour lui un lieu, et en quoi ce dernier s'oppose diamétralement à ce qu'il nomme l'espace.

L'horizon interne et l'horizon externe peuvent donc nous servir de modèles pour mieux cerner la dialectique du vrai lieu chez Bonnefoy : d'une part, l'horizon interne

---

terre qu'on ne voit pas », « le côté sourd du ciel », « l'intérieur rugueux de l'enveloppe des pierres », *ibid.*, p. 16-17.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>103</sup> Husserl, *Expérience et jugement*, Paris, PUF, 1970, p. 35, cité dans Collot, *op. cit.*, p. 19.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 20-21.

permet d'éclairer les désirs gnostiques de Bonnefoy, ses désirs d'un ailleurs pressenti dans un point de fuite, au-delà de l'horizon ; d'autre part, l'horizon externe, en ce qu'il fait référence à l'aspect unitaire du monde, recoupe en partie la notion de « synthèse de l'espace » qu'a évoquée le poète à propos de la perspective.

### 2. 7. 3. Perception et mouvement

Pour Bonnefoy, nous l'avons vu, une plénitude est toujours pressentie dans un là-bas que l'horizon à la fois laisse deviner et dérober. Ce qui nous amène à affirmer que la problématique du vrai lieu, chez lui, entrecroise invariablement une autre problématique : celle du retrait ou celle de mise à distance. À ce propos, Bonnefoy avoue que les pays qui l'attirent fortement doivent posséder avant tout une « qualité de distance » (AP, 30). Cet écart fait en sorte que l'emprise visuelle sur les lieux et les choses se trouve sans cesse « différée ». Ainsi quête et enquête, errance et voyage sont-ils possibles, voire intensifiés :

[...] la mer est favorable à ma rêverie, parce qu'elle assure la distance, et signifie aussi, au niveau des sens, la plénitude vacante ; mais c'est de façon non spécifique, et je vois bien que les grands déserts, ou le réseau, désert lui aussi, des routes d'un continent, peuvent remplir la même fonction, qui est de permettre l'errance, en différant pour longtemps le regard qui embrasse tout et renonce (*ibid.*, 18).

L'horizon interne d'une chose, tel que nous l'avons analysé, est par définition ce qui diffère précisément « le regard qui embrasse tout ». Le corollaire de cette caractéristique propre à l'horizon interne s'avère un phénomène de limitation du visible ; en effet, celui qui regarde ne peut tout percevoir et cette limitation fait du paysage (mer, routes, désert), si on reprend le vocabulaire de Michel Collot, « une structure d'appel » : « incomplet, il demande à être complété par une intervention active du sujet, qui devra s'efforcer d'en combler les lacunes grâce à l'imagination, à la parole, ou au mouvement<sup>105</sup> ». Nous nous pencherons uniquement ici sur l'idée de mouvance dans l'espace et sur l'idée d'approche<sup>106</sup> (conjuguée avec celle du retrait), idées qui forment le cadre de la poursuite

<sup>105</sup> Collot, *L'Horizon fabuleux*, 1, p. 16.

<sup>106</sup> Georges Poulet invite à lire la poésie de Bonnefoy comme un mouvement d'approche : poésie qui semble comprendre que la plénitude se trouve toujours au loin, mais qui n'abandonne pas le projet de la rejoindre. Poulet parle de « sentiments qui sont toujours les nôtres, qui n'ont jamais le pouvoir de supprimer l'intervalle,

de notre réflexion sur la perception visuelle et le regard dans *L'Arrière-pays*. Le regard a l'avantage de se trouver à la frontière de deux zones, comme à un carrefour : à la fois dans le monde et dans le sujet, mais surtout, puisqu'agent de liaison<sup>107</sup>, à la fois accroché à l'ici de ce qu'il voit et tendu vers l'ailleurs de ce qu'il appréhende ; il est donc à même d'interroger l'horizon et de générer le mouvement de celui qui part en quête du vrai lieu, cet invisible en avant. Dans le même ordre d'idées, nous pourrions également affirmer que l'œil ne se contente pas de générer le mouvement, il est lui-même mouvant. Comme l'écrit Pierre Ouellet, l'œil est un organe préhensif qui

[...] va chercher [...] au sein du monde dans lequel il baigne les aspects qui non seulement l'attirent par leur saillance propre mais qui sont également attirés par lui grâce à sa propre prégnance. Le regard *va* à ce qu'il voit, se projette dans l'espace, s'y fraye un chemin, parcourt l'étendue, explore ses recoins, en quête d'un lieu où se poser, d'un objet que non seulement il saisit mais fait imaginativement tourner dans sa main, tout autour de lui, examinant chacune de ses faces, pour le jeter ensuite au loin, par delà tel horizon qu'il va bientôt quitter pour un autre, partant dans une nouvelle direction<sup>108</sup>.

L'idée de retrait et de mise à distance (qui entraîne la mobilité du regard et de celui qui perçoit), selon Michel Collot, est une des données fondamentales de la conscience poétique moderne : elle est la *matrix* de l'écriture. Nous pourrions dire également que la poésie ne cesse de son côté de la mettre en scène, d'inventer des scénarios où elle occupe le premier rôle. En effet, l'écriture poétique, comme le propose Ouellet, peut être considérée comme ce qui « met la vue en marche<sup>109</sup> ». Dès les premières pages de *L'Arrière-pays*, nous en avons la preuve. Bonnefoy y exprime le trouble intérieur qui le saisit lorsqu'il aperçoit au loin, à distance précisément, un lieu susceptible d'éveiller son désir d'approche du vrai lieu :

Quand une route s'élève, me découvrant *au loin* d'autres chemins dans les pierres, avec des villages visibles ; quand le train se glisse dans une vallée

---

mais bien plutôt de se servir de lui comme d'un lien médian, grâce auquel nous nous rapprochons, peut-être indéfiniment, de ce que nous ne pouvons cependant jamais entièrement rejoindre » dans *L'Arc, op. cit.*, p. 66.

<sup>107</sup> Bernard Noël fait remarquer dans son *Journal du regard* que « Les yeux vont d'une chose à l'autre ; le regard fait le lien et invente la continuité du monde en même temps que celle du je », Paris, P.O.L, 1988, p. 66.

<sup>108</sup> Pierre Ouellet, « L'image mue. Vision et motion dans le langage poétique » dans *Protée*, Hiver 1995, p. 12. Au même titre que Michel Collot, il nous semble, Pierre Ouellet fait de ce regard « en quête d'un but ou bien errant, butant sur tel obstacle à contourner, sur tel vide, à survoler, sur tel horizon qu'il lui faut sans cesse outrepasser » une sorte d'emblème de la sensibilité poétique des vingt ou trente dernières années.

<sup>109</sup> *Idem*.

resserrée, au crépuscule, passant devant des maisons où il arrive qu'une fenêtre s'éclaire ; quand le bateau suit d'assez près un rivage, où le soleil se prend à une vitre *lointaine* [...], c'est vite *en moi* la très spécifique émotion, je crois *approcher*, je me sens requis à la vigilance (AP, 12-13 ; c'est nous qui soulignons).

Le lointain, dans ses aspects visibles, fait donc naître chez le sujet percevant une émotion « très spécifique ». Nous aimerions clarifier ce glissement d'une réalité phénoménologique (les stimuli visuels du lointain affectant le sujet percevant) à une réalité cognitive (les états internes et les actes de conscience engendrés chez le même sujet par des activités perceptives et sensibles), dans le but de comprendre, non pas seulement la manière dont Bonnefoy déploie son regard dans l'espace, mais aussi la manière toute particulière qu'il a de prendre conscience de ce déploiement. Comme le mentionne Ouellet, « La *cognitio*, dans l'acte de vision, suppose en effet que non seulement la chose soit captée, comprise par le seul sens de la vue (*comprehensio solo sensu*), mais que le rapport de l'œil à l'objet à travers l'espace, rapport incluant la situation, l'orientation et la distance, soit pris en compte par le sujet<sup>110</sup> ». Mais, plus précisément, nous tâcherons de voir comment se développe ce travail de cognition chez Bonnefoy, ainsi que de découvrir ce qu'il nous apprend sur la façon unique que ce dernier a de percevoir le monde et ses qualités sensibles.

Selon Ouellet<sup>111</sup>, les états cognitifs liés à la perception externe (par les sens) et interne (par la conscience) trouvent à se manifester dans le discours même, et de deux façons : 1) morpho-lexicalement (termes faisant référence à un événement cognitif de l'ordre de la perception : voir, regarder, vue, yeux, etc.) ; 2) morpho-syntaxiquement (ordre des mots, diathèse, topicalisation, négation, formes verbales, etc.). À partir de ce modèle, tâchons de comprendre le mode de perception propre à Bonnefoy lorsqu'il croit déceler au loin quelque promesse du vrai lieu. Sur le plan lexical, l'extrait précédemment cité comporte, d'une part, des termes qui stimulent la vue (villages visibles, fenêtre éclairée, soleil dans

<sup>110</sup> Pierre Ouellet, *Voir et savoir. La perception des univers de discours*, p. 149.

<sup>111</sup> Les travaux de Pierre Ouellet cherchent à démontrer que la forme du discours et la structure des énoncés dans les textes littéraires témoignent immanquablement de notre expérience perceptive ou esthétique du réel ; forme et structure concernent en effet « la mise en forme de *l'événement cognitif* que constitue la perception ou l'aperception d'un fait tel qu'il peut être vu et donné à voir dans une forme linguistique donnée », *op. cit.*, p. 247.

une vitre) et, d'autre part, des termes qui indiquent que ces perceptions externes, structurées par la distance qui sépare le sujet percevant de ce qui est perçu, bouleversent la sphère interne du sujet (en moi, émotion, je crois, je me sens)<sup>112</sup>. Sur le plan syntaxique, nous pouvons d'abord remarquer l'emploi répété de verbes à la forme pronominale dont les sujets grammaticaux ne sont pas des sujets humains, ce qui crée l'impression que le paysage et le monde sensible ont leur vie propre, bougent, se modifient et génèrent donc par eux-mêmes le mouvement. Dans le premier cas, « une route s'élève », faisant voir et faisant connaître (dans les deux sens du verbe *découvrir*, employé ici au participe présent, ce qui provoque une sensation d'instantanéité, importante chez Bonnefoy) au sujet percevant « d'autres chemins », et des villages. La forme pronominale fait percevoir l'événement comme subi par le sujet : il semble en effet *c'ae*, chez Bonnefoy, ce soit souvent le paysage qui se meut et se dévoile, incitant le sujet à réagir et à bouger. Dans le deuxième cas, nous assistons sensiblement au même phénomène : le sujet, que nous imaginons assis dans le train, n'est pas actif : il n'aperçoit pas la fenêtre éclairée d'une maison ; c'est plutôt le paysage qui émerge sous ses yeux : « une fenêtre s'éclaire », ou, ailleurs, en un autre événement : « le soleil se prend à une vitre ». Le sujet percevant, chez Bonnefoy, est celui qui assiste, ébloui, aux métamorphoses soudaines et fulgurantes du monde visible. Il n'y a rien de surprenant à ce que le caractère soudain de ces illuminations, écrit-il, crée *vite* en lui l'émotion rattachée à ses désirs du vrai lieu. Ce transport d'une perception externe à une prise de conscience interne modèle ce que Ouellet nomme le « lieu de la sensibilité ». Ce dernier est « un lieu-frontière, qui se situe entre l'extérieur et l'intérieur du sujet, le dehors extéroceptible et le dedans intéroceptible<sup>113</sup> ». Plus encore, ce lieu est constitué du corps propre du sujet, « support de [son] activité proprioceptive, c'est-à-dire du procès ou de l'état qui consiste à *se sentir*. Car on se sent *imaginer* comme on se sent *voir*, dans la mesure justement où tout stimulus interne ou externe déclenche une activité sensori-motrice, si minimale soit-elle, par laquelle le corps *se sent* ou prend conscience de lui-même<sup>114</sup> [...] ». Les stimuli externes (paysages au loin qui s'illuminent ou se découvrent) et internes (l'émotion envahissante) amènent

<sup>112</sup> À ce propos, Michèle Finck note que chez Bonnefoy « La vision du vrai lieu est fondée sur une intériorisation oculaire de la distance », *Le simple et le sens*, p. 247.

<sup>113</sup> Pierre Ouellet, *op. cit.*, p. 147.

<sup>114</sup> *Idem.*

Bonnefoy à écrire : « je me sens requis à la vigilance », témoignage de l'activité proprioceptive qui l'anime et qui déclenche, simultanément, une sensation motrice, qui se confond avec une impression d'approche (« je crois approcher »).

Il faut dès lors nous demander, en puisant dans d'autres épisodes qu'offre *L'Arrière-pays* et où intervient la perception visuelle, ce qui se passe quand le sujet percevant, ou la conscience poétique, quitte le point de vue qui assure la distance pour amorcer un mouvement d'approche vers ce qu'il (ou elle) croit être le vrai lieu. Les relations que Bonnefoy a entretenues avec la petite île italienne de Capraia (Capri), dans la mer Tyrrhénienne, fournissent des éléments qui nous permettront d'avancer dans notre réflexion sur les rapports étroits entre les lieux, la distance et le mouvement. Bonnefoy avoue que l'île, dans sa morphologie même – « longue modulation de cimes et de plateaux » (AP, 13) –, lui semblait parfaite et provoquait chez lui une forme d'hypnotisme perceptif : « je ne pouvais en détacher mes yeux pour des minutes entières, surtout le soir, depuis qu'elle avait surgi de la brume le second jour du premier été, et tellement plus haut que je n'avais cru que se trouvait l'horizon » (*idem*). Nous retrouvons ici, tels qu'analysés plus haut, les modes propres à l'activité cognitive et visuelle chez Bonnefoy : passivité du sujet percevant, paysage qui remue et engendre par lui-même du visible, fulgurance du surgissement. Ce qui confère également à l'île un statut particulier à ses yeux et la lui fait associer, dans sa « pensée désirante » (dans son activité intéroceptive, pourrait-on dire), au vrai lieu, c'est sa qualité de distance ; en effet, il écrit, à propos de la situation spatiale et géographique de l'île, que « rien ne la reliait à l'île où j'étais moi-même » (*ibid.*, 14). Sa pensée désirante, croyons-nous, est également suscitée par le fait qu'il ne perçoit qu'un seul des côtés de l'île, et qu'il peut dès lors, si nous nous rapportons aux théories husserliennes sur l'horizon interne d'une chose, rêver à ses faces cachées.

Bonnefoy raconte par la suite qu'il fut sous le joug de Capraia pendant quelques saisons, puis que les années passèrent, que sa vie changea, et qu'il finit presque par l'oublier. Jusqu'au jour où, ayant pris au matin un bateau qui se rendait de Gênes jusqu'en Grèce, il ressentira, plus tard dans la soirée, une étrange émotion : « vers le soir, brusquement, je me sentis poussé à monter sur le pont et à regarder vers l'ouest, où

paraissait déjà, où allait passer à droite de nous, et tout près, quelques rochers, un rivage » (*idem*). Nous lisons ce passage comme la narration d'une activité proprioceptive, au cours de laquelle le sujet se sent agir par une force inconnue et mystérieuse qui affecte son corps. Cette force, sensori-motrice, l'incite à monter sur le pont du bateau, lui-même en mouvement, et permettra que soient mis en perspective à la fois tout un monde extéroceptif (lié aux états des choses) et un monde intéroceptif (lié aux états mentaux). Ainsi abordons-nous les phrases suivantes :

Un regard, un ébranlement intérieur : une mémoire en moi, plus profonde que la conscience, ou plus aux aguets, avait compris avant que je sache. Est-ce possible, mais oui, c'est Capraia devant moi, Capraia par son autre bord, celui que je n'avais jamais vu, l'inimaginable ! Dans sa forme changée, ou plutôt annulée par notre proximité (car vraiment nous passions à cent mètres à peine du rivage), l'île avançait, s'ouvrait, se révélait – brève côte, terre de rien, on n'y voyait qu'un petit débarcadère, un chemin qui s'en éloignait, quelques maisons çà et là, une forteresse sur un à-pic –, allait bientôt disparaître (*ibid.*, 14).

Nous avons posé précédemment que le lieu de la sensibilité se situe entre l'intérieur et l'extérieur du sujet. Nous pouvons donc mieux lire le début du passage : « Un regard, un ébranlement intérieur : une mémoire... ». L'ordre des mots dans l'énoncé révèle avec précision comment a été vécu l'événement et sur quoi repose l'activité proprioceptive de départ. Pur instant de poésie dans la prose, les deux points<sup>115</sup> indiquent de quelle façon le donné visuel (extéroceptif) – notons encore ici le caractère dynamique du paysage, renforcé par l'emploi de verbes à la forme pronominale : « l'île avançait, s'ouvrait, se révélait » – et l'état interne (intéroceptif) qu'il produit se condensent dans une activité mnésique. Ce qui signifie que le sujet percevant peut être troublé, au cœur même de sa sensibilité, non seulement par ce qui lui est donné à voir, par un donné extéroceptif, mais aussi, comme l'explique Ouellet, par « des représentations mentales, relevant de la mémoire, du rêve, de l'imagination, etc., c'est-à-dire de l'intéroception, qui produit des stimuli internes pouvant tout aussi bien déclencher dans le sujet sensible une réaction de type sensoriel<sup>116</sup> ». Nous retiendrons donc, d'une part, que la mémoire chez Bonnefoy est

<sup>115</sup> « Les deux points ont toute ma faveur et j'en abuse. Mais c'est qu'ils permettent si bien de montrer de même poids deux pensées, l'une peut-être la cause ou la circonstance de l'autre ; ainsi dans "Je sortis : il faisait beau !". Doté de ce pouvoir les deux points sont un peu, en prose, la poésie. Puisque celle-ci établit, selon Mallarmé en tout cas, de vers à vers, des équivalences », Bonnefoy, PPLP, 22.

<sup>116</sup> Ouellet, *op. cit.*, p. 147.

partie intégrante de ce que nous pourrions appeler ses facultés et pouvoirs perceptifs, et, d'autre part, que le mouvement d'approche du vrai lieu, chez lui, peut se lire comme le passage d'une activité extéroceptive à une activité proprioceptive (comme nous le montrent nos premiers exemples, ceux des villages visibles, de la fenêtre et de la vitre), et vice-versa (comme nous le montre l'exemple de Capraia).

L'épisode de Capraia nous informe également sur d'autres aspects du rapport au visible et à l'espace chez Bonnefoy. La fugitive rencontre qu'il fait avec le côté longtemps gardé secret de l'île aura pour lui valeur d'une double révélation. D'abord, l'île, puisqu'elle se donne à voir, non plus dans la distance, mais dans une proximité (« nous passions à cent mètres à peine du rivage »), se dévoile et perd de son prestige. L'ailleurs tant rêvé redevient l'ici, simple « terre de rien », ce qui amène Bonnefoy à noter la ressemblance des lieux et des êtres, tous soumis à la finitude : « Et je fus pris alors de compassion. Capraia, tu appartiens à l'ici du monde, comme nous. Tu souffres de finitude, tu es dessaisie du secret, recule donc, efface-toi dans la nuit qui tombe » (AP, 14). Tant que le regard a assumé l'écart et la distance, Capraia a pu rester, dans l'esprit de Bonnefoy, l'archétype parfait du vrai lieu. Mais il suffit qu'un renversement de point de vue s'effectue et que se mette en branle un mouvement d'approche pour que le vrai lieu s'éteigne comme un mirage. Mais le désir du vrai lieu est coriace chez Bonnefoy ; après avoir perdu de vue Capraia, il poursuit son périple tout en restant « requis par l'espérance, ou le leurre ». Il songe déjà à d'autres lieux qui attireront son regard : « Demain, je verrai Zante, Céphalonie, beaux noms aussi et plus grandes terres, préservées par leur profondeur » (*ibid.*, 15). Voilà de nouveau l'appel, celui de l'arrière-pays, ou plus précisément celui « d'un pays en profondeur, défendu par l'ampleur de ses montagnes, scellé comme l'inconscient » (*idem*). Capraia, puisqu'elle s'est ouverte et révélée au voyageur, ne représentait-elle pas pour Bonnefoy, comme le pays en profondeur qui l'attire maintenant, un territoire « scellé » ? Et n'a-t-elle pas été, à la fin, « dessaisie », en raison d'un mouvement d'approche, de ce qu'elle gardait secret ? Ce dessaisissement, n'est-ce pas là ce qui attend tout lieu que convoite Bonnefoy ? Une autre expérience vécue par lui, celle du déplacement en voiture sur de grandes routes, semble le confirmer. Cette expérience lui



permet en effet de mesurer du regard une distance, d'expérimenter une approche, mais plus encore de desceller l'énigme que propose l'espace :

[...] les grandes routes, amplement dessinées à flanc de montagne, semblent sceller, de loin, cette distance dans l'évidence d'un signe qu'elles tracent sous les nuages, un signe fixe, mystérieux dans la mobilité du ciel et des choses. Mais qu'on s'approche, et sous les roues de la voiture elles s'aplanissent, se font ligne droite, se démêlent du signe anéanti, de l'énigme, – la forme toutefois continuant d'exister, mais derrière nous, au-dessus, autour, lointains où s'accumule l'être de notre passage, crête où ruisselle déjà l'éternité de l'instant, la liberté d'aimer, ici et ailleurs réunis, eau transparente du monde. Et c'est alors une grande joie (*ibid.*, 128).

Il suffit donc encore d'un mouvement d'approche pour que l'ailleurs mystérieux soit rendu à la transparence d'un ici. En d'autres termes, si nous empruntons les mots de Michel Collot pour les rapporter à Bonnefoy, « [...] à mesure qu'avance [son] enquête perceptive, l'indétermination de l'horizon qui l'accompagnait au départ se trouve réduite, ses diverses implications sont "expliquées" ; mais en même temps se constitue un nouvel horizon d'indétermination, porteur d'autres implications<sup>117</sup> ». Les nouvelles implications, pour Bonnefoy, ont à voir, faisant écho à la peinture de la Renaissance, avec la notion de profondeur : d'abord, le périple en voiture ouvre sur une profondeur de l'instant (« l'éternité de l'instant »), puis crée la profondeur de l'espace (le paysage en vient à s'étendre derrière le sujet, au-dessus et autour de lui). En ce sens, nous pouvons dire que Bonnefoy refuse de se perdre dans un ailleurs comme il refuse de s'enfermer dans un ici : il cherche plutôt leur réunion, qui permet de faire vibrer « la corde de l'horizon » (AP, 49).

#### 2. 7. 4. L'ici et l'ailleurs réunis

La notion de profondeur conduit Bonnefoy à parler de peinture. Sa tentation de l'arrière-pays et son attirance pour des lieux soustraits au regard, il les retrouve dans le *Triomphe de Battista Sforza* (annexe xxix) de Piero della Francesca, tableau où l'attire « le labyrinthe de petites collines – chemins faciles, mais arrière-plan infini » (AP, 16). Bonnefoy aime également le pouvoir visuel que possède le tableau de faire sentir que la profondeur invisible peut s'allier à un ici. Sensation visuelle qui prend tout son sens selon

<sup>117</sup> Collot, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, p. 18.

un rapport nouveau à l'horizon : « Mais j'aime aussi, sous ce signe, les grandes plaines, dont l'horizon est si bas que les arbres et presque les herbes le dérobent. Car alors l'invisible et le proche se confondent, l'ailleurs est partout, le centre à deux pas peut-être » (*ibid.*, 17). Le regard que jette Bonnefoy sur le tableau du peintre renaissant redéfinit en quelque sorte l'appréhension qu'il se fait de l'espace ; il suggère la possible harmonie, à l'image de ce qu'offre le tableau, d'un « arrière-plan infini », où se prennent les rêveries, et de « chemins faciles », lieux proches et épiphaniques où la terre, suffisante, regorge d'évidence. En fait, puisque l'orgueil qui le pousse à défricher sans repos « l'aire de l'arrière-pays » (*ibid.*, 43) a été à demi-vaincu, Bonnefoy imagine avec sagesse une demeure où l'ailleurs et l'ici se trouveraient réunis. Tout sera donc mis en œuvre afin que ne se fasse plus sentir « la primauté d'un arrière-pays obscur sur le simple centre visible » (*ibid.*, 106). Bonnefoy cherchera des lieux où il peut à la fois se trouver au centre et là-bas en même temps, des lieux où « proche et lointain se fondent en une sorte de profondeur infinie<sup>118</sup> ». C'est encore ici l'horizon qui sera au centre de ses préoccupations. En filant la métaphore picturale, nous pouvons affirmer que l'horizon a l'avantage d'être un point de fuite, mais aussi un point de convergence, où les objets s'organisent et se rassemblent pour faire tableau.

L'expérience perceptive vécue par Bonnefoy sur le site fortifié de la ville d'Amber, en Inde, mérite notre attention. La ville est d'abord perçue au loin, à distance, puis se dévoile lentement par un mouvement d'approche, phénomène, nous l'avons vu, qui est courant chez Bonnefoy : « De loin j'avais regardé, avec déjà une attention soutenue, grandir la forteresse rougeâtre dont l'enceinte, bizarrement, dévalait ou grimpait des pentes, traversait un ravin, s'établissait gauchement sur l'autre rive. Il me semblait que ce mur allait au hasard, car à l'intérieur je voyais le même sol qu'au-dehors, inhabité et stérile » (AP, 46). Mais ce n'est qu'en entrant dans l'enceinte, puis en grimpant dans la forteresse pour pouvoir atteindre des terrasses, que Bonnefoy comprendra le sens architectural du lieu : « La ligne des remparts n'enclôt rien qu'on ait songé à défendre, elle coïncide avec l'horizon, tel qu'on le voit d'où je suis. Partout où le regard pouvait suivre le ras du ciel

<sup>118</sup> Michel Collot, « Expérience poétique et expérience de l'horizon » dans *La Poésie française au tournant des années 80*, Colloque de Londres – Décembre 1986, textes réunis et présentés par Philippe Delaveau, Paris, José Corti, 1988, p. 48.

dans les pierres, un prince a fait courir la muraille qui, de ce fait, ne retient pas ce qu'il possédait, mais le visible. Un lieu et l'évidence ont été identifiés, l'ici et l'ailleurs ne s'opposent plus [...] » (*ibid.*, 46-47). La ville apparaît donc comme un modèle de structure parfaite, et Bonnefoy note que pour arriver à ce résultat il a fallu faire violence à l'espace, « au point que les murailles sont basses à des endroits, réduites à presque rien, comme exténuées par l'audace de s'être portées *jusque-là* » (*ibid.*, 47). On peut donc dire, en empruntant les mots de Michel Collot, que l'horizon s'offre ici comme « un opérateur de synthèse, indispensable à la définition d'un ensemble spatial structuré<sup>119</sup> ». Cet ensemble structuré, c'est le recourbement du sol sur lui-même et qui produit ce que Bonnefoy nomme un lieu.

Cependant, grâce à un second regard lancé à l'horizon, Bonnefoy remarquera qu'au sein de cette clôture impeccable se font jour çà et là des brèches, par où l'on aperçoit des bribes du monde extérieur. Ce qui signifie, toujours selon lui, que le prince aura tenté de cerner l'espace, de le recourber en un lieu, mais qu'avant tout, il aura voulu signifier l'impossible saisie des lointains. La lucidité du souverain a donc « laissé la profondeur non détruite briser le pouvoir de clore » (AP, 48). L'approfondissement de la réalité spatiale, pour Bonnefoy, ne semble possible, finalement, que si, ne cherchant pas à la délimiter – gardant vive, par le fait même, son énigme –, on laisse « vivre et l'affirmation et le doute – faisant vibrer, en somme, la corde de l'horizon » (*ibid.*, 49). Bref, le besoin de l'ailleurs ne pourra jamais être comblé, mais Bonnefoy désire également s'interroger sur ce qui se produit quand on tente d'allier cette soif avec « l'ici périssable » (*ibid.*, 51). L'ailleurs peut être partout, l'alliance peut se faire en tout lieu, et Bonnefoy imagine donc qu'une ville comme Amber est en quelque sorte « un chemin qui serait la terre même » (*idem*). Cette formule, qui a tout de la synecdoque en ce qu'elle fait sentir un désir de simultanéité entre la partie et le tout, ne nous renvoie-t-elle pas à la phrase de Plotin placée en exergue de *L'Arrière-pays* : « Personne n'y marcherait comme sur terre étrangère » ? Bonnefoy invite le voyageur à poursuivre sa route et à trouver des lieux d'élection où visible et invisible, ailleurs et ici, coïncident.

---

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 52.

Fidèle à sa pensée, Bonnefoy associe ses inquiétudes et découvertes spatiales à un problème de langage. S'il existe des lieux où la profondeur de l'espace se fait sentir, il existe également une langue capable de procurer le même type d'effet : le latin. Il rappelle que l'apprentissage des rudiments de cette langue, alors qu'il était jeune garçon, le fascina. Les mots latins, explique-t-il, doubleraient les siens « d'une dimension imprévue, d'un secret » (*ibid.*, 96). Pouvons-nous voir réapparaître ici l'attrait pour l'arrière-pays, mais à comprendre dans une optique langagière ? La profondeur que découvre le jeune Bonnefoy dans la syntaxe latine lui apparaît sous forme d'images, où joue une fois de plus la perception : « [...] il me semblait que le latin était un feuillage vert sombre, touffu, un laurier de l'âme, à travers lequel j'eusse perçu une clairière peut-être, en tous cas la fumée d'un feu, un bruit de voix, un frémissement d'étoffe rouge » (*idem*). Nous pourrions dire que le latin a pour effet de créer une perspective ; en effet, à travers le feuillage qui le représente, aux yeux de Bonnefoy, se laissent deviner au loin une clairière, et encore plus loin, le signal d'un feu. Encore ici, son imagination se déploie selon une mise à distance et un positionnement spécifique des choses dans l'espace. Dès lors, rien de surprenant à ce que l'étonnement de l'enfant redouble lorsqu'il aura à démêler les questions de lieu propres à la langue latine :

Qu'avais-je appris ? Que pour dire *où*, il y a *ubi*. Mais que ce mot réfère seulement au lieu où l'on est, tandis que pour celui d'où l'on vient, il y a *unde*, et *quo* pour celui où l'on va, et *qua* pour celui par où l'on passe. Ainsi quatre dimensions pour fracturer une unité – une opacité – qui n'était donc que factice. Le « où » que le français ne faisait que contourner, l'employant comme du dehors, découvrait dans sa profondeur une spatialité imprévue (*ibid.*, 98).

Bonnefoy emploie donc le mot de « profondeur » pour indiquer comment le latin lui ouvrit de nouvelles avenues dans sa quête du vrai lieu. Il explique aussi qu'à travers certains textes, ceux de Virgile par exemple, le latin lui fit pressentir la péninsule italienne. Bref, avoue-t-il, « l'attrait pour une langue [l']orientait en réalité vers un horizon, une terre » (*ibid.*, 100). La profondeur, qui permet des rapports entre un ici et un ailleurs, sera cherchée plus spécifiquement à Rome, ville qui, inutile de le rappeler, est le lieu par excellence de la convergence. Les dernières pages de *L'Arrière-pays* disent l'attrait irrésistible de Bonnefoy pour la ville éternelle et pour les artistes qui l'ont fréquentée :

Je m'arrêtai alors XVII<sup>e</sup> siècle romain comme au théâtre même de la Présence. Borromini le gnostique, et mon proche à bien des moments (quand

j'interrogeais l'autre route au carrefour) reclôt le rêve sur soi, et se perd, dans le labyrinthe. Bernin au contraire l'ouvre, il fait naître la vie de ce désir accepté. Et Poussin qui porte en lui toutes les postulations, tous les conflits, pour les réconciliations, retrouvailles, miracles même, d'un dernier acte de l'Univers, de l'esprit, Poussin cherche longtemps la clef d'une « musique savante », d'un retour par les nombres à un amont du réel, mais il est aussi celui qui ramasse une poignée de terre et dit que c'est cela Rome » (*ibid.*, 141).

Dans ce passage se lit d'abord, réévalué par l'entremise de trois projets artistiques, les tensions vécues et relatées par Bonnefoy tout au long de son texte : velléités gnostiques, acceptations d'un horizon humain, conciliations. Nous prenons également ce passage comme un tremplin qui nous amènera à analyser, dans le prochain chapitre, le XVII<sup>e</sup> siècle romain comme « théâtre même de la Présence ». Les trois figures d'élection (Borromini, Bernin, Poussin), et quelques autres, nous permettront de comprendre comment l'art visuel de ce temps propose une réflexion sur l'image, le rêve et le désir, questions qui soutiennent également tout l'édifice poétique bonnefidien et qui ne sont pas sans rapport avec les idées de Pierre Ouellet que nous avons abordées dans cette dernière section de chapitre. *L'Arrière-pays* nous a permis de comprendre comment, chez Bonnefoy, certains actes de conscience étaient engendrés par des activités perceptives, bref comment pouvait se faire le passage entre une réalité phénoménologique et une réalité cognitive. Nous aimerions analyser dans le prochain chapitre comment la réalité cognitive de certains artistes, c'est-à-dire les représentations mentales qu'ils se font et qui relèvent du rêve et de l'imagination, dessine leur sensibilité et influence, parfois négativement, leurs activités perceptives, plus précisément le regard qu'il porte sur le monde et sur les autres.

## **CHAPITRE 3**

**Le XVII<sup>e</sup> siècle romain :  
image, éros, altérité**

### 3.1. Le maniérisme : formalisme et « virtualités fantasmatiques »

En 1961, Bonnefoy fait paraître un petit recueil, peu connu, intitulé *La Seconde simplicité*, où l'on retrouve, entre autres<sup>1</sup>, un essai sur Piero della Francesca (« L'humour, les ombres portées »), dont nous avons fait une brève étude dans notre précédent chapitre, ainsi qu'un autre essai qui reprend le titre du livre et qui se penche sur l'art baroque<sup>2</sup>. La juxtaposition de ces deux articles nous apparaît fort pertinente puisqu'elle procure à Bonnefoy la possibilité d'un avancement et d'un déplacement sur les plans de l'histoire de l'art et de l'enquête picturale. En effet, en montrant, d'un côté, comment dans les dernières œuvres du grand peintre du Quattrocento se fait jour une légère fêlure dans l'équilibre de la pensée renaissante, Bonnefoy prépare, d'un autre côté, le terrain pour de nouvelles explorations, qui porteront sur le Seicento italien, et plus précisément sur les multiples figures artistiques qui se croiseront, dans la première moitié du siècle, à Rome, ville, on s'en souvient, vers laquelle nous avons vu converger les élans esthétiques et existentiels du poète à la fin de notre dernier chapitre. Nous nous proposons donc, dans les prochaines pages, d'avancer dans le temps avec Bonnefoy, de voir comment il se détourne de son premier horizon de confiance et tâche de sonder une autre période historique, où il reconnaît l'éclosion de nouveaux modes de représentation et d'un être-au-monde différent. Nous entendons également construire notre analyse de la même manière que dans le chapitre précédent, c'est-à-dire qu'à un moment précis de l'histoire de l'art, nous voulons associer un problème relevant de l'ordre du pictural et de la perception visuelle, de même que des questions fondamentales qui soutiennent la poétique de Bonnefoy. Ainsi, à la triade *Renaissance – perspective – espace, temps, donner à vivre*, qui formait le nœud du deuxième chapitre, succédera une autre triade : *Seicento romain – image – rêve, éros (préférence de soi), altérité*. Encore ici, nous essaierons de montrer que Bonnefoy interroge la vie, la sensibilité et la conscience des peintres, mais aussi celles des architectes et des sculpteurs (ce qui sera, pour nous, une occasion de comprendre de quelle façon il associe peinture et démarche poétique à d'autres formes d'expression artistique), avec la volonté de mettre à l'épreuve, bref de reconfigurer, sa propre démarche dans le champ de la poésie.

<sup>1</sup> Les deux autres textes que comportait le recueil étaient : « Byzance » et « Sur la peinture et le lieu ».

<sup>2</sup> Ces deux articles seront repris dans la version définitive de *L'Improbable* et placés côte à côte dans la section intitulée « Un rêve fait à Mantoue ».

Dans les dernières pages de *L'Arrière-pays*, Bonnefoy laissait entendre que les diverses manifestations de l'art romain du Seicento s'offraient à son regard comme « le théâtre même de la Présence ». Cette dernière trouvera donc une vaste scène où se déployer, dans des œuvres picturales aussi diverses que celles d'Annibal Carrache, de Pierre de Cortone, de Caravage et de Poussin<sup>3</sup>, de même que dans des ensembles architectoniques et sculpturaux comme ceux de Bernin et de Borromini. Mais cette scène est un « théâtre », nous met en garde Bonnefoy, c'est-à-dire un lieu où la présence peut certes éclore, mais où elle peut également s'enfermer, tombant précisément dans les structures inhérentes à la représentation théâtrale : la mise en scène, les trompe-l'œil, les faux semblants, les illusions. Nous verrons que ces derniers termes forment un paradigme qui, si nous ne forçons pas trop la comparaison, pourrait être associé aux dérives possibles de ce que Bonnefoy appelle « l'image », pivot central de nos analyses dans ce chapitre.

Afin d'asseoir les bases de la triade précédemment annoncée, nous ne pouvons pas faire l'économie d'un certain détour, qui nous amènera à définir la vision et les idées que se forge Bonnefoy sur le maniérisme. Se pencher sur ce mouvement artistique, qui marque une large part de la création italienne dès la deuxième décennie du XVI<sup>e</sup> siècle, nous offrira, d'un côté, la chance de combler le hiatus qu'aurait sans doute créé un saut temporel trop rapide, du Quattrocento au Seicento baroque. D'un autre côté, s'arrêter avec Bonnefoy à l'art maniériste, aux techniques et aux élans qui donnent souffle à une certaine « manière » de peindre, nous permettra également de mettre en place notre réflexion sur la façon dont « la conscience désirante » d'un créateur intervient dans la constitution du tableau. Aux yeux de Bonnefoy, les liens qui unissent conscience et représentation sont, à des degrés variables, source de tensions. Dans l'art maniériste, et c'est ce qui nous intéresse avant tout

---

<sup>3</sup> Bien sûr Poussin est un peintre d'origine française, mais le fait qu'il ait passé, dès l'âge de 30 ans, la majorité de son temps à Rome nous permet de le considérer comme un des artistes importants du Seicento romain. Comme l'écrit Jacques Thuillier, « On ne peut parler de Poussin comme de Le Sueur, Boucher ou Delacroix. Poussin a peint à Rome. Des quelque deux cents tableaux qui nous restent de sa main, six seulement furent exécutés à Paris. Sur les quarante années de sa vie dont on peut suivre le détail, soit de 1624 à 1665, il n'a passé que vingt-deux mois en France. Puissamment attiré vers l'Italie, sans doute dès ses vingt ans, fort d'un bref contact avec Florence, il vient s'installer à Rome juste avant la trentaine, et il obtient bientôt le renom, des commandes officielles, une solide clientèle privée ». Thuillier ajoute que Poussin ne doit pas être considéré comme « un peintre français peignant des tableaux à Rome : c'est un peintre dont l'art s'intègre profondément au milieu romain », *Nicolas Poussin*, Paris, Flammarion, 1994, p. 12.



ici, Bonnefoy retrouve une tension maximale. Pour bien définir cette tension, il montre comment l'art maniériste se dissocie de l'art renaissant :

[...] que fut la Renaissance, en Italie, sinon l'évidence, à nouveau, de la valeur de la réalité naturelle, celle qui parle directement à nos sens ? Entre ceux-ci et l'attrait des corps, par exemple, comme il affleure dans les images, le pont que jetait le signe chrétien cesse de suffire ; le besoin charnel longtemps dévalué demande à se faire entendre. Et comme ce besoin reste réprimé, malgré tout, le regret, la mélancolie se font plus actifs, on les voit désormais à découvert dans les œuvres. Que d'images supposées saintes où paraissent d'étonnantes formes de la hantise sexuelle mais parmi nombre de signes d'angoisse, de désespoir ! C'est l'art maniériste. On peut définir celui-ci comme le conflit d'un système d'idées et de représentations des choses – résumé et exaspéré par des préceptes moraux – et d'une conscience qui ne peut plus s'en satisfaire, et se débat sous l'emprise de ces vocables et de ces sujets traditionnels, trouvant dans son agitation même, dans sa violence mal réprimée, dans sa dépense désordonnée d'une énergie privée de son vrai objet, une sorte d'amère satisfaction, mêlée d'angoisse » (DCL, 63).

Bonnefoy nous incite en premier lieu à aborder le maniérisme par l'entremise des « sens » et du « besoin charnel », dévalués par « les préceptes moraux » de la pensée chrétienne. La conscience maniériste, selon lui, est une conscience déchirée qui cherche à transcender un « système d'idées », mais qui, par le fait même, s'enferme dans ses angoisses, qui laisseront des traces visibles sur le plan de la représentation. Tout au long de ce chapitre, nous verrons donc comment Bonnefoy tâche de réfléchir à la question de l'*éros*, qu'il faut bien définir. D'une part, même si Bonnefoy ne le fait pas explicitement, nous pouvons rattacher le terme, cela est une évidence, à la richesse des sens et au « besoin charnel ». D'autre part, Bonnefoy associe clairement l'*éros*, nous le verrons en détail un peu plus loin, aux manifestations exacerbées de la subjectivité qui viennent troubler, voire déformer, la représentation picturale.

Dans ses cours et séminaires de poésie au Collège de France, plus précisément ceux prodigués de 1988 à 1990<sup>4</sup>, Bonnefoy s'est attardé de longues heures sur les phénomènes

---

<sup>4</sup> Voir la section « Le culte des images et la peinture italienne » dans *Lieux et destins de l'image. Un cours de poésie au Collège de France (1981-1993)*, Paris, Seuil, 1999. Bonnefoy s'explique très clairement dans l'avant-propos de ce livre sur ce qu'il vise par la publication de ses travaux du Collège de France : « Ce que j'ai voulu et tenté, c'est simplement ce que l'assemblée des professeurs m'avait demandé au premier jour, après avoir entendu la proposition du projet de chaire qu'avait présentée Georges Blin : poser la question de la poésie en témoin de sa propre époque ; analyser pour cela les voies de la création poétique dans de grandes œuvres du passé – reconnues en leur différence grâce aux travaux historiques – mais en observant aussi et

qui ont provoqué un nouveau départ dans la recherche artistique au XVII<sup>e</sup> siècle. Il est donc impensable pour lui de se tourner vers l'école romaine du Seicento sans l'aborder par le « bon rivage », c'est-à-dire en retrouvant « ces courants des époques précédentes qui préparent à l'intérêt, à la « passion » pour l'image, et s'en éclairent, d'ailleurs, autant qu'ils aident à le comprendre » (LDI, 162). Nous reviendrons plus loin sur la question de l'image, mais rappelons pour l'instant qu'elle est pour Bonnefoy une « suggestion de réalité en concurrence à la nôtre » (R \*, 222)<sup>5</sup>. La « passion » de l'image, quant à elle, peut conduire celui qui l'éprouve dans une relation qui n'est, au bout du compte, qu'un « amour qui a son objet en rêve » (*ibid.*, 236). Il nous reste donc à voir comment le maniérisme « prépare » à cette passion pour l'image, qui atteindra son apogée, selon Bonnefoy, dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle.

En cherchant à expliquer le passage entre Renaissance et baroque, Bonnefoy suit, à sa façon, les traces de Panofsky, qui, dans un article à la fois fort éclairant et d'une grande simplicité (« Qu'est-ce que le baroque ? »), s'était déjà interrogé sur ce même passage. Panofsky, en effet, avant de se lancer dans la description des « “symptômes visuels spécifiques”<sup>6</sup> » des œuvres baroques, désire en premier lieu lever les confusions qui subsistent autour du terme « maniérisme », tout en revenant à la Renaissance. Il explique que si plusieurs historiens utilisent confusément le terme pour parler à la fois du Tintoret, de Rubens, du Greco et de Bernin, c'est qu'ils s'appuient avec trop de confiance sur les propos que tient Wölfflin dans ses *Principes d'histoire de l'art*. Panofsky accuse ce dernier d'avoir placé dos à dos la Renaissance dite classique et le baroque, commettant un « péché d'omission » en ne mentionnant dans son ouvrage « aucune œuvre exécutée entre, *grosso modo*, la mort de Raphaël en 1520 et la maturité du XVII<sup>e</sup> siècle ». Or, poursuit-il, « en

---

d'abord dans l'être qu'on est les circonstances et les démarches – hésitations, aspirations contradictoires, affirmations de valeurs là même où l'on veut que les faits prévalent – du travail auquel on se voue ; reconnaître ainsi, au point d'origine de l'intuition poétique, la parenté de l'entreprise des peintres, des musiciens, des poètes, cordes, chacun, d'une unique lyre » (10). Ce passage éclaire bien toute notre démarche, voire certaines de nos hypothèses sur les essais de Bonnefoy : la réflexion sur la poésie ne peut se faire sans un arrêt sur les « les grandes œuvres du passé », sur les « circonstances et les démarches » qui leur ont donné naissance ; ce retour dans le passé permet de reconnaître, par le fait même, ce qui forme la base de « l'intuition poétique » : les desseins communs de la peinture et de la poésie.

<sup>5</sup> Rome, 1630. *L'horizon du premier baroque* est suivi d'un important essai, même si plus court, intitulé *Un des siècles du culte des images*. L'indication « R\* » renvoie à ce dernier essai.

éliminant tout ce qui s'est passé entre-temps, on obtient, bien sûr, un effet de pure opposition symétrique entre Baroque et Renaissance alors qu'en fait, il y a eu une lente évolution<sup>7</sup> ». Bonnefoy, quant à lui, ne veut pas tomber dans ce « péché d'omission » et désire également traiter de cette « lente évolution ». Pour ce faire, il tentera, tout comme Panofsky, de montrer, dans un premier temps, que le maniérisme ne peut être saisi dans toute son ampleur que si on le rattache à l'art classique de la Renaissance, et, dans un second temps, que le baroque, lorsqu'il émerge, apparaît comme la liquidation du maniérisme. Nous nous attarderons ici au premier temps de cette avancée.

Dans le retour qu'il effectue sur la Renaissance afin de mieux analyser les causes des dissociations maniéristes ultérieures, Bonnefoy se concentre sur une contradiction propre à l'art de cette époque, et sur laquelle il s'est déjà expliqué. D'une part, il montre que la « fenêtre albertienne » procure aux peintres la possibilité d'une ouverture sur la réalité extérieure, d'une attention à ce qui est, et plus précisément à autrui comme présence, comme le démontre la place importante que va se tailler le genre du portrait dès Masaccio<sup>8</sup>. Pour appuyer ses affirmations, Bonnefoy reprend une remarque sur le portrait formulée par Alberti dans *De Statua* : « Parmi tous les citoyens, aucune voix tout à fait la même qu'une autre, aucun nez ». Cette remarque est fondamentale à ses yeux puisqu'elle « dit qu'il faut s'ouvrir à la vérité d'autrui au lieu d'essayer de le retenir dans l'écriture de l'œuvre pour l'y priver de soi par ce qui, en somme, n'aurait été que magie » (LDI, 164-165). Bonnefoy met donc en lumière l'élan de sympathie (pilier central, nous l'avons-vu, de son éthique) dont peut être animé l'artiste de la Renaissance, élan qu'il retrouve également, fidèle en cela à sa volonté de bâtir des ponts entre poésie et peinture, dans certains vers de Dante : « *Poi che pinge / Se non puo esser lei, non lo puo porre* » (*ibid.*, 165).

Mais, ajoute Bonnefoy, et c'est ce qui donne naissance à la contradiction que nous évoquons, d'autres voix s'élèvent à la Renaissance pour dire que l'esprit de domination, de

---

<sup>6</sup> Voir l'introduction de Irving Lavin dans Erwin Panofsky, *Trois essais sur le style*, rassemblés et présentés par Irving Lavin, avec un texte de William S. Heckscher, traduit de l'anglais par Bernard Turle, troisième édition revue et augmentée, Paris, Le Promeneur, 1996.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>8</sup> Pour l'importance du portrait à la Renaissance, voir les « Remarques sur le portrait » de Bonnefoy dans DCL, p. 30-36.

mise à profit de soi, fait aussi partie de l'homme, ce qui entrave, voire contredit, son approche de l'autre, sa communion avec des affects et des sentiments qui ne sont pas les siens. Citant Laurent le Magnifique, qui s'insère dans ce cortège de voix lorsqu'il dit : « *ogni dipintore dipinge se* », Bonnefoy est amené à définir le risque que courent tous ceux qui s'engagent dans une voie créatrice : « [...] tout grand artiste, même soucieux de la connaissance de l'Autre, opère et répète des choix qui le prennent dans le réseau de sa propre langue, faisant autoportrait du portrait, troublant de son *éros*, qui est *mise en scène* du moi, sa perception de l'objet » (*idem*, 165 ; c'est nous qui soulignons). La fenêtre dont s'est dotée la Renaissance pour mieux voir le monde extérieur ne doit donc pas devenir miroir : telle pourrait se définir la pensée de Bonnefoy. En effet, selon lui, si le peintre, par exemple, veut faire passer dans ses dessins et ses couleurs le degré maximal de plénitude (ou de sympathie) perceptive ressentie au contact d'un objet ou d'un être, il doit chercher avant tout à restreindre et à purifier ses propres désirs<sup>9</sup>. Notons que Bonnefoy joint l'*éros* à la *mise en scène*, deux termes sur lesquels nous reviendrons puisqu'ils nous renvoient déjà aux analyses que nous ferons sur le XVII<sup>e</sup> siècle comme « théâtre même de la Présence ». Retenons pour l'instant que les multiples poses et figures qu'adopte parfois le moi d'un artiste peuvent être source d'aveuglement, c'est-à-dire qu'elles risquent de l'enfermer dans une forme de narcissisme ainsi que de le priver, par le fait même, d'un contact direct avec ses modèles, dont il doit, pense Bonnefoy, servir la cause.

Bonnefoy pousse à son paroxysme le problème en observant que plus la fenêtre s'élargit, et avec elle le champ d'observation offert au regard, et plus les risques de « mise en scène du moi » augmentent. Émerge ainsi dans les esprits « le sentiment d'une contradiction intérieure à la *mimésis* » (*idem*). Le pouvoir qu'ont les peintres de transposer avec le plus d'exactitude possible le monde visible sur la toile est un savoir, dangereux, que Bonnefoy associe, très finement, à « un péché originel de la représentation », lui-même n'étant « qu'un redoublement de celui que le christianisme associe à la connaissance dès le début du langage ; et que la création artistique puisse ainsi réverbérer le péché, cela provoque une angoisse [...] tout en précipitant l'évolution artistique par la recherche de solutions – ou de palliatifs – au problème qui se découvre » (*idem*). Bonnefoy fait

---

<sup>9</sup> Bonnefoy note à ce propos que, chez Boticelli, c'est une certaine angoisse de l'artiste qui donne aux lignes

l'hypothèse que la solution adoptée afin de sortir de ce péché de la représentation n'apaisera en rien l'angoisse des artistes, au contraire, elle la décuplera, ce qui ne sera pas sans conséquence, plus tard, sur les attitudes maniéristes, nous le verrons. Quelle est-elle, cette solution ? Ce sera de se raccrocher à la pensée des néoplatoniciens de Florence, qui fait, écrit Bonnefoy, « de la forme une catégorie moins esthétique qu'ontologique – substance même d'une réalité supérieure à celle du monde – et postule l'existence dans l'âme d'une image interne, expérience de forme pure qui peut aider à transgresser le visible, notamment dans le travail de l'artiste » (*ibid.*, 166). Bonnefoy revient donc sur la lutte contre le platonisme qui a toujours été la sienne. La lutte passe ici par la critique d'une certaine ontologie de la forme suggérée par ces penseurs néoplatoniciens, parmi lesquels nous pouvons retrouver la figure de Marcile Ficin. Ces penseurs croient que tout est représentation, que l'image mentale doit être considérée plus importante que la représentation exacte et effective de l'objet. Puisqu'il existe, dans cette pensée néoplatonicienne, une « image interne » dans l'âme de l'artiste, image qui se suffit à elle-même, le visible dans ses manifestations terrestres ne peut qu'être dévalué. En effet, pense Bonnefoy, le refuge que trouve l'artiste dans cette « image interne » le prive automatiquement de la rencontre des autres et du monde. De plus, elle accroît son *éros* (au sens bonnefidien), puisqu'il en vient à ne percevoir le monde extérieur qu'avec ses préjugés. Ce qui fait dire à Bonnefoy que « cette rédemption espérée du péché de l'art, conception chrétienne, par la métaphysique grecque des Formes, ne fera donc au total que déplacer la contradiction vécue : elle devient celle d'un optimisme de l'âme, reçue au ciel, et d'une mélancolie de l'esprit, retenu en exil sur terre<sup>10</sup> » (*idem*). L'artiste, s'il a le moindre penchant pour le sensible, se trouve donc coincé dans une autre forme de conflit, c'est-à-dire tirillé entre « l'en-soi de l'Idée divine » (*idem*) et son « pour-moi », d'où l'émergence en lui d'inévitables remords.

---

leur sinuosité, et donc une caractère beaucoup trop « personnel ».

<sup>10</sup> Bonnefoy cite un propos célèbre de Ficin pour montrer à quel point le monde terrestre, celui du corps, pouvait être négativement perçu : « 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 » (LDI, 166). Pour étayer son idée, Bonnefoy donne également l'exemple de Botticelli qui, selon la légende, se serait levé en pleine nuit, pris d'une angoisse incontrôlable après avoir rêvé qu'il se mariait, et aurait erré dans Florence, « belle métaphore », selon Bonnefoy, « de sa crainte – ou de son désir – de l'exister quotidien », *ibid.*, 167.

Ce qui fait l'originalité des propos de Bonnefoy, ce n'est pas tant ce détour par le platonisme pour expliquer le déchirement des artistes de la Renaissance – et qui sera bientôt celui des peintres maniéristes –, que le fait qu'il associe ce déchirement à une question langagière, ce qui va lui offrir la possibilité d'étendre ses réflexions sur la poésie et la « vérité de parole », pour reprendre le titre d'un de ses recueils d'essais importants. En effet, selon lui, le conflit des artistes, leurs remords, vont se faire sentir, au début du XVI<sup>e</sup> siècle, dans « un état nouveau du langage, caractérisé par une déconnexion, riche de virtualités fantasmatiques, entre les signifiants et les signifiés » (*ibid.*, 167). Cette déconnexion n'a-t-elle pas servi de point de départ à Bonnefoy pour construire les fondements de sa pensée, et ce, avec forte insistance dans son discours inaugural au Collège de France ? Dans ce discours, il se situe à l'opposé de son prédécesseur à la Chair d'Études comparées de la Fonction poétique, Roland Barthes, qui, à son avis, « porta plus loin que quiconque [...] l'exploration formaliste de l'écriture » (« La Présence et l'Image », E, 182). Nous nous intéresserons particulièrement ici aux « virtualités fantasmatiques » dont parle Bonnefoy et qu'il voit croître quand un travail de création s'enferme dans le formalisme (n'oublions pas que, dans la théorie platonicienne, l'image était une « expérience de forme pure »).

Bonnefoy rappelle qu'au temps de l'Angelico, de Piero et d'Alberti (« théoricien du “décoro”, de la convenance dans le récit » (LDI, 167)), il ne pouvait y avoir de tension entre signifiant et signifié compte tenu du fait que, d'un point vue iconographique, chaque signe était rattaché à une signification bien déterminée (par exemple, la couleur bleue associée à la figure de la Vierge). Mais le néoplatonisme, puisqu'il fait appel à une ontologie de la forme avant tout grecque, va bouleverser, selon lui, cette rigueur allégorique. En effet, en abordant et en diffusant les textes importants du paganisme, tout en en faisant une lecture que ne peut que très souvent réproucher le catholicisme régnant, le néoplatonisme propose des allégories étonnantes. Bonnefoy parle d'un « emploi libre de l'allégorie en peinture<sup>11</sup> » et montre que cette liberté interprétative ne peut être prise en charge que par un nombre très

---

<sup>11</sup> André Chastel, quant à lui, rapporte le fait que « La vogue de la fable et de ses images, qui avait permis les compositions radieuses de Raphaël et de Titien, aboutit à la multiplication des traités savants, des « iconologies » qui nourrissent de symbolique abstruse la lecture humaniste de la seconde moitié du siècle. Il se forme ainsi un art décoratif surchargé de programmes, d'allégories et d'emblèmes, épris de l'obscur et du surprenant », *L'Art italien*, p. 402.

limité de créateurs, notamment par le « poète-théologien, seul capable à la fois de l'intellection et de la figure – c'est Virgile, grand, Dante, retrouvé –, ce qui éteint dans la création le legs religieux de pratiques artisanales, le sens de l'éclat, par exemple, instinctivement perçu dans une couleur de gemme [...] » (*ibid.*, 168). Nous l'avons vu dans notre premier chapitre, Bonnefoy accorde une grande importance au travail artisanal, qui se fait au plus près d'une vérité « instinctive » et protège l'artiste d'une dérive conceptuelle, purement intellectuelle, qui ne peut que l'entraîner à attribuer des signifiés imprévus au caractère manifeste des matériaux. Plus l'artiste se laisse prendre au jeu des signifiés, plus il ouvre la porte en lui à un possible « foisonnement des fantasmes, avec ce que ce fait laisse craindre, chez quelques peintres d'ironie, de scepticisme en puissance » (*idem*).

C'est précisément au statut incertain et fracturé du signe, ainsi qu'à un lieu où peut se donner libre cours l'épanchement des formes et des fantasmes que Bonnefoy va rattacher l'esthétique maniériste. Afin de mieux comprendre ces questions (la seconde plus particulièrement), il nous faut revenir sur la genèse du mode de production propre au maniérisme. Rappelons d'abord, cela est convenu, qu'il est indispensable de revoir tous les problèmes de style au XVI<sup>e</sup> siècle, que ce soit en peinture, en sculpture, en architecture ou en littérature, à partir de la théorie de l'imitation. Le style maniériste n'échappe pas à cette théorie. En effet, à l'origine, les artistes que l'on rattachait à ce style étaient considérés comme les imitateurs de la *maniera* de Raphaël, de Michel-Ange et d'autres grands maîtres de la Renaissance classique. Le rapport imitateur-modèle, dans le cas du maniérisme, a toujours soulevé un certain nombre de questions, qui ne servent habituellement pas à valoriser le courant. Comme le rappelle Claude-Gilbert Dubois, on a longtemps considéré les maniéristes comme « des disciples attardés n'arrivant pas à se dégager de l'emprise magistrale, autrement que par des contorsions formelles signant leur impuissance<sup>12</sup> ». Au XVII<sup>e</sup> siècle, le terme se voit attribué une valeur péjorative par quelques-uns des critiques d'art les plus influents, notamment Bellori et Malvasia, qui désirent recréer des ponts entre leur époque et l'art classique de la Renaissance tout en oblitérant les dérives, voire les déchéances maniéristes. La valeur péjorative accolée au terme résulte également de la lecture que Vasari, dans ses « Vies » d'artistes, a faite de la notion de *maniera* ; Vasari

---

<sup>12</sup> Claude Gilbert-Dubois, *Le Maniérisme*, Paris, PUF, 1979, p. 57.

traite en effet des défauts maniéristes (formalisme excessif, manque de référence à l'imitation de la nature, sur lesquels nous allons revenir) et les met en parallèle avec une norme idéale, ce qui l'amène à parler de décadence.

Dubois, cherchant à comprendre les reproches adressés au style maniériste, construit tout un chapitre sur le rapport que tisse l'artiste à son modèle de référence. Il explique que le maniériste, qui se confronte aux œuvres de la Renaissance qu'on qualifie de parfaites, se sent coincé parce qu'il ne peut pas dépasser celui qu'il imite et qu'il prend pour modèle. Il doit donc trouver un moyen d'attirer l'attention sur lui, tout en restant attaché à ses maîtres. Basculé entre une « impression d'impuissance » et une « volonté d'affirmation<sup>13</sup> », il décide, selon Dubois, de porter un intérêt accru au travail sur les formes ; en effet, l'artiste maniériste va constamment « renchérir sur les formes, renforcer les apparences, déployer volutes et recourbements, perfectionner les détails. C'est ainsi qu'il s'affirme, mais cette affirmation n'est que formelle, et ne fait que mieux mettre en lumière, par ce formalisme exacerbé, son impuissance fondamentale à atteindre l'être et à exprimer quelque plénitude que ce soit<sup>14</sup> ». La recherche formelle dans laquelle s'engage l'artiste maniériste aura deux conséquences importantes. La première, c'est que l'accent mis sur les effets techniques détourne le peintre de la *mimésis*, de l'imitation des lois de la nature. La seconde, c'est que l'invention imaginaire prend le pas sur l'idée rationnelle de la beauté : l'œuvre sert désormais le déploiement d'une *fantasia* subjective. Dubois s'appuie sur les travaux de Max Dvorak (historien d'art du début du XX<sup>e</sup> siècle et élève d'Alois Riegl), qui s'efforce de démontrer que le courant maniériste doit être mis en rapport avec les deux pôles vers lesquels converge l'histoire de la pensée au XVI<sup>e</sup> siècle : d'une part, le monde peut être perçu objectivement, il est possible d'en faire l'étude et de le représenter en art par l'entremise de règles et de mesures ; d'autre part, il est possible de concevoir le monde de manière subjective, d'en faire un objet esthétique qui tend à mettre en valeur le sujet, sa sensibilité, son imagination, bref ses particularités. On retrouve dans les travaux de Walter Friedlaender, lui aussi fortement influencé par les idées de Max Dvorak, sensiblement les mêmes propos sur les changements provoqués par l'attitude maniériste. Nous le citons largement à titre de synthèse :

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 26.



L'aspect déterminant de la nouvelle tendance, c'est la transformation du rapport de l'artiste à la réalité observée. L'art ne repose plus sur la possibilité d'appréhender une réalité sur un mode intersubjectif très général, en l'idéalisant, et de la transmuier en quelque chose de parfaitement conforme aux règles normatives [...]. En fin de compte, l'artiste maniériste a le droit, ou le devoir, de n'employer une quelconque méthode d'observation que pour élaborer à partir de là une variante librement figurative. Laquelle se distingue *a priori* de toutes les autres visions possibles d'une réalité donnée, puisqu'elle n'est pas légitimée par quelque notion abstraite ni déterminée par des phénomènes optiques. Elle répond uniquement à des conditions qui lui sont propres. Cet art-là est idéaliste lui aussi. Seulement, il ne repose pas sur un système, mais sur une « *fantastica idea non appoggiata all'imitazione* », sur l'imagination affranchie de l'imitation de la nature. On renonce donc définitivement aux normes apparemment établies par la nature et donc érigées en lois. Il ne s'agit plus de traduire la réalité observée sur un mode artistique, « telle qu'on la voit », ou, si elle est magnifiée et dotée de connotations morales, « telle qu'on devrait la voir ». Il ne s'agit pas non plus de la recréer « telle que *je* la vois », telle qu'elle apparaît au regard de la personne qui l'observe. S'il est permis de présenter les choses par la négative, la réalité doit être recréée « telle qu'on ne la voit pas », autrement dit telle qu'on voudrait la voir pour des raisons purement artistiques<sup>15</sup>.

Il y a donc un regard purement esthétique, aveugle, qui bouleverse les données du tableau. La représentation n'a plus à se laisser gouverner par des lois, elle peut se laisser entraîner par un élan créatif fortement subjectif qui a recours avec insistance à ce que Friedlaender appelle « l'instinct du rythme<sup>16</sup> ».

Comment donc comprendre cette émergence d'un sujet raffinant à l'excès les effets techniques et formels, cette « nouvelle idéologie fondée sur le refus du monde et l'exploration de l'intériorité<sup>17</sup> », à partir des idées qui sont celles de Bonnefoy sur le maniérisme ? Repartons de la définition qu'il donne du courant. À ses yeux, le maniérisme voit le jour

[...] quand une langue se dissocie, se fragmente et de ce fait en devient opaque, devant le monde, et retient l'esprit à ses propres circuits brisés et problèmes, comme si cet état de ruine en faisait, paradoxalement, du réel, en quoi l'on vient

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>15</sup> Walter Friedlaender, *Maniérisme et antimaniérisme dans la peinture italienne*, Paris, Gallimard, 1991, p. 24.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>17</sup> Dubois, *op. cit.*, p. 165.

camper dans les débris d'anciens édifices. Des formes simples de ces derniers, qui aménageaient le lieu terrestre, le maniérisme va faire le matériau de fantasmes : et voici de nouvelles raisons pour pratiquer la peinture et de nouvelles façons d'y exceller ou de s'y perdre, comme l'Italie l'a montré au XVI<sup>e</sup> siècle (LDI, 163).

Ainsi, pour Bonnefoy, la langue « maniériste » ne peut en aucun moment se faire parole de vérité puisqu'elle entraîne l'esprit qui l'adopte à errer dans un réseau de fantasmes qui le prive de la simplicité du monde extérieur, du « lieu terrestre ». Bref, ce qui l'intéresse, c'est d'observer comment une conscience peut se laisser enfermer dans ses propres « circuits » et « problèmes » et en arriver à établir une relation « dérégulée, décoordonnée » avec la « réalité empirique » (*ibid.*, 169). En d'autres mots, il craint que les œuvres artistiques ne soient trop fortement investies par la *fantasia* subjective que nous avons évoquée plus haut. Puisqu'il y a rupture avec la *mimésis* dans l'esthétique maniériste, Bonnefoy semble être amené à dire que s'ouvre timidement avec cette esthétique une certaine forme de modernité, si l'on veut bien considérer cette dernière à la fois comme une réflexion sur la place prédominante qu'occupe le jeu sur la forme dans la création, et sur l'équivoque que ce jeu fait planer sur le signe, puisque désormais détaché de la chose. Le peintre de cette époque en arrive ainsi, selon Bonnefoy, à reconnaître au signe<sup>18</sup>, « et de proche en proche à tous les mots de la langue, qu'ils ont une autonomie – et en somme une réalité, un être propre, fût-ce seulement dans l'ordre mental – qu'on ne leur avait jamais consentis alors » (*idem*).

Même s'il tient le maniérisme pour un courant dont les préceptes vont à l'encontre de sa propre poétique, Bonnefoy ne délaisse pas son analyse pour autant. En s'attardant à la question de la rupture avec l'harmonie des œuvres classiques de la Renaissance, il poursuit sa réflexion sur le maniérisme comme porteur d'un témoignage important sur le plan de l'évolution des pratiques picturales, mais aussi sur le statut particulier (celui d'une langue « dérégulée, décoordonnée ») qu'il accorde à ce courant. Pour ce faire, il se penche sur le *Martyre de sainte Catherine*, tableau peint par Lelio Orsi vers 1560 à Modène ; il désire

<sup>18</sup> L'équivoque du signe peut également avoir pour effet, selon Bonnefoy, de détourner de l'art les hommes les plus exigeants. Il donne à ce propos l'exemple de Michel-Ange, dont un des sonnets (LXXVII, vers 1554) traite des possibles dérives fantasmatiques de l'art quand il se referme sur lui-même : « Onde l'affetuosa fantasia / Che l'arte mi fece idol'e monarca / Conosco or bene, com'era d'error carca », que l'on pourrait traduire par : « Donc la tendre fantaisie / Dont l'art me fit idole et monarque / Je la connais bien maintenant, comme elle était chargée d'erreurs ! ».

montrer que ce tableau participe d'un art qui se veut disharmonie, extravagance, isolement, c'est-à-dire un art, comme l'explique Claude-Gilbert Dubois à propos des œuvres maniéristes en général, qui « se complaît dans la représentation des particularités des objets, leur mise en scène insolite, le goût pour les phénomènes morbides ou extraordinaires, le tout emporté par une recherche frénétique de nouveauté qui fait se diversifier les formes, brise le réel en multiple éclats<sup>19</sup> ». On ne trouve en effet dans le tableau d'Orsi, selon Bonnefoy, que « Confusion des plans, couleur antinaturelle, excroissance sans agrément ni raison d'un des éléments du récit, ruptures du décorum –, manque de sympathie affichée, dans le cas des portraits, pour ce modèle qui a le tort de rappeler que le monde existe, digressions, éclectisme étrange ou bouffon dans les références [...] » (*idem*). Cette recherche consciente de disharmonie est aussi prise en compte par Panofsky quand il revient sur les rapports qu'entretiennent les artistes du Cinquecento avec les qualités d'équilibre et de clarté que l'on reconnaît aux chefs-d'œuvre de la Renaissance<sup>20</sup>. Panofsky note en effet que le maniérisme ne peut être vu et décrit que comme une pure réaction au classicisme, notamment dans les tableaux de Pontormo et du Parmesan. Dans les fresques du premier (annexe xxx) à la chartreuse de Galluzzo (1522-1523), il fait remarquer l'absence presque complète de perspective, la dissolution des formes par une technique un peu floue, la recherche d'oppositions fortement marquées, l'élongation peu naturelle des proportions ; tout cela dans un « style nouveau [qui] équivaut, à coup sûr, à un énorme accroissement d'intensité spirituelle et de charge émotionnelle, mais aussi à une immense perte sur le plan de l'harmonie<sup>21</sup> ». Panofsky retrouve aussi toutes ces caractéristiques dans la *Descente du Christ dans les limbes* (annexe xxxi) du peintre siennois Beccafumi, c'est-à-

<sup>19</sup> Dubois, *op. cit.*, p. 58.

<sup>20</sup> Panofsky, à propos de la *Madone de Foligno* de Raphaël, parle d'une « construction bidimensionnelle bien équilibrée » et d'une « distribution harmonieuse de corps dans l'espace tridimensionnel ». De plus, « la valeur plastique des figures et les valeurs picturales du paysage » font en sorte que « tout fusionne en une unité véritablement classique », « Qu'est-ce que le baroque ? » dans *Trois essais sur le style*, p. 43.

<sup>21</sup> *Idem*. Pour une autre analyse des fresques de Galluzzo, voir Friedlaender, *Maniérisme et antimaniérisme dans la peinture italienne*. L'auteur insiste également sur la rupture que ces fresques instaurent avec la Renaissance, ainsi que sur la force subjective qu'elles mettent en scène : « [...] Pontormo élimine toute la grâce étincelante qu'il pouvait y avoir dans les atmosphères de la Renaissance. Tout ce qu'Andrea del Sarto [son maître] et son entourage ont imposé, l'insistance sur les formes sculpturales des corps, la présence palpable des choses, les harmonies de couleurs, l'espace concret et les carnations un peu trop fleuries, toute cette extériorité disparaît maintenant. À la place, Pontormo propose une simplification plastique et psychologique, un rythme, un coloris adouci mais encore très beau et, surtout, une expression issue des profondeurs de l'âme, jusque-là étrangère au style de l'époque » (p. 46).

dire le même « redoublement d'intensité et une tendance similaire à la dissolution picturale au détriment de l'équilibre, de la clarté et de la cohésion plastique<sup>22</sup> ».

Nous ne pousserons pas plus loin l'analyse des observations de Panofsky<sup>23</sup>, ce n'est pas notre propos ; elles peuvent par contre mieux éclairer le propre discours de Bonnefoy sur le maniérisme. Ce que met en lumière Panofsky, c'est d'abord la nette volonté des artistes maniéristes de rompre avec l'harmonie renaissante, voire de la déformer ; c'est aussi les angoisses et les tourments que les artistes de cette époque absorbent au contact d'une société hantée par de fortes inquiétudes<sup>24</sup> ; finalement, c'est la projection dans différentes œuvres de ces angoisses et tourments, bref l'accroissement dans les tableaux de la « charge émotionnelle ». Il semble que Bonnefoy, dans sa lecture personnelle du courant, cherche pour sa part à pointer les dangers d'une projection trop grande des angoisses de l'artiste dans son œuvre. Par le fait même, il s'engage donc à mettre au jour les crises intérieures des peintres et à prouver que ces crises sont souvent dues au régime de langage de la modernité qu'on vient de définir. Il note en effet qu'il y a crise (et mélancolie) quand une langue, ne faisant bruir que ses propres échos, ne peut se faire parole, et donc qu'il peut être « angoissant de se voir errer dans une immense coquille aux spirales labyrinthiques, [car] on la craint vide de toute vie » (LDI, 170). Cette mélancolie s'achève fort symboliquement pour lui au début du XVII<sup>e</sup> siècle, en 1605, quand Zuccaro peint le *Lamento della Pittura*.

L'analyse que fait Bonnefoy de l'art maniériste ne se limite pas, selon nous, aux réflexions qu'il propose à titre d'historien de l'art et d'essayiste. Il va tâcher de pénétrer dans ce courant d'une autre façon : par l'élaboration d'un de ses récits en rêve. Dans notre introduction, nous avons proposé un classement des différents types de discours que

<sup>22</sup> Panofsky, *Trois essais sur le style*, p. 43.

<sup>23</sup> *Idem.* Panofsky compare par la suite le tableau de Beccafumi (première phase du maniérisme) avec celui de Bronzino, qui aborde le même sujet, mais vingt-cinq ans plus tard (1552, seconde phase du style) ; il remarque une opposition encore plus grande à l'harmonie classique : « Le style se fige, se cristallise, se pare d'un lisse et d'une dureté d'émail, tandis que les mouvements, qui tendent à l'excès de grâce, sont, en même temps, contraints et retenus. L'ensemble de la composition devient un champ de bataille où s'affrontent des forces contradictoires, emmêlées dans une tension infinie » (p. 44).

<sup>24</sup> Pour comprendre les conditions historiques liées à l'avènement du maniérisme, voir André Chastel, *L'Art italien*, p. 399-405. Chastel propose que l'ébranlement des consciences, leur fragilisation, peut être expliqué par trois phénomènes et événements marquants : le sac de Rome en 1527, qui montre que la ville éternelle n'est plus considérée comme sacrée ; la crise religieuse qui remet en cause la papauté ; le Concile de Trente, ses dogmes, ses refus, son ouverture ou son inflexibilité, qui varie selon le pape régnant.

Bonnefoy développe sur la peinture en nous appuyant sur un modèle général de classification proposé par Leo H. Hoek. Un de ces types de texte suggéré par Hoek, nous l'avons vu, consiste à raconter une image, type que nous avons légèrement modifié pour parler, chez Bonnefoy, d'un texte qui ne cherche pas à raconter, à décrire l'image, mais plutôt l'instant qui précède la mise sur toile de l'image. Nous désirons par là montrer comment dans certains récits (celui que nous allons aborder fait partie de ces récits) sont mis en scène des peintres, fictifs ou non, et avec eux l'acte de peindre dans ses composantes psychiques. Dans *Rue Traversière*, Bonnefoy insère un récit intitulé « Le Vautour »<sup>25</sup>, dans lequel un peintre travaille pendant de longues années à la même œuvre. Cette longue quête l'entraîne dans le doute, les hésitations, les tourments, états psychiques à partir desquels nous voulons lire la crise qui a pu être celle d'un peintre maniériste. Dans le même récit se font également sentir les déchirements de Bonnefoy, qui ont à voir avec l'incessante guerre que se livrent présence et image quand un créateur, nourri de désirs et de fantasmes, lutte contre ces derniers dans son travail de représentation.

« Le Vautour », comme l'a montré John E. Jackson, doit se lire parallèlement avec la biographie analytique que Freud a consacré à Léonard de Vinci<sup>26</sup>. Dans *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci* (1910), rappelle Jackson, Freud s'attarde à un passage des *Carnets* où l'artiste revient sur un de ses souvenirs d'enfance : alors qu'il se trouvait dans son berceau, un vautour tournant au-dessus de lui serait venu lui frapper la bouche avec sa queue, et ce, à plusieurs reprises. Freud repère dans la narration de ce souvenir d'enfance l'origine d'un fantasme – le vautour serait le fantasme d'une mère allaitante et qui aurait conçu Léonard sans père, mère phallique – qui éclairerait autant les fondements psychosexuels de l'artiste que les aspects originaux de sa création : lenteurs du génie, inachèvement des œuvres, sexualité énigmatique, glorification de la maternité, frénésie intellectuelle. Jackson poursuit en expliquant qu'à partir de l'essai de Freud, un pasteur zurichois, Oskar Pfister, « proposa même de reconnaître dans les tableaux de Léonard, et

<sup>25</sup> À l'origine « Le Vautour » faisait partie d'un petit livre bilingue ayant pour titre *L'Artiste du dernier jour*, traduit et publié par Ferdinand Arnold, Asphodel, Las Palmas de Gran Canaria, 1985. On retrouvait aussi dans ce livre deux autres récits (« La mort du peintre d'icônes » et « L'artiste du dernier jour ») qui présentent le même type de récit : un peintre s'arrête pour réfléchir aux étapes qui précèdent la constitution de l'image sur la toile. Nous reviendrons plus loin sur ces deux récits.

<sup>26</sup> « Yves Bonnefoy et "la souche obscure des rêves" », postface à *Rue Traversière et autres récits en rêve*.

notamment dans la célèbre *Sainte Anne*, la forme dissimulée de ce vautour dont Léonard ne serait jamais parvenu à conjurer l'inoubliable figure<sup>27</sup> ».

Même si dans « Le Vautour » le peintre demeure anonyme, plusieurs des aspects se rapportant à Léonard que nous venons d'énumérer sont présents, ce qui ne laisse planer aucun doute sur le désir de Bonnefoy de faire de son personnage une figure du créateur de *La Joconde*. Quant à nous, nous ferons de ce peintre, nous l'avons dit, une figure emblématique de l'art maniériste. Il ne s'agit pas ici de tirer Léonard du côté du maniérisme, même si nous pouvons considérer que ce courant était déjà entré dans sa première phase à la mort de l'artiste en 1519<sup>28</sup>. Nous voudrions simplement montrer que le récit peut dévoiler les idées que Bonnefoy se forge sur ce qui a pu très bien se jouer dans l'art trouble du tournant des années 1520, à Florence ou ailleurs, dans les milieux les plus sensibles. L'art de ce temps, André Chastel l'a bien noté, avait hérité entre autres des inquiétudes de Léonard et chacun de ses maîtres livrait l'œuvre peinte à une « déformation pleine d'effets irrationnels, capricieux et subjectifs<sup>29</sup> ».

Le vieux peintre, inquiet, tourmenté, que met en scène Bonnefoy cherche précisément à sauver l'œuvre sur laquelle il travaille depuis des années de la déformation dont parle Chastel et qui est la conséquence d'un libre épanchement de fantasmes. Le récit s'ouvre sur les questionnements des proches du peintre, qui ne comprennent ni le but qu'il assigne à son travail (la composition d'une Vierge à l'Enfant) ni son acharnement :

On lui demandait ce qu'il faisait au juste. Pourquoi il hésitait si longuement [...] à placer ce rien de couleur dans le regard de la Vierge, ou décider de la courbe de son épaule, ou choisir sur le mur le point précis où la main de l'Enfant prendrait la grappe dans la corbeille. Et pourquoi il avait peint nu ce grand corps, à un moment du travail, puis l'avait vêtu, tendrement, mais non sans de nombreux retours à l'étude de ses formes les plus secrètes [...]. Pourquoi tant d'années avaient-elles passé ainsi, se hasardait-on à lui dire, tant d'années pendant lesquelles il avait, on le sentait bien, achevé de vieillir [...]. Que de

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 226.

<sup>28</sup> Nous empruntons ici à André Chastel son découpage historique à propos du maniérisme : de 1515 environ à 1535-1540 : l'orientation anti-classique en Toscane (Beccafumi, Pontorno, le Rosso) et dans la vallée du Pô (Jules Romain, le Parmesan) ; de 1540 à 1570 : académisation (Bronzino, Vasari) et réaction propre de Venise (Palladio, Véronèse, Vittoria) et de Rome (Vignole) ; de 1570 à 1610 : développement de styles plus personnels avec Cambiaso à Gênes, le Tintoret à Venise, Barroccio en Italie centrale (*L'Art italien*, p. 405).

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 400.

tableaux avaient paru, avant celui d'à présent, s'étaient attardés, nous avaient semblé finis, et si beaux – puis s'étaient défaits dans le surgissement de quelque autre ! Que cherchait-il ? Quelle était son attente, sa rêverie, sa rigueur ? (RT, 107)

On le voit bien, Bonnefoy reprend à son compte une des caractéristiques dont on a l'habitude d'affubler l'élan créateur de Léonard : l'incapacité à mettre la touche finale à une œuvre. Il propose que ce qui empêche le peintre d'achever son tableau est en partie dû à la tendresse, mêlée de curiosité et de crainte, que ce dernier éprouve pour le corps de l'Enfant qu'il est en train de peindre, de même qu'au déchiffrement du regard de la Vierge qui se pose sur ce même corps. Ainsi, il renvoie directement son lecteur aux événements primordiaux de l'enfance de Léonard sur lesquels est revenu Freud dans ses analyses des *Carnets* et qui lui ont permis de décrypter le fantasme de la mère-vautour, clé du choix d'objet sexuel. Ces événements tournent autour du lien fusionnel qui aurait soudé Léonard au désir de sa mère. Bref, aux yeux de Bonnefoy, il semble que ce serait la persistance de ce lien, de ce fantasme, qui empêcherait son personnage d'achever son tableau.

En effet, plus loin dans le texte, lorsqu'on questionne le peintre sur les raisons de ses hésitations et de son acharnement, il répond qu'il cherche à peindre « sans que le vautour prenne forme ». Ce qui ne semble pas être une tâche facile : « Et combien de fois [...] combien de fois a-t-il été là, dans l'image, à becqueter cette grappe, à battre des ailes dans cette robe ! » (*ibid.*, p. 108). Que devons-nous lire ici ? Il semble bien que les tentatives du peintre pour faire disparaître le vautour des traits qu'il dessine aient à voir avec une purification de l'image, une simplification de la réalité surchargée de fantasmes qui se trouve représentée sur son tableau. Bref, toute la nature angoissée du peintre, ses désirs les plus secrets ne devraient plus influencer *a priori* le dessin de l'œuvre. Pour bien représenter le monde, il faudrait que celui qui le regarde soit passé par une forme de désinflation égotique, de désintégration du fantasme, puisque ce dernier peut nous entraîner à déformer la réalité. Le peintre du récit, à la fin de sa vie, croit y être parvenu : « Je crois bien que je l'[le vautour] ai chassé, depuis peu ; et que je vais donc terminer le tableau, c'est-à-dire mourir. L'image est transparente, désormais. Le raisin n'est que le raisin, la femme n'est qu'un regard et un corps, l'enfant sur ses genoux n'est que l'univers, en son évidence, rien d'autre » (*idem*). Bonnefoy énonce ici la quête que tout artiste devrait assigner à son art : la

recherche d'une transparence, de l'évidence. Cette quête, nous y revenons, doit s'accompagner d'un travail sur soi, d'un allègement de l'image intérieure, du *disegno interno*, pour reprendre la terminologie des théoriciens néoplatoniciens de Florence que nous avons évoqués. Mais, semble dire Bonnefoy par son récit, une complète transparence ne peut s'atteindre que par la mort du créateur, que par l'extinction de toute subjectivité. Bonnefoy sait fort bien qu'aucune œuvre ne peut faire l'économie d'un recours au champ de l'imaginaire ; néanmoins il rappelle que cet appel à l'imaginaire, que l'investissement proprement individuel de l'artiste dans sa création, doit être sans cesse remis en cause et analysé.

Finalement, il n'est pas inutile de noter que le texte de Freud, auquel celui de Bonnefoy ne peut que nous ramener, occupe une place non négligeable sur le plan des élaborations théoriques en psychanalyse. En effet, outre la place centrale qu'il accorde aux phénomènes de la sublimation et de la créativité, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci* permet à Freud de mettre en place le concept de narcissisme. La théorie de l'image chez Bonnefoy ne pourrait-elle pas être en partie comprise à partir de ces phénomènes et de ce concept ? Nous verrons que les réflexions de ce dernier sur l'art romain du XVII<sup>e</sup> siècle reviendront constamment sur la question de l'*éros*, sur la nécessaire transformation (sublimation) de cet *éros* en *agapè* ; ces mêmes réflexions toucheront également au problème du narcissisme dans la création, si l'on considère ce dernier concept comme un amour de soi, autosuffisant, qui rend aveugle aux êtres et aux choses du monde.

### **3. 2. Le culte des images et le ressaisissement de la peinture : le besoin de voir**

Les détours que nous avons faits pour mieux aborder l'art romain du XVII<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire en esquisant une brève étude sur le maniérisme, nous ont amené à bien définir le principal écueil sur lequel, selon Bonnefoy, risquent de venir se buter les artistes du Seicento : la cristallisation des fantasmes dans la représentation. Un des aspects originaux et fondamentaux du travail de Bonnefoy sera de lier cet élément à la question de l'image, sur laquelle il est temps de revenir. Pour ce faire, nous partirons de l'essai *Un des siècles du culte des images*, que Bonnefoy a décidé de placer à la suite de son important ouvrage sur le



baroque : *Rome, 1630*. L'essai, même s'il a été rédigé bien après *Rome, 1630*<sup>30</sup>, renferme, selon nous, les prolégomènes les plus pertinents à une entrée dans le Seicento, de même que les principes nécessaires à la compréhension des rapports que tisse Bonnefoy entre la notion d'image et la perception visuelle. Bonnefoy ouvre son essai sur la célèbre phrase de Baudelaire qui porte sur l'amour des images : « Le culte des images, ma grande, mon unique, ma primitive passion<sup>31</sup> ». Il ne fait aucun doute que, en rapportant ainsi la phrase de Baudelaire, Bonnefoy la fait également sienne. Mais avant de bien définir ce qu'il entend par « culte » et « passion », il va chercher en premier lieu, afin de donner une cohérence chronologique et une profondeur sémantique à la notion d'image, à imaginer les possibles réactions du poète maudit devant, d'une part, certaines « fresques hâtives » ou certains retables « aux formes enchevêtrées » (R\*, 221) du bas maniérisme et devant, d'autre part, certaines grandes œuvres du XVII<sup>e</sup> siècle.

Bonnefoy laisse d'abord entendre qu'il doute que Baudelaire eût appelé « images » les œuvres picturales de la seconde moitié du Cinquecento que nous venons d'évoquer : ces œuvres, selon lui, « manquent » de substance, et les fantômes qu'elles véhiculent les détournent de toute possibilité d'incarnation. Ainsi ne pourraient-elles pas satisfaire la nostalgie baudelairienne, « qui, d'évidence, ne va à la peinture que pour s'y nourrir de réalité, que celle-ci lui paraisse révélée là par une parole divine ou simplement désignée de par un rêve d'artiste » (*idem*). Remarquons d'abord que, selon Bonnefoy, des poètes comme Baudelaire vont vers la peinture parce que cette dernière peut leur offrir des images qui nourrissent leur besoin de réalité. La satisfaction de ce besoin est toutefois compromise quand, comme c'est le cas pour ces fresques et retables du bas maniérisme, les images se trouvent désincarnées par les fantômes. Mais, devant d'autres œuvres, devant le *Triomphe de Bacchus* d'Annibal Carrache ou l'*Orphée et Eurydice* de Poussin par exemple, Bonnefoy imagine tout autre la réaction qui aurait pu être celle de Baudelaire s'il avait pu les connaître. En effet, il ne peut se figurer le regard du poète que rivé aux tableaux, dans une forme d'amoureuse adhésion. Plus encore, c'est devant les tableaux de Claude Lorrain (annexe xxxii) que Bonnefoy imagine la passion de Baudelaire s'enflammer avec le plus

<sup>30</sup> La première édition de *Rome, 1630. L'horizon du premier baroque* est de 1970 ; *Un des siècles du culte des images* est paru pour la première fois en 1989 dans le catalogue *Seicento, le siècle de Caravage dans les collections françaises* de l'exposition du Grand Palais.

d'ardeur. Il remet à jour l'engouement du poète pour le peintre en parlant des ports « retentissants » de Claude, de leurs soleils, de leur « éternelle chaleur », utilisant les guillemets pour renvoyer le lecteur à la poésie de Baudelaire. On trouve en effet (Bonnefoy n'y renvoie pas directement) dans le poème « La chevelure » de la section « Spleen et Idéal » des *Fleurs du mal* une évocation assez saisissante et ressemblante des paysages marins peints par Claude :

[...] Tu contiens, mer d'ébène, un éblouissant rêve  
De voiles, de rameurs, de flammes et de mâts :

Un port retentissant où mon âme peut boire  
À grands flots le parfum, le son et la couleur ;  
Où les vaisseaux, glissant dans l'or et dans la moire,  
Ouvrent leurs vastes bras pour embrasser la gloire  
D'un ciel pur où frémit l'éternelle chaleur<sup>32</sup>.

Pour Baudelaire, Claude est avant tout un rêveur<sup>33</sup>, mais qui sait aussi, par ses images, étancher la soif d'incarnation du spectateur, comme le laisse entendre l'emploi de la synesthésie dans les premiers vers de la deuxième strophe. En effet, en buvant « le parfum, le son et la couleur », celui qui regarde le tableau peut satisfaire un besoin de réalité. Mais il y a aussi dans le poème de Baudelaire une description du paysage marin de Claude que nous pouvons associer à la fonction idéalisante de l'image : tout respire la richesse (l'or), la pureté (le « ciel pur »), et les vaisseaux semblent voguer sur une mer hors du temps, elle-même survolée par une « éternelle chaleur ». Bonnefoy n'est pas insensible au prestige dont Baudelaire auréole les figures et les couleurs du tableau, ce qui l'amène à définir ce qu'il entend par « images ». Il se demande en effet si les œuvres de Claude, telles que les ont dépeintes les vers de Baudelaire, ne constituent pas, en tant qu'images, ce « qui rest[e] pour nous les plus beaux exemples de ce pouvoir qu'a la représentation du monde, la simple mimésis, de se donner pour plus satisfaisante et plus réelle que le lieu où l'on a à vivre » (R\*, 221).

<sup>31</sup> Baudelaire, « Mon cœur mis à nu » dans *Œuvres complètes*, p. 1295.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>33</sup> Dans un article sur Théophile Gautier, Baudelaire mentionne le nom de J. Chalon, « le peintre des fêtes d'après-midi dans les parcs, galant comme Watteau, rêveur comme Claude », *ibid.*, p. 695.

Bonnefoy affirme par la suite que s'il s'intéresse à l'Italie du XVII<sup>e</sup> siècle, c'est qu'il considère que c'est en ces temps et lieux que « l'image, au sens baudelairien d'une suggestion de réalité en concurrence à la nôtre, aura été vécue avec le plus d'ardeur et de conséquence » (*ibid.*, 222). Il ajoute que cette intensification de l'image ne peut que l'amener à examiner avec sérieux les « causes de sa formation dans l'esprit » (*idem*). Ne rejoignons-nous pas ici ce qui fait l'objet de nos analyses des récits de Bonnefoy, récits dans lesquels des peintres sont à l'œuvre ? La « formation » de l'image dans l'esprit, n'est-ce pas ce que nous avons appelé, dans notre analyse du récit « Le Vautour », les composantes psychiques de l'acte de peindre ? Dans le même ordre d'idées, le Seicento offre également à Bonnefoy l'occasion de poursuivre son analyse sur les investissements subjectifs qui entrent en jeu dans la représentation picturale, ce qu'il appelle les « forces constitutives » (*idem*) qui donnent naissance aux images. Bref, il désire « revivre de l'intérieur le tournoiement de désirs, de rêveries, de méditations aussi – souvent averties, et profondes – qui a fini par donner sa figure propre à tout un moment de la peinture italienne » (*idem*). Inévitablement, pénétrer dans le giron des rêveries et des désirs conduit également Bonnefoy à considérer de près la question de la « passion », qui, nous le savons, est un amour, un « culte » voué à l'objet, mais qui fait fi de la réalité pour cloisonner cet objet dans le rêve.

L'une des « forces » qui participent à la constitution des nouvelles images qu'offre la fin du XVI<sup>e</sup> siècle et le début du XVII<sup>e</sup> devrait être définie, selon Bonnefoy, à partir d'un besoin de réalité. Vers 1585 à Bologne, sous l'influence des Carrache qui désirent rompre avec le proche passé maniériste et insuffler un nouvel élan à la peinture<sup>34</sup>, de nombreux artistes aspirent en effet à plus de simplicité et à plus d'objectivité. Comme le rapporte Walter Friedlaender, qui montre bien dans ses travaux le passage d'un style anticlassique à un style antimaniériste, ces artistes « souhaitent rester fidèles à la nature, plutôt que de recourir à l'imagination, et s'appliquer sincèrement à leur travail au lieu de répéter des formules toutes faites visant à des effets faciles<sup>35</sup> ». Bonnefoy, quant à lui, accorde une valeur positive à l'affaiblissement de la faculté imaginative dans la nouvelle peinture et

<sup>34</sup> Les peintres de la famille Carrache (Louis, Augustin, Annibal) fondent l'académie des Acheminés, les Incamminati (1585-1595), en réaction contre le maniérisme.

<sup>35</sup> Friedlaender, *op. cit.*, p. 87.

rattache ce dernier phénomène à une question de perception visuelle. En effet, à travers le nouveau besoin de réalité qui habite les Carrache et leurs condisciples (Friedlaender mentionne les noms de Cigoli à Florence, de Caravage à Rome, de Cerano à Milan), il constate un désir de plus en plus prégnant de voir, qu'il replace dans son contexte historique et artistique. Il faut prendre le terme *voir*, précise-t-il,

[...] au sens où ce mot peut signifier le besoin le plus immédiatement physique et, dans des situations d'art en décadence, ou abstrait, la frustration la plus douloureuse. Voir, en effet, regarder ce qui est et en aimer l'évidence, on n'y avait guère songé chez un Allesandro Allori ou un Salviati. Le regard se leurrait alors aux prouesses de la technique ou aux chiffres de l'inconscient, il s'enveloppait de grisaille, et quelle angoisse cela dut être pour de plus jeunes artistes, surtout s'ils se souvenaient de ce qui avait eu lieu à Venise, quelques décennies à peine avant eux, dans l'atelier de Titien ou de Véronèse (*ibid.*, 223).

Le ressaisissement de la peinture après le maniérisme, selon Bonnefoy, s'effectue, dans une certaine mesure, par le souvenir, toujours vivace dans l'esprit des artistes, de ce qui avait été tenté à Venise. Il y a dans la tradition vénitienne, précise-t-il, une volonté de « garder le platonisme sur terre » (LDI, 171), c'est-à-dire qu'un peintre comme Titien, par exemple, peut souvent idéaliser ce qu'il représente mais sans toutefois chercher à désincarner. L'attention que les peintres vénitiens portent à la lumière et à la couleur peut constituer une leçon pour les jeunes artistes qui veulent se détacher du regard maniériste, enveloppé de « grisaille », et égaré dans une technique trop affinée et un étalage non contrôlé de fantasmes.

Ce que met en valeur Bonnefoy est donc à comprendre à partir de la notion d'évidence (nous parlions plus haut de simplicité à propos de la nouvelle peinture<sup>36</sup>), qui est une adhésion physique et sans arrière-pensée au monde. Ayant de nouveau recours à la poésie, Bonnefoy montre que la place importante qu'occupe le genre de la pastorale tout au long du XVI<sup>e</sup> siècle prépare également le ressaisissement de la peinture. En effet, la pastorale, tout en dissipant « les ambiguïtés déprimantes du maniérisme » (*ibid.*, 171), traite précisément de l'adhésion physique au monde qui lui est si chère. Dans *l'Orlando furioso* de l'Arioste, il voit dans le temps partagé par la noble Angélique et le modeste Médor « un amour selon la nature », dégagé des « filets d'une langue troublée par la métaphysique des formes » (*idem*).

Mais, ajoute-t-il, l'amour charnel que vivent les personnages ne les détourne pas de toutes responsabilités, il les incite plutôt à affirmer pleinement ce qu'ils vivent en gravant leurs noms sur des arbres en signe de fidélité. L'amour profane n'a donc plus à s'abaisser devant l'amour sacré. Finalement, Bonnefoy fait remarquer que la pastorale, avec tout ce qu'elle professe, ne peut que servir de guide aux peintres qui veulent s'engager dans la voie de l'évidence. En effet, la pastorale

[...] estime que la nature a résisté au péché originel, qu'elle est belle et que le peintre qui peut la voir, dans sa couleur, sa lumière, parle donc en amont de la parole – qui, elle, a souffert la chute – et peut ainsi travailler plus que le poète à en réparer les aliénations. Le *locus amoenus* est le cadre même où le tableau peut rassembler et faire valoir ce qu'a de bénéfique la terre, et ce que des êtres bien nés savent tout de même en comprendre, d'où tout un champ pour la réflexion du peintre (*ibid.*, 172).

Il faudra toutefois attendre un certain temps avant que l'esprit naturiste véhiculé par *l'Orlando furioso* et d'autres pastorales ne s'incarne totalement dans la peinture. Bonnefoy montre, par exemple, que les premières œuvres d'Annibal Carrache sur lesquelles il s'attarde respirent encore une forte religiosité. Toutefois, en observant de près la *Crucifixion avec des saints* (annexe xxxiii), que le jeune Bolonais, en 1583, dévoile dans l'église san Niccolò à des aînés fortement secoués par la nouveauté, il note que la rupture avec le maniérisme a été consommée et qu'un nouveau regard, nourri d'évidence, prend forme. Ce qui est représenté adopte un aspect concret, obtenu par divers moyens que Friedlaender assimile à la « proximité de l'espace », à la « présence charnelle des corps » et à l'« intensité du coloris<sup>37</sup> ». Nous verrons comment Bonnefoy développe ses idées à partir de ces différents moyens. Il commence par expliquer que, dans le tableau de Carrache, les figures ne sont plus ébauchées pour satisfaire un besoin de spéculation intellectuelle ou d'originalité, elle semblent plutôt « nées d'un regard direct sur des personnes réelles, rencontrées dans la vie de tous les jours<sup>38</sup> » (*ibid.*, 173). Bonnefoy s'attache à définir ce

<sup>36</sup> Friedlaender note que « des aspects concrets, charnels, sont désormais fortement soulignés, et donnent à l'ensemble du tableau une apparence terre-à-terre limpide, parfaitement évidente », *ibid.*, p. 91.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 144.

<sup>38</sup> Dans son *Autour de 1600. Une révolution dans la peinture italienne*, Sydney Freeberg décrit la rupture qu'instaure le tableau de Carrache à peu près dans les mêmes termes : « Dès son inauguration, le tableau vaut à Annibal Carrache [...] de vives critiques de ses confrères bolonais adeptes de la "maniera". Ce n'est pas une évocation historique de la Crucifixion. Son iconographie désigne la peinture comme une image pieuse et symbolique de l'époque. Or, elle n'a absolument rien de symbolique dans son mode de représentation. La scène produit d'emblée une impression de réalité : des personnes qui semblent totalement ordinaires, jusques

« regard direct » pour bien faire comprendre toute la nouveauté que recèle la peinture du jeune Carrache. Encore ici, il revient à la fois sur des données d'ordre stylistique et historique afin de mieux définir la question de la « proximité de l'espace » dont parle Friedlaender, ou plus précisément la spécificité du dispositif tableau-spectateur que Carrache met en place. Il explique que, dans la *Crucifixion avec des saints*, il y a un abaissement de l'horizon, ce qui permet au premier plan de s'ouvrir et d'attirer à lui le spectateur, qui se sent invité à pénétrer dans l'image. La différence entre ce tableau et celui du Moyen Âge, de la Renaissance ou du maniérisme réside donc, pour lui, dans l'abolition d'une mise à distance :

Quand le retable du Moyen Âge se refermait sur son absolu, quand le tableau de la Renaissance, contraint par la perspective, assignait le spectateur à un point précis de l'espace, le gardant ainsi à distance – et dans le maniérisme c'est le lieu même qui se dissipe –, ce tableau de Carrache va au-devant de qui le regarde, il l'incite à tout venir contrôler, comprendre, et le mystère que le croyant place au centre de sa pensée en est ainsi, non diminué, mais bien au contraire débroussaillé, dégagé, ce qui rend le monde, en retour, à sa loi propre. En somme, ce monde existe, au-dehors de notre langage (*ibid.*, 173).

Le tableau de Carrache s'avère être, pour Bonnefoy, une leçon à bien retenir afin d'adhérer avec plus de simplicité au monde. En effet, un « regard direct » n'apparaît possible que si le spectateur plonge dans l'œuvre, d'abord pour purifier son désir, mais aussi pour, en retour, ne pas travestir le monde par son langage, qui se nourrit trop souvent de rêveries idéalisantes sur l'existence, les autres, les promesses divines. Le tableau de Carrache est une invitation à briser ce que Bonnefoy nomme « les idéologies du regard » (*ibid.*, 174).

Par l'entremise de Carrache, Bonnefoy développe donc ses idées sur l'existence d'un voir qui serait allégé de savoir et de théories<sup>39</sup>, d'un voir nourri simplement par un « besoin

---

et y compris le Christ nu, nous sont montrées avec des moyens remarquablement aptes à suggérer la vérité de leur existence » (p. 12).

<sup>39</sup> Friedlaender note à ce propos que les artistes de la *maniera* étaient avides d'apprendre et que ceux qui leur succèdent, la génération des Carrache, possèdent un bagage culturel beaucoup moins élevé. Un changement important ne peut donc que se faire sentir dans la façon de concevoir la pratique picturale : « Ce qui a disparu de la pensée des hommes, c'est la dimension abstraite. Ils sont loin de cultiver la théorie à l'instar des tenants de la *maniera* qui, dès lors qu'ils n'étaient pas de vulgaires peintres en bâtiment, donnaient des conférences, rédigeaient des traités, énonçaient des thèses artistiques et manifestaient plus généralement des penchants littéraires. À la faveur de l'entreprise de purification, on met un terme à tout cela dans la mesure du possible. Après Lomazzo et Zuccaro, qui appartiennent à l'ancienne génération, la production d'écrits théoriques s'interrompt pour quelque temps, de même que les conférences d'académie, une pratique instituée par

instinctif » (*idem*), ce qui l'amène à poursuivre son analyse en se penchant sur la « présence charnelle des corps » comme autre élément constitutif du renouveau pictural. La révolution fomentée par le jeune bolonais, selon lui, propose aux peintres de considérer dorénavant les objets, de les voir, dans ce qu'ils ont de « purement sensoriel ». Son *Jeune homme buvant* (annexe xxxiv), à ce titre, sert d'exemple. Ce tableau fascine Bonnefoy, d'une part, croyons-nous, parce qu'il reprend le thème du boire qui se trouvait dans le poème de Baudelaire sur Claude Lorrain, mais aussi parce qu'il donne à voir avec force l'évidence, voire la présence : « [...] Annibal Carrache voit un jeune garçon boire les dernières gouttes de vin dans son verre qu'il tient levé, avec dans son autre main la carafe encore à demi pleine, et il veut peindre ce bref moment, qui est couleur et lumière [...]. Un charme est rompu, l'évidence triomphe, les spectres d'un *disegno* usé par la théorie et le fantasma s'effacent » (*idem*). Bonnefoy fait appel ici au troisième moyen défini par Friedlaender : « l'intensité du coloris ». Il s'inscrit également, par le fait même, dans le conflit qui s'amorce en Italie<sup>40</sup> au XVI<sup>e</sup> à propos des rôles attribués au dessin (*il disegno*) et à la couleur (*il colore*) dans l'entreprise picturale. Où situer ses vues ? Du côté de Dolce et de Lomazzo, qui parlent, respectivement, au nom de l'école vénitienne et de l'école lombarde, et pour qui c'est la couleur qui capte l'intérêt du spectateur et donne âme, vie et mouvement aux objets et aux êtres représentés sur la toile ? Ou bien du côté des partisans de l'école de Florence et de celle de Rome, qui se méfient de la nature sensible des images peintes et des passions qu'elles font naître dans l'âme du spectateur, proposant plutôt, comme le fait Vasari, de considérer la peinture comme un acte qui doit servir avant tout l'intellect, d'où le privilège accordé au dessin ? Les observations que livre Bonnefoy sur Carrache nous invitent à le placer dans le camp des coloristes. Ce qui lui fait rapprocher le *Jeune homme buvant* de Carrache d'une forme d'évidence, c'est une épiphanie sensorielle et physique due à l'éclat de la lumière et de la couleur ; il fait siennes, par le fait même, les idées des plus

---

Zuccaro. Le classicisme croissant de la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle fera renaître la théorie, sur des bases plus solides cette fois », *op. cit.*, 89-90.

<sup>40</sup> Voir la section « Le dessin et la couleur » dans *La Peinture*, sous la direction de Jacqueline Lichtenstein. Il est à noter que le conflit entre les partisans de la couleur et ceux du dessin va prendre plus tard une tout autre tangente en France au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle. On va entrer en plein académisme : « Ce qui n'était en Italie qu'un courant ou une tendance dans l'interprétation de l'œuvre d'art, est devenu en France une théorie régnante, la doctrine officielle de l'Académie de Colbert et de Le Brun » (p. 521). Les visées pédagogiques, politiques et théoriques de l'Académie vont l'amener à privilégier le dessin, qui peut facilement, contrairement à la couleur, se soumettre aux conditions d'un apprentissage. Il faudra attendre un Roger de Piles pour que les données se renversent.

tardifs partisans de la couleur, qui, prenant Rubens comme modèle, associaient cette dernière aux plaisirs du sensible, aux délices du corps. Commence ainsi avec Carrache, qui cherche à peindre les corps et les objets tels qu'il les voit dans leur apparence physique et sensorielle, « une phénoménologie, celle de l'élémentaire, de l'immédiat ». (R\*, 224), qui a l'avantage, selon Bonnefoy, de court-circuiter « les stéréotypes de la conscience », où naissent les mirages, et de libérer l'horizon. Le nouveau voir proposé par Carrache permet ainsi d'expérimenter directement non pas toutes les choses dans leurs moindres détails mais « leurs tréfonds d'unité » (LDI, 174). Pour en arriver à ce regard direct, le peintre devra travailler, selon Bonnefoy, sur la continuité des figures.

La valeur positive que Bonnefoy accorde à la couleur repose, nous l'avons vu, sur une critique du « *disegno* usé par la théorie », critique qu'il met en parallèle avec le problème de la continuité dans la représentation dont nous venons de parler. Depuis les premières recherches sur la perspective, la continuité des figures, note-t-il, n'a pu qu'être un problème pour ceux qui s'appliquent au dessin : « Quand la réalité est visée objet par objet, par un dessin qui veut dégager de chaque chose l'idée, des césures demeurent entre les figures, que dissimule mais non transcende l'effort de *composition*, ce redoublement de l'intellect qui veut réparer ses propres dommages : on n'aboutit qu'au discours » (*idem*). Affirmant le primat du dessin, Vasari ne montrait-il pas que le tracé du dessin a pour premier usage d'indiquer le contour de chaque figure, de bien délimiter chacune de ces figures par rapport aux autres ? Carrache, pour sa part, gagne tout l'intérêt de Bonnefoy puisqu'il a presque réussi, dans son *Assomption* du Prado, en 1590, « l'introuvable continuité » (*ibid.*, 175). Mettant en pratique sa phénoménologie de l'élémentaire et de l'immédiat, le peintre pense aux objets comme on les rencontre dans la vie de tous les jours, coexistants, réciproquement accordés, en continuité ; pour en arriver là, il doit s'attacher, explique Bonnefoy,

[...] à une rationalité qui n'est pas celle de la science qui prend recul pour atteindre à l'en-soi des lois de la matière physique, mais celle de la langue parlée, laquelle veut mettre en ordre le lieu terrestre – et celle, donc, du *logos* divin qu'on y espère virtuel. Ce qui ouvre cette peinture de la réalité ordinaire à la théologie du Verbe incarné et la rend certes capable de porter la Contre-Réforme dans ce champ des images qui lui paraît encore si précieux » (*ibid.*, 175).



Avec ses analyses sur Carrache et sur la mise en ordre du lieu terrestre, Bonnefoy fait reposer une large part de l'entreprise du peintre sur la naissance nécessaire d'un regard neuf sur la réalité la plus quelconque. Carrache ne croit pas que le « *logos* divin » ait déserté cette réalité, mais sa peinture laisse entendre, selon Bonnefoy, que la théologie ne s'est pas toujours donné la peine de percevoir et d'aimer les êtres et les choses les plus simples. Le ressaisissement qu'appelle de tous ses vœux Carrache consiste donc, non pas seulement à voir, mais également à fonder un espoir à partir de ce voir, à restructurer, comme l'écrit Bonnefoy, le « rapport de l'être humain et de la Promesse » (*ibid.*, 176).

Bonnefoy fait aussi remarquer que le besoin de voir et d'aimer l'objet sensible comme il se déploie dans l'existence la plus quotidienne n'aurait pu occuper une place aussi importante, n'aurait pas gagné en légitimité dans la recherche picturale de cette époque, si une autre forme de désir n'avait pas occupé également l'esprit des artistes, celui de comprendre, c'est-à-dire de découvrir le sens de ce qui a été perçu. Il explique que Carrache s'attarde bien sûr, dans son *Jeune homme buvant*, à faire voir et sentir la couleur lumineuse de la carafe et du verre, mais cela ne signifie pas pour autant que le XVII<sup>e</sup> siècle incitera ses peintres à « n'approcher le lieu de la vie que par ses aspects sensoriels » (R\*, 226). Dans l'esprit des peintres du Seicento persiste la croyance selon laquelle Dieu a créé le monde et l'a chargé de symboles. Ce qui amène Bonnefoy à dire que la peinture de ce siècle n'a pu aimer les choses du quotidien qu'elle représentait simplement pour elles-mêmes : s'il y a eu intensification du regard, cela s'est fait pour que « la voix qui parle à travers les choses » (*idem*) soit entendue. L'objet est donc toujours perçu de manière symbolique et reste pris dans un mode de pensée bien précis, que nous devons bien distinguer, selon Bonnefoy, du mode de pensée propre à la passion de l'image :

Là où, autrement dit, nous serions tentés de nous laisser prendre à une « image », tentés de lire l'œuvre comme la suggestion d'un dehors, serait-il fictif, de la toile, il n'y a à ses yeux que cette structure d'idées. Et si nous avons tout de même l'impression qu'une réalité tout à fait complète émane de celle-ci, par la grâce d'aspects de l'être sensible parfois intensément « vus », c'est simplement parce qu'il a pensé percevoir la présence de Dieu dans ces aspects devenus signes (*idem*, 226).

Ainsi, Carrache, de même que ses disciples, ne désirent pas emporter la passion du spectateur vers un lieu terrestre qui « vaudrait pour sa beauté propre » (*ibid.*, 227) et qui

pourrait donc cultiver dans son esprit la fièvre de l'image. La passion que génère cette peinture, construite sur un besoin de voir et de comprendre, est davantage une passion pour Dieu. Ce que veut faire naître cette peinture chez le spectateur, chez le chrétien pris dans la tourmente de la Contre-Réforme, c'est ce que Bonnefoy appelle « l'oraison ». Le renouveau en peinture, que nous avons associé à une quête du sens, coïncide, il n'est pas inutile de le rappeler, avec les décisions découlant du Concile de Trente, qui, « en acceptant, bien qu'avec prudence, que les images concourent à la propagation de la foi, leur octroie une responsabilité qui peut détourner le peintre de son vertige devant le monde » (LDI, 170).

### 3. 3. Annibal Carrache à la galerie Farnèse : manifestations de l'éros et du rêve

Les œuvres qu'Annibal Carrache exécute à la galerie Farnèse (annexe xxxv) semblent de prime abord entrer, croit Bonnefoy, en contradiction avec celles qu'il a produites à ses débuts et sur lesquelles nous nous sommes attardés. Le peintre n'aborde pas tant de nouveaux thèmes qu'il ne s'engage dans des « décisions stylistiques » (LDI, 176) différentes. Bonnefoy explique que tout ce qu'on retrouvait dans l'église de San Niccolò est renversé. En effet, en raison de la structure des lieux (salle immense dont la voûte doit être peinte), le spectateur n'est plus invité à pénétrer dans le tableau, mais plutôt mis à distance. De plus, la continuité que Carrache avait presque réussi à procurer à ses tableaux de jeunesse acquière une nouvelle dimension, ce qui s'explique, selon Bonnefoy, par la réapparition de l'importance accordée au *disegno*. Fortement influencé par les tableaux de Raphaël qu'il a vus à Rome, Carrache, même s'il s'intéresse encore aux aspects sensoriels du monde – rendus par un travail sur la couleur, nous l'avons vu –, doit aussi tenir compte des formes intelligibles que valorise le *disegno*<sup>41</sup>. Comme l'écrit Bonnefoy, « [...] si celles-ci sont unies de façon merveilleusement intime par une musique de conques où souffle une passion très charnelle, l'œuvre est tout de même, au total, une idée de l'Être médiatisée, une unité moins immanente que reconquise » (*idem*). La vision de Bonnefoy sur l'œuvre du peintre d'origine bolonaise bascule donc quelque peu et l'amène à revoir la

<sup>41</sup> Freedberg note à cet effet que, à la galerie Farnèse, « La façon dont Annibal souligne les anatomies, la limpidité des formes et la régularité des proportions, reste proche de celle de Raphaël, voire plus systématique encore », dans *Autour de 1600. Une révolution dans la peinture italienne*, p. 72-73. Les nombreuses pages que Freedberg consacre à Carrache montrent clairement comment le naturalisme du début se trouve contrebalancé par des concessions faites à l'idéal classique.

phénoménologie de l'élémentaire et de l'immédiat à laquelle il l'avait associée. En effet, si l'unité du monde doit être « reconquise » par le dessin, ce qui prive le peintre d'un rapport immanent à cette même unité, cela signifie-t-il, se demande Bonnefoy, que Carrache ait renoncé au *voir* comme nous l'avons défini, c'est-à-dire comme un besoin de réalité physique ? Le ressaisissement de la peinture à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle n'aurait alors été qu'éphémère et sans conséquence ? Le *voir* ne serait plus lié à l'évidence physique, à la simplicité, aux gestes et aux êtres de l'exister quotidien, mais il empiégerait le peintre dans une « verbalisation », qui, selon Bonnefoy, « substitue à la solidarité du sujet, du monde et d'autrui les nostalgies de l'*éros*, fauteur d'images belles mais irréelles » (*ibid.*, 177). L'*éros*, pour Bonnefoy, c'est donc ce qui entraîne les représentations à se fermer sur elles-mêmes, et qui empêche du même coup l'élan des êtres vers l'Un ; bref, c'est « la captation de la force de vie par le langage » (*idem*).

Le regard neuf que jette Bonnefoy sur les œuvres de la galerie Farnèse tient avant tout au fait qu'il entrecroise la question de l'*éros* aux fondements mêmes du christianisme. Il montre en effet que le péché originel tel que le christianisme le pense est directement lié aux risques de la parole, ce qui ne va pas sans créer certaines confusions entre l'*éros* (comme besoin charnel) et cette même parole. Le pouvoir religieux en vient en effet à suspecter

[...] les attachements les plus naturels parce qu'ils sont l'objet de prédilection pour ce désir qui passe par le langage et se laisse ainsi prendre à sa puissance de rêve, c'est-à-dire de préférence à soi. L'Église a confondu le réel et sa verbalisation, le bien qui est dans l'une et le péril qui rôde dans l'autre, et de ce fait l'*éros*, à la fin de la Renaissance, c'est donc aussi l'objet d'une censure illicite, ce qui fait de ses expressions en art un lieu de réalité (réprimée) autant que de rêve (*idem*).

Bonnefoy poursuit sa réflexion sur l'*éros* en mentionnant qu'au début du XVII<sup>e</sup> siècle, en Italie comme en France, on cherche à départager ce qui est bon et mauvais dans l'expérience du corps ; en peinture, plusieurs tableaux mettent en valeur les cinq sens, leur rôle ainsi que le plaisir qu'ils procurent. Carrache s'inscrit dans ce mouvement en représentant dans sa galerie les corps nus, les ébats et les amours des dieux. Bonnefoy fait la proposition que le peintre a voulu suivre les voies de l'*éros* afin de déconstruire et de rebâtir les idées dans lesquelles le maintenait la pensée chrétienne de son époque. En effet, dans sa

représentation de *l'éros*, Carrache aurait en tête, selon Bonnefoy, de « retrouver les aspects encore censurés de la vie qui pourraient être assumés dans une relation tout de même ouverte – et donc en cela « chrétienne » – de la personne et d'autrui » (*ibid.*, 178).

À la galerie Farnèse, Carrache ne renoncerait donc pas au *voir* de ses premiers tableaux, mais il le réinvestirait en essayant de réformer l'esprit religieux de son temps. Bonnefoy explique que la volonté de comprendre, qui faisait aussi partie de la démarche du peintre, doit, tout en gardant en esprit la présence charnelle, remettre en cause une tradition de pensée (la pensée chrétienne) qui ne permet pas aux hommes de vivre simplement et sans remords cette présence. Les fresques de la galerie, par ce qu'elles donnent à voir, apparaissent, d'un certain côté, à contre-courant du discours d'inspiration tridentine qui règne à l'époque. Dans le *Triomphe de Bacchus* (annexe xxxvi), par exemple, tout semble à l'opposé de l'art de la Contre-Réforme ; en effet, rappelle Bonnefoy,

[...] les bouches respirent, le sang circule, la peinture n'a d'yeux que pour la vie, pour sa chaleur, pour son franchissement de toutes les formes. Ce qui l'a séduit, cette fois, c'est la grande force sexuelle qui traverse la Création, où elle a été si souvent perçue comme une des conséquences de la Faute. On dirait qu'il a voulu se donner pour tâche [...] de dire le surcroît de la qualité sensorielle sur le sens inquiet et chiffré que le christianisme a cherché à donner à celle-ci à divers moments de l'histoire (R\*, 228).

Même si le *Triomphe de Bacchus* et autres tableaux de la galerie ne s'insèrent pas par leur contenu dans les courants de pensée de l'époque, ils ne refusent pas pour autant de proposer un dialogue sur une nouvelle manière de comprendre le Bien et le Vrai. Comme le suggère Bonnefoy, Carrache désire prendre en compte ce que professe l'Église mais en redonnant une place importante à la présence charnelle, en rétablissant dans ses droits la sexualité, dont se méfie le christianisme. Carrache voudrait montrer que l'élan sexuel ne va pas nécessairement à « l'Eros aveugle et égocentrique, puisqu'[il] peut se faire cette musique qui emporte les êtres, qui unifie » ; il peut même « aider à la vie morale, en ajoutant aux actes possibles, lesquels sont autant d'occasions pour ce choix entre le bien et le mal qui est la responsabilité spécifique de l'être humain devant Dieu » (*ibid.*, 230). Nous sommes donc loin, selon Bonnefoy, de *l'éros* antique, qui n'avait pas à répondre d'une responsabilité devant Dieu, de même que de l'amour doloriste que mettent en valeur certains docteurs de l'Église en condamnant la chair. L'apport de Carrache, c'est donc d'ouvrir « à une sorte de

tiers-amour qui pourrait être sublimation encore, mais autrement que par la contrition et l'orgueil » (*idem*). Bonnefoy rappelle que la proposition du peintre n'est pas complètement nouvelle : déjà, dans le vieux mythe de l'âge d'or, la sexualité était aussi comprise sous l'angle de la franchise.

Dans l'analyse qu'il fait du projet de Carrache (« retravailler la pensée qui explique ce que l'on voit », *idem*), Bonnefoy retrouve le problème de l'Image, qui, en tant que suggestion d'un autre monde, peut venir se substituer à l'observation très simple du monde sensible. Il croit que si Carrache désire voir d'une façon différente les « corps harmonieux » que la pensée régnante ne veut pas reconnaître, en d'autres mots les percevoir « au plan de la valeur », il faut qu'il se soit absolument « représenté d'avance, mentalement, tout un lieu, tout un horizon à leur mesure, [pour] en faire un tableau où ces êtres et choses tiennent ensemble » (*ibid.*, 235). Il pense également que l'artiste, après avoir donné forme au produit de son imagination, peut par la suite critiquer, voire modifier, les fondements mêmes de ce qu'il a ébauché dans son imagination. Par contre, le spectateur n'est en contact qu'avec le produit achevé, il ne le juge que par l'impression qu'il lui procure. Devant un tableau, il peut donc croire que l'univers qui lui est proposé s'avère « plus cohérent et intense que le sien propre, lequel n'est pas comme celui-là une idée, un espace intelligible, mais la confusion, la médiocrité ordinaires » (*idem*). Ce que Bonnefoy, répétons-le, appelle l'Image, c'est donc cette « illusion, d'une réalité autre et haute, et sa cause, dans le tableau » (*idem*). Un problème se pose donc : d'un côté, Carrache entend donner un nouveau souffle à la question de la présence charnelle car il croit qu'elle peut générer une relation plus ouverte à autrui ; d'autre part, reformuler cette présence charnelle par l'entremise de la pensée de son temps l'oblige à une représentation mentale où risque de se faire sentir l'*éros* comme « fauteur d'images belles mais irréelles ». Bonnefoy finit par avouer que la galerie Farnèse possède une face sombre. Il est certain, pour lui, que ces fresques expriment par leur sensualité une vérité importante de la vie, mais (et c'est ici que Carrache se détacherait de ses premières expériences perceptives) « cette vérité n'est pas née d'une réflexion sur des êtres en situation effective d'existence » (LDI, 193). Quand le peintre trace la figure d'Ariane, de Mars ou de Polyphème, il n'analyse qu'un caractère général, un peu, note Bonnefoy, comme s'il réglait le cas de l'espèce et non de l'individu. Ainsi demeure-t-il au

« plan des notions, des mots, qui sont faits pour des formulations générales [...]. Il peint, en somme, comme la langue elle-même parle, donnant à l'équation *ut pictura poesis* une de ses solutions les plus simples » (*ibid.*, 194). Bonnefoy situe donc l'impasse dans laquelle s'engage la peinture de Carrache sur le plan des rapports entre perception et langage, celui-ci contrôlant à sa guise celle-là. Il en résulte que le « désir, aussi biologique soit-il dans son origine, ne connaît son objet que par le langage, il va n'être que plus enclin à se laisser retenir – par ces mots sans lien au vécu – à des situations de rêve, il va se faire plus fortement que jamais ce rêve de soi – et cette construction corrélatrice du moi – que l'on peut appeler l'*éros*, foncièrement irréel et égocentrique » (*idem*). Bonnefoy ajoute que la pensée chrétienne, que Carrache veut réformer par une nouvelle conception de la sexualité et des sens, est tout le contraire de cette main mise du langage sur la perception ; selon lui, « elle se veut la parole qui transgresse toute notion, tout système, toute idée convenue du monde. Le Christ est foncièrement cette révocation de l'Image. Il cautionne de sa souffrance un nouveau devoir, qui est de refuser les formes stéréotypées – et donc aliénantes – de la parole, c'est-à-dire d'aimer ce qui est et non ce qui a figure » (*ibid.*, 195). Le dialogue que Carrache désire instaurer se trouve donc compromis à la base : « Il veut se rappeler une part injustement condamnée de la vie, montrer que la chair n'est pas ce qui sépare de Dieu, mais il dit cela en sacrifiant à ce rêve, à l'*éros*, qui est précisément ce que le christianisme dénonce, comme facteur de l'oubli de Dieu » (*idem*). À ce stade-ci de la réflexion, nous aimerions montrer que Carrache sert de pôle de repoussoir à Bonnefoy, qui, dans sa poésie, tente de consentir à la chair sans toutefois se laisser emporter aveuglément par le rêve.

### 3. 4. *Pierre écrite* : le partage érotique

La manière dont Bonnefoy lit les fresques de Carrache, ainsi que la manière dont il les rattache à la question du rêve-image, nous renvoie donc à sa poésie, qui accorde une place non négligeable à la mise en valeur des gestes du comportement amoureux. Si nous plaçons à l'écart la question religieuse, il est possible de montrer que Bonnefoy a pu largement s'inspirer de ce qu'il avait déjà exploré du monde de l'*éros*, notamment dans le recueil *Pierre écrite*, pour construire son discours sur les amours des dieux de la galerie Farnèse.

Pour bien aborder les enjeux de ce recueil, tâchons de synthétiser ce que nous avons dit sur l'*éros* jusqu'à maintenant. Nous l'avons d'abord défini comme une mise en scène du moi qui trouble la perception du monde et des autres puisque cette mise en scène peut s'associer au rêve, qui se veut souvent « préférence de soi » ; nous avons également montré que l'*éros*, sur le plan du langage, entraîne les représentations à se fermer sur elles-mêmes, ce qui empêche également tout élan vers l'Un. Pour donner encore plus de profondeur à la question de l'*éros*, il faut revenir sur sa genèse dans la pensée de Bonnefoy. Il ne fait aucun doute que ce dernier développe ses idées à partir du livre d'Anders Nygren<sup>42</sup> : *Érôs et agapé. La notion chrétienne de l'amour et ses transformations*. Dans ses travaux, Nygren tente d'éclaircir la notion d'*éros*, de même que la philosophie qu'elle implique : l'homme libéré des entraves de la matière et aimanté par le désir d'un retour vers la patrie divine, bref, le passage du sensible au supra-sensible. Nygren montre à partir de là que le retrait du monde propre à l'*éros* relève d'une attitude foncièrement égocentrique (Nygren, 198) ; l'*éros* rapporte tout au moi et à son devenir. Bonnefoy, quant à lui, semble reprendre ces considérations tout en les rattachant aux traits constitutifs de certaines consciences artistiques, qui, exploitant excessivement les pouvoirs de l'esprit et de l'imagination, se libèrent des contingences de la matière et s'écartent du monde et des autres. Il s'engage par le fait même, suivant toujours les traces de Nygren, dans une réflexion sur l'*agapé* chrétienne, qui est amour du prochain, mais qui se fait, comme l'enseignèrent le Christ et saint Paul, « au sein d'un rapport direct, immédiat avec les autres hommes et femmes » (DCL, 75). Mais, pour Bonnefoy, l'*agapé* a ses limites puisque, même si elle est un chemin direct vers l'autre, elle n'en demeure pas moins une forme de refus de la vie des sens. Il cherche donc par sa poésie, nous le verrons, à rendre compte de la compassion, mais en ne la détournant pas de cette vie des sens. À ses yeux, « [...] la compassion [...] ne contredit pas la nature, et même peut révéler la capacité, la finalité morales des forces, mêmes sexuelles, que la nature compose en nous » (*ibid.*, 69).

Dans le recueil *Pierre écrite*, Bonnefoy, qui avait fait de ses précédents recueils des terrains où affronter la mort (*Du mouvement et de l'immobilité de Douve*) et le temps (*Hier régnant désert*), dresse des décors plus intimes pour que se fasse une épreuve de l'autre.

---

<sup>42</sup> Voir Bonnefoy, « Quelques livres qui ont compté », E, p. 342.

Michèle Finck montre avec pertinence que tout le recueil doit être lu comme une vocation à l'altérité, une ouverture à l'autre, le but recherché par le poète étant, après les questionnements « narcissiques » et angoissants de *Hier régnant désert*<sup>43</sup>, de « se jeter hors de soi ». Finck, reprenant les mots de Bonnefoy, propose de voir dans cette ouverture à l'autre et à l'amour charnel à laquelle aspire le recueil une « rémission du péché originel du langage<sup>44</sup> ». Il y aurait équivalence, chez Bonnefoy, entre faute et langage, parce que toute écriture a pour origine le reniement de l'autre. En effet, l'écrivain n'est-il pas condamné à tourner le dos au monde quand il crée un lieu mental qui possède sa propre cohérence, ses propres réseaux ? Finck explique que le langage poétique, d'un point de vue historique, n'a cessé de se donner, avec une volonté de plus en plus accrue, comme le « fait d'une subjectivité qui se sépare<sup>45</sup> ». Bref, les commentaires de Finck recentrent le projet poétique de Bonnefoy sur la notion du souci de l'autre et, par le fait même, ils nous obligent à examiner, chez le poète, le combat qui l'amène à vouloir faire de l'écriture, non pas une simple construction imaginaire de l'autre, mais un moyen de venir à lui.

Dans les premières pages de ses *Entretiens sur la poésie*, Bonnefoy expose les dangers qui guettent l'écrivain quand il recompose l'existence d'autrui à partir de son propre horizon de langage et de désir :

[...] j'aurai *employé* ce que cette existence paraît, j'en aurai fait un mot de ma langue, un symbole dans mon théâtre, je ne l'aurai pas du tout préservée en ce qui assure son être et constitue sa présence, et qui est sa liberté de demeurer autre que ce que veut mon désir. Autrui est *aboli*, eût dit Mallarmé, au moment même où une œuvre semble le révéler, et l'aimer (« Entretiens avec Bernard Falciola », E, 34-35).

---

<sup>43</sup> Pour comprendre toute la portée de ces questionnements cloisonnants et stériles, voir les poèmes de la première partie (« Menaces du témoin ») du recueil, tout particulièrement le quatrième :

Tu es seul maintenant malgré ces étoiles,  
Le centre est près de toi et loin de toi,  
Tu as marché, tu peux marcher, plus rien de change,  
Toujours la même nuit qui ne s'achève pas.

Et vois, tu es déjà séparé de toi-même,  
Toujours ce même cri, mais tu ne l'entends pas,  
Es-tu celui qui meurt, toi qui n'as plus d'angoisse,  
Es-tu même perdu, toi qui ne cherches pas ? (P, 120)

<sup>44</sup> Cité dans Michèle Finck, *Yves Bonnefoy. Le simple et le sens*, p. 109.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 110.



Bonnefoy avoue s'être parfois fourvoyé dans cette direction, mais qu'il a toujours cru possible une « rémission ». Il explique un peu plus loin que c'est dans Shakespeare qu'il a pu aller puiser les éléments de sa réflexion sur les remords nés d'une abolition d'autrui. Dans *Le Roi Lear*, qu'il a traduit et dont il a donné une préface, il perçoit dans la personne du souverain une subjectivité gonflée d'orgueil et qui occulte la présence des autres : « Il s'admire, il se préfère, il ne s'intéresse à autrui que pour autant que celui-ci s'intéresse à lui, il est ainsi aveugle à l'être propre des autres, il ne les aime donc pas, malgré ce qu'il peut penser : dès lors tout est prêt en lui pour l'acte catastrophique qui, méconnaissant la valeur, spoliant les justes, va semer partout le désordre [...]»<sup>46</sup>. La pièce de Shakespeare incite donc en quelque sorte Bonnefoy à retrouver « le chemin d'autrui<sup>47</sup> » et à comprendre que la plénitude ne peut être vécue que dans l'échange. Il faut également mentionner que Bonnefoy traduit *Le Roi Lear* la même année où paraît *Pierre écrite*, en 1965. Nous lirons donc le recueil comme la transposition sur le plan amoureux et charnel du combat qu'a mené le vieux roi contre le souci aveuglant qu'il avait de soi. Nous faisons l'hypothèse que c'est par la mise en scène, en poésie, d'un partage érotique que Bonnefoy propose un passage vers l'autre. Dans ses essais sur la peinture, il ne nomme pas cet *éros* positif : il semble que ce soit sa poésie qui doive le mettre en scène. Nous verrons que le partage provoqué par cet *éros* positif aide, selon lui, à la dissolution de l'*éros* négatif (associé au rêve et à la préférence de soi), et mène à une forme de simplicité : n'est-ce pas ce à quoi il réfléchit à partir de la représentation de la présence charnelle chez Carrache ?

La section « Un feu va devant nous » de *Pierre écrite* s'ouvre sur un poème intitulé « La chambre », lieu où deux corps sont appelés à « s'ouvrir » l'un à l'autre :

Le miroir et le fleuve en crue, ce matin,  
S'appelaient à travers la chambre, deux lumières  
Se trouvent et s'unissent dans l'obscur  
Des meubles de la chambre descellée.

Et nous étions deux pays de sommeil  
Communiquant par leur marche de pierre  
Où se perdait l'eau non trouble d'un rêve  
Toujours se reformant, toujours brisé [...] (P, 221).

<sup>46</sup> Préface à William Shakespeare, *Hamlet. Le Roi Lear*, Paris, Gallimard (Folio), 1994, p. 19.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 20.

Ce poème se construit à partir de ce que nous pourrions appeler un principe de débordement (à lourde connotation érotique), qui va permettre le contact avec autrui et la propulsion « hors de soi » dont nous avons fait le thème central du recueil. D'abord, les deux êtres qui occupent la chambre, de même que le monde extérieur et le monde intérieur, ne « se trouvent », en effet, que parce que d'un côté le fleuve est « en crue » et que de l'autre, la chambre se détache (se « descelle ») de ses fondements de pierre. Plus encore, pendant que les amants dorment, l'eau du fleuve capté par le miroir de la chambre s'infiltré (se perd) dans leur sommeil. Ainsi le rêve qui les unit ne cesse, dans un mouvement héraclitéen, de se reformer et de se briser, de se remettre en cause. L'ouverture à l'autre, et plus largement l'ouverture au monde, est donc ce qui vient briser et compromettre le rêve, qui peut être synonyme de cloisonnement.

La présence charnelle de la partenaire permet aussi, au réveil, que les ressassements obscurs du rêve trouvent une issue. Pour entrer dans le jour, l'amant s'en remet au corps de celle qui se trouve à ses côtés, il place en lui toute sa confiance, comme le montre le deuxième poème de la section, « L'épaule » :

Ton épaule soit l'aube, ayant porté  
 Tout mon obscur déchirement de nuit  
 Et toute cette écume amère des images  
 Tout ce haut rougeoiement d'un impossible été.

Ton corps voûte pour nous son heure respirante  
 Comme un pays plus clair sur nos ombres penché  
 [...] (*ibid.*, 222).

Ce que Bonnefoy entrevoit dans les propositions de Carrache sur l'*éros* apparaît en clair ici. En effet, n'assistons-nous pas au déploiement d'un corps (d'un désir), non pas replié sur lui-même, non pas aveugle et égocentrique, mais capable d'accueillir l'autre sous sa protection et même sa part d'ombre ? Plusieurs critiques ont montré que la « voûte »<sup>48</sup> occupait une place importante dans l'imaginaire de Bonnefoy et qu'elle symbolisait, sur le plan architectural, une forme de lieu où pouvait éclore la présence. À ce propos, Michèle

<sup>48</sup> Voir entre autres l'article de Roger Munier, « Le Pays », dans *Critique*, n° 325, XXX, juin 1974, p. 515-528.

Finck note que, dans *Pierre écrite*, ce sont les parties du corps en mesure de se courber et de se ployer que Bonnefoy intègre à ses poèmes : l'épaule et la nuque. L'épaule de la femme permet en effet à l'homme de se décharger de sa nuit, ainsi que des images stériles du rêve (symbolisées ici par l'écume). Le tiers-amour, qui n'est ni orgueil ni contrition, et que Bonnefoy trouve chez Carrache, se développe ici selon une volonté d'éclaircissement : le corps de la femme, comparé à un « pays plus clair », se penche sur les ombres des amants pour les sublimer, dans les deux sens du terme, c'est-à-dire pour les purifier et aussi pour les appeler à un mode d'existence plus élevé. L'amour charnel unifie et participe donc d'une certaine morale de la grandeur, nous le verrons dans un autre poème. Mais revenons avant à ce que dit Bonnefoy des dessins qu'avait exécutés Carrache en préparation aux grandes œuvres de la galerie Farnèse. Par l'entremise de ces dessins, le peintre, selon lui, a pu prendre toute la mesure de « la plénitude charnelle, découvrant par la vibration des contours qu'elle peut s'emplir de lumière, qu'elle a une légèreté, une gaieté qu'il n'y a pas de raison d'effacer du livre de Dieu ; et se retrouvant ainsi être de désir mais sans pouvoir en conclure qu'il est pour autant coupable, plutôt induit à penser que c'est le théologien qui a mal conçu le rapport de l'éthique et de l'absolu » (LDI, 180). L'étude des corps et la représentation d'un *éros* sans mortification et à l'écoute de l'autre peut générer en ce sens un « surcroît de conscience » (*idem*). Nous repartirons d'un autre poème, « Le Myrte », afin de comprendre comment l'union des corps peut déboucher sur un « surcroît de conscience » et participer du sublime :

Parfois je te savais la terre, je buvais  
 Sur tes lèvres l'angoisse des fontaines  
 Quand elle sourd des pierres chaudes, et l'été  
 Dominait haut la pierre heureuse et le buveur.

Parfois je te disais de myrte et nous brûlions  
 L'arbre de tous tes gestes tout un jour.  
 C'étaient de grands feux brefs de lumière vestale,  
 Ainsi je t'inventais parmi tes cheveux clairs.

Tout un grand été nul avait séché nos rêves,  
 Rouillé nos voix, accru nos corps, défait nos fers.  
 Parfois le lit tournait comme une barque libre  
 Qui gagne lentement le plus haut de la mer (P, 225).

La fascination qu'éprouve Bonnefoy pour « le boire » se manifeste encore dans ce poème. *Le Jeune homme buvant* de Carrache s'est métamorphosé en un couple qui partage par le baiser l'eau des fontaines. La fusion des amants est également synonyme d'union avec toute la réalité sensible, comme le montre la confusion entre le corps de la femme et celui de la terre. La plénitude charnelle se vit dans le « surcroît », dans l'élargissement, dans la grandeur, d'où la position « dominante » de l'été au-dessus de la pierre et du buveur. Bonnefoy met donc en scène un *éros* glorieux (le myrte n'est-il pas précisément symbole de gloire ?) qui, sous la forme d'un été solaire, vient, d'une part, « accroître » les corps et, d'autre part, « sécher » les rêves, c'est-à-dire rendre infertile toute action qui conduit quelqu'un à se préférer lui-même. La plénitude charnelle se veut aussi gage de liberté : une fois les fers « défaits », « le plus haut de mer » peut être atteint.

### 3. 5. La matière imparfaite et la crise de l'expérience sensible

Nous venons de voir que Bonnefoy construit ses analyses sur le nouveau départ (il parle d'un « ressaisissement de l'esprit ») qu'il entrevoit, sur le plan artistique, aux environs de 1585, et qui va bouleverser toute la recherche ultérieure au XVII<sup>e</sup> siècle. Une autre part importante de son travail consistera à montrer que le ressaisissement qui donne son essor aux nouvelles propositions des peintres et des sculpteurs doit être mis en parallèle avec la crise de l'expérience sensible qui a secoué les consciences au tournant du XV<sup>e</sup> et du XVI<sup>e</sup> siècles en Europe. Comme il l'explique, cette crise est bien entendu celle qui est allée de pair avec les importantes découvertes scientifiques, surtout celles se rapportant à l'astronomie<sup>49</sup>, qui se sont succédé lors de cette période et qui, « en dépit de résistances profondes, y compris chez ceux qui les firent, ont changé la face de l'univers, et affaibli l'idée qu'il fût une épiphanie » (R, 20). Que faut-il entendre par ce dernier terme, qui revient souvent sous la plume de Bonnefoy ? Pour bien le comprendre, et aussi pour donner

---

<sup>49</sup> Voir dans René Taton, *La Science moderne, 1450 à 1800*, Paris, Quadrige / PUF, 1995, le chapitre consacré à « L'âge d'or de l'astronomie d'observation ». L'auteur rappelle que le XVII<sup>e</sup> siècle, en astronomie, « est une époque d'extraordinaire renouveau. Des observations accumulées par Tycho Brahé, un esprit à la fois profond et imaginaire, Kepler va tirer l'expression de lois d'une étonnante simplicité et qui donnent le ton de la science moderne. Simultanément, Galilée utilisera la lunette d'approche pour observer le ciel ; aussitôt s'ouvrira une brèche de découvertes variées et toutes essentielles qui contribueront à préparer la grande synthèse newtonienne. Ce sera l'âge d'or des observateurs : le plus modeste instrument révèle alors des aspects insoupçonnés de l'Univers » (p. 289).

une plus vaste portée à l'analyse des découvertes et de la crise de l'expérience sensible que nous venons d'évoquer, il faut revenir sur ce que développe Bonnefoy à propos des rapports entretenus par les artistes – et les hommes en général – avec l'univers sensible depuis le Moyen Âge.

Commençons par l'artiste médiéval. Selon Bonnefoy, ce qui le caractérise avant tout, c'est le sentiment de « sécurité spirituelle » qu'il éprouve devant ce qui l'entoure, de même qu'un « bonheur de l'universel » pressenti au-delà de tous les faits de hasard qu'il rencontre, bonheur qui donne au monde son unité, sa cohérence. Comme l'écrit Bonnefoy dans « Le peintre dont l'ombre est le voyageur », essai qui traite principalement des peintres-voyageurs, de leurs fantasmes et de la naissance de la peinture de paysage<sup>50</sup>, l'artiste médiéval « pouvait aller d'un monastère ou d'un chantier à un autre, il ne voyageait pas pour autant [...], car la foi permettait alors aux âmes les plus inquiètes de se sentir douées d'être, et cela au sein d'un cosmos voulu par Dieu et perceptible en tout lieu de façon semblable grâce à l'ubiquité des signes de sa présence » (RT, 162). À ce « cosmos voulu par Dieu » qui donne à tous les hommes l'impression de faire partie d'un grand tout et donc la sensation d'une épaisseur ontologique, Bonnefoy, même s'il apporte quelques nuances, va associer la paix d'esprit et de conscience qui règne encore au Quattrocento<sup>51</sup>. Les peintres de cette époque, selon lui, explorent les multiples formes du monde visible et en rendent compte avec confiance et sûreté dans leurs tableaux en raison de la persistance d'une croyance : « [...] on croit que Dieu a voulu qu'on soit artiste avec lui, qu'on parachève [s]es formes » (RT, 162-163). Ainsi, les aspirations vers la Forme qui sont celles

---

<sup>50</sup> Le début de cet essai peut être mis en parallèle avec tout ce que l'on vient de développer sur les fantasmes comme ce qui fait écran devant le monde pour un sujet percevant : « [...] je crois distinguer, chez un grand nombre de peintres de paysages, qu'ils n'ont pas su dissiper dans les signes qu'ils en retiennent la marque du hasard, le chiffre désespérant de l'irréalité de toute chose et d'eux-mêmes. Regardant le ciel, reformant d'un trait de couleur les nuages qui s'y attardent, ils ne peuvent faire que ces rayons ne nous disent, non la quiétude du soir d'été, mais [...] les fantasmes d'une personne, c'est-à-dire un clivage là même où la perception devrait avoir été l'unité vécue, la plénitude » (RT, 161).

<sup>51</sup> Pierre Francastel, quant à lui, parle encore de primitivisme à propos de la pensée du Quattrocento : « Elle possède [...] un caractère de primitivisme, toute pénétrée qu'elle est d'un sentiment « global » de l'univers où se rassemblent les objets et la lumière, les hommes et les dieux, le christianisme et l'histoire. Comme toute pensée primitive elle est affective en dépit de son recours à des procédés mathématiques [...]. Le Quattrocento établit en réalité une nouvelle continuité psychologique et géométrique entre les objets et les parties diaphanes de l'univers [...] », *Études de sociologie de l'art*, p. 174-175.

de la peinture de la Renaissance trouvaient leurs correspondances dans une vision du monde bien précise :

[...] celle d'un cosmos structuré selon les nombres et les sphères d'une harmonie musicale et en correspondance, aussi bien, par d'exhaustives analogies avec cet autre univers, ce microcosme, cette image divine, l'être humain. Et certes, il y avait la matière pour altérer la perfection du cosmos et la liberté de l'homme, mais les cieux autour de la terre, et les planètes, étaient d'une substance plus noble – et ainsi le plus pur du créé était déjà presque Dieu sans avoir cessé d'être du visible, ni de nourrir nos sens et féconder nos esprits. Identité du bien et du beau, on le voit, et fatalité d'un art de la connaissance (R, 21).

La crise de l'expérience sensible, selon Bonnefoy, va survenir au moment où les découvertes scientifiques parviennent à remettre en cause cette prétendue « perfection » du cosmos, ce qui entraîne du même coup l'Astronomie à s'écarter dorénavant de la Théologie<sup>52</sup>. Ainsi, les bouleversements se font à partir du statut tout nouveau que l'on attribue aux choses et aux phénomènes célestes. Bonnefoy insiste sur le fait qu'à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle se répand l'idée (qui trouvera son achèvement chez Galilée<sup>53</sup>) selon laquelle la matière terrestre est universelle, c'est-à-dire que les astres les plus lointains et « divins » sont, dans leur constitution, semblables à la terre. Ce qui nous intéresse ici dans le discours de Bonnefoy, c'est de voir comment il associe les conséquences de cette nouvelle intuition à une crise spirituelle qui ne sera pas sans ébranler la conscience artistique, obligée de redéfinir le statut qu'elle accorde au divin, à la forme et au visible :

[...] si les sphères célestes sont corruptibles comme la nature terrestre, voici fermé à jamais le superbe chemin par lequel l'exercice des sens ait jamais

<sup>52</sup> Voir à ce sujet les pages qu'Arthur Koestler, dans *Les Somnambules*, consacre aux lois planétaires de Kepler promulguées dans sa *Physique Céleste*. Selon Koestler, ces lois furent les premières « lois naturelles » au sens moderne du mot : « des énoncés précis, vérifiables, concernant des rapports universels qui régissent des phénomènes singuliers, et exprimés en termes mathématiques. Elles séparèrent l'Astronomie de la Théologie, pour l'unir à la Physique. Et puis elles mirent fin au cauchemar qui hantait la Cosmologie depuis deux millénaires : l'obsession des roues et des sphères, à laquelle elles substituèrent la vision de corps matériels, semblables à la Terre, flottant librement dans l'espace et mus par des forces physiques » (p. 368).

<sup>53</sup> Toutes les idées de Bonnefoy renvoient bien entendu aux observations faites par Galilée avec sa lunette d'approche, observations dont il rendra compte dans son premier écrit scientifique, publié en 1610, le *Sidereus Nuncius* (le *Messenger astral*). Galilée y décrit ses observations de la Lune, qui l'amènent à conclure « que la surface de la Lune n'est pas parfaitement lisse, libre d'inégalités et absolument sphérique comme une grande école de philosophes le croit pour la Lune et les autres corps célestes, mais qu'au contraire elle est pleine d'irrégularités, inégale, couverte de creux et de protubérances, tout comme la surface de la terre elle-même, qui est partout variée par de hautes montagnes et des vallées profondes », cité par Koestler dans *Les Somnambules*, p. 431. Koestler explique par la suite que « Les montagnes et vallées de la Lune confirmaient la similarité des matières terrestre et céleste, l'homogénéité de l'étoffe dont est fait l'Univers » (p. 433).

approché des dieux – et le divin doit être cherché désormais comme transcendance pure, dans une expérience *intérieure*. Disons cela autrement : la forme n'apparaît plus que comme une catégorie de l'esprit, parmi d'autres, elle n'est plus la parole même de Dieu à peine entravée par une matière ; et les objets n'ont donc plus dans la profondeur de leur figure la possibilité d'une perfection qui serait à la fois la présence de Dieu et notre appropriation de son essence. Bientôt de ce Dieu chassé de tout le visible, Descartes effacera les derniers vestiges dans l'appréhension des phénomènes, et ce sera le triomphe de la causalité mécaniste. Quel bouleversement pour les arts qui avaient jusqu'alors la capacité, autant que la charge, de désigner le divin avec les données des sens ! » (R, 22).

Nous avons vu et nous verrons plus loin que Bonnefoy part de cette réflexion pour ébaucher la majorité de ses essais sur les artistes du XVII<sup>e</sup> siècle. Selon les œuvres abordées, il développe ses idées à la fois sur « l'exercice des sens » dans une peinture qui cherche à renouveler le divin (Annibal Carrache), sur l'angoisse provoquée par une observation froide et mécaniste du monde (Caravage), de même que sur les dérives et les triomphes de la foi comme « expérience intérieure » (Borromini et Bernin).

Il y a donc une nouvelle vision du monde, une redéfinition du cosmos, qui se met en place à l'aube du XVII<sup>e</sup> siècle. Nous l'avons dit, cette nouvelle vision amène les hommes à revoir les idées qu'ils se faisaient sur les cieux, longtemps considérés sans corruption ni génération. Du même coup, il semble qu'on doive aussi reconnaître et accepter, selon Bonnefoy, les « imperfections d'une matière, et la pénétration de sa nuit dans la structure cosmique » (*ibid.*, p. 33). Même si nous pouvons observer, chez Bonnefoy, la persistance d'une certaine nostalgie qui l'amène à rêver d'une époque où les hommes vivaient au sein d'un Univers cohérent et porteur de sens, il reste que la dislocation survenue à la fin de la Renaissance lui servira de base pour développer des aspects importants de sa poétique. En effet, une large part de cette dernière repose sur la question du sens qu'il faut construire ou reconstruire à partir de cette matière laissée à elle-même, de cette transformation dans la compréhension de la forme, non plus perçue comme « la parole même de Dieu à peine entravée par une matière », mais comme un simple aspect de ce qui est. Tout le travail de Bonnefoy, selon nous, sera de faire de ce désarroi un espoir, une liberté. Comme il le demande lui-même : la crise de l'expérience sensible ne serait-elle pas « un dégel, dans les profondeurs mouvantes duquel va s'accomplir enfin une vraie approche de l'être ? » (*ibid.*, 34). Sur le plan proprement poétique, il est possible de noter et d'entrevoir, dès *Du*

*mouvement et de l'immobilité de Douve*, la mise en place d'un décor de « matière nocturne », de désarroi, dans lequel l'homme doit d'abord évoluer s'il désire s'engager dans une « vraie approche de l'être ». Dans la section « Douve parle », une voix s'élève pour exiger ou suggérer la nécessité de cette épreuve :

Demande pour tes yeux que les rompe la nuit,  
Rien ne commencera qu'au delà de ce voile,  
Demande ce plaisir que dispense la nuit  
De crier sous le cercle bas d'aucune lune,  
Demande pour ta voix que l'étouffe la nuit.  
Demande enfin le froid, désire cette houille (P, 88).

Selon nous, ce poème annonce déjà (le recueil dont il fait partie est paru en 1953, alors que l'essai dans lequel est abordée la question de la corruption de la matière est de 1970) ce que développera Bonnefoy à propos de la crise de l'expérience sensible et des conséquences qu'elle provoque sur le plan de la recherche de sens. En effet, la nuit de ce poème est une nuit dans laquelle un sujet doit s'enfoncer s'il veut accéder à un nouveau commencement. Quelles épreuves le sujet du poème doit-il subir ? L'aveuglement, la perte de tout repère céleste (« le cercle bas d'aucune lune »), le silence, la privation (le froid), la plongée dans une matière corrompue (la houille). Nous ne voudrions pas ici créer abusivement des liens entre ce que dit le poème et ce qu'ont pu éprouver les consciences au début du XVII<sup>e</sup> siècle quand, comme l'écrit Bonnefoy, Dieu est « chassé de tout le visible ». Il reste toutefois que Bonnefoy développe, autant dans ses essais que dans sa poésie, une poétique du manque et du désarroi, dans laquelle la valorisation d'une matière nocturne et imparfaite occupe une place prédominante. Ne misait-il pas, dès 1951, dans un de ses tout premiers essais (où l'on reconnaîtra peut-être la source du poème cité plus haut), sur le désarroi pour bâtir une « pensée nouvelle » :

Si la pensée nouvelle n'a aucune vertu concevable, au moins a-t-elle une *chance*. Cette chance est le chenal obscur qu'il faudra traverser pour l'atteindre. Il y aura nuit, absence de repères, froid spirituel jusqu'aux plus essentielles démarches – donc *désarroi*. La poésie aussi est dans son être désarroi. Le poète est celui qu'aucun projet ne sert, aucune expérience : devant toute phrase étant démuné. Car il est de la dignité du silence poétique qu'il efface le monde. Et il est de la dignité de la phrase nouvelle qu'elle en réinvente le sens<sup>54</sup>.

---

<sup>54</sup> Bonnefoy, « Sur le concept de lierre » dans le *Troisième convoi*, n° 5, 1951, p. 27.



Poussant encore plus loin ses analyses, Bonnefoy trouve dans le répertoire de Shakespeare, qu'il a abondamment traduit<sup>55</sup>, un écho de la crise de l'expérience sensible. Il s'intéresse tout particulièrement, dans ce théâtre, aux différentes propositions que les hommes ébauchent à la suite de l'écroulement d'un ordre, qui ne peut entraîner qu'incertitude et désarroi. Dans la préface qu'il donne à *Hamlet* et au *Roi Lear*, il intercale une longue remarque dans laquelle il s'explique à nouveau sur l'importance de la fracture survenue à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle et au début du XVII<sup>e</sup> siècle ; pour bien comprendre Shakespeare, selon lui, impossible de ne pas revenir à ce qui se produit lors de cette période puisque le dramaturge a fait paraître précisément ses œuvres à ce moment-là. Bonnefoy s'interroge donc encore sur le moment où, dans la société occidentale, prend forme une césure qui sépare une époque archaïque de ce qu'il appelle les « temps modernes ». « Avant », pour lui, répétons-le, c'est le règne d'une unité, vécue sous le mode de la présence. Ordre et sens découlaient de cette unité et réglaient les rapports entretenus par les hommes avec les diverses manifestations de la réalité. Ainsi, la personne humaine, et c'est là pour lui la conséquence la plus importante de ce fait d'ordre, se savait intégrée, comme l'enseignait le christianisme, à un monde cohérent et « n'avait pas à douter non plus de son être propre, de sa qualité d'absolu. Quels que fussent les hauts et les bas de son existence, où intervenait le hasard, elle pouvait et devait en distinguer son essence, qui préservait une étincelle divine<sup>56</sup> ». Mais, Bonnefoy y revient également, le développement de la technique et des sciences parvient à briser cet ordre et la pensée qui en découle, ce qui du même coup transforme le rapport harmonieux qu'avait la personne avec soi et avec le monde en un rapport énigmatique, mêlé de craintes et d'angoisses.

La ligne de séparation passe, selon Bonnefoy, par *Hamlet*, où sont représentés deux êtres, un père et un fils, qui portent le même nom mais qui symbolisent deux âges complètement différents. D'un côté se tient le vieil Hamlet, représentant du mode d'être archaïque dont les paroles, les valeurs et la tenue sont fidèles aux mœurs de la société féodale ; de l'autre, un fils à qui il est demandé de rétablir l'ordre. Bonnefoy note avec pertinence que si Hamlet est un héros tragique, c'est avant tout parce que, malgré toute la

<sup>55</sup> Pièces de théâtre de Shakespeare traduites par Bonnefoy : *Henri IV, Jules César, Hamlet, Le Conte d'hiver, Le Roi Lear, Roméo et Juliette, Macbeth*. Poésie : *Vénus et Adonis, Le Viol de Lucrece, Les Poèmes*.

<sup>56</sup> Bonnefoy, préface à *Hamlet. Le Roi Lear*, Paris, Gallimard (Folio classique), 1994, p. 8.

volonté qui l'habite de satisfaire son père, il ne peut intégrer en lui les valeurs incarnées par le Spectre. Le ronge un scepticisme, qui le détourne d'Ophélie et qui l'empêche d'agir, un scepticisme qu'il faut associer, selon Bonnefoy, à la vision désenchantée du monde que le héros se forge. En effet, on peut observer chez le jeune Hamlet la « fatalité paralysante si ce n'est même destructrice, d'un regard sur le monde qui n'en reconnaît plus la belle ordonnance<sup>57</sup> ». Les confessions du prince déchu à ses anciens condisciples Guildenstern et Rosencratz à la scène II de l'acte II expriment fort bien le regard qu'il porte désormais sur le monde :

[...] J'ai depuis peu, pourquoi je n'en sais rien, perdu toute ma gaieté, abandonné mes habituels exercices ; et de fait mon humeur est si désolée que cet admirable édifice, la terre, me semble un promontoire stérile, et ce dais de l'air, si merveilleux n'est-ce pas, cette voûte superbe du firmament, ce toit auguste décoré de flammes d'or, oui, tout cela n'est plus pour moi qu'un affreux amas de vapeurs pestilentielles<sup>58</sup>.

Le drame d'Hamlet, les causes de son échec, reposent, selon Bonnefoy, sur son incapacité à préserver la terre et les cieux de ce regard extérieur, qui est également responsable du doute qui envahit le héros devant les paroles et les attitudes des autres, notamment celles des jeunes filles, comme en fait foi la fin de la tirade précédente : « L'homme n'a pas de charme pour moi, non, et la femme non plus<sup>59</sup> ». Le soupçon porté sur les intentions d'autrui condamne Hamlet à un isolement aliénant, dont Bonnefoy peut repartir pour approfondir ses idées « anti-derridiennes » sur la vérité de parole, toujours compromise quand la signification (le jeu sans fin des signifiants) prolifère au détriment du sens. À ses yeux, la pièce de Shakespeare est, en bref, « la problématique d'une conscience qui s'éveille à cette condition la veille encore inconnue et imprévisible : un monde déstructuré, des vérités désormais partielles, concurrentes, contradictoires, de la signification tant qu'on veut, et vite bien trop, mais rien qui ressemblera à un sacré, à du sens<sup>60</sup> ».

La préface de Bonnefoy, après s'être penchée sur la déstructuration du monde qui s'infiltré dans la conscience du héros, interroge le concept de « readiness » chez Hamlet (la « disponibilité », le fait d'être prêt), à partir duquel nous pourrions, quant à nous, poursuivre

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>58</sup> Shakespeare, *Hamlet. Le Roi Lear*, préface et traduction d'Yves Bonnefoy, Paris, Gallimard (Folio classique), 1994, p. 89.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>60</sup> Bonnefoy, *op. cit.*, p. 12.

notre réflexion sur les possibilités de reconstruction du sens qui s'offrent à ceux qui vivent dans un monde en déroute. Hamlet, puisque en rupture avec l'univers de son père – du moins en apparence –, ne cherche plus à faire de la volonté divine la garante de chacun de ses gestes. Les anciennes valeurs n'ayant plus cours, il ne peut ni prévoir ni organiser quoi que ce soit, ainsi accepte-t-il les aléas du hasard et la suite désordonnée et incohérente des choses, ce qui l'amène, à la toute fin, à se sentir prêt à affronter la mort, en toute lucidité. Mais, toujours selon Bonnefoy, le renoncement sur quoi repose cette « readiness » ne se fait pas passivement, un certain courage est nécessaire, où le corps entre en jeu, de même qu'un intérêt pour certains aspects du monde disparu. Le nouveau mode d'être d'Hamlet se rattache encore à l'« avant » parce qu'il est « une conscience totalisante, une immédiateté dans l'accueil, qui est déjà réponse, relance<sup>61</sup> » ; la lucidité du héros l'oblige à méditer avec douleur sur ce qui a fui, mais il ne croit pas au caractère inexorable de la dislocation. La « readiness » d'Hamlet est le « degré zéro d'un sens dont le souvenir reste vif, dont les structures perdues sont toujours jugées désirables, – dont le besoin est même encore presque avoué par cette agilité de conscience où demeure en réserve, pour quel avenir de miracle ? tout ce langage qui n'existait que pour espérer et organiser<sup>62</sup> ». Bonnefoy reprend à son compte l'expression de Barthes (« le degré zéro de l'écriture ») afin de la transposer dans un autre contexte et de la renverser. Nous connaissons les développements de Barthes sur le phénomène de concrétion du caractère formel de la littérature : de Chateaubriand à Blanchot, en passant par Flaubert et Mallarmé, l'écriture se serait attachée, dans une rapide évolution, à lancer sur elle-même un regard narcissique, à transformer le travail littéraire en un pur travail sur la forme, à détruire le langage, à se faire absence<sup>63</sup>. Pour Bonnefoy, l'écriture devrait plutôt chercher à organiser, à suggérer du sens, c'est-à-dire à définir, non de nouveaux rapports entre les mots, mais des modes d'être pour affronter le monde. En ce sens, Hamlet, tout comme le poète dans son avancée dans les mots, aurait donc pour devoir, selon lui, de garder « disponible » une espérance, et ce, dans une âme qui essaie de surmonter le non-sens vers lequel la tire une vision déstructurée du monde.

---

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>62</sup> *Idem.*

<sup>63</sup> Voir l'Introduction de Barthes au *Degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil (Points), 1988, p. 9.

### 3. 6. Caravage : la trahison de l'autre et de la présence pour la matière

La crise de l'expérience sensible met donc au jour deux problèmes importants : le premier concerne le nouveau sens qu'il faut investir dans la matière ; le second touche à la déstructuration que cette crise provoque dans le champ de la parole. Afin de sonder plus profondément ces deux problèmes, Bonnefoy se tourne vers l'œuvre et la pensée de Caravage, peintre qu'il considère, au même titre que Carrache, comme un des grands réformateurs de la conscience artistique du XVII<sup>e</sup> siècle. S'il fait de Carrache – du moins à ses débuts – le promoteur d'une peinture qui explore les faits les plus concrets de l'existence quotidienne, il ne veut toutefois pas accoler à l'œuvre de Caravage le terme de « réalisme », dont la vulgate critique use, selon lui, sans trop de nuances. Pour définir avec plus de justesse ce qu'il pense de cette œuvre, il faudrait, selon nous, parler, comme le suggère Françoise Bardon dans son *Caravage ou l'expérience de la matière*, d'un « matérialisme profond<sup>64</sup> ». Adopter cette dernière expression nous permet de rapprocher les vues que se forge Bonnefoy sur le peintre et celles qu'il a développées à propos de la crise de l'expérience sensible. Nous faisons donc totalement nôtres les conclusions que tire Bardon à propos des liens qu'il est possible, et même souhaitable, d'établir entre Caravage et la crise scientifique de son temps ; pour Bardon, la pratique de l'artiste se veut une nouvelle approche du réel qui équivaut « à reconnaître, en peinture, la réalité de la matière infinie et homogène, conçue et explorée de leur côté par Bruno et Galilée. Une matière qu'il s'agit d'affronter, d'apprendre à dominer et à penser<sup>65</sup> ».

Après avoir expliqué que Caravage « n'est pas le "réaliste" qui aurait ouvert la scène de la peinture à des aspects triviaux de la réalité ordinaire pour polémiquer avec la peinture qui privilégie la Beauté » (LDI, 183), Bonnefoy se lance dans d'autres éclaircissements pour renverser les vues erronées que l'on se fait trop souvent sur le créateur du *Martyre de saint Matthieu* et de *La Mort de la Vierge*. Selon lui, il ne faut pas non plus percevoir ces tableaux, de même que tous ceux qui innovent dans leur façon de représenter certains épisodes sacrés, comme des signes nés d'un goût pour la provocation ou le scandale. Au contraire, Bonnefoy désire montrer que « Caravage veut rester neutre quand d'autres

---

<sup>64</sup> Françoise Bardon, *Caravage ou l'expérience de la matière*, Paris, PUF, 1978, p. 215.

peintres pratiquent des valorisations excessives » (*idem*). Il y a chez le peintre une violence, mais sans défi, dans la volonté de montrer crûment la chose donnée à voir, « ce qui laisse [cette] chose à nu, dans un champ de réalité sans hiérarchies ni propositions de modèles » (*idem*). Bonnefoy est donc amené à situer l'intérêt que Caravage éprouve pour la matière à mille lieux de toute peinture idéalisante ou idéale<sup>66</sup>, de même qu'à utiliser de nouveau, pour définir cette peinture, des termes se rapportant aux phénomènes célestes revus et réinterprétés par les avancées scientifiques du début du XVII<sup>e</sup> siècle :

[...] voici dissociées, pour la première fois dans la peinture italienne, la représentation de l'objet et la recherche d'un idéal. Toute image harmonieuse du monde est annulée par ces morceaux d'apparence brute, qui semblent arrachés, comme le reste scoriaque d'un météore, à une nuit indifférente et sans fond. On dirait que l'antique sens, celui que l'homme du Moyen Âge savait reconnaître dans toutes choses, s'est soudain comme infiltré et perdu dans la porosité de cette apparence lunaire (R, 18).

Pour Bonnefoy, Caravage ne doit pas être dépeint sous les traits d'un artiste d'avant-garde, mu uniquement par le désir d'innover à tout prix ; il faut plutôt le situer, parce qu'il s'attarde à penser une matière mise à nu et de laquelle s'est détaché « l'antique sens », à l'intérieur d'une recherche sur « l'existence et sur l'être qui a porté le grand art italien depuis Cimabue et Giotto » (LDI, 184). Il n'y a qu'un pas à franchir pour qu'il finisse par dire que la recherche qui donne sens à cette œuvre témoigne de la manière dont le peintre vivait « sa relation à soi-même », ce qui fait de lui le défricheur de l'art moderne, art qui « se confond avec l'expérience du créateur, et l'exprime » (*ibid.*, 191).

Dans les premiers tableaux de Caravage, Bonnefoy veut explorer les conséquences de la « mise à nu de tout ce qui est » – et la violence avec laquelle cela est exprimé – sur le langage, et plus précisément sur la parole. Rappelons que, pour lui, la vérité de parole risque d'être pervertie chaque fois que renaît un intérêt aveugle pour le pur signifiant, un

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 160.

<sup>66</sup> Bonnefoy puise peut-être ses idées sur l'anti-idéalisme de Caravage chez Freedberg, qui note à propos du *Saint Jean-Baptiste* de 1599 que le personnage « est envisagé ici dans une perspective où n'intervient apparemment aucun idéalisme traditionnel [...]. Selon toute apparence, Caravage a appréhendé son modèle sans s'encombrer de la moindre considération intellectuelle ni de ces conventions esthétiques ou éthiques que l'intellect peut inventer. L'artiste nous donne à voir une image qui correspond en somme à la perception sensorielle d'une réalité concrète », *Autour de 1600. Une révolution dans la peinture italienne*, p. 90.

regard fasciné qui entraîne du même coup une mise entre parenthèse des signifiés comme propositions de sens et de valeurs. Bonnefoy s'intéresse en premier lieu à *La Corbeille de fruits* (annexe xxxvii), nature morte peinte à hauteur du regard et qui donne à voir un ensemble composite de feuilles fanées et de fruits, soit en décomposition ou nouvellement cueillis. L'agencement des différents objets dans la corbeille correspond, à ses yeux, à un « ordre verbal », chaque fruit pouvant être considéré comme un mot. Toutefois, le peintre ne fait, selon lui, que nous renvoyer à la couleur de l'objet, à son grain réduit à lui-même, il nous place devant le silence et l'opacité de l'objet, perçu comme séparé des autres. S'installe donc, si on se déplace sur le plan du langage, un processus de neutralisation, car les mots-fruits, ainsi isolés, ne peuvent ni former des phrases ni formuler du sens : « le langage est bien là, mais la parole s'est tue » (*ibid.*, 185). Chez Bonnefoy, la perte de sens, son impossibilité, est toujours liée à un phénomène de séparation, de dislocation, qui doit également se comprendre à partir d'une cristallisation du regard. En fait foi l'analyse qu'il donne du *Bacchus* (annexe xxxviii) de Caravage, tableau où un jeune homme allongé près d'une corbeille de fruits tient dans sa main une coupe de vin. Bonnefoy montre comment les différents éléments du tableau se dissocient les uns des autres ; c'est dire par là que le peintre ne s'est attardé qu'à la pure apparence des choses, ne cherchant pas à définir entre elles des rapports « syntagmatiques » qui auraient pu déboucher sur une proposition de sens : « Quant à la coupe de vin, au bout de ce bras tellement plus vu que vécu, et comme béante elle-même dans la pure visualité, on n'en sent pas le rapport possible avec le projet de boire. Comme on est loin du *Garçon qui boit* de Carrache, regard sur le mystère de la vie, non sur l'énigme de l'apparence ! » (*idem*). Nous tâcherons de comprendre un peu plus loin comment cette crise du sens lié au silence et à l'opacité de l'objet peut trouver un écho chez Bonnefoy, dont une part de l'œuvre poétique offre à cette crise des possibilités de résolution.

Le problème de la parole et du sens prend une autre tournure quand Caravage aborde des sujets religieux. Bonnefoy note que le peintre doit en effet tenir compte du fait que le christianisme, dans ses fondements, « cherche à proclamer la valeur de la parole, soit par l'Idée de la Création, soit par l'Évangile » (*ibid.*, 186). Cela ne signifie pas pour autant que Caravage, dans l'esprit de Bonnefoy, fasse entendre une reprise de la parole dans ses tableaux ; en effet, le principe de séparation se veut toujours efficace. Par exemple, dans *La*

*Vocation de saint Matthieu* (annexe xxxix), le Christ, apparaissant à droite du tableau sous la bande lumineuse qui vient éclairer les personnages attablés, désigne l'apôtre élu, qui garde les yeux fixés sur l'argent étalé sur la table, ce qui amène Bonnefoy, dans un premier temps, à dire que « Nous entendons donc des phrases, dans ce tableau, et pouvons agréger au sens de ces phrases nombre des aspects les plus neufs de l'œuvre, par exemple cette lumière qui tombe sur cette rue comme par le soupirail d'une cave » (*idem*). Toutefois, poursuit-il, et c'est ici qu'il redéploie son principe de séparation, le Christ ne représente pas à ses yeux « l'interlocuteur » de Matthieu, il a plutôt l'air d'un « être établi ailleurs, dans l'absolu, voué au somnambulisme d'une expérience incommunicable » (*idem*). La scène évangélique, telle que présentée par Caravage, se réduit donc à faire sentir, encore une fois, du silence. L'incommunicabilité entre l'homme et le divin, Bonnefoy la retrouve aussi dans *Le Ravisement de saint Paul* (annexe xl), qui, en accordant une place prédominante au cheval dans la scène (ce qui emplit le fond du tableau et ne laisse aucun espace pour un ciel d'où viendrait la révélation), bouleverse l'iconographie traditionnelle<sup>67</sup>. Tout, dans ce tableau de Caravage, est encore opacité et rupture :

La route de Damas, dans son tableau ? Mais ce pourrait être aussi bien un fond d'écurie, dans ce cloisonnement que resserre une nuit épaisse. Saint Paul ? Mais n'est-ce pas qu'un cavalier maladroit, que vient de renverser sa monture ? Si cette lumière vient du ciel ou d'une lanterne fumeuse, rien ne l'indique ; et c'est le cheval – près des deux tiers du tableau, robe somptueuse et opaque comme les fruits de la corbeille d'un an ou deux antérieure – qui répand dans ce jeu des clairs et des sombres l'indication en définitive majeure, un silence, celui de la vie d'avant le langage. Saint Paul comme saint Matthieu a reçu un appel, mais le tableau ne proclame pas pour autant que le divin communique avec le monde (*ibid.*, 187).

Ce qui retient Bonnefoy dans ce tableau, c'est de prime abord la perte de repères que le spectateur éprouve par rapport au récit évangélique, déroute qui le conduit inévitablement à poser les yeux sur une figure silencieuse, le cheval, bref à se contenter « optiquement » d'une « robe somptueuse et opaque », et, à plus grande échelle, d'un « jeu des clairs et des sombres ». Françoise Bardon, dans sa lecture du tableau, explique que Caravage avoue ici un parti pris pour « la splendeur de la matière<sup>68</sup> » ; elle ajoute qu'une telle fascination pour la matière est une forme de compensation pour « la déroute de Paul et du peintre dans le

<sup>67</sup> Voir à ce sujet Walter Friedlaender, *Maniérisme et antimaniérisme dans la peinture italienne*, p. 117-128.

<sup>68</sup> Françoise Bardon, *Caravage ou l'expérience de la matière*, p. 108.

subit décentrement du monde et le vertige de l'inconnaissable<sup>69</sup> ». Nous pouvons rapprocher ces idées de celles de Bonnefoy, pour qui, de la même façon, la peinture de Caravage essuie l'influence de la crise de l'expérience sensible et doit se mesurer à une matière immanente, rendue à elle-même, qui peut revêtir tous les traits du néant. Selon lui, le réel, dans cette nouvelle approche du monde, est encore « transcendance certes, mais négative, celle de la matière aux forces obscures par rapport à nos vains efforts pour lui trouver une raison d'être » (R, 20). Ainsi ne devons-nous pas, comme l'ont fait ses contemporains et certains de ses continuateurs, considérer les objets de l'« univers muet » de Caravage comme les signes d'une recherche naturaliste, mais plutôt comme les preuves que s'effectue la « liquidation de l'idée même d'un ordre aussi bien dans l'homme qu'en l'univers » (*idem*). Bref, pour Bonnefoy, le silence qui émane de tableaux comme *La Vocation de saint Matthieu* ou *Le Ravissement de saint Paul* signifie qu'une harmonie s'est brisée, qu'il est désormais impossible de percevoir dans le monde sensible qui nous entoure la moindre trace de présence divine. La pensée du peintre, en ce sens, va à contre-courant de la « pensée tridentine d'un Dieu qui parle dans l'univers » (LDI, 187) ; elle se rattache davantage aux idées répandues par les « Églises réformées qu'a inquiétées l'intuition gnostique d'un Dieu séparé du monde » (*idem*).

Bonnefoy s'attarde ensuite au phénomène de clair-obscur dans lequel on reconnaît un des apports importants du travail pictural de Caravage. Le traitement que le peintre fait subir à la lumière correspond, selon lui, à son pessimisme. La lumière dans les tableaux ne vient pas « du soleil terrestre » (*ibid.*, 188) ni d'aucun point de ce monde, elle trouve souvent son foyer en dehors du tableau<sup>70</sup>, dans un lieu que Bonnefoy associe au monde psychique du peintre. Dans *l'Adoration des bergers*, par exemple, « ni l'enfant ni l'ange ne sont la source de la lumière » ; il faut chercher cette source à l'extérieur du tableau, « en un point qui serait à gauche du peintre s'il participait à la scène » (*idem*). La lumière caravagesque, selon Bonnefoy, est une « lumière de recherche » (*idem*), le peintre s'en sert pour s'orienter dans l'obscurité que constituent à la fois son monde et la nuit qui l'entoure. Mais en raison du manque d'espérance du peintre, cette recherche ne peut déboucher sur la

---

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 109.



présence ; il y a bel et bien une tentative de connaissance, mais « seulement tentée, un phare d'ici qu'on voit rencontrer ses objets, les délimiter, chercher à y forer une profondeur, vers la présence qu'on sent qui respire là, dans la nuit du monde, – mais qu'on voit aussi se laisser arrêter, à peu près toujours, par des pans d'étoffe ou une épaule ou des jambes nues » (*ibid.*, 188-189). En s'arrêtant ainsi à la surface du monde sensible, en ne dévoilant que l'apparence muette des objets, le regard du peintre renonce « au mouvement qui mène vers l'autre », il « trahi[t] la présence pour la matière » ; bref, selon Bonnefoy, « l'être sous cette lumière se montre impénétrable » (*ibid.*, 189). Le péché de Caravage correspond à un manque de compassion (mot-clé chez Bonnefoy) ou plutôt à la prise de conscience que cette compassion est impossible, ce qui l'entraîne à délaisser le cœur au profit du regard. Le monde est donc perçu du dehors, esthétiquement, et entraîne le peintre à se replier sur lui-même, à s'enfermer dans ses représentations, dans un égocentrisme exacerbé.

Nous aimerions montrer que la pensée poétique de Bonnefoy tente de renverser, voire de guérir le pessimisme de Caravage et tout ce que ce pessimisme implique : repli sur soi, manque de compassion, thèmes qui renvoient directement aux bases de ce chapitre, à l'*éros* (comme préférence de soi) et à l'altérité. Dès 1959, dans « L'acte et le lieu de la poésie », Bonnefoy inscrit sa démarche dans la perspective qu'a ouverte la crise du XVII<sup>e</sup> siècle et que le peintre n'a pas su dénouer :

Le devoir de donner un sens à ce qui est – destin privé de chaque œuvre – se redouble aujourd'hui de cette tâche qu'il faut [...] repenser le rapport de l'homme et de ces choses « inertes » ou de ces êtres « lointains » que la catastrophe divine risque désormais de nous faire prendre pour rien d'autre qu'un *matériau* [...]. Faisons une nouvelle fois, je le propose aujourd'hui, le pas baudelairien de l'amour des choses mortelles. Retrouvons-nous sur le seuil qu'il a cru fermé, devant les plus désolantes preuves de la nuit. Ici tout avenir et tout projet se dissipent. *Le néant consume l'objet*, nous sommes pris dans le vent de cette flamme sans ombre. Et nulle foi ne nous soutient plus, nulle formule, nul mythe, le plus intense regard s'achève désespéré. Restons pourtant devant cet horizon sans figure, vidé de soi. Tenons, si je puis dire, le pas gagné (I, 122-124 ; c'est nous qui soulignons).

---

<sup>70</sup> Françoise Bardon fait observer que : « Chez Caravage [...], la lumière n'a pas de centre, elle ne s'explique pas, elle surgit, toujours illogique par rapport à la lumière "naturelle", toujours nécessaire par rapport au travail de la matière à peindre », *op. cit.*, p. 107.

Il y a toujours chez Bonnefoy un processus d'identification qui se double en même temps d'une volonté de dépassement ; ainsi place-t-il ses pas dans ceux de Baudelaire tout en désirant aller plus loin, au-delà du seuil que ce dernier n'a pu franchir. Pour ce faire, il doit d'abord se confronter aux mêmes obstacles qu'a dû affronter Baudelaire dans son parcours – obstacles sur lesquels Caravage s'est également buté : néant qui guette l'objet et la matière, regard désespéré, absence de foi, horizon vide. Le défi de Bonnefoy sera donc, répétons-le, d'aller plus loin, de « tenir le pas », de franchir le seuil. Sans jouer abusivement sur les mots, nous pouvons dire que c'est dans son recueil *Dans le leurre du seuil* qu'il relève ce défi. Ce recueil propose en effet une réflexion sur l'opacité et le silence de la matière, ainsi que sur la manière dont les mots peuvent y porter du sens ; nous verrons que pour contrecarrer une possible perte de sens, causée, nous l'avons vu, par la séparation, la cristallisation du regard, le repli sur soi et le manque de compassion, Bonnefoy prône la projection hors de soi afin de retrouver une image harmonieuse du monde.

### 3. 7. *Dans le leurre du seuil* : la projection hors de soi et la traversée de la matière

« Terre, / Qu'avait-il aperçu, que comprenait-il, / Qu'accepta-t-il ? » (P, 256). Une triple interrogation est posée ici, aux premières pages du quatrième recueil important de Bonnefoy, poème du souffle et de la maturité. C'est la terre, dans sa matérialité, dans ce qu'elle offre de plus concret<sup>71</sup>, qui est appelée, apostrophée, afin de répondre des liens qu'un sujet a tissés, jusque-là dans sa vie et dans son parcours poétique, avec elle. Une triple attache avec le monde comme réalité sensible se trouve donc remise en cause : perceptive, cognitive, éthique. L'ordre dans lequel se profilent les questions marque, diachroniquement, les étapes nécessaires d'une *aisthèsis*, où jouent autant « les sens » que « le sens » que l'intelligence y investit. Nous voyons dans cette expérience esthétique, au cours de laquelle un dehors est appréhendé par le regard et par la conscience, les linéaments d'où partir pour comprendre comment la poésie de Bonnefoy reprend à son compte la crise de l'expérience sensible. Redéployant les termes dont il s'était servi pour parler du pas

<sup>71</sup> Nous rejoignons les idées de Philippe Jaccottet, qui affirme que dans ce quatrième recueil de Bonnefoy, « Le poème, enfin, ne se joue plus sur un théâtre mental, dans le monde trompeur des essences. Il a, pour la première fois, pris pied dans la réalité concrète, nommable, d'un lieu particulier, d'une saison datable, le pas pendant si longtemps souhaité « de l'amour des choses mortelles » a été fait », *Une transaction secrète*, Paris, Gallimard, 1987, p. 262.

baudelairien qu'il fallait pousser en avant, nous pouvons dire que *Dans le leurre du seuil* propose un mode précis de cheminement : des sens vers le sens, de la matière vers un verbe, comme l'écrit Michèle Finck, « qui enfante le réel dans le signe<sup>72</sup> ». Le dénouement de la crise passe donc par un balancement qui porte le sujet – qui le déporte – vers une réalité matérielle, un hors-texte à étreindre, et au-delà, en esprit, vers une « mémoire de l'immédiat » (« Mystère, poésie, raison », E, 295) à construire, ultime devoir de poésie.

Dès les premiers vers du recueil, Bonnefoy lie la question du sens, toujours à reformuler, à la fois au rêve (avec lequel nous sommes maintenant familiers) et à la matière sensible :

Mais non, toujours  
 D'un déploiement de l'aile de l'impossible  
 Tu t'éveilles, avec un cri,  
 Du lieu, qui n'est qu'un rêve. Ta voix, soudain,  
 Est rauque comme un torrent. Tout le sens, rassemblé,  
 Y tombe, avec un bruit  
 De sommeil jeté sur la pierre (P, 253).

La conjonction, en ouverture du texte, surprend ; elle ne joue pas ici son rôle habituel de liaison, mais laisse plutôt deviner une rupture brutale avec une pensée ou une situation antérieure que seule une voix, qui semble être celle de la conscience, connaît. La rupture est affirmée par la suite, d'une manière assez tranchante, par une négation, que rendra plus vigoureuse encore l'adverbe qui clôt le premier vers. L'incipit annonce donc une disjonction, qui s'ancre, constante majeure chez Bonnefoy, dans une angoisse topique (cf. chapitre 2. 7). Ici, l'espace duquel il faut à tout prix s'éveiller est celui du rêve. Le « cri » naît de ça : l'exposition au réel, ou plutôt la plongée dans la matière. Le réveil est brutal : le « sommeil » se fracasse sur la « pierre », et le « sens » tombe dans le « torrent ». Se dit violemment, dès les premiers vers du recueil, que le sens ne doit pas se formuler selon les volontés du rêve, mais qu'il est intimement lié au regard porté sur la matière. Ce retour vers le réel, si nous déployons les ressources sémantiques de l'exposition, aura donc pour corollaire une mise à l'épreuve perceptive : « Regarde ! De tout tes yeux regarde ! » (*idem*), est-il intimé à celui qui rompt brutalement avec l'état d'hypnose dans lequel le gardait le lieu du rêve.

<sup>72</sup> Michèle Finck, *Yves Bonnefoy. Le simple et le sens*, p. 14.

Affronter la matière afin d'y dégager « le sens » (du sens), tel semble être le projet inscrit aux premières pages de *Dans le leurre du seuil*. Nous pourrions aussi parler d'un projet qui consiste à défiger le sens, qui se trouve coincé dans cette même matière et provoque la séparation :

Pourquoi le sens  
 A-t-il coagulé au flanc de l'Ourse,  
 Blessure inguérissable qui divise  
 Dans le fleuve de tout à travers tout  
 De son caillot, comme un chiffre de mort,  
 L'afflux étincelant des vies obscures ? (*ibid.*, 254)

La crise du sens, sa « coagulation », touche tout l'univers sensible, du céleste (la constellation de l'Ourse) au terrestre (le fleuve). Plus encore, cette crise perturbe « l'afflux étincelant des vies obscures ». L'oxymore que ce vers renferme nous révèle la valeur positive que Bonnefoy attribue aux « vies obscures », matérielles, quand on peut librement y projeter du sens : ces vies se transforment en « afflux étincelant ». Mais, au début de *Dans le leurre du seuil*, il y a une « blessure », dont il faudra guérir. Cette blessure ne pourrait-elle pas être perçue comme le symptôme qui affligeait Caravage et le condamnait au pessimisme ? Rappelons que, pour Bonnefoy, les efforts déployés par le peintre pour trouver une raison d'être à une « matière aux forces obscures » sont condamnés à demeurer vains, et ce, en raison d'un manque de compassion.

La tentative de résolution de la crise va se faire, chez Bonnefoy, petit à petit, au fil des pages, ou plutôt au fil de l'eau, comme le propose le titre de la première section de *Dans le leurre du seuil* : « Le fleuve ». Sur ce fleuve navigue un homme, à qui il est demandé de sonder les « vies obscures » :

[...] Le nautonier  
 Pesait de tout son corps contre la perche  
 Qui avait pris appui, tu ignorais  
 Où, dans les boues sans nom du fond du fleuve (*idem*).

Là où Caravage arrête son regard à la surface des choses, à leur apparence, Bonnefoy propose de creuser l'opacité de la matière. « La perche » du nautonier fouille en effet la boue, la matière la plus basse et la plus opaque. Cette plongée dans la matière, le dernier

vers l'annonce, participe également d'une entreprise de nomination : le nautonnier devra donner un nom, voire du sens, à ce qu'il touche. Mais s'installe toujours, entre celui qui nomme et la matière, une distance, un écart, que symbolise ici la perche. Nous pourrions montrer comment la première section du recueil repose sur cette notion de séparation et d'écart ; notons au passage quelques expressions qui en témoignent : « barque à peine pressentie », « tant de joie, préservée », « jours profonds », « eaux brûlées d'énigme ». Toutes ces expressions renvoient, selon nous, à l'idée de souci, ce dernier terme devant être compris dans le sens que lui donne Claude Esteban dans un article intitulé « Les mots du souci<sup>73</sup> ». Selon Esteban, le souci doit d'abord être compris en rapport avec l'écart (dont nous venons de parler) qui s'instaure inévitablement entre la conscience et le monde. Le souci constitue plus précisément une réaction à ce phénomène de séparation ; il est en effet « une sollicitation originelle de la conscience, un remuement jusque dans les profondeurs charnelles de l'individu, confronté sans relâche à la distance du monde et à l'instabilité de l'emprise qu'il peut exercer<sup>74</sup> ». Se creuse donc « une sorte d'espace irréductible [...], dont rien ne saurait traverser l'épaisseur<sup>75</sup> », entre un mouvement d'approche et l'objet visé. Chez Bonnefoy, et c'est ce qui le distingue de Caravage, tout sera tenté pour que s'effectue la traversée de l'opacité, de l'« espace irréductible » dont parle Esteban :

Heurte,  
 Heurte à jamais.  
 [...]  
 À la porte, scellée.  
 À la phrase, vide.  
 [...]  
 Dans ce langage, noir (P, 257).

Le heurt dit l'obstacle, ce qu'il y a à pénétrer afin de retrouver l'unité de « l'afflux étincelant » : porte, phrase, langage. Les adjectifs de ces trois termes, en retrait, apposés comme pour désigner plus fortement la difficulté du franchissement, redoublent le caractère d'opacité de l'obstacle, préservent, dans le scellement, le vide ou l'obscurité, une forme

<sup>73</sup> Dans *Critique de la raison poétique*, Paris, Flammarion (Critiques), 1987. La notion de souci, chez Esteban, ne doit pas être tirée totalement du côté de Heidegger, où elle est intimement liée à la temporalité. Le souci, chez le philosophe, englobe en effet « trois moments structurels » : avenir, passé, présent. Voir Alain Boutot, *Heidegger*, Paris, PUF (Que sais-je ?), 1989, p. 31-38.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 51.

d'énigme. N'empêche, l'homme du souci est celui qui, indéfiniment, se tourne vers, et interroge, l'opacité de la matière ou du langage.

Chez Bonnefoy, le souci, selon nous, anime l'intention créatrice et puise son énergie dans ce que les phénoménologues appellent l'*intentionnalité*, qu'il faut comprendre à partir du sens étymologique du verbe *intendere*, qui signifie « tendre vers », « se diriger vers », bref « se tourner vers »<sup>76</sup>. Rien n'incarne mieux cette tension, dans le recueil de Bonnefoy, que le nautonier, désormais appelé le passeur. En effet, le passeur, où se profile aussi la figure du poète, a pour tâche d'aller « plus avant » – là où chez Caravage se fait sentir un arrêt vers l'autre –, de risquer une traversée, répétons-le, dans l'opacité d'une matière réelle ou langagière :

Plus avant que le chien  
 Dans la terre noire  
 Se jette en criant le passeur  
 Vers l'autre rive.  
 La bouche pleine de boue,  
 Les yeux mangés,  
 Pousse ta barque pour nous  
 Dans la matière.  
 Quel fond trouve ta perche, tu ne sais,  
 Quelle dérive,  
 Ni ce qu'éclaireront, saisis de noir,  
 Les mots du livre (P, 260).

Tout le corps du passeur-poète est impliqué dans le voyage « vers l'autre rive ». En effet, la boue se retrouve dans sa bouche et dans ses yeux : il n'y a pas de regard ou de discours extérieur sur la matière, comme Bonnefoy l'observait chez Caravage : regard et parole se laissent absorber par cette dernière. Chez Bonnefoy, s'enfoncer dans la matière signifiera également se frayer un passage vers l'altérité ; en effet, le mouvement dans lequel est engagé le passeur l'ouvre, dans une forme de processus métaphorique, à l'être qu'il n'est pas. Ainsi, le soi, dans la deuxième section du recueil :

Se détachant  
 De la paroi qui s'éboule,  
 Se creusant, s'évasant,  
 Se vidant de soi,  
 S'empourprant,

---

<sup>76</sup> Voir Pierre Ouellet, *Voir et savoir*, p. 325.

Se gonflant d'une plénitude lointaine (*ibid.*, 266),

se déleste (se vide) de ce qui le constitue en propre, pour ensuite se nourrir d'une plénitude, dont nous analyserons la substance un peu plus loin. Notons pour l'instant que le « transport » que met en scène Bonnefoy recoupe ce que Stanislas Breton, dans *Poétique du sensible*, nomme le *métaphoral*, qui « est cela même qui ouvre l'être, en sa densité d'être, à l'immensité de ce qu'il n'est pas <sup>77</sup> ».

Il reste donc à voir comment les dernières parties du recueil concourent à étendre le principe d'ouverture dont parle Breton à propos du *métaphoral*. Ce dernier permet d'abord un partage avec l'autre, engendrant une dynamique de confiance amoureuse qui, nous le verrons plus loin, fut, selon Bonnefoy, ce qui a manqué le plus durement au Caravage et l'a enfermé dans le silence et le pessimisme. Le fleuve et le passeur laissent place à « Deux barques », titre de la quatrième section du recueil ; ces « Deux barques » sont également deux amants :

Et quand je bois l'eau tiède où furent tes lèvres,  
C'est comme si le temps cessait sur les miennes  
Et que mes yeux s'ouvraient, à enfin le jour (P, 277).

L'échange qu'il y a eu, par l'entremise du verre et de l'eau qu'il contient, fait accéder le « je » à une forme de nouveauté et de changement, ce qu'indique bien l'expression inattendue « à enfin le jour ». L'expression est en effet inattendue, et « singulière », car elle relève d'un « bouleversement formel toujours virtuellement à l'œuvre dans le discours », que Laurent Jenny nomme le « le jeu du “figural” <sup>78</sup> ». En effet, pourquoi ne pas avoir simplement écrit « Et que mes yeux s'ouvraient enfin au jour » ? C'est qu'en ouvrant ici le « au » pour le transformer en « à le », le travail énonciatif fait mieux entendre le décroissement proprement visuel. L'expression rend compte d'une double ouverture : « à l'inédit dans le réel, à la déliaison linguistique dans la parole <sup>79</sup> ». Jenny le répète, loin d'être un pur effet de style, un jeu vide et stérile sur le signifiant – ce que Bonnefoy veut éviter à tout prix –, « l'Unique discursif manifeste [...] l'événementialité du réel <sup>80</sup> ». « L'inédit dans le réel », la suite du recueil de Bonnefoy le dit, c'est la déprise progressive du monde du

<sup>77</sup> Stanislas Breton, *Poétique du sensible*, Paris, Cerf (La Nuit surveillée), 1988, p. 88.

<sup>78</sup> Laurent Jenny, *La Parole singulière*, Paris, Belin (L'Extrême contemporain), 1990, p. 13.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 25.

rêve et le consentement à un ici, à une unité retrouvée, qui n'est possible que s'il y a un nouveau regard porté sur le monde sensible et la matière.

Ce nouveau regard recroise la problématique du soi que nous avons analysée plus tôt. Nous avons montré que le soi se dévidait pour se remplir d'une « plénitude lointaine ». À cette étape-ci de notre réflexion, il nous faut maintenant comprendre comment le « je » se nourrit de cette plénitude. Il faut d'abord qu'il y ait déprise de soi :

Je crie, Regarde,  
Ta conscience n'est pas en toi,  
L'amont de ton regard  
N'est pas en toi,  
Ta souffrance n'est pas en toi, ta joie moins encore (P, 287).

Tout le travail de Bonnefoy consiste à montrer que le moteur du sens, voire la *matrix* de la pensée, se confond avec le monde sensible. Sa poésie, en effet, tâche inlassablement de donner préséance à cette présence originaire, à cette « évidence du monde » dont aimait aussi à parler Merleau-Ponty<sup>81</sup>. Ce que le « je » trouve en lui-même, il le devra donc toujours à une présence originaire. Ainsi le « je » de *Dans le leurre du seuil* se déclare-t-il le rien, librement exposé – posture que nous avons associée au cri au début de notre analyse – au monde :

N'étant que la puissance du rien,  
La bouche, la salive du rien,  
Je crie [...] (P, 295).

John E. Jackson, dans ses essais sur la question du moi chez Bonnefoy, a bien résumé en quoi consistait cette capacité de la subjectivité à se laisser envahir par le monde sensible : « Je ne suis rien par moi-même, mais ce rien peut devenir le tout de ce qui n'est pas moi, lorsqu'au rêve de mon autonomie, j'ai préféré l'ouverture à ce qui est<sup>82</sup> ». Le moi, réceptacle vide, se remplit des quatre éléments de la matière :

Oui, moi les pierres du soir, illuminées [...]

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>81</sup> « C'est selon le sens et la structure intrinsèques que le monde sensible est "plus vieux" que l'univers de la pensée, parce que le premier est visible et relativement continu, et que le second, invisible et lacunaire, ne constitue à première vue un tout et n'a sa vérité qu'à condition de s'appuyer sur les structures canoniques de l'autre [...]. C'est par emprunt à la structure monde que se construit pour nous l'univers [...] de la pensée », *Le Visible et l'invisible*, Paris, Gallimard (tel), 1997.

<sup>82</sup> John E. Jackson, *Yves Bonnefoy*, Paris, Seghers (Poètes d'aujourd'hui), 1976, p. 81.



Oui, moi la flaque [...]  
 Et moi le feu [...]  
 Moi la nuée [...] (P, 295-296).

Pierre, eau, feu, vent : la subjectivité se fait « l'épouse d'une réalité saisie dans l'intégralité de sa nature<sup>83</sup> ». Jusqu'à la fin du recueil, tout sera donc mis en œuvre pour accueillir « la terre, qui excède le désir » (P, 312). Chez Bonnefoy, les pouvoirs et les épanchements subjectifs, qui risquent de conduire à l'*éros* et au rêve, se trouvent souvent submergés par la puissance englobante des moindres éléments du monde sensible : « Mais que ce jour est clair ! Notre révolte / Est bue par la porosité de la lumière » (*idem*). Cette dissipation du moi dans la matière pourrait conduire à une totale aliénation de l'esprit dans les choses. Mais ce qui fait le dynamisme du recueil et qui le sauve de cette aliénation, c'est que ses deux dernières parties réévaluent la question du moi à partir de l'acte poétique :

Es-tu venu pour dévaster l'écrit  
 (Tout écrit, tout espoir), pour retrouver  
 La surface introublée que double l'étoile  
 Et boire à l'eau qui passe et te baigner  
 Sous la voûte où mûrit le fruit non le sens,  
 Je ne t'ai pas permis d'oublier le livre (*ibid.*, 307).

« Ne pas oublier le livre » : Bonnefoy laisse entendre que la parole poétique joue un rôle de vigile ; elle doit en effet empêcher toute plongée insouciant et bienheureuse, voire idyllique, du moi dans la matière. Dans *Dans le leurre du seuil*, une place importante est certes faite aux sens, qui se nourrissent de la plénitude offerte par les éléments du monde sensible, mais une autre voix s'élève aussi pour dire que c'est par la poésie que doit transiter cette expérience de plénitude afin que « mûrisse » le sens. Bonnefoy renverse donc ici les idées qu'il avait précédemment développées sur le danger de repli que peut représenter la poésie. Cette dernière devient pour lui le lieu où une expérience vécue dans l'immédiat peut se redéployer. Plus encore, ce qui va permettre à la parole poétique de garder contact avec l'unité pressentie et les données immédiates de l'expérience, c'est, selon lui, le statut matériel des mots. La matière verbale permet en effet au poète de sortir de soi et de retrouver le monde :

Le mot est une matière, c'est un son qui amorce au plan de la phrase une forme de même nature sonore, et en cela même il est rythme, et d'ailleurs, d'emblée il

<sup>83</sup> John E. Jackson, *La Question du Moi. Un aspect de la modernité poétique européenne. T. S. Eliot – Paul Celan – Yves Bonnefoy*, Neuchâtel, La Baconnière, 1978, p. 315.

a été souffle, qui emploie notre souffle, qui le fait vivre hors de nous. Par la grâce du mot, conséquemment, parce qu'il est ce corps matériel, naturel, qui a l'infini de la chose, notre corps peut venir à la rencontre du monde, à ce niveau élémentaire, antérieur aux notions, où ce monde est précisément totalité, unité (« Poésie et vérité », E, 262).

Revenons, pour clore cette section et pour relancer la suivante, à la peinture de Caravage. Selon Bonnefoy, tous les êtres que peints l'artiste « se refusent à signifier au-delà de leur figure immédiate pour témoigner d'une vérité en plus, d'une raison d'être, d'une espérance » (R\*, 245). Caravage représente à ses yeux l'artiste dont « l'âme en peine » (*idem*) ne peut témoigner, dans la douleur, que d'une matière muette, opaque, symbole de la nuit et du silence où s'est égaré le sens. Nous avons tenté de montrer que Bonnefoy, avec *Dans le leurre du seuil*, cherche à traverser cette matière opaque, y réinvestissant du sens afin de « nourrir un projet d'exaltation de la vie » (*ibid.*, 246). Selon lui, ce qui a manqué au Caravage pour entreprendre un projet du même ordre réside dans un manque, qu'il faut situer sur le plan de la compassion et de l'amour. Pour y réfléchir, il s'intéresse à *La Résurrection de Lazare* (annexe xli), tableau peint par Caravage en 1609, un an avant sa mort. Il s'attarde dans ce tableau à ce qu'il définit comme un « bouche-à-bouche métaphysique » : Lazare, dont la tête est renversée, voit en effet une femme, Madeleine ou Marthe ?, pencher sa tête sur son visage. Dans l'accolement de ces deux têtes, Bonnefoy perçoit une icône, celle de « l'amour humain, que voici désigné comme la cause profonde de la résurrection sinon du corps en tout cas de la confiance en la vie » (LDI, 190). Se trouve par le fait même révélé le secret de Caravage : parce que quelque chose lui manque dans sa propre vie, il retourne, tel un Lazare qui aurait décidé de rebrousser chemin, vers sa tombe. Bonnefoy suppose qu'il y a eu, dès les premières années d'existence du peintre, l'absence « d'une présence aimante qui lui eût donné plus de foi dans les aspects de la vie que sa peinture saccage. Son secret, c'est la faim de cet amour, la réclamation pour soi de ce qu'il s'angoisse de ne pouvoir donner, du fait même du manque qui l'a frustré » (*idem*). Créant un dernier parallèle avec le tableau de *La Résurrection*, Bonnefoy imagine que si Caravage avait pu recevoir cet amour, il se serait levé et aurait marché, rendant possible « la vraie vie » (*idem*).

Dans son *Rome 1630*, Bonnefoy conclut ses analyses du baroque dans la Ville éternelle en s'attachant à la figure de Valentin de Boulogne, peintre d'origine française qu'il situe dans la droite lignée de Caravage, notamment parce qu'il le considère, au même titre que son maître, comme « un exilé de la vérité partageable » (R, 152). Même si, en de rares occasions, Valentin « se laisse envahir [...] par une rêverie romanesque, par la pensée d'accords impossibles, par le vague espoir d'un assentiment du réel aux aspirations d'une destinée » (*idem*), Bonnefoy observe avant tout chez lui une tristesse, un silence, une grande mélancolie, bref le même pessimisme qu'il a entrevu chez Caravage, le même sentiment du néant, cause de division entre les êtres. Le discours de Bonnefoy sur Valentin, puisqu'il parle davantage de l'homme que des aspects historiques de son œuvre, surprend par sa prise de position :

Je parle de Valentin, on le voit, comme il ne faut pas parler d'un peintre si l'on veut en servir la cause, ne le rattachant pas à tel ou tel qui le précédèrent comme le demande l'histoire. Mais Valentin, c'est bien mieux qu'un peintre, c'est un homme ; et pour quelques autres sans doute, dont j'ai parlé trop abstraitement dans ce livre, je lui demande d'en témoigner. L'art ne se forme pas à partir d'une sensibilité disponible aux seuls besoins de l'histoire. C'est la lente accréation qui à la fois révèle et vient protéger un secret (*ibid.*, 154).

Quel secret l'art de Valentin vient-il donc à la fois révéler et protéger ? Bonnefoy explique que le peintre est celui qui a refusé de retourner dans sa patrie d'origine pour se perdre dans les quartiers les plus pauvres de Rome, où il désespère devant le sens dégradé que l'on accorde aux gestes les plus simples de l'existence, boire et manger par exemple, devenus « simple ripaille ». Le drame de Valentin, plus globalement, est celui « d'une foi perdue, et de l'impossibilité où il fut d'en trouver une nouvelle » (*ibid.*, 156). Bonnefoy rapporte à ce propos la légende entourant la mort du peintre. Après s'être immergé dans la fontaine du *Babuino* pour se rafraîchir, Valentin aurait été saisi d'une fièvre mortelle, ce qui amène Bonnefoy à conclure que « Tout le monde ne peut pas, comme ce Bernin qui était sans doute présent [au service funèbre du peintre], convertir l'eau de Rome en fontaines, fêtes, présence. Tout le monde n'est pas capable de découvrir – ou de décider – que l'autre nom de Rome est amour » (*ibid.*, 158). La prochaine section de ce chapitre se veut une réflexion sur l'art baroque romain, que Bonnefoy associe précisément à la question de la foi et de l'amour, gages d'altérité, ainsi qu'aux dérivés de ce même art baroque, œuvres au sein desquelles le rêve et l'*éros* peuvent à tout moment reprendre.

### 3. 8. Le baroque et Bernin : l'illusionnement comme réaffirmation de la présence

Les œuvres de Carrache et de Caravage, et plus globalement tout le ressaisissement de la peinture qu'examine Bonnefoy et qu'il voit s'étaler de 1585 jusqu'aux premières années du XVII<sup>e</sup> siècle, nous conduisent inévitablement à aborder la question, fort complexe, du baroque<sup>84</sup>. Faut-il parler de baroque à propos de ces œuvres ? Bonnefoy s'y refuse, préférant plutôt voir dans les affirmations de Carrache (« une sympathie sensuelle pour toutes les formes pleinement développées de la vie » (R, 12), mais qui ne se fait pas sans une certaine nostalgie) et de Caravage (« l'acceptation du monde muet » (*ibid.*, 23) et le silence qui s'en suit) deux coups de théâtre qui vont préparer « l'invention d'une plus humble beauté nouvelle ou d'une forme inédite de la méditation du sacré » (*idem*). Bonnefoy ne fait donc qu'indiquer des limites temporelles et n'accrole aucune étiquette précise à ces deux peintres ni à la période qui les englobe. Toutefois, la période acquiert pour lui une valeur rétrospective quand il entreprend sa longue et patiente étude du baroque romain aux alentours de 1630. En effet, les analyses sur Carrache et Caravage convergent vers des notions qu'il ne cessera d'associer au baroque : la compassion, l'amour, la foi. Claude Esteban a bien montré que, dès l'instant où Bonnefoy tourne son regard en direction de l'art baroque, une nouvelle approche s'impose. Pour Esteban, le baroque est un art qui ne stimule pas, chez l'essayiste et le poète, un désir de connaissance, mais un mode d'être « compassionnel » ; la rencontre de Bonnefoy avec cette nouvelle forme d'expression artistique, toujours selon Esteban, s'inscrit en effet « sous le signe d'une reconnaissance personnelle [...], *caritative*, entre des Images qui se donnent et un coeur [...] redevenu confiant<sup>85</sup> ». L'art baroque nous conduira donc à observer comment Bonnefoy développe

<sup>84</sup> Dans sa présentation du *Renaissance et Baroque* de Heinrich Wölfflin, ouvrage important pour la réhabilitation du baroque, Bernard Teyssède explique clairement qu'à partir des travaux de Wölfflin, deux visions différentes sont possibles : d'une part, le baroque peut se définir comme une époque historique, d'autre part, comme une catégorie esthétique. Si on choisit la première option, à l'instar de Victor L. Tapié, dont le *Baroque et classicisme* est reconnu comme une référence incontournable dans la recherche sur le baroque au XX<sup>e</sup> siècle, on rencontre la question fort complexe du découpage. La seconde option, qu'on reconnaît être celle d'Eugénio d'Ors, pour qui le baroque est une constante qu'on peut voir prendre forme à tout moment de l'histoire, fait en sorte que le baroque perd complètement ses attaches historiques. Nous tâcherons de comprendre, plus loin, comment Bonnefoy se situe par rapport à ces deux tendances.

<sup>85</sup> Claude Esteban, « L'Immédiat et l'inaccessible », p. 925.

ses idées sur l'image, mais aussi sur la *caritas*, qui recoupe inévitablement les deux pôles de notre chapitre : l'*éros* et le rapport à autrui.

Si le premier contact de Bonnefoy avec l'art italien de la Renaissance s'effectue sous le mode de la révélation – il a éprouvé devant ses œuvres, on s'en souvient, un sentiment d'adhésion immédiate, presque aveugle –, celui qu'il noue avec l'art baroque semble plus ambigu, du moins la première parole qu'il profère à son sujet le laisse-t-elle entendre : « Je ne veux pas désavouer l'extravagance baroque. Je l'aime, et jusqu'aux confins du mauvais goût, parce que je l'entends comme un héroïsme, la réaffirmation de l'être sensible au cœur même, et combien vibrant, du vouloir propre des formes » (« La Seconde simplicité », I, 187). Il semble que ce soit « l'extravagance » propre au baroque qui, au départ, l'interroge, et ce, pour différentes raisons. D'une part, puisqu'elle constitue, à ses yeux, « le désir emporté, déraisonnable, aveuglé, que l'existence terrestre accède aux droits du divin » (*idem*), elle va lui permettre d'examiner tous les ressorts de l'espoir et de la foi, voire de l'amour. D'autre part, le baroque, dans ses emportements et sa théâtralité, dans son agitation, est, pour lui, une « réaffirmation » plus heureuse de la présence ; en effet, même s'il tend vers le divin, le baroque tient également compte de « l'existence terrestre », c'est-à-dire qu'il cherche à sacraliser les choses et les êtres d'ici-bas. Il n'y a pas d'abstraction dans le baroque, selon Bonnefoy, puisque le marbre et le nombre ont consenti l'un à l'autre : « La loi veut habiter la précarité temporelle. L'herbe pousse sur les volutes et les formes préparent l'herbe, l'écaillage, la rupture, en ranimant dans leur économie sinieuse le geste tremblé de ce qui vit » (*ibid.*, 189). Nous nous proposons donc d'éclaircir la manière dont Bonnefoy conçoit le travail que les artistes baroques effectuent sur les formes et l'apparence afin de réaffirmer la présence, bref de retrouver « une seconde simplicité ». Plus encore, nous désirons montrer que bon nombre de questions soulevées dans ce chapitre renvoient directement à l'intérêt que porte Bonnefoy à ce qui se produit à Rome sur les plans artistique et religieux. Comme le suggère Marc Fumaroli, l'Église romaine du XVII<sup>e</sup> siècle, en sauvegardant le « Dogme de la Présence réelle », en réaffirmant l'alliance entre l'homme et Dieu, tente de retarder « l'émiettement et le décentrement du monde et de l'homme<sup>86</sup> ». Ne touchons-nous pas ici à la crise du sens, la brisure, sur

---

<sup>86</sup> Marc Fumaroli, « La maison du père » dans *Contrepoint*, n° 7-8, août-novembre 1972, p. 152.

laquelle s'interroge constamment Bonnefoy ? Fumaroli parle quant à lui de crises multiples pour expliquer cette fracture :

La réforme protestante, la révolution scientifique, le « sensualisme » libertin, par des voies diverses, déracinaient Dieu de la nature, l'intellect du sensible, l'esprit humain de son propre corps. Profané le lieu de la rencontre et du dialogue, c'était la réalité elle-même qui se trouvait en exil, épiphénomène errant et échappant à toute prise. Vidées des antiques qualités qui les avaient rendues dignes et capables de Dieu, Nature et nature humaine étaient appelées à se dessécher en matière de cauchemar propice à toutes les manipulations hasardeuses de l'intellect séparé<sup>87</sup> [...].

Bonnefoy élit Rome comme « lieu de rencontre » précisément parce qu'il croit que les propositions artistiques qui s'y font, du moins celles qu'ils chargent d'une valeur positive, contiennent des antidotes pour lutter contre l'« exil » de la réalité dont parle Fumaroli. Finalement, pour ce dernier, Rome est aussi, par sa grandeur et son importance, la « capitale des images » et le « carrefour des désirs<sup>88</sup> ». Ne retrouvons-nous pas ici deux des éléments importants avec lesquels nous avons construit les bases de ce chapitre ?

C'est dans son *Rome 1630* que Bonnefoy va définir avec plus de précision ce qu'est pour lui le baroque (qui a à voir, entre autres, avec la capacité de révéler la présence), quitte à en écarter tel ou tel artiste, et à expliquer les raisons pour lesquelles ces artistes ne sont pas baroques. Car si Bonnefoy, dans ce livre, désire s'arrêter à un moment et à un lieu précis de l'histoire, il désire également, sinon davantage, réévaluer les différents projets artistiques qui s'y déploient, en montrant comment ces projets parfois s'appellent, parfois se heurtent. Véritable monde ouvert, Rome, que les ardeurs et les combats de la Contre-Réforme ont redorée en lui redonnant son titre de « métropole sacrée », constitue en effet, et ce depuis 1600, un lieu vers lequel les yeux de toute l'Europe catholique se tournent, et donc un « carrefour aux innombrables passants, aux rencontres imprévisibles » (R, 5). Bonnefoy explique donc que la ville est un formidable lieu d'accueil pour les artistes de toutes les traditions nationales. Comme le note Pierre Charpentrat dans un bref article sur le livre de Bonnefoy, au seuil de 1630 à Rome, on assiste à un moment « privilégié » de l'histoire de l'art puisque « tout l'art de l'Occident catholique, maturités, déclin et

---

<sup>87</sup> *Idem.*

<sup>88</sup> *Idem.*

promesses<sup>89</sup> » s'y concentre. Bonnefoy peut donc à sa guise observer les œuvres d'une pléiade d'artistes aux tempéraments fort différents, notamment : Bernin le croyant ; Borromini le gnostique ; Pierre de Cortone le rêveur sensuel ; Dominiquin suggérant un retour à une certaine forme de classicisme ; Poussin cherchant le passage vers une nouvelle rationalité ; Claude le Lorrain et sa leçon de mélancolie ; toute l'école « réaliste » des Bamboches. Revenir sur chacun de ces artistes demanderait un temps considérable ; nous préférons nous concentrer sur les figures qui retiennent davantage l'attention de Bonnefoy, celles de Bernin et de Borromini, ainsi que celle de Poussin.

Selon Bonnefoy, ce qui forme le cœur des diverses manifestations artistiques aux alentours de 1630 à Rome ne doit pas être cherché du côté de la peinture. Il se propose plutôt de se tourner vers Saint-Pierre-de-Rome et de comprendre ce qui se passe sur ce vaste chantier « où débute une ère nouvelle » (*ibid.*, 25). Tout le renouveau, selon lui, prend son essor au moment où le pape Urbain VIII décide de confier la direction du chantier à Bernin<sup>90</sup>. Ce dernier, si l'on se fie à Bonnefoy, doit être considéré comme l'inventeur du style baroque et, surtout, reconnu pour le maître-d'œuvre du plus « prestigieux monument » de ce style : le *Baldaquin* (annexe xlii), qui va s'élever à l'endroit même où repose la sépulture de saint Pierre. Partons d'abord de la description qu'il en fait afin de saisir tout le prestige dont il l'auréole :

[...] quatre gigantesques colonnes torsées, coulées en bronze, s'élèvent d'un seul élan à la croisée du transept, quatre anges de grande taille les surmontent, superbes de grâce et de mouvement, et derrière chacun prennent appui fortement quatre véhémentes volutes, dont les sommets s'accolent pour supporter le globe et la croix. Toute la partie haute plane sous la coupole de Michel-Ange moins comme un dais que comme une sorte de couronne. On dirait aussi d'un vaisseau qui avancerait, dans l'espace démesuré de la basilique [...] (*ibid.*, 26).

Bonnefoy entrevoit dans cette œuvre monumentale une présence qui a tout d'un « surgissement », une présence qui propose quelque chose d'entièrement nouveau. Pour bien définir en quoi le *Baldaquin* marque l'avènement du baroque et rompt avec les œuvres

<sup>89</sup> Pierre Charpentrat, « Un instant privilégié de l'art d'Occident » dans *Critique*, n° 286, XXVII, mars 1971, p. 264.

<sup>90</sup> À ce sujet voir Bacchi, Andrea et Stefano Tumedei, *Bernin et La sculpture à Saint-Pierre*, Arles-Milan, Actes Sud, Motta, 1998, p. 5-8.

du passé, Bonnefoy, désireux de bien faire sentir les différences entre le baroque et le classicisme de la Renaissance, imagine ce qu'aurait pu être l'œuvre de Bernin si rien n'avait changé depuis Michel-Ange. Il note que : « Sous la coupole aux lignes très pures, dans la parfaite symétrie musicale du plan central, une harmonie presque divine eût chanté, mais seulement pour l'esprit » (*idem*). Le « défaut » dont il affuble le temple renaissant qu'a conçu Brunelleschi et auquel Michel-Ange reste fidèle, c'est – et il ne fait que répéter ici ce qu'il a maintes fois dit ailleurs (cf. chapitre 2) – l'oubli de la « condition charnelle » au profit d'un « intelligible », donc l'oubli de la finitude. Il renouvelle toutefois sa pensée en précisant que dans le temple renaissant « la raison prend le pas sur la passion et l'instinct » (*ibid.*, 27). L'emploi de ces deux derniers termes indique sur quoi repose, à ses yeux, la nouvelle esthétique baroque, qui veut d'une Forme, non pas « délivrée de ses attaches terrestres » (*idem*), mais en mesure de rendre compte de l'idée chrétienne de l'incarnation (où la passion et l'instinct interviennent).

Bonnefoy entrevoit donc dans le travail de Bernin la réinvention d'un passage entre le terrestre et le divin, ainsi qu'un modelage innovateur des matériaux et des formes<sup>91</sup> qui ne répondra plus seulement à la raison mais aussi à la passion humaine. Plus précisément, le *Baldaquin*, dans l'emportement de « la réalité d'en-bas vers le ciel » (*ibid.*, 28) qu'il donne à voir et à sentir, offre à Bonnefoy la chance, selon nous, d'affiner ses idées sur l'*éros*. D'abord, le mouvement du terrestre vers le divin que Bernin met en scène avec le *Baldaquin* n'a rien, selon lui, d'une ascèse : ce qui se vit dans la réalité d'en-bas est d'une importance capitale. Pour bien le faire comprendre, il pose son regard sur les anges (annexe xliii) qui trônent aux quatre coins de l'œuvre :

D'un pied, du mouvement d'une hanche, ils ont appui dans l'existence sensible, aux engagements aveuglés, mais c'est déjà un rebond que tout leur corps semble attendre ; et voici, dans l'élan que leur autre pied leur assure, l'indication qui se forme : ne nous arrêtons pas à la sensation comme telle, et pourtant ne la fuyons pas – ce moment qu'elle est, nécessaire, s'il est vécu jusqu'au bout avec tous les enchaînements d'acceptations qu'il suppose, va se résoudre en *présence* pure, et cesser de nous retenir dans ce qui n'est plus le péché. La grâce vient à qui se

<sup>91</sup> Victor L. Tapié a bien expliqué le traitement original que réserve Bernin aux formes et aux matériaux : « Il fixa dans le bronze ce qui n'était jusque-là que bois et tentures : il rendit stable, puissant et gigantesque ce qui demeurait provisoire et mobile, enfin il unit deux qualités d'apparence inconciliables et qu'il s'agissait de maintenir l'une et l'autre sans sacrifier la part d'aucune : l'immensité et la légèreté », *Baroque et classicisme*, Paris, Hachette Littératures, 2000, p. 137.



dépense. Dans l'intensité de l'engagement terrestre une conversion se produit, et ce néant se découvre éblouissante intériorité (*ibid.*, 28-29).

Selon Bonnefoy, le baroque ne cherche pas à faire l'économie des sensations qui ébranlent le corps. Au contraire, le baroque représente pour lui un art du mouvement, qui possède une valeur à la fois physique et morale, voire poétique, celle de la dépense, grâce à laquelle la « présence pure » va pouvoir surgir. « Rebond », « élan », « enchaînements », « conversion » : les termes qu'il emploie indiquent clairement que « l'intensité », afin de déboucher sur la présence, doit pouvoir s'inscrire dans une durée. Bonnefoy semble ici faire sienne l'idée de Wölfflin selon laquelle le baroque évoque le « devenir » et nous entraîne « à l'intérieur de la tension d'un état passionné<sup>92</sup> ». Le nouvel état passionnel que valorise Bonnefoy n'a donc plus rien à voir avec ce que, dans les sections précédentes de ce chapitre, nous avons associé à la passion, considérée à prime abord comme la volonté de cloisonner la réalité dans le rêve. Dans son approche de Bernin, il renverse les données : la « passion » qui est celle de l'art baroque repose selon lui sur un « engagement terrestre ».

Bonnefoy associe également le baroque berninien à la transformation d'un « néant » en « éblouissante intériorité ». Il nous apparaît important de revenir sur cette formule, et plus précisément sur le terme *d'intériorité*, que nous avons déjà tenté de définir en abordant la question de la perspective (cf. chapitre 2. 6). Il faut en effet, pour saisir toute la portée du terme, faire un bref retour sur l'art de la Renaissance et à ce que Bonnefoy appelle « son drame latent » (R, 29). Tout en gardant à l'esprit le sentiment qu'il éprouve devant le *Baldaqin*, il réinterroge la peinture du Quattrocento et « ses lents travaux d'approche de la figuration du sensible » (*idem*). Les artistes de cette époque, selon lui, mettaient en pratique « les lois de l'apparence physique », mais ils demeuraient néanmoins « hantés par le sentiment, religieux, que leur réalité d'être humain était spirituelle, *intérieure*, non spatiale, d'où le plus insidieux, le plus dramatique des conflits » (*idem*). Le regard extérieur que condamne Bonnefoy réduit donc l'objet vu à son apparence, « simple enveloppe qui nous suggère qu'il n'est que vide et néant » (*idem*). Il reste donc à expliquer comment Bernin, selon lui, effectue un travail sur l'apparence, c'est-à-dire comment il parvient à briser ce regard extérieur et à convertir ce « néant » en « présence pure ». Pour bien définir la

---

<sup>92</sup> Heinrich Wölfflin, *Renaissance et Baroque*, Paris, Gérard Monfort éditeur, 1988, p. 58.

déconstruction de l'apparence dans laquelle s'engage Bernin, Bonnefoy appuie d'abord ses idées sur le principe de multiplication des éléments propre au style baroque et qu'a bien observé Wölfflin. Ce dernier, le premier à s'être donné pour tâche de définir les grandes caractéristiques du style baroque – qu'on ne considérait, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, que comme la déliquescence du classicisme renaissant – a voulu démontrer que, contrairement à la représentation renaissante, où chaque élément était « net et unique », le baroque « multiplie les éléments, la forme n'est pas donnée en une fois, entière, pleine et claire ; on crée une sphère où elle se constitue, un complexe de lignes dont on ne sait pas avec certitude laquelle est la bonne<sup>93</sup> ». Bref, pour Wölfflin, le baroque « aboutit à un foisonnement de l'ornementation<sup>94</sup> ». Bonnefoy, quant à lui, explique que c'est en adoptant précisément ce principe de « foisonnement », doublé d'un principe de « tournoiement », que Bernin parvient à détruire « l'attrait fascinant – en vérité satanique – de l'apparence ». Puisque « multiplié, surabondant », l'aspect, dans l'art baroque de Bernin, « se dissipe [...] dans une présence totale autant qu'à nouveau immédiate. L'apparence [...] est redevenu le *paraître*, qui n'est que de l'instant mais qui unit âme et corps, qui est tout sans prétendre à rien » (R, 30-31). Le *paraître* permet donc la rencontre entre le monde sensible et les aspirations de l'âme, il n'y a plus de division entre un regard extérieur posé sur les choses et une réalité *intérieure*, spirituelle. Même si, chez Bernin, a lieu un combat contre l'apparence, Bonnefoy ne désire pas passer sous silence le fait que l'artiste, dans sa conception du beau et de la forme, demeure encore fortement influencé par les travaux de la Renaissance<sup>95</sup>. Bonnefoy renouvelle toutefois la vision que l'on se forge de Bernin en mentionnant que ce que ce dernier évoque dans ses créations, ce n'est plus « une inaccessible essence, c'est un simple fait de ce monde » (*ibid.*, 31), qui ne vaut, nous le verrons un peu plus loin, que par le lien de confiance qu'une personne désire tisser avec lui. Avant d'aborder ce lien de confiance, qui nous ramènera à la compassion, tentons de pousser plus loin notre réflexion sur la transformation de l'apparence en *paraître*, que Bonnefoy considère comme un des apports fondamentaux de Bernin.

<sup>93</sup> Heinrich Wölfflin, *op. cit.*, p. 71.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>95</sup> Comme le fait observer Victor L. Tapié, Bernin, même s'il demeure le maître incontesté du baroque, « obtient ses effets sans rompre par système avec les traditions de la Renaissance romaine. Il aime, de celle-ci, la majesté régulière et rythmée. Il en reprend pour ses fenêtres ou pour ses portes les frontons triangulaires ou

Nous repartirons des statues qui entourent le *Baldaqin* et qui se trouvent au pied des piliers supportant la coupole de Saint-Pierre-de-Rome. Bonnefoy s'intéresse avant tout au *Saint Longin* (annexe xlv), sculpture de Bernin, qui, contrairement aux anges du *Baldaqin*, capables d'exprimer, dans l'immédiat, « notre élan intérieur » (*ibid.*, 40), signifierait plutôt le besoin d'expliquer et de dire cette « expérimentation directe de l'absolu » (*idem*). Ce qui amène dans un premier temps Bonnefoy à pressentir « que de l'intériorité baroque une pensée et sa figuration vont surgir, et bientôt peut-être une rhétorique » (*idem*). Ce pressentiment se poursuit lorsqu'il imagine ce que deviendrait la statue, avec ses gestes outrés, si on la délogeait de sa niche pour la placer dans un champ : on verrait qu'elle n'a pas de dos<sup>96</sup> et qu'elle n'est en fin de compte que « simulacre », et donc uniquement bonne pour la « scène ». Pour Bonnefoy, le danger que le *Saint Longin* fait surgir, nous le constatons bien, c'est que le *paraître* baroque ne soit finalement que théâtre, ce qui signifie aussi extériorité. Mais il ne faut pas conclure trop rapidement, selon lui ; il faut se demander si ce théâtre ne porterait pas en son sein une forme d'ambiguïté, c'est-à-dire si le baroque ne détiendrait pas le pouvoir de consumer, « par un mouvement de retour, cette encombrante extériorité » (*ibid.*, 41). Pour répondre à cette question, Bonnefoy prend l'exemple de la *quadratura*, ces édifices peints en étage sur les voûtes des églises, surplombés par un ciel qui lui-même débouche sur l'apothéose d'un saint ou d'une gloire. Il note qu'il n'y a « rien de plus théâtral que ces grands arrangements de figures, qui suggèrent que l'existence terrestre est en continuité avec le divin » (*idem*). Mais personne, selon lui, ne peut confondre cette illusion donnée à voir sur les voûtes de Saint-Ignace, par exemple, et le vrai ciel. En fait, se produirait dans l'œil et dans la pensée du spectateur une double expérience, synchronique, « celle de la présence et de la désillusion, celle de l'absolu et celle du relatif » (*idem*). Le geste baroque du *Saint Longin* correspond parfaitement,

---

en demi-lune, les belles arcatures profondes. Ni Michel-Ange ni Bramante ne semblent jamais étrangers à sa pensée », *Baroque et classicisme*, p. 142.

<sup>96</sup> Dans son article « Qu'est-ce que le baroque ? », Panofsky explique très clairement que l'art baroque, plus précisément la statuaire baroque, en est venu à abandonner « le principe du point de vue multiple adopté par la sculpture maniériste qui, par une composition "rotative", forçait le spectateur à faire le tour des groupes ou des figures et lui interdisait le point de vue unique ». Il faut comprendre le *Saint Longin* et ce qu'en dit Bonnefoy à partir de là, car Bernin remet en valeur le point de vue unique qui, selon Panofsky, « prend l'aspect d'un plan pictural imaginaire sur lequel sont projetés à la fois les éléments plastiques et les éléments spatiaux. L'art baroque aimait à placer ses statues dans un décor pittoresque et, parfois, carrément théâtral » (p. 60).

explique-t-il, aux effets que produit en nous la *quadratura*. Développant ses idées sur la multiplication des éléments propres au baroque, il montre que l'essence même des gestes théâtraux de la statuaire berninienne ou de l'illusion créée par la peinture des voûtes, c'est l'excès. Ainsi, par son excès, le *Saint Longin*

[...] est censé signifier la présence du divin dans la personne ; mais cet excès se marque avec des signes si extérieurs qu'il se dénonce aussitôt – comme ces architectures là-haut qui oscillent et se renversent – comme simplement une image, et notre joie est de pressentir que l'apparence n'est qu'un mensonge, tout en sachant désormais le sacré tout proche [...]. Je conclus : le baroque n'est pas un trompe-l'oeil, mais une expérience de l'être par l'illusion et son éloquence désigne cette illusion au moment même où elle la crée – rejoignant ainsi l'invisible. Une rhétorique, mais « négative » si je puis dire, le battement d'extériorité d'un cœur qui a pour vie le réel profond – qui est, en vérité, la « vraie vie » (*ibid.*, 41-42).

Encore une fois, il semble que Bonnefoy, pour développer son idée, s'appuie sur les travaux de Wölfflin. La notion d'excès, chez ce dernier, doit être comprise en rapport avec « l'idéal corporel du baroque romain », qui, délaissant « les formes élancées et déliées de la Renaissance », propose des « corps massifs, grands, aux mouvements embarrassés, à la musculature saillante et aux habits bruisants ». On dénote souvent dans l'art baroque, toujours selon Wölfflin, « un mouvement d'une impétuosité et d'une violence exacerbées<sup>97</sup> ». Tout en allant puiser dans les éléments (l'excès, l'exacerbation des sentiments, le goût pour le ravissement et l'extase) que l'on reconnaît habituellement pour l'essence même du baroque, Bonnefoy propose aussi une lecture inédite de ce qu'il appelle le « vouloir propre des formes », vouloir ici rattaché au style baroque. Le « vouloir » des formes baroques tiendrait essentiellement, selon lui, à un principe d'auto-désignation, ou encore d'auto-contestation. Si l'art baroque multiplie les éléments et fait preuve d'excès, c'est pour dénoncer les masques de l'apparence et de l'extériorité, et ouvrir la voie, par le fait même, à la présence, que Bonnefoy situe dans un « réel profond » que seul le cœur, et non le regard, peut atteindre. Nous pourrions aussi, comme le suggère Marc Fumaroli, considérer l'auto-désignation baroque comme une entreprise de « désamorçage » de fantasmes. Fumaroli constate, dans un premier temps, que l'esthétique « classique », liée très souvent au platonisme, « purifie l'image en forme pure, équivalent plastique du concept » ; l'esthétique « baroque », au contraire, « reste au niveau de l'image », l'investit

d'une « dose d'affectivité assez forte pour la retourner contre le fantasme dont elle hérite<sup>98</sup> ». En définitive, pour Fumaroli, les images baroques nous entraînent dans un leurre, mais elles ne sont efficaces que si elles-mêmes se reconnaissent d'emblée comme leurre.

Nous pouvons repartir de la vision de Fumaroli pour mieux comprendre le fait que, chez Bonnefoy, l'excès qui donne naissance à des « signes extérieurs » se dénonce également, écrit-il, « comme simplement une image ». Cela nous incite, du même coup, à tenter de détecter la résonance que trouve cette « rhétorique négative » dans sa pensée poétique. Comme nous le savons, Bonnefoy définit souvent la poésie comme un combat entre la présence et l'image, ou ce qu'il nomme aussi le rêve. Plus encore, la grande question qu'il pose à la poésie est la suivante : peut-elle accéder à la présence sans se laisser prendre au rêve ? Il semble que non, puisque, selon lui, « le rêve est partout, dès que l'on parle, il est consubstantiel au langage » (« Il reste à faire le négatif », E, 251). Il ajoute que le danger est immense pour la poésie puisqu'elle s'adonne au rêve avec une ardeur inégalée, et peut ainsi se transformer en « maîtresse d'irresponsabilité et de leurre » (*idem*). Toutefois, et c'est ici que nous pouvons commencer à entrevoir des liens avec la rhétorique baroque, la véritable poésie, selon Bonnefoy, est celle qui s'avoue que ce qu'elle a produit n'est qu'un rêve, « ce qui lui permet d'entrevoir ce qui s'entrouvre au-delà » (*ibid.*, 252). La poésie, tout comme l'art baroque, est en quelque sorte une illusion en mesure de révéler une richesse ; si elle garde en elle une bonne dose de lucidité, elle peut en effet, selon Bonnefoy, déboucher sur une connaissance, « celle des stratégies de l'illusionnement » (*idem*). L'écriture, au même titre que l'art, doit tendre vers une forme de maturation du désir, voire de simplification : c'est là un des enseignements fondamentaux de la poétique bonnefoidienne. En faisant de la poésie à la fois « la critique du rêve » et sa « forme la plus extrême » (le baroque, pour sa part, est la critique de l'apparence et le déploiement excessif de cette apparence), Bonnefoy montre comment elle peut donner à connaître « des objets de désir désormais plus simples, plus aisément partageables, qui inciteraient à nouveau, par irrefusable évidence, à cette communion dont la foi, hier, savait faire un lieu de présence » (« La Présence et l'Image », E, 201).

---

<sup>97</sup> Wölflin, *op. cit.*, p. 98.

On peut observer dans le recueil *Dans le leurre du seuil* la mise en place d'une « stratégie de l'illusionnement ». Dans la section « Deux couleurs », sur laquelle nous nous sommes déjà attardé, Bonnefoy met en effet en place ce que nous pourrions appeler une poétique du reflet, grâce à laquelle l'illusion devient révélatrice de richesse et d'évidence, grâce à laquelle, aussi, la vie peut naître « de rien qu'un rêve » (P, 271). Dans ce quatrième livre de poésie, Bonnefoy tente une plongée dans le rêve et dans l'image, non pas pour en critiquer les pouvoirs déformants, mais pour montrer qu'ils peuvent aussi nous faire accéder, par un phénomène de reflet, à un « lieu de présence ». Nous retrouvons ici la figure du passeur, chargé d'effectuer cette plongée :

Plus avant que l'étoile  
 Dans le reflet  
 Creusent deux mains qui n'ont, pour retenir,  
 Que leur confiance (*ibid.*, 271).

Penché sur l'eau du fleuve, le passeur y trempe donc ses mains pour y voir apparaître, comme sur un écran, le reflet du ciel :

Bouge dans l'eau remuée  
 L'arbre d'étoiles.  
 Prend, dans le souffle accru,  
 L'autre lumière (*ibid.*, 271-272).

Comme nous pouvons le constater, le reflet n'affaiblit pas le réel, au contraire, il le capte, l'accroît (l'étoile que l'eau reflète est devenue un « arbre d'étoiles », le souffle s'est « accru ») et favorise son rayonnement. Mais ce qui apparaît sur l'eau du fleuve est reconnu dans sa nature de reflet : le passeur qui se penche sur cette eau et sur ce qu'elle capte ne peut en effet que « boire en reflet ». La présence se trouve dès lors saisie, recueillie, à travers une « image ». Bonnefoy développe une stratégie rhétorique qui, comme l'a bien montré Gérard Gasarian, consiste à « satisfaire métonymiquement le désir en le transférant de l'objet inaccessible (le reflet) vers un objet accessible (l'eau) qui est dans un rapport de contiguïté avec le premier objet<sup>99</sup> ». Plus encore, Bonnefoy décide d'entrer, par confiance (le terme est important), dans le leurre de l'image afin « d'entrevoir ce qui s'entrouvre au-delà », et qui semble correspondre à des objets de désir simplifiés :

<sup>98</sup> Fumaroli, « La Maison du père » dans *Contrepoint*, p. 144.

<sup>99</sup> Gérard Gasarian, « La "rhétorique négative" dans la poésie d'Yves Bonnefoy » dans *Critique*, XXXVIII, n° 420, mai 1982, p. 378.

J'ai confiance, je bois,  
 L'eau glisse de mes doigts,  
 Non, elle brille.  
 Terres, entr'aperçues,  
 Herbes d'avant le temps, pierre mûries,  
 Couleurs autres, jamais  
 Rêvées si simples [...] (*ibid.*, 273).

Bonnefoy poursuit sa réflexion sur le baroque en mentionnant que l'illusion, même s'il y occupe une place importante, ne peut pas être tenu pour sa principale caractéristique. À ses yeux, « le plus important n'est pas si l'on a ou non le "sens" de telle réalité, c'est la manière d'y réagir ». (R, 179). Il en vient donc à expliquer que plusieurs modes d'être sont possibles quand on est entré dans le leurre de l'apparence : il y a soit une « contrition ascétique », c'est la réaction de l'ascète, soit « un redoublement de la mise », c'est la réaction du libertin. La conscience baroque, toutefois, ne correspond, selon lui, ni à l'une ni à l'autre de ces réactions, mais à leur fusion :

Disons que la conscience « baroque » accepte l'illusion comme telle et en fait la donnée fondamentale avec quoi il s'agit, non de se résigner au néant, mais de produire de l'être. La désillusion baroque (berninienne) est ainsi le moment déjà positif par lequel le néant aperçu se reconvertit en présence [...]. Nous ne sommes que du paraître, oui, mais le paraître en tant que paraître, cela peut se faire de l'être, puisque Dieu est la vague qui, se creusant, se regonfle. Point besoin de courage ou de vertu, mais de foi. Le bien baroque n'est pas le contraire du mal, mais celui du doute. Il faut même que la vie se soit révélée bien comme un songe pour que, dans l'écroulement des fausses preuves, apparaisse glorieusement la nécessité de la grâce » (*ibid.*, 180).

Ce qui change à partir de Bernin, selon Bonnefoy, c'est le regard porté sur l'objet. Bernin ne s'intéresse pas en premier lieu à l'objet en lui-même, à son apparence, mais au rapport qu'on peut entretenir avec lui ; son art repose donc sur un rapport qui a tout de la confiance (Bonnefoy parle d'une « adhésion confiante »), ou plus précisément du « mouvement recommencé de la foi » (*ibid.*, 32). Pourquoi « recommencé » ? Parce que, pense Bonnefoy, le mouvement avait été d'abord arrêté par une Renaissance prise dans les « pièges de l'extériorité », puis refoulé par les doutes et les angoisses du maniérisme, et finalement anéanti par les formulations de Caravage sur le vide de l'objet. Bonnefoy en vient même à faire de la foi le point central de sa définition du baroque. Bernin devient en effet, pour lui, « le témoin sur le plan de l'art de cette foi qui focalise l'espace par la présence, et déploie la durée humaine mais en même temps la recourbe, comme en spirale, dans l'unité du divin »

(*ibid.*, 34). Bonnefoy donne donc une définition assez précise du baroque, ce qui l'amène à dire qu'on ne peut associer le style à une époque précise, tous travaux confondus. On ne peut non plus rapprocher de Bernin certains artistes ou esprits qu'on avait l'habitude de placer à ses côtés. Pour lui, ceux qui ne font que ressentir le néant sans pouvoir le transformer en présence ne doivent pas être considérés comme des esprits baroques. La figure de Don Juan, très souvent assimilée au courant, en est un bon exemple. Il note que l'« abandon de Don Juan à l'instant » et son penchant pour l'immédiat pourraient, à première vue, faire de lui un personnage baroque, mais qu'il faut pousser l'analyse un peu plus loin. Ainsi propose-t-il une lecture fort originale du séducteur tout en rattachant son analyse à la question de l'apparence. Ce qui fait courir le héros, selon lui, c'est son incapacité à se saisir de la promesse de présence que lui fait miroiter l'apparence de chaque femme rencontrée. Don Juan ne cherche pas à transcender cette apparence, il ne fait qu'effleurer « l'Être dans les figures des êtres », ainsi « [...] ébauche-t-il l'expérience de la relativité de la forme, du mensonge de l'apparence, puisqu'il n'est jamais satisfait, mais, à l'encontre de Bernin, il n'en prend pas toute la mesure, séduit qu'il est toujours par une apparence nouvelle » (*ibid.*, 36). Le libertin se montre donc aveugle à celles qu'il prétend aimer : il ne s'attache qu'à certains de leurs aspects, oubliant par le fait même la profondeur cachée derrière ces aspects. Le baroque, au contraire, désire consentir à cette profondeur et s'y enraciner. Par ses girations, la « dépense » baroque, selon Bonnefoy, « s'attache à son objet de si près qu'elle n'en voit plus l'apparence, le relatif » (*idem*). Il rappelle finalement, reprenant les idées de Kierkegaard, que le héros de Tirso de Molina reste prisonnier d'une pensée « esthétique », alors que le baroque représente plutôt « le stade religieux de la conscience artistique » (*idem*), voire le stade éthique, qui privilégie, au détriment de l'apparence, le mouvement qui nous ouvre à l'objet et aux autres. Cette ouverture, répétons-le, repose sur un mouvement de conscience qu'il revient à nous d'accomplir ou non. C'est devant le *Baldaqin* de Bernin, de même que devant ses autres œuvres – l'intérieur de Sant'Andrea al Quirinale, la *Sainte Thérèse*, la *Vérité*, la Chaire de Saint-Pierre – que le mouvement d'ouverture et de consentement<sup>100</sup>, pour Bonnefoy, s'effectue avec le plus

<sup>100</sup> Le consentement du spectateur repose, d'une part, sur une décision personnelle, qui est elle-même soumise, cela semble être aussi l'idée de Bonnefoy, à la rhétorique et aux procédés baroques. Rudolf Wittkower a bien défini cette rhétorique en montrant que chez Bernin « Tout était mis en œuvre pour inclure le spectateur dans le monde de la représentation artistique [...] », *Art et architecture en Italie 1600-1750*, Paris, Hazan, 1991, p. 150.



d'intensité : « [...] de même que la couleur, dans ces chatoiements, vaut la forme, de même que les ombres, dans ces hauteurs, c'est encore de la lumière, de même il n'est rien en nous – pulsion, désir – qui se refuse encore à la gloire, et ne puisse y étinceler. Toutes les formes d'amour rédimées au sein de l'amour » (*ibid.*, 28).

### 3. 9. Borromini : la « personne obstinée dans sa différence »

Dans « L'architecture baroque et la pensée du destin », article de 1965 qui se veut d'abord un compte rendu du *Baroque* de Pierre Charpentrat, Bonnefoy reproche à ce dernier de ne pas avoir assez insisté sur ce qui oppose Bernin et son grand rival : Borromini. Pour bien saisir l'essence même du baroque, selon lui, il faut rendre compte de ses « tensions » et de ses « ambiguïtés », et rien ne peut mieux évoquer ces dernières que ce qui différencie, dans leur façon de faire, les deux artistes. Bonnefoy prend appui sur une tradition critique qui les a toujours opposés, allant même jusqu'à faire entrevoir qu'ils possèdent des personnalités antinomiques<sup>101</sup>. Bien marquer les différences entre le concepteur du *Baldaquin* et l'architecte de Saint-Yves-de-la-Sagesse l'entraîne, du même coup, à poser les bases de sa réflexion – qui trouvera toute son expansion quelques années plus tard dans *Rome 1630* – sur le sens que les créateurs de l'époque, tout en affinant leurs propositions artistiques, investissent dans la ville de Rome. Il suggère à ce propos que ce dont avait besoin l'Église de la Contre-Réforme, c'était d'un

[...] principe d'art qui ne condannât point le sensible, mais l'assumât comme d'un au-delà par l'irruption d'une force, et dans l'assentiment collectif – et pourquoi ne pas revivre dès lors l'image de la Cité vers quoi convergent toutes les routes, où certains temples sont circulaires, où l'empereur est enveloppé comme une chrysalide mystérieuse – comme l'homme à naître lui-même – dans les plis bariolés de sa liturgie ? (I, 222).

C'est en partie grâce à Bernin que le principe d'art appelé par la Contre-Réforme va voir le jour, selon Bonnefoy. Bernin représente en effet pour lui le « rénovateur de la majesté de la

<sup>101</sup> Franco Borsi, traduisant les portraits qu'Anthony Blunt dresse des deux artistes, rappelle que Bernin « était brillant et précoce, charmant, sociable. Il se mouvait avec aisance et grâce au sein de la cour papale », alors que Borromini « était mélancolique, nerveux, tout d'une pièce, et ces particularités se muèrent en une sorte de peur névrotique de tout contact humain et en une suspicion envers les gens qui atteignait presque le degré d'une manie de la persécution », *Le Bernin*, Paris, Hazan, 1984, p. 28.

Ville<sup>102</sup> » (*ibid.*, 221), c'est-à-dire celui qui a voulu revoir en elle une « société rassemblée ». Bonnefoy décrit donc l'œuvre de Bernin à partir du principe que « tout ce qui est » s'y rassemble. Ainsi, quand on veut décrire les statues ou les bâtiments nés de la main de l'artiste, nous viennent à l'esprit, selon lui, les images « d'un aimant et de son champ magnétique, ou d'un soleil dans l'orbite duquel des corps tournoient, selon précisément ces ellipses qu'avait presque récemment découvertes la spéculation de Képler » (*ibid.*, 222). À propos de la *Vérité*, une des statues faisant partie du monument à Alexandre VII (annexe xlv)<sup>103</sup>, Bonnefoy parle d'une « force » qui « enveloppe un centre à la fois proche et inaccessible » (*idem*). Cette force, qu'il faut comprendre comme la manifestation de la Présence divine, servirait, dans l'œuvre de Bernin, à faire sentir un « pôle » – qui peut se trouver ici dans la statue, plus haut sur l'autel ou en tout point du monument – capable « d'exprimer la tension qui fait l'unité du monde, la grande forme spirale qui et rassemble et transcende les mille formes ouvertes qui sont tournées vers la mort » (*ibid.*, 223). En développant ses idées sur cette forme-force, Bonnefoy peaufine également celles qu'il a émises sur l'apparence. En effet, si les multiples pôles du monument ont le pouvoir de faire pressentir une unité ou une présence, cela indique aussi que l'objet, « du point de vue de la représentation, pourra être laissé à son apparence ordinaire, à ses mille aspects non réduits aux besoins spécieux de l'Idée » (*idem*).

Dans les travaux de Borromini, Bonnefoy ne retrouve ni la volonté de rassemblement ni le mouvement de confiance qui donnent corps aux œuvres de Bernin. Les fenêtres du Palais Barberini ou l'étrange lanterne de Saint-Yves-de-la-Sagesse, par exemple, évoquent plutôt pour lui le repli et la méfiance :

[...] ce qui est là devant nous [...] semble déjà s'être reclos, profondément, sur soi-même, tel un hérisson en danger, et résiste, *faisant profil*, et affirme, avec une énergie saturnienne, les caractères propres d'une existence à jamais particulière, les signes paradoxalement restés extérieurs d'une irréductible

<sup>102</sup> Sur la foi que pouvait avoir Bernin en la grandeur de Rome, voir Franco Borsi, *op. cit.*, p. 20-21.

<sup>103</sup> T. A. Marder donne la description suivante du tombeau : « Le tombeau est placé au-dessus d'une porte, la Porta Santa Marta, à l'extrémité sud-ouest de la basilique. Le linteau de la porte disparaît sous une draperie de marbre, au-dessus de laquelle un piédestal porte un orant du défunt. Le souverain pontife est vêtu du pluvial et de l'étole, la tiare posée à côté de lui. Plus bas que le piédestal, mais bien au-dessus du sol, se tiennent quatre Vertus de marbre : en avant, la Charité et la Vérité ; en retrait, tout juste visibles, la Prudence et la Justice. Un squelette de bronze doré brandit un sablier et soulève la draperie au-dessus de la porte. En incorporant celle-ci dans la composition, Bernin renvoyait à la tradition de la Porte de la Mort, symbole de l'au-delà », dans *Bernin. Sculpteur et architecte*, New-York-Paris-Londres, Éditions Abbeville, 2000, p. 314.

intérieurité. A quoi s'ajoute aussitôt que cette autonomie si marquée prend visage avec tant de bizarrerie, hérissée d'angles imprévisibles et creusés d'ombres, qu'on y respire un je ne sais quoi de fantastique ou d'ensorcelé (*ibid.*, 225).

Bonnefoy insère son discours à l'intérieur de toute une série de critiques que l'on a adressées à Borromini, de son vivant jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, période à partir de laquelle l'originalité de l'architecte commence à ne plus être tenue pour un défaut. L'« irréductible intérieurité » de Borromini, ainsi que les « bizarres » conséquences que cela entraîne sur le plan formel, sont déjà critiquées au XVII<sup>e</sup> siècle par Bellori, représentant de l'idéal classique à Rome, dans son *Idea del pittore, dello scultore, e dell'architetto*, publié en 1672 :

[...] everyone imagines in his head a new idea or phantom of architecture in his own manner... so that they deform buildings, even towns and monuments. They use, almost deliriously, angles and broken and disorted lines; they tear apart bases, capitals and columns with crowded stucco decoration and trivial ornaments and with faulty proportions, in spite of the fact that Vitruvius condemns such novelties<sup>104</sup>.

Borromini n'est pas nommé par Bellori, mais il ne fait aucun doute que les propos que tient ce dernier visent directement l'architecte. Passeri, un des premiers biographes de Borromini, va également souligner le caractère inventif de l'art borrominien mais en prenant bien soin d'ajouter qu'il va de pair avec une capricieuse irrégularité. Bref, dans la plupart des livres écrits sur Rome à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle et tout au long du XVIII<sup>e</sup> siècle, les mêmes épithètes reviennent (ingénieux, capricieux, singulier, curieux) pour décrire ce que Bonnefoy associe, quant à lui, au désir d'autonomie de l'architecte. En 1768, Milizia, dans ses vies d'architecte, va même jusqu'à parler d'hérésie : « Borromini was one of the first men of his century for the elevation of his genius, but one of the last for the ridiculous use which he made of it... In the beginning when he was following others he did well ; but when he set up to act on his own, driven on by an uncontrollable urge to surpass Bernini, he slipped, one might say, into heresy<sup>105</sup> ».

Revenons au regard que jette Bonnefoy sur les fenêtres du Palais Barberini et plus précisément sur l'église de Saint-Yves-de-la-Sagesse (annexe xlvi). Quand il écrit qu'« on y

<sup>104</sup> Cité dans Anthony Blunt, *Borromini*, London, Allen Lane, 1979, p. 212.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 218-219.

respire un je ne sais quoi de fantastique », il reprend exactement un des termes employés par Rudolf Wittkower à propos des motifs ornementaux de la coupole (annexe xlvii) – Wittkower note que ces motifs ont « un caractère fantastique, irréel et bouleversant<sup>106</sup> ». Cela nous incite donc à être attentif à ce que Bonnefoy va dire sur le motif et le détail borrominiens. D'un côté, il part de l'idée, déjà développée par Wittkower, que Borromini confère une tension étrange et caractéristique à chaque forme et à chaque ligne ; mais d'un autre côté, il s'écarte de Wittkower en accordant une valeur négative à la conception dynamique du détail développée par l'architecte :

Un instant, un instant encore, où nous avons conçu un étrange espoir, et – gnostiques que nous voici devenus – nous portons le regard ici ou là de par l'édifice dans le désir d'une issue où le vrai réel, qui fut donc métamorphosé, serait rendu à son être : mais, cette fois, c'est pour constater que le premier motif, bien que reclos sur soi-même, s'est raccordé à bien d'autres par tout un système de rythmes, lesquels, sans l'arracher à son « en-soi » plein de rêves, ont pourtant déployé une part de son apparence, ont suspendu « un instant » ce qu'il avait d'insensé, d'incompatible avec la nature, – mais pour y consentir à nouveau dans une musique instable et fuyante, qui ne fait qu'agrandir aux proportions de toute l'église ce détail du début, toujours intérieur et séparé<sup>107</sup> (I, 224-225).

Tous les motifs et détails que perçoit Bonnefoy à Saint-Yves ne peuvent pas, même s'ils se raccrochent les uns aux autres, donner l'impression, comme c'est le cas chez Bernin, d'un rassemblement, d'une unité à travers la diversité<sup>108</sup>, et cela en raison du fait que l'artiste ne veut pas « se soumettre à l'autorité d'un centre, abdiquer devant la Présence, avouer que l'unité est plus réelle et plus vraie que l'existence particulière » (R, 78). Nous constatons donc que, pour lui, le péché de Borromini est un péché d'orgueil qui l'amène à se « préférer » à Dieu. Bonnefoy pousse plus loin cette réflexion sur la personne humaine tournée vers elle-même en reprenant à son compte l'expression employée par Milizia, le

<sup>106</sup> Rudolf Wittkower, *Art et architecture en Italie 1600-1750*, p. 226.

<sup>107</sup> Bonnefoy va reprendre la même idée dans *Rome 1630* : « Dès que Borromini sera libre d'agir, et le maître d'un édifice, on le verra [...] développer les réseaux d'une émouvante musique, où chaque forme, essayant de sortir de soi, se lie à une autre forme et une autre encore par une rythmique très subtile, mais sans faire jamais que reconstituer à un plus haut niveau de complexité le malheur de la forme close » (p. 80).

<sup>108</sup> On retrouve l'idée contraire chez Wittkower lorsqu'il lève la tête en direction de l'intérieur de la coupole de Saint-Yves : « À mesure que s'élève cette coupole aux formes si variées, les contrastes s'atténuent progressivement jusqu'au point culminant, et la montée s'achève paisiblement sous le lanternon, en un cercle parfait orné de douze étoiles. C'est dans ce raccourci rapide, qui mène de la multiplicité à l'unité, du dissemblable et de la variété à la simplicité du cercle, que réside en grande partie la fascination qu'exerce cette chapelle », *op. cit.*, p. 226..

néo-classique, pour cerner l'état d'esprit de l'architecte : « Un *ebanista fantastico* ». Aux yeux de Bonnefoy, Borromini est aussi « un ébéniste du rêve », c'est-à-dire « le créateur minutieux d'objets ininsérables dans l'univers, sans rapport d'échelle avec le réel, et cela parce qu'ils sont entièrement sur le plan de l'existence mentale, où un moi aussi souverain que captif poursuit indéfiniment ses chimères » (I, 225). Bonnefoy, tout comme Bernin à l'époque, croit donc que Borromini, dans ses élans créateurs, « prend modèle sur la chimère »<sup>109</sup>. Ce choix implique un raffinement de la technique (cette dernière, écrit Bonnefoy, est pour Borromini « notre suprême ressource en face de la nature, en concurrence avec elle », R, 82) qui mène le créateur à s'enfermer en lui-même, quitte à produire des formes qui ne trouvent plus d'écho dans le réel.

Bonnefoy retrouve ainsi chez Borromini, non pas des attributs baroques, mais plutôt des caractéristiques dont il s'est déjà servi pour définir le maniérisme : virtuosité technique, repli sur soi, « “en-soi” plein de rêves », désaccord du réel avec l'être (ou la présence). Les relents de fantasmes maniéristes qu'il détecte chez l'architecte correspondent pour lui à une attitude gnostique qui est à la fois refus du monde et réclusion dans un espace mental et onirique. Dans *L'Arrière-pays*, Bonnefoy s'est longuement expliqué sur ses propres tendances gnostiques, sur l'émotion qui le saisissait parfois à l'idée de partir à la recherche d'un ailleurs plus satisfaisant, ailleurs qui ne s'avère être trop souvent que le produit de nos rêves et de nos imaginations désirantes. Ainsi ne sommes-nous pas surpris de le voir parler de « bonheur » et d'« incomparable élégance » lorsqu'il se confronte aux œuvres de Borromini. Devant ces dernières, il demeure toutefois vigilant et ne peut que s'opposer à ce qu'elles proposent, et ce, au nom d'une ouverture à l'autre, d'une participation à la présence. En effet, ce que met au premier plan Borromini, ce n'est, au bout du compte, que la « personne obstinée dans sa différence » et qui rêve d'un salut « en se multipliant comme par reflets, à l'infini » (I, 225). Un parallèle est ainsi créé entre le motif borrominien, forme close qui se répète en vain, et le « Je » borrominien qui s'investit dans ce motif, un « Je » épris de lui-même, narcissique. Le ressassement borrominien – qui a tout d'une musique

---

<sup>109</sup> Anthony Blunt rapport l'anecdote suivante : « Bernini said to Chantelou during his visit to Paris in 1665 that Borromini's architecture was “extravagant” and that “he was an ignorant Goth who had corrupted architecture”, and he added that “a painter or a sculptor in their architecture take as guide to proportion the human body, but Borromini must have based his on chimeras” », *Borromini*, p. 212.

subjective et moderne – amène Bonnefoy à s'interroger sur ce qui se joue dans les profondeurs de l'inconscient, au niveau le plus libre et le plus obscur. Selon lui, il faudrait peut-être chercher à comprendre l'esprit de l'architecte à partir d'un « inconscient moderne où nul grand mythe d'intégration n'assure plus le rayonnement de l'évidence du monde » (*ibid.*, 229-230). Cet inconscient serait un théâtre où le « Je », « envahi par les pulsions les plus brutes », perdrait à la fois le monde et sa propre figure. Borromini, semble dire Bonnefoy, parce qu'il a voulu exister narcissiquement, parce qu'il a voulu être « souverain de sa propre forme », reste pris dans un rapport énigmatique et désespérant à lui-même ; bref, il « n'a pu que se laisser envahir, et briser, par ses instincts dissociés désormais de l'économie du réel » (*ibid.*, 230). S'établit donc chez l'artiste un rapport aliénant au monde, qui bloque toute possibilité de venue de la présence. En effet, pour Bonnefoy, ce n'est pas dans le libre épanchement du rêve, des pulsions et des fantasmes que la présence peut surgir. Au contraire, cette dernière est d'abord un ordre, une transparence des forces, une évidence du moi » (*idem*). Ainsi devons-nous resituer le débat entre Bernin et Borromini à partir de cette définition : le premier est celui qui veut, à Rome, et en Rome, rendre gloire à « la réalité d'un ordre sacré montant à travers le monde » (*ibid.*, 232) ; le second est celui qui, en laissant libre cours à un moi qui se préfère et se sépare, brise l'évidence, l'unité et l'ordre berniniens.

### 3. 9. Poussin : la clarification du moi

Un des buts que s'assigne Bonnefoy dans *Rome 1630* est de caractériser les œuvres de cette époque sans se détourner complètement de Bernin ni de la définition accolée au baroque. Nous avons vu, dans la dernière section, pour quelles raisons Borromini, à ses yeux, s'engageait dans un art qu'il faudrait situer à l'extrême opposé de celui du créateur du *Baldaquin*. Lorsqu'il se détourne de la sculpture et de l'architecture pour revenir à la peinture, Bonnefoy ne s'écarte pas pour autant de ses intentions de départ : en effet, il se demande si on ne pourrait pas découvrir une forme de berninisme sur le plan pictural. Du moins est-ce ainsi qu'il aborde l'œuvre de Poussin, dont le *Martyre de saint Erasme* (annexe xlviij), un des premiers tableaux d'envergure peints en 1629 par le jeune peintre français installé depuis cinq ans à Rome, a retenu l'attention de Bernin. Bonnefoy perçoit dans ce tableau, d'une part, ce que les œuvres du grand architecte baroque dégagent et

donnent à sentir : « les vertus de force et de dynamisme dans l'unité, les mouvements obliques dans l'équilibre », « une énergie, un rayonnement », « une robustesse » (R, 59), et, d'autre part, en raison de la « clarté de couleur » et de la « conviction » qui en émanent, le refus de toute pensée gnostique, celle dans laquelle Borromini reste prisonnier dans ses oppositions excessives entre ombre et clarté. Le *saint Erasme* peut nous laisser croire que les grands idéaux baroques promulgués par Bernin trouvent sur le terrain de la peinture, vers 1630, un autre lieu pour se développer. Mais Bonnefoy ajoute que la trajectoire qu'emprunte le peintre dans les années qui vont suivre le détourne de la conscience baroque ; en effet, Poussin fournit à l'esthétique picturale une nouvelle tangente, que nous aimerions cerner puisque, en établissant des rapports entre sensualité et raison, elle nous permet de réinterroger une dernière fois la notion de conscience de soi, une des bases de ce chapitre.

Pour bien comprendre la peinture de Poussin, il faut, selon Bonnefoy, dévoiler certains faits concernant sa formation d'artiste. Il s'intéresse ainsi au milieu où travaille le peintre dans les années 1620 à Rome, milieu au sein duquel on retrouve Cassiano dal Pozzo, figure intellectuelle importante de l'époque, ami de Galilée, naturaliste, archéologue et, ce qui est plus important, mécène de Poussin. Cassiano, en assurant une sécurité matérielle au peintre, le détourne des commandes de l'Église ou des grandes familles romaines, et l'incite donc à travailler librement, selon ses propres exigences, fait nouveau dans l'histoire de la peinture. De plus, note Bonnefoy, Cassiano est un mécène au statut particulier, un mécène critique, qui, donnant à la raison une place prédominante dans la création artistique, va fortement influencer Poussin dans ses choix esthétiques. Le mécène, notamment, encourage le peintre « à donner un sens spirituel à ce qu'il aimait si spontanément, la lumière et la couleur des grands peintres de Venise » (*ibid.*, 103). Bonnefoy montre comment la formation « raisonnée » que reçoit Poussin auprès de Cassiano, dès 1626, entre en conflit avec une attitude plus spontanée qui le liait à la tradition vénitienne et que l'on sentait transparaître dans les tableaux d'avant 1630 dont nous venons tout juste de parler (cf. le *Martyre de saint Érasme*). Nous pouvons sentir chez Poussin, selon Bonnefoy, une tension entre deux pôles : d'un côté, « l'expression spontanée, irrationnelle et pour une part inconsciente d'un

*tempérament*<sup>110</sup> », et, de l'autre, « la contrainte toujours lucide, bien que variable dans ses méthodes, que cherche à exercer sur lui une *volonté* fortement armée de logique » (R, 104-105). Dans un autre article sur Poussin, Bonnefoy file la métaphore psychanalytique sur le balancement entre principe de plaisir et principe de réalité ; il note en effet que le peintre oppose, « là où le désir cherchait son plaisir et rien d'autre, l'activité d'un *sur-moi*, donné pour nécessaire à la création artistique parce que, gardé au plan des valeurs, c'est-à-dire de l'existence effective, il permet de rester et véridique et lucide » (« Les Bergers d'Arcadie », DCL, 100). Bonnefoy pointe du même coup les deux pièges dans lesquels peut se laisser prendre la sensibilité poussinienne : d'une part, cette peinture peut se perdre dans une rêverie sensuelle, dans une reconstitution d'un âge d'or, ce qui peut la mener à une passion pour l'image, passion parfois néfaste, nous l'avons vu, parce que créatrice de rêve ; d'autre part, cette peinture peut perdre, avec un immense regret, les richesses du sensible si le moi qui la gouverne se montre trop lucide et trop raisonné. Il désire donc analyser en détail le caractère conflictuel de la création chez Poussin, ainsi que les décisions du peintre qui vont l'aider à surmonter l'angoisse provoquée par cette tension conflictuelle.

Les déchirements poussiniens, aux yeux de Bonnefoy, sont davantage moraux que religieux. Le peintre serait, contrairement à Bernin, inapte « aux embrasements de la foi » (R, 108) ; de même, son art se situerait « à cent lieues [...] du mysticisme baroque et de son idée de la grâce » (*idem*). Bonnefoy suppose que ce serait précisément l'incapacité de Poussin à suivre les voies de la conscience baroque qui l'aurait incité, à ses débuts à Rome, à peindre « “par hypothèse” dans l'esprit où Bernin sculptait » (*idem*). Ainsi, en raison de l'unité qu'ils dégagent et du drame poignant qu'ils transmettent, le *Martyre de saint Erasme*, de 1628, et plus encore l'*Apparition de la Vierge à saint Jacques le Majeur* (annexe xlix), de 1629, peuvent laisser croire qu'ils sont, au premier regard, des œuvres baroques. Mais Bonnefoy prend bien soin de conclure que ce qui émane avant tout de ces

---

<sup>110</sup> Bonnefoy rappelle à ce propos que le poète Marino, qui avait présenté Poussin aux Barberini lors de son arrivée à Rome, disait du jeune peintre qu'il était souvent pris d'une « furia di diavolo » (un emportement de démon). Il fait également remarquer que dans les scènes de batailles peintes au milieu des années 1620, notamment dans le *Massacre des Innocents* (Chantilly), « on est frappé par la fougue avec laquelle Poussin sait apprécier dans les corps la tension des muscles, l'agressivité des pulsions, la profondeur de la cruauté ou de l'épouvante » (« Les Bergers d'Arcadie », DCL, 128). Finalement, il note que Poussin s'empare du thème de la nymphe épiée par des satyres et propose des tableaux qui regorgent d'une « sensualité plus lourdement marquée et plus explicite que chez aucun Italien de ces années-là » (*idem*).



tableaux n'a rien de commun avec l'extase baroque, née d'une rencontre avec Dieu. Le *Martyre* et *l'Apparition* rendent plutôt compte d'un autre type d'instant, « celui tout physique de la sensation la plus sensuelle, écoutée à travers tout l'être dans son retentissement tout charnel » (*idem*). Fortement secoué par le personnage de saint Jacques, en qui il reconnaît la « figure parfaite de l'homme de jouissance » (*idem*), Bonnefoy en vient à supposer que Poussin a sûrement dû prendre conscience, en observant lui-même le personnage qu'il avait peint, des pouvoirs limités et contraignants de la peinture lorsqu'elle ne propose, au risque d'un cloisonnement, qu'une expérience des sens. Selon lui, Poussin, soucieux de préserver son penchant pour la délectation sensible, mais tout en ayant à l'esprit le possible aveuglement vers lequel peut mener cette dernière, se lance par la suite dans de nouvelles compositions afin d'approfondir (ce qui ne se fera pas toujours avec succès) ce qui vient de lui être révélé. Ainsi naissent les *Bergers d'Arcadie* (version de Chatsworth), *l'Inspiration du poète* (version de Hanovre), la *Bacchanale à la joueuse de luth* et *Narcisse et Echo*.

Bonnefoy semble surtout s'intéresser chez Poussin à ce que nous pourrions appeler un principe de ressaisissement. Les *Bergers*, *l'Inspiration* et la *Bacchanale*, selon nous, retiennent principalement son attention parce que le peintre en propose, un peu plus tard, une seconde version. Nous tâcherons ainsi de comprendre comment Bonnefoy dresse une comparaison entre la première *Inspiration du poète* (annexe I) et la seconde, que l'on retrouve au Louvre (annexe II). Il y aurait eu, au cours des deux années qui séparent leur production, « une révolution de pensée » (*ibid.*, 111)<sup>111</sup>. Bonnefoy rapproche la première version de la façon de faire de Pierre de Cortone : elle est une composition oblique et pleine

<sup>111</sup> Voir à ce propos les analyses de Marc Fumaroli dans « *L'Inspiration du poète* de Poussin : les deux Parnasses » dans *L'École du silence. Le sentiment des images au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Flammarion (Champs), 1998, p. 177-182. Fumaroli fait d'abord remarquer que les deux tableaux ont semblablement le même schème iconographique, mais que la première *Inspiration*, « interprété[e] dans un tout autre style pictural », comporte des « modifications de détail qui réorientent profondément le sens de l'ensemble », le tableau formant ainsi « une sorte d'antithèse de *l'Inspiration* du Louvre » (p. 177-178). D'une manière plus précise, Fumaroli s'attarde aux différents personnages, présents dans les deux tableaux, afin de bien cerner les différences. La Calliope-Minerve du Louvre, « dont la dignité et la grâce antiques appuyaient le dieu de la lumière de sa propre vocation au savoir et à la sagesse », apparaît dans la première version comme un mélange de Muse et de Bacchante : « son attitude inquiète, le désordre de son vêtement, l'égarement de son regard, en font une de ces Ménades que Poussin multiplie dans les années 1626-1628, dans ses petites mythologies érotiques et dans les *Bacchanales* de sa première manière ». De même, Apollon « n'est plus seulement Apollon, dieu de la lumière, de la poésie, de la musique : la lyre délaissée est jetée à ses pieds, il est surtout un bel adolescent

de mouvement, une composition chargée de « lourdes lumières troubles » (*idem*). La deuxième version, quant à elle, transforme le mouvement et l'obliquité en une « immobilité solennelle » et symétrique ; de même, le « jeu si sensuel des chairs vibrant dans les ombres » semble s'effacer au profit d'une « lumière d'esprit » qui éclaire de « pures carnations lisses » (*idem*). Le nouvel art de Poussin semble fasciner Bonnefoy en raison des points de contact que cet art tente d'établir entre la chair et l'esprit. Cette « fusion d'une forme restée sensible et d'une pure pensée » (*idem*) – ce que Bonnefoy nomme « l'Intelligible » –, ne peut qu'aider le peintre à se sortir d'une plongée béate et inconsciente dans la sensation. Bonnefoy compare en effet la première *Inspiration*, répétons-le, aux travaux de Pierre de Cortone, à propos desquels il mentionne que l'immersion complète dans la sensation qu'ils laissent entrevoir « exclut de soi notre conscience particulière » (R, 74). Il ajoute également que Pierre de Cortone « n'est pas baroque, il ne sait rien de l'instant où se ressaisit le *Longin*, où s'éprouve infinie la *Sainte Thérèse*, il respire suavement comme l'animal ou la plante dans la torpeur de l'intemporel, à tout le moins dans le rêve d'un âge d'or hors du temps » (*idem*). La mise à mort d'une « conscience particulière », qui exile le sujet hors du temps et dans une forme de béatitude sensuelle, apparaît aussi dangereuse et néfaste, aux yeux de Bonnefoy, que le trop libre déploiement d'une particularité subjective, liberté qui, nous l'avons vu, nourrit *l'éros* bonnefidien et le narcissisme qui le sous-tend. Bonnefoy semble vouloir atteindre un point d'équilibre qui permettrait une « mise en ordre » du moi (ou de la conscience). Dans la deuxième *Inspiration*, Poussin userait donc d'un « ardent rationalisme » afin de clarifier ses désirs. En effet, un « souci d'analyse » influencerait la production des années 1630 et cette volonté de connaissance deviendrait un moyen de contrebalancer les premiers élans d'un tempérament par nature trop sensuel, voire irrationnel. « Connaître, analyser, ramener ses passions à leur loi », pour Poussin, signifierait donc « s'élever au-dessus d'elles » (*ibid.*, 112). Ce processus de sublimation ou de « catharsis » irait de pair, chez le peintre, avec un travail formel. Bonnefoy explique que la forme, pour Poussin, représente une « réalité spirituelle » ; ainsi, perfectionner cette forme équivaldrait à vivre, avec une plus grande authenticité, une expérience morale. La deuxième *Inspiration*, puisqu'elle témoigne d'un ressaisissement à la fois formel et spirituel, accepte et accueille donc les aspects sensibles et sensuels de

---

allongé lascivement et entièrement dénudé : c'est aussi Bacchus dans l'enthousiasme et l'ivresse de ses mystères » (*ibid.*, p. 178).

l'existence « sans que soit affaiblie pour autant la qualité proprement morale » (*ibid.*, 113). Bref, conclut Bonnefoy, Poussin a indiqué un « plan où vertu et nature se prolongeant l'une l'autre, on peut, par delà l'analyse, viser à une forme totale où esprit et sensible viendraient à n'être plus qu'un » (*idem*).

Si Poussin est parvenu à un équilibre dans la deuxième *Inspiration du poète*, c'est qu'il a pu, répétons-le, analyser ses passions. Ce dernier terme, ici, doit nous renvoyer, non pas au sens qu'il prenait dans la dynamique baroque, mais au sens qu'il revêt dans l'économie des rapports entre image, rêves et désirs. En effet, à propos de Poussin, Bonnefoy note qu'une analyse des passions est nécessaire puisque ces dernières bouleversent son « moi ordinaire » et le « retiennent dans le désir » (« Les Bergers d'Arcadie », DCL, 134). Il propose ensuite que l'analyse dans laquelle s'engage le peintre commence avec *L'Inspiration* du Louvre et se poursuit dans bon nombre de tableaux des années 1630 (les deux *Enlèvement des Sabines* et *La Manne*, par exemple). Par l'entremise de ces tableaux, Poussin, écrit-il, « va étudier les effets de la peur, de l'avidité, de la convoitise, il va considérer la cruauté, la violence, il va reconnaître aussi le désintéressement, la capacité d'affection, et il va mettre en évidence, ce qui est nouveau en peinture, les virtualités morales et spirituelles des femmes, ainsi Herminie soignant Tancrede » (*idem*). Ce que l'essayiste cherche à dire à travers Poussin recoupe encore une fois ses propres idées sur l'altérité : nous ne pouvons cheminer vers l'autre que si nous nous détachons de tout intérêt personnel, que si nous apaisons nos passions les plus violentes. L'autre, pour Bonnefoy, c'est aussi, d'une manière plus générale, la beauté « qui gît dans les choses du monde », et cette beauté demeure également inaccessible « à qui éteint son regard avec les faux joyaux de sa rêverie » (*idem*). Ainsi, Poussin ne pourrait atteindre cette beauté (ni mettre de l'avant quelque qualité morale que ce soit) que s'il parvenait d'abord à affronter les passions néfastes et destructrices qui l'affectent, puis à les surmonter. Bonnefoy associe le long cheminement du peintre à ce qu'il nomme un « travail du négatif » (*idem*). Dans les *Entretiens sur la poésie* se trouve un essai intitulé « Il reste à faire le négatif », article qui peut nous aider à mieux définir ce qui se cache derrière l'expression employée à propos de la quête poussinienne. Pour ce faire, nous ne nous arrêterons qu'à la définition que donne Bonnefoy du « positif » : « Le positif ? C'est pour moi cette suffisance, cette paix qui affleurent dans le spectacle du monde, dès qu'on comprend que celui-ci n'est rien d'autre

[...] que la simultanéité, la contiguïté – l'unité – de ses parties » (E, 240). Cette définition ne devient porteuse de sens que lorsqu'on constate que, pour Bonnefoy, Poussin, dans ses analyses, doit revenir sur une autre passion délétère : le désir de possession, qui empêche de voir l'unité du monde. En effet, croit-il, « si l'être humain est aveugle à la beauté de la création, c'est parce que son désir de posséder [...] l'oblige à ne retenir que quelques aspects seulement de l'immense réalité sensible, ce qui le prive de la perception des autres aspects, et crée en lui une aliénation, celle qui précisément le vouera au fantasme [...] » (DCL, 133). Développant ses théories sur les rapports entre les états internes d'un sujet et ses capacités perceptives, Bonnefoy en arrive donc à affirmer que c'est tout le champ perceptif du sujet qui s'amoindrit lorsqu'il ne peut se ressaisir et se purger des affects négatifs qui l'habitent.

Jouant sans doute avec l'iconographie de *l'Inspiration* du Louvre (on y voit, entre autres, Apollon tenant dans ses bras une lyre), Bonnefoy poursuit ses réflexions sur Poussin en les faisant entrer dans le giron de la musique. En effet, pour bien mener son travail sur les passions, le peintre doit avoir recours, selon lui, à une « *musique savante* » (R, 122), qui peut éduquer le désir. Ailleurs, Bonnefoy note aussi que la musique a le pouvoir d'« élever l'âme au-dessus des passions » (« Un débat de 1630 : *La Peste d'Asdod* et *L'Enlèvement des Sabines*, DCL, 105-106). Cette « *musique savante* » entrerait en opposition avec une « *musique panique* », que l'on retrouverait dans la première manière romaine de Poussin, dans la *Bacchanale à la joueuse de luth* par exemple. L'emploi que fait Bonnefoy du mot « musique » à propos du peintre doit être compris à partir du procès de la musique sensible chez saint Augustin, tel qu'analysé par H.I. Marrou dans *Saint Augustin et la fin de la culture antique* :

Pour la conscience moderne, la musique et d'une façon générale l'art est en relation étroite avec la haute idée que nous nous faisons de la *sensibilité*, source d'expériences originales et précieuses. Mais un philosophe antique imprégné de la tradition platonicienne ne possède pas cette notion de la sensibilité. Il ne connaît que *sensus*, la sensation, qui est une chose beaucoup moins honorable ; c'est la forme la moins élevée de l'activité de l'âme, où les exigences du corps jouent un rôle fâcheux<sup>112</sup>.

<sup>112</sup> Cité dans les notes et compléments à *Rome 1630*, p. 198-199.

Bonnefoy semble donc croire que Poussin a été influencé par les conceptions augustinienne sur la musique comme *sensus*, donc une musique qu'il faut ennoblir. Aux « accents paniques et troubles de la *Bacchanale à la joueuse de luth* » (« troubles » parce qu'ils ont tout du « charme sensible de la modulation », R, 199), Poussin doit donc substituer la *disciplina*, par laquelle il lui est possible de faire revenir la modulation musicale « à ses lois mathématiques ». Le peintre doit constamment réprover l'attraction naturelle qu'il éprouve pour l'*immédiat* (soit le caravagisme de l'objet brut, dans le *Massacre des Innocents*, de Chantilly, soit le vénétianisme de la délectation sensuelle), pense Bonnefoy, parce qu'elle « « détruit la peinture » qui est pour lui une discipline d'esprit » (*idem*). Il peut paraître surprenant de constater que Bonnefoy valorise si fortement une peinture qui craint l'*immédiat*, lui qui, on le sait, éprouve pour cet *immédiat* un si fort attrait. Mais n'oublions pas, pour l'instant, que la richesse sensible, dans cette « musique savante », n'est pas complètement perdue, selon lui. La musique permet de transmuter, sur le plan de l'esprit, des données sensibles (couleurs et formes), mais en retour elle ouvre également ce même esprit « à l'âme du monde » (DCL, 132).

Toutefois, l'équilibre que réussit à atteindre Poussin entre raison et sensualité dans l'*Inspiration* du Louvre ne tiendra pas toujours. Certains tableaux ultérieurs, le *Triomphe de Pan* (annexe lii) ou le *Maître d'école de Faléries* par exemple, briseraient cet équilibre. Le peintre, davantage pédagogue que chercheur de vérité, aurait désormais recours « à un plus violent stoïcisme<sup>113</sup>, d'où une sécheresse » (R, 114). Il n'y a qu'un pas à franchir pour que Poussin tombe dans une forme d'académisme, que David incarnera un peu plus tard quand il voudra « contrôler trop abstraitement les instincts qui le tyrannisent » (*idem*). Si l'on suit bien les idées de Bonnefoy, il faut comprendre que, pour lui, la transmutation du sensible en esprit risque à tout moment de basculer dans l'abstraction. En d'autres mots, le recul de l'esprit, étape nécessaire dans le processus pictural chez Poussin, peut déboucher sur le vide et sur un oubli du sensible. Bonnefoy parle à ce propos d'une « délectation purement mentale » qui entraînerait le peintre à refouler ses transports amoureux, c'est-à-dire à couper les ponts avec « les êtres particuliers auxquels seulement le cœur s'attache » (*ibid.*, 123). Mais, appuyant encore une fois ses analyses sur le principe de ressaisissement, il se

---

<sup>113</sup> À propos du stoïcisme chez Poussin, voir Jacques Thuillier, *Nicolas Poussin*, p. 52-58.

demande si Poussin, plongé trop profondément dans « l'académisme », n'en viendrait pas à regretter, par effet de contraste, ce que pourrait lui apporter les élans de son « être irrationnel », qui gisent encore en lui, comme les souvenirs gardés intacts des « aspirations d'un enfant » (*idem*). Pour contrebalancer ses penchants souvent trop rationnels, l'œuvre poussinienne, en offrant en autres des tableaux comme les *Moïse sauvé des eaux* (annexe liii) ou *L'Empire de Flore* (annexe liv), opèrerait donc pour un cheminement « [...] de rêve en rêve, où la question de l'amour, comme le baroque la pose, va reparaître, à partir à nouveau de ses expériences premières, jamais éteintes, l'enfance, le vrai lieu, la femme rédemptrice, le destin » (*idem*).

Se concentrent souvent, dans certains récits en rêve de Bonnefoy, les thèmes associés aux « expériences premières » de l'amour qu'il entrevoit chez Poussin : l'enfance, le vrai lieu, la femme rédemptrice, le destin. Il est donc tentant de faire l'hypothèse suivante : avec ces récits, Bonnefoy ne chercherait-il pas à accompagner Poussin dans son travail de mémoire et de reconquête de situations précieuses de l'existence, où s'enracine, pour reprendre les termes de H. I. Marrou, la *sensibilité* ? Nous nous arrêterons brièvement à un récit pour montrer comment Bonnefoy valorise la création de liens amoureux avec des « êtres particuliers » et dévoile les « aspirations d'un enfant » qui se rattachent à ces liens. Nous partirons donc du récit « L'Égypte », que l'on retrouve en ouverture de *Rue Traversière*. Dans la troisième partie de ce récit, le narrateur rappelle à sa mémoire un souvenir d'enfance, dont l'action se déroule à Toirac, village où se trouve le jardin que nous avons associé, si on s'en souvient bien, au vrai lieu (cf. 2. 7. 1). Le narrateur évoque le moment où, dans sa jeunesse, il arrivait en train à la gare du village pour être accueilli par des membres de sa famille. Sur le quai, outre la famille proche, se tenaient les gens de l'endroit, parmi lesquels surgissait la « *Promé té ché* », la folle du village tout habillée de noir, « coiffée d'un vaste panier, eût-on dit, de fruits et de fleurs, bien défraîchis » (RT, 14) et qui ne cessait de répéter : « Ah je te promets que... ». Le narrateur explique qu'il en était venu à penser qu'elle débitait ces mots parce qu'un « fiancé l'avait quittée une fois dans cette gare et n'était pas revenu » (*idem*). La vieille femme, à qui personne ne porte plus attention, attache toutefois le cœur du jeune garçon : « Je l'aimais, il me semblait qu'elle était la terre même, la terre dont je sentais bien [...] qu'elle vieillissait aphasique. Et je

rêvais que je réparerais un jour, mais comment ? la faute de celui qui s'était enfui au matin du monde » (*ibid.*, 15). L'amour qu'entretient le narrateur pour la « *Promé té ché* » porte donc ses désirs vers un idéal de réparation, qui sera pris en charge, plus tard, par l'écriture (si nous acceptons de voir dans ce récit le témoignage que livre Bonnefoy sur une des raisons qui l'ont incité à écrire de la poésie). La parole poétique viendrait à la fois réparer un manque, à situer sur le plan amoureux et affectif, et rendre hommage à une terre, désormais dépourvue de parole, « aphasique ». En ce sens, il faudrait, comme le propose John E. Jackson, considérer la vieille femme du récit comme le symbole, même si flétri, « de l'abondance naturelle, de la vie d'une nature dont elle porte d'ailleurs les attributs floraux et fruitiers dans un panier sur la tête. Cette folle est Flore et Pomone tout ensemble, elle est le don absolu, don de celle qui a tout donné et attend les mots de reconnaissance qui l'apaiseraient<sup>114</sup> ». À propos des *Moïse sauvé des eaux* et de *L'Empire de Flore* de Poussin, Bonnefoy disait qu'ils engageaient le peintre à revenir sur des expériences premières et fondatrices de l'enfance. Bonnefoy ne fait-il pas de même dans son récit ? Et, sans trop forcer la note, ne pourrions-nous pas entrevoir, dans l'aspiration du jeune garçon de « L'Égypte » (secourir par amour un être abandonné dans l'espoir de le voir « reflleurir »), les thèmes que développent les deux tableaux de Poussin ?

Revenons une dernière fois à la question de la « *musique savante* ». Lorsque Poussin en fait un usage abusif, il risque, selon Bonnefoy, de tomber, outre l'académisme, dans un autre piège : le vide attaché à la « beauté des nombres » quand elle « tend à la perfection formelle » (R\*, 241). Mais le peintre, encore une fois, trouverait le moyen de se ressaisir, comprenant que la Forme parfaite ne retient rien et que les lieux qu'elle bâtit, par l'entremise de l'Idée, ne sont « qu'un grand rêve, où la conscience de soi se perd » (*idem*). Poussin en arriverait donc à penser « que si l'Un est le bien, les chiffres qui disent le révéler peuvent, eux, n'être que mirages ; que la terre *est*, comme cette poussière du sol romain qu'il ramasse, mais que le paysage qui la figure peut n'être parfois que vue de l'esprit, comme on dit si bien » (*idem*). Bonnefoy poursuit son analyse en associant la quête de beauté formelle dans laquelle s'engage parfois le peintre à une méconnaissance, voire à un redoublement aveugle, de la Création. En d'autres termes, cette quête l'entraîne, et nous

<sup>114</sup> John E. Jackson, « Origine et mémoire II. L'écriture et le rêve » dans *Mémoire et création poétique*, Paris,

retrouvons la grande idée qui parcourt tout notre chapitre, dans « l'élaboration purement mentale – l'image, pour tout dire » (*ibid.*, 242) – de cette même Création. L'œuvre dernière de Poussin (qui comprend entre autres le *Paysage au serpent* et *l'Orphée et Eurydice*) devrait donc être vue comme une dénonciation des images produites « au seul bénéfice du rêve » (*ibid.*, 244). Par le fait même, cette œuvre nous obligerait à nous poser des questions sur toute une époque, profondément marquée par la question de l'image : « Le Seicento, qui est venu si près des choses comme elles sont, mais en produisant de ce fait les premiers tableaux qui peuvent faire rêver de façon prenante à une réalité plus intense, plus achevée – ontologiquement – que la nôtre, est-il aussi l'époque qui découvre le leurre de ces images, et demande à y mettre fin ? » (*idem*).

Nous nous attarderons, pour clore ce chapitre, à un autre récit de Bonnefoy qui met en scène un peintre : « L'artiste du dernier jour »<sup>115</sup>. S'y exprime clairement, s'y condense également, selon nous, toute la problématique du rêve et de l'image. Le récit interroge aussi, au même titre que l'œuvre dernière de Poussin, les leurre de l'image, ou les méfaits qu'elle peut faire subir à la Création. En effet, « L'artiste du dernier jour » expose le péril dans lequel se trouve le monde par faute d'avoir laissé se multiplier les images. Plane la menace que le monde est sur le point de finir, car « l'ensemble des images qu'a produites l'humanité aurait passé en nombre celui des créatures vivantes » (RT, 115). Il y aurait donc, « en cette seconde fatale », « davantage [...] de contours vagues de bêtes sur des parois de cavernes, de Madones en robes rouges dans l'écaillage d'une fresque, de paysages, de portraits [...] que de fourmis, d'abeilles, de singes, d'hommes » (*idem*). Se trouve ainsi dénoncée la rupture de l'équilibre entre le paraître et la vie, entre les choses représentées depuis les premières manifestations artistiques et « ce qui est »<sup>116</sup>. Plus encore, un anathème

---

Mercure de France, 1992, p. 68.

<sup>115</sup> Avant d'être inséré dans *Rue Traversière*, « L'artiste du dernier jour » faisait partie du livre du même nom (livre bilingue, traduit et publié par Ferdinand Arnold, Asphodel, Las Palmas de Gran Canaria, 1985), dans lequel figurait aussi le texte « Le Vautour » (cf. 3. 1).

<sup>116</sup> Serge Canadas résume bien le propos en affirmant que « ce n'est donc pas la représentation d'une apparence qui est litigieuse, mais un pouvoir de capture de l'image qui double l'être [...]. L'image est préférée à l'être ». Canadas met en ensuite en valeur la pertinence actuelle des idées de Bonnefoy : « Tout en rendant compte du drame d'une création qui se préfère à la Création, d'une représentation qui rivalise avec le réel, Bonnefoy touche un problème majeur de l'époque, qui écrase la profondeur, le temporel, la maturation, le devenir dans le brio et le lustre d'une pellicule, d'un reflet », « Terre, Mère tragique » dans *Critique*, XLX, janvier-février 1994, p. 11.



est lancé contre l'image, qui, contrairement à la perception qui « n'est que naturelle », « ajoute » et « modifie » (*ibid.*, 116). Pour que le monde soit sauvé, pour que « la vie [ne] s'effondr[e] [pas] sous le poids du rêve » (*idem*), propose une voix mystérieuse qui s'intercale parfois dans le récit, il faudrait qu'une image, tracée par quelque artiste, soit « lavée » « de son être — de sa différence — d'image » (*ibid.*, 117) :

Lavée, comme la paillette d'or dans le ruisseau ; délivrée, en sa naissance même, en sa conception par l'artiste, de la boue de la rêverie [...]. Que, tout d'un coup, cette figure ne montre plus, ne dise pas, ne suggère rien, ne soit plus la rivale illicite de ce qui est — *soit*, elle-même et tout simplement, comme les images jamais ne furent [...], *soit* comme l'arbre ou la pierre sont, dans l'ignorance d'eux-mêmes (*idem*).

On comprend l'allégorie qu'Ébauche Bonnefoy : l'image a un pouvoir déformant, dénaturant, ne serait-ce que parce qu'elle refoule l'évidence première de ce qu'elle représente. Le défi de l'artiste serait donc de trouver une nouvelle façon de représenter, qui ne cristalliserait pas la peinture en image – image qui, nourrie par la rêverie, trouble les expériences perceptives qu'un sujet a eu au contact des phénomènes du monde —, mais qui ferait que l'art pictural résonne par lui-même, en une présence immédiate semblable à celle que peut éprouver un sujet, au-delà des mots, au contact du monde sensible. Vieux rêve utopique, on peut se le demander, de Bonnefoy, que l'on retrouve aussi dans ses idées sur le mot en poésie : « nous sommes voués aux mots », écrit-il, « et devons faire de chacun d'eux l'abolition de la présence première » (« Il reste à faire le négatif », E, 241), mais il ajoute, ailleurs, qu'un contact avec l'origine est toujours possible, « car le mot isolé, ainsi *vent* ou *pierre*, nous dit parfois d'un seul coup cette réalité pré-verbale que la pensée a voilée de ses représentations approximatives ; et c'est cette lutte au sein du langage contre sa loi de langage que j'appelle la poésie » (« Mystère, poésie et raison », E, 293).

Dans plusieurs essais à consonance phénoménologique regroupés au sein de *Regard, parole, espace*, Henri Maldiney réfléchit à la problématique de purification de l'image et de contact originel avec le monde qui hante Bonnefoy, et tente d'y apporter des réponses. Selon Maldiney, un même élément d'un tableau comporte deux dimensions : « une dimension extérieure représentative et une dimension intérieure rythmique. Il est à la fois

un signe et une forme<sup>117</sup> ». Il ajoute que ce rythme des éléments du tableau est antérieur à toute fonction représentative, qu'il prime donc sur le signe. Toute la recherche du peintre dans « L'artiste du dernier jour », ne consisterait-elle pas à réduire le plus possible cette dimension représentative du tableau ? À faire en sorte que l'acte pictural se dégage de sa volonté de faire signe et puisse redonner la primauté aux rythmes et aux formes de l'œuvre ? Pour Maldiney, ces formes de la peinture (« qu'elles soient formes-couleurs ou couleurs-formes ou rythme énergétique »), loin de mettre en péril le monde, « sont les grandes voies » qui communiquent avec lui, « avant sa thématization en objets, sujets ou projets »<sup>118</sup>. La fin de « L'artiste du dernier jour » expose précisément l'importance pour le peintre, afin de garder ouvertes les voies de communication avec le monde, de ne pas court-circuiter le processus créatif par une trop lourde « thématization » :

Il cherchait ; et savait d'ailleurs, ce qui ne faisait qu'accroître son inquiétude, qu'il lui fallait aussi, cherchant, ne plus savoir qu'il cherchait, oublier la question autant que l'angoisse : car l'angoisse figure ce qu'elle craint, et la réflexion est mémoire. Il cherchait, il ébauchait un trait au lavis sur la grande feuille embuée, il s'arrêtait, ne sachant si le danger de la terre s'était accru, déjà, dans ce gonflement d'encre noire (*ibid.*, 119).

Les problèmes que soulève « L'artiste du dernier jour », de même que les idées de Maldiney que nous lui avons accolées, nous servent de tremplin pour notre prochain chapitre, dans lequel nous tâcherons de comprendre l'intérêt que voue Bonnefoy à l'art moderne. Ce dernier ne porte-t-il pas en lui une crise de la mimésis et de la fonction représentative, crise qui débouche sur la mise en valeur des formes et des rythmes de l'œuvre picturale ? Nous tenterons de voir si cette crise, aux yeux de Bonnefoy, constitue une chance pour la présence ou si elle offre, au contraire, un terrain propice à l'image afin qu'elle reprenne ses droits, cette fois sous forme d'abstraction.

---

<sup>117</sup> Henri Maldiney, *Regard, parole, espace*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1994, p. 7.

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 107.

# **CHAPITRE 4**

**La peinture moderne :  
langage, abstraction, nature**

#### 4. 1. Crise de la mimésis et « métaphysique du signe »

Pour lancer ses réflexions sur l'art pictural de son temps, Bonnefoy revient d'abord (cela semble être un détour obligé) sur la crise profonde qu'a subie la peinture dite figurative à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Cette crise, il l'identifie bien entendu à l'effondrement progressif de la mimésis, qu'il définit comme la « soumission de tout ce qui est forme dans l'œuvre au projet de représenter, de façon aussi complète que cohérente, notre impression [d']objets extérieurs<sup>1</sup> ». Il faudrait aussi, selon lui, mettre en parallèle le bouleversement secouant le champ pictural avec les transformations qui réorganisent la société : besoins accrus des classes sociales ; plus grande liberté de recherche des penseurs, ouverts à différentes cultures ; perte d'influence de l'autorité religieuse. Ces différents phénomènes vont entraîner, explique-t-il, le désagrégement du tissu social et, par le fait même, la prolifération de points de vue divergents. Émerge ainsi une forme d'individualisme qui ne sera pas sans affecter la pratique de la peinture, ainsi que ce qu'elle produit :

Plus de sujet en peinture pour manifester de façon crédible qu'une croyance ou une pensée sont communes à tous, et donc vécues avec conviction, émotion. Plus rien dans la figure donnée aux choses pour constater le travail d'une invention vraiment partagée [...] et le peintre sérieux se voit donc contraint à l'expression personnelle, qui est une langue en marge de l'autre, et donc subjective déjà, visiblement, dans le traitement des figures<sup>2</sup>.

Les artistes se trouvent dès lors à un carrefour. D'une part, la décomposition qui touche à la fois le groupe social et la mimésis risque de les mener dans une voie dangereuse. Bonnefoy souligne en effet qu'une bonne part de la recherche picturale, au XX<sup>e</sup> siècle, va davantage s'intéresser « aux capacités propres du signifiant, à ses emplois par l'imaginaire, qu'à la réflexion sur les besoins et sur les valeurs que la société qui change peut chercher à mettre en commun<sup>3</sup> ». Cette mise à l'avant du signifiant entraîne donc ceux qui la pratiquent à ne plus se questionner sur leurs rapports avec autrui et avec la société, et plus globalement avec la présence du monde. Mais l'émergence de cette nouvelle tendance, croit Bonnefoy, n'a pas que des retombées négatives ; elle permet en même temps à d'autres artistes, les plus éclairés, de réfléchir, d'une manière plus générale et peut-être comme jamais

<sup>1</sup> Bonnefoy, « Art et vérité chez Miklos Bokor » dans *Conférence*, n° 2, printemps 1996, p. 305.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 307-308.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 308.

auparavant, à l'effet de voilement de la réalité que provoque toute entreprise de représentation. L'autre chemin emprunté par l'art à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle sera donc celui d'une lutte, à laquelle participent entre autres Cézanne et Van Gogh, contre les façons de figurer et de signifier. Il y aurait donc, si on reporte de nouveau la question sur le plan du langage, une réévaluation des rapports les plus profonds que le sujet parlant peut entretenir avec le monde :

Le langage cesse d'être le Verbe qu'il avait été depuis l'origine de l'Occident, on ressent que la cime de la montagne, le vol des corbeaux dans le blé, et avec eux toutes choses de la vie et de la nature, sont par rapport à lui une transcendance qu'il faut à tout prix reconnaître pour qu'à nouveau les mots, relativisés mais aussi bien alertés, revivifiés, soient capables d'un Je universel, présent à soi et au monde<sup>4</sup>.

Revenant sur le danger inhérent à la dissolution de la mimésis, Bonnefoy note que bon nombre d'artistes du XX<sup>e</sup> siècle, en adoptant un parti pris pour le langage et le jeu du signifiant, se sont détournés « de ces choses de la nature, laquelle paraît donc devenue, quel paradoxe ! un fait du passé de l'esprit<sup>5</sup> ». Bonnefoy, au contraire, croit plus que jamais aux pouvoirs « actuels » de ces choses de la nature ; dans leurs moindres aspects, elles renferment pour lui un « silence réparateur », une profondeur « où retrouver le chemin d'une conscience de soi plus universelle, et ainsi en mesure d'atténuer les conflits qu'engendre – idéologies, tyrannies, meurtre du contradictoire, génocides – le signe qui est laissé à lui-même<sup>6</sup> ».

Nous aimerions faire de la dialectique langage-nature mise en place ici la base de notre dernier chapitre. Cette dialectique nous apparaît très féconde et ouvre sur de multiples problématiques. D'abord, il faudra repartir de la notion de mimésis et voir comment elle débouche sur une critique du langage (voire sur une rêverie qui explore d'autres emplois possibles du signe). Il faudra par la suite nous attarder au terme « abstraction », que Bonnefoy lie au langage, mais qu'il sera aussi important de rattacher à la peinture moderne sur laquelle il jette son dévolu. Finalement, il ne faudra jamais laisser en arrière-plan la question de la nature : si nous y portons attention, elle peut nous aider à résoudre les grands

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 309.

<sup>5</sup> *Idem.*

<sup>6</sup> *Idem.*

problèmes de l'époque contemporaine, qui naîtraient, formule Bonnefoy dans une hypothèse fort audacieuse, d'un emploi aveugle du signe. Tous ces éléments nous permettent de former une dernière triade qui pourra nous guider tout au long de ce chapitre : *art moderne – abstraction – langage, immédiat, nature.*

Bonnefoy place d'abord la problématique de la *mimèsis* (c'est Bonnefoy qui utilise les italiques, indiquant qu'il entend détourner le mot du sens qu'il revêt dans le champ pictural, sens qui a à voir, bien entendu, avec la théorie de l'imitation) au sein même de ses réflexions sur la peinture et le langage. Non pas simple procédé d'imitation, note-t-il, elle constitue, que ce soit dans les mondes antique, renaissant ou moderne, un art-représentation où la figure d'objet se trouve soumise à la manière dont veut bien user d'elle une structure langagière. En fait, la *mimèsis* est moins

[...] la reproduction sur une surface de ce qui existe dans les trois, ou quatre, dimensions de l'horizon d'existence que l'occasion de la vérification de l'idée que les mots se font des choses. Elle n'imité pas, elle transmute en langage, dans l'espace non manifesté mais actif de *l'arbitraire du signe*, elle capte des parts de l'expérience sensible au profit ultime de ce dernier, ne le mettant en question, pourrait-on croire parfois, que pour lui permettre d'approfondir ses emplois et d'accroître sa fuite en avant, en fait aveugle (ALT, 35 ; c'est nous qui soulignons).

Bonnefoy condamne ainsi dans la pratique de la *mimèsis* une façon de percevoir les choses qui serait contrôlée par l'idée qu'on se fait déjà de ces choses par l'entremise du langage. Plus encore, il s'attaque à une pratique qui, de prime abord, semble vouloir rendre compte d'une expérience sensible, mais qui, en bout de ligne, ne favorise que le libre déploiement du signe, désormais « aveugle » à ce qu'il devrait représenter. Il s'attachera donc, on le comprend, à des œuvres picturales qui, au contraire, « garde[nt] l'esprit devant ce dehors du monde dont la métaphysique du signe se détourne » (*ibid.*, 48). S'il atteste qu'une bonne part de la peinture moderne est parvenue à se soustraire de la théorie de la *mimèsis*<sup>7</sup>, il n'en

<sup>7</sup> Bonnefoy met toutefois en garde contre certains tableaux, créés dans les années 1980, qui tentent de démontrer leur fusion avec une réalité sensible : « Quel luxe de détails, avec même une sensibilité très éveillée à l'espace, perçu par entrevues, sous des angles inattendus, dans nombre de tableaux récents qui semblent des fenêtres sur des moments et des lieux de notre vie quotidienne ! Mais qu'on écoute les vibrations qui devraient nous venir de cette épaisseur des objets, et on s'aperçoit vite, dans le silence, qu'on est nullement en présence d'une authentique attention à ce qu'ils expriment. Pourquoi ? Parce que ces œuvres dérivent de photographies ou en tous cas s'en inspirent. D'où suit que leurs nombreuses informations ne sont coagulées que superficiellement, par le dehors de l'objet, comme il en va quand l'apparence a été captée par

conclut pas nécessairement qu'elle s'est affranchie de la tyrannie du langage (et donc de la *mimésis*) — qui se refigure autrement —, ni dotée de pouvoirs qui la rendent apte à pressentir l'épaisseur du monde :

L'art moderne est né d'une perte, celle de l'unité que maintenait autrefois dans nos représentations et nos pratiques le réseau de la pensée symbolique. Il est contemporain de langues que leur développement conceptuel excessif a privées d'entendre les dernières rumeurs qui venaient d'en deçà le signe. Ses œuvres les plus spécifiques ont pris dans ce temps d'exil le parti de nos mots aveugles contre la terre qu'ils n'aiment plus. Mots qui ont leur infini, en puissance, mais comme pure matière, et désespoir » (« Bissière », SSDP, 79).

On le voit bien, Bonnefoy place en contrechamp de l'éclosion de l'art moderne une problématique proprement langagière, laissant sous-entendre le sens général qu'il accorde à l'abstraction : perte d'une unité, enfermement dans un système clos, refoulement du monde sensible. Ce refoulement, il l'entrevoit chez certains artistes modernes qui ne briseraient le pacte de la mimésis que pour valoriser une originalité créative qui, multipliant jusqu'à la démesure les signes de la représentation, se donnerait « tous les droits en face du monde » (« Douze tons », *ibid.*, 128). Effet de bascule : alors qu'autrefois la pratique de la mimésis picturale pouvait faire croire aux artistes qu'ils maîtrisaient la réalité, aujourd'hui la rupture avec cette pratique (rupture qu'ont instaurée, dès les années 1910, Kandinski, Malévitch et Mondrian) laisse entendre, comme le note avec justesse Bernard Vouilloux, « qu'il n'y aurait plus lieu de résoudre le tableau dans le réel<sup>8</sup> ». Ces deux modes de pensée créatrice, maîtrise ou oubli du monde, sont à l'opposé des idées artistiques de Bonnefoy. Selon lui, le défi des artistes modernes serait de se détacher d'une représentation mimétique, non pas pour que leur nouvelle façon de représenter se cristallise, dans l'oubli des perceptions premières, en un système parent de langues conceptuelles, mais plutôt pour qu'elle puisse exprimer autrement la façon dont l'art pictural peut garder l'empreinte d'un absolu qui a été éprouvé au contact du monde sensible. En ce sens, son intérêt pour la peinture moderne vient recouper constamment un questionnement sur le langage, sur sa limite et sur ce qui l'excède.

---

une plaque sensible. Le peintre n'a pas retravaillé dans sa profondeur cette évidence facile. Rien n'a été changé à nos habitudes de perception précipitée ou distraite. Or, à ce niveau-là, ce sont nos catégories de pensée, c'est-à-dire encore la langue, qui contrôlent nos perceptions » (« Jacques Hartmann, 1979 », SSDP, 96).

S'il fallait faire ressortir des essais de Bonnefoy sur la poésie ou la peinture une idée directrice, ce serait sans aucun doute celle de la lutte contre ce qu'il nomme « l'activité propre du signe » (« Jacques Hartmann, 1979 », *ibid.*, 93). En pleine période structuraliste, son mérite aura toujours été de mettre en garde les créateurs ou les critiques contre la tendance à s'enfermer dans un système où l'observation des multiples entrechoquements et jeux des signifiants occulte celle, plus réelle, des correspondances entre les choses de la réalité. L'ultime faute résiderait en effet dans la croyance que « le langage [est] d'essence plus haute que ce qu'il nous aide à comprendre » (*ibid.*, 94). Ce cloisonnement des mots au sein d'une structure favorise, selon Bonnefoy, la tendance des langues à analyser et à dissocier. C'est donc d'un combat contre l'abstraction, qu'institue naturellement le langage, que l'écrivain se fait le promoteur, si l'on entend abstraction à même ses résonances étymologiques, qui renvoient aux notions de séparation et d'isolement. L'abstraction, intrinsèquement, est donc coupure. Plus encore : distanciation par rapport à une réalité pleinement vécue. Afin de bien saisir toute la portée du combat que mène Bonnefoy, il est important, selon nous, de resituer ce combat au cœur des problématiques spécifiquement langagières qui n'ont cessé, depuis plus d'un siècle et demi, en fait depuis Baudelaire, Rimbaud et Mallarmé (mais plus précisément à partir de ce dernier), de définir la modernité en poésie. Pour Bonnefoy, l'auteur du *Coup de dés* représente en effet l'un des principaux acteurs de notre modernité, sinon celui dont nous sommes tous, à quelque degré que ce soit, les disciples<sup>9</sup>; bref, celui qui, plus que quiconque en poésie, a secoué et renversé les catégories de pensée. L'œuvre mallarméenne, de même que certaines percutantes révélations épistolaires<sup>10</sup> qui en font partie, permettent, selon lui, l'éclosion de l'une des données fondamentales de la poésie moderne, celle qui se rapporte à la « question de

<sup>8</sup> Bernard Vouilloux, « La description du tableau : la peinture et l'innommable » dans *Littérature*, 73, fév. 1989, p. 62.

<sup>9</sup> Voir l'article de Bonnefoy « Baudelaire parlant à Mallarmé » dans *Entretiens sur la poésie*, Genève, La Baconnière, 1967, pp. 71-94.

<sup>10</sup> Notamment la célèbre déclaration contenue dans la lettre à Cazalis, datée du 14 mai 1867, où Mallarmé avoue son désir de recréer la réalité spirituelle, constituée de notions pures, et donc de permettre à la poésie pure, éprise d'elle-même, de l'emporter aux dépens du sentiment de l'existence : « [...] je suis parfaitement mort, et la région la plus impure où mon Esprit puisse s'aventurer est l'Éternité, mon Esprit, ce solitaire habituel de sa propre Pureté, que n'obscurcit plus même le reflet du Temps », Mallarmé, *Correspondance complète* suivi de *Lettres sur la poésie*, préface d'Yves Bonnefoy, édition établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard (Folio classique), 1995, p. 342.



l'ultime saut entre l'existence et l'absolu poétique, entre le hasard et le Livre<sup>11</sup> ». Mallarmé donne le pas à une modernité qui mènera jusqu'à son terme la séparation entre un « réel » extérieur et le signe verbal, trouvant refuge, un peu aveuglément pense-t-il<sup>12</sup>, dans une écriture close et autonome, où tous les pouvoirs sont confiés à l'activité propre des mots et aux virtualités du langage. À l'opposé, Bonnefoy, quant à lui, met en place, nous le savons, une poétique fondée sur les richesses que nous procure notre sentiment de présence au monde, donc d'existence, richesses qu'oblitére la poésie lorsqu'elle ne s'appuie que sur la puissance autosuffisante et autorégulatrice du langage. Pour Bonnefoy, la poésie (de même que la peinture moderne) doit porter témoignage, et donc garder des traces, de ce qui a été vécu, sur le plan de l'existence, au contact du monde sensible. Ce qui va à l'opposé des idées de toute une part de la modernité, notamment celles de la Nouvelle Critique et de la philosophie contemporaine du langage, pour qui, on le sait, le texte littéraire, loin de convoquer le réel et de faire sentir une présence, repose plutôt sur un jeu de signifiants, qui ont pouvoir de dissémination.

Dans sa leçon inaugurale au Collège de France en 1981, Bonnefoy, poursuivant par là sa réflexion sur la crise de la modernité, reconnaît que l'un « des grands apports de notre époque a été la mise en valeur de ce qu'on appelle le travail du signifiant, et corrélativement la dénonciation de certains aspects illusoire de notre conscience de nous-mêmes » (« La Présence et l'Image », E, 183). Ainsi se réfère-t-il clairement à la « déconstruction de l'antique visée ontologique » (*ibid.*, 186) opérée par la pensée structurale et néostructurale<sup>13</sup>, qui considère que le propre du langage, d'une part, est de ne renvoyer qu'à soi et, d'autre part, de condamner le sujet parlant à se méprendre sur sa véritable identité. Bonnefoy avoue n'avoir jamais cessé de s'interroger sur les fondements

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 25 (dans la préface de Bonnefoy).

<sup>12</sup> Comme le rappelle avec justesse Daniel Leuwers, « Bonnefoy s'attaque à une frange de la poésie contemporaine qui estime que l'écriture ne vise qu'à sa propre fin, que la parole est sans référent, et qui revendique le patronage de Mallarmé. Cette frange de poètes ne fait en effet que reprendre paresseusement et confortablement une poétique à laquelle Mallarmé n'a abouti que faute de mieux, et dans le désespoir », « Mallarmé, Jouve, Bonnefoy : une filiation ? » dans *La Nouvelle Revue Française*, n° 348, janvier 1982, p. 69.

<sup>13</sup> John E. Jackson a bien montré les tensions qui subsistent, dans toute une partie de l'œuvre bonnefoyenne, entre la pensée de la présence, propre à l'auteur, et la pensée néostructurale. Voir son essai « Yves Bonnefoy et "la souche obscure des rêves" », postface à Bonnefoy, *Rue Traversière et autres récits en rêve*.

de cette pensée, qu'il dit être à l'origine de ses propres expériences d'écriture<sup>14</sup>, mais tout en les considérant insuffisants, notamment dans leur propension à ne voir dans le discours d'un sujet que des effets de *signification*, au détriment de ce que le même sujet a pu y projeter comme *sens* – ce dernier terme renvoyant chez lui, répétons-le, au fait que les mots nous incitent à nous souvenir « qu'il peut y avoir de l'être, c'est-à-dire du sens, des lieux, de la présence et non de l'absence » (« Entretiens avec Bernard Faciola », *ibid.*, 22). Bonnefoy ne condamne pas totalement les recherches de ceux qui s'intéressent à ce qui a lieu à l'échelle des signifiants, à condition qu'elles ne passent pas sous silence la parole qu'un sujet a voulu faire entendre dans son texte : « Et tout en continuant d'étudier comment vie [sic] et dévie sans fin le signifiant dans les signes, il me semble qu'il faut chercher comment cet élan que nous sommes peut, dans la dérive des mots, s'affirmer pourtant comme une origine. Que faire, autrement dit, pour qu'il y ait quelque sens encore à dire *Je* ? » (« La Présence et l'Image », *ibid.* 186).

Cette interrogation se double, chez Bonnefoy, d'une volonté de réinterroger la poésie, lieu où il dit avoir d'abord été fasciné, grâce au Rimbaud des *Voyelles* et au Mallarmé du *Sonnet en yx*, par le pouvoir réfléchissant<sup>15</sup> des signifiants ; mais aussi, et surtout, lieu d'une « autre évidence, nourrie par d'autres poètes, celle de l'eau qui coule, du feu qui brûle sans hâte, de l'exister quotidien, du temps et du hasard qui en sont la seule substance » (« La Présence et l'Image », *ibid.*, 187). Passée sa fascination éprouvée au contact de poètes qui, usant des pouvoirs autoréférentiels du langage, font de leur texte le lieu d'un vide ou d'une absence, Bonnefoy va privilégier une poésie où le *logos* ne prime plus sur l'existence, une poésie (et aussi une peinture, nous le verrons) qui se veut parole de l'Un ou de l'Être (ou de ce qu'il nomme la présence), se rattachant du même coup à toute une tradition marquée par

<sup>14</sup> Bonnefoy écrit à ce propos : « En fait, si j'ai évoqué d'emblée ceux qui dénoncent dans le poème ce qu'on pourrait appeler *l'effet de présence*, simple mirage, c'est que leur pensée m'obsède, et depuis longtemps, au point que je dois la tenir pour mon expérience première, mon origine, aussi bien à l'époque où je me suis mis à écrire de façon tant soit peu sérieuse [...] que jour après jour depuis, dans les recommencements de l'écriture » (NR, 288).

<sup>15</sup> On connaît le commentaire que donne Mallarmé à propos de la première version de son sonnet envoyé à Cazalis en juillet 1868 : « J'extrais ce sonnet, auquel j'avais une fois songé cet été, d'une étude projetée sur la Parole : il est inverse, je veux dire que le sens, s'il en a un (mais je me consolerais du contraire grâce à la dose de poésie qu'il renferme, ce me semble) est évoqué par un mirage interne des mots mêmes ». Et plus loin : « J'ai pris ce sujet d'un sonnet nul et se réfléchissant de toutes les façons », cité dans Mallarmé, *Poésies*, Préface d'Yves Bonnefoy, Édition de Bertrand Marchal, Paris, Gallimard (Poésie), 1992, p. 239.

ce qu'on pourrait appeler un souci ontologique<sup>16</sup>. Ce qui le conduit à affirmer que « toute la langue » n'est rien auprès de sentiments de plénitude éprouvés, par exemple, dans la perception directe et mystérieuse « du remuement du feuillage sur le ciel ou du bruit du fruit qui tombe dans l'herbe » (*ibid.*, 188). Tout ce qui a valeur, aux yeux de Bonnefoy, se retrouve donc dans ce type de rencontre avec les éléments naturels :

Du point de vue de ce désir-là, qui est de participer de l'être du monde, la chose que l'on rencontre au-delà de tous les concepts, c'est cela même qui vaut, et c'est cela seul, puisque là seulement il y a compacité ontologique, dirai-je, l'évidence, la profondeur substantielle qui apaise le besoin d'être, ou nous incite à nous ressaisir quand *l'abstraction* dans les mots a troublé l'approche de l'immédiat (« Poésie et vérité », *ibid.*, 260 ; c'est nous qui soulignons).

#### 4. 2. « L'aube d'avant le signe<sup>17</sup> »

L'art moderne, si nous résumons les propos de Bonnefoy, serait donc contemporain d'un emploi conceptuel du langage, lequel emploi nous retournerait *contre* la terre et nous priverait donc d'entendre « les rumeurs d'en deçà le signe ». Nous aimerions montrer que Bonnefoy tâche, au contraire, de se rebrancher sur cet « en deçà » du signe. Pour ce faire, il se lance dans l'écriture de textes à caractère fort varié. Nous nous attarderons uniquement ici à un essai à saveur poétique et philosophique que l'on retrouve dans *Rue Traversière*, « Sur de grands cercles de pierre », qui interroge l'origine du signe, ainsi qu'à un essai critique sur un peintre du XX<sup>e</sup> siècle, Miklos Bokor, qui a vécu fortement le « péril qui est dans les signes<sup>18</sup> ».

« Sur de grands cercles de pierres » est une réflexion sur Dieu et sur les moyens qu'il faudrait mettre en œuvre afin de rebâtir une unité, une cohérence et une cohésion, perdues

<sup>16</sup> Dans les tableaux qu'il brosse pour rendre compte des différentes tendances de la poésie contemporaine, Jean-Claude Pinson rattache l'œuvre de Bonnefoy au régime « romantique » de la modernité, à toute la tradition issue du Romantisme allemand de Léna, pour qui la poésie doit assumer une vocation ontologique. À cet effet, Pinson note que : « Puisqu'il définit la poésie comme visée de la réalité indivise plus que comme simple jeu avec le langage, on peut dire qu'Yves Bonnefoy fait d'elle une ontologie, une parole de l'Être ou de l'Un – les deux termes étant souvent employés par lui comme synonymes. En effet, la question posée à la poésie est fondamentalement une question ontologique : comment échapper au défaut d'être, comment rejoindre ou retrouver la plénitude de la "présence" ? Mais cette ontologie n'est pas définie en termes métaphysiques (supposant une connaissance de la réalité ultime) ; elle est posée comme tâche », *Habiter en poète. Essai sur la poésie contemporaine*, Paris, Champ Vallon, 1995, p. 161.

<sup>17</sup> Nous reprenons le titre d'un des récits que Bonnefoy insère dans « L'origine de la parole », une des sections de *Rue Traversière et autres récits en rêve*.

avec l'avènement de ce que Bonnefoy appelle la modernité. Il est d'abord important de noter que Bonnefoy se dit athée, si bien que les propos qu'il développe sur Dieu, dans son texte, ne doivent pas être compris en rapport avec une croyance en une quelconque forme de transcendance<sup>19</sup>. Pour lui, Dieu représente plutôt ce qui est antérieur au langage, et donc ce qui échappe au pouvoir de conceptualisation de ce dernier. Ainsi, Dieu est, mais « par la pierre », « par la voie de l'éboulement, par la masse informe, par l'autre bout de l'écroulement de la masse de pierre dans le ravin, là-bas, dans l'inconnu, dans la nuit, là [...] où il n'y a plus de lieu, plus de dénomination concevable, plus même de conscience pour désirer un nom » (RT, 175-176) ; bref, Dieu est « ce qui excède le signe » (*ibid.*, 176), ce qui se donne et se révèle à ceux qui ne s'affairent pas inutilement dans les signes en cherchant à tout interpréter. Plus encore, si l'on se fie à Bonnefoy, il ne faudrait surtout pas faire de Dieu « cet autre de la notion, ce reliquat de la conceptualisation qui, déplacé sans fin par le mouvement du langage, revient sans fin soutenir la signifiante nouvelle » (*idem*). Il est clair que cette réflexion s'inscrit au centre des théories sur le langage développées par la modernité. Plus précisément, la notion toute personnelle que Bonnefoy se forge à propos de Dieu lui permet de s'attaquer, nous semble-t-il, aux thèses sémiologiques de la pensée néo-structurale. En effet, ne pouvons-nous pas lire, dans la dernière citation, une critique adressée directement à cette pensée, pour qui, comme le rappelle John E. Jackson, l'élément le plus important, « dans la chaîne différentielle du système linguistique », « est le mouvement de différance qui renvoie indéfiniment d'un maillon de la chaîne à l'autre<sup>20</sup> » ? Pour Bonnefoy, Dieu ne peut pas (ne doit pas) être un élément ballotté par le « mouvement du langage » ; il est plutôt ce qui s'arrache de cette chaîne et contrecarre le développement, devenu excessif, de la « signifiante ». Dieu serait en effet à situer, non plus dans un jeu de renvois polysémique, mais dans « l'évidence, ici, maintenant, de chaque chose terrestre » (RT, 176). En d'autres mots, Dieu, pour lui, est présence et unité, lesquelles ne peuvent se donner que dans une « perception ou intuition qui ne dissocie

<sup>18</sup> Bonnefoy, « Art et vérité chez Miklos Bokor », p. 310.

<sup>19</sup> Dans la section « La terre » de *Dans le leurre du seuil*, Bonnefoy associe Dieu à un « vase vide », qui est la terre même. Il écrit aussi : « Dieu qui n'est pas, mais qui sauve le don, / Dieu sans regard mais dont les mains renouent, / Dieu nuée, Dieu enfant et à naître encore », rappelant, par ces derniers mots, que Dieu est avant tout le sens qu'il faut construire.

<sup>20</sup> John E. Jackson, « Yves Bonnefoy et "la souche obscure des rêves" », postface à RT, p. 221.

pas<sup>21</sup> ». Dans cette perspective, « chaque chose terrestre », si on reprend à notre compte les termes saussuriens à la base de la pensée néo-structurale, n'est pas la marque d'une différence, celle qui la différencierait de toutes les autres choses. « L'idée de partie », ce sont les signes qui la font naître ; en Dieu, au contraire, « chaque chose terrestre » est égale au tout. Ainsi, comme l'écrit Bonnefoy, chaque morceau de pierre constitue à lui seul « le ciel étoilé, la galaxie, la vapeur d'astres qui tremble au-delà encore ». Puis il ajoute : « Et c'est ce avec quoi, en quoi, je suis moi-même le tout, le rien, pour autant que mon nom s'efface » (*idem*). À partir de là, il rebranche sa réflexion sur le signe à celle des rapports que l'homme entretient avec lui-même et avec autrui. On se souvient que, pour lui, le monde naturel nous offre la chance de retrouver « le chemin d'une conscience de soi plus universelle ». N'est-ce pas précisément ce que permet ici l'expérience de Dieu, le « je » « effaçant » son nom pour se perdre dans le grand tout ? Plus encore, la nouvelle « conscience de soi » que se forge le « je », en et par Dieu (et donc en dehors de tout emploi de signes), abolit la frontière qu'il y avait entre lui et autrui. Ce qui les séparait, ce n'était en effet que la barrière des mots, « qui ne savent dire qu'eux-mêmes, qui ne veulent que répéter, dans chaque formulation, leur absence. Autrui qui est inaccessible dans la parole, autrui dont l'idée même se perd ou presque dans l'exercice de la parole, autrui est dégagé, désemmuré par le regard qui s'engage dans l'absolu de la pierre » (*ibid.*, 177).

Bonnefoy, nous l'avons déjà vu dans notre troisième chapitre, ne peut pas se contenter d'une immersion complète dans l'immédiat. Parallèlement au besoin d'effacement du signe que nous venons d'analyser, se fait également sentir, chez lui, un besoin de médiation et de nomination. Après la prise de conscience de ce qui « excède le signe », il en appelle donc à un retour vers le signe afin que puisse se bâtir, avec autrui, une communauté porteuse de sens : « D'où suit que c'est de l'expérience de ce qui n'a pas de nom, pas de lieu, de ce qui ne peut faire signe, n'étant, abyssalement, que chose, que naît maintenant, avec la présence d'autrui, le besoin de bâtir un lieu, pour le partager, le besoin de donner des noms, afin qu'un lieu soit et se fasse sens. C'est de ce qui transcende à jamais le signe, que naît le besoin du signe » (*idem*). Bonnefoy se défend de voir dans cette dernière idée une forme de paradoxe. Elle rend plutôt compte, avec précision, de ce qu'est pour lui la poésie : « un

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 208.

usage des mots hanté par la mémoire de la présence première » ; en d'autres mots, la poésie « veut ranimer, dans chacun de ses grands vocables, ce surcroît de la perception qui serait, pourrait-on s'y maintenir, sa parole » (*ibid.*, 178). Bonnefoy confie donc à la poésie la plus haute des missions : puisque elle doit témoigner de ce qui est plus ancien que le signe, elle doit également faire contrepoids aux drames (qui ont à voir avec la négation complète d'autrui) les plus terrifiants de notre temps (« tyrannies, meurtre du contradictoire, génocides »), qui naissent, selon lui, d'un emploi trop libre et autonome du signe.

Afin de donner plus de profondeur à cette dernière idée, il s'intéresse au peintre juif d'origine hongroise Miklos Bokor (né en 1927), un des artistes les plus importants de notre époque, selon lui. Ce qui le touche d'abord chez Bokor, c'est le fait que ce dernier, ayant vécu le nazisme, la guerre et les camps<sup>22</sup>, soit à même de ressentir intimement la violence extrême et la « haine de l'être<sup>23</sup> » vers lesquelles peuvent déboucher la clôture du signe sur lui-même et « la décomposition du groupe social<sup>24</sup> ». Ainsi, ayant affronté tous les périls et médité sur la force destructrice qui a privé des hommes de leur dignité d'être humain, le peintre, selon Bonnefoy, porte du même coup en lui l'intuition de ce que peut être une « société soucieuse de vérité partagée, attentive à son inscription dans une réalité signifiante<sup>25</sup> ». Si l'art de Bokor s'intéresse avec tant d'ardeur et de persévérance à la réalité naturelle (et ce dès le début des années 1950), suppose Bonnefoy, c'est précisément que « le lieu terrestre » peut aider à reconstruire une « vérité partagée ». En effet, ce lieu, « au-delà des dévastations » et des drames au cours desquels les hommes se sont déchirés et ne se sont en quelque sorte plus entendus, serait resté « la réserve de l'évidence, du simple, des modes d'être qui permettent d'accéder à l'universel, de proposer de l'assentiment<sup>26</sup> ». Il ajoute qu'il ne faudrait pas croire que Bokor, en tant que victime des pires atrocités commises pendant la guerre, cherche à s'expulser hors d'un continuum historique en se tournant vers la nature. Sa passion pour cette dernière prouverait, au contraire, qu'il est

<sup>22</sup> Arrêté à dix-sept ans en 1944 à Budapest, Miklos Bokor fut déporté à Auschwitz, où la plupart des membres de sa famille moururent. Il fut par la suite transféré à Buchenwald et puis de camp en camp, avant d'être finalement libéré en 1945 à Theresienstadt.

<sup>23</sup> Bonnefoy, « Art et vérité chez Miklos Bokor », p. 317.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 310.

<sup>25</sup> *Idem.*

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 311.

pleinement conscient de « la valeur du lien social et cherche, au moment où celui-ci se défait, à le rappeler à des expériences qui lui rendraient ses pouvoirs<sup>27</sup> ».

Retrouver la nature, voire l'espace où s'effacent tous les discours, et en rendre compte par la peinture ne pourra se faire, chez Bokor, que s'il y a rupture avec une certaine forme de figuration, telle est la conviction de Bonnefoy. Peindre la figure de maisons, d'arbres, de chemins, par exemple, serait avoir recours à des « schèmes de représentation » bien précis, à une langue commune. Or, quand Bokor amorce son travail de créateur, il est encore tout imprégné des événements qui l'ont amené à se méfier de cette parole partageable avec d'autres ; pour le dire autrement, il prend conscience que les images communes, dans l'esprit de tous et chacun, risquent d'avoir été *distordues* et avilies par les idéologies les plus néfastes. Bonnefoy en arrive donc à affirmer que c'est « par fidélité à la réalité » qu'il est devenu impossible, pour le peintre, de « donner figure » à la nature, même si son plus grand désir est de vouloir témoigner de ses bienfaits et de sa présence. Bref, Bokor aura à établir et à développer son art en tenant compte de contraintes bien déterminées. D'une part, il ne pourra se départir d'une nostalgie qui le pousse vers les éléments naturels, mais, d'autre part, il ne pourra pas s'en approcher par l'entremise de la figuration. Bonnefoy reconnaît que se délimite ici, et cela n'est pas sans surprendre, un « espace nouveau dans l'histoire de la peinture<sup>28</sup> », car il n'est plus possible, pour Bokor, d'inscrire son travail dans la lignée des créations d'avant l'époque moderne, créations qui pouvaient s'en remettre à une idée stable du monde, et donc à des « figures fiables<sup>29</sup> ». Ce qui nous retient ici, c'est de voir comment Bonnefoy tâche de définir un mode de représentation picturale qui reconnaît d'emblée le caractère insuffisant des signes figuratifs.

Bonnefoy s'attache tout spécialement aux œuvres exécutées par Bokor depuis 1960 (annexe IV), année de son arrivée en France, où il a pu entrer plus facilement « en contact » avec des peintres chérissant la couleur et le plein air comme Monet ou Cézanne. Le premier constat qu'il fait à propos de ces œuvres de Bokor a à voir avec la négation de la figuration, bien entendu, mais aussi avec une manière toute personnelle de percevoir l'espace naturel.

---

<sup>27</sup> *Idem.*

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 312.

<sup>29</sup> *Idem.*

Il note que le peintre, dans son approche de la nature, ne s'intéresse pas aux éléments les plus facilement « discernables » (et « dessinables »), c'est-à-dire aux formes qui seraient « déjà des figures<sup>30</sup> », mais à ce qui se donne de prime abord comme difficilement identifiable. Ainsi Bokor arrête-il son regard, entre autres, sur « la tache que fait au loin, simple couleur mais vivante, animée d'un des grands rythmes terrestres, la nappe des fleurs des champs disséminées sur un pré. Ou [sur] une paroi de falaise, avec ses buissonnements aux contours mal délimitables, ses ocres et ses verts comme des failles par où l'infini s'épanche<sup>31</sup> ». De même, le regard du peintre est appelé par ce qui dans la nature est substance, laquelle, également, ne laisse pressentir aucune figure précise en raison de ses principes d'éparpillement, d'ouverture et d'altération. À ce propos, Bonnefoy remarque que Bokor aime par-dessus tout « l'afflux des pierres contre les pentes, le ruissellement du sable entre les rochers, l'eau des rivières qui a elle aussi des courants, des tourbillons, les jeux de reflets où se répète, se trouble cette autre effusion d'infini, le feuillage des branches basses, clartés et ombres<sup>32</sup> ». Pour demeurer au plus près de ces manifestations naturelles, le peintre a fait d'un paysage bien précis son lieu de vagabondage : le plateau calcaire qui s'étend au sud des rives de la Dordogne, laquelle possède ce qu'il faut pour nourrir sa recherche de non-figuration. En effet, Bonnefoy fait observer que la Dordogne est « peuplée de couleurs brisées, de contours défaits si tôt qu'aperçus<sup>33</sup> ». Si nous considérons que Bokor, dans les formes et couleurs de ses tableaux, désire rendre compte du déchirement qu'il entrevoit dans les paysages qu'il connaît bien, il apparaît alors pertinent de classer son travail dans ce que la critique picturale appelle le paysagisme-abstrait. Qualifier de la sorte l'art de Bokor, comme le fait remarquer Jacques Busse dans une courte présentation du peintre<sup>34</sup>, peut nous entraîner dans une forme d'anachronisme, compte tenu du fait que le terme aurait pu très bien être utilisé pour décrire les *Nymphéas* de Monet. Toutefois, le terme exprime assez justement, d'une part, l'emprunt que fait la peinture de Bokor aux forces de l'informel, et, d'autre part, l'attention de l'artiste aux « formes élémentaires de la manifestation du

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 313.

<sup>31</sup> *Idem.*

<sup>32</sup> *Idem.*

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 314.

<sup>34</sup> Voir l'entrée « Miklos Bokor » dans le *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, nouvelle édition entièrement refondue sous la direction de Jacques Busse, tome 2, Paris, Gründ, 1999, p. 485.



réel<sup>35</sup> ». Finalement, Bonnefoy en arrive à associer la façon de travailler de l'artiste à une démarche qu'il voudrait également sienne ; il mentionne en effet que les tableaux de Bokor, puisqu'ils cherchent avant tout à clarifier les signes, à « réconcilier les mots et le monde », doivent « réappren[dre] l'Un pour l'accueillir dans le geste même du peintre, sinon déjà dans ses façons d'exister<sup>36</sup> ».

#### 4. 3. Les récits picturaux de *La Vie errante* : l'informel et l'inachèvement

C'est précisément les gestes des peintres et leurs « façons d'exister » que réinventent par la fiction bon nombre de récits de *La Vie errante*, texte paru en 1993. Ces récits méritent qu'on s'y attarde puisqu'ils soulèvent également la question des rapports entre la substance du lieu terrestre et la manière dont elle peut être représentée sur la toile, notamment par de l'informel. Afin de mieux entrer dans ces récits, nous repartirons des idées de Henri Maldiney sur la représentation que nous avons brièvement évoquées à la fin de notre troisième chapitre. Rappelons que, pour Maldiney, les formes et les rythmes de la peinture constituent des voies bien précises de communication avec le monde. Reprenant à sa façon la phrase fort connue de Paul Klee : « L'art ne rend pas le visible, il rend visible », Maldiney croit que l'espace que l'art rend visible « n'est pas l'espace dans lequel nous nous représentons le monde mais l'espace par lequel nous lui sommes présents, le milieu de notre communication première<sup>37</sup> ». Conséquemment, le peintre, selon Maldiney (et cela nous renvoie directement à la question de la *mimèsis* chez Bonnefoy), ne devrait rien savoir par avance « d'une image du monde qu'il aurait à transcrire [...]. Le difficile est pour l'artiste de ne pas aboutir là où justement l'attendaient les préméditations conscientes et inconscientes qui assujettissent le sentir au connaître, le regard au point de vue où tous les prédicats sont prêts, et qui font dire à Bonnard, désespéré d'avoir perdu la séduction première irradiant d'un bouquet de roses : “Je me suis laissé aller à peindre des roses”<sup>38</sup> ». La « séduction première », perdue par Bonnard, le peintre peut l'éprouver grâce à une habitation corporelle du monde, qui n'a rien à voir avec la réflexion, mais plutôt avec une

<sup>35</sup> Bonnefoy, *op. cit.*, p. 314.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 315.

<sup>37</sup> Henri Maldiney, *Regard, parole, espace*, p. 115.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 227.

communication intuitive et sensible avec le « lieu terrestre ». Travaillant à son tableau, le peintre, conclut Maldiney, devra tout mettre en œuvre pour ne pas interrompre cette communication par quelque pensée logique que ce soit.

Les récits de Bonnefoy dont nous aimerions parler explorent aussi les rapports corporels et intuitifs du peintre avec le monde sensible. En mettant en scène des peintres fictifs en pleine action créatrice, en décrivant leurs gestes et leurs mouvements, Bonnefoy semble rejoindre les idées de Merleau-Ponty sur l'acte pictural. Ce dernier explique, dans *L'Œil et l'Esprit*, qu'il ne peut voir « comment un Esprit pourrait peindre. C'est en prêtant son corps au monde que le peintre change le monde en peinture. Pour comprendre ces transsubstantiations, il faut retrouver le corps opérant et actuel, celui qui n'est pas un morceau d'espace, un faisceau de fonctions, qui est un entrelacs de vision et de mouvement<sup>39</sup> » Nous verrons donc, dans les récits de Bonnefoy, que le « corps opérant » du peintre, ses mouvements non contrôlés, ainsi que ses virements d'humeur jouent un rôle important dans la production du tableau. Nous verrons aussi que ce « corps opérant » provoque le hasard qui, laissant ses marques sur la toile, modifie le processus créateur. Une anecdote célèbre de l'histoire de la peinture, rapportée entre autres par Pline l'Ancien dans son *Histoire naturelle*, rend compte parfaitement des phénomènes que nous venons d'évoquer. Puisque Bonnefoy, selon nous, s'est librement inspiré de cette anecdote pour élaborer ses récits, il nous apparaît pertinent d'en faire un bref résumé. Il y a dans un tableau du peintre grec Protogène (seconde moitié du IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C.), écrit Pline,

[...] un chien exécuté de manière singulière, car c'est autant le hasard qui l'a peint. L'artiste trouvait qu'il ne rendait pas bien la bave de ce chien haletant, alors qu'il était satisfait des autres parties, ce qui lui arrivait très rarement. Ce qui lui déplaisait, c'était la technique elle-même, qu'il ne pouvait pas diminuer et qui paraissait excessive et trop loin de la réalité : c'était de la peinture, ce n'était pas de la bave. Il en fut inquiet et tourmenté, car dans la peinture il voulait la vérité et non la vraisemblance. Il avait effacé plusieurs fois, il avait changé de pinceau, et rien ne le contentait. Enfin, dépité contre cet art qui se laissait trop voir, il lança son éponge sur l'endroit du tableau qui lui déplaisait : l'éponge remplaça les couleurs dont elle était chargée, de la façon qu'il souhaitait, et dans un tableau le hasard reproduisit la nature<sup>40</sup>.

<sup>39</sup> Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, préf. de Claude Lefort, Paris, Gallimard (Folio essais), 1996, p. 16.

<sup>40</sup> Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, textes choisis et présentés d'après la traduction de Littré par Hubert Zahnacker, Paris, Gallimard, 1999, p. 361.

Bernard Vouilloux, dans un article intitulé « Pour une poïétique de l'informe », s'est également penché sur cette anecdote, qu'il insère dans une réflexion plus générale sur « la temporalité du procès de production » d'une œuvre et sur ses « moments constituants<sup>41</sup> ». Les récits de Bonnefoy, nous le verrons, s'intéressent tout particulièrement à deux de ces moments : l'élaboration et l'achèvement.

Bonnefoy, en bon historien de l'art, n'est pas sans connaître, nous l'avons dit, l'anecdote sur Protogène et sur la puissance de la Fortune. Dans le récit « L'alchimiste de la couleur », il réinvente l'anecdote, en mettant en scène la longue quête d'un peintre-alchimiste, qui désire « transmuter les couleurs » (VE, 21) en lumière. Mais, en mêlant les couleurs, tout ce qu'il obtient n'est que du gris, toujours du gris. Toutes les expériences que lui dictent nombre de théories formelles et savantes échouent. Jusqu'au jour où, par mégarde – et aussi parce que son corps a vieilli, que son attention a faibli, qu'il a suspendu pendant longtemps sa recherche en abandonnant son atelier pour aller vivre dans le monde –, il laisse « tomber d'un flacon une goutte d'une couleur de plus sur le mélange inutile », et sent monter en lui « la brusque poussée d'une espérance » (*ibid.*, 22). Là où l'idée régulatrice et la technique consciente, toutes empreintes d'objectivité, ont failli, intervient donc le hasard, en partie résultat de l'humeur désespérée et des gestes ralentis de l'alchimiste. Les analyses que Bernard Vouilloux consacre à l'image *made by chance* peuvent nous aider à mieux comprendre ce qui se joue dans le récit de Bonnefoy. Vouilloux lie l'image née du hasard à ce qu'il appelle la fonction *métatechnique*. Il écrit que

[...] conformément à la stricte définition de la *technè*, l'art est bien assimilé à une activité consciente, intentionnelle, pleinement maîtrisée. Mais cela ne fait pas *tout*. L'idée régulatrice de l'artefact suppose en effet une économie telle que la maîtrise se paye ailleurs [...] d'une créance exorbitante consentie au bénéfice du hasard : dès l'instant (c'est une affaire de temps) où le peintre suspend ou interrompt son geste, renonce à poursuivre plus avant son travail, celui-ci est remis à la disposition des accidents qui surviennent dans le monde naturel. À l'occasion, l'accident pourra être provoqué, qui a sa cause dans un mouvement du peintre<sup>42</sup>.

<sup>41</sup> Bernard Vouilloux, « Pour une poïétique de l'informe » dans *Poétique*, 98, avril 1994, p. 219.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 221-222.

Dès le moment où une goutte tombée par hasard sur la toile a fait renaître un certain espoir chez le peintre, nous pouvons dire que la *tâche* de ce dernier sera désormais une affaire de *taches*. Il semble en effet que la *tache* (il en était aussi question chez Bokor) représente le pivot centrale des réflexions de Bonnefoy sur les rapports entre signe et monde naturel. La tache est en effet ce qui, provoquée par le corps, se pose sur la toile et permet au peintre de revivre des expériences sensibles et perceptives qui l'ont uni aux éléments naturels. Près de la tache rouge née du hasard, le peintre en place une jaune, puis regarde les deux couleurs côte-à-côte : « Dieu sait pourquoi, lui revenait à l'esprit un champ qu'il avait vu trempé d'eau un soir, au soleil couchant, et qui l'avait troublé par les deux couleurs qui s'y heurtaient, dans les ombres. Et, en hésitant encore, il plaça auprès des deux qu'il avait déjà une troisième couleur, un bleu, peut-être à cause des pierres qu'il avait vues dans le ruisseau qui, au bas du champ, recueillait l'eau des flaques » (VE, 23). Des trois taches qui se touchent surgira finalement la lumière tant attendue. Par l'entremise de ce récit, Bonnefoy, ayant gardé en lui certaines idées chères aux surréalistes, valorise l'effet stimulant du hasard dans le processus créateur. Plus encore, le hasard, pour lui, est ce qui s'oppose à un mode conceptuel de création. Comme le fait remarquer Dora Vallier à propos de l'art informel (certaines de ses caractéristiques se retrouvent dans le récit de Bonnefoy, selon nous), « Il ne s'agit plus de réaliser sur la toile une forme préalablement conçue, mais de la laisser surgir de la matière<sup>43</sup> ». Les taches et le rayon lumineux dans « L'alchimiste de la couleur » constituent précisément une forme « surgie » de la matière.

Un autre récit, « La Vie errante », développe cette notion de tache. Y est décrit le travail d'un peintre qui, tout en traçant sur sa toile le chemin de pierres du lieu précis où il se trouve, s'inquiète du fait que, tôt ou tard, il devra quitter ce lieu pour ne jamais plus y revenir : « qu'est-ce que la beauté quand on sait que l'on va partir ? » (*ibid.*, 26), se demande-t-il. Puis soudain, tremblant d'angoisse, il laisse tomber son pinceau, qui éclabousse d'un peu de rouge le bas de la toile. La tache, cette « épiphanie de ce qui n'a pas de forme, pas de sens » se révèle alors être le « don imprévu » (*idem*) qui, même s'il laisse la peinture inachevée, sauve le peintre et balaie ses tourments. Il s'écrit à propos de la tache : « N'est-tu pas de ce lieu et de cet instant un fragment réel, une parcelle d'or, là où je

<sup>43</sup> Dora Vallier, *L'Art abstrait*, Paris, Librairie Générale Française (Le Livre de Poche), 1967, p. 284-285.

ne prétendais qu'au reflet, au souvenir qui déchire ? » (*ibid.*, 27). Grâce à la tache, qui représente, selon Bernard Vouilloux, « l'impensé de l'œuvre », c'est-à-dire « ce dehors que [celle-ci] n'en finit pas d'accueillir pour *se* le donner<sup>44</sup> », il semble qu'il n'y ait plus de dichotomie apparente (ce que Bonnefoy nomme reflet et souvenir) entre les formes du tableau et les manifestations du monde. En effet, puisque la tache est un « fragment réel » d'un lieu, le fond sur lequel les formes du tableau se découpent n'est plus, si nous revenons encore aux idées de Maldiney, « un fond abstrait simplement représenté<sup>45</sup> », mais le fond du monde où le peintre a vécu quelques heures de son existence.

Puisque la tache relève en partie du hasard et de l'accidentel (d'un ensemble non fini de processus), nous comprenons qu'elle puisse entraîner le peintre à ne jamais vouloir apporter la touche finale à son ouvrage, laissant ce dernier inachevé, toujours à faire. Comme l'écrit Vouilloux, « La tache est cette archi-trace dont l'œuvre, se souvenant de sa possibilité, attend encore qu'elle la fonde : une illumination à l'œuvre, un *figurable*<sup>46</sup> ». La tache, qui voue l'œuvre à l'inachèvement, la recentre par le fait même sur les phases de sa production. L'artiste qui décide « de ne pas achever » laisse donc la forme dans un état d'indétermination, et assure, comme l'écrit Merleau-Ponty, « la reconnaissance d'une manière de communiquer qui ne passe par l'évidence objective, d'une signification qui ne vise pas un objet déjà donné, mais le constitue et l'inaugure<sup>47</sup> ». Nous retrouvons ces idées sur l'inachèvement dans d'autres récits de *La Vie errante*. « Dans chaque peinture, me semble-t-il, c'est comme si Dieu renonçait à finir le monde » (VE, 71), écrit Bonnefoy dans « Le Musée ». Encore ici, il reprend à son compte l'un des mythes fondateurs de la peinture, celui du *Deus pictor*, qu'il reformulera à sa façon dans un autre récit, explicitement intitulé « L'inachevable ». Dans ce dernier, un homme constate, après avoir attentivement regardé le ciel et la terre, que Dieu n'a fait qu'ébaucher le monde. Dès lors, sa vision de la peinture change radicalement. En effet, « il n'aime plus, dans l'œuvre des peintres, que les ébauches. Le trait qui se ferme sur soi lui semble trahir la cause de ce dieu qui a préféré l'angoisse de la recherche à la joie de l'œuvre accomplie » (*ibid.*, 69).

<sup>44</sup> Vouilloux, *op. cit.*, p. 229.

<sup>45</sup> Maldiney, *op. cit.*, p. 221.

<sup>46</sup> Vouilloux, *op. cit.*, p. 229.

<sup>47</sup> Merleau-Ponty, *La Prose du monde*, p. 79.

« L'angoisse de la recherche » du Dieu-peintre, qui fait écho à la recherche angoissée de « L'artiste du dernier jour » de même qu'à celle de « L'alchimiste de la couleur », nous renvoie directement à la problématique du signe chez Bonnefoy : en valorisant « l'angoisse de la recherche », et non pas « l'œuvre accomplie », ne cherche-t-il pas à lutter contre la clôture du signe sur lui-même et à attirer plutôt notre attention sur ce qui participe à son « inauguration » et à sa « constitution » ? Dans ses *Remarques sur le dessin*, Bonnefoy fait de cette clôture du signe une des données fondamentales de la culture occidentale : « L'Occident n'a été longtemps – n'est toujours – que dogmes et certitudes. Ses tableaux sont un déploiement d'idées arrêtées sur Dieu, le monde, les êtres, même les feuilles des arbres » (RSD, 56). Pour contrer cette volonté de maîtrise et de savoir (où rôde le concept), Bonnefoy en appelle à une pratique empreinte de vigilance et de doute. En effet, toute idée arrêtée sur la moindre des choses est heureusement, pour lui, « tributaire de ce début du trait sur la toile, où le peintre a chance encore de se reconnaître l'ignorant, et ainsi de sauver le monde. Et ne furent et ne sont encore grands peintres que ceux qui ont laissé cet instant de suspens durer un peu dans leurs lignes, leurs couleurs mêmes, se résignant pourtant, pour finir, à prendre une de ces voies balisées qui donnent aux civilisations leur forme » (*ibid.*, 56-57). De même, la véritable poésie, selon lui, « c'est un trait qui se refuse à se refermer sur soi. Une phrase où le signe se brise, reprend, bien sûr, mais doit s'interrompre encore [...] La poésie est dessin : ce qui dé-signé (*ibid.*, 36-37).

En voyant comment Bonnefoy relit, dans un dernier récit, la légende qui entoure l'invention de la peinture, nous pourrions associer la question de l'inachèvement et celle du signe à la notion d'image, sur laquelle se sont appuyées les analyses du troisième chapitre. La légende rapportée par Pline l'Ancien veut que ce soit la fille d'un potier de Corinthe qui ait inventé l'art pictural<sup>48</sup>. Éprise d'un homme qui partait pour un lointain voyage, elle aurait renfermé l'ombre du visage aimé dans des lignes tracées sur un mur. Quant à Bonnefoy, il propose d'imaginer que celle qui inventa la peinture renonce au « projet d'achever de tracer du doigt sur le mur le contour de l'ombre de son amant » (VE, 78). Elle retourne plutôt sur sa couche, puis se retourne ensuite, « les yeux comblés, vers la forme qu'elle a brisée de son étreinte », tout en se faisant la promesse suivante : « Non, je ne te

<sup>48</sup> Voir Pline l'Ancien, *op. cit.*, p. 363.

préférerai pas l'image » (*idem*). Bonnefoy revient encore ici sur le combat que doit mener tout créateur, s'il veut demeurer en contact avec la présence réelle et immédiate des êtres et des choses du monde, contre la facile satisfaction que peut procurer l'établissement d'un monde de signes et d'images.

#### 4. 4. Comment parler de l'immédiat ?

Cette tension entre immédiat et médiation (ou entre réalité et signe) nous renvoie au problème qui constitue l'écueil sur lequel la pensée de Bonnefoy revient se buter *ad nauseam*. Pour lui, l'essentiel réside dans une réalité qui transcende tout emploi des signes. Dès lors, comment cette expérience de l'immédiat peut-elle se voir transposer dans le langage ? Même si l'homme cherche à demeurer bien en prise avec « ce qui est », comment peut-il, par l'entremise du langage, donner à entendre cette expérience de la présence ? Bonnefoy dénonçait l'incapacité de la pensée textualiste à faire sentir ce qui se joue « hors texte » (cf. 4. 1) : le voilà, par renversement complet des données, aux prises avec un sentiment d'existence intraduisible dans les mots : « Jamais d'immédiat pour l'écrivain, même s'il est patiemment attentif à ce qui n'a pas de nom, pas de figure encore définissable. Il sait, d'intuition, la qualité de vérité *autre* que propose une branche en fleur, ou une pierre qui roule [...] dans un ravin. Mais vouloir en recréer dans les mots la densité infinie, ou le vide pur, ce n'est qu'un vœu d'emblée insensé » (« Peinture, poésie : vertige, paix », NR, 339). L'expérience de l'immédiat est donc proprement fugitive et l'acte de poésie, chez Bonnefoy, consistera à réaffirmer « cet ici et maintenant qui sont déjà, c'est vrai, un là-bas et un autrefois, qui ne sont plus » (« L'acte et le lieu de la poésie », I, 126). En introduisant de la sorte la question de l'immédiat<sup>49</sup> dans son œuvre, Bonnefoy trouve à faire écho à l'aventure dialectique dans laquelle est engagée la poésie moderne. Comme l'écrit avec justesse Michel Collot, « l'horizon d'attente du poème est fait de deux inconnues : une origine enfuie, dont le poète ne sait rien encore sinon qu'elle a eu lieu, une

<sup>49</sup> Dès *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, Bonnefoy explore ces liens de l'immédiat et du fugitif, et les associe clairement à la perception visuelle et au langage. Cet extrait en est un bon exemple : « Que saisir sinon qui s'échappe, / Que voir sinon qui s'obscurcit, / Que désirer sinon qui meurt, / Sinon qui parle et se déchire ? » (P, 66). Bonnefoy ne définit-il pas par là les tâches d'un art poétique ? Le sens est à chercher dans ce qui, s'étant donné furtivement, se dérobe. C'est dans une volonté de retrouver cet instant que pourront éclore et grandir un désir et un souci poétiques.

œuvre à écrire qui semble recéler dans son futur mystérieux le secret de ce qui a été. Le poète est requis d'inventer son passé immédiat<sup>50</sup> ». Plus encore, la poésie aurait une raison d'être, un devoir, une morale, écrit Bonnefoy, qui sera de retrouver l'acte de présence. Mais, encore ici, se pose le problème de l'impuissance du langage à exprimer l'immédiat. Que peuvent donc retenir ou dire les mots, quand la présence se donne dans l'univers de l'instant ? « La parole peut bien [...] célébrer la présence, chanter son acte, nous préparer en esprit à sa rencontre, mais non pas nous permettre de l'accomplir. La parole est déjà l'oubli, il se peut bien qu'elle ait été notre chute, la voici en tous cas privée de la rencontre de l'être, ne faut-il pas condamner, une fois de plus, la prétention de la poésie ? » (I, 126). Qu'en est-il, comme le demande Claude Esteban dans ses études sur la « raison poétique », « de cet espoir d'écrire, d'inscrire dans les signes cet immédiat qui s'éloigne toujours plus<sup>51</sup> ? »

Puisque le langage se montre si impuissant à recréer dans les mots la présence<sup>52</sup>, ou à nous permettre de l'accomplir, devons-nous, comme semblent s'y engager Mallarmé et ses disciples, proclamer la faillite totale de sa fonction référentielle et en faire le lieu d'une vaine prise réelle sur le monde ? L'attitude de Bonnefoy face au langage est ambiguë. D'une part, appartenant peut-être plus qu'il ne le croit à cette « ère du soupçon » dont il cherche pourtant à se distancer, il remet sans cesse en cause le langage, capable d'occulter l'expérience de la présence. Cette méfiance, chez lui, comme le fait remarquer avec justesse un de ses critiques, le pousse constamment à s'interroger sur le « bien-fondé de la création littéraire face à l'évidence substantielle du réel<sup>53</sup> ». D'autre part, puisqu'il ne renonce pas à la valeur ontologique de la littérature et de la création en général, il croit que la langue poétique peut, même s'il en reconnaît les limites (« Je crois qu'il faut plutôt reconnaître ses limites et, oubliant qu'elle a pu être une fin, la prendre seulement pour le moyen d'une approche » (« L'acte et le lieu de la poésie », I, 126)), représenter, dans

<sup>50</sup> Michel Collot, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, PUF, 1989, p. 161.

<sup>51</sup> Claude Esteban, *Critique de la raison poétique*, Paris, Flammarion, 1987, p. 20.

<sup>52</sup> Bonnefoy s'inscrit ici dans le courant d'une pensée anti-idéaliste : « L'idéaliste absolu considère que rien dans le réel n'est irréductible au logos ; il pose qu'il est possible de faire coïncider absolument l'être à dire et l'être dit », Jean-Claude Pinson, « Poésie et irréductible » dans *Epokhè*, n° 3, 1993, p. 136, cité dans Daniel Acke, *Yves Bonnefoy essayiste. Modernité et présence*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1999, p. 2.

<sup>53</sup> Catherine Bechetti, « Du rêve de l'image à la parole simplifiée » dans *Critique*, tome XLX, 560-561, Janvier-Février 1994, p. 21.



certains cas, la plus fidèle garante de l'expérience de l'Être (ou de la présence)<sup>54</sup> ; bref, si elle ne peut exprimer directement l'immédiat, elle peut être du moins le rappel qu'un sujet est entré en contact avec le réel, qu'il a vécu sous le mode de la présence. À ce propos, Bonnefoy écrit : « Même si rien d'immédiat n'est vraiment retenu [...], du moins le lecteur peut-il apercevoir qu'un *regard* s'est porté au-delà des dissociations, des exils, vers un grand objet extérieur » (« Poésie et liberté », E, 328, c'est nous qui soulignons). Pour lui, il est clair que la donnée des sens ne se reforme pas pleinement dans le langage, mais que s'y exerce tout de même une activation des impressions laissées chez le sujet par telle ou telle perception visuelle. Ce qui fait l'originalité de sa pensée repose donc sur un principe d'attention<sup>55</sup>, qui consiste à ne rien laisser échapper de cette plénitude sensible. Ce principe d'attention correspond à une attitude particulière que doit adopter le sujet percevant s'il ne veut pas se laisser emporter par le caractère conceptuel du langage (voire par la *mimèsis*), qui risque de le détourner de « ce qui est » et de l'abstraire par le fait même des vérités sensibles qui fondent son existence<sup>56</sup>. Bonnefoy associe l'attitude particulière qu'il faudrait développer à la perception visuelle : « Pour *apercevoir* l'immédiat, écrit-il, il ne faut pas réfléchir, ce qui implique qu'est déjà au travail en nous le parti pris du langage, mais se taire, plutôt, *ouvrant grands les yeux* » (*idem*, c'est nous qui soulignons). Nous verrons plus loin que les peintres modernes qui captivent Bonnefoy sont précisément ceux qui ont réussi à insérer dans leur art ce principe d'attention.

Nous partirons de « De grands blocs rouges », texte de *La Vie errante*, afin d'expliquer plus longuement la place centrale qu'occupe le regard dans la poétique de Bonnefoy, laquelle se donne pour tâche de réaffirmer les droits de la présence au cœur même du

<sup>54</sup> L'Être est identifié clairement chez Bonnefoy à l'expérience de la présence : « cette présence de l'Être encore silencieuse » (E, 340).

<sup>55</sup> Dans ses *Remarques sur le dessin*, Bonnefoy développe assez longuement cette question de l'attention, tout en l'insérant dans ses réflexions sur la présence : « On me demande parfois ce que je nomme présence. Je répondrai : c'est comme si rien de ce que nous rencontrons, dans cet instant qui a profondeur, n'était laissé au-dehors de l'attention de nos sens » (p. 98). Le sens privilégié, dans ce texte qui traite de dessin et de peinture, on l'aura deviné, est celui de la vue.

<sup>56</sup> Dès 1953, avec « Les Tombeaux de Ravenne », Bonnefoy amorce une critique du concept, qui finira, plus tard, par se rattacher à la critique portée au langage. Dans son essai, Bonnefoy s'attaque aux capacités abstractives du concept : « De quelle chose sensible, d'ailleurs, de quelle pierre qui soit au monde le concept n'est-il détourné ? Ce n'est pas seulement de la mort qu'il se sépare, c'est de tout ce qui a visage, c'est de tout ce qui a chair, pulsation, immanence ». Et plus loin : « Il y a dans l'homme conceptuel un délaissement, une apostasie sans fin de ce qui est » (I, 20-21).

langage. La place du regard nous apparaît encore plus centrale si nous entendons *poétique* dans le sens que lui donne Mikkel Dufrenne lorsqu'il parle des essais de Frank Ducros : une « certaine pratique propre à accueillir ce qui, venant à la présence, s'avère le réel<sup>57</sup> ». L'accueil et l'attention poétiques se moduleront donc à partir de ce que nous pourrions appeler une optique verbale, par laquelle Bonnefoy ne cesse de s'interroger sur les moyens dont il dispose afin de porter la parole à la puissance de l'être. Dès les premiers mots de « De grands blocs rouges » se fait sentir l'impuissance de l'être parlant à rendre compte de ce qu'il perçoit d'un paysage naturel bien précis (qui possède toutes les caractéristiques des paysages de la Dordogne que chérit Miklos Bokor) :

Il se demandait comment il pourrait dire ces grands blocs rouges, cette eau grise, argentée, qui glissait entre eux en silence, ce lichen sombre à diverses hauteurs du chaos des pierres. Il se demandait quels mots pourraient entrer comme son regard le faisait en cet instant même dans les anfractuosités du roc, ou prendre part à l'emmêlement des buissons sous les branches basses, devant ce bord de falaise qui dévalait sous ses pas parmi encore des ronces et des affleurements de safre taché de rouille (VE, 43).

Si nous lisons le passage en nous inspirant à nouveau des idées de Pierre Ouellet (comme nous l'avons surtout fait à la fin du premier chapitre), nous pouvons d'abord remarquer que les premiers mots du texte ne concernent pas directement un événement perceptif, mais plutôt le procès qu'en fait un sujet en l'associant à une problématique langagière (« il se demandait comment il pourrait dire »). Se produit souvent, chez Bonnefoy, le court-circuitage d'une expérience vécue dans l'immédiat par une activité intéroceptive. Ici, le sujet percevant « se détourne » en effet momentanément de ce qui est vécu *hic et nunc* pour questionner, sous le mode de l'incertitude (d'où l'emploi du conditionnel « pourrait »), les pouvoirs limités de la nomination en regard d'une nature mouvante et multiforme (reprenant les propos de Bonnefoy sur Bokor, nous pourrions aussi dire : difficilement figurable). Toutefois, l'emploi répété du démonstratif (*ces* grands blocs, *cette* eau, *ce* lichen), toujours dans la première phrase, semble indiquer que ce questionnement se double aussitôt d'un urgent besoin, pour le sujet percevant (le « il »), de se retourner vers ce qui est en dehors de lui, dans l'état des choses, et de mettre à l'épreuve ses facultés descriptives. La répétition de la formule « il se demandait » va ensuite permettre une forme de

<sup>57</sup> Mikkel Dufrenne, préface à Frank Ducros, *La Poétique, Le Réel*, Paris, Méridiens Klincksieck (Esthétique), 1987, p. 7.

glissement comparatif : il est en effet suggéré que l'appréhension des événements extérieurs par le langage serait nettement plus efficace si elle possédait les mêmes facultés motrices que le regard. Les démonstratifs du début de l'extrait, qui symbolisaient l'amorce d'une tentative d'approche du paysage, mais en marquant tout de même une certaine distance, font place à des verbes liés au mouvement et à la participation (« entrer », « prendre part »). Le regard semble posséder un avantage que le langage n'a pas : il n'est pas en décalage par rapport à l'instantanéité des états de choses (« en cet instant même »). La conversion des démonstratifs en articles définis (*les* anfractuosités, *l'*emmêlement, *les* branches) semble aussi renforcer l'idée que le regard, « dard plus aigu que la langue<sup>58</sup> », permet une approche plus active et donc une connaissance plus approfondie des moindres éléments du paysage. Le regard, facteur de motricité, engage aussi le sujet percevant à se mouvoir et à suivre l'avancée du paysage, lui-même en mouvement. Le « bord de falaise » dévale en effet « sous [les] pas » du marcheur et s'ouvre sur une infinité d'autres choses, ce qu'indique l'adverbe « encore ». Pour clore cette brève analyse, nous pouvons dire que le contenu référentiel du texte, composé de substantifs très concrets (blocs, lichen, pierres, roc, buissons, branches, ronces, safre) et d'adjectifs qui témoignent d'une attention visuelle toute en nuances (nous pensons ici au rapport à la couleur et aux termes pour en faire part : rouges, gris, argentée, sombre, taché de rouille), nous permet de saisir l'importance accordée, chez Bonnefoy, à la structure spatiale des paysages naturels, ainsi qu'aux actes perceptifs – où interviennent très souvent le regard et le mouvement – qui appréhendent les différents éléments composant cette structure. L'ordre dans lequel apparaissent les mots dans notre extrait nous indique également que cette appréhension ne se fait pas sans que se révèle d'abord un état d'âme : le doute plane dès le départ, chez le sujet percevant, sur le pouvoir qu'aura sa parole de rendre compte des choses regardées. Finalement, il n'est peut-être pas inutile de noter que dès le moment où l'inquiétude du sujet sur ses capacités de nomination se profère, elle se trouve relayée par une description efficace, qui semble rendre inutile l'interrogation sur le « comment dire ». En d'autres mots, un doute plane sur quelque chose qui est en train même de se produire. Ne pourrions-nous pas dès lors considérer les angoisses poétiques de Bonnefoy comme des questions purement rhétoriques ? Les lancinantes interrogations sur les pouvoirs limités du langage ne

<sup>58</sup> Nous empruntons l'expression à Philippe Jaccottet, qui l'emploie dans un de ses poèmes de *Airs* dans

cacheraient-elles pas un plaisir intense pour la description, de même qu'une certaine gloire, dont peut s'auréoler celui qui prend conscience de l'efficacité discursive de sa propre prose ?

Le « comment dire » dans « De grands blocs rouges » se transforme très tôt en une rêverie sur d'autres états possibles du langage. D'abord, le narrateur imagine des vocables très précis qui pourraient décrire le moindre événement qui survient dans la réalité : « Pourquoi n'y a-t-il pas un vocable pour désigner par rien que quelques syllabes ces feuilles mortes et ces poussières qui tournent dans un remous de la brise ? Un autre pour dénommer à lui seul de façon spécifique autant que précise l'instant où un moucheron se détache de la masse de tous les autres, au-dessus des prunes pourries dans l'herbe [...] ? » (VE, 43). Mais l'idée d'une langue qui devrait multiplier à l'infini ses vocables pour rendre compte des aspects infinis de la réalité est rapidement abandonnée. Pour tâcher de résoudre le problème de la parole et de l'être, Bonnefoy va plutôt rêver d'une langue réduite : « Bien mieux vaudrait-il qu'il disposât de mots qui par leur façon de nommer effaceraient le plus grand nombre possible de ces différences pour rien dont en somme il alourdissait son regard » (*ibid.*, 45). Bonnefoy échafaude en esprit cette nouvelle langue, et c'est ce qui est le plus important pour nous, en allant puiser ses idées dans le champ pictural. Les mots nouveaux, pour effacer les différences et alléger le regard, devraient commencer « dans la rencontre du monde ce qu'accomplit le pinceau du peintre de paysage quand il prend dans un seul trait pourpre non seulement tous les coquelicots d'une prairie mais bien d'autres plantes encore et même tout un méandre de chemin qui s'y est frayé son passage » (*idem*). La peinture aide donc à la redéfinition du travail sur les mots ; plus précisément, elle soutient l'entreprise poétique de Bonnefoy, qui consiste en grande partie, comme l'écrit Jérôme Thélôt, à « retenir les vocables les plus larges, les plus généraux, afin d'accomplir son œuvre de rassemblement, la quête de l'Un<sup>59</sup> ». De même, les vocables rêvés dans « De grands blocs rouges » devraient être assez larges et assez souples pour accueillir d'un trait, comme le fait le pinceau du peintre, divers événements qui surviennent simultanément dans une structure spatiale donnée : « Il rêve maintenant d'un mot qui dirait à la fois, qui dirait indistinctement, le moucheron et la feuille tourbillonnante, et aussi l'eau de source et le

mouvement de la tête du petit merle qui vient de se poser près de lui sur une branche » (*ibid.*, 45-46).

En imaginant ces mots qui ne s'attachent plus aux différences entre les moindres aspects du monde mais aux accords qui les rassemblent, Bonnefoy se rapproche de la notion de « rayon de monde » développée par Merleau-Ponty dans *Le Visible et l'Invisible*. Pour faire comprendre cette notion, le philosophe prend l'exemple de la couleur jaune qui, se dépassant elle-même, peut devenir « apte à représenter toutes choses ». Poursuivant dans la même veine, il écrit que, « Le "monde" est cet ensemble où chaque "partie" quand on la prend pour elle-même ouvre soudain des dimensions illimitées, – devient *partie totale*<sup>60</sup> ». Comme l'explique clairement Jean-Claude Pinson, la notion de « rayon de monde », pour Merleau-Ponty,

[...] vise à montrer que percevoir une chose ce n'est pas la saisir comme entité séparée, comme *ceci* clos en son individualité, mais comme « dimension » qui empiète sur la totalité du monde en même temps qu'en elle irradie cette totalité [...]. Contre une métaphysique naïve qui concevrait le monde comme une collection d'entités séparées, il faut au contraire affirmer que chaque chose adhère au tissu du monde et, comme telle, réfracte l'invisible du tout. Ce qui revient à dire que l'expérience « primaire » de l'être, par-delà le découpage établi par le langage institué, est celle d'une structure foncièrement métaphorique. La métaphore donne à voir l'enchevêtrement « sauvage » de toute chose et du monde<sup>61</sup>.

Nous pouvons repartir de la structure métaphorique dont parle Pinson afin de pousser un peu plus loin notre réflexion sur les « mots rêvés » dans le texte de Bonnefoy. Ces mots, « dissipant la différence illusoire comme fait la couleur du peintre, et permettant ces accords qui dans son tableau deviennent lumière, simplifieraient, rapprocheraient, intensifieraient » (VE, 46). Les trois derniers verbes ne renvoient-ils pas à l'une des forces premières de la *métaphore* : le pouvoir de lier et d'englober ? C'est par un souci de simplification et d'intensification que Bonnefoy propose, finalement, de restreindre la langue rêvée à trois mots fondamentaux, représentant sur le plan du langage des trois couleurs primaires en peinture. Il semble en effet que c'est à l'intérieur de ces trois

<sup>59</sup> Jérôme Thélôt, *Poétique d'Yves Bonnefoy*, Genève, Droz, 1983, p. 168.

<sup>60</sup> Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, suivi de notes de travail, Paris, Gallimard (Tel), 1964, p. 271.

<sup>61</sup> Jean-Claude Pinson, *Habiter en poète*, p. 104-105.

vocables – « Trois mots, trois mots seulement pour dire ce qui est, quel repos, quel sommeil heureux contre ce grand corps respirant [...] » (*ibid.*, 47) – que pourrait « irradier » la totalité du monde sensible.

#### 4. 5. Les mots pour faire voir la peinture

Les analyses que nous venons de faire sur le langage, souvent traité par Bonnefoy sous l'angle de l'abstraction, et sur la perception visuelle, qui recoupe constamment une problématique picturale, nous engagent à revenir sur les rapports qu'entretient l'écrivain avec la peinture moderne, dite « abstraite ». Il va de soi qu'il ne faudra pas confondre le sens que prend le terme « abstraction » dans le champ pictural<sup>62</sup> et la valeur que lui donne Bonnefoy lorsqu'il l'associe au langage. Nous pourrions tout de même tenter certains rapprochements, dans la mesure où, pour lui, « la plupart des expérimentations que l'on dénomme artistiques ne sont que des réactions de l'être parlant aux expansions, aux explorations – et aux contradictions, aux remous – qui se marquent dans le langage » (JAH, 8). Nous nous proposons donc, dans cette dernière section, de donner suite aux réflexions de Bonnefoy sur le langage, qui nous détourne d'une expérience vécue dans l'immédiat, en nous attardant, de manière générale, à ce qui entre en jeu dans la peinture moderne. Souvent coupée de tout lien mimétique avec les choses et les êtres de la réalité, cette dernière ne peut qu'interroger Bonnefoy, pour qui la poésie, comme l'a dévoilé notre dernier chapitre en traitant de l'altérité, « c'est ce qui vise un objet – cet être-ci, en son absolu, ou l'être même, la présence du monde, en son unité ». Ainsi, il devient tout à fait pertinent de nous demander si les théories contemporaines sur le langage (pour qui les mots ne renvoient à aucune réalité extérieure, mais à eux-mêmes) peuvent trouver un écho au sein d'une certaine pratique de peinture, dite abstraite, qui, elle aussi, ne semble chercher sa vérité que dans un recourbement sur ses propres signes, formes, couleurs et lignes pures<sup>63</sup>. Les nombreux

<sup>62</sup> En utilisant le terme « abstraction », nous faisons tout simplement référence à la disparition, à divers degrés, des objets figuratifs sur la surface peinte ; nous ne chercherons pas à définir ici les différentes appellations accolées au terme tout au long du XX<sup>e</sup> siècle (art informel, tachisme, expressionisme abstrait, abstraction géométrique, abstraction chromatique, minimalisme, etc.).

<sup>63</sup> Dora Vallier reconnaît que l'art abstrait naît « virtuellement » au moment où Maurice Denis (qu'elle cite) prononce, en 1890, sa célèbre phrase : « Se rappeler qu'un tableau, avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote, est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un

essais que Bonnefoy consacre à des œuvres contemporaines, loin de confirmer la seule validité des rapports fermés qui, à partir d'une pure matérialité picturale, s'établissent à l'intérieur d'un tableau, tentent de montrer, par un recours à la description, que dans l'abstraction subsiste toujours une forme de figuration, et que cette figuration, bien souvent, dénote l'attention que les artistes portent aux phénomènes du monde. Comme le mentionne Bernard Vouilloux, la peinture moderne, parce qu'elle a effacé de ses représentations les figures distinctives des objets, des lieux ou des personnages, « a périmé de larges zones du discours descriptif classique<sup>64</sup> ». Que peut-on désormais dire du tableau, et comment relier ses éléments – c'est le but que semble se donner Bonnefoy – à un quelconque « étant » extrapictural ?

Comme le note Claude Esteban dans « L'immédiat et l'inaccessible », article auquel nous avons l'habitude de nous référer afin de marquer le passage entre les différentes époques abordées par Bonnefoy, il semble évident, dès le moment où ce dernier se penche, non plus sur la peinture italienne du Quattrocento ou sur le phénomène baroque, mais sur la diversité des images qu'offre la peinture moderne, qu'une nouvelle optique est choisie et qu'un nouveau mode de recherche et de description se met en branle. « Optique différente », écrit Esteban, « inhérente sans doute au devenir incertain de ces images<sup>65</sup> ». Dans ses écrits sur Piet Mondrian, Alexandre Hollan, Raoul Ubac, Bram Van Velde ou Miklos Bokor, pour ne nommer que ceux-là, Bonnefoy aurait à confronter sa façon de voir à « la précarité des images, à leur clarté menacée<sup>66</sup> ». S'offriraient en effet à son regard des images brouillées, souvent non reconnaissables sur le plan mimétique, abstraites, bref une peinture, comme l'explique Bernard Vouilloux, désormais « désolidarisée du système représentatif-narratif » et « rendue à sa puissance *absolue*, au sens littéral de puissance non liée<sup>67</sup> ». Il faudra donc se demander comment Bonnefoy développe tout un discours autour de ces images « déliées », dites non figuratives, de ces tableaux qui, par leurs couleurs,

---

certain ordre assemblées », *L'Art abstrait*, Paris, Librairie Générale Française (Le Livre de Poche), 1967, p. 20.

<sup>64</sup> Bernard Vouilloux, *op. cit.*, p. 65.

<sup>65</sup> Claude Esteban, « L'immédiat et l'inaccessible », p. 938.

<sup>66</sup> *Idem.*

<sup>67</sup> Bernard Vouilloux, « La description du tableau : la peinture et l'innommable » dans *Littérature*, 73, fév. 1989, p. 61.

leurs taches, leurs rythmes et leurs formes, interpellent d'abord le corps et ses sensations, retardant par là même le sens qu'on pourrait leur attribuer par l'entremise d'une description.

#### 4. 5. 1. « Le choc-couleur »

Dans la peinture moderne, la couleur est un des éléments du tableau qui transfigure le système de représentation et qui peut dérouter le spectateur, et un éventuel discours descriptif. Comme l'explique Pierre Francastel, la peinture moderne naît au moment où la couleur, dans toute sa pureté, s'échappe des formes intelligibles dans lesquelles la confinaient les traits du *disegno*. À ce sujet, il fait remarquer que

Van Gogh a ajouté cette notion qu'une couleur pure possède en soi toutes les valeurs de suggestion par rapport aux trois dimensions de l'espace classique. Il n'est pas besoin de longuement souligner en quoi une telle découverte est novatrice. Elle a bouleversé toute la technique, rompant aussi bien les relations récentes que les relations anciennes du dessin avec la couleur. Finie la surface définie par la ligne et remplie par la teinte ; fini le clair-obscur où se fait le passage entre les contours de la forme et ceux de la couleur. La couleur n'a plus besoin d'être définie par une ligne, elle possède, en elle-même, toutes ses dimensions et toute sa valeur significative<sup>68</sup>.

La couleur posée ainsi sur la toile, forte de sa nouvelle autonomie, se dissocierait de toute réduction figurative ou symbolique<sup>69</sup> qu'on pourrait en faire : elle appellerait un nouveau mode de description, celui de la rhétorique classique ne pouvant plus se reporter aux formules traditionnelles pour décrire ce qui apparaît sur la toile. En effet, « un autre type de discours se dégagerait, qui prendrait en charge la perception de la couleur et de la peinture dans ce qu'elle a de plus subjectif<sup>70</sup> ». Mais tenter de rendre compte de cette nouvelle singularité pourrait alors déboucher sur un mutisme de la description. À ce sujet, Michel Corvin explique que : « le manque de sens fait revenir la figure en son excès d'image [...]».

<sup>68</sup> Pierre Francastel, *Études de sociologie de l'art*, p. 232-233.

<sup>69</sup> Aux réductions figurative (couleur « considérée comme un prédicat de l'objet, une qualité l'affectant de l'extérieur ») et symbolique (couleur liée par convention à un symbole) faites à la couleur, Bernard Vouilloux ajoute « celle qui [la] plie aux choix binaires d'un code de type digital (les expériences sur le noir et le blanc de Malévitch et Kandinsky, les recherches plastiques de Mondrian) », *op. cit.*, p. 76.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 78.



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<sup>71</sup> ».

Selon l'expression de Fernande Saint-Martin, le spectateur qui s'attarde devant un tableau abstrait peut en effet subir un « choc-couleur », qui se trouvait « atténué dans la peinture figurative où la couleur est toujours liée à un objet », mais qui « conserve toute sa puissance » dès lors que les couleurs deviennent elles-mêmes « supports structurels du tableau<sup>72</sup> ». Doit-on dès lors imaginer que la signification d'un tel tableau serait à découvrir dans sa pure plasticité, que les images abstraites qu'il déploie légitimerait la recherche, par le spectateur, comme l'écrit Bonnefoy, d'une « saveur purement optique » (« Mystère, poésie et raison », E, 296) ? Ce serait acquiescer aux propos d'un Strzeminski<sup>73</sup>, qui, destinant le tableau exclusivement au regard, croyait qu'il ne fallait pas laisser s'immiscer dans l'expression plastique des éléments entretenant des rapports avec la littérature, la psychologie ou un quelconque objet. Appréhender de la sorte une œuvre picturale ne correspond pas aux desseins esthétiques de Bonnefoy. Bien sûr, pour lui, la conquête par la couleur d'une valeur qui lui est propre change inévitablement la manière dont on doit voir un tableau. Mais ce qui l'intéresse avant tout est de chercher le sens à donner à ce « trop-plein de présence » de la couleur, ainsi que de le rattacher à une forme de pensée.

Bonnefoy aborde ces problèmes dans « La résurrection », l'un des textes qu'il avait placés à l'origine dans ses *Trois remarques sur la couleur*<sup>74</sup>. Le titre du texte reprend celui d'une pièce de théâtre de W.B. Yeats où s'énoncent, selon lui, « les trois ou quatre intuitions majeures mais décidément discordantes par quoi notre condition cherche à percer sa ténèbre » (RT, 139). À travers la pièce de Yeats, il entrevoit comme en rêve la peinture du néerlandais Bram Van Velde (1895-1981) [annexe lvi], qu'il décrit comme un alliage de

<sup>71</sup> Michel Corvin, « La Passion des mots » dans Jean-Pierre Guillermin, *Des mots et des couleurs II*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1986, p. 24.

<sup>72</sup> Fernande Saint-Martin, *Structures de l'espace pictural*, Montréal, éditions HMH, 1968, p. 46.

<sup>73</sup> Wladyslaw Strzeminski (1893-1952), théoricien d'origine biélorusse, défenseur de l'art abstrait et créateur de l'unisme. Strzeminski « récuse "l'introduction dans l'expression plastique d'éléments tels que : objet, littérature, psychologie", et il plaide pour une "sensibilité plastique" qui "ne peut être exprimée par aucun autre art et d'aucune autre manière". L'unisme sera la réponse à cette quête d'une "peinture absolue", qui trouvera sa formulation peinte la plus convaincante dans des œuvres quasi monochromes (début 1930) », *La Peinture*, sous la direction de Jacqueline Lichtenstein, p. 872.

« trois ou quatre couleurs qui se nouent, se dénouent, se repoussent autant qu'elles se recherchent » (*ibid.*, 140), et se demande si ces couleurs ont pu se faire pensée : « Une telle hypothèse, qui découvre dans les couleurs les représentants de modes d'être, m'expliquerait l'attrait qu'exerce sur moi l'œuvre de Bram, qui ne serait ainsi non figurative que par rapport à la réalité matérielle ; et elle éclairerait nombre d'autres peintres, en décelant plus profond que les figures qu'ils créent les vastes ondes houleuses des métaphysiques distinctes qu'ils revivent en elles sans parvenir à choisir (*ibid.*, 141). En poussant plus loin la réflexion, il se rendra compte qu'il a fait une erreur en essayant de décrire, chez Bram, « ce peu de couleur et ces quelques traits droits ou courbes par référence aux désordres de l'esprit » (*ibid.*, 142). Mieux vaudrait décrire le choc entre les bleus et les jaunes, par exemple, comme un « affrontement sans cause, sans finalité, sans conscience même de soi » (*ibid.*). Si nous nous rapportons à ce que nous avons développé dans notre dernier chapitre, nous pouvons dire que Bonnefoy trouve en la personne de Bram un artiste qui aurait réussi à se déprendre totalement de soi, de ses illusions, de ses angoisses et de ses désirs : « [...] Bram Van Velde ne pense rien, ne veut rien, ne se souvient pas, n'a jamais rien su de l'Incarnation ou du Nombre, ou de l'ascèse, ou des exaltations dyonisiaques : il n'espère pas, ne parle pas, en fait d'onde il s'est laissé souveler sans alarme ni résistance par ce Vide dont la couleur qu'il emploie apparaît ainsi un des souffles » (*idem*). Toutefois, il ne voit pas dans les gouaches de Bram que de la couleur répandue sur un fond neutre ; la non-finalité de l'entrechoquement des couleurs, il l'associe plutôt à celle qu'il retrouve dans la réalité sensible, nous renvoyant du même coup à ses rêveries sur l'origine du signe : « Ses œuvres *sont*, simplement, infiniment, muettement, nullement, comme le nuage ou la pierre. Elles font lumière absolue de l'identité de chaque chose, ou aspect des choses, à soi-même — chose ou aspect, peu importe — dans l'autre lumière, celle des heures » (*idem*). Plus encore, celui qui regarde ces peintures devrait parvenir, pour vraiment les comprendre, « à faire de sa conscience enfin déprise de soi la porosité qui accueille, le bloc d'eau gelée qui reflète, la voûte qui fait écho, le sang qui se prend aveugle au jeu aveugle des autres sèves, et tout cela sans nostalgies ni cris d'appel ni mémoire » (*ibid.*, 142-143). En fait, Bonnefoy regarde et décrit l'œuvre de Bram comme il aimerait que s'élabore toute

---

<sup>74</sup> Le texte de « La Résurrection » auquel nous nous référons fait partie de *Rue Traversière et autres récits en rêve*, paru en 1992.

peinture (et toute poésie) : non repliée sur ses propres signes, ouverte à l'afflux des éléments de la réalité.

#### 4. 5. 2. « Percevoir des apparitions » : *Le Nuage rouge de Mondrian*

La manière dont Bonnefoy regarde, décrit et interprète la peinture moderne incite à reconsidérer, d'un point de vue pragmatique, la double dimension de toute représentation : dimension réflexive (se présenter) et dimension transitive (représenter quelque chose). Comme l'écrit Louis Marin, « inutile de dire que toute la fantasmagorie de la description et de la mimésis s'est édifiée sur la dimension transitive de la représentation par oubli de son opacité réflexive et de ses modalités<sup>75</sup> ». Inversement, on pourrait dire que les représentations de la peinture moderne tirent leur puissance de leur opacité réflexive, occultant leur dimension transitive. Il reviendrait donc à l'écrivain, ce serait du moins le cas de Bonnefoy, d'articuler cette opacité, c'est-à-dire d'y entrevoir des possibilités transitives, qu'il décrirait dans un langage toujours nouveau : le langage que lui fait parler chacune des œuvres auxquelles il s'intéresse. Voici posé le problème fondamental de la lecture de la peinture moderne : à savoir, comme l'écrit Merleau-Ponty, la manière dont « l'intention du peintre renaîtra en ceux qui regardent ses tableaux<sup>76</sup> ».

L'étude que Bonnefoy consacre au *Nuage rouge* de Mondrian (annexe lvii)<sup>77</sup> est un bon exemple de description qui, s'appuyant sur les modalités réflexives du tableau, cherche à les lier à une dimension transitive. Le texte s'ouvre sur une simple description de la disposition des couleurs et des traits sur la toile : « Deux étendues, l'une bleu azur, l'autre verte, séparées par une ligne où se nouent un autre bleu et du noir, qu'une trace de blanc irise » (« Quelques notes sur Mondrian », NR, 127). Il semble que la description ne cerne aucune figure et naît donc de l'observation de la plastique de l'œuvre (de son opacité), aplats chromatiques qui séparent le tableau en deux bandes et qui se révèlent être une syntaxe visuelle élémentaire, un premier niveau d'ordre perceptuel et spatial. La description se poursuit, introduisant une conjonction, fort significative pour la compréhension des

<sup>75</sup> Louis Marin, « Mimésis et description » dans *De la représentation*, Paris, Seuil-Gallimard, 1994, p. 255.

<sup>76</sup> Merleau-Ponty, *La Prose du monde*, p. 71.

<sup>77</sup> Il est important de noter que ce tableau de Mondrian a été peint en 1908 ou 1909.

tensions figuratives et non-figuratives qui traversent le tableau : « *mais* vers le haut, centre qui va, matière soudain lumière, la masse rouge orangé du grand nuage » (*idem*, c'est nous qui soulignons). Seule cette masse rouge, dans le tableau de Mondrian, semble d'abord marqué pour Bonnefoy la présence d'un sens figural, iconique, proprement lexicalisable, présence qui donne un certain sens à l'imagerie visuelle.

C'est à partir de cette figure, seul élément, d'un point de vue mimétique, vraiment reconnaissable du tableau, que Bonnefoy va réfléchir aux possibilités transitives de certains autres aspects de l'œuvre. Il fait d'abord remarquer que celle-ci ne « cherche guère à représenter ou même évoquer les choses du monde » (*idem*) ; il y discerne plutôt le travail effectué sur la pâte par le pinceau, ainsi que des traces de couleurs qui s'entrecroisent, pur jeu de la matière picturale qui, si le regard ne s'arrête qu'à lui, peut nous faire conclure « qu'il n'y a rien d'autre au total sur ce bout de toile que cinq ou six taches brossées vite, déjà la peinture abstraite » (*idem*). Le regard descripteur, chez Bonnefoy, ne se contente pas de « cette saveur purement optique » des éléments du tableau. Ce regard, il faudrait le rattacher à ce qu'il nomme « vision ». En effet, il demeure certain, pour lui, qu'il n'y a « pas de regard sans vision. On a beau demander aux yeux de s'enchanter simplement des rythmes ou des rapports de couleurs, l'antique faim d'images nous tient toujours » (« Nasser Assar », SSDP, 19). La vision, qui passerait par la description, ferait donc lever des possibles au sein même des rapports de couleurs, des apparences formelles, se faisant par là « l'index d'une lecture non frayée<sup>78</sup> ». Après avoir noté la présence d'une certaine forme d'abstraction dans le tableau de Mondrian, Bonnefoy écrit :

Tout de même [encore ici la liaison est révélatrice], un peu du bleu d'en haut reparaît donc dans la partie basse, mêlé à ce ton d'argile; et si à cet endroit c'est par des hachures rapides qui semblent n'avoir voulu que renforcer une intensité, pour assurer l'équilibre de couleurs pures, ailleurs, plus près de l'horizon où le blanc signifie l'écume, nomme tout de même la mer, la couleur ajoutée est fondue plus intimement à l'autre, qu'on sent qui était humide et ductile encore : et cela suggère une brume qui errerait avec froid dans quelques pas d'herbe drue. Là où la représentation paraissait absente, l'objet un simple prétexte, là se voient aussi des subtilités qui indiquent une pratique de l'attention à la terre (« Quelques notes sur Mondrian », NR, 127-128).

<sup>78</sup> Bernard Vouilloux, *L'Interstice figural*, Sainte-Foy, Le Griffon d'argile, 1994, p. 45.

En premier lieu, on constate que Bonnefoy a le souci de tâcher de comprendre ce que Marie Carani appelle « l'inscription et l'enchaînement spatialisant du texte visuel<sup>79</sup> » (le bleu d'en haut qui reparaît dans la partie basse de la toile, par exemple), de même que les propriétés ductiles du matériau pictural (les couleurs qui se fondent l'une à l'autre). Cet espace et ces propriétés du tableau, et ce que va en extraire Bonnefoy, nous pouvons les comprendre à partir de ce que Gilles Deleuze appelle le diagramme, qui est « l'ensemble opératoire des lignes et des zones, des traits et des taches assignifiants et non représentatifs<sup>80</sup> ». Deleuze explique que la fonction du diagramme est de suggérer, et plus précisément, « d'introduire des possibilités de faits<sup>81</sup> », d'où peut surgir une Figure. Bien entendu, ce concept du diagramme s'applique spécifiquement chez Deleuze à l'acte de peindre, mais il constitue pour le regard descripteur qui nous intéresse un modèle intéressant.

En effet, Bonnefoy, observant *Le Nuage rouge*, ne saurait restreindre sa lecture à la simple nomenclature des aspects non représentatifs du tableau. Au contraire, ces aspects sont suggestifs et enclenchent le travail de la vision et du discours. C'est ainsi que dans le blanc, Bonnefoy verra l'écume de la mer ; dans les fontes des couleurs comme la levée d'une brume. Tout en tentant de rejoindre ce que furent les premières affections de Mondrian, il projette dans la chair opaque de la peinture ses propres désirs, ce qui gouverne sa poétique : une inlassable « attention à la terre » (NR, 128). Chez Bonnefoy, les exemples de ce mode singulier de projection sont multiples. Nous nous contenterons de revenir sur un seul, tiré d'un essai sur les peintures de Nasser Assar. Dans le noir ou le bleu de ces peintures, couleurs qui s'étalent « sur les légères irisations d'un fond parfois monochrome » (« Nasser Assar », SSDP, 19), Bonnefoy ne voit rien d'abstrait, mais de la lumière, des formes qui sont à la fois « les fleurs – ou les oiseaux, les arbres, les montagnes, “les flammes des éclairs plutôt mortes que vues”, les nuées – d'un étrange pays où l'eau, l'air et le feu entraînent au loin la terre, sable qui glisse, qui se divise, sous l'empreinte des pas du ciel » (*ibid.*, 19-20). Dans les indications brèves du peintre, le poète fait donc lever des possibles (fleurs *ou* oiseaux *ou* arbres). La tâche herméneutique de celui qui observe et

<sup>79</sup> Marie Carani, « Dépasser l'arrêt sur l'iconicité. Une étude de cas : la peinture du figuratif québécois Jean-Paul Lemieux » dans *Visio*, vol. 1, n° 3, automne 1996-hiver 1997, p. 114.

<sup>80</sup> Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, La Différence, 1981, p. 66.

<sup>81</sup> *Idem.*

décrit un tableau relève dès lors d'une tâche proprement poétique, avoue Bonnefoy : toutes deux s'efforcent à « percevoir des apparitions là où le "prosateur" ne veut que décrire des apparences » (« Raymond Mason », SSDP, 23). Dans un article sur l'ekphrasis littéraire, Michael Riffaterre s'attarde à l'investissement subjectif de celui qui regarde et commente un tableau, ainsi qu'à la « levée des possibles » que nous venons d'évoquer. Riffaterre montre bien que le texte littéraire déchiffre en partie le tableau, mais plus encore celui qui le regarde : « C'est l'interprétation du spectateur (de l'auteur) qui dicte la description, et non le contraire. Au lieu de copier le tableau, en transcrivant dans les mots le dessin et les couleurs du peintre, l'ekphrasis l'imprègne et le colore d'une projection de l'écrivain<sup>82</sup> ». Ce que Riffaterre formule est très simple : il n'y a pas de doute que l'ekphrasis cherche à décrire certains éléments du tableau, mais, en raison de la présence de l'interprétation sur la description, « c'est un sujet *autre* que le peintre qui s'inscrit dans l'objet pictural [...]. Énoncé pour l'historien, et le critique d'art, l'ekphrasis reste énonciation pour l'écrivain<sup>83</sup> ». En effet, l'ekphrasis littéraire n'est pas la banale équivalence d'un tableau dans l'ordre du langage : elle est plutôt substitution (transformation) de ce tableau en texte, où s'exprime ce que l'écrivain a bien voulu voir de la peinture.

À ce titre, la description que Bonnefoy fait du nuage, élément central du tableau de Mondrian, paraît fort éclairante. Pour bien saisir tout ce qu'il va éveiller en lui, il faut comprendre d'abord que les deux bandes, verte et bleu, qui séparent la toile, il les associe à une terre et à un ciel d'origine, mêlés encore un peu « après leur création ou quelque déluge » (NR, 128). Ainsi, à ses yeux, le nuage, à s'inscrire dans ce paysage, se revêt d'un aspect « augural ». La description qui suit va développer cette vision du nuage comme signe archaïque : « on se dit que c'est ici qu'il faut s'arrêter, ici, dans cette phosphorescence, qu'il faut allumer un feu, ici qu'il faut conduire entravée la bête du sacrifice » (*idem*). Et puisque la description file avec elle la métaphore : création, déluge, bête du sacrifice, il n'y a qu'un pas à faire pour retrouver dans ce tableau déjà si moderne « quelques-unes des catégories les plus spécifiques autant que les plus anciennes de

---

<sup>82</sup> Michael Riffaterre, « L'illusion d'ekphrasis » dans *La Pensée de l'image. Signification et figuration dans le texte et dans la peinture*, sous la direction de Gisèle Mathieu-Castellani, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 1994, p. 220.

<sup>83</sup> *Idem*.

l'interrogation du divin » (*ibid.*, 129). Un second regard sur le tableau fera dire à Bonnefoy que le nuage n'a pas, en fin de compte, cette netteté épiphanique qu'il avait cru déceler dans une première lecture : il serait une ardeur, mais qui se divise, une « lumière mais qui semble aussi un miroir », et aurait donc « dans son éclat la douceur qui dit plutôt la désillusion, la mélancolie » (*idem*). Bonnefoy poursuit son analyse en notant qu'il ne faudrait pas oublier que l'absolu du nuage « ne va durer qu'un instant, s'effacera dans des figures, des irisations de la couleur moins surprenantes déjà ; et que celles-ci vont se transformer à leur tour, à l'infini, ou se dissiper » (*ibid.*, 130).

Cette description du nuage l'amène ensuite à réfléchir sur les rapports qu'il entretient avec de véritables nuages, et sur ce qu'ils peuvent évoquer comme expérience proprement existentielle. En cela, la description est révélatrice de ce que disait Riffaterre à propos de l'investissement subjectif qui se produit dans l'ekphrasis littéraire. Bonnefoy écrit : « J'ai regardé des nuages, combien de fois ! Et je me souviens de certains mais comme de moments de mon rapport à mon être propre, dans l'espace *troué* de leurres de la vie comme nous l'avons » (*idem*, c'est nous qui soulignons). Animé par cette pensée, Bonnefoy semble la projeter dans le tableau : en effet, il constate que Mondrian, dans son travail formel, a taché furtivement de blanc et de bleu la surface et les contours du nuage, évitant le recours aux à-plats, qui auraient pu donner une impression de teinte uniforme, d'espace *non troué* justement. Mondrian n'a pas craint « de ce pinceau avoué, violent [...], de reconnaître les pulsions, les hésitations, les décisions rapides et hasardeuses d'un "moi" qu'il sent en lui sinon sans aspirations, du moins sans certitudes ni guide » (*idem*). Le nuage, à la fois un absolu et un déchirement, devient pour Bonnefoy l'image en abîme de toute l'œuvre de Mondrian :

Il y a eu une ombre d'épiphanie, un peintre a cru percevoir la forme qui se détache du rien du monde, la flamme qui transfigure : mais Mondrian est assez de notre époque sans dieux pour percer à jour ce mirage et lui faire avouer du fond même de sa figure furtive qu'il n'est qu'un reflet déformé de son désir qui se cherche. Aucun pouvoir du dehors – aucune voix de plus haut – ne transparaît dans nos signes (*idem*).

Bonnefoy jette un dernier regard sur *Le Nuage rouge* avec en tête ce rapport entre signes et dehors, ou, plus précisément, avec la crainte que des formes artistiques, dans leur « autonomie la plus orgueilleuse » (*ibid.*, 135), en viennent à oublier qu'un monde existe en

dehors d'elles. Ainsi aura-t-il vite fait de noter que sous l'autonomie apparente de ses images picturales – « une bannière à deux bandes, frappées d'une tache rouge » (*ibid.*, 136) –, le tableau de Mondrian cache un horizon ; « aux confins du vert et du bleu, dans l'étroitesse d'un peu de blanc et de noir mais qui vibrent à l'infini » (*idem*), il entrevoit en effet une profondeur, une faille dans ce réseau fermé de l'œuvre d'art, bref l'hétérogène qui à jamais « dresse la présence contre l'image » (*idem*). Bonnefoy laisse entendre que le peintre, qui participe en cela à une quête poétique qui ressemble à la sienne, a sans doute perçu « la vérité d'existence sous la vérité d'écriture » (*idem*). Il prend soin d'ajouter que Mondrian refoule cette « vérité d'existence » (cette dimension humaine qui conduit à une expérience de l'être) lorsqu'il évolue radicalement vers un art de plastique pure (annexe lviii), où toute référence à un objet naturel est interdite : « ces figures plates, en apparence, comme des épures de carrelage, c'est un effort désespéré pour contenir derrière ces grilles la dimension redoutée<sup>84</sup> » (*idem*). L'exemple de Mondrian nous pousse finalement à dire que Bonnefoy, dans ses descriptions de tableaux modernes, ne s'intéresse pas aux œuvres qui se servent de l'abstraction pour se détourner du monde sensible ou, plus précisément, pour le refouler<sup>85</sup>. Il élit plutôt, dans le vaste champ des œuvres abstraites, des tableaux qui ont su préserver des liens entre signe et présence, et qui vont donc lui permettre de faire entrer des images brouillées ou déliées dans, selon la belle expression de Merleau-Ponty, « la logique allusive du monde<sup>86</sup> ».

Dans la mise en branle de descriptions qui donnent un sens à des images de l'abstraction, Bonnefoy se trouve donc sans cesse hanté par la même interrogation : comment un peintre peut-il faire sentir une présence ? Les réponses proposées semblent très souvent indiquer que le peintre peut y parvenir s'il se soucie d'approfondir à la fois le visible et sa vision. Alexandre Hollan, nous en avons déjà parlé, fait partie de ces artistes

<sup>84</sup> Bonnefoy fait référence ici à la création, par Mondrian et le groupe *De Stijl*, d'un nouveau genre de peinture, le « néo-plasticisme », qui bannit toute figuration et se construit uniquement à partir des éléments premiers du langage pictural : la ligne droite, l'angle droit, les couleurs pures et fondamentales (jaune, bleu rouge), les couleurs neutralisantes (noir, blanc, gris).

<sup>85</sup> À ce propos, Dora Vallier écrit : « La force de l'esprit qui a été chez Mondrian d'abord inquiétude métaphysique, déviée vers l'action par la théosophie et résorbée dans la peinture sur l'exemple du cubisme, cette force a triomphé, mais en refoulant la nature. Non en la maîtrisant. Et la nature est devenue cette part non vécue de la vie qui fait peur à Mondrian ». Vallier, pour justifier son analyse, cite un passage des écrits de Mondrian : « L'apparition naturelle, la forme, la couleur naturelle, le rythme naturel, les rapports naturels eux-mêmes, dans la plupart des cas, expriment le tragique », *L'Art abstrait*, p. 107.



qui, à ses yeux, sont en mesure, par l'approfondissement d'une perspective intérieure, de faire advenir cette présence. Pour Hollan, regarder consiste à « rejoindre ce point, à l'intérieur de ce qu'il regarde, d'où l'être propre de cet objet, de cette existence s'élançe, s'unit à sa figure visible, la doue de rayonnement » (« Alexandre Hollan », SSDP, 148). Ainsi, les rougeoiements qui se dégagent des tableaux du peintre, les « masses parfois presque totalement noires où il n'y a plus de formes marquées » (JAH, 56), Bonnefoy ne les associe pas à une couleur ou à un objet, mais bien à ce qu'il appelle une vibration. Hésitations de la vue et traversée des apparences qui se rattachent, selon lui, au « “si tu veux voir, écoute” de la tradition mystique, cet irremplaçable amont de la vraie peinture » (SSDP, 148-149). Cette dissolution des formes et des contours qui se font musique recoupe les idées de Bonnefoy sur les mots en poésie, qui doivent aussi, pour combattre l'abstraction et le concept, devenir musique. Poète, en effet, est celui qui, « dans une langue où il y a bien sûr des notions sans nombre, des idées pressées de tout dire, crée des rapports *non entre idées mais entre mots* par la voie d'une beauté d'écriture qui fait intervenir les sonorités, les rythmes et prend apparence d'images, irréductibles à l'analyse<sup>87</sup> » (« Mystère, poésie et raison », E, 293). Bonnefoy retrouve également une musicalité capable de creuser les apparences dans les compositions non figuratives de Raoul Ubac. Dans les vibrations du « gris majeur » qui domine ces peintures se creuserait l'espace d'une conscience. En effet, l'objet de ces compositions consisterait à approfondir « quelques modes d'être qu'on sent accessibles autant que vrais, mais qu'il importe de mieux comprendre » (« Des fruits montant de l'abîme », I, 300). Sous le gris résonnerait une sensibilité, l'adhésion d'une personne à un rapport plus intérieur avec les apparences du monde, avec la nature. Il nous semble que se dit ici la chance qu'entrevoit Bonnefoy dans les œuvres abstraites de la peinture moderne : l'effacement de formes reconnaissables qui « permet à l'esprit, approchant de son vrai objet, de se détourner des séductions de l'apparence ordinaire, et d'accéder à un calme qui accroît sa lucidité » (JAH, 55).

<sup>86</sup> Merleau-Ponty, *La Prose du monde*, p. 91.

<sup>87</sup> Les idées de Bonnefoy sur la musique sont à mettre en parallèle avec celles de Mallarmé sur le même sujet. Mallarmé avoue, dans une lettre à Edmund Gosse (10 janvier 1893), faire de la « Musique, et appelle ainsi non celle qu'on peut tirer du rapprochement euphonique des mots, cette première condition va de soi ; mais l'au-delà magiquement produit par certaines dispositions de la parole ». Il propose également, plus loin dans la lettre, d'« Employer Musique dans le sens grec », c'est-à-dire comme « rythme entre des rapports » dans Mallarmé, *Correspondance. Lettres sur la poésie*, p. 614.

## **CONCLUSION**

Dans *Abstraktion und Einfühlung*, paru à Munich en 1908, Wilhelm Worringer, à travers ses analyses de l'évolution de l'art (qui le conduisent à parler de l'abstraction plastique, étudiée pour la première fois), propose une toute nouvelle approche de la démarche esthétique. Il suggère en effet de concevoir dorénavant l'histoire de l'art comme une histoire de la « volonté de faire », et non plus comme une histoire du « pouvoir faire ». Plus précisément, le renversement opéré par Worringer implique une vision radicalement différente de l'objet esthétique, ainsi que des liens qui unissent cet objet à son créateur. En effet, il ne s'agirait plus d'approcher l'objet en se lançant dans son analyse formelle ; il faudrait plutôt commencer par dégager le comportement du sujet créateur et, à partir de là, se concentrer sur la forme. Bref, cette dernière ne devrait plus être regardée comme un résultat, mais davantage comme le produit d'une intention. Les idées de Worringer, selon nous, peuvent nous éclairer sur les raisons qui poussent Bonnefoy à écrire sur la peinture. Le regard qu'il jette successivement et alternativement sur l'art de la Renaissance, le maniérisme, le baroque et l'art moderne, nous l'avons vu, ne se limite pas à la stricte observation des variations formelles propres à chacune de ces époques. Son regard tâche avant tout de sonder, chez différents artistes, le « comportement » et le « vouloir » (voire l'état d'esprit de toute une époque), qui, bien entendu, agissent fortement sur l'aspect formel des œuvres produites. Les motivations intimes d'un artiste, « l'expérience de soi » qu'il a pu traverser dans son processus de création interrogent Bonnefoy, pour qui ce « rapport d'un être à soi-même » représente le lieu où se décide le projet d'écrire, ce dernier terme englobant toutes les sortes de signes. Bref, notre recherche a voulu montrer que dans l'attention incessante qu'il porte à la peinture, Bonnefoy désire garder vif le contact avec d'autres consciences artistiques. L'entrechoquement avec ces multiples « altérités » (que, parfois, il admire ; parfois critique, rejette ou sauve) l'oblige par le fait même à revoir et à redéfinir sans cesse sa propre démarche artistique. Les peintres dont il s'éprend l'amènent en effet à rester en contact avec le lieu d'où origine sa propre parole poétique. Plus encore, il observe le « comportement » et le « vouloir » des peintres à partir de la notion de présence, point central de sa poétique, et se demande si, dans l'élaboration de leurs formes, ces artistes demeurent en continuité avec l'expérience de la présence ou s'ils s'engagent aveuglément dans le concept, l'image, le fantasme, l'abstraction, bref dans tout ce qui risque de les détourner de cette expérience.

Dans notre premier chapitre, nous avons voulu montrer que la « conscience » poétique, chez Bonnefoy, a tout avantage à rester aux côtés de la « conscience » picturale. Replacer dans une perspective historique les liens qui ont uni ces deux « consciences » nous a permis de voir comment Bonnefoy cherche à inscrire sa propre démarche dans la longue tradition de *l'ut pictura poesis*, qui, selon lui, détient le pouvoir de désigner avec justesse les enjeux du balancement entre recherche de la présence et dérive. Il reconnaît d'emblée que, à la Renaissance, la peinture n'a pu trouver un semblant de légitimité que par une association étroite avec les arts du langage : le pictural était en effet mis en valeur par le poétique. Cette association, ou ce raccrochement, a entraîné des conséquences qu'il ne cesse de réprover, c'est-à-dire le « primat du langage sur le regard » et la dissipation des « énigmes du peintre ». Un des buts de notre travail a été de faire comprendre, inversement, que c'est par un recours à la perception visuelle et aux secrets de la pratique picturale que le poétique, chez Bonnefoy, pouvait espérer méditer avec plus d'acuité sur l'expérience de la présence. En effet, la peinture, loin de gêner la poésie, peut en être l'avant-garde, notamment parce qu'elle s'engage bien souvent, par ses couleurs et ses formes, par ses moyens non verbaux, à faire résonner « la mémoire de l'être », que Bonnefoy reconnaît comme l'une des intuitions majeures de la poésie. Plus encore qu'une avant-garde, la peinture, dans ses diverses manifestations, semble être le lieu, répétons-le, où s'éprouvent (dans le sens d'essai, d'expérimentation, de vérification d'une valeur, de mise à l'épreuve) et s'affrontent, se lient et se délient, les idées de Bonnefoy sur la littérature et la poésie.

Ce qui a donné son impulsion à notre deuxième chapitre et à nos analyses de l'art italien du Quattrocento (le *donner à voir*, transformé en *donner à vivre*) recoupe précisément les questions d'ordre visuel et existentiel que la doctrine de *l'ut pictura poesis*, lue par Bonnefoy, met en jeu. Ce dernier s'attache, dans les œuvres des peintres du Quattrocento, au phénomène de la perspective (outil par excellence pour *donner à voir*) et aux distorsions que cette dernière, en s'attachant d'une manière toute particulière au temps et à l'espace, risque d'engendrer sur le plan existentiel. En pointant les dangers sous-jacents à la pratique de la perspective, Bonnefoy développe et affine, parallèlement, ses idées sur le concept, notion qui ne cesse de venir recouper sa réflexion sur la création littéraire. La perspective revêt à ses yeux un caractère suspect puisqu'elle ne retient des êtres, des événements et des choses de la réalité que certains aspects bien définis afin de les

redisposer sur la toile selon des lois mathématiques, empiriques, abstraites. L'élaboration de lois bien précises, d'un système indépendant qui laisse croire à une perfection des proportions du réel, ne peut se faire, selon lui, qu'au prix de l'exclusion de nos vérités d'existence les plus singulières (pour ne pas dire les moins conceptualisables), notamment notre rapport au temps et à l'espace. Pour résumer, nous pourrions dire que le système affiné par Brunelleschi, puisqu'il regarde l'objet par l'extérieur (le réduisant ainsi à son apparence, à sa simple enveloppe visible) ne peut que donner la dimension géométrique de la réalité observée, non la dimension ontologique de tout ce qui est.

L'occultation de la dimension temporelle à laquelle peut conduire la perspective est analysée dans « Le temps et l'intemporel dans la peinture du Quattrocento ». Bonnefoy revient sur la nature conceptuelle de la perspective pour montrer que, même si elle favorise, d'une part, une étude plus approfondie du temps, elle ne donne à voir qu'une image froide et inerte qui, en bout de ligne, se veut extérieure au temps vécu, et donc, insuffisante pour témoigner efficacement d'une présence. Plus précisément, en opérant une « coupe dans le visible », la perspective crée une fermeture, voire une pétrification, temporelle : le sens des gestes et des événements nous échappe puisque se trouve brisée la continuité de toute durée vécue. Masaccio, pour Bonnefoy, est un de ceux qui demeurent incapables de témoigner de « la vraie figure de la durée », ses personnages apparaissant comme coincés dans le temps, enfermés dans une « image sphérique d'eux-mêmes ». « Le temps et l'intemporel dans la peinture du Quattrocento » (1959), selon nous, se veut le prolongement d'un débat où la poétique cherche sa voie. En effet, dès *Du mouvement et de l'immobilité de Douve* (1953), notamment dans des poèmes comme « Chapelle Brancacci » (dans lequel se profilent les personnages « intemporels » des fresques de Masaccio) et « Lieu du combat », Bonnefoy lutte contre la négation de la finitude qui parfois l'habite. C'est toutefois avec *Hier régnerait désert*, en assumant le passage du temps et le vieillissement, qu'il parviendra à dessiner avec plus de justesse la « vraie figure de la durée ».

La pensée phénoménologique du temps ébauchée dans la poétique bonnefidiennne repose donc sur un principe de continuité, c'est-à-dire que l'instant vécu doit pouvoir s'inscrire dans une trame temporelle élargie où se répondent passé et avenir. Chez

Bonnefoy, l'élargissement temporel (ampleur de vie) est très souvent lié à un élargissement spatial (ampleur de vue). Cette dernière idée est clairement exposée dans *La Journée d'Alexandre Hollan*, dont l'analyse nous a également permis de voir comment Bonnefoy privilégie une forme de perspective radicalement différente de celle élaborée à la Renaissance. Il s'intéresse chez Hollan (comme il le fait également dans bon nombre de ses récits qui mettent en scène des peintres) à l'avènement de l'œuvre, à l'histoire de son organisation sensible. Ainsi considère-t-il le travail pictural du peintre d'origine hongroise, premièrement, comme une expérience qui obéit à des impératifs temporels ; deuxièmement, comme le prolongement d'une expérience perceptive. En ce qui concerne le dernier point, il est important de noter qu'une bonne partie de notre recherche a consisté à mettre au jour, chez Bonnefoy, une dynamique du regard en mesure d'ouvrir à la présence. Nous en sommes venus à la conclusion que le regard, s'il désire appréhender l'unité du monde, ne doit pas s'attacher uniquement à l'aspect des choses (c'est-à-dire à analyser et à dissocier) comme le fait la perspective exacte. Puisque le monde, pour Bonnefoy, est un fait « d'unité originelle » qui transcende la manifestation de chacune de ses parties apparemment autonome, le regard doit par le fait même s'engager dans un travail de défocalisation : les figures particulières du visible doivent se dissoudre au profit d'une coagulation, appelée aussi élargissement, rassemblement, intensification (on retrouve ces phénomènes dans le récit « De grands blocs rouges », analysé dans le quatrième chapitre). L'entreprise de défocalisation dont il vient d'être question à propos de Hollan exprime ce à quoi aspire le regard, ou la pensée visuelle, de Bonnefoy : ne pas se laisser séduire par l'apparence ordinaire des choses, mais remonter plutôt au principe d'unité (à situer dans l'ordre du phénoménal : énergie, rayonnement, mouvement) qui donne corps, vie et profondeur à l'objet naturel. Pressentir l'unité n'apparaît toutefois possible que si l'artiste ne jette pas un regard extérieur sur l'espace qui l'entoure, mais tâche plutôt, par l'entremise d'un « regard profond », de se confondre à ce même espace (il est alors question de lieu), de s'y laisser vivre. C'est à cette seule condition que pourra se pratiquer une autre forme de perspective, que Bonnefoy nomme « intérieure » et qu'il retrouve notamment chez Hollan.

Bonnefoy développe aussi ses réflexions sur l'appréhension de l'espace dans *L'Arrière-pays*, texte où se condensent tous les points abordés dans notre premier chapitre.

La perception globale du monde qu'il appelle de tous ses vœux bute dans ce dernier texte sur certains obstacles. Toirac, lieu d'enfance et de plénitude où l'être trouvait à se rassembler, est évoqué par Bonnefoy afin de montrer comment ce lieu en vient à s'effacer peu à peu et à glisser jusqu'à l'horizon. Ce glissement spatial repose le problème de la plénitude perceptive. En effet, l'horizon (comme le point de fuite dans le dispositif perspectif) laisse présager un ailleurs, un non-perceptible, dans lequel s'engouffre parfois le regard gnostique, « insatisfait », de Bonnefoy. Les travaux à consonance phénoménologique de Michel Collot sur la structure d'horizon nous ont permis de mieux comprendre un mode précis de perception que l'on retrouve non seulement chez Bonnefoy, mais aussi chez de nombreux poètes français de l'après-guerre, mode basé sur l'attirance que ces poètes éprouvent pour la face cachée des choses. Bonnefoy avoue que les pays qui l'envoûtent fortement sont ceux qui possèdent une « qualité de distance ». Nous avons tâché de définir, en nous appuyant sur les travaux de Pierre Ouellet, comment se produisaient les tentatives d'approche chez Bonnefoy, autant sur le plan perceptif (paysage qui remue, fulgurance des apparitions) que cognitif (troubles physiques du sujet, vigilance, mise en branle d'une mémoire). Cette façon toute particulière de vivre l'espace et de s'y déployer semble être le meilleur moyen, pour Bonnefoy, de combattre le figement (le refermement) spatial et temporel que nous avons évoqué à propos de la peinture de la Renaissance. En effet, la « motricité » du regard, chez lui, a toujours à voir avec une notion de profondeur. Le mouvement, tout en créant la profondeur de l'espace (dans l'épisode du voyage en voiture, rapporté dans *L'Arrière-pays*, le paysage en vient à s'étendre derrière le sujet, au-dessus et autour de lui), ouvre sur une profondeur de l'instant (« l'éternité de l'instant »). La notion de profondeur ramène Bonnefoy vers la peinture : en évoquant le *Triomphe de Battista Sforza* de Piero della Francesca, il clarifie ses idées sur l'appréhension de l'espace et redéfinit sa poétique du vrai lieu. Il souhaite désormais se trouver en des lieux, à l'image de ce que donne à voir le tableau, où « proche et lointain se fondent en une sorte de profondeur infinie ».

Bonnefoy trouve donc dans la peinture de Piero un modèle de pensée « positif » pour approcher le monde. Il se trouve à affirmer, par le fait même, que le maniement de la perspective est une affaire de style et qu'il réserve une chance à ceux qui savent bien s'en

servir. En effet, la façon dont les peintres disposent de l'instrument perspectif révèle, selon lui, leur nature intime (leur « vouloir », dirait Worringer), voire leur mode spécifique d'habitation du monde. Bonnefoy donne l'exemple d'Uccello, capable d'organiser avec virtuosité l'espace géométrique, mais n'offrant au regard qu'un monde irréel, où tout de l'espace et du temps humains s'évanouit et se disloque. La perspective, dans ce dernier cas, ne sert qu'à laisser libre cours aux « passions de l'âme » de l'artiste, aux dérives de son monde onirique (le « monde mental » d'Uccello, où le rêve et le fantasme prolifèrent, doit être mis en parallèle avec les travers que Bonnefoy observe dans le maniérisme – cf. début du chapitre 3). Quant à Piero, il use de la perspective d'une manière toute rationnelle, mais en essayant toutefois d'introduire dans ses tableaux une réalité concrète et humaine, cette dernière venant rappeler à son esprit de spéculation « la vérité de la vie ». Piero s'emploierait donc à créer des « métaphores plastiques », en mesure d'opposer un refus aux prétentions de l'Intelligible et capables de rendre compte d'une expérience « rugueuse », « aux vérités sans a priori ». Dans cette tension entre rugosité et Intelligible, Bonnefoy entrevoit la dichotomie, sur le plan poétique, entre un Rimbaud et un Valéry : il identifie la poésie de ce dernier au personnage de Narcisse, incapable de percevoir la matière où se reflète son visage, et donc condamné à demeurer une « apparence sans être », une « existence sans destin ». Dans la poésie de Bonnefoy, au contraire, il est facile de retrouver les diverses manifestations du monde sensible et les vérités d'existence entrevus dans la peinture de Piero. L'« Art poétique », dans *Douve*, expose clairement la pensée du poète : refus du monde des essences et des formes pures, attirance pour la matière terrestre. L'attirance se fait sentir, d'une part, au moment où Bonnefoy aborde l'œuvre de Caravage en s'interrogeant sur le sens nouveau à donner à la matière terrestre, et, d'autre part, dès l'instant où il analyse le rôle que peut jouer la nature quand le sujet humain se trouve empêtré dans les rets conceptuels du langage. Ces deux derniers renvois donnent des indications sur la manière dont nous avons voulu structurer notre travail : bien entendu, nous avons tenu à suivre un ordre chronologique (selon les époques observées), mais tout en montrant que les points majeurs (notamment le concept et le sensible) de la poétique bonnefidiennne reviennent constamment s'infiltrer dans ce parcours chronologique.



Dans notre troisième chapitre, où étaient convoqués avant tout les peintres et architectes du Seicento romain, nous avons cherché à dévoiler tout ce qui, chez Bonnefoy, relève de la représentation mentale (rêve, fantasme, imagination) et risque d'affecter les activités perceptives et créatrices d'un artiste. Nous avons centré plus spécifiquement nos analyses sur la question de l'*éros*, que nous avons associé à la richesse des sens et au « besoin charnel », et que Bonnefoy, quant à lui, associe à une « mise en scène du moi », à un enfermement dans un réseau langagier, bref, aux manifestations de la subjectivité qui troublent notre perception du monde et nous détournent de la présence d'autrui. Nous nous sommes d'abord penché sur le maniérisme, qui offre à Bonnefoy la chance de développer, comme en écho à son discours inaugural au Collège de France (« La Présence et l'Image »), ses idées sur les dangers de « l'exploration formaliste de l'écriture ». En effet, le maniérisme représente pour lui « un état nouveau du langage, caractérisé par une déconnexion, riche de virtualités fantasmatiques, entre les signifiants et les signifiés ». L'intérêt accru que porte l'artiste maniériste à l'aspect formel de l'œuvre entraîne deux conséquences, selon lui : le déploiement d'une *fantasia* subjective et, par le fait même, l'établissement d'un rapport « décoordonné », voire opaque, avec le monde et autrui. Certains récits en rêve de Bonnefoy, notamment « Le Vautour », explorent le travail de peintres qui constatent que leurs inquiétudes, leurs désirs, leur *fantasia*, soumettent l'œuvre peinte à de nombreuses déformations. Le récit, comme genre littéraire, participe donc, chez lui, du combat qui est celui-là même de la poésie : désintégrer l'*éros* afin de permettre une représentation plus claire et évidente du monde.

Le XVII<sup>e</sup> siècle romain, ainsi que ce qui le prépare, offrent également à Bonnefoy l'occasion de poursuivre son analyse sur les investissements subjectifs qui entrent en jeu dans la représentation picturale. Pour ce faire, il considère de plus près, en particulier dans *Un des siècles du culte des images*, la notion de « passion », qui, pour lui, témoigne d'un « culte » voué à l'objet, mais qui fait fi de la réalité pour cloisonner cet objet dans le rêve (dans l'image). Bonnefoy analyse d'abord les moyens dont disposent les créateurs afin de contrecarrer la formation de l'image dans l'esprit. Encore ici, le *voir* a un rôle important à jouer, ce qui confirme notre hypothèse sur la place qu'il occupe dans l'ouverture à la présence chez Bonnefoy. Ce dernier s'intéresse à la révolution picturale provoquée par la

peinture d'Annibal Carrache à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle. Le jeune Bolonais rompt avec le proche passé maniériste par une recherche de simplicité et d'objectivité, corollaire, selon Bonnefoy, d'un intense « besoin de voir ». Les figures du peintre naissent en fait, écrit-il, « d'un regard direct sur des personnes réelles, rencontrées dans la vie de tous les jours ». La *fantasia* laisse donc place à une phénoménologie de l'élémentaire et de l'immédiat. Toutefois, quelques années plus tard, dans les amours des dieux de la Galerie Farnèse, le *voir* du peintre ne sera plus lié à l'évidence physique, aux gestes et aux êtres de l'exister quotidien : il sera plutôt pris dans une forme de « verbalisation », prête à briser les liens unissant sujet, monde et autrui. Bonnefoy situe donc l'impasse dans laquelle s'engage la peinture de Carrache sur le plan des rapports entre perception et langage, celui-ci contrôlant à sa guise celle-là. En ne connaissant désormais son objet que par le langage, le désir charnel va se laisser retenir par des situations de rêve (sans lien au vécu), il va se faire rêve de soi, c'est-à-dire l'*éros*, irréel et égocentrique. Carrache sert dès lors de pôle de repoussoir à Bonnefoy, qui, dans *Pierre écrite*, tente de consentir à la chair sans toutefois se laisser emporter aveuglément par le rêve. Le recueil se veut en effet une ouverture à l'autre et à l'amour charnel, ouverture qui annihile toute possibilité de cloisonnement dans le rêve et mène à une « rémission du péché originel du langage ».

La crise de l'expérience sensible qui ébranle la fin de la Renaissance et remet en cause la prétendue « perfection » du cosmos sert de base à Bonnefoy pour ébaucher la majorité de ses essais sur les artistes du XVII<sup>e</sup> siècle (essais qui donnent suite à ses analyses sur le maniérisme et Carrache), ainsi que pour développer des aspects importants de sa poétique (il entrevoit dans cette crise la possibilité d'une approche plus « vraie » de l'être). La crise, selon lui, met au jour deux problèmes importants : le premier concerne le nouveau sens qu'il faut investir dans la matière ; le second touche à la déstructuration que cette crise provoque dans le champ de la parole. Afin de sonder plus profondément ces deux problèmes, Bonnefoy se tourne vers l'œuvre et la pensée de Caravage. Il y constate d'abord une perte de sens liée à un phénomène de dislocation. Approfondissant ses idées sur la perception visuelle, il note que les différents éléments du tableau, chez le peintre, se dissocient souvent les uns des autres : aucune volonté de créer entre eux des rapports « syntagmatiques » (et donc une proposition de sens) ne se fait sentir. Il note ensuite, chez

le peintre, la présence d'un « regard extérieur ». Il prend pour exemple la lumière caravagesque, qui ne cherche aucunement à forer une profondeur dans les objets qu'elle rencontre, se contentant de dévoiler leur apparence muette. Ainsi le regard du peintre renonce-t-il « au mouvement qui mène vers l'autre », et trahit donc la présence pour la matière brute. La pensée poétique de Bonnefoy, qui veut reconsidérer le rapport de l'homme et de ces choses « inertes » que la crise de l'expérience sensible risque désormais de nous faire prendre pour rien d'autre qu'un *matériau*, tente de renverser, voire de guérir le pessimisme de Caravage et tout ce que ce pessimisme implique : séparation, repli sur soi et manque de compassion. Pour contrecarrer la dérive possible du sens, Bonnefoy prône, avec *Dans le leurre du seuil*, la projection hors de soi et une plongée dans la matière. Le mouvement dans lequel est engagé le « passeur » (image du poète) l'ouvre, dans une forme de processus métaphorique, à l'être qu'il n'est pas; s'effectue ainsi la déprise progressive du monde du rêve et le consentement à un ici, à une unité retrouvée. Alors que chez Piero della Francesca, les éléments du monde sensible servaient à briser toute envolée conceptuelle, ils servent ici à submerger les épanchements subjectifs qui risquent de conduire à l'*éros*.

Bonnefoy avoue s'intéresser au baroque romain parce qu'il est une « réaffirmation » plus heureuse de la présence. Le baroque, dont l'esthétique se trouve à l'opposé de celle de Caravage, mise, selon lui, sur un nouveau rapport avec le divin, mais aussi avec le « terrestre », rapport essentiellement intérieur basé sur la foi et l'amour, gages d'altérité. Ce qu'énonce Bonnefoy à propos du *Baldaqin* de Bernin résume bien ses idées sur le baroque. D'abord, les anges qui surplombent l'œuvre font sentir, par leurs mouvements passionnés, autant les élans qui les portent vers le divin que leur présence dans le monde d'ici-bas. Tout en décrivant ces anges, Bonnefoy montre que tout débouché sur la présence ne peut se concevoir sans une inscription physique dans une durée. Le baroque évoque donc pour lui le devenir, la continuité, et permet donc, cela rejoint nos idées sur la phénoménologie du temps, une ouverture temporelle. Par l'entremise du baroque, Bonnefoy poursuit également ses critiques sur le regard extérieur et l'apparence. Il montre en effet comment, chez Bernin, par la multiplication et l'excès, les différents aspects de l'œuvre se dissipent au profit d'une présence totale, immédiate. Le « vouloir » des formes

baroques repose donc sur un principe d'auto-désignation et d'auto-contestation, sur une « expérience de l'être par l'illusion » : l'extériorité se marque si fortement qu'elle se dénonce aussitôt comme simplement de l'apparence (la véritable poésie, pour déboucher sur la présence, doit aussi s'avouer, selon Bonnefoy, que ce qu'elle produit n'est qu'un rêve) et ouvre sur un « réel profond » que seul le cœur, et non le regard, peut atteindre. Ce qui retient Bonnefoy chez Bernin, c'est le lien fait d'amour et d'espoir que ce dernier tisse avec les objets du monde visible. L'artiste vient en quelque sorte sauver le regard renaissant, pris dans les « pièges de l'extériorité », le regard trouble et angoissé du maniérisme, de même que le regard froid et mécanique de Caravage. Bonnefoy oppose également la pensée de Bernin à celle d'un autre artiste, Borromini, en qui il découvre le repli et la méfiance, voire une « personne obstinée dans sa différence ». Les motifs et détails que perçoit Bonnefoy dans les œuvres de Borromini ne peuvent pas donner l'impression, comme c'est le cas chez Bernin, d'un rassemblement, d'une unité à travers la diversité, et cela en raison de facteurs qui nous renvoient aux bases de notre troisième chapitre et qui ont à voir avec les dérives possibles d'une subjectivité, d'une « existence particulière ». L'architecte est en effet un artiste dont l'en-soi « plein de rêves » et la virtuosité technique l'amènent à créer des objets « ininsérables dans l'univers, sans rapport d'échelle avec le réel ». Les relents de fantasmes maniéristes que Bonnefoy détecte chez l'architecte correspondent donc pour lui à une attitude gnostique qui est à la fois refus du monde et réclusion dans un espace mental et onirique.

La présence, pour Bonnefoy, ne peut se trouver dans le monde étrange et bizarre que Borromini édifie ; elle s'apparente davantage à un ordre, à une transparence des forces, à une évidence du moi, qu'il entrevoit dans l'œuvre de Poussin. Cette dernière s'avère le lieu d'une réflexion sur l'éros, considéré à la fois comme plaisir des sens et du sensible, et comme perte d'une vérité d'existence dans le rêve et la *fantasia*. Bonnefoy évoque à ce propos les deux pièges dans lesquels peut se laisser prendre la sensibilité poussinienne : d'un côté, se cloisonner dans une rêverie sensuelle, ce qui peut la mener à une passion pour l'image, créatrice de rêve ; de l'autre, perdre, avec un immense regret, les richesses du sensible si le moi qui la gouverne se montre trop lucide et trop raisonné. L'art de Poussin fascine Bonnefoy en raison de la fusion qu'il opère entre une « forme restée sensible » et

« une pure pensée ». Cet « ardent rationalisme » permet au peintre de mettre en ordre son moi et de clarifier ses désirs. Ces idées conduisent Bonnefoy à affirmer que nous ne pouvons cheminer vers l'autre que si nous apaisons nos passions les plus violentes. L'autre, pour Bonnefoy, c'est aussi, d'une manière plus générale, la beauté « qui gît dans les choses du monde », et cette beauté demeure également inaccessible « à qui éteint son regard avec les faux bijoux de sa rêverie ». Développant ses théories sur les rapports entre les états internes d'un sujet et ses capacités perceptives, Bonnefoy en arrive donc à affirmer que c'est tout le champ perceptif du sujet qui s'amoindrit lorsqu'il ne peut se purger des affects négatifs qui l'habitent. Il faut donc que le créateur, selon lui, se tienne en éveil, c'est-à-dire que ses yeux ne se retournent pas vers quelque objet idolâtré par le désir narcissique (désir qui participe d'une vision, d'une représentation imaginaire, chimérique, désir qui « obscurcit la vue »), mais restent plutôt tournés vers l'autre, vers un grand objet extérieur, réel, qui permet au désir de se simplifier. La transmutation du sensible en esprit que Bonnefoy entrevoit chez Poussin risque toutefois de basculer à tout moment dans l'abstraction, dans une « délectation purement mentale » qui est oubli du sensible, refoulement de transports amoureux, c'est-à-dire coupure avec « les êtres particuliers auxquels seulement le cœur s'attache ». Pour contrebalancer les penchants souvent trop rationnels de Poussin, Bonnefoy imagine des récits (notamment « L'Égypte ») qui explorent les terrains propices à l'éclosion de l'amour et de la sensibilité : l'enfance, le vrai lieu, la femme rédemptrice, le destin.

Une large part de la recherche picturale du XX<sup>e</sup> siècle (sur laquelle s'arrête notre quatrième et dernier chapitre) va s'intéresser, selon Bonnefoy, « aux capacités propres du signifiant, à ses emplois par l'imaginaire », données qui recourent la problématique centrale de notre troisième chapitre. Plus encore, cette mise à l'avant du signifiant entraîne ceux qui la pratiquent à ne plus se questionner sur leurs rapports avec autrui et avec la société, et plus globalement avec les choses de la nature et la présence du monde. Nous avons montré que Bonnefoy, quant à lui, croit aux pouvoirs « actuels » de ces choses de la nature ; elles renferment à ses yeux un « silence réparateur », une profondeur capable d'apaiser les conflits qu'engendre « le signe qui est laissé à lui-même ». Il place ainsi en contrechamp de l'éclosion de l'art moderne une problématique proprement langagière,

laissant sous-entendre le sens général qu'il accorde à l'abstraction : perte d'une unité, enfermement dans un système clos, refoulement du monde sensible. Il devenait donc tout à fait pertinent de nous demander si les théories contemporaines sur le langage (pour qui les mots ne renvoient à aucune réalité extérieure, mais à eux-mêmes) pouvaient trouver un écho au sein d'une certaine pratique de peinture, dite abstraite, qui, elle aussi, ne semble chercher sa vérité que dans un recourbement sur ses propres signes, formes, couleurs et lignes pures. Nous avons fait la preuve que les nombreux essais que Bonnefoy consacre à des œuvres contemporaines tentent de dégager, par un recours à la description, la part de figuration qui subsiste toujours dans l'abstraction, figuration qui, bien souvent, dénote l'attention que les artistes portent aux phénomènes du monde. À ce propos, nous avons vu comment Bonnefoy, à partir du *Nuage rouge* de Mondrian, développe tout un discours autour d'images « déliées », dites non figuratives. Dans ce discours, son regard descripteur ne se contente pas de la « saveur purement optique » des tableaux, il désire plutôt faire lever des possibles au sein même des rapports de couleurs et des apparences formelles. C'est ainsi, par exemple, que dans le blanc du tableau de Mondrian, il perçoit l'écume de la mer. Tout en tentant de comprendre ce que furent les premières attaches affectives de Mondrian, Bonnefoy projette, dans le tableau de ce dernier, ses propres désirs, ce qui gouverne sa poétique : une inlassable « attention à la terre ».

Ce qui importe aux yeux de Bonnefoy, ce sont donc les sentiments de plénitude éprouvés au contact de la nature. La poésie et la peinture, dans leurs visées ontologiques communes, devraient à tout moment tâcher de se rebrancher sur cet « en deçà » du signe. La peinture de Miklos Bokor, selon Bonnefoy, accomplit ce rebranchement. Cette dernière propose en effet un mode de représentation qui reconnaît d'emblée le caractère insuffisant des signes figuratifs et qui s'attache à la substance naturelle, « aux formes élémentaires de la manifestation du réel », dont les principes d'éparpillement et d'altération ne laissent pressentir aucune figure précise. Bonnefoy explore aussi ce rapport à l'informel et à « l'en deçà » du signe dans plusieurs récits de *La Vie errante*. Pour ce faire, il met en scène le « corps opérant » (Merleau-Ponty) du peintre, de même que les moments qui précèdent la formation du signe sur la toile. En valorisant « l'angoisse de la recherche », et non pas « l'œuvre accomplie », il entre donc en lutte contre la clôture du signe sur lui-même et attire notre attention sur les expériences sensibles et perceptives qui ont uni le peintre aux

éléments naturels. De même, la véritable poésie, selon Bonnefoy, « c'est un trait qui se refuse à se refermer sur soi. Une phrase où le signe se brise, reprend, bien sûr, mais doit s'interrompre encore ». Nous avons également observé que lorsque Bonnefoy noue la question de l'ouverture à la présence à celle de l'inauguration du signe, il le fait toujours en employant des termes reliés à la perception visuelle. S'interrogeant, dans « De grands blocs rouges », sur les moyens dont il dispose afin de porter la parole (et donc le signe) à la puissance de l'être, il en vient à miser sur le regard, qui, contrairement au langage, n'est pas en décalage par rapport à l'instantanéité des événements du monde. Cette dernière idée répond donc à la grande interrogation que nous retrouvons au coeur de l'entreprise poétique de Bonnefoy : comment « médiatiser » nos sensations et nos sentiments de plénitude ? Outre le regard, la peinture aide aussi à un rebranchement sur l'immédiat. Dans ses rêveries sur un autre état possible du langage (et donc sur un autre moyen de médiation), Bonnefoy imagine en effet des mots simplifiés, voire « intensifiés », qui représenteraient en fait les couleurs primaires dont dispose le peintre.

Notre travail a donc balancé entre deux pôles : celui de la perception visuelle, qui, nous l'avons amplement démontré, occupe une place primordiale dans la quête de la présence chez Bonnefoy ; et celui du monde pictural, qui permet à l'écrivain de mettre à l'épreuve son art poétique. De même, les avenues de recherche vers lesquelles pourraient déboucher nos travaux ont à voir avec ces deux pôles. Dans un premier temps, il serait pertinent de méditer plus à fond sur les phénomènes de vision (ce qui non seulement est vu, mais aussi intériorisé par l'esprit) dans la poésie de Bonnefoy, et plus particulièrement dans les derniers recueils importants (*Ce qui fut sans lumière* et *Début et fin de la neige*), dont nous n'avons pas parlé au cours de notre recherche. Il s'agirait de prouver, en analysant ces recueils en ayant notamment recours à nouveau aux travaux de Pierre Ouellet (qui s'intéressent à l'*apparition* des états de choses, à leur *appréhension* par les sujets et à leur *monstration* linguistique), que c'est du regard que procède la parole poétique chez Bonnefoy. Nous pencher sur ces recueils nous permettrait également de vérifier si ses idées sur le temps et l'espace, le rêve et l'image, la nature et le langage, ont subi ou non des modifications au cours de l'élaboration de l'œuvre poétique. Dans un second temps, il serait aussi pertinent de pousser plus loin l'analyse des relations que Bonnefoy ne cesse

d'entretenir avec la peinture. Plusieurs essais du poète sur l'art moderne ont été laissés de côté, notamment l'immense biographie consacrée à Giacometti : en faire l'analyse nous mènerait sûrement à développer d'autres aspects de la poétique bonnefidiennne. Finalement, il serait aussi possible d'explorer ce qui fait image, tableau ou scène vivante dans les récits ou poèmes de Bonnefoy. Nous croyons en effet que l'hypotypose occupe une place non négligeable dans son travail d'écriture et qu'il est la résultante de la sympathie, voire de la passion, qu'il éprouve, depuis ses débuts surréalistes, pour les images et l'univers pictural. En ce sens, la poésie, chez Bonnefoy, ne peut être réduite à un « emploi explicite du signe linguistique : c'est-à-dire à l'expression proprement verbale<sup>1</sup> » ; le besoin d'écrire trouve son élan dans les marges de la parole, dans des images, « dans simplement le pinceau traçant dans un ciel la forme rouge d'un grand nuage<sup>2</sup> ». Plus encore, et cela ouvre encore d'autres perspectives, il semble que l'histoire de la poésie, pour acquérir dans l'avenir une certaine forme de crédibilité, devra faire porter son questionnement, pense Bonnefoy, « aussi bien sur des œuvres et des moments du passé des arts plastiques, de l'architecture, de la musique que sur les poèmes proprements dits<sup>3</sup> ».

---

<sup>1</sup> Bonnefoy, « L'Histoire et l'invention littéraire » dans *Revue d'histoire littéraire de la France*, colloque du Centenaire, Paris, Armand Colin, p. 11.

<sup>2</sup> *Idem*.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 11-12.



## **BIBLIOGRAPHIE**

## I. Œuvres de Bonnefoy

*Peintures murales de la France gothique*, Paris, Paul Hartmann, 1954 (= PMF).

*L'Arrière-pays*, Genève, Skira, 1972 (= AP).

*Poèmes*, préf. de Jean Starobinski, Paris, Gallimard (Poésie), 1982 (= P).

*Sur un sculpteur et des peintres*, Paris, Plon, 1989 (= SSP).

*Entretiens sur la poésie (1972-1990)*, Paris, Mercure de France, 1990 (= E).

*Alberto Giacometti, Biographie d'une œuvre*, Paris, Flammarion, 1991 (= G).

*Ce qui fut sans lumière* suivi de *Début et fin de la neige*, Paris, Gallimard (Poésie), 1991 (= CQF).

*L'Improbable et autres essais* suivi de *Un rêve fait à Mantoue*, Paris, Gallimard, 1992 (= I).

*Le Nuage rouge*, nouvelle édition, corrigée, Paris, Mercure de France, 1992 (= NR).

*Rue Traversière et autres récits en rêve*, Paris, Gallimard (Poésie), 1992 (= RT).

*La Vérité de parole et autres essais*, Paris, Gallimard, 1992 (= VP).

*Alechinsky, les Traversées*, Cognac, Fata Morgana, 1992 (= AT).

*La Vie errante* suivi de *Une autre époque de l'écriture*, Paris, Mercure de France, 1993 (=VE).

*Remarques sur le dessin*, Paris, Mercure de France, 1993 (= RSD).

*Rimbaud*, Paris, Seuil, 1994 (= RIM).

*La petite phrase et la longue phrase*, Paris, La Tilv éditeur, 1994 (= PPLP).

*Dessin, couleur, lumière*, Paris, Mercure de France, 1995 (= DCL).

*La Journée d'Alexandre Hollan*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1995 (= JAH).

*Lieux et destins de l'image. Un cours de poétique au Collège de France (1981-1993)*, Paris, Seuil (La Librairie du XX<sup>e</sup> siècle), 1999 (= LDI).

## II. Articles de Bonnefoy

- « L'Éclairage objectif » dans *Les Deux sœurs*, Bruxelles, n° 3, mai 1947, 42-53.
- « Donner à vivre » dans *Le Surréalisme en 1947*, catalogue de l'Exposition internationale du surréalisme, Paris, Maeght éditeur, juin 1947, 66-68.
- « Sur le concept de lierre » dans *Le Troisième convoi*, n° 5, 1951, 24-28.
- « Renaissance et Contre-Renaissance », compte rendu dans *Annales*, n° 1, 1953, 123-125.
- « La passion et l'objet » dans *Vues sur Kierkegaard*, Le Caire, La part du sable, mai 1955, 18-21.
- « La Chaleur qui couve sous la pierre », entretien d'Yves Bonnefoy avec Roberto Mussapi, dans *L'Aventure humaine*, n° 3, hiver 1986-1987, 104-107.
- « Enchevêtrements d'écriture », entretien avec Michel Collot, dans *Genesis*, n° 2, 1992, 123-130.
- « La Question que nous pose le chant d'Orphée » dans *La Grange*, Journal du Cercle du Grand Théâtre de Genève, n° 30, mai-juin 1995, 9-12.
- « L'Histoire et l'invention littéraire » dans *Revue d'Histoire littéraire de la France*, colloque du Centenaire, Paris, Armand Colin, 1995, 11-17.
- « Ut pictura poesis » dans *L'Acte créateur*, XXXVI, n° 3, Fall 1996, 9-26.
- « Art et vérité chez Miklos Bokor » dans *Conférence*, n° 2, printemps 1996, 305-318.
- « Entretien avec Yves Bonnefoy », propos recueillis par Yannick Mercoyrol et Louis-Jean Thibault, dans *Scherzo*, n° 1, octobre-novembre-décembre 1997, 6-22.

## III. Études sur Bonnefoy

- ACKE, Daniel, *Yves Bonnefoy essayiste. Modernité et présence*, Amsterdam-Atanta, Rodopi (Faux titre), 1999.
- AGOSTI, Stefano, « Violence de l'oubli » dans *L'Arc*, 42-47.
- ATTAL, Jean-Pierre, « La Quête d'Yves Bonnefoy » dans *Critique*, XXI, n° 217, juin 1965, 535-540.

- BECHETTI, Catherine, « Du rêve de l'image à la parole simplifiée » dans *Critique*, XLX, n° 560-561, janvier-février 1994, 21-46.
- BLANCHOT, Maurice, « Le Grand Refus » dans *La Nouvelle Revue Française*, n° 82, octobre 1959, 678-689.
- BOSQUET, Alain, « Yves Bonnefoy ou la fuite du signifiant » dans *Verbe et vertige*, Paris, Hachette, 1961, 165-173.
- BROPHY, Michael, *Voies vers l'autre. Dupin, Bonnefoy, Noël, Guillevic*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1997.
- CANADAS, Serge, « Celui qui s'éveille et qui rêve encore » dans *Critique*, XLIII, n° 487, décembre 1987, 1044-1063.
- , « Terre, Mère tragique » dans *Critique*, XLX, n° 560-561, janvier-février 1994, 3-20.
- CAWS, Mary Ann, « Le passage du poème : interrogation du seuil » dans *Cahiers de l'Association internationale d'études françaises*, n° 30, mai 1978, 225-244.
- CHARPENTRAT, Pierre, « Un instant privilégié de l'art de l'Occident » dans *Critique*, XXVII, n° 286, mars 1971, 264-266.
- CHOAY, Françoise, « Classique et Baroque » dans *La Quinzaine littéraire*, n° 108, décembre 1970, p. 16.
- COMBE, Dominique, « Yves Bonnefoy et la fiction des signes » dans *Critique*, XLV, n° 511, décembre 1989, 955-973.
- , *Poésie et récit. Une rhétorique des genres*, Paris, José Corti, 1989.
- DE CORNULIER, Benoît, « Métrique de l'alexandrin de Bonnefoy. Essai d'analyse méthodique » dans *Langue française*, n° 49, février 1981, 30-48.
- DELOFFRE, Frédéric, « Versification traditionnelle et versification libérée d'après un recueil d'Yves Bonnefoy » dans *Le Vers français au XX<sup>e</sup> siècle*, Klincksieck, 1967, 43-55.
- DUBRUNQUEZ, Pierre, « La fonction ontologique de l'image chez Yves Bonnefoy » dans *Revue d'esthétique*, VII, 1984, 85-90.
- DUIITS, Charles, « L'énigme poétique d'Yves Bonnefoy » dans *Mercure de France*, XIV, n° 137, octobre 1958, 832-837.
- ESTEBAN, Claude, « L'immédiat et l'inaccessible » dans *Critique*, XXXIII, n° 365, octobre 1977, 913-948.

- FINCK, Michèle, *Yves Bonnefoy. Le simple et le sens*, Paris, José Corti, 1989.
- FISHER, Dominique D., « Garache / Bonnefoy, Tal Coat / Du Bouchet : de la tâche à l'espace de la mouvance » dans *Dalhousie French Studies*, XXI, Fall-Winter 1991, 71-81.
- FORMENTELLI, Georges, « La poésie d'Yves Bonnefoy : cri, bruit, sacrifice » dans *Critique*, XLI, n° 457-458, juin 1985, 686-717.
- FUMAROLI, Marc, « La maison du père » dans *Contrepoint*, n° 7-8, août-novembre 1972, 135-162.
- GASARIAN, Gérard, « La "rhétorique négative" dans la poésie d'Yves Bonnefoy » dans *Critique*, XXXVIII, n° 420, mai 1982, 375-393.
- HOLMAN, Janine, « Lecture de l'air *in extremis* » dans *Espace et poésie*, Actes du colloque juin 1984, textes recueillis et présentés par Michel Collot et Jean-Claude Mathieu, Paris, PENS, 1987, 49-68.
- JACCOTTET, Philippe, « Yves Bonnefoy » dans *L'Entretien des muses*, Paris, Gallimard, 1968, 251-257.
- , « Une lumière plus mûre » dans *Une transaction secrète*, Paris, Gallimard, 1987, 260-265.
- JACKSON, John E., *Yves Bonnefoy*, Paris, Seghers (Poètes d'aujourd'hui), 1976.
- , *La Question du Moi. Un aspect de la modernité poétique européenne. T. S. Eliot - Paul Celan - Yves Bonnefoy*, Neuchâtel, La Baconnière, 1978.
- , « Yves Bonnefoy et "la souche obscure des rêves" », postface à Bonnefoy, *Rue Traversière et autres récits en rêve*, Paris, Gallimard, 1992.
- L'Arc. Yves Bonnefoy*, Paris, Duponchelle, 1990.
- LEUWERS, Daniel, « Mallarmé, Jouve, Bonnefoy : une filiation ? » dans *La Nouvelle Revue française*, n° 348, janvier 1982, 61-72.
- , *Bonnefoy*, Amsterdam, Rodopi, 1988.
- LURCAT, François, « Yves Bonnefoy, le réel et la science » dans *La Nouvelle Revue Française*, n° 484, mai 1993, 69-79.
- MADELEINE-PERDRILLAT, Alain, « L'Arrière-pays et la patrie inconnue de Vinteuil » dans *L'Arc*, 48-57.

- McCALLISTER, James, « À l'horizon qui ferme le langage » dans *Lettres romanes*, XLVIII, 1994, 91-105.
- MUNIER, Roger, « Le cri » dans *L'Arc*, 16-23.
- , « Le Pays » dans *Critique*, XXX, n° 325, juin 1974, 515-528.
- NÉE, Patrick, *Poétique du lieu dans l'œuvre d'Yves Bonnefoy ou Moïse sauvé*, Paris, PUF (Littératures modernes), 1999.
- PEARRE, Anja, *La Présence de l'image. Yves Bonnefoy face à neuf artistes plastiques*, Amsterdam, Rodopi, 1995.
- PFEIFFER, Jean, « Un sentiment inconnu » dans *La Nouvelle Revue Française*, n° 366-367, juillet-août 1983, 148-155.
- PIERROT, Jean, « La crise du signe dans la poétique d'Yves Bonnefoy » dans *Yves Bonnefoy : Poésie, art et pensée*.
- PINET-THÉLÔT, Livane, *Yves Bonnefoy ou l'expérience de l'Étranger*, Paris-Caen, Archives des lettres modernes, n° 271, 1998.
- POULET, Georges, « Un idéalisme renversé » dans *L'Arc*, 58-67.
- , *La Pensée indéterminée, tome II. De Bergson à nos jours*, Paris, PUF, 1990.
- RICHARD, Jean-Pierre, *Onze études sur la poésie moderne*, Paris, Seuil (Points), 1964.
- ROUDAUT, Jean, « Le lit de la poésie » dans *Critique*, n° 254, juillet 1968, 635-647.
- SAILLET, Maurice, « Du mouvement et de l'immobilité de Douve » dans *Les Lettres Nouvelles*, n° 9, novembre 1953, 1166-1172.
- SCHNEIDER, Pierre, « La poésie d'Yves Bonnefoy » dans *Critique*, X, n° 83, avril 1954, 293-302.
- STAROBINSKI, Jean, « La Prose du voyage » dans *L'Arc*, 3-8.
- THÉLOT, Jérôme, *Poétique d'Yves Bonnefoy*, Genève, Droz, 1983.
- VERNIER, Richard, *Yves Bonnefoy, ou les mots comme le ciel*, Tübingen-Paris, Narr-Jean-Michel Place, 1985.
- World Literature Today*, vol. 53, n° 3, été 1979, numéro consacré à Yves Bonnefoy.
- Yves Bonnefoy*, colloque international sous la direction de Daniel Leuwers, Marseille, Sud, XV, 1985.

*Yves Bonnefoy : Poésie, art et pensée*, colloque international sous la direction de Yves-Alain Favre, Pau, Université de Pau, 1986.

*Yves Bonnefoy. Poésie, peinture, musique*, textes réunis par Michèle Finck, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1995.

#### IV. Esthétique picturale

ARGAN, Giulio Carlo, *L'Âge baroque*, Genève, Skira, 1994.

BACCHI, Andrea et Stefano TUMIDEI, *Bernin et La sculpture à Saint-Pierre*, photographies d'Aurelio Amendola, traduit par Anne et Michel Bresson-Lucas, Arles-Milan, Actes Sud, Motta, 1998.

BALLAS, Guila, *La Couleur dans la peinture moderne. Théorie et pratique*, Paris, Adam Biro, 1997.

BARDON, Françoise, *Caravage ou l'expérience de la matière*, Paris, PUF, 1978.

BÄTSCHMANN, Oskar, *Poussin. Dialectiques de la peinture*, traduit de l'allemand et de l'anglais par Claire Brunet, Paris, Flammarion (Idées et recherches), 1994.

BAXANDALL, M., *L'Œil du Quattrocento*, trad. de l'anglais par Yvette Delsaut, Paris, Gallimard, 1985.

-----, *Les Humanistes à la découverte de la composition en peinture*, trad. de l'anglais par Maurice Brock, Paris, Seuil, 1989.

BÉNÉZIT, E., *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, nouvelle édition entièrement refondue sous la direction de Jacques Busse, tomes 1-5, Paris, Gründ, 1999.

BLUNT, Anthony, *Borromini*, London, Allen Lane, 1979.

BONFAND, Alain, *L'Art abstrait*, Paris, PUF (Que sais-je ?), 1994.

BONNEFIS, Philippe, *Des mots et des couleurs*, Lille, Publications de l'Université de Lille, 1979.

BORSI, Franco, *Le Bernin*, Paris, Éditions Hazan, 1984.

BOURNEUF, Roland, *Littérature et peinture*, Québec, L'Instant même, 1998.

BRETON, André, *Le Surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 1965.

- BURKE, Peter, *La Renaissance en Italie. Art-Culture-Société*, Paris, Hazan, 1991.
- BUTOR, Michel, *Les Mots dans la peinture*, Genève-Paris, Skira-Flammarion, 1969.
- CARANI, Marie, « Dépasser l'arrêt sur l'iconicité. Une étude de cas : la peinture du figuratif québécois Jean Paul Lemieux » dans *Visio*, volume 1, numéro 3, automne 1996-hiver 1997, 99-126.
- CAUQUELIN, Anne, *Les théories de l'art*, Paris, PUF (Que sais-je ?), 1998.
- CAWS, Mary Ann, *The eye in the text*, Princeton, Princeton University Press, 1981.
- CHARPENTRAT, Pierre, *Le Mirage baroque*, Paris, Minuit, 1967.
- , « Un instant privilégié de l'art d'Occident » dans *Critique*, XXVII, n° 286, XXVII, mars 1971, 264-266.
- CHASTEL, André, *L'Art italien*, Paris, Flammarion, 1982.
- , *Le Mythe de la Renaissance*, Genève, Skira, 1969.
- CHRISTIANSEN, Keith, *Le Caravage et « l'esempio davanti del naturale »*, traduit de l'américain par Fortunato Israël, Paris, Gérard Monfort éditeur, 1995.
- DAMISCH, Hubert, *L'Origine de la perspective*, Paris, Flammarion (Idées et Recherches), 1987.
- , *Le Jugement de Pâris*, Paris, Flammarion, 1992.
- , *Un souvenir d'enfance par Piero della Francesca*, Paris, Seuil, 1997.
- DAUNAIS, Isabelle, « Les récits de la critique d'art, entre naturalisme et modernisme » dans *Littérature*, n° 107, octobre 1997, 20-34.
- DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, La Différence (La Vue le Texte), 1981, 2 vol.
- DE NICOLO SALMAZO, Alberta, *Mantegna*, traduit de l'italien par Francis Moulinat et Lorenzo Pericolo, Paris, Gallimard / Electa, 1997.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *La Peinture incarnée* suivi de *Le Chef-d'œuvre inconnu* par Honoré de Balzac, Paris, Minuit, 1985.
- D'ORS, Eugénio, *Du Baroque*, version française de Mme Agathe Rouart-Valéry, Paris, Gallimard (idées / arts), 1968.



- DUBOIS, Claude-Gilbert, *Le Maniérisme*, Paris, PUF, 1979.
- DU BOS, Jean-Baptiste, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris, ENSBA (coll. Beaux-arts-Histoire), 1993.
- Écrire la peinture*, textes réunis par Philippe Delaveau, Colloque de 1987, Institut du Royaume-Uni, King's college, Éditions Universitaires, 1991.
- FLOCON, Albert et René TATON, *La Perspective*, Paris, PUF (Que sais-je ?), 1994.
- FOCILLON, Henri, *Piero della Francesca*, Paris, Armand Colin, 1952.
- FRANCASTEL, Pierre, *La Figure et le lieu. L'Ordre visuel du Quattrocento*, Paris, Gallimard, 1967.
- , *Études de sociologie de l'art*, Paris, Gallimard (Tel), 1989.
- FREEDBERG, Sydney, *Autour de 1600. Une révolution dans la peinture italienne*, traduit par Jeanne Bouniort, Paris, Gallimard (Art et artistes), 1993.
- FRIEDLAENDER, Walter, *Maniérisme et antimaniérisme dans la peinture italienne*, traduit par Jeanne Bouniort, préface d'Éric Darragon, Paris, Gallimard (Art et artistes), 1991.
- FUMAROLI, Marc, *L'École du silence. Le sentiment des images au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Flammarion (Champs), 1998.
- GANDELMAN, Claude, *Le Regard dans le texte : image et écriture du Quattrocento au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Klincksieck, 1986.
- GILSON, Étienne, *Peinture et réalité*, Paris, Vrin, 1958.
- GOMBRICH, E. H., *Histoire de l'art*, Paris, Gallimard, 16<sup>e</sup> édition, 1997.
- GREGORI, Mina, *Le Musée des Offices et le Palais Pitti. La peinture à Florence*, Paris, Éditions Place des Victoires, 1998.
- HEFERNAN, James, *Museum of words. The poetics of ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago, University of Chicago Press, 1993.
- JAFFE, Hans L. C., *Mondrian*, Paris, Ars Mundi, 1992.
- KIBÉDI VARGA, A., « Un métadiscours indirect : le discours poétique sur la peinture » dans L. H. HOEK, éd., *La Littérature et ses doubles*, Publ. Fac. Lettres, Groningue, C.R.I.N. 14, 1986, 19-34.

- KLEIN, Robert, *La Forme et l'Intelligible. Écrits sur la Renaissance et l'art moderne*, articles et essais réunis et présentés par André Chastel, Paris, Gallimard, 1970.
- « L'Âge du baroque », *Magazine littéraire*, numéro 300, juin 1992.
- LANÇON, Daniel, « Un *Ut pictura poesis* contemporain » dans *L'Acte créateur*, Paris, PUF, 1997, 205-217.
- La Peinture*, sous la direction de Jacqueline Lichtenstein, Paris, Larousse (Textes essentiels), 1995.
- LASKOWSKI, Birgit, *Piero della Francesca*, traduit de l'allemand par Catherine Métais-Bührendt, Köln, Könemann, 1998.
- LE BOT, Marc, *L'Œil du peintre*, Paris, Gallimard, 1982.
- LECERCLE, François, *La Chimère de Zeuxis*, Tübingen, Narr, 1987.
- LEE, Rensselaer W., *Ut pictura poesis. Humanisme et théorie de la peinture. XV<sup>e</sup>–XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Macula, 1991.
- LEMAÎTRE, Alain J. et Erich LESSING, *Florence et la Renaissance. Le Quattrocento*, Paris, Éditions Pierre Terrail, 1992.
- LESSING, Gotthold Ephraim, *Laocoon*, Édition française intégrale, Paris, Hermann, 1990.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline, *La Couleur éloquente*, Paris, Flammarion, 1989.
- LONGHI, Roberto, *Piero della Francesca*, traduit de l'italien par Pierre Légglise-Costa, Paris, Hazan, 1989.
- LOREAU, Max, *De la création. Peinture, poésie, philosophie*, choix de textes et lecture d'Eric Clemens, Tournai, Editions Labor, 1998.
- MALDINEY, Henri, *Art et existence*, Paris, Klincksieck, 1985.
- MARDER, T. A., *Bernin. Sculpteur et architecte*, photographies Joseph S. Martin, traduction de Marc Phéline, New-York-Paris-Londres, Éditions Abbeville, 2000.
- MARIN, Louis, « Mimésis et description » dans *De la représentation*, Paris, Seuil-Gallimard, 1994.
- , « Ruptures, interruptions, syncopes dans la représentation de peinture » dans *De l'interprétation*, Paris, Seuil-Gallimard, 1994.
- , *Sublime Poussin*, Paris, Seuil (L'ordre philosophique), 1995.

- MARION, Jean-Luc, *La Croisée du visible*, Paris, La Différence, 1991.
- MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle, *La Pensée de l'image. Signification et figuration dans le texte et dans la peinture*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1994.
- MOSER-VERREY, Monique, « Chorégraphies narrées ou la question de l'*ekphrasis* » dans *La recherche littéraire. Objets et méthodes*, sous la direction de Claude Duchet et Stéphane Vachon, Montréal-Saint-Denis, XYZ-Presses Universitaires de Vincennes, 1993.
- OUELLETTE, Fernand, *Commencements*, Montréal, L'Hexagone, 1992.
- PANOFSKY, Erwin, *L'œuvre d'art et ses significations. Essai sur les arts visuels*, trad. de l'anglais par Marthe et Bernard Teyssèdre, Paris, Gallimard, 1969.
- , *La Perspective comme forme symbolique* et autres essais, préface de Marisa Dalai Émiliani, traduction sous la direction de Guy Ballangé, Paris, Minuit (Le sens commun), 1975.
- , *La Renaissance et ses avant-couriers dans l'art d'occident*, Flammarion, 1976.
- , *Trois essais sur le style*, rassemblés et présentés par Irving Lavin, avec un texte de William S. Heckscher, traduit de l'anglais par Bernard Turle, troisième édition revue et augmentée, Paris, Le Promeneur, 1996.
- PASSERON, René, *L'Œuvre picturale et les fonctions de l'apparence*, Paris, Vrin, 1980.
- Peinture et rhétorique. Actes du colloque de l'Académie de France à Rome, 10-11 juin 1993*, sous la direction d'Olivier Bonfait, Paris, Réunion des musées nationaux, 1994.
- PHILOSTRATE L'ANCIEN, *Une galerie antique de soixante-quatre tableaux*, introduction, traduction et commentaire par A. Bougot, Paris, Renouard, 1887.
- PISCHEL, Gina, *Histoire mondiale de l'art*, introduction de Luisa Becherucci, édition revue et augmentée, Paris, Solar, 1976.
- PY, François, « L'œil sauvage. André Breton critique d'art » dans *Europe*, n° 743, mars 1991, 135-143.
- RAYNAUD, Dominique, *L'Hypothèse d'Oxford. Essai sur les origines de la perspective*, Paris, PUF, 1998.
- REINACH, A.J., *Recueil Milliet. Textes grecs et latins relatifs à l'histoire de la peinture ancienne*, Paris, Macula, 1985.
- RIEGL, Alois, *L'Origine de l'art baroque à Rome*, trad. de l'allemand par Sibylle Muller, prés. Paul Philippot, Paris, Klincksieck, 1993.

- RIFFATERRE, Michael, « L'illusion d'*ekphrasis* » dans Mathieu-Castellani, *La Pensée de l'image. Signification et figuration dans le texte et dans la peinture*.
- SAINT-MARTIN, Fernande, « La vie et la mort en peinture » dans *Études littéraires*, XXXI, n° 1, Automne 1998, 59-74.
- SCHAPIRO, Meyer, *Words and pictures*, The Hague, Mouton, 1973.
- SCHNEIDER, Pierre, *Le Voir et le savoir. Essai sur Nicolas Poussin*, Paris, Mercure de France, 1964.
- SOLLERS, Philippe, « Le paradis de Piero » et « La guerre de Paolo Uccello » dans *La Guerre du Goût*, Paris, Gallimard (Folio), 1996, 620-631.
- TAPIÉ, Victor L., *Baroque et Classicisme*, préface de Marc Fumaroli, Paris, Hachette Littératures (Pluriel), 2000.
- TEMPESTINI, Anchise, *Giovanni Bellini*, Paris, Liana Levi, 1997.
- THUILLIER, Jacques, *Nicolas Poussin*, Paris, Flammarion, 1994.
- « Ut pictura poesis », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 38, hiver 1991, Centre George-Pompidou.
- VALLIER, Dora, *L'Art abstrait*, Paris, Librairie Générale Française (Le Livre de Poche), 1967.
- VON DER HAEGEN, Anne Mueller, *Giotto*, traduit de l'allemand par Joëlle Marelli et Catherine Métais-Buhrendt, Köln, Könemann, 1998.
- VOUILLOUX, Bernard, « La description du tableau : la peinture et l'innommable » dans *Littérature*, n° 73, février 1989, 61-82.
- , « Pour introduire à une poïétique de l'informe » dans *Poétique*, 98, avril 1994, 213-234.
- , *La Peinture dans le texte : XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, Paris, CNRS, 1994.
- , *L'Interstice figural. Discours, histoire, peinture*, Sainte-Foy, Le Griffon d'argile-Presses Universitaires de Grenoble, 1994.
- WHITE, John, *Naissance et renaissance de l'espace pictural*, Paris, Adam Biro, 1992.
- WITTKOWER, Rudolf, *Art et architecture en Italie 1600-1750. L'âge du baroque*, traduit de l'anglais par Claude F. Fritsch, Paris, Editions Hazan, 1991.

WÖLFFLIN, Heinrich, *Renaissance et baroque*, traduction de Guy Ballangé, présentation de Bernard Teyssède, Paris, Gérard Monfort Éditeur, 1988.

WORRINGER, Wilhelm, *Abstraction et Einfühlung : contribution à la psychologie du style*, trad. par Emmanuel Martineau, Paris, Klincksieck, 1978.

## V. Perception, poétique

ADAM, Jean-Michel et PETITJEAN, André, *Le Texte descriptif : poétique historique et linguistique textuelle*, Paris, Nathan, 1989.

ARNHEIM, Rudolf, *La Pensée visuelle*, Paris, Flammarion, 1976.

*Art, regard, écoute. La perception à l'œuvre*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes (Esthétiques hors cadre), 2000.

AUMONT, Jacques, *L'Image*, Paris, Nathan, 1990.

BARBARAS, Renaud, *La Perception. Essai sur le sensible*, Paris, Hatier, 1994.

BARTHES, Roland, *L'obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, 1992.

-----, *Le Degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, 1972.

BÉGUIN, Albert, *Poésie de la présence*, Paris, Seuil, 1957.

BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard (Bibliothèque des sciences humaines), 1966.

BLANCHOT, Maurice, « Oublieuse mémoire » dans *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.

BOUGNOUX, Daniel, *Vices et vertus des cercles : l'autoréférence en poétique et pragmatique*, Paris, La Découverte, 1989.

BRETON, Stanislas, *Poétique du sensible*, Paris, Cerf (La nuit surveillée), 1988.

CASTIN, Nicolas, *Sens et sensible en poésie contemporaine*, Paris, PUF, 1998.

- CHRISTIN, Anne-Marie, *L'Image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion (Idées et Recherches), 1995.
- COLLOT, Michel, *L'Horizon fabuleux*, I, Paris, José Corti, 1988.
- , « Expérience poétique et expérience de l'horizon » dans *La Poésie française au tournant des années 80*, Colloque de Londres – Décembre 1986, textes réunis et présentés par Philippe Delaveau, Paris, José Corti, 1988.
- , *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, PUF, 1989.
- , *Le Regard et la voix*, Nanterre, Université de Paris X-Nanterre, 1994.
- , *La Matière-émotion*, Paris, PUF, 1997.
- COLLOT, Michel et Jean-Claude MATHIEU, *Espace et poésie*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1987.
- DEBRAY, Régis, *Vie et mort de l'image : une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard, 1992.
- DENIS, Michel, *Image et cognition*, Paris, PUF, 1989.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant l'image*, Paris, Minuit, 1990.
- , *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1992.
- DUCROS, Franc, *Le Poétique, Le Réel*, préf. de Mikel Dufrenne, Paris, Méridiens Klincksieck (Esthétique), 1987.
- DUFRENNE, Mikkell, *L'Œil et l'oreille*, Montréal, L'Hexagone, 1987.
- DUPRIEZ, Bernard, *Gradus. Les Procédés littéraires (Dictionnaire)*, Paris, 10 / 18, 1984.
- ESTEBAN, Claude, *Critique de la raison poétique*, Paris, Flammarion (Critiques), 1987.
- FONTANIER, Pierre, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977.
- FLAVIGNY, Christian, « De la perception visuelle au regard. Questionnement à partir de la psychophysiologie de la vision » dans *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n° 35, printemps 1987, 165-184.
- FLOCH, Jean-Marie, *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit*, Paris, Hadès, 1985.
- FRANCKEL, Jean-Jacques et Daniel LEBAUD, *Les Figures du sujet ; à propos des verbes de perception, sentiment, connaissance*, Ophrys, 1990.

- Groupe  $\mu$ , *Traité du signe visuel : rhétorique de l'image*, Paris, Seuil, 1992.
- HAMON, Philippe, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981.
- HOEK, Leo H., « La transposition intersémiotique pour une classification pragmatique » dans *Rhétorique et image*, Leo H. Hoek et Kees Meerhoff (éds.), Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1995.
- JACKSON, John E., *Mémoire et création poétique*, Paris, Mercure de France, 1992.
- JENNY, Laurent, *La Parole singulière*, préf. de Jean Starobinski, Paris, Belin (L'extrême contemporain), 1990.
- KIBÉDI-VARGA, A., *Discours, récit, image*, Liège-Bruxelles, Pierre Mardaga, 1989.
- LACAN, Jacques, « Du regard comme objet petit a » dans *Le Séminaire, livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Le Regard éloigné*, Paris, Plon, 1983.
- LOREAU, Max, *La Genèse du phénomène*, Paris, Minuit, 1989.
- LYOTARD, Jean-François, *La Phénoménologie*, Paris, PUF (Que sais-je ?), 1967.
- , *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 1971.
- MALDINEY, Henri, *Regard, parole, espace*, Lausanne, L'Age d'homme, 1994.
- MARIN, Louis, *Études sémiologiques*, Paris, Klincksieck, 1971.
- MELLOR-PICAUT, Sophie, « La vision et l'énigme » dans *Topique*, n° 25, avril 1980.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Signes*, Paris, Gallimard, 1960.
- , Maurice, *Le Visible et l'Invisible* suivi de *notes de travail*, postface de Claude Lefort, Paris, Gallimard (tel), 1964.
- , *Approches phénoménologiques*, choix de textes, introduction et notes par Jean-Pierre Charcosset, Paris, Hachette, 1981.
- , *L'Œil et l'Esprit*, préf. de Claude Lefort, Paris, Gallimard (Folio essais), 1985.
- , *La Prose du monde*, Paris, Gallimard (tel), 1992.
- , *Le Primat de la perception et ses conséquences philosophiques*, précédé de *Projet de travail sur la nature de la perception*, Paris, Verdier, 1996.

- METZ, Christian, « Le perçu et le nommé » dans *Essais sémiotiques*, Paris, Klincksieck, 1977, 129-161.
- MILNER, Max, « L'écrivain et le désir de voir » dans *Littérature*, n° 90, mai 1993, 8-20.
- NOËL, Bernard, *Journal du regard*, Paris, P.O.L., 1988.
- OUELLET, Pierre, *Voir et savoir. La Perception des univers de discours*, Montréal, Balzac, 1992.
- , « La littérature comme activité cognitive » dans *La recherche littéraire*.
- , « Représentation et perception », dans *Protée*, vol. 18, n° 2, printemps 1990, 55-66.
- , « Le don des formes. Schématisation et actes perceptifs » dans *Protée*, hiver 1993, 15-24.
- , « L'image mue. Vision et motion dans le langage poétique » dans *Protée*, vol. 23, n° 1, hiver 1995, 11-19.
- PARAIN, Brice, *Petite métaphysique de la parole*, Paris, Gallimard, 1969.
- PARIS, Jean, *L'Espace et le regard*, Paris, Seuil, 1965.
- PETITOT, Jean, *Morphogenèse du sens*, Paris, PUF, 1985.
- « Phénoménologie et poétique » dans *Études phénoménologiques*, n° 5, 1987.
- PINSON, Jean-Claude, *Habiter en poète. Essai sur la poésie contemporaine*, Paris, Champ Vallon (recueil), 1995.
- PLANTIN, Christian, *Essais sur l'argumentation*, Paris, Kimé, 1990.
- PONTALIS, J.-B., *Perdre de vue*, Paris, Gallimard, 1988.
- REBOUL, Olivier, *Introduction à la rhétorique*, Paris, PUF, 1994.
- RECANATI, François, *La Transparence et l'énonciation*, Paris, Seuil, 1979.
- RICŒUR, Paul, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975.
- ROSOLATO, Guy, « L'objet de perspective dans le rêve et le souvenir » dans *Éléments de l'interprétation*, Paris, Gallimard, 1985.



-----, « L'objet de perspective dans ses assises visuelles » dans *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n° 35, printemps 1987, 143-164.

ROUDAUT Jean, « "La Notion pure" selon Mallarmé » dans *La Nouvelle Revue Française*, n° 490, novembre 1993, 103-114.

SAINT-MARTIN, Fernande, *La Littérature et le non-verbal*, Montréal, Typo (essais), 1994.

SEARLE, John, *Les Actes de langage*, Paris, Hermann, 1972.

SIMON, Gérard, *Le Regard, l'être et l'apparence dans l'optique de l'Antiquité*, Paris, Seuil, 1988.

VERNANT, Jean-Pierre, « De la présentification de l'invisible à l'imitation de l'apparence » dans *Revue d'esthétique*, n° 7, 1987, 41-49.

## VI. Autres

ALEXANDRIAN, Sarane, *Le Surréalisme et le rêve*, préf. de J.-B. Pontalis, Paris, Gallimard, 1974.

ARISTOTE, *Poétique*, traduction nouvelle et annotation de Michel Magnien, Paris, Livre de poche (Classiques), 1994.

BATAILLE, Georges, *L'Expérience intérieure*, Paris, Gallimard, 1954.

BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*, texte établi et annoté par Y.-G. Le Dantec, Paris, Gallimard (Bibliothèque de La Pléiade), 1961.

BOUTOT, Alain, *Heidegger*, Paris, PUF (Que sais-je ?), 1989.

CHEMAMA, Roland, *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Larousse, 1993.

FREUD, Sigmund, *Un Souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, trad. par Janine Altounian, André et Odile Bouguignon, Pierre Cotet et Alain Rauzy, préf. de J.- B. Pontalis, Paris, Gallimard, 1987.

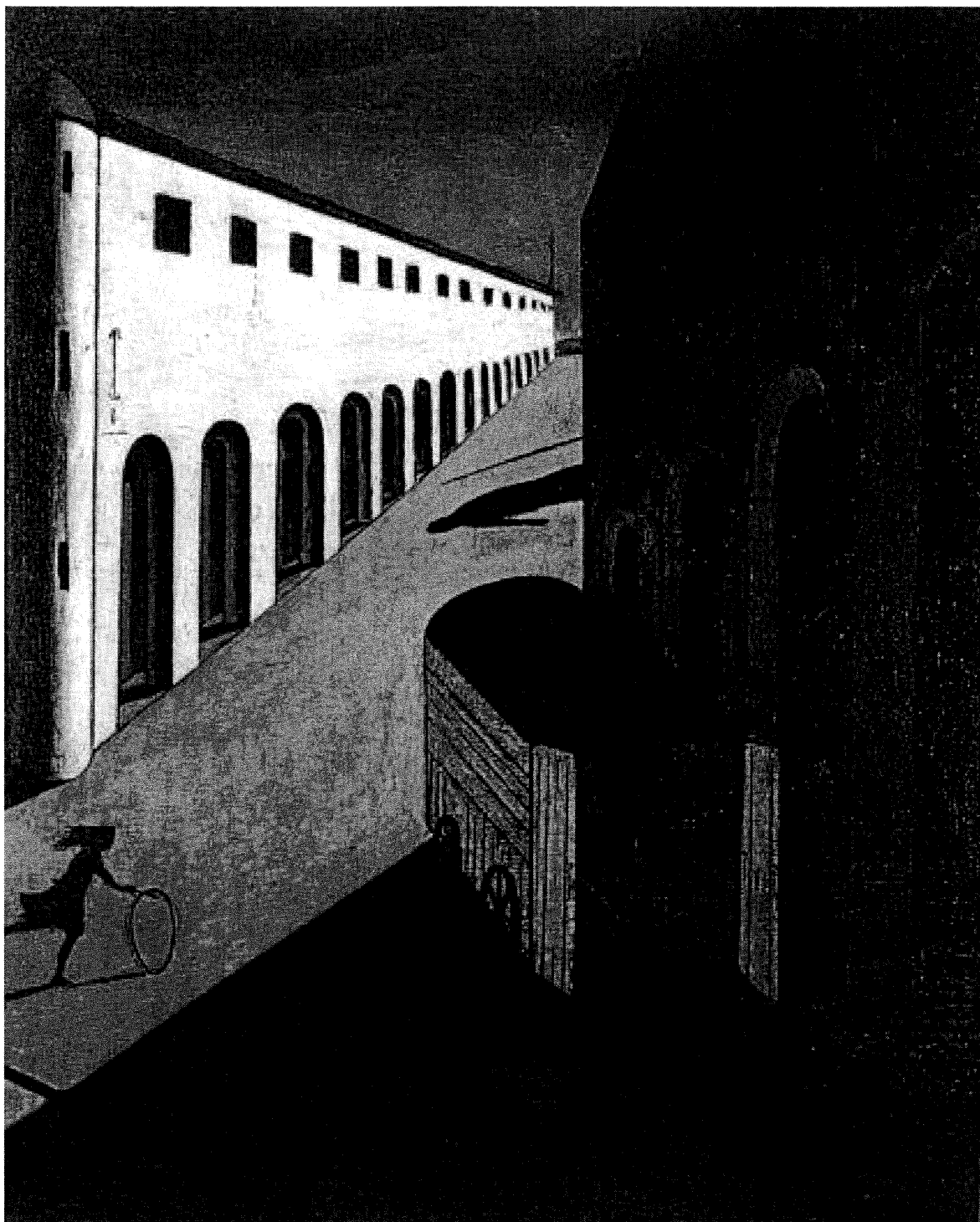
GILSON, Étienne, *l'Être et l'essence*, Paris, Vrin, 1994.

GRABAR, André, « Plotin et les origines de l'esthétique médiévale », dans *Cahiers archéologiques*, tome I, 1945, 15-36.

*Gradus philosophique*, sous la direction de Laurent Jaffro et Monique Labrune, Paris, GF-Flammarion, 1995.

- HADOT, Pierre, *Plotin ou la simplicité du regard*, Paris, Gallimard (Folio / essais), 1997.
- HEGEL, G. W. F., *Phénoménologie de l'Esprit*, trad. de Jean Hyppolite, Paris, Aubier, 1939-41.
- HOFMANNSTHAL, Hugo von, *Lettre de Lord Chandos et autres textes sur la poésie*, préf. de Jean-Claude Schneider, trad. de Jean-Claude Schneider et Albert Kohn, Paris, Gallimard (Poésie), 1992.
- JACCOTTET, Philippe, *Une transaction secrète*, Paris, Gallimard, 1987.
- , *Poésie 1946-1967*, préf. de Jean Starobinski, Paris, Gallimard (Poésie), 1995.
- KIERKEGAARD, Sören, *Étapes sur le chemin de la vie*, trad. du danois par F. Prior et M.-H. Guignot, Paris, Gallimard, 1975.
- KOESTLER, Arthur, *Les Somnambules*, Paris, Le Livre de Poche, 1973.
- Le Savoir vivre*, Bruxelles, Le Miroir infidèle, 1946.
- MALLARMÉ, Stéphane, *Poésies*, préf. d'Yves Bonnefoy, éd. de Bertrand Marchal, Paris, Gallimard (Poésie), 1992.
- , *Correspondance. Lettres sur la poésie*, préf. d'Yves Bonnefoy, éd. de Bertrand Marchal, Paris, Gallimard (Poésie), 1995.
- NYGREN, Anders, *Erôs et agapè : la notion chrétienne de l'amour et ses transformations*, Paris, Aubier, 1952.
- PLATON, *Œuvres complètes*, deuxième partie, *La République*, livre X, texte établi et traduit par E. Chambry, éd. Les Belles Lettres, 1948, p. 88.
- , *Le Sophiste*, traduction de Nestor Cordero, Paris, GF-Flammarion, 1993.
- PLOTIN, *Ennéades V*, texte établi et traduit par Émile Bréhier, Paris, Les Belles Lettres, 1931.
- , *Traité 9, VI, 9*, introduction, traduction, commentaire et notes par Pierre Hadot, Paris, Les Éditions du Cerf / Le Livre de Poche, 1994.
- PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle*, textes choisis et présentés d'après la traduction de Littré par Hubert Zehnacker, Paris, Gallimard (Folio classique), 1999.
- PUECH, Henri-Charles, *En quête de la gnose*, Paris, Gallimard, 1978.

- RIMBAUD, Arthur, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, préf. de René Char, Paris, Gallimard (Poésie), 1984.
- SHAKESPEARE, William, *Hamlet. Le Roi Lear*, préface et traduction d'Yves Bonnefoy, Paris, Gallimard (Folio classique), 1994.
- TATON, René, *La Science moderne, de 1450 à 1800*, Paris, Quadrige / PUF, 1995.
- VERDET, Jean-Pierre, *Une histoire de l'astronomie*, Paris, Seuil (Points), 1990.
- WAHL, Jean, *Les Philosophies de l'existence*, Paris, Armand Colin, 1954.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus* suivi de *Investigations philosophiques*, trad. de Pierre Klossowski, intr. de Bertrand Russell, Paris, Gallimard (tel), 1992.

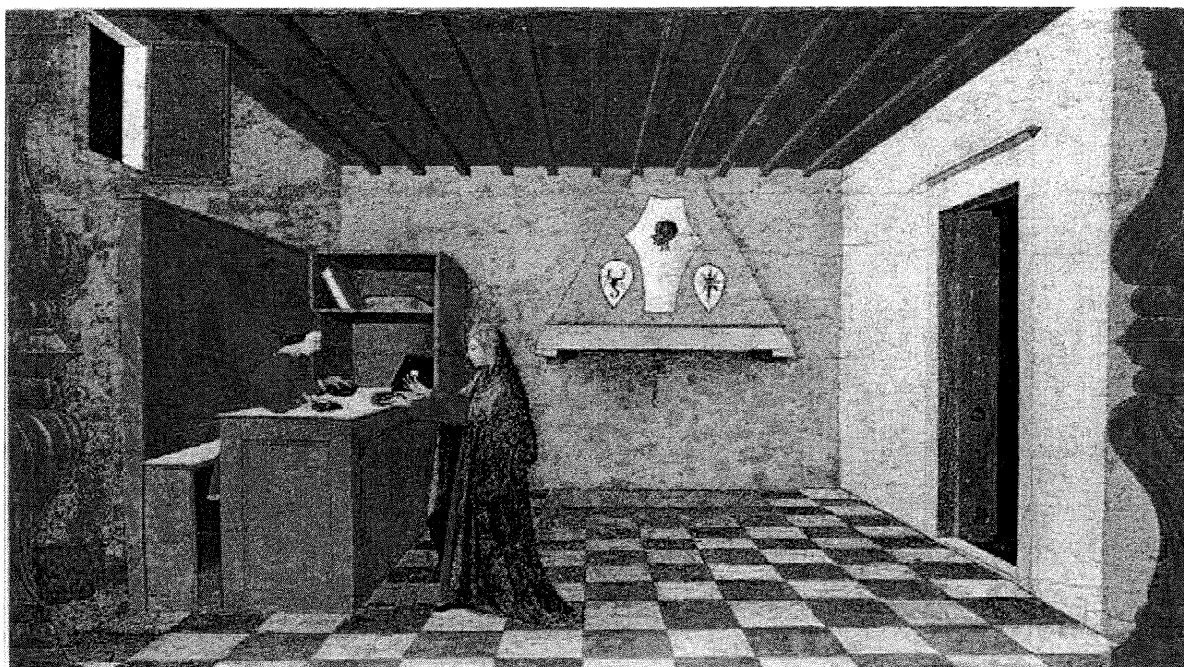
I. Chirico, *Mystère et mélancolie d'une rue*

II. Piero della Francesca, chœur de l'église Saint-François à Arezzo

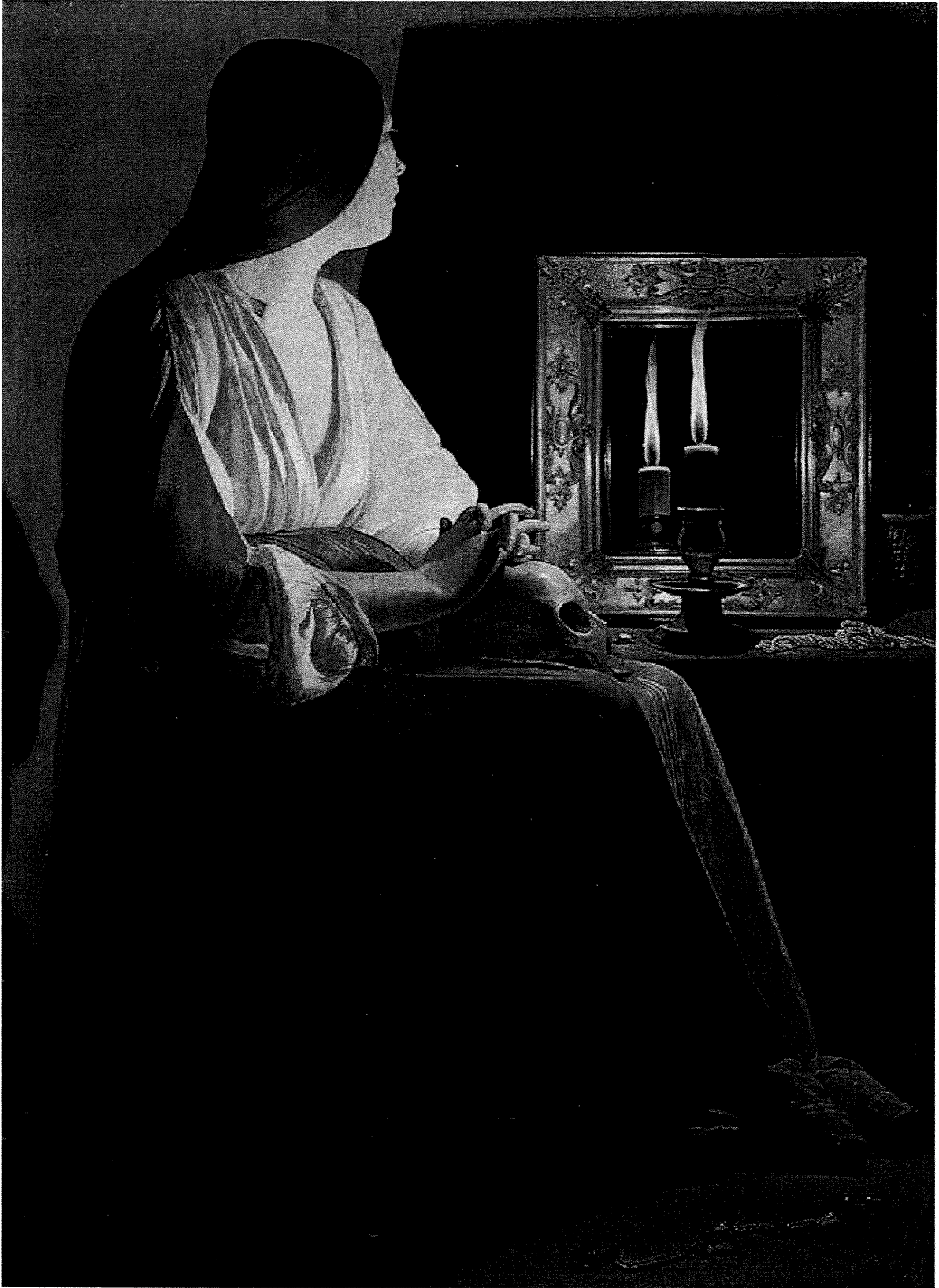


III. Giotto, *Noli me tangere*

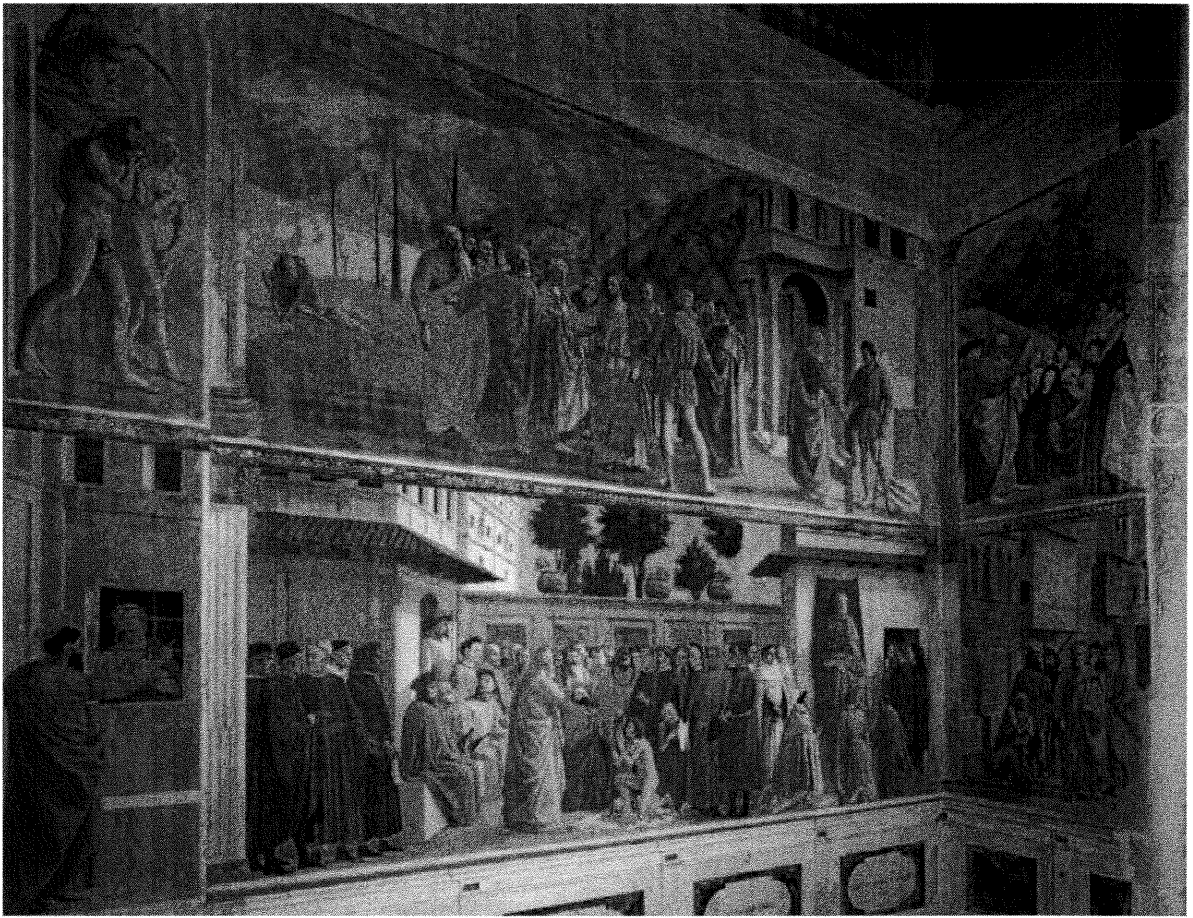
IV. Giotto, *La Déploration*

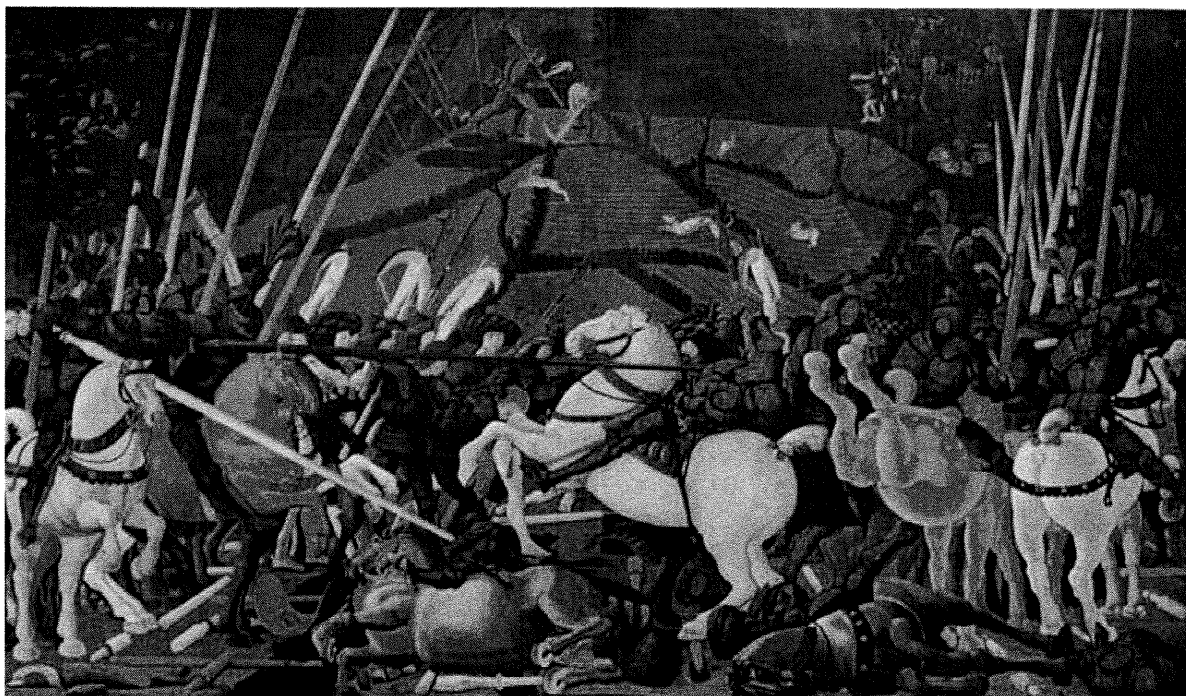
V. Uccello, *La Profanation de l'Hostie*

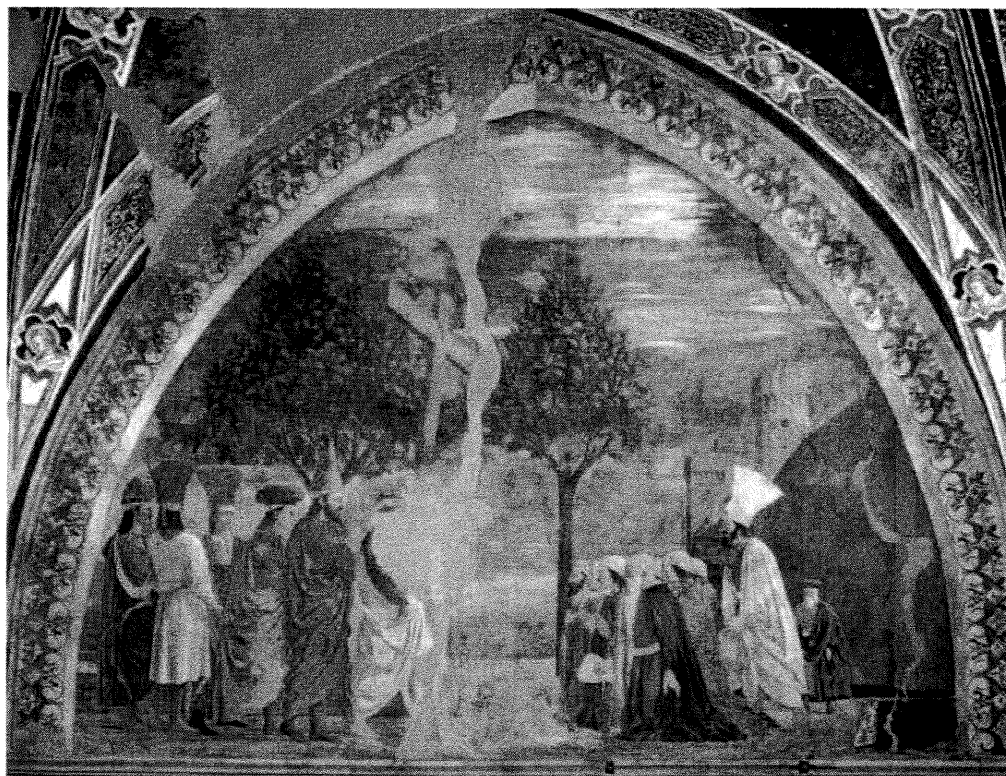


VI. Georges de La Tour, *La Madeleine à la veilleuse*

## VII. Masaccio, fresques de la chapelle Brancacci



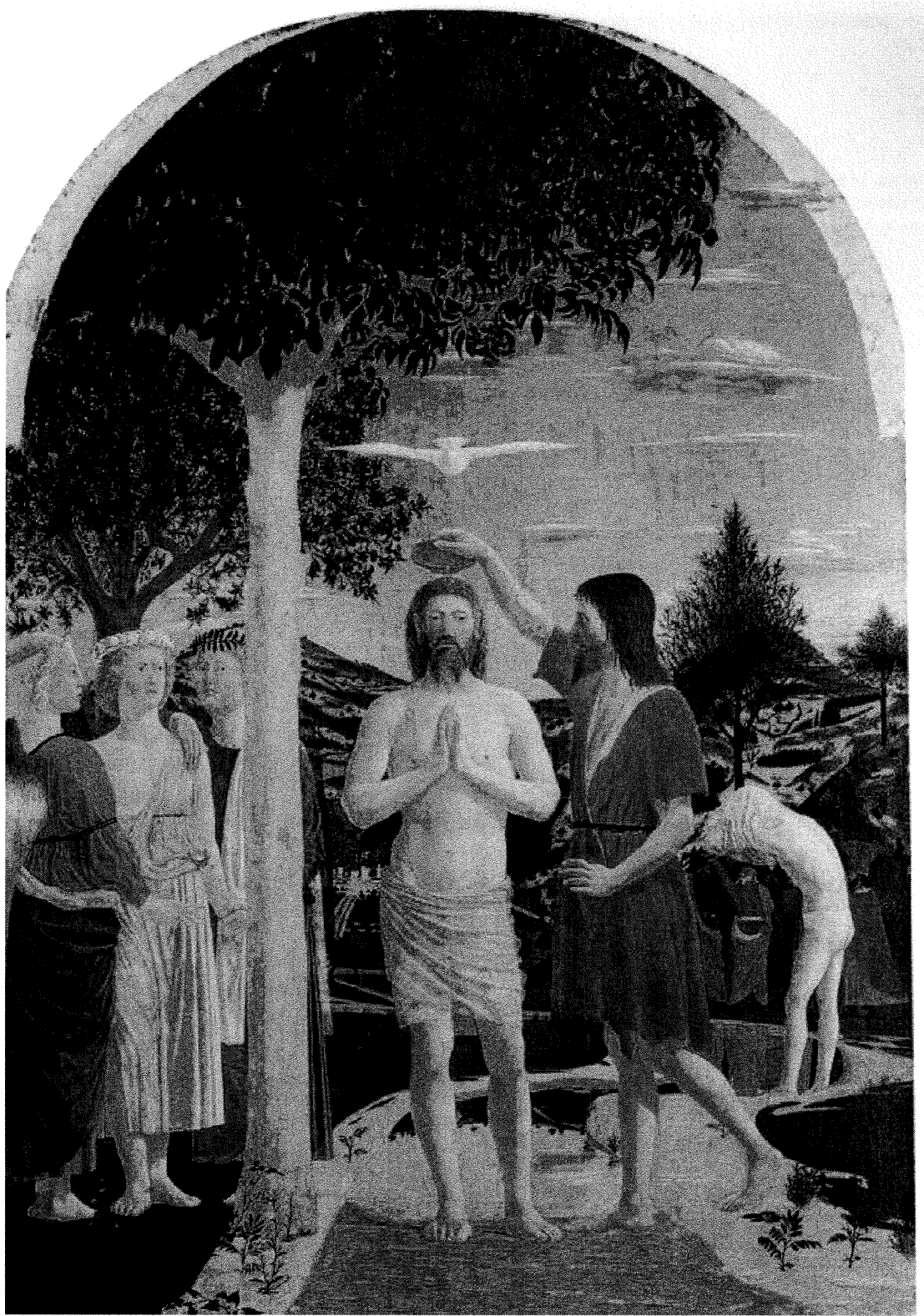
VIII. Uccello, *Bataille de San Romano*

IX. Piero della Francesca, *Retour de la Croix à Jérusalem*

X. Piero della Francesca, *Retour de la Croix à Jérusalem* (détail)



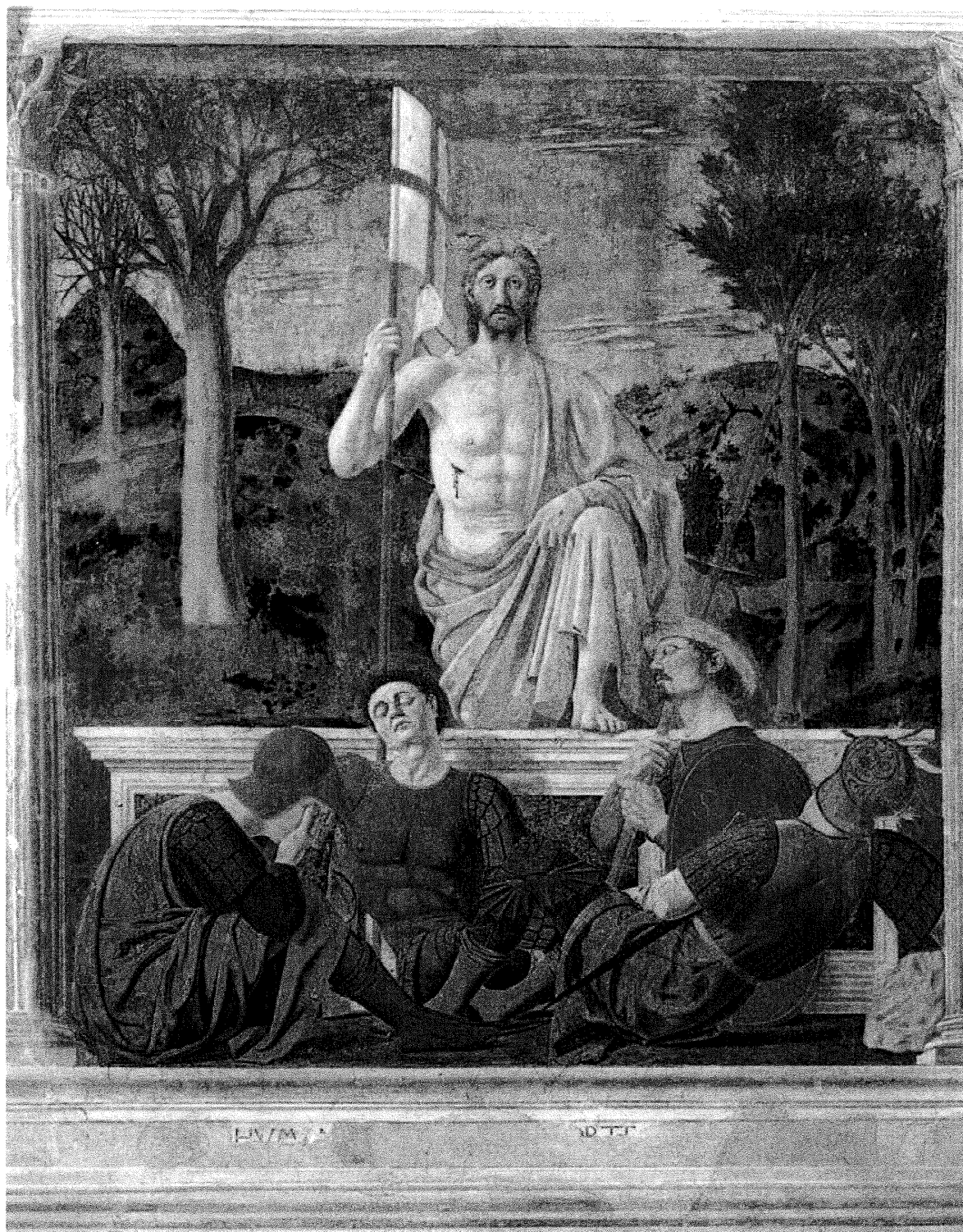
XI. Piero della Francesca, *La Madone del Parto*

XII. Piero della Francesca, *Le Baptême du Christ*

XIII. Piero della Francesca, *La Nativité*





XIV. Piero della Francesca, *La Résurrection*

XV. Piero della Francesca, *La Madone de Senigallia*

XVI. Piero della Francesca, *Pala Montefeltro*

XVII. Alexandre Hollan, *Séries de perceptions d'un arbre*



XVIII. Alexandre Hollan, *Chêne de Viols-le-Fort*, 1994 (lavis)



XIX. Alexandre Hollan, *Olivier, soirs d'été, 1994* (fusain)



XX. Nicolas Poussin, *Bacchanale à la joueuse de luth*



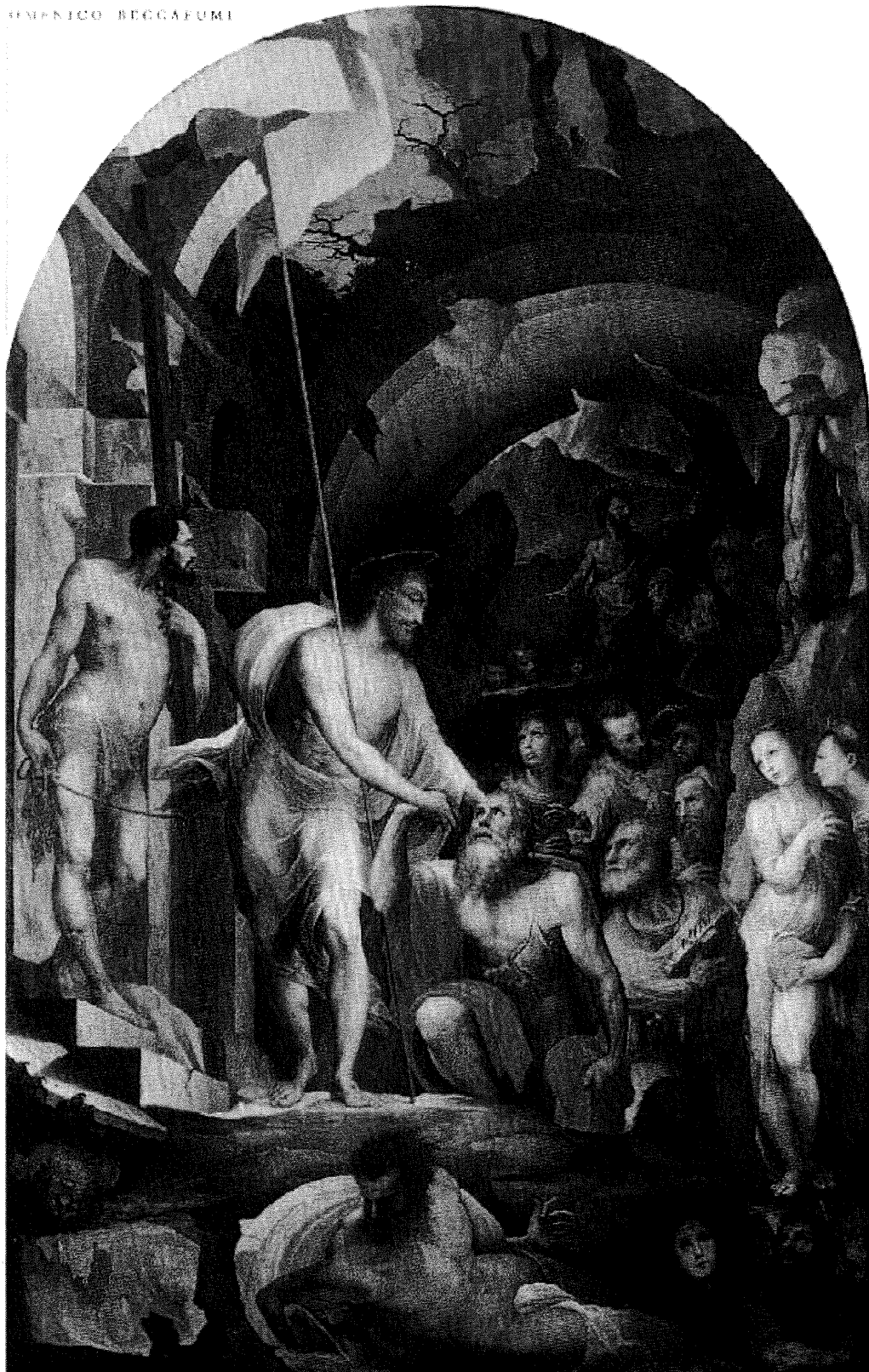
XXI. Piero della Francesca, *Le Triomphe de Battista Sforza*

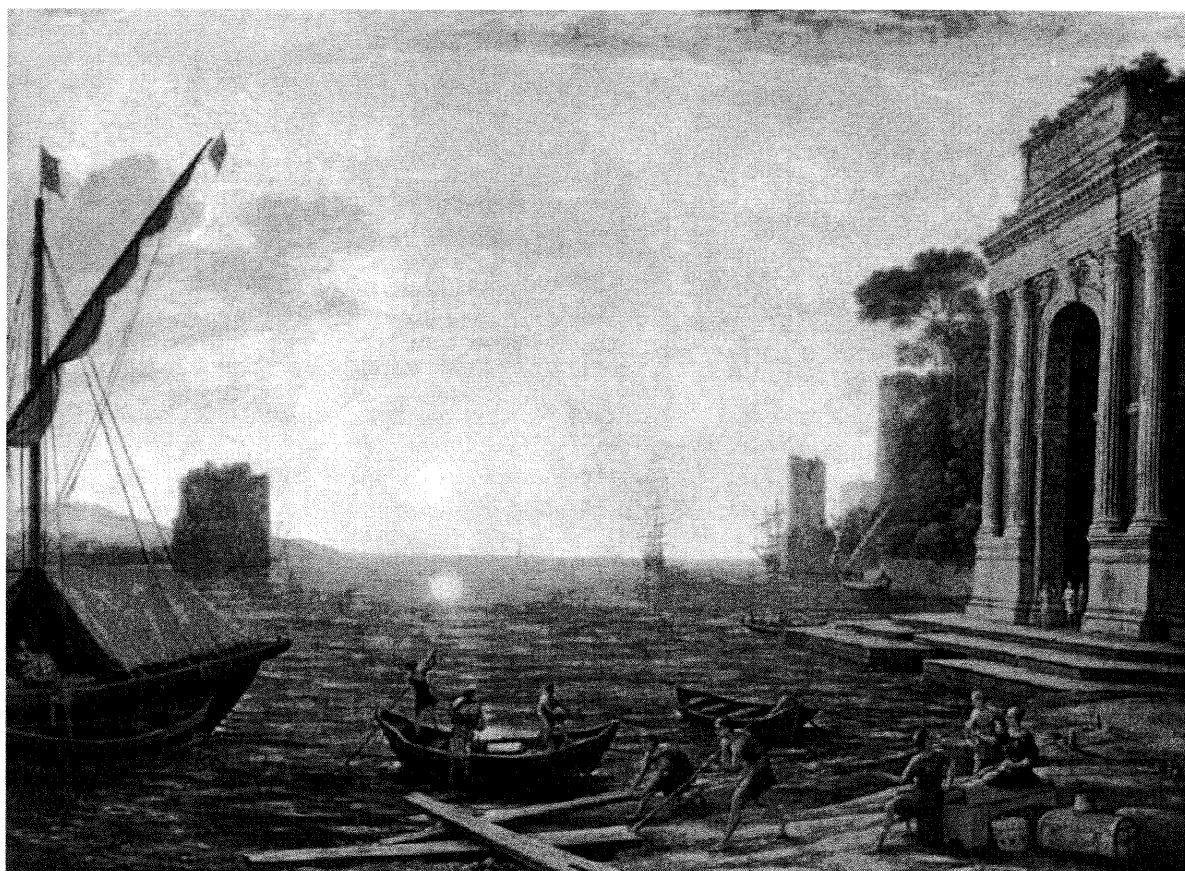


XXII. Pontormo, fresques de la chartreuse de Galluzzo (*La Déposition*)

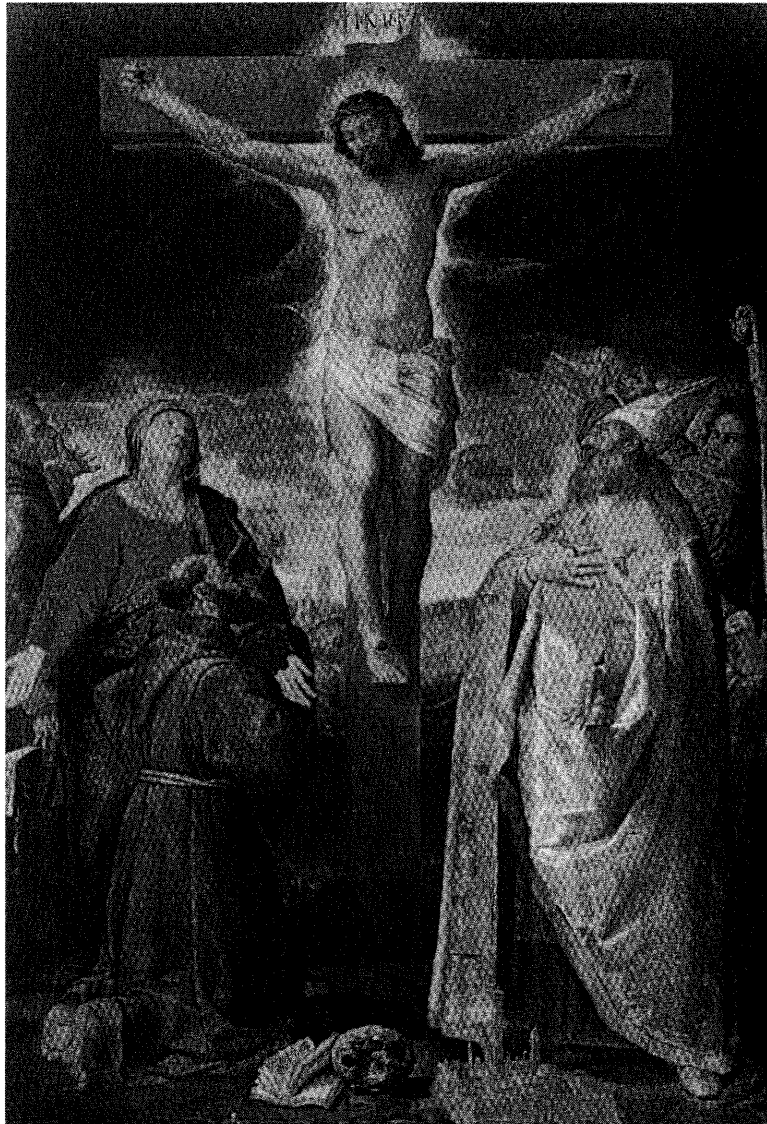
XXIII. Domenico Beccafumi, *Descente du Christ dans les limbes*

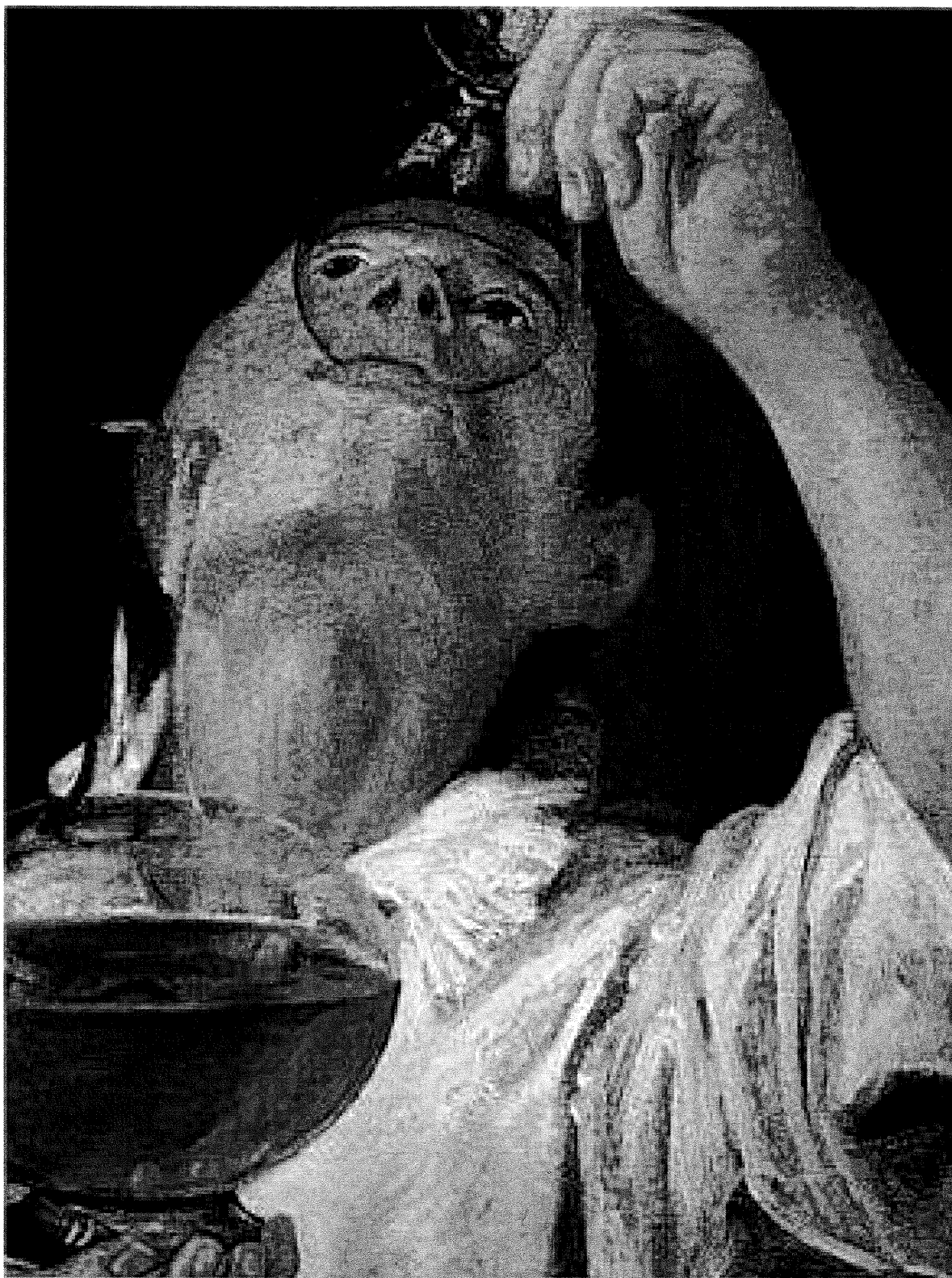
DOMENICO BECCAFUMI



XXIV. Claude Le Lorrain, *Un port*

XXV. Annibal Carrache, *Crucifixion avec des saints*



XXVI. Annibal Carrache, *Jeune homme buvant*

## XXVII. Annibal Carrache, la galerie Farnèse



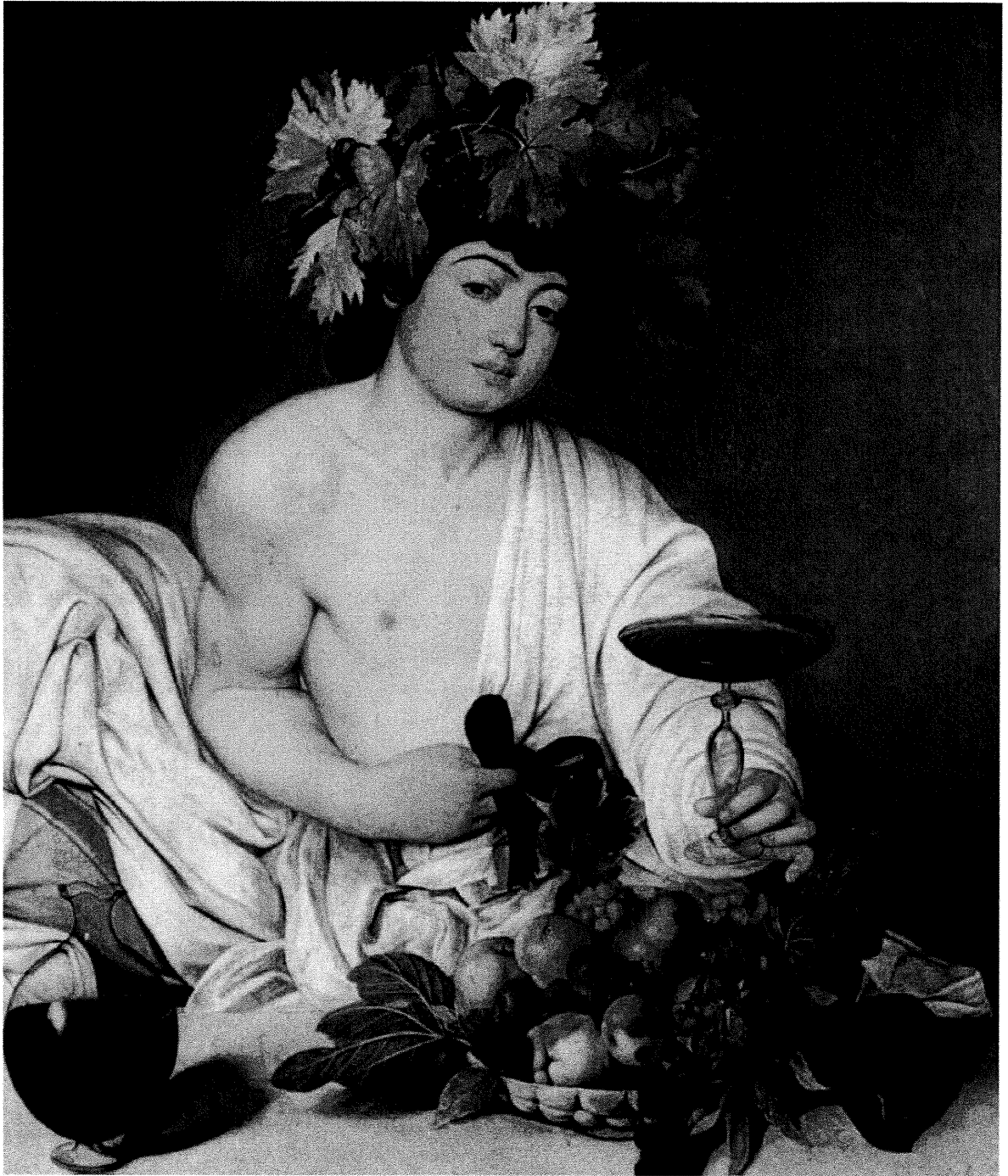
XXVIII. Annibal Carrache, *Le Triomphe de Bacchus et Ariane*

XXIX. Caravage, *La Corbeille de fruits*



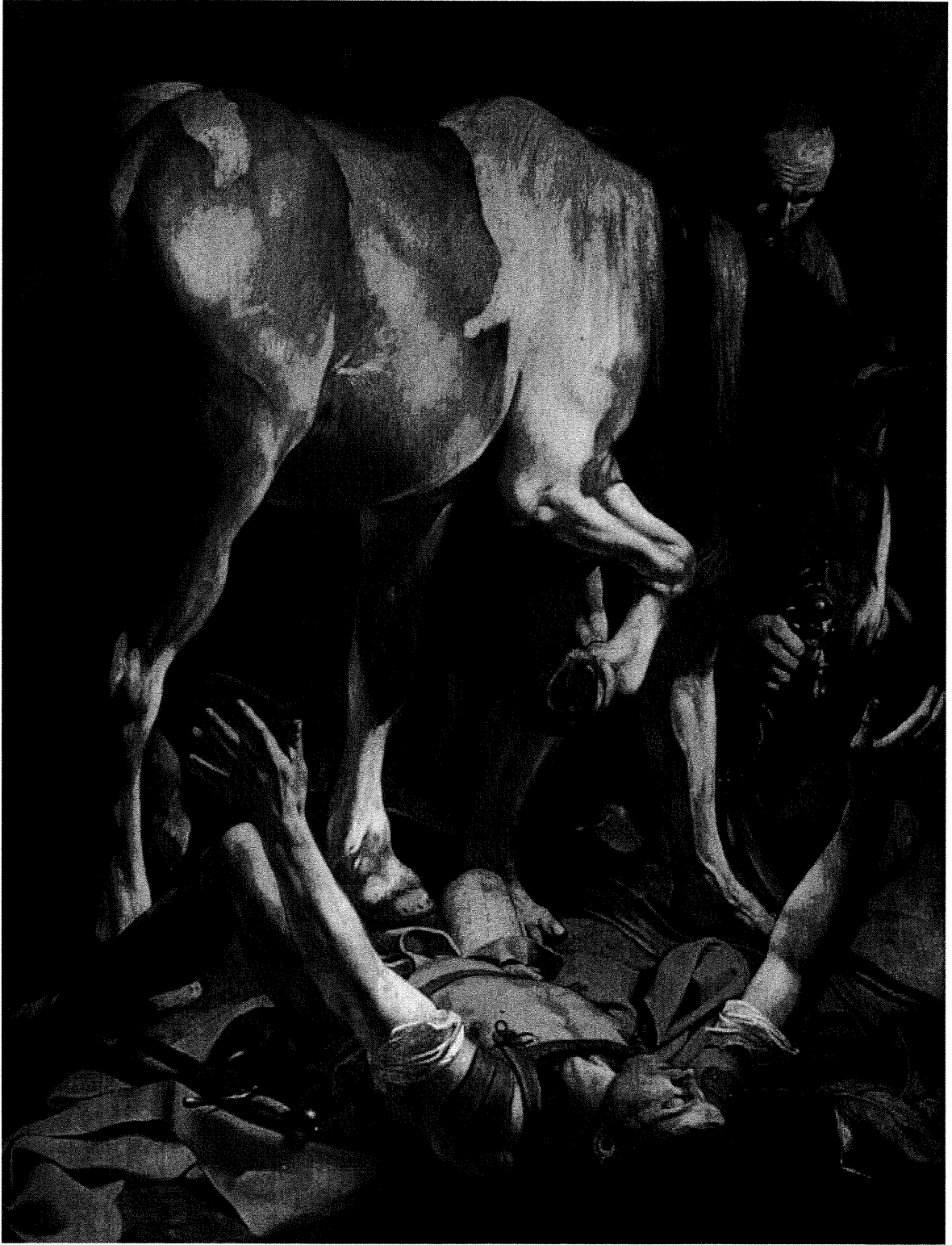


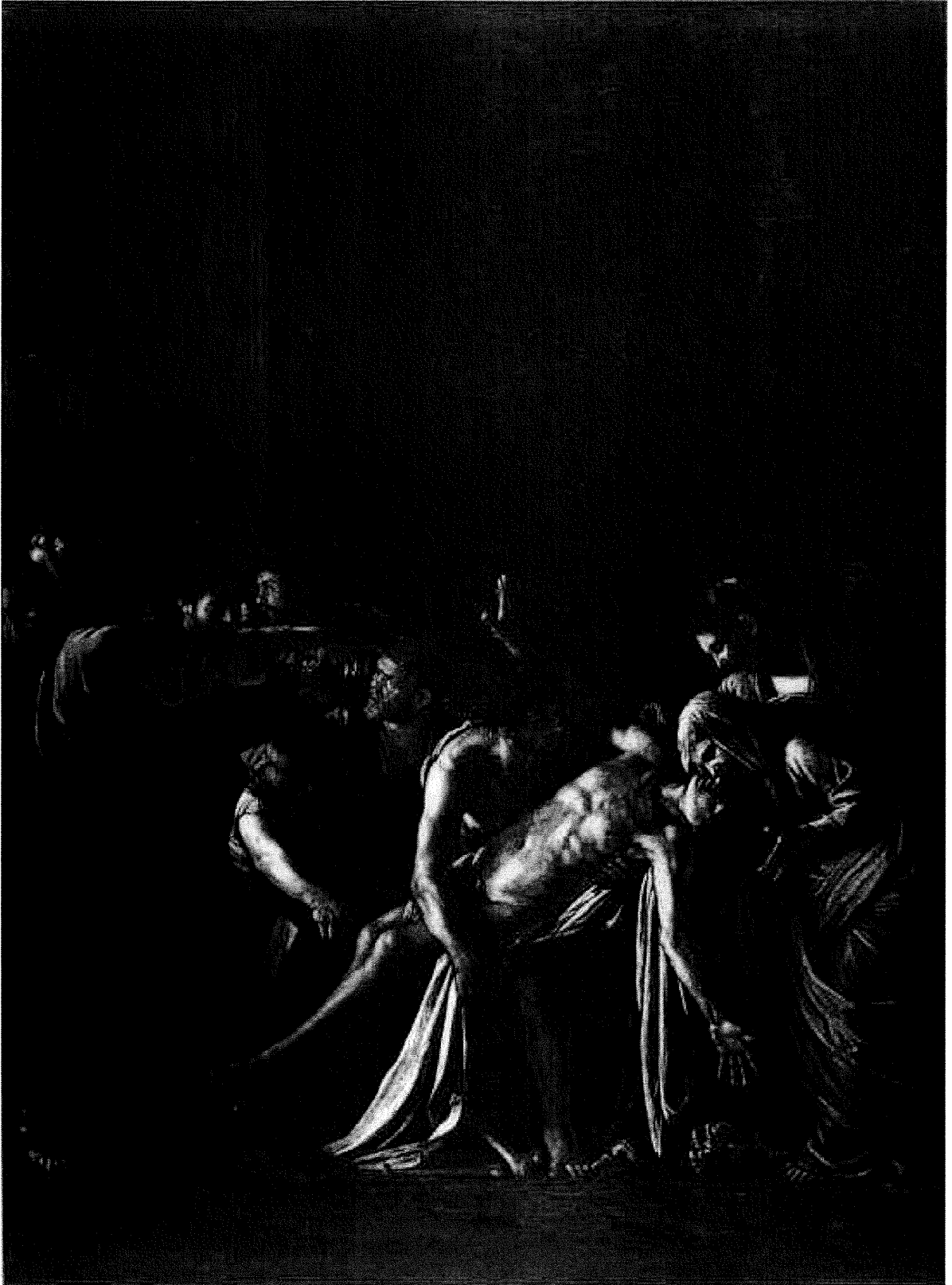
XXX. Caravage, *Bacchus*



XXXI. Caravage, *La Vocation de saint Matthieu*



XXXII. Caravage, *Le Ravissement de saint Paul*

XXXIII. Caravage, *La Résurrection de Lazare*

XXXIV. Bernin, *Le Baldaquin*

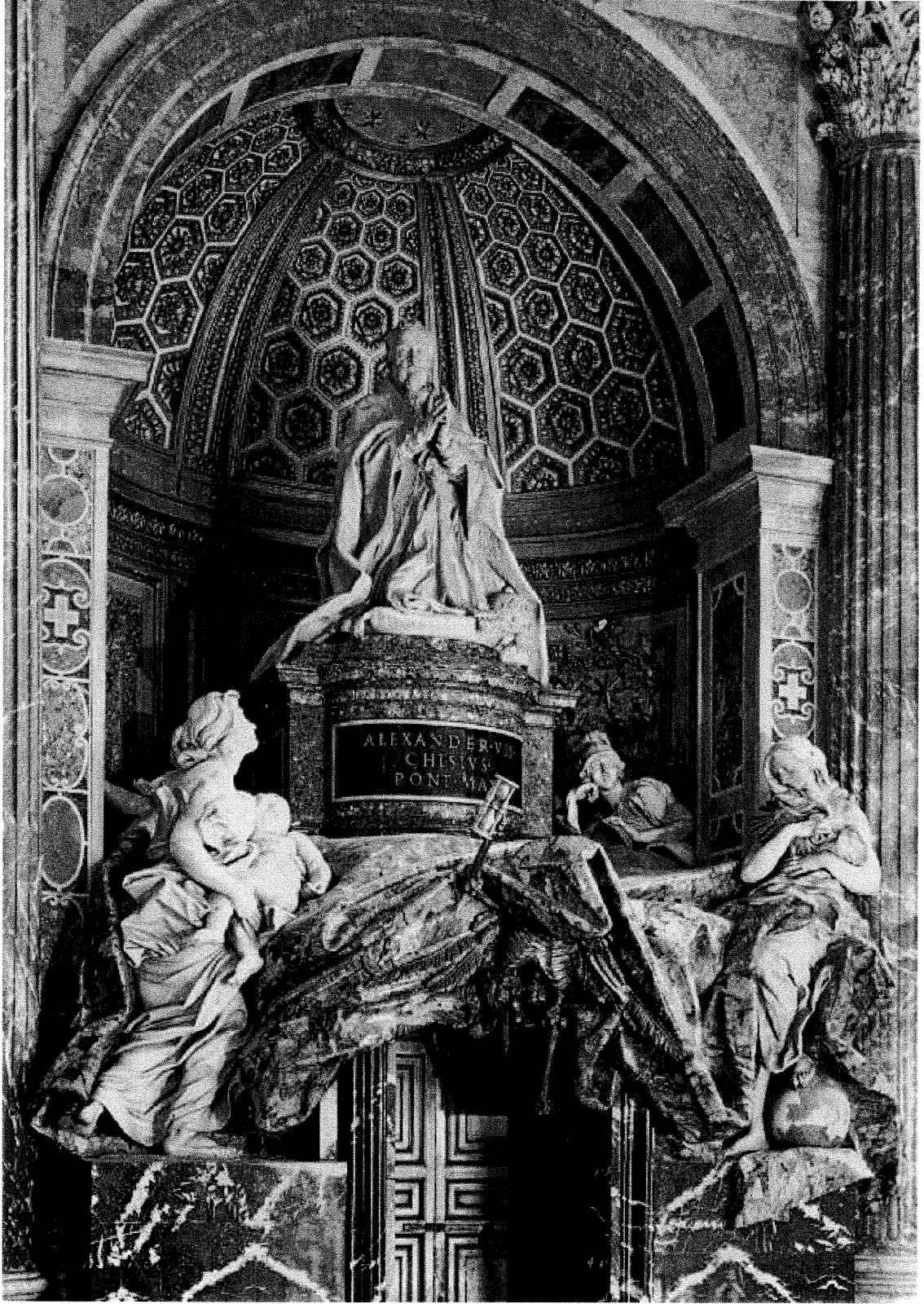


XXXV. Bernin, *Le Baldaquin* (détail)

XXXVI. Bernin, *Saint Longin*

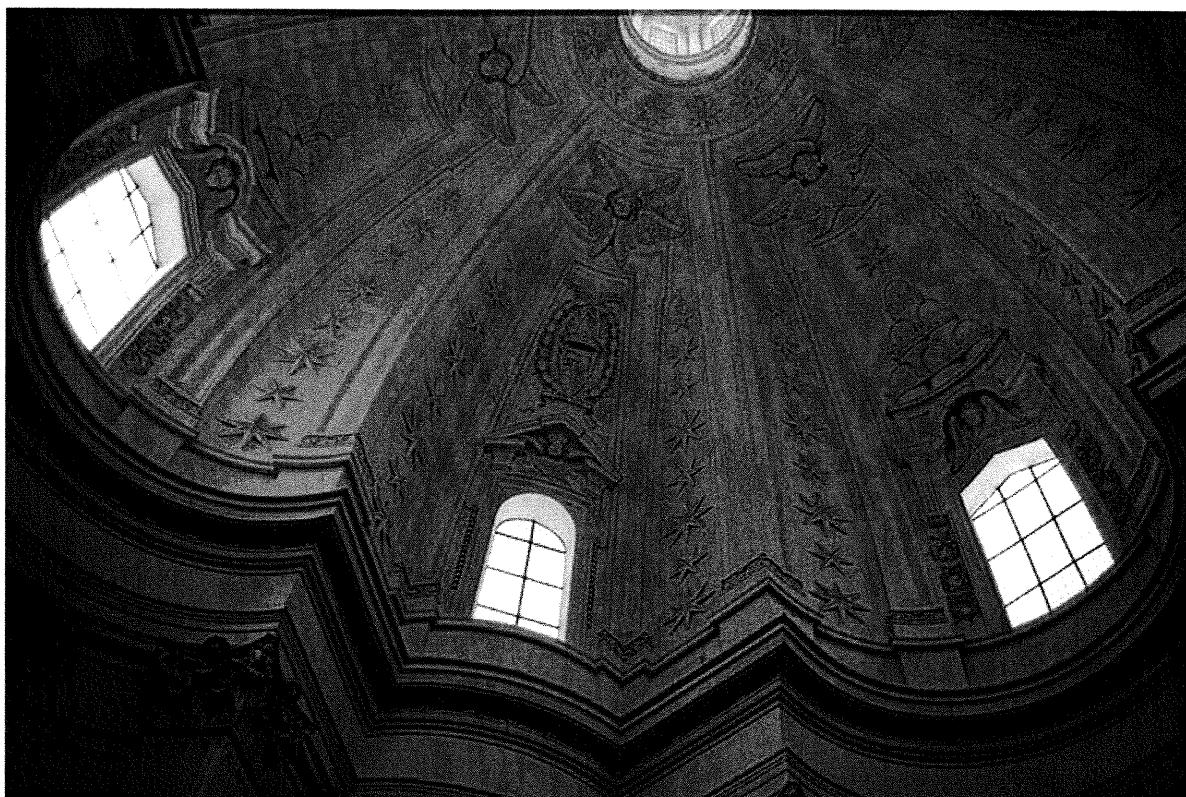


XXXVII. Bernin, *Monument à Alexandre VII*





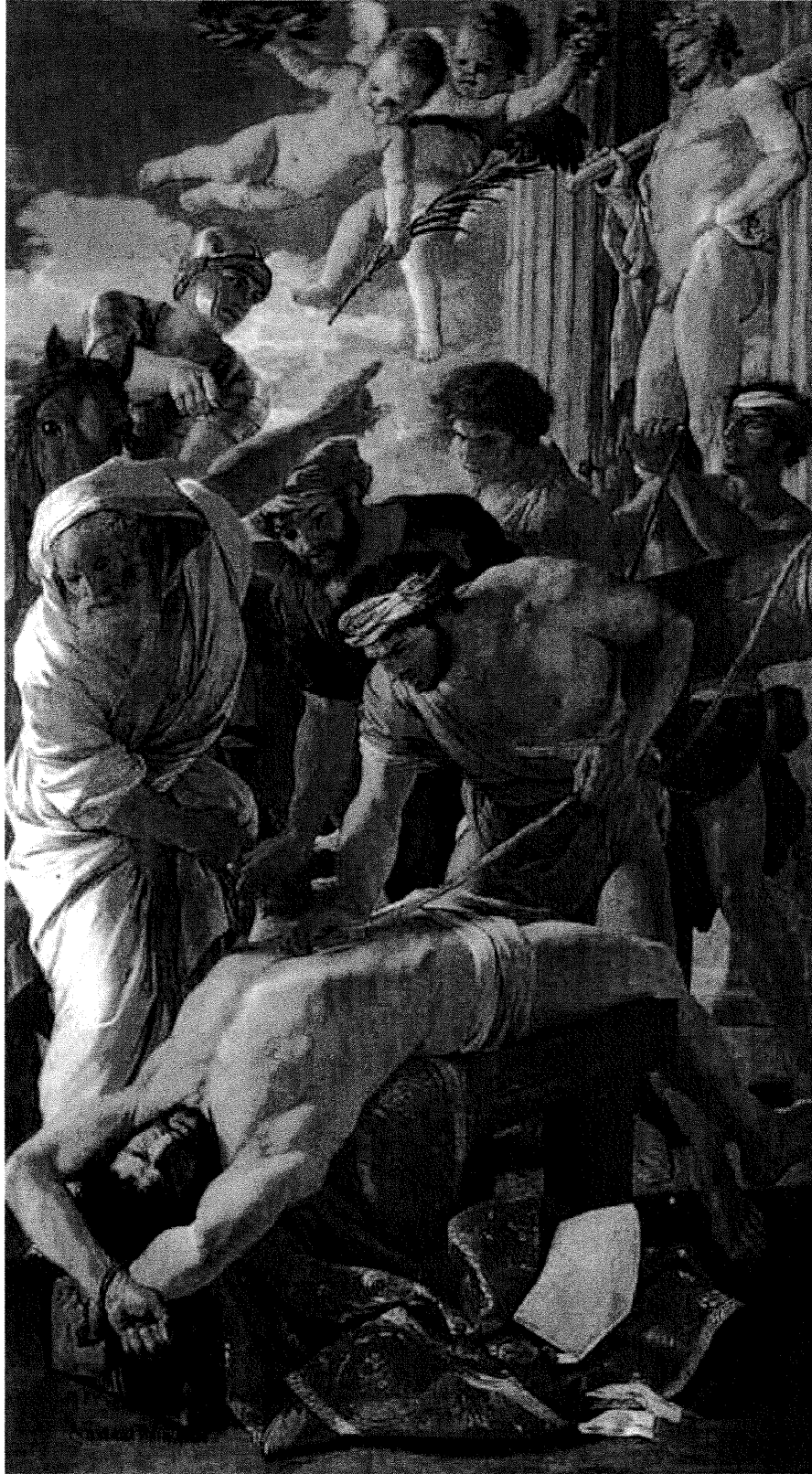
## XXXVIII. Borromini, église de Saint-Yves-de-la-sagesse (intérieur)

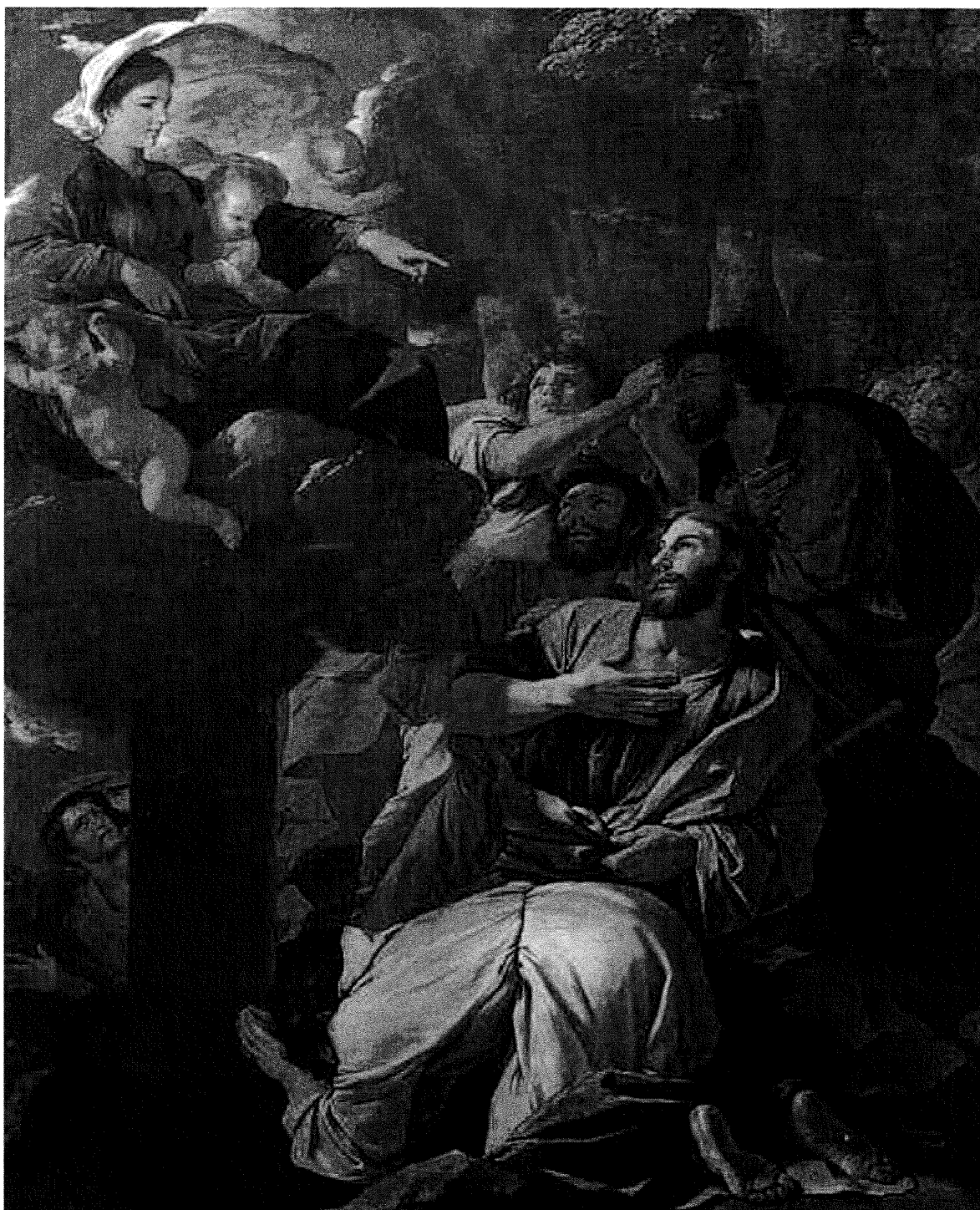


XXXIX. Borromini, coupole de Saint-Yves-de-la-sagesse



XL. Nicolas Poussin, *Martyre de saint Érasme*



XLI. Nicolas Poussin, *Apparition de la Vierge à saint Jacques le Majeur*

XLII. Nicolas Poussin, *L'Inspiration du poète* (Hanovre)



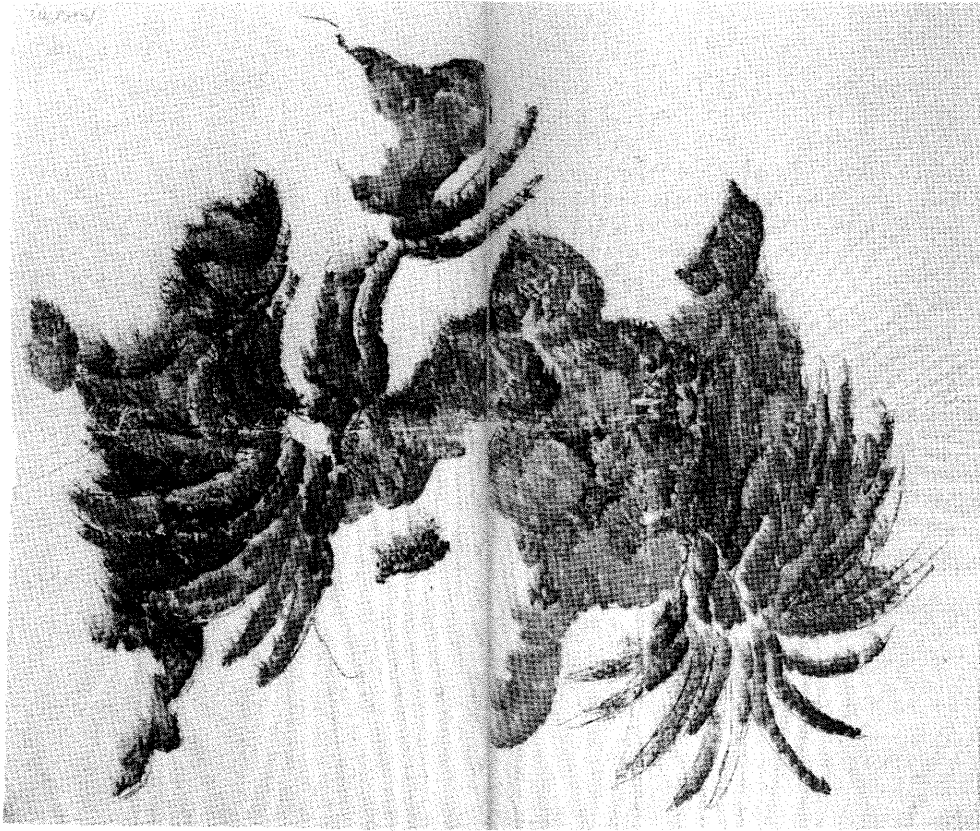
XLIII. Nicolas Poussin, *L'Inspiration du poète* (Louvre)

XLIV. Nicolas Poussin, *Le Triomphe de Pan*

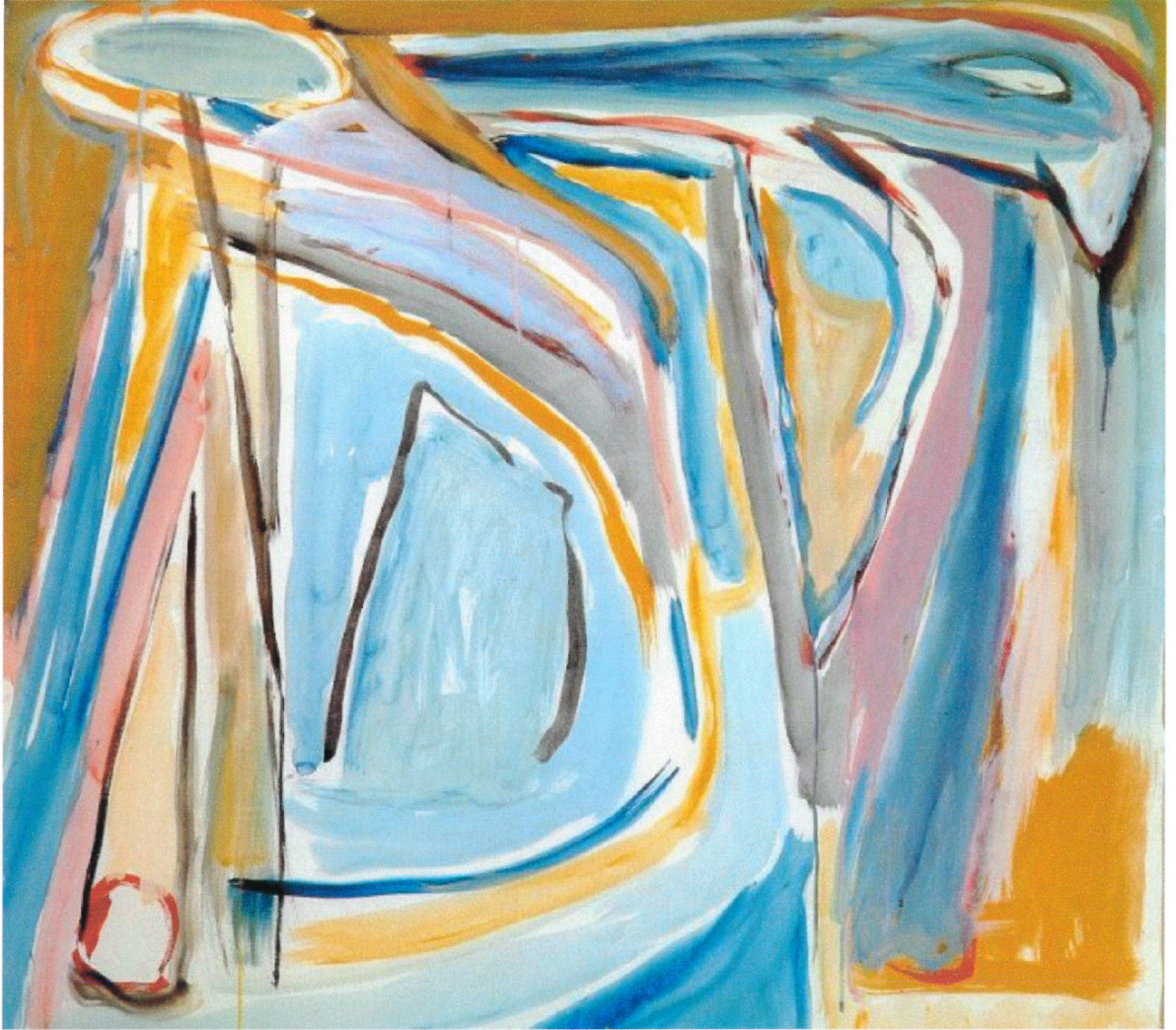
XLV. Nicolas Poussin, *Moïse sauvé des eaux*



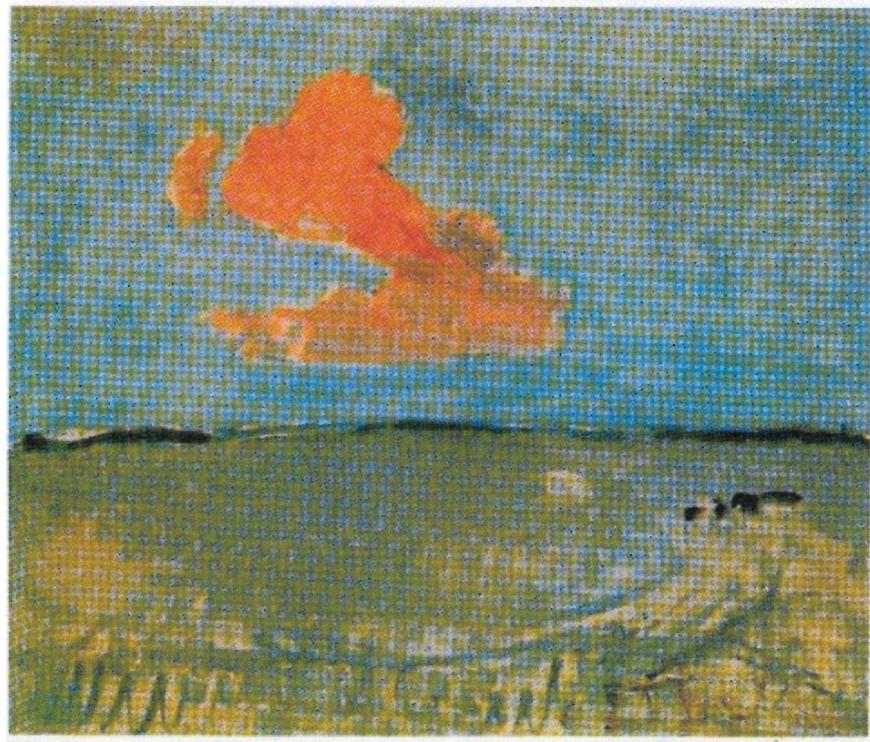
XLVI. Nicolas Poussin, *L'Empire de Flore*

XLVII. Miklos Bokor, *Composition* (gouache sur papier)

XLVIII. Bram Van Velde, *Sans titre* (1954)



XLIX. Piet Mondrian, *Le Nuage rouge*



L. Piet Mondrian, *Place de la Concorde* (1938-43)

