

Pour une poétique comparée de la Présence: les essais sur l'Art d'Yves Bonnefoy

PATRICIA MARTÍNEZ GARCÍA
U.A.M.

Le cas Yves Bonnefoy, poète et critique d'art, n'est certainement pas un cas isolé dans les lettres françaises: sa longue et assidue fréquentation du domaine des arts plastiques en poète et en exégète prolonge ce qui semble être une tradition spécifiquement française¹ de poètes et d'écrivains qui s'interrogent sur les rapports entre la poésie et les arts plastiques.² Mais l'ampleur et l'ambition de cette exploration à la fois érudite et poétique de l'Art font de ce projet un phénomène certes exceptionnel.

La hantise d'Yves Bonnefoy pour les images plastiques n'est que toute prompte et indissociablement liée à cette expérience première et originaire qui détermine, chez une personne, sa vocation à la poésie (Vid. Bonnefoy, 1993: 46-53). Car ce sont les images picturales tout autant que les images verbales -puisées chez Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé et les Surréalistes-

¹ Exceptés quelques noms tels que Williams Carlos Williams, Wallace Stevens ou John Ashbery aux États-Unis.

² Comme par exemple Guillaume Apollinaire, André du Bouchet, Pierre Reverdy, André Malraux ou Francis Ponge.

qui ont éveillé en lui cette puissante intuition du pouvoir propiciateur du langage artistique, évocateur d'un au-delà, cette nostalgie d'une *Vraie Vie absente*, que la parole poétique permettrait peut-être de réhabiliter.³

Peinture et poésie, poésie et peinture se parlent, s'interrogent ou s'expliquent mutuellement dans les oeuvres d'Yves Bonnefoy, nous offrant depuis les années 50 et s'alternant avec les livres de poésie, de splendides proses consacrées à la peinture: *Peintures Murales de la France gothique* (1954), *Rome 1630* (1970), sans oublier ces trois volumes de *L'Improbable*⁴ qui réunissent essais et études de poétique.

De leur part, poèmes et récits ne sont pas sans visiter l'espace de l'art, nous procurant très souvent une remémoration de l'expérience suscitée par telle ou telle oeuvre, célébrée en tant que lieu de médiatisation et de révélation de la réalité: tel serait el cas des références au *Moïse sauvé* de Poussin dans *Le leurre du Seuil* (1975), ou du tableau de Piet Mondrian *Le Nuage Rouge* dans le même recueil, inséparables de l'expérience du monde qui s'en dégage, ou encore du dialogue avec l'architecture d'Antonio da San Gallo dans *La Seule Rose*, poème dernier de *Début et fin de la Neige* (1993), pour n'en citer que quelques exemples.

Pourquoi cette longue et assidue fréquentation du domaine de l'art qui excède les références intertextuelles au sein d'un poème ou d'un texte, au point de s'articuler comme une activité critique parallèle et de plus en plus indissociable de la création poétique?

Tout d'abord, rappelons ce qui n'a été que trop dit: la peinture et les arts plastiques, de même que la poésie, ont été pour le poète français le lieu d'une recherche. Que ce soit sur le plan de la création poétique que sur celui de la réflexion picturale ou littéraire, Yves Bonnefoy s'est proposé pour tâche d'appréhender ce qu'il a nommé *la présence* (Cf. Richard, 1964: 207-232; Gasarian, 1986; Fink, 1989), notion centrale dans la cosmogonie ontologique du poète, sous laquelle il a désigné le rapport de la conscience avec un être qui n'est plus permanence mais présence sensible, vécue dans l'intensité d'un lieu particulier, d'un moment bien précis, dans l'évidence pure de l'ici périssable. La présence est donc objet de relation;

³ *De tableaux, de vrais tableaux cette fois, avec tout de suite une capacité d'appel qui venait, bien sûr, de cette impression qu'ils s'ouvraient sur une autre vie que la nôtre (...) rien de plus efficace pour renforcer cette conviction qu'il y avait là le vrai réel, et qu'on m'y appelait, et qu'il aurait fallu que j'y reste. (Ibid.: 52).*

⁴ *L'Improbable*, 1959; *Le Nuage rouge*, 1977 et *La Vérité de Parole*, 1988.

elle doit être vécue et non analysée, dans un acte d'appropriation existentielle du monde, d'engagement authentique avec *cet au-delà de nos représentations, cet éternel censuré, la finitude*. (1980: 125).

Tel est el destin sur lequel se fonde l'oeuvre poétique d'Yves Bonnefoy: interrouter, au sein du langage, le mode sur lequel l'unité de la conscience avec la présence du monde se révèle dans son évidence première à une intuition qui ne dissocie pas, expérience qui est préalable au langage et antérieure à toute élaboration conceptuelle.

Il n'en reste pas moins que le langage, emprisonné dans les réseaux d'un savoir raisonneur et spéculatif, peut faire obstacle à cette saisie intuitive de l'être dans sa pure et simple présence, ce qui obligera le poète à chercher les détours qui permettraient de neutraliser dans la langue l'emprise de la pensée conceptuelle. (Vid. Gasarian, 1986; Thélot, 1983).

C'est cette recherche que le poète s'est donné pour tâche qui le porte à examiner en tant qu'historien et que critique le travail des autres, et à interroger les enjeux du conflit entre l'être et la parole dans les arts visuelles, et notamment la peinture, lesquelles semblent être dispensées de la médiation verbale.

D'autant plus qu'Yves Bonnefoy est un poète français et *l'écrivain français -a-t-il signalé- est voué par sa langue même à regarder travailler le peintre*, ne serait-ce que parce que sa langue, fortement dominée par une structure à vocation analytique, se trouve être *plus distante que les autres langues occidentales de la réalité sensorielle, que la peinture pour sa part peut évoquer si facilement* et, de par ce fait, semble favoriser *une parole de l'intellect, pour laquelle l'approche du fait sensible ne vient qu'après, ce qui en fait une tâche, abordée avec la nostalgie de la spontanéité qui lui fait défaut* (1993b: 43).

La peinture et les arts non verbaux seraient donc perçus par Yves Bonnefoy comme *une incarnation particulièrement heureuse de ce qui échappe au discursif*, (Peyré, 1993: 28) à la grille conceptuelle qui apprisonne nos représentations du monde, en cela étant capable, au moins en apparence, d'exprimer l'immédiat comme une impression du fait sensible, et de procurer, de par ce fait, une approche plus directe au réel, à sauf des médiations analytiques et spéculatives. Cette nostalgie du travail du peintre nous la percevons et dans les poèmes et dans les proses rêveuses, dans lesquels l'*ut pictura poesis* se formule comme l'utopie d'un langage à venir, capable d'émuler le geste du peintre, de recommencer *dans la rencontre du monde ce qu'accomplit le pinceau du peintre de paysage quand il prend d'un seul trait pourpre non seulement quelques coquelicots d'une*

prairie mais bien d'autres plantes encore et même tout un méandre du chemin qui s'y est frayé son passage. (1993a: 45).

La réflexion sur les pouvoirs du langage aux prises avec le réel débordent donc le domaine strictement verbal, et le poète est porté à interroger au même degré poésie et peinture, images verbales et images plastiques, au point de parvenir à ce que nous pourrions désigner de plein droit comme une poétique comparée, visant toutes les formes des manifestations artistiques.⁵

Essayons de saisir en quoi consiste la méthode, s'il en est une, de l'approche critique d'Yves Bonnefoy, et de quelle façon la peinture et la poésie peuvent participer et même collaborer à une expérience commune de la présence, au point de permettre cette unification *ut pictura poesis*.

À ce sujet-là, Bonnefoy lui-même nous fournit quelques précisions en tout point significatives. Le travail critique d'Yves Bonnefoy se veut tout d'abord une tentative de *revivre ce qui a été chez un artiste sa façon d'inventer l'ordre du monde, de s'y aventurer, de s'y leurrer, puis d'y réfléchir, de s'en dégager pour accéder à ce qui est, pour y échanger l'infini du rêve contre l'absolu de la vie*. Ce pourquoi -ajoute Bonnefoy- *il faut se faire existence soi même, chercher à rester à ce plan de l'existence vécue*. (1993b: 64). Telle serait l'option épistémologique, telle la perspective critique assumée, soutenue par l'idée que l'art, dans ses diverses manifestations, peut constituer une voie de compréhension et de déchiffrement de l'être-au-monde à travers la parole.

L'entreprise d'Yves Bonnefoy est donc toute proche de la critique ontologique et phénoménologique française héritière de Bachelard et de la phénoménologie⁶, pour laquelle l'être ne se définit plus en tant que permanence, mais de présence, insérée dans l'existence sensible. *Nous savons maintenant* -écrit Jean-Pierre Richard- *que toute conscience est conscience de quelque chose, que l'homme a cessé d'être nature, île, essence. Nous savons qu'il se définit par ses contacts, par sa façon de saisir le monde et*

⁵ Ce n'est pas un hasard si Bonnefoy a été professeur au Département des Arts Plastiques de l'Université d'Aix-Marseille, dans la Chaire consacrée à l'étude de la Poésie dans sa relation avec les Arts Plastiques (1980-1981) et puis Professeur au Collège de France dans une Chaire consacrée aux Études Comparées de la Fonction Poétique (1983-1993).

⁶ Critique phénoménologique et thématique, dans la lignée de Georges Poulet, Jean Rousset, Jean Starobinski ou Jean-Pierre Richard.

de se saisir par rapport à lui, par le style de la relation qui l'unit aux objets, aux autres hommes, à lui-même. (Richard, 1955: 9).

Il s'agira donc, pour Yves Bonnefoy, de recommencer l'expérience d'un écrivain ou d'un artiste, de retrouver sa façon de penser et de sentir, de comprendre comment elle se forme, quels obstacles elle rencontre, et de quelle façon le résultat de cette expérience qui est déjà un fait de langage - le texte, le tableau- s'articule dans la perspective globale d'un projet de recherche d'être⁷. Et l'on comprendra dès lors pourquoi la critique phénoménologique a privilégié l'image, la situant au centre de la cosmogonie thématique et imaginaire d'un auteur en tant que lieu de cristallisation d'une expérience de l'être au monde.

L'image, tenue depuis Bachelard pour *un phénomène d'être, un des phénomènes spécifiques de l'être parlant* (Bachelard, 1943: 56), devient donc le moyen d'appréhender le mode d'être de la conscience créatrice face au monde, mais tout aussi bien elle peut, pour celui qui la perçoit, servir de clefs de médiatisation pour le réel, lui offrant, dès lors, une description phénoménologique de cette présence au monde s'éprouvant dans la rencontre de l'oeuvre d'Art.

L'approche critique d'Yves Bonnefoy s'intéresse donc à comprendre le trajet existentiel et phénoménologique qui précède à la création de l'image et tout aussi bien, en utilisant l'expression de Gaston Bachelard, à *vivre l'être de l'image* du point de vue de son récepteur (Bachelard, 1957: 67). Ce sont par exemple les textes -poèmes ou proses- où l'auteur se livre à une remémoration de l'expérience esthétique suscitée par telle oeuvre, revécue et dilucidée par l'analogie poétique⁸. Ou bien, le regard du poète se

⁷ L'on relèvera la similitude de l'approche critique d'Yves Bonnefoy avec celle de Jean-Pierre Richard: *j'ai tâché de situer mon effort de compréhension et de sympathie en une sorte de moment premier de la création littéraire: moment où l'oeuvre naît du silence qui la précède et qui la porte, où elle s'institue à partir d'une expérience humaine, moment où l'écrivain s'aperçoit, se touche et se construit lui-même au contact avec le monde physique de sa création; moment enfin où le monde prend un sens par l'acte qui le décrit, par le langage qui en mime et en résout matériellement les problèmes.* (Op. cit.: 9).

⁸ Chapelle Brancacci dans *Douve* (1953), à San Francesco, le soir dans *Hier règnant désert* (1966), le poème *Dévoion* (1959), *Sur une pietà de Tintoret* dans *Pierre Écrite* (1965), *Dedham vu de Lagham* dans *Ce qui fut sans lumière* (1987) à propos du peintre de paysage, ou encore *La Seule Rose* dans *Début et fin de la Neige* (1991), dans lequel le poète évoque son expérience de l'espace intérieur de San Biagio à Montepulciano, oeuvre d'Antonio da San Gallo.

doublant de celui du critique, l'expérience esthétique peut être reconduite par un discours analytique vers l'essai ou l'étude critique, dans lesquels l'approche philologique ou érudite ne sont pas délaissées, et fournissent les données contextuelles sur l'artiste et son système culturel -bien que toujours retenues à un second niveau- qui permettront de relativiser ou de confirmer les inquisitions de la subjectivité critique.

Et remarquons aussi que ce privilège accordé à l'image en tant que lieu virtuel de révélation de la présence, permet au critique de transiter aisément de l'image verbale à l'image picturale ou plastique, et d'aborder, en somme, sous une même visée et avec un même souci, la littérature et les arts plastiques.

Il n'est pas difficile de comprendre, par ailleurs, en quoi cette option critique détermine le choix des artistes et des oeuvres envisagées. Pour que cette identification sur le plan existentiel soit possible, elle requiert tout d'abord d'une proximité, sinon d'une sympathie du critique avec ceux-ci, mais surtout il faudra que ce voeu de connaissance ou tout au moins de questionnement ontologique se trouve présent dans l'oeuvre interrogée. *Je n'ai donc écrit -précise Bonnefoy- la plupart du temps que sur des artistes d'une suite de générations qui a vécu par étapes ce problème, cette recherche, et je ne l'ai pas fait pour rendre compte en écrivain de la beauté qu'ils ont su créer, mais plutôt pour comprendre leur entreprise.* (1993b: 39).

Quel que soit l'auteur ou l'oeuvre sur laquelle s'attache le regard du poète, tel est l'enjeu à considérer, telle la problématique à comprendre et à revivre: ce rapport à l'être qui est aussi *simple et fatalement notre rapport au langage* (1993b: 42). Et si Bonnefoy se sent autorisé à une parole sur l'art et sur la poésie, c'est bien parce que, poète qu'il est, il ne saurait se dérober à ce grand débat qui irrigue son oeuvre toute entière: ce questionnement de la présence sondée dans les miroirs du monde sensible tout autant que dans les textes et dans les toiles des grands maîtres, anciens et modernes.

Certainement, les formes de ce rapport ont changé tout le long de l'histoire, ce qui explique et l'évolution de la conscience ontologique et celle des formes de l'art occidental. Et même si Bonnefoy est loin de s'intéresser à une approche strictement historique à l'art⁹, sa réflexion esthétique ne tourne pas le dos pour autant à l'histoire de l'Art et des formes de la Poéti-

⁹ Les relations entre l'historique et le poétique sont complexes et souvent conflictuelles. Voir à ce propos Daniel Lançon, 1985: 392-406.

que, qu'il est porté à interpréter comme l'expression du déroulement d'un rapport à l'être.

Cette évolution, avec ses avatars, on la retrouve comme une toile de fond dans les essais de poétique et dans les écrits sur l'art, c'est elle qui constitue un puissant vecteur de cohésion et d'unification de son discours esthétique, se vouant à sonder les signes par lesquels s'est révélé l'avènement de la modernité poétique. Il y a en effet chez Bonnefoy une réflexion incessamment reprise sur l'émergence de la conscience moderne, dont les racines sont attribuées à la rupture intervenue à la Renaissance, lorsque l'ancienne vision du monde commence à s'effondrer, période que l'entreprise critique d'Yves Bonnefoy a certainement privilégié, pour des raisons aisément compréhensibles.

C'est à ce moment-là que la vision théologique, fondée sur la certitude d'une présence divine en tout être reconnaissable, et donc garante d'une pensée de la transcendance et de l'unité, commence à être secouée par un mouvement de crise qui atteint de nos jours son terme. Aussi, à l'effondrement de l'ancienne structure théocentrique de l'existence et de l'univers, faut-il ajouter la fracture provoquée par la nouvelle cosmologie: après Galilée, Kepler, Newton, la terre et le ciel, jadis reliés par un réseau de correspondances, se comprennent en termes d'espace géométrisé et de champ de phénomènes.

Et donc, d'une part, la crise de la vision religieuse et, de l'autre, l'accroissement de la pensée scientifique, questionnent sérieusement cette idée du sacré et entravent le sentiment de plénitude ontologique qui avait irrigué jusqu'alors le rapport de l'homme au monde.

La rupture de ce système pose un problème pour l'esprit: la réalité empirique dépourvue de sacré, risque alors de n'offrir au regard humain que de *vaines formes de la matière*, comme dira Mallarmé, ce qui impliquerait que nos paroles ne sont que des signes sans enracinement dans l'absolu derrière les apparences. Et donc, cette réalité sensible, autrefois instrument d'accès à une réalité supérieure, devenue désormais un simple écueil du réel voué à la finitude, quelle signification lui trouver, quelle place lui accorder dans l'esprit? Telle est la problématique, tel le débat qui se pose pour l'artiste, et que le critique, cherchant à le revivre, devra interroger. Les écrits sur l'art et les essais de poétique portent témoignage de ce souci, de cette quête. Suivant une ligne de filiations qui obéissent plutôt à un attachement esthétique et éthique -sinon affectif- qu'à un souci de continuité chronologique, le dialogue d'Yves Bonnefoy avec la Poésie et l'Art dessine une carte qui sera, dans son ensemble, autant un musée personnel des pré-

sences artistiques auxquelles il adhère, qu'une vision de l'histoire des formes de l'art et de la Poétique.

Cet attachement à interroger les enjeux de la problématique image-présence, sera appliqué en littérature successivement à Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Louis René des Forêts, ou Shakespeare. En Art, des fresques gothiques aux grands siècles italiens, des vieux maîtres, artistes et peintres de l'âge théologique auxquels Bonnefoy a consacré ses premiers essais, jusqu'aux modernes et contemporains: Miró, Mondrian, Balthus, Giacometti, Chirico, Edward Hopper, Chillida, ou Palazuelo entre bien d'autres.

On pourra certainement se demander que peut trouver une conscience moderne dans les oeuvres bâties par une conscience persuadée de la surabondance du sacré et de l'ubiquité rassurante de Dieu dans tout. En quoi ces maîtres des temps religieux, dans une situation spirituelle exactement inverse à la notre, peuvent-ils soutenir le poète moderne et le guider dans sa quête de présence?

Le regard d'Yves Bonnefoy interroge ces oeuvres cherchant à retrouver, dans cet art comblé de plénitude, les signes d'une hésitation, d'une intuition de la finitude et de l'incertitude au sein même de l'affirmation d'absolu et d'intemporalité, trahissant dès lors dans l'ontologie plastique qu'elle n'était qu'une conviction imparfaite, et dévoilant l'inquiétude, sinon l'angoisse de l'artiste et tout aussi bien sa complicité secrète, sa compassion solidaire avec l'humaine condition, ce qui offre, de par ce fait même, un point de reconnaissance fraternelle pour le poète moderne.

C'est de diverses façons que cet autoquestionnement, cette acceptation de l'imprévisible et de la finitude peuvent se révéler chez les maîtres anciens. Il faudra alors toute l'attention et la complicité d'un spectateur avisé pour relever ces *failles* et comprendre leur signification poétique. Il n'en reste pas moins que les façons d'envisager les poétiques de ces artistes sont diverses; les lignes d'intervention critique s'accrochant aux particularités de chaque oeuvre, de chaque projet.

Ainsi, dans *Le Temps et l'intemporel dans la peinture du Quattrocento* (1959) (Bonnefoy, 1980: 61-84), la réflexion sur Piero della Francesca, artiste longuement fréquenté par Bonnefoy, s'articule sur toile de fond d'une analyse de la perspective et des enjeux que cette nouvelle technique apporte en ce qui concerne la représentation de l'espace et du temps, ce qui est autant que dire la définition de l'être au monde. Par son caractère conceptuel, indique Bonnefoy, elle peut servir à exprimer la perfection d'un microcosme ou la loi divine se répète et dans lequel les actions humaines,

replacées dans l'universelle harmonie, seront épargnées du temps de l'existence profane, qui est finitude et mort.

La perspective chez Piero -indique Bonnefoy- exprime ce parti pris de géométrie, le sentiment d'un fond numérique immuable derrière les apparences, métaphore d'un ordre universel et atemporel dans lequel le temps profane semble se perdre. Et pourtant l'intuition de l'être singulier dans toute sa contingence empirique y est présente, elle ne se fera que plus pressante dans ses dernières oeuvres: *L'Annonciation* de Pérouse, avec son *lointain qui trouve le tableau* et semble démentir la clôture de l'espace, *La Madone* de Sinigallia, dans laquelle *le temps et la peur reprennent* ou la *Grande Pala* de Milan qui *s'ouvre à la détresse face à un temps désormais vécu tragiquement*. (I :83).

Dans *L'Humour, les ombres portées* (1961) (Bonnefoy, 1980: 189-199), Bonnefoy revient à Piero pour y dévoiler les effets d'une rhétorique de l'humour, une savante ironie dans l'interprétation du symbolisme chrétien, qui se plaît à relativiser l'importance des figures sacrées et à questionner la sécurité de leur statut ontologique. Dans *le Retour de la Croix à Jérusalem* d'Arezzo le regard du critique se pose sur ces grandes formes géométriques (sphères, cones, cylindres), métaphores plastiques des idées divines, devenues d'étranges chapeaux posés sur la tête d'Héraclius et de sa suite, au centre même du tableau, offusquant l'ordre paisible des perspectives, questionnant la solennité des figures et creusant la représentation d'ambiguïté. Dans *le Baptême du Christ*, ce sont les reflets de Jésus et du Baptiste qu'il faut regarder avec Bonnefoy, lesquels semblent dépendre par leur modicité la monumentalité des figures divines -préfiguration des ombres portées de Chirico dans ses architectures métaphysiques- et rappeler aussi leur adscription dans l'eau trouble du lieu terrestre (1980: 189-197). Le sacré et l'humaine demeure, le temps et l'intemporel se trouvent ainsi savamment affrontés, et traduisent alors une intuition de l'existence dans laquelle le poète moderne peut se reconnaître.¹⁰

Ce même affrontement entre une pensée de l'intemporel et de la transcendence et une intuition de la durée mortelle, du lieu proprement humain, exprimé par des moyens bien divers, Bonnefoy nous invite à le retrouver chez d'autres grands maîtres, nous offrant dès lors une pensée moderne de l'art ancien: Masaccio, Uccello, Andrea Mantegna, Caravage, Tintoret,

¹⁰ Dans *Rome, les flèches*, c'est de Piero qu'il s'agit encore, bien que cette fois-ci l'essai critique aura laissé place à une narration onirique, dans laquelle désir et hypothèse se confondent (1977).

Poussin. Et là aussi, le regard d'Yves Bonnefoy interroge ces contrepoints, ces démentis presque imperceptibles de la convention poétique à l'usage, qui attestent de la temporalité et de la finitude d'une présence vécue comme matérialité vivante et éphémère. Le poète salue ces oeuvres à rebours des poétiques scolastiques, en cela signes d'une conscience moderne qui sait dénoncer au sein même d'un art qui se voulait parfait, l'imperfection terrestre. *L'art du passé* -écrit Yves Bonnefoy- *est notre grande réserve, autant que la nature, pour cette renaissance profonde qu'il faut tenter* (1993b: 74).

Mais cette affection pour les maîtres anciens n'est-elle pas contradictoire avec sa solidarité avec les modernes et les contemporains? Car, en effet, avec l'effondrement des structures théocentriques, la crise des églises traditionnelles et les révolutions scientifiques, la problématique spirituelle de l'homme de nos temps de modernité s'est certainement inversée, et de même la démarche critique et interrogative qui s'applique à son examen. Là où il y avait évidence de l'unité et plénitude de sens, la conscience moderne ne saura retrouver que le constat de la dispersion, de l'incertitude et du non-sens. Le doute, l'angoisse, l'errance deviennent désormais les signes de la modernité historique, qui suppose aussi l'atomisation de la personne et des sociétés humaines, n'ayant plus de certitude commune à partager.

Aux poétiques de la continuité et de l'universel succèdent, avec la postmodernité, celles de la fragmentation et de la discontinuité, s'appliquant à déconstruire tous les systèmes de codification de la représentation traditionnelle pour affirmer, en outre, le droit à l'autonomie des signifiants du langage. À l'abolition du grand référent universel -ce Dieu proclamé mort depuis le Romantisme- a succédé la déconstruction de tous les autres, et de même celle des signes qui les supportent, ce qui aura supposé la dissémination de tous les discours, leur réduction à l'indéterminable. Mais tout aussi bien, la contestation radicale de toute prétention de l'esprit à une connaissance du monde, la récusation de tout projet de recherche d'un sens à donner à la vie. Le tableau, le texte, l'image risquent de devenir, dès lors, un objet esthétique sans vocation à la connaissance morale ou métaphysique du monde, dénonçant par la voie de la négativité absolue ou de l'ironie destructrice, les leurres du langage et du sujet parlant.

Privé de cette surabondance de sacré, de cette certitude autrefois incontestable d'une présence en tout lieu perceptible et dont il n'était que le traducteur, la fonction du poète, de l'artiste moderne, reste donc à redéfinir. Il pourra se borner à dire la situation du sujet moderne, à savoir, cet

univers dépourvu de sens et d'unité, simple matière vouée à la finitude, cette dérive de l'esprit en quête d'illusions substitutives ou en proie au désespoir. Ou bien, cherchant à éviter le nihilisme intellectuel, l'autoparodie destructrice, ou le simple divertissement au sens pascalien, s'employer à aménager des espaces de vigilance, d'attente active pour l'esprit, pour essayer, en somme, de préserver le projet d'un sens, de continuer à penser notre condition et à lui trouver une tâche, ce qui est autant que dire, de restituer à l'art le devoir de responsabilité éthique et ontologique. *Je sais bien -précise Bonnefoy- qu'il y a vérité et donc sérieux dans les jeux et la dérision, et savoir que les signes dérivent, que notre rapport à nous mêmes n'est qu'illusion, nous échappe. Mais cette vérité-là ne vaut que rapportée à une autre, qui est de donner du sens, et dont il faut que la mémoire soit rappelée et la voie rouverte* (1993b: 77).

C'est cette seconde voie celle que Bonnefoy poète, a certainement choisie, soucieux de maintenir la foi en la présence et la poésie. Et c'est aussi la voie qui intéresse Bonnefoy critique, cherchant à questionner à travers l'art, les témoignages artistiques d'une présence, d'un mode d'être au monde.

Qu'y a-t-il de commun entre les artistes de la modernité desquels s'est occupé Yves Bonnefoy? Au-delà de la décision proprement esthétique, des moyens expressifs décidés par chacun, de leur adscription à un mouvement culturel bien précis, *tous se préoccupent de ce sens de la vie, de cette relation à l'unité, à la présence du monde (...) tous cherchent à retrouver la pensée, à en récréer l'imminence avec leurs principes propres, tous assument par conséquent (...) la responsabilité de l'esprit en sa condition fondamentale et devant le monde lequel est aujourd'hui en désordre et demande donc réflexion autant qu'invention, sérieux autant que liberté d'écriture* (1993b: 77). Certainement, l'évidement métaphysique de notre représentation du monde est un constat désormais irréfutable, mais celui-ci n'a de sens que par l'affirmation d'une présence, d'un réel dont il faut à tout prix recommencer la lecture.

C'est cette expérience, disons cette dialectique entre l'évidence d'une absence et l'espoir d'un salut à reconquérir, la recherche de cette *négation où fonder* (on pense à Rimbaud) qui est aussi, nous l'avons déjà signalé, le débat d'Yves Bonnefoy poète, qui mobilise l'adhésion spontanée de l'artiste et l'interrogation du critique.

La réflexion d'Yves Bonnefoy s'attache alors à comprendre le mouvement de cet affrontement, les moyens par lesquels une recherche esthétique partant du constat de l'absence peut, par un retournement souvent parado-

xal, devenir quête de présence, affirmation de l'être. Les artistes modernes qui ont eu sa prédilection, et notamment Balthus et Giacometti, nous rendent l'expérience de cette dialectique.

Balthus, tenu pour *le primitif d'une renaissance profonde* (Bonnefoy, 1980: 41) est pour Bonnefoy une des figures les plus chères de cet affrontement. Le parcours critique qu'Yves Bonnefoy nous en propose se rapproche alors à une analyse thématique, cherchant à interpréter les oeuvres du peintre français comme l'occasion d'une réflexion sur le rapport à l'être, reprise et recommencée de tableau en tableau, d'image en image, sous diverses scénifications symboliques.

Le critique s'applique à dégager les deux termes d'une contradiction maintenus en présence; une dualité qui serait au coeur même d'un long conflit créateur. Un premier mouvement, de refus de l'existence sensible -et donc, dira Bonnefoy, de toute possibilité de *Vraie Vie ou de présence*- pousse le peintre dans une attitude proche du dandysme, vers un grand art mental, littéral et immobile, une esthétique de la stabilité et des nombres -et nous pensons à Piero- essayant de maîtriser par un éloignement intellectuel l'évidence d'une réalité menaçante. *Le Roi des chats* exprime ce refus de la vie qui le déborde, à travers le rapport qui s'établit entre la figure humaine distante et pourtant hantée par ce chat qui est -nous dit Bonnefoy- *la vie inconsciente et la chose naturelle, par conséquent abominable*. Le refus du troublant, de la vie inquiétante, de ce monde noir de violence domine un premier moment dans la peinture de Balthus qui n'est pas sans engendrer une *furor malancolicus* (1980: 43).

Mais cette négation peut devenir *une négation où fonder*, et la méthode intellectuelle consentir à l'obscurité de l'existence et du destin et cohabiter avec un attachement intense à l'immédiat de ce monde. Ce seront alors, au sein de cette réalité représentée comme menaçante, les signes d'un acquiescement, d'une acceptation de la vie avec tout ce qu'elle comporte de risque, de trouble, d'incertitude et qui s'incarne souvent, chez Balthus, dans la figure d'un enfant. Que ce soit dans des tableaux comme *La Rue* (1928) ou *Le Passage du commerce*, cette figure furtive s'ouvrant à l'expérience de l'autre, à sa qualité de présence, nous dit que *l'être est rencontre, finitude et regard* (1980: 53). Ce même regard, Bonnefoy le retrouve encore dans *Les Poissons rouges, gravement, avidement, tristement* fixé sur le bocal des poissons menacés par *un chat méchant au sourire d'homme* qui s'y tient tout près. L'objet troublant n'est plus repoussé par une volonté de distance; ici l'enfant *se risque totalement, il accepte sa mort qui est en eux. Il se*

perd sans retour dans la substance des choses et pourtant est sauvé (1980: 54).

Cette acceptation compatissante et solidaire avec l'obscur contingence, c'est bien d'un salut qu'elle est fondatrice: elle est ouverture vers l'autre, compréhension et partage d'un destin, et donc *réaffirmation du réel* (1980: 41).

Les textes sur Giacometti, et notamment la monographie que Bonnefoy lui a consacrée en 1991¹¹, nous offrent un autre versant de la pensée critique du poète qui n'hésite pas à intriquer dans sa réflexion des éléments de psychologie, des aperçus éthiques, des considérations ontologiques et tout aussi bien souvenirs et expériences personnelles, pour accomplir une biographie de l'artiste et de son oeuvre, mais surtout une phénoménologie de la conscience créatrice se vouant à comprendre *pourquoi Giacometti a-t-il été un artiste*. (1991b: 21). (Vid. Thélot, 1992: 776-789).

Comme Balthus, Giacometti aurait éprouvé l'étrangeté d'un monde inintelligible, sans perspective ni centre. Le sentiment que l'existence est vide et privée de sens et la tentation d'abdiquer face à ce constat s'exprime de façon saisissante dans ses oeuvres des années 30, où se laisse sentir la rêverie antihumaniste de Bataille et sa philosophie de l'altération. Et comme Bonnefoy, il a ressenti les limites du langage, l'insuffisance de l'Art face au geste furtif d'une existence concrète.

Et cependant, indique le poète, cette énergie négatrice, cette tentation d'échec, ne cesse jamais de coexister avec un espoir d'affirmation, d'accomplissement possible. Ce qui oriente le travail de l'artiste et l'engage dans une recherche inlassablement recommencée, c'est, paradoxalement, le sentiment de quelque chose qui se dérobe à l'invention artistique, et qui même vaut davantage, encore si l'artiste ne sait comment l'atteindre, même s'il avoue -comme Giacometti l'a incéssamment fait- qu'il ne sait pas ce qu'il veut dessiner, *ce qu'il désire voir* (1995: 285). Yves Bonnefoy s'attache alors à démontrer que c'est *une intuition spécifiquement ontologique, une pensée de l'Être* (1991b: 112), qui guide la recherche de l'artiste aussi bien en peinture qu'en sculpture; celle de la présence d'autrui, et que le besoin de rencontrer autrui dans sa présence véridique précède l'admiration pour les images.

¹¹ Voir aussi "L'étranger de Giacometti" in *L'Improbable*, pp. 315-328, "Le désir de Giacometti" et "Giacometti: le problème des deux époques", in *Dessin, couleur et lumière*, pp. 271- 301.

Le conflit créateur se pose dès lors de façon toute autre: le projet de Giacometti est voué à trouver l'être d'autrui, à le représenter comme plus que sa simple image: donner figure à la présence, *ne faire qu'un grand acte de vie de l'image et de la présence*. (1995: 287).¹² Tentative incessamment recommencée d'un dessin à un autre, de figure en figure, et qui se heurte, à chaque fois, à l'on sait combien de contradictions et d'incertitudes. Comment y parvenir? Paradoxalement, pour que l'être soit saisi dans toute sa vérité, affirme Bonnefoy, l'image doit *se faire témoin de la personne mortelle (...) il faut pouvoir se souvenir en chaque instant qu'elle peut sombrer dans la mort*. (1991b: 78). Cette fragilité naturelle, cette humaine contingence, Giacometti l'aurait reconnue dans le regard d'autrui, expression de sa vérité la plus intime. De là le resserrement presque exacerbé des visages, l'émondation de tout surcroît rhétorique (de tout ce qui peut distraire de l'essentiel), les réductions extraordinaires de la ressemblance extérieure, expression d'un formidable ascétisme cherchant à garder la personne vivante, à s'agripper à ce qui est, à ce qu'il aime (1995: 300). C'est donc une qualité du regard qui est requise, et qui interroge dans le regard de l'autre cette vérité de l'être urbain, *privé de sécurité ontologique* (1991b: 21), exilé de l'unité avec le monde, pour partager avec cet *hic et nunc* la seule certitude dont dispose la conscience moderne: celle de sa finitude. Et pour comprendre l'art de Giacometti, il faut -dit Bonnefoy- se présenter devant la statue frontalement, au même point où le sculpteur l'aurait vue et l'aurait créée, envisager la face qui envisage, regarder ce regard, lui prêter le support du nôtre, *le fortifier contre sa mort future. Dessiner avec Alberto n'est qu'un commencement comme tel après quoi s'instaure, au-delà de l'art où se découvre impossible, un rapport évidemment plus profond et plus englobant avec autrui et le monde, ce rapport qu'on nomme amour*. (1995: 258).

Le cercle se referme, l'exègète ayant dépassé le travail strictement critique par une adhésion humaine -la même que le sculpteur exerce face à

¹² *Ce qu'il veut représenter, ou pour mieux dire re-présenter, douer dans l'oeuvre d'un absolu de présence qui dans le vécu fait défaut, ce sont bien d'abord les traits du modèle, puisque c'est dans ces traits, nulle part ailleurs, que la personne s'offre au regard des autres et de ce fait même s'institue, se risque, se joue, pour une part de soi qui est décisive; mais pour atteindre à cette présence, c'est aussi et surtout la façon dont la personne unifie, plus en profondeur, ces aspects de soi dans son acte d'être, c'est la façon dont elle est qu'il lui faut saisir: et cela, bien sûr, c'est de l'invisible, cela ne peut qu'échapper à l'artiste qui s'y attache, surtout si ce dernier est hanté par l'idée du néant en quoi cet invisible déjà s'écroule.* (1995: 279).

son modèle-, la compréhension conceptuelle des enjeux de l'oeuvre d'art se double d'une reconnaissance spirituelle. *Peindre ou sculpter* -écrire, pouvons-nous ajouter- *ne sont vus comme cela, qu'apprendre à aimer, à vivre.* (1995b: 259).

Par ses écrits sur les arts visuels, Yves Bonnefoy démontre que l'explication rationnelle et l'expérience vécue, le discours critique et la parole poétique peuvent se rejoindre et même se fondre pour contribuer à une *Poétique de la Présence*, cherchant à retracer et à comprendre une expérience originaire et phénoménologique du monde commune aux différents arts.

Et si la présence est échange avec autrui et rencontre avec *cet au-delà de nos représentations*, le lieu mortel mais capable de plénitude, rien de plus efficace que d'aller retrouver chez les autres -poètes, peintres, sculpteurs, architectes- ce qui est recherché par lui même. Écrire sur l'Art, c'est donc pour Yves Bonnefoy, s'ouvrir vers autrui pour entretenir une écoute vigilante autant que passionnée, dans un face à face instaurateur d'un lieu d'échange qui invite à une fraternité plus grande, et devient, dès lors, un fondement dans la solitude du monde:

(...) Ô mes amis,
Alberti, Brunelleschi, San Gallo,
Palladio qui fais signe de l'autre rive,
Je ne vous trahis pas, cependant, j'avance,
La forme la plus pure reste celle
Qu'a pénétrée la brume qui s'efface,
La neige piétinée est la seule rose. (1991b: 70).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- * BACHELARD, G. (1943): *L'Air et les songes*. Paris: José Corti.
- * BACHELARD, G. (1957): *Poétique de l'espace*. Paris: P.U.F.
- * BONNEFOY, Y. (1970): *Rome, 1630: l'horizon du premier baroque*. Paris: Flammarion.
- * BONNEFOY, Y. (1977a): *Le Nuage rouge*. Paris: Mercure de France.

- * BONNEFOY, Y. (1977b): *Rue Traversière*. Paris: Mercure de France.
- * BONNEFOY, Y. (1978): *Poèmes (1947 -1975)*. Paris: Mercure de France.
- * BONNEFOY, Y. (1980): *L'Improbable*. Paris: Mercure de France.
- * BONNEFOY, Y. (1987a): *Récits en rêve*. Paris: Mercure de France.
- * BONNEFOY, Y. (1987b): *Ce qui fut sans lumière*. Paris: Mercure de France.
- * BONNEFOY, Y. (1991a): *Début et fin de la neige*. Paris: Mercure de France.
- * BONNEFOY, Y. (1991b): *Alberto Giacometti. Biographie d'une oeuvre*. Paris: Flammarion.
- * BONNEFOY, Y. (1993): *Écrits sur l'art et livres avec les artistes*. Paris: Flammarion.
- * BONNEFOY, Y. (1995): *Dessin, couleur et lumière*. Paris: Mercure de France.
- * FINK, M. (1989): *Yves Bonnefoy, le simple et le sens*. Paris: José Corti.
- * GASARIAN, G. (1986): *Yves Bonnefoy; la Poésie, la Présence*. Paris: Champ Vallon.
- * LANÇON, D. (1985): "Écrire sur les arts visuels: se tenir au carrefour des savoirs et de l'être", in Yves Bonnefoy, *Sud*, 1985.
- * PEYRÉ, Y.: "Le Livre en conséquence", in Bonnefoy, Y. (1993): *Écrits sur l'Art et Livres avec les artistes*. Paris: Flammarion.

- * RICHARD, J.P. (1955): *Poésie et Profondeur*. Paris: Seuil.
- * RICHARD, J.P. (1964): "Yves Bonnefoy", in *Onze études sur la poésie moderne*. Paris: Seuil. 1964, pp. 207-232;
- * THÉLOT, J. (1983): *Poétique d'Yves Bonnefoy*. Genève: Droz.
- * THÉLOT, J. (1992): "Yves Bonnefoy devant Alberto Giacometti", in *Critique*, n° 545 (Oct.) pp. 776-789.