

L'IMPORTANCE DE L'EKPHRASE DANS LA POETIQUE D'YVES BONNEFOY

by

SOPHIE MICHELLE VAINER

(Under the direction of Timothy Raser)

ABSTRACT

This study seeks to determine the importance of images for Yves Bonnefoy in the creation of his poetics. Focusing on the interdependence between ekphrasis and the inspiration of the poet, the thesis aims to analyze descriptions of plastic art (real or fictive), in order to understand how the poetic discourse functions and how its message is being delivered.

INDEX WORDS: Yves Bonnefoy, images, ekphrasis, poetry, poetics, art.

L'IMPORTANCE DE L'EKPHRASE DANS LA POETIQUE D'YVES BONNEFOY

by

SOPHIE MICHELLE VAINER

Masters, Georgia State University, 2007.

B.A, Georgia State University, 2000.

A Dissertation Submitted to the Graduate Faculty of The University of Georgia in  
Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree

DOCTOR OF PHILOSOPHY

ATHENS, GEORGIA

2016

© 2016

SOPHIE MICHELLE VAINER

All Rights Reserved

L'IMPORTANCE DE L'EKPHRASE DANS LA POETIQUE D'YVES BONNEFOY

by

SOPHIE MICHELLE VAINER

Major Professor:     TIMOTHY RASER

Committee:            CATHERINE JONES

JONATHAN KRELL

Electronic Version Approved:

Suzanne Barbour

Dean of the Graduate School

The University of Georgia

May 2016

## DEDICATION

Le vœu de la poésie, c'est de rénover l'être-au-monde, ce qui demande d'entrée de jeu l'alliance du poète et de ceux qui les lisent sérieusement. La poésie veut le bien de son lecteur. Yves Bonnefoy, *Sous le signe de Baudelaire*, (7).

## ACKNOWLEDGEMENT

J'aimerais remercier tous ceux qui m'ont aidée à accomplir cette tâche si difficile : Dr. Raser, Dr. Jones et Dr. Krell pour leur aide si précieuse. J'aimerais aussi remercier ma famille pour tout son soutien. Enfin, j'aimerais remercier l'Université de Géorgie pour m'avoir permis de réaliser un grand rêve.

## TABLE OF CONTENTS

	Page
ACKNOWLEDGEMENTS.....	iv
LIST OF FIGURES .....	vi
CHAPITRE PRELIMINAIRE : INTRODUCTION A LA POETIQUE D'YVES.....	1
BONNEFOY	
I INTRODUCTION A L'EKPHRASE ET ANALYSE DU BOUCLIER D'ACHILLE.....	11
II L'EKPHRASE SIMPLE DANS <i>L'ARRIERE-PAYS</i> .....	42
III YVES BONNEFOY : <i>ROME 1630</i> .....	75
IV UNE EKPHRASE PAR PERSONNES INTERPOSEES : <i>BAUDELAIRE CONTRE       RUBENS (PERSONNAGES CONNUS)</i> .....	115
V EKPHRASES FICTIVES AVEC PERSONNAGES FICTIFS : <i>LES DECOUVERTES       DE PRAGUE.</i> .....	153
VI CONCLUSION .....	191
BIBLIOGRAPHIE .....	202

## LIST OF FIGURES

	Page
FIGURE 1 : «L'INSPIRATION DU POÈTE», NICOLAS POUSSIN.....	207
PARIS, MUSÉE DU LOUVRE, 1630.	
FIGURE 2: «LES BERGERS D'ARCADIE», NICOLAS POUSSIN. ....	208
PARIS, MUSÉE DU LOUVRE, 1628-30.	
FIGURE 3: «L'ENLÈVEMENT DES SABINES», NICOLAS POUSSIN. ....	209
PARIS, MUSÉE DU LOUVRE, 1637-38	
FIGURE 4: «MOÏSE SAUVÉ DES EAUX». NICOLAS POUSSIN. ....	210
PARIS, MUSÉE DU LOUVRE, 1651.	
FIGURE 5: «LE BAPTÊME DU CHRIST», PIERRO DELLA FRANCA.....	211
LONDRES, NATIONAL GALERY, VERS 1442.	
FIGURE 6: «LE BALDAQUIN», LE BERNIN, 1506-1626. St PIERRE DE ROME.....	212
FIGURE 7: «PETIT PAYSAGE D'ITALIE VU PAR UNE LUCARNE». EDGARD DEGAS.	213
COLLECTION PARTICULIÈRE, Paris, 1856-57.	
FIGURE 8: «PAYSAGE». EDGARD DEGAS, 1893. BOSTON MUSEUM OF FINE ART..	214

## CHAPITRE PRELIMINAIRE : INTRODUCTION A LA POETIQUE D'YVES BONNEFOY.

La poésie contemporaine porte une lourde charge, car elle est l'amoncellement du travail et de la création de multiples mouvements. Ainsi celui qui s'y intéresse aujourd'hui sait qu'elle a beaucoup à lui apporter, car il comprend l'importance de pouvoir trouver le temps de savourer des plaisirs simples. Lire un poème, c'est partager tout un univers, parcourir une terre nouvelle où les images foisonnent à souhait. On peut en dire de même pour la musique, qui permet de se rendre là où l'esprit peut se reposer tout en profitant de l'harmonie des sons. La peinture permet aussi de pouvoir profiter d'un instant magique en regardant les toiles des grands maîtres. Cependant, cette dernière ne peut s'exporter de la galerie ou du musée comme la poésie ou la musique : il faut des copies afin de pouvoir les regarder plus souvent car les originaux sont dispersés dans le monde entier, souvent arrachés à leur lieu de naissance, ce qui leur enlève le charme d'un contexte original qui permettrait d'en profiter pleinement.

Yves Bonnefoy, poète français contemporain fera l'objet d'une étude qui s'intéressera au rapport entre sa poésie et les arts plastiques. La diversité de son œuvre fait de lui l'un des plus importants poètes de sa génération. Son œuvre se compose de récits, de poésie, d'ouvrages critiques et de traductions. Yves Bonnefoy est né à Tours le 24 juin 1923 et vit aujourd'hui à Paris. Connu mondialement comme poète, critique et traducteur français, il passe d'abord son baccalauréat en mathématiques et en philosophie à Tours. Il se passionne pour les mathématiques où il excelle mais se rend

bien vite compte que la littérature surpasse le reste de ses études. Il commence ses études à l'université de Poitiers pour enfin les finir à la Sorbonne afin de pouvoir enfin étudier les lettres. Entre 1945 et 1947, il se rapproche du mouvement surréaliste et fréquente Édouard Jaguer, Jaroslav Serpan, Yves Battistini et Jean Brun. Ensuite, il se lie d'amitié avec les poètes Gilbert Lely, Christian Dotremont et le peintre Raoul Ubac. C'est en 1946 qu'il publie dans *La Révolution la Nuit*, un fragment de son long poème *Le Cœur-espace* qui fait partie du mouvement surréaliste où il fréquente André Breton qui l'inspire et dont il parle dans certaines de ses œuvres. Cependant, il décide en 1947 de se démarquer car il refuse de signer le manifeste surréaliste *Rupture inaugurale*, prenant ainsi ses distances avec ce mouvement. Yves Bonnefoy s'accroche avec les surréalistes au sujet de l'interprétation de l'image, et il les accuse de perdre tout attachement à la réalité visuelle et de donner une "mauvaise présence" aux écrits. Entre 1949 et 1953, il fait des voyages d'études, grâce à des bourses qui lui permettront d'étudier en Italie, aux Pays-Bas, et en Angleterre. Son diplôme d'études supérieures, sous la direction de Jean Wahl, porte sur Baudelaire et Kierkegaard. Yves Bonnefoy a aussi travaillé trois années comme attaché de recherches au CNRS pour une étude de la méthodologie critique aux États-Unis. Il traduit Pétrarque, Leopardi, une quinzaine d'ouvrages de Shakespeare, et trouve l'amitié du poète grec Georges Séféris. Yves Bonnefoy est docteur honoris causa de très nombreuses universités à travers le monde, parmi lesquelles on retrouve l'université de Neuchâtel, l'American Collège à Paris, l'université de Chicago, Trinity Collège de Dublin, les universités d'Édimbourg, de Rome, d'Oxford et de Sienne. Le ministre Jack Lang a nommé Yves Bonnefoy Commandeur de l'ordre des Arts et des Lettres. Il a servi au poste de chaire d'Études

comparées de la fonction poétique au Collège de France. Il devient une référence pour la critique d'art et celle de la littérature. Bien vite, son style d'interprétation des images se fait connaître dans le monde des lettres. Il devient une référence pour les critiques d'art et littéraire qui apprécient son approche descriptive des œuvres d'art plastiques d'artistes de renommée mondiale. En effet, on peut remarquer qu'en France souvent les poètes sont aussi critiques d'art, car il faut en plus d'un «œil» et une «langue» un regard érudit, un sens de la beauté et un sens esthétique. Sa pensée se situe donc au carrefour de tout ce qui demande à l'homme contemporain de s'interroger sur le statut des images. Professeur entre 1981 à 1993 au Collège de France, Yves Bonnefoy est aussi un enseignant qui transmet son génie aux autres aussi bien dans son propre pays qu'à l'étranger. Yves Bonnefoy cite dans ses œuvres plus de soixante-dix artistes plastiques de tous les siècles. Il écrit, observe, critique, enseigne et vit donc avec l'écriture sous toutes ses formes. Dans un entretien avec Jania Sarno, Yves Bonnefoy explique comment s'est manifestée en lui la vocation de poète :

Comment j'en suis venu à la poésie ? Par les mots, par l'effet que quelques mots avaient sur moi quand j'étais enfant. J'entendais des noms de lieux, je les ressentais chargés de mystère, ils semblaient me promettre une réalité d'essence plus haute que celle que je percevais autour de moi : et c'était donc répandre une coulée d'absolu de langage, c'était me donner à imaginer qu'il y a un emploi de la parole qui pourrait être la clef de cet

absolu, de cette « vraie vie » là-bas ... (*L'Inachevable*,  
303)

En effet, Yves Bonnefoy est un passionné des mots et un passionné des images depuis son enfance, et son long travail de l'écriture poétique a commencé très tôt dans sa vie. Cependant, il est difficile à lire car sa poésie est imprégnée par le mouvement surréaliste dont André Breton représente pour lui la figure de proue. En même temps, Yves Bonnefoy postule une révérence pour le mot comparable à celle de Mallarmé. Ainsi, il se démarque du mouvement surréaliste car il pense que l'écriture automatique ne se marie pas bien avec ses écrits poétiques : la poésie doit se travailler. Voici ce qu'il pense de cette remarque dans une lettre qu'il a envoyée à Georges Henein rentré au Caire :

Comment le surréalisme a-t-il pu confondre la poésie  
avec un exercice de l'automatisme, de la facilité ? Il  
faut traiter le langage au fer rouge ! Et cautériser cette  
plaie de verbe qui gangrène le siècle. Quant à moi, me  
voici maintenant insensible aux prestiges d'une poésie :  
Breton, Péret, les « prophètes ». (*Yves Bonnefoy*, Daniel  
Lançon, 55)

En effet, la poésie est un art qui doit se travailler, se pratiquer afin de pouvoir se partager. Elle doit aussi pouvoir servir de témoin à quelque chose qui ne peut s'exprimer que par les mots et de la meilleure façon possible. S'ajoute à cette idée le fait qu'Yves Bonnefoy possède une grande connaissance de l'art plastique en général, où il exprime une préférence marquée pour l'art de la Renaissance italienne, ainsi qu'un

goût exacerbé pour l'art baroque, car ce mouvement artistique lui permet de pouvoir exprimer ses idées grâce aux moyens ou encore aux média que représente la poésie.

Il y trouve une tension entre ce qu'il appelle la «présence» et l'«image». Pour lui, la présence représente quelque chose de réel qui doit se retrouver dans certaines œuvres d'art. D'autre part, il admire la perfection qui seule est possible dans l'art. Certaines œuvres—dont un grand nombre de «baroques»--réussissent à représenter cette aspiration vers l'infini tout en exprimant la condition humaine, ce qu'il appelle la finitude. Par exemple, Galilée a eu l'idée de penser que la terre tourne en rond, c'est-à-dire qu'elle partage des traits du monde céleste, et cette rotation se retrouve, on le verra plus tard, dans la représentation qu'en font certains dans leurs œuvres de manières codées. La longueur, la hauteur de certaines sculptures font penser à l'infini tout comme l'impression que l'on peut ressentir au milieu de ces églises aux plafonds si hauts qui semblent rejoindre le ciel et donc l'infini. Pour Yves Bonnefoy, la matière est la langue car il n'a qu'elle pour définir ce qui va s'y trouver comme contenu. L'art, lui, rassemble la matière et l'esprit, un monde humain et fini, et un monde abstrait et infini. Il fait aussi une distinction très nette entre la couleur trouvée sous l'état naturel et le dessin qui représente, lui, une idée. L'art rassemble ainsi matière et esprit. C'est pour cette raison que le poète se nourrit de ce qu'il voit déjà devant lui à l'état fini, que ce soit une peinture, un monument ou encore une sculpture. Pour lui, créer veut dire d'abord regarder ou observer quelque chose et la représenter ensuite. C'est pour cette raison qu'il a recours à l'anamnèse, la conceptualisation à travers la mémoire, afin de pouvoir commencer à écrire, ou encore trouver son inspiration.

Il écrit ainsi grâce à ce qu'il voit mais aussi grâce à ce qu'il lit. Le même phénomène se reproduit sous l'influence de poètes comme Mallarmé, Rimbaud ou Baudelaire, dont les styles sont chargés de symboles et demandent une connaissance poétique pour pouvoir savoir vraiment les apprécier. Cependant, il montre une préférence très nette pour Baudelaire, et voici ce qu'il dit des poètes suivants en les comparant et en parlant de la poésie du futur :

La poésie à venir ? Ce ne peut être que celle qui fera son expérience centrale de l'existence comme elle se perd et se ressaisit dans l'ordinaire des jours, en son apport obligé au temps, à la fois angoisse et espérance, et à la «réalité rugueuse», pour reprendre le mot si anti-mallarméen de Rimbaud. Celle, en un mot, qui aura su hériter de Baudelaire, et de ce Rimbaud *d'Une saison en enfer*, bien plus que de Mallarmé. (*L'Inachevable*, 101)

Yves Bonnefoy passe donc d'un monde à l'autre, tout comme son écriture, ce qui le rend parfois difficile à lire, car ses mots témoignent de l'immensité de sa connaissance générale. Il écrit, il traduit, il raconte, il critique. Cependant, décrire l'art veut dire pour lui d'abord faire des ekphrases, c'est-à-dire faire des descriptions de tableaux, de sculptures, de monuments, par les mots uniquement. Dans son début de carrière avec ses recueils de poèmes comme *Les Planches courbes* ou encore *Ce qui fut sans lumière*, il ne met aucune image entre les pages de ses textes. Ce n'est que plus tard, et il s'agira de regarder le livre de plus près, qu'il commence à intercaler des images entre les lignes de ses œuvres comme *L'Arrière-pays* ou encore *Rome 1630*.

Cette idée peut être appuyée par ce que Stephen Melville dans *Vision and Textuality* explique en mettant l'accent sur le rapport entre l'art plastique et l'art de l'écriture, en stressant l'importance de la représentation visuelle ou encore «Ut pictura poesis». Il essaie dans son premier chapitre de fermer le champ de vision sur la définition de cette expression en la replaçant dans son contexte et en l'expliquant :

In classical literary theory, this is a poetic question, a question about making something in accordance with an objective world that is implicitly understood to be a harmonious and stable system. (*Vision and Textuality*, 8)

Si pour Horace “ut pictura poesis” veut dire que la poésie, tout comme la peinture, admet de multiples points de vue, pour Yves Bonnefoy, cette phrase veut dire que la poésie doit commencer par une expérience réelle. On peut comprendre, d'après cette citation que tout travail poétique doit représenter quelque chose de visuel qui doit suivre, par définition des codes. Il s'agira alors de comprendre la fonction des « signifiés » et des « signifiants » dans les textes qui seront analysés dans les chapitres suivants. La poésie est alors un discours connoté qui nous demande de nous familiariser avec les modes d'écriture, les références, les agencements entre les différents sujets ou encore les expressions ou encore les mots récurrents. Il s'agit de ce « Troisième sens » dont parle Roland Barthes qui cherche à faire la différence entre la signification et la signifiante. Il se démarque du deuxième par le fait qu'il veut dire qu'il cherche, plus que la signifiante, la signification: «qui vient au-devant, et c'est bien le cas de ce sens, qui vient me trouver» (*L'obvie et l'obtus*, 45). Le troisième sens est l'obtus qui, lui, «est émoussé» ou encore sous forme « arrondie » donc au sens plus grand, plus difficile

à comprendre. Roland Barthes cherche le «déguisement» et ne peut donc pas se retrouver «dans la langue» (53) : ce qui permet alors de faire un parallèle avec cet aspect obscur, ces parties ombragées que l'on retrouve sur certaines toiles, celles qui permettent de découvrir autre chose, celles qui sont définitivement différentes ou encore bizarres. Tout ce qui vient d'être évoqué se marie bien avec l'idée de mystère que l'on retrouve dans l'art baroque, et qui peut prendre différentes formes sous différents media. Ces œuvres cachent donc quelque chose encore d'inexpliquée, au sens de l'obtus de Roland Barthes. C'est ce qui rend l'art baroque difficile à comprendre, et de même la poésie d'Yves Bonnefoy qui reflète cette notion du mystère caché dans l'art et qui se retrouve dans les mots. On peut alors comprendre bien vite la difficulté de cette tâche, celle d'écrire ou de faire de la poésie. Il faut donc travailler, préparer la lecture de ses poèmes afin de pouvoir en profiter pleinement. Voici ce qu'en dit Vladimir Martinovski :

Le thème de l'image occupe une place centrale dans l'œuvre exceptionnellement riche de l'un des poètes français majeurs de l'après-guerre, Yves Bonnefoy (1923) ... Il est incontestable que non seulement dans la littérature française contemporaine mais aussi dans un contexte plus large, on rencontre rarement des écrivains (poètes) ayant laissé derrière eux un aussi grand nombre d'études et d'essais sur les arts plastiques que ne l'a fait Yves Bonnefoy, *Les Musées imaginaires*. (179-181)

En effet, il faut comprendre que la production d'Yves Bonnefoy en tant que critique d'art est immense. Ce qu'il faudra retenir dans les chapitres suivants, c'est cette interdépendance entre la poésie et l'art plastique. Yves Bonnefoy est conscient de ce phénomène, et il le prouve en analysant plusieurs poèmes appartenant à d'autres poètes, car il sait que les efforts des écrivains entre eux permettent de faire aussi avancer toute la poésie en général tout comme les artistes de la même discipline. C'est dans le poème baudelairien «Les Phares», qui sera analysé plus tard dans cette étude, que sera développée l'idée d'interdépendance qui se voit entre les média et qui s'exprime le mieux en poésie. C'est à la fin de ce poème que l'on peut comprendre ce rapport. En effet, Baudelaire après avoir évoqué une liste de peintres ne s'attarde plus sur la description de leurs toiles mais plutôt sur sa propre poétique qui a trouvé son vecteur d'expression grâce à l'art des autres artistes. C'est dans ce poème que l'on peut comprendre cette idée de correspondance entre les média, mot qui a aussi fait le titre de l'un des plus beaux titres des poèmes de Baudelaire. On comprend le rapport dans «Les Phares» du respect pour l'interdépendance des artistes les uns vis à vis des autres, car le poète sait peser la signification qui voit une succession de maîtres qui resteront «d'âge en âge» (vers 43) les plus talentueux. Baudelaire affirme donc dans sa poétique que la meilleure forme artistique est celle qui tient compte de ses confrères, celle qui tient compte du passé tout en sanctifiant l'importance de la présence. Il met donc l'accent sur ce va-et-vient constant entre la poésie et la peinture qui se retrouvent influencées l'une par l'autre indéfiniment, et qui les rend encore plus belles sachant qu'elles seules survivront aux tempêtes du temps.

En effet, tout comme Baudelaire, Yves Bonnefoy cherche à comprendre le passé, étudie les arts au fil du temps, choisit et décrit enfin les plus belles images. C'est pour cette raison que Baudelaire est pour lui un maître et un confrère car il l'imité parfois ou rejette ses idées sans pour autant ne plus l'admirer. Il faut donc insister sur l'importance de l'inspiration pour le poète, et surtout sur celle d'Yves Bonnefoy. Pour lui, ce sont les images qui lui permettent de se créer son propre monde. Dans «Une terre pour les images», il met l'accent sur le fait que ses ekphrases, ses descriptions d'œuvres d'art, ne sont en fait que des descriptions purement subjectives, car elles sont le produit d'un choix esthétique, d'un goût, d'une attirance pour quelque chose d'unique dans chaque cas. Yves Bonnefoy a pris conscience du fait qu'il est difficile à suivre, à lire, à comprendre, mais il a pensé qu'il était plus facile de rester lui-même, c'est-à-dire de partager ce qu'il voit, son monde-image et voici ce qu'il en dit :

Et j'ai donc pris le risque que tel tableau ou poème se fassent le miroir de mes façons de penser ou d'être au moment même où je crois pourtant que je me suis approché du plus intime de l'œuvre. Ce risque est grand, et je sais les désastres qu'il peut produire, «Une terre pour des images». (11)

En effet, il faudra donc partir de l'idée que le codage dont nous avons parlé est celui d'un poète qui a pris le parti de dire ce qu'il voit et de l'exprimer à sa manière en avertissant son lecteur. On va donc approcher l'analyse des essais et poèmes d'Yves Bonnefoy en gardant à l'esprit l'importance de l'ekphrase dans sa poétique.

## CHAPITRE I : INTRODUCTION A L'EKPHRASE ET ANALYSE DU BOUCLIER D'ACHILLE.

L'ekphrase se définit comme la description d'une (réelle ou fictive) d'une œuvre d'art. Ce procédé promet la «transposition» d'une œuvre dans une autre, tout en l'interprétant d'une manière différente. Ce terme se compose de deux mots grecs signifiant « dehors » (*ek*) et « parler » ou « narrer » (*phrassein*), ce qui signifie faire la paraphrase de ce qui a été vu de façon plus personnelle. Cette pratique particulière de la rhétorique remonte au dixième siècle avant Jésus-Christ. Certains la comprennent comme une « digression », un « ornement » ou encore une « amplification » comme le dirait Stephen Cheeke dans son livre *Writing for Art* :

In the third century CE ekphrasis was used as a term for the description of visual art, employed, for example, by the sophist philosopher Callistratus as the title of work describing a series of statues. (19)

Le sophiste Callistrate a fait l'une des premières critiques d'art comme une anticipation de catalogue que l'on retrouve dans les expositions des musées, afin de répertorier, classer et décrire ce qui se trouve dans une salle d'exposition. C'est à ce moment précis de l'histoire que la critique d'art fait son entrée dans le monde, et donc ouvre la porte aux différents points de vue véhiculés par les mots. Il s'agit d'un premier pont entre l'art plastique et l'art littéraire qui partagent beaucoup de points communs.

L'ekphrase commence dans un premier temps par un regard sur la réalité <sup>1</sup> afin de pouvoir l'interpréter : on s'en inspire pour créer quelque chose d'autre dans un deuxième temps. Callistrate a pu regarder cette série de statues et l'observer, puis a choisi de décrire ce qui lui paraissait de plus important dans leur description, et ce qui lui paraissait beau ou laid. On peut alors insister sur l'importance du jugement esthétique, qui, lui, n'est qu'une opinion subjective. Cet aspect de cette littérature doit être compris, afin de pouvoir lire les descriptions d'œuvre d'art faites aux moyens des mots, sous le regard de celui qui les écrit sous sa plume. Dans le *Lexique des termes littéraires*, c'est «un exercice de rhétorique consistant dans la description détaillée d'un objet, et particulièrement celle d'une œuvre d'art». Dans *The Aesthetics of Ekphrasis*, Stephen Cheeke propose la définition suivante : «The history of Ekphrasis as a literary mode and practice is intimately bound up with the body of thought and theory upon the broader relation of the sisters arts » (20). Il s'agit, grâce à elle, de passer d'un medium à l'autre, sans pour autant effacer les repères du premier. En effet, dans *Ekphrasis*, Murray Krieger insiste sur l'importance des différences entre les «signes naturels» et les «signes codés». Selon lui, il faut exiger un lien entre le signifiant et le signifié tel qu'aucun apprentissage n'est nécessaire pour la compréhension du signe : une sorte de cratylisme qui dépendrait de l'onomatopée ou de l'analogie. Par contre, pour ceux-ci, il faut apprendre le code qui relie signifiant au signifié. Pour Krieger, regarder une œuvre d'art demande une certaine formation qui permet aux initiés d'interpréter des éléments visuellement distincts. Ce qui se voit n'est pas seulement ce qui doit se

---

<sup>11</sup> Quelque chose qui existe déjà.

comprendre, car il faut connaître les codes d'interprétation. Par exemple, on ne peut pas regarder un tableau de la Renaissance italienne baroque sans connaître les principaux mouvements et tendances artistiques du moment. Un crâne laissé seul sur une tombe est un message codé qui demande une certaine culture artistique pour chercher d'en comprendre la signification. Le but du livre de Murray Krieger, *Ekphrasis*, est de déceler, chercher et comprendre les codes afin de pouvoir interpréter l'art plastique avec le plus d'entendement possible. Il faut faire l'exercice de la description avec les mots afin d'interpréter ce l'on voit sachant que, eux, ne sont pas « capacious » et qu'ils ont « literally no space » (p. 10). Murray Krieger dans son incipit propose la définition suivante de l'ekphrasis :

...to look into ekphrasis is to look into the illusionary representation of the unrepresentable, even while that representation is allowed to masquerade as a natural sign, as if it could be an adequate substitute for its object.

(15)

Il s'agit donc d'une autre définition de l'ekphrase comme la description d'une œuvre d'art certes, mais où ce qui est décrit est simple, analogique, naturel, et où sa description relève de l'arbitraire et du code. Grâce à la multitude de ses détails, elle postule la création de quelque chose dans l'imaginaire de son auteur, un objet, qui ne peut donc pas être représenté ou servir de référent. Chaque auteur faisant de plus en

plus d'ekphrases, cette figure crée alors un système spécifique qui lui est propre et qui transfigure le discours grâce aux codes et aux tropes qui en sont les maîtres<sup>2</sup>.

L'ekphrase est un «lieu où le langage rivalise avec les autres arts, où le recours au genre démonstratif se justifie, car ce procédé se sert abondamment de figures et d'ornements» (*Lexique des termes littéraires*, 152). En effet, la description ekphrastique favorise les adjectifs et les substantifs afin de décrire les choses de façon si explicite que l'abondance masque<sup>3</sup> le mensonge qui se cache dans la désignation d'un faux objet. Ainsi, selon Murray Krieger, il faut donc mettre l'accent sur le fait qu'une œuvre d'art figuratif est l'une des représentations possibles d'un objet, et qu'elle ne représente en aucun sens cet objet et ne peut donc pas lui être substituée.

Cette forme d'expression littéraire se pratique à certaines périodes littéraires et se retrouve maintes fois à l'«époque baroque car elle est souvent pratiquée pour elle-même, dans de longues digressions artistiques des romans héroïques » (152). On peut alors comprendre qu'il y ait donc deux sortes d'ekphrase : celle qui porte sur la description d'une œuvre de départ réelle et celle qui porte sur le produit de l'imagination. C'est pour cette raison que cette figure de style se complaît à se tourner vers l'allégorie : basée principalement sur l'usage de substantifs et d'adjectifs au détriment de la forme verbale, elle se prête d'avantage à la métaphore filée qu'au récit. Cependant, les études qui évoquent ce procédé ne s'attardent pas sur sa nature et son fonctionnement. Les critiques dont on parlera plus tard, évoquent surtout la finalité de

---

<sup>2</sup> Dans *Art and Illusion*, l'auteur insiste sur ces figures de style: "I am not sure we are ever quite sufficiently surprised at our capacity to read images, that is, to decipher the cryptograms of art" (39).

<sup>3</sup> Il s'agit de reprendre le terme de Murray Krieger « masquerade » Ekphrasis (XV)

l'ekphrase et non pas son processus créatif de l'image. Il faut, au contraire, regarder de très près le jeu de l'interprétation qui provient d'une réflexion imaginaire.

Dans le cas d'Yves Bonnefoy, chez qui l'ekphrase est un appui de l'écriture, le poète tient à identifier la source d'inspiration qui n'est autre qu'une œuvre d'art plastique, qu'elle soit une peinture, une sculpture ou encore une photographie. L'idée n'est pas de se demander à qui appartient l'image, mais comment cette image vient au monde dans l'esprit du poète. Afin de comprendre le travail accompli dans la description des images par le poète, il faudra tout d'abord se pencher sur la description de l'une des plus ancienne ekphrases.

En effet, la description du bouclier d'Achille par Homer dans le chant dix-huit de l'*Illiade* représente, d'après Murray Krieger et bien d'autres, la première grande description ekphrastique. La littérature de l'antiquité était souvent chantée comme celle des troubadours au Moyen Age. Il s'agit d'une littérature qui doit être d'abord entendue grâce à l'agencement des vers et la richesse de son contenu, ce qui permet de lui donner un ton harmonieux. En effet, les premiers romans français racontent des aventures chevaleresques inspirées par des histoires épiques de l'antiquité, où on retrouve des pauses dans le récit qui donnent lieu à des descriptions de choses ou d'objets qui apparemment n'apportent aucune motivation ou préfiguration à l'intrigue. Cependant, ces descriptions arrêtent la narration pour exprimer des rêves ou des souhaits qui ne sont pas souvent réalisables, et qui prennent la forme d'une œuvre d'art plastique qui n'est que le produit d'un univers irréel et imaginaire.

Il faut donc regarder de près la description du bouclier d'Achille par Homère car elle représente ce qui vient d'être évoqué : la description d'une œuvre d'art, ici

imaginaire, sachant que les boucliers qui ont été faits d'après cette description ne peuvent fidèlement représenter ce qui a été décrit par les mots. Il va de soi que les personnages dans ce passage soient fictifs <sup>4</sup> tout comme l'univers dans lequel ils évoluent. Le chant XVIII qui contient la description du bouclier comporte trois parties : la première baptisée «Fabrication des armes -- douleur d'Achille» par ses traducteurs modernes, la deuxième «reprise du corps de Patrocle» et la troisième «le bouclier d'Achille». Toute reproduction du bouclier ne saurait être qu'une interprétation de l'ekphrase faite par Homère, à moins qu'un Schliemann moderne ne déterre son modèle. Il s'agit de la description d'un bouclier imaginaire difficile à reproduire quand on tient compte de son envergure. On ne saurait dire ce qui a servi d'inspiration à l'auteur, mis à part les événements légendaires. D'autre part, cette description n'engage ni l'intrigue, ni la narration. Cependant, elle permet de décrire l'autre univers, celui où on ne se bat plus, celui où on se marie, cultive la terre et où on peut prendre le temps d'éduquer : l'antithèse de l'histoire narrée où le héros est exclu de la société pour se consacrer à la violence et au meurtre des peuples ennemis.

Les rimes de l'original grec suivent le schéma ABCD / ABCD. Dans la traduction choisie, la construction n'est pas la même car elle ne suit pas l'agencement des vers. Cependant, le caractère répétitif de la narration est gardé, ce qui permet de garder le sens qui s'inscrit dans une circularité de la narration. Cet effet est comparable avec l'idée d'un cercle qui tourne sur lui-même sans rencontrer ni angle ni trou. Le ton du chant possède un rythme qui se retrouve dans la versification en raison de

---

<sup>4</sup> Il n'y a aucun document historique capable d'appuyer l'authenticité de la narration avec une quelconque identification avec les héros dans l'aventure épique.

l'agencement des vers qui permet de s'attendre à un certain son récurrent. Les rimes dans la traduction sont pauvres et suffisantes, ce qui laisse penser que la cadence de lecture est plus rapide car les rimes en fin de vers sont moins longues. On peut penser que le texte insiste sur l'action et la multitude de mots plutôt que sur la finesse et la longueur des mots dans la version française. Dans le chant XVII, Achille s'était battu avec courage mais avait perdu Patrocle<sup>5</sup>, ce qui lui fit réaliser qu'il manquait de force car il n'avait pas pu le défendre et le sauver. Sa mère, Thétis, se rend compte bien vite que son fils ne pourra pas continuer de se battre sans y perdre la vie. Elle décide de courir à l'aide de Vulcain afin qu'il puisse forger une armure capable d'aider Achille dans les combats à venir dans cette sanglante guerre de Troie.

Pour analyser cette description, je me servirai de la traduction en vers de J.C Barbier (1880-82) qui permet de rendre justice à la versification de la description. Les vers 1 à 92 relatent la plainte d'une mère qui ne veut pas perdre son fils, elle essaie de le protéger en lui donnant la plus belle armure et déclare en parlant à Vulcain (Héphaïstos <sup>6</sup>) :

Donne lui bouclier, cnémides et cuirace,  
Casque brillant, enfin une armure, à la place  
De celle que perdit son brave compagnon,  
Alors qu'il succomba sous les murs d'Ilion.  
Achille est gémissant, étendu sur la terre. (v. 93-7)

---

<sup>5</sup> Ami et cousin d'Achille très aimé par le héros et dont la perte sera très mal vécue.

<sup>6</sup> Héphaïstos en grec car cette traduction tient compte du nom latin pour le dieu qui manie les métaux.

L'illustre boiteux entreprend de forger une arme unique qui symbolisera la fin des combats et le début d'une autre histoire. Il se souvient de l'aide de cette femme qui l'avait recueilli après sa chute de l'Olympe dans l'océan. La construction du bouclier est le remerciement de la part d'un infirme rejeté par ses propres parents. L'objet doit donc refléter protection et grandeur, et représenter un pays qui se bat pour rester digne de son peuple. Alors, pour atteindre ces trois éléments, il est nécessaire de pouvoir «satisfaire» (v.93) et «épargner le trépas» (v.100) afin de venir en aide à Thétis et de faire «une splendide armure» dont «la structure» sera admirée de tout le monde (v. 101-2). L'objet est fait de métaux précieux car il est fait d'«or» et d'«argent» (v. 109) avec «cinq lames d'épaisseur» et «une triple bordure» (v.113). Avant la description plus précise, le narrateur annonce que ce bouclier est l'exemple même de l'art du dessin : «...jamais la nature, l'art le plus délié jamais ne dépassa les dessins variés que Vulcain y traça » (v. 114-6). Le travail est une œuvre divine car il ne peut être imité par la nature. D'autre part, on apprend que l'œuvre sera composée de plusieurs dessins chargés de significations différentes. La description commence par la « couronne » (v.118) où se trouvent «Terre, mer lune et cieux, et soleil qui rayonne» (v. 117), ce qui fait penser à l'immensité de l'univers qui se place dans cette extrémité du bouclier et qui enferme tout un autre univers à l'intérieur de ce cercle extérieur. Ce cercle n'est autre qu'une énumération de noms qui insistent sur l'importance de la masse que recouvre cet objet : «les astres formant la céleste couronne», «Orion», «la constellation qui porte de nom d'Ourse ou Chariot » (v. 118-22). Ensuite, le pronom personnel indéfini insiste sur l'universalité de la vision que l'on peut avoir, c'est-à-dire toute

personne qui entend le chant de l'*Iliade*. La description de deux villes distinctes fait la suite de celle du cosmos.

Celle de la première ville dépeint un univers de fête et prospère, ce qui fait penser à la paix car on y voit de «des festins somptueux apprêtés» et des «noces» où chaque fiancée est devancée par un «cortège » portant des «flambeaux d'hyménée» (v.124-27). On entend de la musique avec les «danses» et la «flute » ou encore la «lyre» où des femmes et la foule admirent «de nombreux jeunes gens» qui passent dans cette ville (v. 127-30). Cette description suggère le mouvement tout comme les astres qui eux aussi ne s'arrêtent jamais. On peut comprendre qu'il s'agisse d'une image en mouvement qui serait difficile de reproduire en une œuvre plastique qui, elle, ne peut pas s'animer. La deuxième description de la première ville s'attarde sur des actes juridiques mis en relief visuellement par des détails comme des juges «assis» sur «des pierres luisantes» et des hommes qui sont eux à leur tour «levés». On apprend qu'il y a un différend entre deux parties. Il s'agit d'un débat où les vainqueurs seront récompensés par «deux talents d'or» (v. 141). Cette partie se termine pour faire place à la description de l'autre ville, description qui rappelle les choix difficiles que les chefs de guerre doivent faire, tout comme Achilles.

Homère évoque le siège d'une ville où les soldats se demandent s'ils doivent la raser «sans pillage» ou plutôt «faire le partage des immenses trésors dans ses murs renfermés» (v. 145-47). Ce détail apparemment sans grande importance pourrait cependant faire allusion aux déboires d'Achilles pendant la guerre et à ses pensées solitaires sur les champs de bataille. Ici, les assiégés de leur côté sont prêts à répondre à l'attaque imminente, tout comme si le narrateur était invité à rentrer « in medias res »

dans cet endroit qui s'anime dans la description. On assiste à un resserrement du champ de vision, comme si une caméra faisait un gros plan dans un film qui se tourne. Ils sont décrits marchant, laissant «la garde des remparts» à «leurs femmes, et même aux enfants, aux vieillards» et «ils sortent de la ville et marchent de conserve» (v. 151-53). La vivacité de cette description transforme la description ekphrastique en hypotypose. Il n'y a plus de distance entre la narration et l'histoire et l'avancée des dieux Mars et Minerve prend d'autant plus d'importance qu'ils sont eux très importants dans l'histoire grecque et imposants dans la narration de la colère d'Achille.

Il se passe ensuite quelque chose d'imprévu. L'armée de la deuxième ville tue des bergers par inadvertance, ce qui prouve l'aspect ironique de la guerre : on se fait tuer sans prendre part aux batailles. On parle de la Parque et du flot de sang laissé derrière la bataille. Le champ de vision s'agrandit alors pour laisser une vue d'ensemble qui finit par décrire un champ de guerre où de «rudes guerriers» ramassent les nombreux morts (v. 176). Le cercle suivant sur le bouclier représente la terre comme si c'était ses entrailles, car elle représente la nourriture qui permet d'en jouir et dont on ne peut se passer. Encore une fois, le style binaire. Il y avait deux villes, deux armées et maintenant il y a deux champs.

Le premier n'est qu'une «vaste jachère» (v. 177) qui est travaillée par «de laboureurs nombreux» qui «la sillonnent» et qui «sont impatients de voir leur travail accompli» (v. 179-184). Les couleurs sont invoquées par celle de la terre décrite comme «noire» mais qui revêt une teinte colorée grâce aux touches d'or que l'artiste ajoute. Cette terre n'est qu'à l'état premier car le deuxième champ, lui, est «couvert d'abondantes moissons» où «des ouvriers coupaient ces récoltes superbes» (v.187-90).

Ce passage repasse dans l'instantanéité de la narration pour faire un contraste avec l'autre terre. La récolte faite par «des jeunes enfants empressés» fait écho avec la première partie du bouclier où on fait allusion aux jeunes gens qui se marient. La jeunesse symbolise la prospérité au contraire d'une mort dans la guerre. Ensuite, on parle des plaisirs avec la culture du vin où le mot «vigne» est mentionné deux fois avec le nom de Bacchus où se joignent la musique et les chants. Le rythme se perd encore une fois lorsqu'on annonce au loin une attaque de deux lions sur des bœufs qui étaient sortis en rang par deux. Cela fait penser aux bergers, qui eux aussi, avaient été attaqués dans une embuscade. Les deux attaques décrites dans la chanson sont des rappels de la futilité de la vie imprévisible. Cependant, les personnes et les animaux qui meurent ne sont que de simples personnages dans l'histoire. L'incident se termine sur un spectacle de jeunes gens, tout comme au début de la description, où se trouvent «des vierges au teint frais» et qui sont «couvertes de voiles» avec des garçons aux «tuniques ouvertes» (v. 231-34). On peut comprendre qu'il s'agit d'une scène qui pourrait précéder celle du mariage et donc que le cercle se referme ou continue. L'aspect de circularité tout comme la binarité, permettent de penser au cycle de la vie avec le sombre d'un côté et le clair de l'autre<sup>7</sup>. Il s'agit alors d'imaginer un bouclier qui porte en lui le diabolique et le divin tout comme le monde car la représentation de l'arme entière regroupe le monde de la guerre et celui de la paix.

Pour finir le chant, le poète évoque une mer «immense» et «sombre» qui sert de fond pour les dernières actions. L'œuvre étant terminée, Héphestos donne à Achille

---

<sup>7</sup> En effet, les batailles laissent du sang rouge et sombre sur les champs. Les lieux de guerre sont sombres et ceux des fêtes ensoleillés. Le contraste de la luminosité va de pair avec la description.

«un airain éclatant» et un «casque solide» en «or pur» pouvant «s'adapter sur la tête du héros» (v. 248-251). Ce dernier élément devient symbole de personnification des objets aux pouvoirs invisibles. On peut comprendre la difficulté pour un artiste de représenter fidèlement l'ekphrase du bouclier imaginaire qu'Homère a créé de toutes pièces. Le dernier vers témoigne de l'admiration de Homère pour sa propre maîtrise lyrique et annonce l'impossibilité de pouvoir représenter son œuvre littéraire en art plastique. Pour lui, la poésie est supérieure à l'art dans le sens où elle est plus juste et moins limitée dans l'espace :

Quand l'illustre boiteux remet l'armure entière  
Dans les mains de Thétis, l'impatiente mère  
S'élance de l'Olympe, emportant du palais  
Un chef d'œuvre que l'art n'égalera jamais. (v. 253-56)

Cependant, il faut prendre en compte le fait que le processus qui vient d'être décrit n'est qu'une ekphrase renversée, sachant que ce sont les vers qui dictent la façon dont l'œuvre d'art doit être interprétée<sup>8</sup>. Souvent dans la littérature, il n'y a pas de modèle de départ, identifiable et réel, afin de pouvoir dire que c'est l'objet qui se retrouve à la source de l'inspiration et non pas l'imagination de l'auteur. Les grands maîtres ont toujours besoin de modèles et ces modèles font parfois beaucoup parler d'eux après le succès de certains.

C'est l'interprétation de l'image qui distingue les vrais artistes et non pas ce qui leur sert de support car chacun d'eux crée son propre miroir, sa propre réflexion du

---

<sup>8</sup> En effet, on peut affirmer qu'il n'y ait qu'un seul tableau de Léonardo de Vinci qui s'appelle La Joconde, mais que les ekphrases au sujet de cette toile sont aussi nombreuses que variées.

sujet. Le même phénomène se produit en littérature avec la figure de style qu'est l'ekphrase. Nombreux sont ceux qui se sont penchés sur la beauté féminine et son caractère éphémère en substituant la rose pour celle que le poète aime : l'objet de l'amour est une fleur que l'on regarde naître, grandir et mourir au même endroit.

Cependant, faire une «copie» de ce qui existe déjà n'est guère un acte artistique. Pour André Malraux, l'art ne peut pas s'apparenter avec la réalité. Il déclare dans *Le Musée imaginaire* :

Un crucifix roman n'était pas d'abord une sculpture, la  
Madone de Cimabué n'était pas d'abord un tableau,  
même l'Athéna de Phidias n'était pas d'abord une  
statue. (9)

En effet, ordonner des œuvres et les arracher à leur environnement leur fait perdre leur fonction primaire. Une madone ou un crucifix sont placés dans des lieux de cultes pour certaines raisons. Les retirer de leur environnement altère tout leur pouvoir, charme ou encore beauté. D'autre part, chaque artiste fait partie d'un courant stylistique et mélanger les styles dans une même pièce de musée produit une confrontation où les styles deviennent évidents.

Les musées modernes essaient de ne pas provoquer cette confrontation, en présentant un seul artiste et en évitant de supprimer tous les décors derrière les œuvres afin qu'elles apparaissent en dehors du milieu et du moment où elles ont été conçues<sup>9</sup>. Aussi, on évite de mélanger les périodes artistiques qui se distinguent par leurs

---

<sup>9</sup> Par exemple, une exposition sur Vélasquez au Grand Palais à Paris pendant l'été 2015 n'a choisi de représenter que cet artiste dans un décor très neutre. Cela a donc permis aux visiteurs de pouvoir comparer des œuvres du même style.

techniques, leurs couleurs et leur production. C'est pour cette raison que Malraux insiste sur l'importance de l'agencement des œuvres dans les musées qui surtout se créent maintenant dans chaque imagination individuelle, et qui permet de mettre ensemble ce qui ne saurait l'être dans la réalité.

On pourrait donc affirmer que le style représente un phénomène récurrent dans la description de l'œuvre d'un artiste et qu'il permet de le distinguer d'avec les autres artistes du même genre. Parfois, il n'y a aucune équivalence, tant le style est inimitable et tant la signature se retrouve dans l'exécution. Le même phénomène se produit en littérature. On reconnaît tout de suite les descriptions d'Honoré de Balzac sans pour autant y voir son nom sur la première page du fascicule. C'est cette distinction qui transforme quelque chose d'ordinaire en une œuvre artistique : lorsqu'il n'y a plus de style, il n'y a plus d'art. La description du bouclier d'Achilles par Homère reste aujourd'hui le premier exemple de la réussite d'une ekphrase dans le monde des lettres. Le bouclier est une armure protectrice mais aussi grâce à ses représentations, il est aussi témoin des histoires des batailles héroïques du passé. Des soldats sont positionnés en cercle, suivant la forme ronde de l'arme et paraissent suivre une certaine chronologie pour raconter des histoires. Cette façon de procéder rend Homère unique et permet de le reconnaître parmi d'autres auteurs de son genre.

On peut donc comprendre l'importance du travail de «réédition»<sup>10</sup> d'une image qui ne compte pas vraiment pour son existence mais pour son exécution. L'ekphrase permet donc de pouvoir distinguer le style des artistes et de pouvoir imaginer la

---

<sup>10</sup> Les images sont parfois mythiques et surtout dans le domaine religieux. La représentation de la Vierge Marie et Jésus sur ses genoux n'est qu'un phénomène artistique qui a engendré un «mythe » dans la représentation.

description de choses qui ne peuvent être représentées dans la réalité. Afin d'accéder à ces irréels, il faut arriver à transposer verbalement une image dont seul le poète possède l'original dans son imagination. Pour Yves Bonnefoy, le plaisir de pouvoir pratiquer l'art de l'ekphrase lui permet d'atteindre ce qu'il appelle une certaine « réalité », car cet exercice transpose dans un contexte verbal une image qui existe dans un contexte imaginaire où les « vraies » œuvres artistiques côtoient celles qu'il s'est inventées. On lira de près certaines ekphrases et on s'attardera plus longuement sur d'autres afin de comprendre sa façon de procéder.

Le premier grand livre contenant cette figure de style est *L'improbable et autres essais* (1980) portant sur la poésie et les arts et dont les huit chapitres contiennent des descriptions détaillées de différents média et où la peinture occupe la majorité des écrits. Le premier chapitre s'ouvre sur une promenade dans les ruines de Ravenne où une épitaphe romaine *Hic est Locus Patriae* fait revivre le passé car le narrateur se sert du présent de l'indicatif comme si le passé prenait vie dans ses mots. Cependant, cette conclusion est erronée car elle suggère la vie éternelle de celui qui lit cette description et qui mourra comme le font inéluctablement tous les hommes. Ce paysage est pour le poète une « demeure faite de mots, mais éternelle » ou encore « un objet de pensée qui n'est plus l'objet réel » (*L'improbable*, 14). L'image qui se crée dans ce paysage en ruine propose de faire «... un mensonge du concept en général, qui donne à la pensée pour quitter la maison des choses le vaste pouvoir des mots» (*L'improbable*, 14). Le langage conceptuel pour Yves Bonnefoy permet de masquer la vérité, c'est-à-dire d'oublier la mort :

L'ornement est un monde clos. Si faire œuvre est se jeter hors de soi, il n'y a point d'œuvre, pensais-je, de l'ornement. Mais simplement il poursuit un jeu. Ainsi fait le concept, dont le jeu qui n'a point de fin est le système que l'on bâtit. Le système de l'ornement est l'harmonie de ses milles formes, de ses palmes, de ses rinceaux... (*L'improbable*, 17)

Le poète insiste sur le fait que les rinceaux sont comme le cadre d'un tableau qui n'apporte rien à ce qui s'y trouve encadré, mais qui peut embellir malgré le fait qu'il ne fait qu'apporter un contour, une limitation au tableau. Il suggère que certains artistes sont difficiles à comprendre car les formes compliquées de leurs œuvres doivent se lire à plusieurs niveaux et que le matériau choisi pour la représentation sert de leurre sans pour autant révéler quelque chose de nouveau. C'est pour cette raison qu'Yves Bonnefoy pense que Raoul Ubac est un artiste qui doit être reconnu dans la peinture française mais que son style lui rappelle ses réflexions faites sur la pierre, ce matériau qui pour lui n'est pas ce qui définit l'art. On voit chez Ubac des personnages sans vie, des mannequins de fer et de tissus qui servent de métaphores pour ces pierres qui sont mensongères car elles ne représentent rien de vivant. Cette réflexion apporte un contraste avec les rencontres de statues de marbre que le poète rencontre lors de ses voyages en Italie. En effet, dans son chapitre «Raoul Ubac» il affirme cette remarque au sujet du style de l'artiste : «La pierre que dit Ubac est une métaphore de l'être» <sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> La citation continue pour insister sur le caractère d'impassibilité de l'homme qui ne peut changer sa situation d'homme mortel : «D'un monde déjà réduit à ses accents

ce qui «suggère une économie plus serrée encore, un silence...» (*L'improbable*, 61). En effet, son art se voit pris comme dans «une cellule de moine», c'est-à-dire coupé des autres arts pour en rester à ce qui est montré et qui se comprend uniquement dans le cadre qui lui a été attribué. Cette technique ne permet donc pas l'évasion de la pièce close qu'est son art, et ne donne pas de place à l'imagination. En un mot, son style ne plaît pas à Yves Bonnefoy car il n'y trouve aucun point de départ capable de l'inspirer et de lui permettre d'écrire en imaginant quelque chose qui se trouverait en dehors de ces «rinçaux » puisque rien à l'intérieur ne lui plait et même freine son inspiration poétique. En regardant les photographies de Raoul Ubac, le poète a tout vu et ne peut plus y voir qu'une œuvre dominée par une « pierre cendreuse », c'est-à-dire une pierre qui n'a aucune couleur vivante et qui a gardé celle de la mort et qui n'a plus rien à dire. Cependant, la notion de pierre est très importante dans la série des premiers poèmes d'Yves Bonnefoy, car elle suggère le passé vivant où se trouvait de l'animation autour d'elle : elle est comme un témoin parmi les ruines, et peut servir d'inspiration car elle peut faire revivre des souvenirs. Les chapitres comme «Degas », «Deux livres sur Caravage », « L'étranger de Giacometti » ou encore «L'invention de Baltus » montrent que le poète attache une grande importance à l'art visuel et à sa description narrative.

Le livre suivant, *Rome 1630 : l'horizon du premier baroque* (1970) suivi d'*Un Siècle du culte des images* permet de parcourir l'art en photos avec des commentaires et surtout des ekphrases sur les fameuses œuvres qui ont attiré son regard. *L'Arrière-pays* (1972) se propose aussi de décrire des endroits parcourus par l'auteur où

---

essentiels, elle suggère une économie plus serrée encore, un silence, la lumière ou la nuit selon l'élan de nos cœurs.»

s'entrelacent œuvres et photos. Dans *Rue traversière* (1977) et encore *Dessin, couleur et lumière* (1995), le narrateur nous invite à le suivre dans ses promenades imaginaires où il fait des rencontres bizarres qu'il se complaît à décrire pendant des pages entières. Dans *Ce qui fut sans lumière* (1987), *La Vie errante* (1993), *Les Planches courbes* (2001) ou encore *L'Heure présente* (2011) il fait partager son talent d'écrivain avec ses recueils de poèmes ayant chacun sa particularité. Le dernier recueil choisi pour ce travail rassemble la pensée, le style et le génie de l'auteur dont le titre *L'Inachevable* met l'accent sur le caractère de l'œuvre car ses sous-titres - *Entretiens sur la poésie et 1990-2010* - insistent sur la durée et l'intensité de la production littéraire toujours en mouvement. Yves Bonnefoy écrit par conviction qu'il existe une approche particulière entre lui et les objets. Pour lui, afin de pouvoir mettre en marche son imagination, il faut qu'il parte d'une œuvre d'art identifiable aussi bien au niveau du style que dans le temps. C'est le recul critique de l'œil du poète vis-à-vis de ce qu'il voit qui lui permet de développer une description de l'œuvre qui va au-delà de ce qu'on peut y voir. La force de cette ekphrase dépend alors d'un point de départ qui sert de référent aux digressions qui sont faites directement en rapport avec sa première représentation. La deuxième se greffe donc sur la première et certains critiques en arrivent à blâmer cette approche.

Dans son article «Impossible Ekphrasis», Corinne Rondeaux ne comprend pas le processus qui vient d'être évoqué et affirme que les illustrations qu'Yves Bonnefoy choisit de publier dans ses livres n'ont aucune fonction, car elle ne voit pas le rapport direct entre la description faite dans les pages et les représentations qui y sont

adjacentes. Elle fait référence à Philostrate qui dans son texte *La Galerie de tableaux* a déclaré que « la description n'est pas une affaire de regard » et déclare :

Ces tableaux n'existent pas, ils sont de pures fictions. Cet art descriptif qu'on nomme l'ekphrasis est l'affaire d'une production imaginaire qui se loge dans l'auditeur. Ce qui se produit, c'est une vision, voire une vue. Et la puissance de l'image dépend de son descripteur, plus son art est grand et plus l'image se montre, se crée, alors même que seuls les mots agissent. (76)

Cette réflexion conduit à la conclusion que les mots ont le pouvoir de créer d'autres œuvres dans la fiction de l'imagination. La «puissance» de l'ekphrase permet de créer des tableaux qui n'existent pas mais qui sont tellement précisément décrits qu'ils commencent à exister grâce à la poésie des textes. Sans images matérielles se dessinent donc des images littéraires qui permettent de voir dans l'imaginaire. Cependant, Yves Bonnefoy ne fait pas d'ekphrase dans *L'Arrière-pays* sans prendre son inspiration dans une œuvre identifiable et qu'il choisit de montrer entre les lignes. Comme je l'ai déjà affirmé, il faut que l'on puisse identifier la source d'inspiration qui n'est autre qu'une œuvre d'art plastique, qu'elle soit une peinture, une sculpture ou encore une photographie. Il n'est pas question de se demander à qui appartient l'image, mais comment cette image vient au monde dans l'esprit du poète. Le narrateur devient lui-même le peintre des images qu'il reçoit car il ne peut voir les nouvelles images mais seulement en lire la description.

Dans sa leçon inaugurale de la Chaire d'Etudes Comparées de la Fonction Poétique au Collège de France (1981), Yves Bonnefoy s'interroge sur l'importance et la fonction de l'image dans la poésie. Pour lui, le langage est poésie tout comme la poésie permet l'invention d'un certain langage, et donc l'auteur en « sait moins que son écriture » (8) dans son moment d'« invention » car la maîtrise de sa pensée ne peut être qu'illusoire. Pour lui, la poésie représente les méandres de l'âme humaine et une certaine recherche, détournée, des sentiments humains qui tourmentent l'esprit.

En effet, chaque poème possède une forme unique calquée sur un mouvement qui n'est jamais le même et qui change au fil de son écriture. Les poètes à leur manière peuvent communiquer ces différences habitées par les hommes tout en étant particulièrement aptes à faire partager leurs propres sensations. En évoquant l'importance de l'inspiration des profondeurs de l'esprit, Yves Bonnefoy déclare : «...appelons cet au-delà de nos représentations, cet éternel censuré ...» car «...si nous savions l'écouter, il nous assignerait nos limites.» (29). Cependant, le mot «finitude» se trouve dans la coupure de cette citation car il représente tout le contraire de ce que presque tous les autres poètes recherchent. En effet, la finitude de l'homme est ce qui le démarque des œuvres d'art qui l'entourent et qui lui sert de leurre pour finir par le perdre. L'homme doit se rappeler qu'il est mortel et que l'art lui ne l'est pas. Yves Bonnefoy représente donc pour la poésie contemporaine un repère théorique car il se sert de l'ekphrase afin d'exprimer ce qu'il ressent au plus profond de son for intérieur. Il se démarque par un style nouveau accompagné d'une myriade de poèmes.

L'importance de la philosophie de l'antiquité sur l'œuvre du poète est indéniable car il se révolte contre les idées de Luc Brisson qui rejette les images pour

leur caractère figé, et qui met en avant certains phénomènes comme la mouvance constante des objets :

Comme le monde sensible est soumis à un perpétuel changement, alors que la connaissance et le langage qui l'exprime exigent une certaine stabilité, aucune connaissance du monde sensible ne serait possible si les choses sensibles ne participaient pas à des formes intelligibles immuables (Editions du *Timée*, Garnier-Flammarion, 1996. (17-18)

Cette citation donne importance aux écrits, tout comme à ceux de Platon qui perdurent avec le temps, et qui font oublier le temps et la finitude. C'est la promesse de l'éternel qui représente le mensonge que l'homme ne doit pas croire car il ne peut pas vivre pour l'éternité comme les objets. Dans *Sous le signe de Baudelaire*, Yves Bonnefoy explique cette idée à propos des mensonges que révèlent la jouissance de la beauté, qu'elle soit textuelle ou purement visuelle, mais qu'elle fasse oublier notre propre finitude :

Le mensonge du discours est qu'il supprime l'excès. Il est lié au concept, qui cherche dans l'essence des choses qu'elles soient stables et sûres, et purifiées par le néant. L'excès, lui, est le craquement de l'essence, oubli de soi et de tout, joie autant que souffrance par néant. Le concept cache la mort. Et le discours est menteur parce qu'il ôte du monde une chose : la mort, et qu'ainsi il

annule tout. Rien n'est que par la mort. Et rien n'est vrai  
qui ne se prouve par la mort. (13)

Cette idée est renforcée dans *Yves Bonnefoy, Critical Survey of Poetry* (Baker, P ; Walters, G ; Moose, CJ) où les auteurs se penchent sur le fait que Platon ne fait aucune corrélation entre l'objet observé et sa propre expérience de cet objet dans la vie journalière, ce qui va à l'encontre de l'idée de représentation qui vient d'être évoquée. C'est pour ces raisons qu'Yves Bonnefoy s'écarte du mouvement surréaliste car il leur reproche le fait d'avoir évolué en créant comme le dit l'article de Baker, Walters, et Moose « a lack of purpose in their pursuit » car le poète veut se rapprocher de ce que les auteurs appellent le « here and now » que si l'objet peut permettre une relation affective entre lui et la poésie. Comme le dit le texte critique, il faut une vérité afin de pouvoir ressentir l'émotion qui se déclenche primordialement par la présence de la mort :

Perhaps paradoxically, the importance of life emerges truly only when one confronts the actual death of someone ... On the *Motion and Immobility of Douve*, the figure of Douve in Bonnefoy's second collection is based on a young girl of his acquaintance who died a sudden and tragic death. In this work, death is present in the form of a person who is no longer there. (1-5)

On comprend alors pourquoi l'approche poétique d'Yves Bonnefoy l'éloigne du mouvement dont il faisait partie <sup>12</sup> car il écrit une première série de poèmes qui se démarque de sa propre appartenance au mouvement surréaliste avec *On the Motion and Immobility of Douve* (1953). Dans le processus de la création artistique du poète, il insiste sur l'idée d'un objet visible, donc d'un objet libre et imprédictible qui se transforme en un objet terminé ou encore figé<sup>13</sup>. Les mots «pierre» et «oiseau» reviennent souvent dans les poèmes car ils sont des exemples de métaphores filées respectives de l'immobilité et de la mobilité, et s'illustrent avec le poème *L'oiseau des Ruines* :

L'oiseau des ruines se dégage de la mort,  
Il nidifie dans la pierre grise au soleil,  
Il a franchi toute douleur, toute mémoire,  
Il ne sait plus ce qu'est demain dans l'éternel.  
*(Early Poems, 288)*

Dans ce poème, l'oiseau représente cette âme qui arrive à sortir de la dalle, tout comme sortirait celle des cadavres enterrés sous la pierre. Cependant, l'animal imaginaire est doué d'éternité alors que l'homme, lui, est mortel. Ce sont ces endroits hétéroclites comme les ruines, les sculptures ou encore des peintures qui permettent à l'auteur de trouver son inspiration.

---

<sup>12</sup> Il s'agit du mouvement surréaliste qui l'avait d'abord formé et qui ne lui avait pas permis ensuite de s'exprimer librement à sa façon.

<sup>13</sup> «Immobilité » fait partie du titre, ce qui met l'importance de la finitude de l'homme qui ne peut échapper à la mort.

Cette attitude domine la poétique d'Yves Bonnefoy, ce qui alimente le débat sur la notion d' «image» dans ses écrits, car il veut partir d'une image figée pour en créer d'autres capables de transcrire le mouvement. Darci L Gardner dans *Pourquoi privilégier la poésie ? : La réponse des «Récits» de Bonnefoy* met aussi l'accent sur l'importance du caractère statique de l'image qui ne représente qu'un point de départ dans la poétique de l'auteur. Il insiste sur le fait que l'esthétique du poète s'explique dans un essai, *Douze tons*, qui lui-même porte sur la description d'un tableau qui parvient à «recréer l'univers», c'est-à-dire toute une série de descriptions comme celle du bouclier d'Achille qui représente une myriade d'images. En effet, le tableau déborde du cadre car sa dimension ne peut se mesurer que par les mots qui permettent d'en parler grâce à l'ekphrase et qui se définit par «cette adéquation de petits formats et de vastes sites». Cela veut dire que le tableau, malgré sa petite taille, représente une grande source d'inspiration qui le fait grandir en dehors du cadre dans l'imagination du poète. La description commence donc avec cette œuvre de petite dimension pour remplir les pages d'une grande description qui ne se voit pas dans l'œuvre mais qui en déteint tout comme l'encre lorsqu'elle rencontre l'eau et Yves Bonnefoy affirme :

Il n'est pas besoin de trop dénombrer les choses... Telle est la leçon de cette peinture : qu'on sache les écouter par le fond de silence dont ils s'élèvent .... (1989 :127,130)

Gardner met l'accent sur le fait que l'objet «... met ainsi au premier plan la perception et l'expérience des objets statiques» (18). La peinture peut donc révéler beaucoup plus qu'elle ne montre en apparence et seuls ceux qui le désirent peuvent en profiter pleinement car ils ont le don de pouvoir imaginer au-delà du cadre, c'est-à-dire

au-delà de l'œuvre. Darci L Gardner écrit à ce sujet : «il met ainsi au premier plan la perception et l'expérience des objets statiques» (18) et va encore plus loin en citant Gasarian qui dit : «... la mise en abîme dans la poésie de Bonnefoy a souvent pour effet de nous faire oublier que le poème n'est qu'une représentation» (18). En effet, le poème ne peut pas décrire littéralement une œuvre car cela n'est pas son but. Pour lui, il faut aller au-delà de l'image simple afin d'en créer tout un assemblage capable de rendre l'ensemble des impressions ressenties dans la création artistique. La littérature peut suggérer l'art plastique mais ne peut pas le remplacer car elle ne lui ressemble pas. C'est pour cette raison que l'image littéraire produite par les mots ne peut pas ressembler à l'image produite par la peinture ou par la pierre.

Cependant, il paraît que les essayistes ne s'attardent pas sur cette idée, c'est-à-dire sur le fonctionnement, l'essence et la nature de l'ekphrase. Les articles critiques qui évoquent ce procédé se penchent sur la finalité, c'est-à-dire sur l'image et non pas sur le processus créatif de cette image. Dans *L'Enterrement d'un miroir, La fonction de l'image dans la poésie d'Yves Bonnefoy* Kazuko Ogura tente d'entendre la définition et la fonction de l'image dans la poétique de l'écrivain. Dans son analyse de cette notion, «la présence» transperce les descriptions de l'auteur car la présence s'oppose à l'«absence» qui s'associe avec le futur ou le passé et Kazuko Ogura donne la définition suivante de l'image : «Définir le terme image est une tâche extrêmement malaisée, car le champ sémantique de ce mot, qui concerne toutes les activités artistiques est très vaste.» (189). D'autre part, l'article mentionne que « l'image crée un autre monde» et qu'elle est d'autant plus forte qu'elle témoigne d'une certaine «présence authentique» (200), d'une certaine vérité. Cependant, il faut s'occuper de l'essence et de la formation

d'une image afin de pouvoir comprendre son fonctionnement dans la poétique. John T. Naughton s'est aussi penché sur cette idée. Dans *The Poetics of Yves Bonnefoy*, il cherche à identifier une «orientation» ou encore «intention» dans les textes du poète. Pour lui, Yves Bonnefoy est «a painter in words» (2) et affirme plus tard que «The relationship between poetry and painting is particularly close» (12)<sup>14</sup>.

C'est pour cette raison que chez Yves Bonnefoy l'inspiration commence avec quelque chose qui existe vraiment et qui peut être identifié.

John T. Naughton pense en se référant au texte *L'Arrière-pays* que l'attraction de l'auteur pour l'art Baroque en particulier lui sert de point de départ et donc de «présence» capable de générer une image et déclare à ce sujet : «The image, both in poetry and in the visual arts, must be seen as a means and not as an end» (14) car «poetry is exchange : it is the desire to communicate about existence» (20). Cependant, il ne s'attarde pas pour expliquer les procédés de l'ekphrase dans un texte bien précis, ce qui sera justement mon propos. Il s'agira aussi de savoir, dans ces textes bien précis, s'il faut privilégier leur côté signifiant, ou bien leur côté signifié. Selon Mallarmé, par exemple, la poétique n'existe que grâce aux reflets réciproques des mots entre eux. Pour lui, les sons jouent un rôle primordial car un poème doit d'abord être entendu et cela n'est pas le jeu du hasard mais plutôt le résultat d'un grand travail. Les espaces, ou encore les tropes sont pour lui des possibilités qui permettent de multiples

---

<sup>14</sup> Cette remarque fait écho avec ce que Baudelaire avait lui aussi affirmé dans «le salon de 1846» où il compare les génies de Victor Hugo et d'Eugène Delacroix : «Trop matériel, trop attentif aux superficies de la nature, M. Victor Hugo est devenu un peintre en poésie ; Delacroix, toujours respectueux de son idéal, est souvent, à son insu, un poète en peinture» (*Ecrits sur l'art*, 158).

interprétations grâce à l'agencement des mots ou encore par l'absence de mots. Ce jeu d'interprétation entre les vocables permet alors de générer des images, où le touché du poète ou de l'écrivain se ressent indéniablement<sup>15</sup>.

Olivier Himy dans *Bonnefoy, poèmes commentés* insiste lui aussi sur cette notion de « présence » et fait référence à l'entretien du poète avec J. E. Jackson dont la conversation porte sur le désir de se séparer du mouvement surréaliste qui « a sombré dans une mauvaise présence » et déclare : « c'est par ailleurs le fonctionnement même de l'image qui serait responsable de cet échec, en effectuant un rejet du monde réel au profit de ce que Bonnefoy nomme les « mondes-images ». Il ne faut pas « enfermer la poésie dans un leurre, mais au contraire la mener à la rencontre du réel ». C'est-à-dire « tenter de rejoindre la « présence », en se défiant des faux-semblants ». (19) Cependant, Yves Bonnefoy a un besoin viscéral de se promener dans les musées ou les endroits à vestiges nombreux afin d'y trouver son inspiration. Son inspiration lui revient lorsqu'il observe de vraies œuvres d'art qui ne sont pas le produit de son imagination. C'est l'authenticité de départ qui lui permet de pouvoir s'évader ensuite, car il part donc d'un point précis.

C'est pour cette raison que le poète a écrit de nombreux textes portant sur une multitude d'œuvres d'art plastique comme *L'Arrière-pays*, « Baudelaire contre Rubens » et « *Les Découvertes de Prague* » car le premier pas dans l'invention d'une image fictive, c'est la description d'une image réelle. Ces textes montrent

---

<sup>15</sup> Mallarmé a aussi insisté le fait que les poèmes se retrouvent dépendants d'une certaine mise en page. Il ne s'agit donc pas seulement d'oralité, mais aussi de l'image laissée par des barres qui ont remplacé les mots : le poème *Un coup de dé jamais n'Abolira le hasard* a été publié comme un code informatique où les barres ont pris la place des mots. Le caractère visuel dépasse alors celui des sons.

l'importance, l'influence ou encore « la présence » dans ses descriptions – des ekphrases – portant sur des explications des ouvrages choisis. Je vais démontrer que la référence à une œuvre réelle et identifiable fait partie intégrante dans la poétique d'Yves Bonnefoy car il se nourrit de la vision de l'art plastique pour inventer sa propre vision basée sur ce qu'il a vu comme image originale où sa « présence » en est la référence. L'ekphrase est donc le vecteur qui permet au poète de s'exprimer et d'inventer ses propres images.

Afin d'expliquer le processus de l'ekphrase dans la poétique d'Yves Bonnefoy, il s'agira d'analyser trois types de textes ekphrastiques. La première partie de la réflexion s'attardera sur les ekphrases simples où l'auteur rend compte d'une œuvre réelle et identifiable. Le texte qui sera analysé sera *L'Arrière-pays* où Bonnefoy raconte son expérience avec l'art italien de la Renaissance. Il s'agira de se demander pourquoi il se sert d'une forme narrative au lieu d'une forme descriptive<sup>16</sup>. Ensuite, il faudra peser l'importance de l'effet de cette forme et la comparer avec celle qui se trouve dans un autre essai : *Rome 1630*.

Une deuxième partie s'intéressera à l'ekphrase par une personne interposée où celle-ci fait un compte rendu d'une œuvre réelle et identifiable. Le texte choisi sera «Baudelaire contre Rubens» où Bonnefoy rassemble des fragments de textes datant de l'exil de Charles Baudelaire en Belgique pour construire une vue cohérente de Rubens à travers les yeux du poète. Il s'agira de se demander si en fait Charles Baudelaire sert d'exemple pour Yves Bonnefoy, car les deux auteurs inventent des personnages qui

---

<sup>16</sup> Cette forme met l'accent sur le caractère diégétique de la narration car l'auteur fait partie de l'histoire, ce qui défavorise une description hétérodiégétique.

passent d'une narration homodiégétique à une narration extradiégétique mais avec narrateur omniscient puisqu'il invente la description de toutes pièces. Ensuite, il faudra se pencher sur ce qu'on peut chercher chez un poète malade, isolé et dépaycé comme Baudelaire. Serait-il possible de dire qu'il s'agisse du même narrateur que celui du poème «Les Phares»? La première strophe du poème y paraît plutôt négative à son sujet. De plus, Yves Bonnefoy mentionne très peu Rubens dans ses écrits. Cependant, ce que déclare le poète à propos de Rubens dans l'*Inachevable* est surprenant :

Et Rubens, dont l'absence dans mes écrits vous préoccupe ? En fait, je lui ai consacré de nombreuses pages, qui s'intitulent « Baudelaire contre Rubens », pour le défendre contre la critique des « Phares », le grand poème de Baudelaire, et les insultes que celui-ci a adressées pendant ses derniers mois de vie consciente en Belgique. Et mon sentiment sur Rubens est comme symétrique de ce que je pense de Rembrandt. Car dans les deux cas j'éprouve une grande admiration. (52)

Cette citation met l'accent sur le fait qu'aussi bien Yves Bonnefoy que Charles Baudelaire ont une passion pour la critique d'art. Ainsi, leurs vues sur les œuvres d'art plastique sont très sophistiquées et méritent d'être analysées en profondeur, tout comme leurs raisonnements.

La dernière partie portera sur les ekphrases fictives où un personnage fictif rend compte d'une œuvre fictive<sup>17</sup>. Le texte choisi sera «Les Découvertes de Prague» qui met en scène un aventurier qui « découvre » des œuvres d'une valeur inestimable. Il s'agira alors d'évaluer la fonction de la fiction et d'identifier ce qu'elle ajoute à la poétique, surtout lorsqu'il s'agit d'une découverte suivie de la perte de l'œuvre d'art rencontrée. Aussi, faudra-t-il s'interroger sur le rôle de l'ekphrase, gardienne des choses passées. En effet, on pourra se demander si elle représente un composant essentiel dans la narration et il faudra revenir à la description du Bouclier d'Achille par Homère dans *Illiade*. Cette nouvelle analyse tiendra compte de l'importance de la figure de style de l'ekphrase dans la narration d'une histoire épique<sup>18</sup> afin de se demander quel est le rôle qu'elle y joue.

L'analyse de l'ekphrase dans la poétique sera donc divisée entre trois grandes parties qui analyseront sa technique narrative permettant de mieux comprendre sa poétique. Ecrivain, poète, traducteur, essayiste, critique, Yves Bonnefoy est surtout un artiste en poésie luttant pour sauvegarder sa liberté d'expression :

Tous les moyens sont bons pour démasquer l'objet et décontenancer l'espace. La poésie à venir sera l'exploitation de ces moyens. Elle libèrera l'esprit des paralysies logiques, elle transformera les rapports de

---

<sup>17</sup> Dans ce cas, le caractère diégétique de la narration a disparu complètement et cela donne un autre aspect dans le champ sémantique.

<sup>18</sup> *L'Illiade* raconte tout premièrement le récit d'un héros qui se bat pour défendre son honneur, celui de sa famille et de son pays tout entier. La description du bouclier n'a aucun rôle dans la narration et sert uniquement d'aparté pour décrire un univers idéal où tout ce qui arrive est le contraire de ce qui se passe dans l'intrigue et toute l'histoire.

l'homme et des objets, elle transformera les rapports de  
l'homme et de la société que supposent ces objets.

*(Traité du pianiste, p. 133)*

## CHAPITRE II : L'EKPHRASE SIMPLE DANS L'ARRIERE-PAYS.

Le récit de *L'Arrière-pays* commence sous la forme homodiégétique car le narrateur ouvre la première page en déclarant : «J'ai souvent éprouvé un sentiment d'inquiétude à des carrefours » (9), ce qui sert d'abyme pour le reste de l'œuvre. En effet, la narration est une promenade dans des lieux apparemment réels mais qui bien vite sont les rêves du poète, où les chemins mènent sans logique dans des endroits qu'il découvre et où se trouvent des tableaux, des sculptures ou encore des paysages. L'inquiétude éprouvée par le protagoniste est cette prise de conscience de la finitude de l'homme, qui retrouvé face à face avec des œuvres d'art ne peut ignorer son dilemme : sa durée sur terre et sa mortalité. Le reste du texte vacille entre la narration homodiégétique et hétérodiégétique pour privilégier la troisième personne, et ainsi permettre de mettre une distance avec le narrateur. Dans ce chapitre, Yves Bonnefoy a réuni des œuvres d'art distinctes, reconnaissables et faisant partie à des mouvements et des périodes différentes. En effet, est illustré de trente-cinq reproductions en noir et en couleur d'œuvres d'art <sup>19</sup> dont certaines prennent deux pages entières. Il s'agit d'un patchwork de toutes les œuvres qui ont eu une grande influence sur son inspiration poétique. Grace aux ekphrases de ces tableaux, qu'il fait dans un ordre purement chronologique, il invite son lecteur à savourer les mots sous sa plume et à faire connaissance avec son style. *L'Arrière-pays* représente pour l'auteur cet endroit unique dans son imagination, capable de réunir dans leurs contextes toutes les œuvres qui lui

---

<sup>19</sup> On entend dire par cela peinture, sculpture, architecture et photographie.

permettent de créer sa propre poétique. Sans ses œuvres, la poésie d'Yves Bonnefoy n'existe pas. Elle a besoin d'elles comme les plantes ont besoin d'eau. Sachant que l'auteur a besoin d'images qui ne lui appartiennent pas afin de créer les siennes, il s'agira de déceler ces moments où l'image de départ se transforme pour en devenir une autre façonnée par le poète, et rejoindre cet arrière-pays qu'il s'est créé de toutes pièces et qui n'existe nulle part ailleurs que sur ses feuilles blanches remplies par sa main et sa seule imagination. Il faudra alors pour mieux l'entendre analyser son livre dans l'ordre chronologique, chercher à comprendre son rapport entre lui et l'œuvre, et enfin retrouver la nouvelle image qu'il s'est créée par l'imagination, rendue « visible » par l'écriture.

*L'Arrière-pays* paraît grâce à l'aide d'un critique de grande renommée. En effet, le manuscrit est présenté à Albert Skira afin qu'il soit publié en octobre 1971 (*Yves Bonnefoy*, 384). Cet éditeur a une importance primordiale dans le lancement du livre, car il a travaillé avec Yves Bonnefoy pour l'agencement des pages et surtout des images qui s'y trouvent. Il affirme sur l'onglet de la couverture de l'édition de 1992 : « Cette nouvelle édition de l'ouvrage paru en 1972 a été revue par l'auteur ». Le texte original ne comportait aucune image car il ne s'agissait que d'un manuscrit en l'attente d'une publication entre l'auteur et Albert Skira, comme le dit Daniel Lançon : « L'alliance subjective entre le récit de la genèse de l'œuvre et les illustrations choisies par l'auteur correspond à l'esprit de la collection » (*Yves Bonnefoy*, 388). La mise en page et le choix des images représentent un travail groupé où le poète a eu le dernier mot, et où l'emplacement et le choix des images importent aussi bien que le texte. Authentifier les œuvres n'est pas du besoin de l'écrivain qui sait où son inspiration a commencé,

mais plutôt du besoin des narrataires, ceux qui essaient d'associer les images aux mots. C'est pour cette raison que les œuvres sont soigneusement classées et répertoriées en fin de récit. Cependant, il se trouve un décalage entre les parties qui parlent de l'image et sa place dans le livre. On comprend alors que le poète choisit ce qu'il veut d'abord montrer dans les images publiées, car sans la table des illustrations, il aurait été impossible de faire des liens directs avec celles qui ont été choisies par l'auteur. Cependant, l'agencement des œuvres ne correspond pas avec le style du récit qui semble avoir été écrit comme une autobiographie et qui raconte des expériences réelles comme une sorte de recherche, mais où son objet est la création d'un arrière-pays que l'on retrouve dans les paysages picturaux, ou encore dans des photographies en noir et blanc, souvent démunies d'architecture et d'hommes connus, laissant apercevoir de grands horizons comme on en trouve dans la nature à l'état vierge.

Le style autobiographique permet de faire le rapprochement entre le poète et ce narrateur omniscient qui semble tout découvrir, à la manière des enfants et donc aussi à la manière de Rousseau, dans le sens où le narrateur se laisse guider sans prétendre savoir où les chemins le guideront. Père du style autobiographique, Rousseau a écrit pour se justifier des accusations qu'on avait contre lui, et faire table rase de toutes les rumeurs qui l'accusaient. Yves Bonnefoy, tout comme lui, a besoin de prendre des nouveaux chemins afin de pouvoir écrire et découvrir aussi quelque chose qu'il ne connaît pas. Cependant, le narrateur ne peut s'inspirer que grâce à la nature. Il lui faut aussi la représentation de la nature par d'autres, qu'il s'agisse d'un paysage ou d'une composition de tableau ou encore d'une sculpture. En effet, les descriptions sont faites comme si le protagoniste découvrait tout ce qu'il décrit pour la première fois, et c'est

pour cette raison que son approche descriptive paraît naïve par rapport aux émotions des découvertes qui sont faites en même temps. Cette approche diffère avec celle de *Rome 1630*, où le narrateur se présente comme un critique, et même un grand connaisseur de ce qu'il choisit de commenter, et qui prétend parfois prendre la place de bien d'autres critiques en assurant son propre point de vue.

Dans chaque texte, l'auteur commence par expliquer le fait qu'il éprouve un besoin viscéral de recourir aux œuvres d'art plastiques réelles et connues. La façon dont il procède diffère selon les textes, mais il a tendance à retourner aux sources de son inspiration afin de pouvoir mieux faire partager son génie littéraire : une sculpture, un tableau, des ruines, un fait historique, un personnage connu ou encore une histoire. Dans «Impossible Ekphrasis» Corinne Rondeau affirme que l'ekphrase dans cet essai n'a aucun statut révérenciel, dans le sens où les œuvres ne coïncident pas avec des numéros de pages spécifiques donnés à des œuvres précises. Son approche représente un esprit scientifique qui se doit d'analyser les descriptions de façon didactique sachant qu'elle ne paraît pas vraiment comprendre la profondeur des remarques d'Yves Bonnefoy. La poésie n'est pas une science et ne peut être analysée de cette manière. Cependant, elle paraît se contredire lorsqu'elle déclare dans son avant-dernier paragraphe :

Ainsi *L'Arrière-pays* évoque-t-il l'enfance. Enfance et peinture ouvrent le monde des images mais dans le même temps marquent un retour aux origines que le langage vient d'effacer. (30)

Le langage permet d'exprimer quelque chose qui a été vu ou vécu à la manière de son auteur sans pour autant en effacer la source, qui elle, n'a de l'intérêt que parce qu'elle est authentique. Donc, afin de pouvoir rêver comme le font les enfants, il faut d'abord un retour à une inspiration identifiable. Le même principe peut s'observer dans *Du côté de chez Swann* de Marcel Proust avec la « petite madeleine » qui permet au protagoniste de se rappeler toutes les images de son enfance à Combray : « Certes, ce qui palpite ainsi au fond de moi, ce doit être l'image, le souvenir visuel, qui, lié à cette saveur, tente de la suivre jusqu'à moi », *Du Côté de chez Swann* (38). C'est en portant la petite madeleine à sa bouche que sont revenus à Swann tous ses souvenirs imagés :

Et dès que j'eus reconnu le goût du morceau de madeleine trempé dans le tilleul que me donnait ma tante ... aussitôt la vieille maison grise sur la rue, où était sa chambre, vint comme un décor de théâtre s'appliquer au petit pavillon donnant sur le jardin ... avec la maison, la ville, la Place .... (39)

C'est l'objet, en l'occurrence un petit gâteau anodin, qui permet de former des images nouvelles parmi les anciennes et de recréer tout un univers. A la manière de Marcel Proust, Yves Bonnefoy a besoin de se référer à quelque chose d'identifiable qui lui permet de faire place à son imagination. Dans ce cas, il ne s'agit plus des papilles gustatives et du gâteau mais plutôt d'une œuvre d'art plastique qu'il goûte, lui, avec les yeux uniquement. On pourra alors comprendre que dans l'analyse de la poétique d'Yves Bonnefoy, il faudra essayer de discerner les glissements d'interprétation lorsque le poète en vient à créer ses propres images greffées sur des représentations

distinctes d'art plastique. C'est pour cette raison qu'il se sert de l'ekphrase pour faire le lien entre ce qu'il voit et ce qu'il choisit de voir, ou encore ce qu'il ne pourra jamais voir :

Et je dirai d'abord que si *L'Arrière-pays* m'est resté inaccessible – et même, je le sais bien, je l'ai toujours su, n'existe pas – il n'est pas pour autant entièrement insituable, pour peu que je renonce aux lois de continuité de la géographie ordinaire et au principe du tiers exclus.

(33)

C'est cet autre «arrière-pays», c'est celui qui appartient au passé lointain tout comme dans le récit dans *Les Sables rouges* ou *Les Grimpeurs* encore qui ont servi d'inspiration dans l'enfance du poète pour ne plus jamais le quitter. En effet, il s'agit d'un endroit imaginaire que le poète s'invente dès le plus jeune âge et dont la description ressort dans certains textes, et qui a été inspiré par des lectures faites par Yves Bonnefoy dans sa jeunesse. Cependant, les deux textes qui viennent d'être cités ne sont que des fictions, car ils sont basés sur des histoires lues par le poète et difficile à identifier précisément dans sa prose mais que l'on peut prétendre retrouver pour les ressemblances que l'on retrouve dans ses descriptions. En effet, l'auteur prétend que le texte a perdu sa référence d'autrefois, c'est-à-dire que l'on ne retrouve pas aujourd'hui ce magazine pour enfant qui proposait de raconter des histoires d'aventure dans des pays lointains. Yves Bonnefoy lui-même prétend qu'il n'a jamais remis la main sur ce texte dont il se souvient si bien. La rue Gazan où il prétend avoir trouvé son inspiration pour l'histoire de son livre *Les Sables rouges*, existe dans Paris tout près de la cité

universitaire, loin donc de Tours où il a passé les années décrites dans le livre. *Les Sables rouges* n'est connu de personne et ne peut donc servir de référence réelle comme le feraient des images identifiables et datables. D'autre part, les descriptions des paysages, des personnages qu'il rencontre et des vestiges ne s'adaptent pas à celle d'une histoire trouvée dans un journal d'adolescents. La précision des détails est invraisemblable : c'est un texte d'adulte. Aussi, le jugement esthétique cette fille qui apparaît dans l'histoire et qui le guide ne correspond pas au style de la narration, où l'auteur se promène dans un paysage désert où soudain apparaît une jeune fille qui lui fait découvrir tout un monde souterrain où des personnages de l'antiquité semblent revivre sous ses yeux. La même idée se reproduit dans le livre d'André Breton, *Nadja*, où le narrateur rencontre lui aussi une jeune femme dans des endroits insolites et où les images intercalées dans les récits ont une grande importance. Dans *L'Imaginaire métaphysique*, Yves Bonnefoy insiste sur le procédé créatif de la narration et déclare :

Et quand André Breton croise dans la rue telle jeune femme qui éveille son intérêt, celle-ci est bien, nous n'en doutons pas, ni lui-même, un être humain de sorte ordinaire, et pourtant il ne peut s'empêcher de croire que d'une façon ou d'une autre cette inconnue ressortit à une réalité supérieure, à laquelle il n'accède pas ... En d'autres mots, il y a dans l'imaginaire, dans les fictions que notre imagination invente, non seulement des êtres et des choses qui pourraient exister parmi nous ou déjà existent, mais la pensée de formes de réalités

consciemment ou non jugées supérieures à ce que notre monde nous offre, ce qui signifie en nous la conscience de différences dans l'être – dans cet en plus de la perception que l'on désigne par le mot « être » - avec même, souvent aussi, le désir d'exister là où d'autres de ces niveaux assureraient à nos vies une qualité inconnue dans ce lieu de l'exil où nous sommes. (8)

Il s'agit de cet «arrière-plan» qui permet de s'inventer un autre univers, et c'est ce texte adapté par le poète qui permet de donner foi aux «récits que l'on se fait, de mythes auxquels on tente de donner foi» (9). En effet, Yves Bonnefoy insiste sur le fait que dans ce cas précis, « l'imagination libertine » prend le dessus et l'invention de personnages désirés devient si bien détaillée que la réalité se perd dans le leurre des mots. D'autre part, il n'y eu <sup>20</sup> aucun texte qui s'appelle *Les Grimpeurs*. Il s'agit donc d'un récit inventé par un narrateur qui devrait être en dehors de la narration mais qui s'implique pour donner encore une fois des jugements personnels. Il faudra donc faire la distinction dans la poétique de l'auteur entre les œuvres d'art réelles dont il parle et les histoires auxquelles il se réfère afin de pouvoir nourrir son inspiration. En effet, tout ce qui fait penser au titre *L'Arrière-pays* fait aussi allusion aux arrière-pensées de l'auteur sur des sujets qui lui tiennent à cœur. Il s'agit de cette fille dont Yves Bonnefoy parle dans *L'inachevable* et qui serait le symbole pour l'auteur d'une première approche dans son «arrière-conscience» génératrice de son écriture :

---

<sup>20</sup> Aucun texte portant ce titre n'est disponible sur les sites de la Bibliothèque Nationale, WorldCat, Galiléo, Gil Classic et Google scholar.

Certes. Ce récit fut mon premier pressentiment de ce qui se passait dans mon arrière-conscience. Car cette jeune fille qui semble naître de ces dunes du bout du monde sous les pâles feux du disque lunaire pour interdire aux explorateurs l'accès de sa ville encore inconnue -, c'est vrai qu'elle aurait pu être pour le jeune archéologue qui va l'aimer, mais tout aussitôt la perdre, l'éducatrice autant que l'épouse : n'y avait-il restée vive en elle la paideia de l'Antiquité, fables, poésie, rhétorique, et la philosophie morale alors et les religions de mystères, et tout cela affiné encore par la longue épreuve de la survie au désert ? (242-3)

C'est en 1970 que commence la création du livre *L'Arrière-pays* où la première intention est « d'écrire une méditation sur la beauté d'objets comme les plats anciens, sujets esquissés dans son bref essai consacré à Byzance dix ans plus tôt. » (*Yves Bonnefoy*, 384). Cet exercice rappelle celui d'Arcimboldo qui met la poésie en image avec des peintures faites de fruits et légumes, de plats pour représenter des portraits d'hommes. Ces portraits ne dépeignent un être humain (personnifiant une saison, d'ailleurs) que par des concepts visuels déjà ancrés dans l'interprétation symbolique. Pour Yves Bonnefoy, il s'agit aussi de dépeindre ce qu'il aime le plus voir et qui le rapproche de sa propre histoire. Il n'utilise pas de formes grotesques comme Arcimboldo, mais plutôt des tableaux de paysages où l'horizon peut s'entrevoir et

laisser place à l'imagination et où les dessins de l'arrière-plan sont si petits qu'il faut deviner ou imaginer ce qui s'y trouve.

On peut donc comprendre alors la richesse du discours ekphrastique pour les écrivains qui décident de mettre en mots ce qui est déjà exprimé par la peinture : le contraste entre le sombre et le clair qui peut exprimer la douleur ou la joie, le choix des couleurs qui peut annoncer le ton du sujet exprimé, le nombre de plans qui annonce la profondeur, les coups de pinceaux qui mettent l'accent sur l'acte du peintre, le choix de représentation –hommes ou paysages- qui permet de concentrer le regard et donc l'attention sur quelque chose de bien précis, la perspective qui demande de porter le regard sur quelque chose en particulier, le sujet du tableau et sa fidélité de représentation, l'âge et l'endroit où la peinture se trouve, le jeu de représentation des objets sous forme métaphorique ou plus métonymique. Les aspects qui viennent d'être énumérés ne sont qu'une myriade de possibilités sachant que l'art et le langage renferment entre eux tout un univers de possibilités.

C'est pour cette raison que le titre du récit avait été tout d'abord « *L'Idée d'Arrière-pays* », vu par l'auteur comme « une réflexion philosophique sur les images » où l'importance de l'interprétation créatrice des images permet de pouvoir en recréer d'autres qui sont elles, des images logées dans l'imagination uniquement. C'est lors d'un séjour en Provence que le récit se retrouve modifié « prenant la forme d'éléments autobiographiques ». L'auteur évoque ses souvenirs d'enfance qui l'ont vraiment marqué et qui font partie intégrale de sa poétique.

L'enfance représente donc une partie intégrale de la créativité pour l'auteur, car elle lui permet de regarder ou d'analyser les œuvres <sup>21</sup> sans préconcepts ou jugements. L'habileté que possèdent les enfants pourrait peut-être s'expliquer par un certain ésotérisme qui se retrouve dans le mouvement surréaliste. Dans son chapitre *L'Arrière-pays, première anamnèse*, Daniel Lançon met l'accent sur le besoin d'un retour au passé. Cette idée expliquerait le sous-titre qui évoque un désir de s'identifier aux personnages ou aux personnes qui ont vécu des sensations semblables à celle de l'auteur. L'anamnèse représente le fait de recouvrer la connaissance totale de ses propres existences antérieures<sup>22</sup>. Les images permettent de voyager dans l'univers et dans le temps et Yves Bonnefoy entreprend l'écriture d'un récit aux éléments autobiographiques, ce qui expliquerait le retour aux images passées où l'auteur pourrait se retrouver et s'identifier sous une autre forme : un personnage réincarné car il fait référence à des souvenirs d'enfance où un petit garçon s'imagine tout un univers<sup>23</sup>.

Cependant, Yves Bonnefoy n'aime pas attacher d'importance aux personnages car il a une autre vision du roman balzacien, qui elle, s'attarde sur la psychologie des personnages et leur interaction avec le monde qui les entoure. Dans les romans balzaciens, il y a un besoin viscéral de décrire les objets afin de pouvoir appuyer sur les tempéraments des protagonistes, et de ce fait, faire avancer parfois l'intrigue et enlever un certain mystère aux dénouements. Il reproche à ce grand écrivain son gout

---

<sup>21</sup> Plastiques ou non.

<sup>22</sup> Il s'agit de se ressourcer dans des vie antérieures à la sienne, c'est-à-dire à celles qui étaient autres que celle d'aujourd'hui. La réincarnation joue un rôle important dans l'inconscient la poétique de l'auteur car il voyage aussi dans le temps, et sa présence est tellement forte qu'il se voie lui-même revivre sous une autre égide le passé évoqué par l'art plastique.

<sup>23</sup> Cependant, il s'agit d'un homme érudit qui effectue la description mentionnée.

pour des histoires banales ou des personnages du commun des mortels ont enlevé toute importance du jugement esthétique en mettant l'importance sur les interactions entre les protagonistes. Dans une interview, voici ce qu'il répond à Jean Roudaut lorsque celui-ci lui dit qu'il «récuse» la forme de l'écriture romanesque :

Je ne récus pas Stendhal ou Balzac, mais c'est un fait que je ne parviens pas à les lire, sauf quand il s'agit de *La Peau de chagrin* ou surtout de *Séraphita*. Les romans qui n'en finissent pas de se perdre dans les méandres des situations banalement sociales de la vie, ou plutôt de leurs interprétations par de la psychologie, comme on dit, ces romans me tombent des mains, la plupart du temps. Mais je place au plus haut l'esprit de Melville ou Dostoïevski, j'aime Conrad ou Alain-Fournier, parce que chez eux, à degrés divers, les grandes aspirations dites métaphysiques, et leur chimères mais aussi leur merveilleuse énergie, se sont fait toute la place et décident de tout, même si c'est sous le couvert, quelque fois, d'une écriture apparemment «réaliste».

(*L'Inachevable*, 217)

Cette citation démontre un désir de se rapprocher des images dans les écrits, tout comme un désir de faire partager des sensations plutôt que d'offrir aux lecteurs une analyse des personnages. Le caractère autobiographique de *L'Arrière-pays* n'est présent dans la narration que pour nous informer au sujet du héros. Dans un entretien

avec Paul de Sinéty, il déclare à propos de son écrit : «Ce récit fut mon premier pressentiment de ce qui se passait dans mon arrière-conscience» (242). En effet, dans le premier paragraphe le récit s'ouvre avec la notion de retour en arrière : «J'ai souvent éprouvé un sentiment d'inquiétude, à des carrefours» (*L'Arrière-pays*, 9). Les premières lignes du récit indiquent une volonté de faire un va et vient entre le passé et le présent tout en prenant en compte un déplacement dans l'espace. Il s'agit d'une grande promenade avec l'auteur où l'espace se confond avec le temps et où la poésie choisit l'expression exacte. Afin de trouver son inspiration, l'auteur a besoin de retourner aux histoires du passé, aux images et surtout aux images célèbres.

La première image du récit, coupée et de format réduit pour l'édition de poche Flammarion, renforce l'idée que l'inspiration du poète provient d'une certaine anamnèse autant visuelle pour l'art plastique, mais aussi écrite pour d'autres media comme la littérature et la philosophie. Il s'agit d'une représentation imprimée avec une épigraphe de Plotin <sup>24</sup> en écriture manuscrite et qui évoque l'Un dans sa philosophie: «Personne n'y marcherait comme sur une terre étrangère» (7). Cela pourrait servir de témoin à une nouvelle genèse en laissant une trace écrite par la main de l'auteur qui se fait encore reconnaître à la fin du livre dans une Postface. Comme l'a dit Daniel

---

<sup>24</sup> La philosophie et la conception du monde de Plotin se rapprochent de la chrétienté par son aspect ternaire qui fait écho avec la trinité. Il en vient à décomposer l'essence de l'univers et des hommes grâce à trois hypostases : l'Un, le Bien, l'Intelligence et l'Âme du monde <sup>24</sup>. Le principe suprême pour Plotin « est l'Un qui est sa propre cause et la cause de l'existence de toutes les autres choses de l'univers. Il n'a besoin d'aucun autre principe d'ordre supérieur pour « exister » ... il ne contient en lui aucune multiplicité, aucune altérité, aucune division et il n'est pas sujet au changement ; il est entièrement Un. » (Wikipédia). D'après Jérôme Laurent, une autre notion intervient : «...un émerveillement admiratif ou un étonnement interrogatif sur la nature de l'homme ou sur la beauté du monde » (Plotin, *L'un au-delà de l'être*, 5).

Lançon, cela a pour effet de produire «l’alliance subjective entre le récit et la genèse de l’œuvre et les illustrations choisies par l’auteur » et qui «correspond à l’esprit de la collection» (*Yves Bonnefoy*, 388). La philosophie de Plotin est une philosophie hypostatique mais surtout une approche pensée sur un jugement esthétique et c’est ce qu’Yves Bonnefoy la suit en invitant son narrataire à partager ses vues sur la beauté des œuvres d’art plastique. Selon John E. Jackson, il faut une certaine intimité car chaque image «ne prend véritablement son sens qu’à partir de l’avance narrative, qu’elle ponctue comme de son corps visible retrouvé» qui permet de faire un «embellissement esthétique» afin de «faire le rapport nécessaire avec le dit» (*Yves Bonnefoy*, 388).

Dans le même chapitre sur Yves Bonnefoy, l’auteur cite Renée Riese Hubert qui porte aussi un avis sur un jugement esthétique : «chaque reproduction que l’éditeur inclut dans le livre correspond à certains mots du poète, donc à une prise de conscience». Cela pourrait expliquer la présence des visages dans le livre et qui se retrouve sur la couverture, puis aux pages 7, 11, 13, 19, 28, 37, 39, 61, 69, 70, 81, 88, 93, 97, 99, 105, 108-9, 112-3,116-7, 128, 145. Il s’agit donc de vingt-six pages montrant des visages pour seize autres n’en comportant aucune. On retrouve donc au fil des pages des effigies pour la plupart de jeunes personnages, des êtres ou des divinités appartenant à différentes religions. L’amour d’Yves Bonnefoy pour la peinture est presque comme un dogme car il déclare :

Certaines œuvres nous donnent bien une idée, pourtant,  
de la virtualité impossible. Le bleu, dans la Bacchanale à

la joueuse de luth, de Poussin, a bien l'immédiateté qu'il  
faudrait à notre conscience comme un tout. (12)

Yves Bonnefoy a choisi de couper le tableau de Poussin pour ne laisser que le portrait de Bacchus versant du vin d'une main, ce qui le relie à la terre et brandissant une grappe de l'autre main ayant pour effet de le rattacher au ciel. Le Dieu se trouve au centre du tableau, mais la coupure faite par le poète semble mettre l'importance sur ce magnifique ciel aux couleurs en contre-jour lui donnant un effet dramatique. Dans le tableau de Poussin, une fille portant une robe rouge couleur sang est positionnée juste en dessous du broc, ce qui sert de métaphore pour les orgies que le vin peut susciter. Ce personnage paraît placé entre deux mondes, tout comme l'auteur qui lui se trouve «à des carrefours» et qui vit dans cet «autre pays» et qui peut se représenter soit par «une phrase» soit par «une musique», c'est-à-dire «signe et substance» (10). C'est exactement ce que l'image représente, car le signe est le mouvement du bras vers le ciel, le vin qui coule dans les verres dont la substance est le vin. En effet, lorsqu'Yves Bonnefoy se complaît à se perdre dans ses descriptions ekphrastiques, il pénètre dans un endroit où se trouve une «harmonie de sens» qui le mène à acquérir une «sorte de foi» lui permettant de voir au-delà des images, tout comme le ferait un Chrétien qui peut voir au-delà des images mythiques grâce à sa foi incontestable en Dieu. Il faut alors comprendre le fait que le poète choisit certains aspects d'un tableau qu'il décide de décrire en omettant d'autres détails. Le caractère autobiographique se retrouve car le poète décide de ne parler uniquement d'un seul personnage, tout comme lui-même en tant que narrateur homodiégétique du récit et qui conduit l'histoire comme un musicien conduit un orchestre. Cette attitude a pour effet de recréer une interprétation

du tableau, tout comme un resserrement de champ de caméra lorsqu'un cinéaste veut insister sur quelque chose dans un film. Cela donne le même effet visuel que le gros plan sur les ongles de l'héroïne serrant le dos de son amant dans le film *Hiroshima mon Amour*. L'image de la main domine toutes les autres et fait oublier le reste de la scène. Certaines critiques ont reproché à Yves Bonnefoy de ne faire aucune ekphrase des images qu'il a choisies de publier dans son récit, parce qu'ils n'ont pas compris cette idée de rapprochement de l'objectif sur les objets décrits. En effet, Daniel Lançon déclare : « Le lecteur découvre qu'aucune ekphrasis ne lui sera offerte mais bien plutôt un cheminement avec les œuvres » (*Yves Bonnefoy*, 388). Il prétend que c'est le point de départ qui identifie l'œuvre d'art pour en faire une interprétation et pour s'en éloigner dans un deuxième temps. Il devient alors difficile de pouvoir s'éloigner de la première image afin de resserrer le champ de vue sur une infime petite partie. Par exemple, pour *Hiroshima mon amour*, la main, elle aussi, devient l'intérêt principal du moment. Elle est devenue un objet esthétique et non pas un élément capable de faire avancer l'intrigue. L'imagination du poète prend bien vite le dessus sur ce qu'il a vu et reconnu, tout comme celle de Marguerite Duras renforcée par la caméra d'Alain Resnais qui a mis l'accent sur la main ou encore plus sur les ongles de l'actrice. C'est aussi le problème d'entendement de Corinne Rondeau dans *Impossible ekphrasis* qui clame les idées suivantes :

La description n'est pas une affaire de regard, Philostrate  
l'a bien noté dans *La Galerie de tableaux*. Ces tableaux  
n'existent pas, ils sont de pures fictions. Cet art descriptif  
qu'on nomme l'*ekphrasis* est l'affaire d'une production

imaginaire qui se loge dans l'auditeur. Ce qui se produit, c'est une vision, voire une vue. Et la puissance de l'image dépend de son descripteur, plus son art est grand et plus l'image se montre, se crée, alors même que seuls les mots agissent. (Revue des Belles Lettres, 76)

Yves Bonnefoy se nourrit de l'observation de la nature et de l'art plastique pour écrire, ce qui représente un univers vrai <sup>25</sup> qui n'est pas le pur produit de son imagination. Sa poétique naît grâce à l'admiration d'œuvres réelles et souvent de grande renommée, ce qui se voit dans l'interprétation des ekphrases simples car elles sont basées sur des œuvres reconnues et identifiables. Yves Bonnefoy apprécie des œuvres plastiques capables de suggérer une histoire dans la représentation d'un paysage ou de quelques personnages identifiables. Les tableaux qui représentent des scènes bibliques ont déjà un passé universel qui permet d'approcher la composition d'un tableau d'un œil averti par l'histoire qui peut se concentrer sur la forme esthétique de l'œuvre. C'est pour cette raison que le poète a choisi de parler du deuxième tableau de Poussin, *Paysage avec Agard et l'ange*, car il symbolise le voyage et la fuite, où l'esclave Agard quitte Abraham pour essayer de rentrer en Egypte <sup>26</sup> avec son fils. Le mouvement de la femme paraît très lent : elle n'a plus d'eau et doit abandonner son fils pour ne pas le voir mourir de soif lorsque Dieu arrive au secours de cette femme sous

---

<sup>25</sup> L'inspiration d'Yves Bonnefoy témoigne de l'éternel va et vient entre les arts plastiques et la littérature ainsi que leur dépendance. Connaître l'histoire cachée derrière un tableau ou une statue permet de donner une autre dimension à l'objet qui lui-même peut être décrit sous d'autres dimensions.

<sup>26</sup> Le pharaon avait donné Agar à Abraham et celui-ci lui donne tout ce dont elle a besoin pour rejoindre sa terre natale.

forme d'ange. Le ciel est ombragé et le «chérubin» semble s'envoler très vite car ses vêtements volent dans le vent. Le bras, tout comme la femme sont dirigés vers la terre promise : l'Égypte ou une terre nouvelle qu'Yves Bonnefoy appelle « l'horizon » est ce que cherchent les personnages du tableau. «La foudre immobilisée dans le ciel» désigne cet ange qui semble suspendu sur la toile mais qui sert de délivrance au pays qui «règne secrètement» et qui serait cette Égypte qu'on ne peut pas voir. Tout comme les personnages de ce tableau, le poète espère trouver un endroit magique que l'on ne peut pas imaginer vraiment car il est inconnu, et c'est pour cette raison qu'il y «... rêve, à ces carrefours...» tout comme Agar erre sans que personne ne l'attende. Il s'agit d'un chemin solitaire qui ne peut s'entreprendre que par certains personnages comme cette femme qui fuit, comme ce poète qui voyage sans trop connaître sa route.

Pour Yves Bonnefoy, le bateau est son moyen de transport favori. Il aime pouvoir apercevoir à l'horizon les paysages qui se révèlent au fur et à mesure que l'embarcation s'en approche. Pour lui, Capraia en Italie est l'endroit qu'il aime retrouver : il trouve la solitude qu'il recherche. Il aime marcher sur les rivages et regarder «bouger l'écume, signe qui cherche à se former, mais en vain» (18). Ce qui cependant attire le poète le plus, c'est l'«arrière-plan infini» qui cache «un pays en profondeur» (17). Pour Yves Bonnefoy, l'arrière-plan du «Triomphe de Battista» trace l'image de ce pays car on y voit un «labyrinthe de petites collines» aux «chemins faciles» mais à «l'arrière-plan infini» avec des «grandes plaines» où «l'horizon est si bas que les arbres et les herbes se dérobent» (18). C'est dans ce paysage qu'Yves Bonnefoy désire retrouver de «belles façades» (23) ou encore des objets qui sont pour

le poète : «mystérieux, que je rencontre parfois, dans une église, un musée, et qui me font m'arrêter comme encore à un carrefour» (23).

Dans *l'Arrière-pays*, ce sont ses ballades imaginaires qui lui permettent de rencontrer certaines toiles, elles, qui sont bien réelles mais qui bien vite deviennent autre chose grâce à la description qu'Yves Bonnefoy en fait. Par exemple, on peut assister à cette transformation de la description, ou encore de la transcription d'une image en une autre avec le tableau «La Flagellation» de Piero de la Francesca (39). Cette image, donne l'idée de transparence car le fond blanc rappelle les pages d'un livre laissées vides sciemment. Ce tableau représente un choix mythique, car le visage du personnage est blanc ou même transparent, tout comme l'arrière-plan où il se confond avec le monument qui se trouve derrière-lui. Cette partie de la façade possède de longues barres de fer qui suggèrent les outils nécessaires à la flagellation<sup>27</sup> en même temps que des barreaux de prison. Le noir et le blanc font ressortir le personnage par rapport au bâtiment. Lui aussi, vit un moment qui longe ce qui l'entoure sans pour autant en faire partie. Cependant, le saint ne montre aucune blessure et paraît méditer ou rêver tout comme Yves Bonnefoy qui se laisse à imaginer la vie dans une Rome antique.

Pour le peintre, tout comme pour Yves Bonnefoy, l'importance des mathématiques se retrouve dans l'art plastique car il permet de créer des images qui suivent de près les règles de la perspective<sup>28</sup>. Il s'agira d'évoquer dans un premier

---

<sup>27</sup> Un autre tableau de Piero de la Francesca qui s'intitule aussi La Flagellation est un dytique qui représente la scène de la passion du Christ. Il s'agit donc bien d'un sujet mystique.

<sup>28</sup> Le poète apprécie beaucoup ce peintre qui lui aussi, avait une passion pour les mathématiques. Piero de la Francesca n'était pas seulement un peintre mais

temps les photographies choisies dans le récit et de revenir à Piero della Francesca afin d'expliquer les choix de ses toiles dans l'essai. Souvent, le poète parle d'un «infini» qu'il retrouve à l'horizon de certaines images : il s'agit de ce point au loin ou peut-être de cet arrière-pays éponyme qui se cristallise sur un point visuel où les lignes parallèles se rencontrent. Par contre, un paysage dépourvu d'architecture et de personnage attire, car il sert de métaphore à cet arrière-pays que l'on peut à peine entrevoir tellement il est loin, visuellement dans la perspective de l'image. C'est pour cette raison que le poète doit l'inventer, l'imaginer et le construire dans son esprit et que certains tableaux lui servent d'inspiration pour faire la même chose. C'est ce qui se produit avec le tableau intitulé *Paysage*. Le tableau d'Edgard Degas représente un paysage où la démarcation entre la terre et le ciel se décerne à peine, ce qui porte le champ de focalisation sur un petit chemin fait de terre. Il y a donc une communion entre les deux aspects du paysage qui laissent un horizon presque invisible. Le commentaire laissé par l'auteur dans le fascicule semble mettre l'importance sur l'infinité du chemin qui se dissipe au fur et à mesure qu'il s'éloigne dans et qui se confond à l'arrière-plan. C'est ce détail anodin qui met l'accent sur les chemins que le poète suit inéluctablement et qui prennent les attributs de la nature: «un chemin qui serait la terre même ... (58-9).

---

aussi un géomètre et un mathématicien qui maîtrisait la géométrie euclidienne et la perspective. On peut reconnaître son goût pour la géométrie qui ressort dans ses toiles avec des sujets comme la philosophie, la théologie ou encore des thèmes contemporains à l'auteur. Comme le dit un article sur Wikipédia, cet artiste est très érudit et : « son travail s'inspire de la perspective géométrique inventée par Brunelleschi et théorisée par Alberti, la plasticité de Masaccio, la lumière intense qui éclaire les ombres et sature les couleurs de Fra Angelico et Domenico Veneziano et la description précise et réaliste flamande de Rogier Van der Weyden. Les autres clés de son expression poétique sont la simplification géométrique des volumes, l'immobilité des gestes cérémoniaux, et l'attention à la vérité humaine » (2).

C'est cette terre gaste qui permet de pouvoir se recueillir dans les méandres de la nature<sup>29</sup>. Sur sa toile, Degas peint un paysage de Bourgogne sans crainte des formes et des conventions. Il réalise une série de paysages faits, comme celui choisi par Yves Bonnefoy, de monotypes en couleur sur papier crème. Néophyte, il sculpte sur la toile ce qu'il a vu de mémoire chez son ami graveur Georges Jeannot («Paysages de Bourgogne», Jean-Gilles Berizzi, Musée d'Orsay). L'inspiration poétique ressurgit dans un endroit où tout ce qui importe ne sont que les lignes qui définissent l'horizon ou encore la couleur qui rappelle la terre et ce qui la recouvre. Le paysage représente le contraire du portrait dans la pensée car il reflète ce que le poète cache dans son for intérieur et ne peut dire que par les mots. Cette technique diffère de celle du portrait où les détails au sujet des personnages sont très importants et où l'arrière-plan ne compte guère. Le portrait efface l'imagination que l'on retrouve dans un paysage car tout y est dicté et expliqué sans y laisser trop d'espace à l'imagination. Dans *Le Sommeil de personne*<sup>30</sup>, Yves Bonnefoy y dédicace son essai R. M. Rilke, pour avoir aimé faire de la poésie où la nature joue un rôle essentiel. C'est à Rarogne dans le comté du Valais que ce poète Autrichien choisit l'immensité des hautes montagne et l'absence des hommes pour écrire et trouver son inspiration : un «riche» paysage où la vallée fait contraste avec «un arrière-plan» de «hautes montagnes bientôt désertes» (7). Cette

---

<sup>29</sup> Cette idée se rapproche du mythe de la Terre Désolée qui se retrouve dans la légende arthurienne du Roi Pêcheur où un homme solitaire règne seul avec la nature. Le retour à la nature symbolise un retour sur soi-même, où le calme et l'immensité du paysage devant soi permet de se recueillir sans dérangement.

<sup>30</sup> Cette remarque se justifie par le fait que le récit *Le Sommeil de personne* a été écrit un an après *L'Arrière-pays*, et donc reflète une influence sur les réflexions liées au poète R. M. Rilke.

réflexion se rapproche aussi de celle développée dans *Douze tons* et qui a été évoquée auparavant et dont l'extrait suivant apporte quelques précisions:

Une toile récente de Denise Esteban, un de ses plus petits tableaux, guère plus qu'une main largement ouverte. Pourtant, dans ce paysage d'une ferme sur l'horizon, il y a tout le ciel et – du premier plan aux montagnes, de l'ocre de la route aux bleus des lointains – beaucoup aussi de la terre. (*Sur un sculpteur et des peintres*, 127)

Cette réflexion appuie l'importance de la nature mais surtout sur celle de l'horizon. Il en vient ensuite à citer Degas qui «rencontre une main d'été par l'embrasure d'une fenêtre et renflamme, superbement, sur quelques centimètres de toile» (127-8). Cette idée d'un paysage encadré et dont le cadre délimite l'horizon fait référence au tableau *Paysage d'Italie vu par une Lucarne*, qui par les limites des bords de cette fenêtre met une «distance métaphysique» entre le paysage et l'observateur.

Dans *l'Imaginaire métaphysique*, Yves Bonnefoy propose la définition suivante :

... un ensemble à travers l'histoire humaine de récits que l'on se fait, de mythes auxquels on tente de donner foi, sur un arrière-plan de figures jugées divines ou dotées sans qu'on en prenne conscience de caractéristiques qui sont le fait du divin. (9)

Ce que fait donc le poète, c'est abolir les limites à l'horizon du paysage qui lui est infini et qui fait écho avec la finitude de l'homme. D'autre part, une grande part d'interprétation peut se faire grâce aux toits qui se dessinent tout près des bords de

l'horizon. Ce tableau tient une très grande importance dans *L'Arrière-pays* car c'est la dernière toile du texte, tout comme et elle symbolise donc une autre finalité ou un autre départ pour l'imagination. Il occupe une grande place dans la pensée esthétique du poète, et, la met en abyme. Cette ekphrase du tableau de Degas réfléchit la recherche du poète, et se calque parfaitement sur la définition de la mise en abyme :

Il y a une mise en abyme textuelle lorsqu'un texte se prend lui-même pour objet, ou se présente lui-même comme élément du récit (roman dans le roman), de la pièce (théâtrale dans le théâtre) (*Lexique des termes littéraires*. (271-2)

Il y donc dans ce tableau ce qu'Yves Bonnefoy considère le plus parlant esthétiquement tout en lui permettant de pouvoir s'y reconnaître. En effet, cette peinture rassemble tous les éléments nécessaires à l'imagination métaphysique de l'auteur : perspective, horizon, cadre, signes d'habitations, le tout ni précis ni trop flou. Les tableaux qui possèdent toutes ces qualités en même temps sont rares, car le point focal <sup>31</sup> souvent tue l'imagination dans la plupart des tableaux.

C'est le peintre Velázquez qui fait ce que le poète recherche en changeant le point de focalisation de beaucoup de ses tableaux. L'œuvre qui marque cette idée le plus est la représentation de la famille des rois d'Espagne, «Las Meninas», où le peintre se retrouve face à ses sujets et la toile montre son envers. Le couple royal ne se fait voir que dans un miroir au fond de la salle. En effet, lorsque l'on s'éloigne de la

---

<sup>31</sup> La perspective est responsable pour la transformation de certaines images, dans le sens où elle dirige l'œil vers un point d'intérêt qui va parfois à l'encontre du thème du tableau.

représentation des paysages vierges de toute humanité, c'est l'horizon qui guide la représentation et maintenant c'est l'architecture ou les personnages. C'est donc l'oeil de l'artiste qui crée un nouvel horizon qui, lui, devient le point de focalisation sur le tableau.

Un bon exemple d'agencement de la perspective à travers les personnages est le choix du tableau *La Bataille de San Romano* de Paolo Uccello, dont Yves Bonnefoy ne montre qu'une seule partie. Cette toile représente l'histoire de l'affrontement des Florentins et des Siennois, et le poète décide de couper le tableau dont il fait l'ekphrase explicite d'un morceau, et en ce sens en donne une autre représentation par une description restreinte. La chute du chef de l'armée siennoise est dépeinte de façon dramatique sur le tableau original et sert de symbole pour la défaite de la province, ce qui accentue la défaite des uns et la gloire des autres. On sait que Sienne a un grand passé dans la cavalerie, et le festival d'été tenu chaque année commémore cet amour des tournois courtois. Tout comme Homère, Yves Bonnefoy resserre le champ de vision sur une partie du bouclier où il décide de décrire certaines activités ou événements historiques. Ce qui intéresse Yves Bonnefoy dans l'image qui vient d'être évoquée, c'est la partie centrale qui décrit des morceaux de terres encadrées comme des losanges où des animaux paraissent sauter ou traverser ces champs sans pour autant faire partie de cet événement historique. C'est pourtant là que le regard du poète s'attarde, car pour lui, «l'emploi outré» et «abstrait» de la «perspective» le font s'éloigner de l'image d'ensemble du tableau (63). L'absence de jugement représentationnel est très importante pour l'auteur, ce qui a été mentionné auparavant,

car les mathématiques et les règles de la mimesis sont chères à Yves Bonnefoy qui déclare en parlant de la perspective qu'elle :

... démembré l'espace, extériorise les événements et les choses, rend fantastique les formes, lointaines les couleurs, nocturne sous l'image : et j'étais donc flatté dans mes tendances gnostiques, mais privé aussi d'une beauté simple, que j'aimais déjà plus que tout pour autant qu'elle m'apparut au loin, sous le signe d'un autre monde. (62)

Cet «autre monde», ce n'est autre que cet «Arrière-pays» où le jugement esthétique importe plus que tout autre. Pour Yves Bonnefoy, sa passion pour la beauté de ce qu'il imagine lui permet d'oublier la laideur que l'on retrouve dans la réalité. Son imagination lui permet d'effacer ce qu'il n'aime pas afin de recréer un monde sans fautes de goût qui atteint une perfection si attirante qu'elle fait oublier à l'homme sa finitude. D'autre part, ce monde imaginaire est d'autant plus beau, qu'il n'existe que dans l'esprit de celui qui l'invente et qui ne pourra jamais y séjourner.

C'est en Italie que cet univers de la beauté s'ouvre à lui et que son appréciation de l'art Italien presque mythique, le pousse à mentionner les religions et cette «promesse du Christianisme» qui ressort des œuvres et qu'il qualifie comme : «cette connaissance des bornes ... qui discernait une fin dans la condition terrestre et travaillait à l'Incarnation» (54). Cette «soif» est «soudain étanchée» grâce à «quelques tableaux de la première moitié du Quattrocento» (65).

Le début de la renaissance italienne attire le poète car elle marque les débuts d'un éloignement des techniques du Moyen Âge et voici ce qu'il affirme à ce sujet : « Ces peintres avaient décidé de la perspective autant ou plus qu'Uccello, ils avaient mieux que lui délivré l'image de son envoûtement médiéval : mais eux ne déniaient pas à l'objet sa qualité substantielle, sa transcendance à l'égard de toute formule » (64). Parlant des tableaux «plus rustiques » (68), il choisit d'expliquer son choix de deux représentations de l'enfant et la Vierge Marie. Les deux artistes sont moins connus : Cimabue et Giotto sont souvent choisis comme exemple pour l'interprétation de ce thème. Dans *Art et Illusion*, E. H Gombrich explique la que la technique des deux peintres se rapproche très sensiblement par les deux exemples qui montrent bien l'effet des «trois dimension» qui va de pair avec la trinité. Cependant, l'effet était extraordinaire chez Cimabue, mais lorsque Giotto peint, cette technique de perspective ne surprend plus car elle est déjà connue. Dans *L'Arrière-pays*, Yves Bonnefoy décrit le premier tableau de Domenico Veneziano décrit des Vierges comme «Graves, sereines, presque debout dans leur présence sans faille» (69). Dans cette représentation, le trône est peint de façon à donner une impression tridimensionnelle. Les couleurs appartiennent aux tons de la «terre» et la posture des personnages semble dirigée vers le haut, l'enfant est debout sur les genoux de sa mère qui elle, semble aussi presque levée de son siège. Dans l'autre interprétation, en noir et blanc, on ne voit aucun trône et aucune autre forme autre que celle des deux personnages principaux qui sont représentés assis. Il n'y plus de halo au-dessus de la tête de Marie mais «des guirlandes de feuilles et de fleurs naïvement empruntées aux rites dominicains» (71). Yves

Bonnefoy est attiré par cette auréole comme s'il avait été touché mythiquement par l'art de la renaissance italienne lors de ses voyages en Italie :

La rêverie n'affectait pas ma raison, toutefois elle insistait dans ma perception comme une tache, comme un halo de l'image qui, à des instants, troublait de ses irritations tout le sens. Et quand le halo se fut bien marqué, il pénétra l'art toscan, tout autant qu'il le déniait, de sa bizarre lumière ... Comment douter que l'évaluation ontologique et non la reproduction des apparences ne soit le vœu profond de l'art italien, jusqu'à la fin du baroque ? (77)

Yves Bonnefoy avance ici l'une des définitions du rapport entre l'image et l'art, et plus particulièrement de sa passion à lui pour la période baroque. Grâce à cette capacité des arts plastiques, Yves Bonnefoy se permet d'atteindre une «ataraxie» (79) - une tranquillité- et jouir pleinement de ses sens visuels. Par exemple, le tableau *Le Baptême du Christ* de Piero della Francesca dépeint des personnages remplis de lumière où un arbre et la peau des personnages semblent être de la même couleur. On y trouve donc une association entre l'arbre et la pomme qui symbolisent Eve et Adam. Dernière eux, les collines sont très sombres, ce qui rend les visages, les corps et l'arbre encore plus blancs. Ces êtres paraissent sortir d'un rêve mythique : les traits humains sont humains mais le teint est presque transparent. Encore une fois, le tableau est ici coupé et en deux parties séparées par un arbre. De l'autre côté, il y a le Christ, Saint-Jean Baptiste et la colombe du Saint-Esprit. Cependant, la trinité qui intéresse le poète n'est

pas celle où se trouve Jésus car il s'agit du trio profane dont l'un nonchalant repose sa main sur l'épaule de son voisin - et qui paraît rêver ou regarder ailleurs, en dehors de la toile. En effet, c'est le « déliement des couleurs » ou encore la « *pittura chiara* » qui provoque un changement de ton : « mais non, le soleil y venait de toutes parts ... » (80-1). Piero della Francesca est renommé pour une recherche rigoureuse de la perspective, la monumentalité plastique des personnages et surtout l'utilisation expressive de la lumière. Le tableau de Rosso Fiorentino, *Volterra*, coupé en quatre parties dépeint la descente de la croix où le Christ est tenu en haut de la toile par plusieurs personnages dans des positions extrêmes, car ils sont suspendus de manières différentes. Le poète n'en choisit qu'un quart, celui qui se trouve en bas à gauche du tableau et où la mère est portée par deux autres femmes, tout comme si elle aussi était descendue d'une croix. C'est le contraste entre les deux visages qui intéresse sûrement l'auteur : l'un noir comme la mort et l'autre pâle comme les êtres surnaturels. Cette toile juxtapose la vie et la mort, une hantise des voyages en Italie de l'auteur où les images s'enchevêtrent sur le papier :

... au-delà de cette image si claire du monde souterrain,  
de la mort, des magies qui abondent aux carrefours, se  
pressaient des entrevues de plein jour, et même d'un  
grand midi dans la chaleur d'été. (94)

Cette opposition entre la clarté et l'obscur fascine Yves Bonnefoy dans toutes ses discussions de l'art Italien. Le contraste entre les interprétations possibles de la lumière se retrouve par exemple dans l'art baroque, ce qui lui permet de retrouver deux

univers opposés<sup>32</sup>. Selon Hegel, l'art classique a atteint sa perfection alors que ce qui suit représente en quelque sorte un déclin. L'art baroque en particulier se caractérise par une période d'essai, où apparaît sur la toile quelque chose d'«insolite», «des jeux de couleur inattendues» et «une volonté d'exploiter tous les effets de la lumière» (*Le Baroque*, 42). En effet, Claude-Gilbert Dubois explique dans que le terme a apparu pour la première chez un joaillier décrivant des perles imparfaites : «la pierre de forme irrégulière». Dans les tableaux de Poussin, se retrouvent toujours ces indices d'imperfection et c'est pour cette raison qu'Yves Bonnefoy l'admire. En effet, il choisit de monter deux interprétations sur deux pages doubles de *Moïse sauvé des eaux*.

Les deux toiles sont décrites une dizaine de pages avant la présentation des reproductions. La première image est encore une fois en noir et blanc et la deuxième en couleur, comme si le poète avait d'abord voulu présenter la scène dans un code verbal dans un premier temps et puis la rendre sensible au lecteur dans un deuxième temps. Ces tableaux les plus «inspirés» et les plus «irrationnels» ont dit-il, le pouvoir de «dissiper ce charbon à demi écrasé dans l'herbe» et dont les morceaux «s'étaient émiettés sous ses pieds dans la venelle» (88-9). Il s'agit bien du voyageur-narrateur qui regarde autour de lui, lors de ses attentes de bus ou dans ses visites touristiques. Cela rappelle les personnages fictifs inventés tout comme la fille inconnue dans *Les Sables rouges* : une sorte de repoussoir qui permet au lecteur de prendre place dans le tableau verbal. A ce moment-là, le «voyageur» s'approche d'une barque, mais pas n'importe quelle barque : «un petit chaland» indicateur de l'importance de la culture romaine dans

---

<sup>32</sup> Le sombre représente le mal et l'enfer. Le clair représenter le bien et le paradis. Il s'agit d'un contraste ontologique appartenant à la culture chrétienne catholique.

le récit. Certains traits du voyageur imaginaire semblent apparaître aussi de façon détournée comme dans le tableau de Nicolas Poussin<sup>33</sup>, où lui aussi porte un panier et il rappelle cet homme très romain assis sur le côté : le Dieu du fleuve. Il y a une fusion entre les deux interprétations par l'énumération au pluriel des «berceaux d'osier», des « paniers qui doivent leur nom à l'élus de Dieu abandonné sur le fleuve », des «moïses» de son enfance. Cependant, tout sur le tableau semble ne saurait être égyptien car la pyramide n'est pas une de celles que l'on voit en Egypte et ressemble étrangement à la tombe de Cestius, situé à Rome et qui sert de monument funéraire près de la porte Saint-Paul. Les ponts horizontaux représentent la maîtrise romaine des fleuves et chaque monument est relié par des paysages d'arbres et de rochers. L'horizon est celui de l'architecture romaine toute regroupée dans un espace restreint sans pour autant respecter la réalité géographique. Le tableau constitue donc une allégorie de la naissance de Moïse dans une Egypte où les personnages et l'architecture sont romains. Nicolas Poussin en a fait la métonymie picturale, car il a rendu personnel un événement biblique en le transvasant dans un autre univers que le sien. L'allégorie du fleuve, c'est-à-dire la représentation de cet homme musclé, ayant une grande barbe et versant l'eau d'un tonneau représente la partie pour le tout. L'enfant qui se retrouve au milieu de la toile représente un tournant pour l'humanité, car il ne pouvait rien faire seul dans son panier filant au cours de l'eau. Sa mort imminente figure celle des chrétiens, tout comme son existence celle des disciples de Rome aussi bien que celle du peuple des élus. Son nom en hébreu «Masha»<sup>34</sup> symbolise toute l'histoire décrite dans ce tableau.

---

<sup>33</sup> *Moïse sauvé des eaux* est la version en couleur du thème peint par Nicolas Poussin.

<sup>34</sup> Dans cette phrase le mot "masha" est un verbe qui veut dire sauver une personne des eaux.

Le fleuve est le symbole du temps qui passe avec l'eau qui court inexorablement sans ne jamais s'arrêter : une image chère à Yves Bonnefoy :

... ce qui me touche est de voir ce fleuve confirmé dans son essence d'amont de la présence de Rome, et que se marque ainsi la primauté d'un arrière-pays obscur sur le simple centre visible. Un arrière-pays qui a son aire, en somme, non loin d'Arpecchio... (118-9)

L'allégorie du fleuve permet d'agencer deux visions différentes : celle du rêve et celle du descriptif. En effet, il y a dans la composition du tableau des personnages qui racontent une histoire bien précise et en même temps, il y a un triangle lumineux qui provient de l'imagination : l'éclair sur l'eau, le ciel, la femme à qui le bébé est destiné et dont la robe blanche luit dans un paysage aux couleurs terrestres. La coïncidence entre ces éléments n'est pas un phénomène logique mais plutôt un phénomène esthétique, comme il se voit dans la description de deux tableaux abstraits qui sert de chapitre ultime à *L'Arrière-pays*.

Le premier tableau est celui de Miklos Bokor, un peintre avec qui il se lie d'amitié et pour qui il préface plusieurs expositions. Il utilise des couleurs vives, avec une dominance de vert et de couleurs que l'on retrouve dans «un jardin empli d'oiseaux colorés» et de «feuillage» et où on peut se permettre de rêver ou encore d'imaginer paysages ou œuvres d'art (142). Cependant, le «jardin» imaginaire n'est que cette énorme bibliothèque où les plantes deviennent des livres : «les épis que font les rayons de livres» provoquent comme une explosion de couleurs, une sorte de feu d'artifice que l'on retrouve schématisé dans le dessin de la page 138-9. La nature est transformée en

une pièce sombre et imposante comme le sont dans la réalité toutes les grandes bibliothèques. Un «linguiste» et un «historien» s’y retrouvent et s’y voient arguer sur la nature et la raison de l’art qui est en quelque sorte le débat dont s’occupe le poète : «L’historien, c’était moi, et tout mon passé et tout mon possible, tout l’aperçu et tout l’inconnu se prenaient violemment dans cette masse» (147). En effet, il paraît que l’histoire attache une importance primordiale dans la création artistique, mais que l’écriture naissante ne peut se retrouver dans le passé mais fait partie du présent dans l’acte de la narration :

C’est dans mon devenir, que je puis garder ouvert, et non dans le texte clos, que dois s’inscrire et fleurir, si elle a sens pour moi, comme je le crois, et fructifier, cette vision, cette pensée proche. Ce sera lui le creuset où *L’Arrière-pays*, s’étant dissipé, se réforme, où l’ici vacant cristallise. (149)

Il s’agit de la description qui se rapporte au tableau de Piet Mondrian qui s’intitule *Le Nuage rouge*, et qui sert d’intertexte pour l’essai d’Yves Bonnefoy du même nom. C’est dans le passage de ce récit que le poète évoque sa passion pour un art de style baroque, ce qu’il «aime, transsubstantie, ce qui est limité, ce qui passe...» (150). En effet, le peintre faisant la partie principale du mouvement du cubisme, Mondrian, en vient à retourner aux couleurs primaires, et décide d’amalgamer la nature par rapport aux sentiments et non aux conventions. C’est pour cette raison que le ciel est rouge car il y trouve de la passion et que l’herbe est bleue car elle métaphorise le calme. Il recherche un rapport poétique avec la nature afin de pouvoir exprimer des

jugements sur ce qui l'entoure, rapports, qui viennent des profondeurs de son for intérieur. Cette approche aussi celle d'Yves Bonnefoy lorsqu'il s'exerce à faire des ekphrases sur des œuvres qui lui parlent au plus profond de lui-même, car elles lui permettent de porter des jugements esthétiques sur ce qui l'entoure. Afin s'interroger de plus près au sujet des rapports entre les tableaux de la Renaissance Italienne et les textes d'Yves Bonnefoy, il faudra se pencher sur un autre essai, qui lui, abordera une seule période ou encore un seul genre artistique : l'art baroque à Rome.

### CHAPITRE III : YVES BONNEFOY, *ROME 1630*.

C'est pendant l'été 1966 à Valsaintes en Haute-Provence que naît *Rome 1630* : *l'horizon du premier baroque*. Le récit compte douze chapitres dont cinq paraissent dans *Preuves* en Novembre 1966 (Yves Bonnefoy, 302). Publié dans son ensemble pour la première fois en 1970 après avoir eu de longues péripéties avec l'éditeur italien, *Rome 1630* bénéficie de «quelques corrections d'écriture» avec des remises à jour en notes et un essai écrit en 1989 pour l'exposition au Grand Palais sur Caravage qu'Yves Bonnefoy rebaptise «Un siècle du culte des images» et qui se retrouve dans l'édition révisée de *Rome 1630* (Edition Flammarion 1994, 219-61). Il faut insister sur l'influence baudelairienne qui déteint sur la poétique d'Yves Bonnefoy qui lui aussi, tout comme Baudelaire, se voit critiquer l'art plastique des autres. Ces deux poètes partagent la même passion des images, comme le témoignent les deux premiers vers du poème de Baudelaire «Le voyage» : « Pour l'enfant, amoureux des cartes et d'estampes, l'univers est égal à son vaste appétit » (Les Fleurs du Mal, 177). C'est pour cette raison que le premier livre montre la passion pour les illustrations qui s'y retrouvent en grand format. D'autre part, il faut aussi insister sur le fait que le livre est édité simultanément par l'éditeur Italien Istituto Editoriale Italiano et l'éditeur français Flammarion. Cette double sortie de l'édition de l'œuvre démontre sa qualité pour un public italien bien plus familiarisé avec son propre art, et qui se voit en mesure de juger les commentaires de l'auteur. *Rome 1630* est un texte de cent vingt pages grand format, avec cent soixante-quinze illustrations en noir et blanc dont seize sont en

couleur. Il y a une soixantaine de pages où l'image occupe toute la place sur une page entière au lieu de ne s'en approprier qu'une seule partie. A la fin du texte, se trouvent trente-deux «Notes et compléments» qui ne figurent pas dans la version plus moderne, et qui attestent d'une approche différente. Il semble que les commentaires soient vierges du style de l'auteur dans le sens où ils ne font pas partie du récit, car dans l'autre édition il s'agit d'un autre essai. On peut donc affirmer que l'édition de 1970 rend mieux compte que l'édition de poche de 1994, car elle contient la moitié du nombre du texte en images, et que l'essai «Le culte des images » manque sachant qu'il a été écrit ultérieurement. Dans la première édition de l'ouvrage, la plus grande image est celle du chapiteau du Baldaquin en noir et blanc du Bernin, accompagnée en première page d'une illustration en couleur de l'œuvre d'art en entier. Le deuxième artiste qui fait l'admiration d'Yves Bonnefoy sera Nicolas Poussin dont «L'empire de Flore» illustre le commencement du premier chapitre. On peut alors comprendre d'emblée l'importance de l'image qui sert d'incipit aux récits qui présente les artistes avant de rentrer plus en détail sur leur travail. L'agencement de ces deux œuvres annonce la prépondérance de ces deux artistes dans l'essai, et il s'agira de revenir à eux en faisant des analyses ekphrastiques. Il faut insister sur le fait que la maison d'édition Italienne Instituto Editoriale Italiano à Milan et Flammarion à Paris, ont collaboré ensemble pour la parution de cet ouvrage. En effet, comme le dit Daniel Lançon, la conception et l'écriture de la première version de l'essai «...sont tout à fait contemporaines d'*Un rêve fait à Mantoue* : la tonalité de l'essai de décembre 1965, consacré au spécialiste du baroque Pierre Charpentrat, repris dans ce dernier livre, le prouve aisément» (Yves Bonnefoy, 304).

Tout comme dans *L'Arrière-pays* où l'auteur déclare : «j'ai souvent éprouvé un sentiment d'inquiétude, à des carrefours» (*Arrière-pays*, 9) l'incipit insiste sur l'incertitude de ce que l'on peut retrouver à Rome au « ...carrefour aux innombrables passants, aux rencontres imprévisibles ... (*Rome 1630*, 2). C'est «le jeu de la nécessité avec le hasard» qui s'accorde avec l'étude de l'art romain qui lui aussi joue avec les méthodes imprévisibles de représentation des images et plus particulièrement le Seicento. Yves Bonnefoy semble proposer un tour général du mouvement artistique de cette époque, tout en commençant par instruire son lecteur grâce à ses grandes connaissances artistiques et historiques. Cependant, son regard n'est pas celui d'un expert objectif car il juge, décrit, décortique et surtout choisit ce qui l'attire le plus chez les artistes et se permet de faire de «singuliers glissements» (13) qui ôtent sa valeur véridique aux œuvres choisies. Au lieu de prendre comme point de départ une œuvre particulière, il choisit un peintre pour se pencher sur l'évolution de sa technique artistique et le replacer dans le temps et dans l'espace du mouvement dans lequel il se trouve. Ensuite, il s'attarde sur la description de tableaux choisis uniquement par goût et non pas par nécessité afin d'appuyer ce qu'il avait dit auparavant. Yves Bonnefoy a donc la nécessité viscérale de recourir à l'anamnèse dans ses descriptions de tableau, tout en gardant dans ses récits sur l'art une certaine chronologie. Souvent, il fait appel à la notion de réel, ce qui expliquerait le fait qu'il ne peut pas décrire ses propres images sans qu'elles aient été inspirées par le travail d'autres bien réel. Cependant, la façon dont il procède est invisible car il passe de l'image connue aux yeux universels à la sienne sans pour autant donner quelque indice que ce soit à ses lecteurs. Il faudra donc

se pencher sur les glissements que le poète fait afin de s'attarder sur des aspects picturaux qui n'ont vraiment d'importance que dans sa propre pensée.

Yves Bonnefoy a recours à l'architecture dans la peinture car elle lui permet, grâce aux pointes de fuite, de s'évader de l'image proprement dite. La peinture attire les yeux par un jeu de couleurs juxtaposées et surtout par la composition de l'image, c'est-à-dire des lignes permettant au regard de comprendre où se trouve le point de focalisation, et donc de comprendre où le peintre a voulu attirer l'œil. Il se découvre une passion pour le peintre Nicolas Poussin <sup>35</sup> car ses peintures semblent regrouper ce que le poète recherche et aime décrire, et il peut souvent retrouver dans les compositions des tableaux des monuments historiques reconnaissables à valeur symbolique. Cependant, lorsque l'on regarde des monuments faits de pierre au lieu d'une simple toile, on ne peut pas oublier la prestance et la lourdeur de ceux-ci qui poussent à imposer leurs idées par leur poids et leur grandeur. Dans ce sens, la majestueuse prestance d'un édifice peut imposer sa façon de voir l'univers comme il s'impose dans l'espace par son volume.

En effet, il y a un tiraillement entre deux aspects : le côté massif et le côté raffiné. La pierre est durable et ne peut souffrir comme l'homme, et peut aussi porter un message pour l'éternité. L'art baroque, comme l'explique Heinrich Wölfflin dans *Renaissance and Baroque* représente l'exagération en tous sens, qu'il s'agisse de la masse ou encore du sujet traité. D'autre part, l'œuvre ne doit pas montrer la

---

<sup>35</sup> « Qu'il s'agisse de l'opposition de l'ombre et de la couleur, de celle de la présence et de l'absence ou encore de la destruction et du salut, Bättschmann excelle à reconnaître dans la peinture de Poussin une tendance créatrice », *Quinzaine littéraire* - 670, 16.

proportionnalité ou une harmonie quelconque : «... the aim of this style is not to represent a perfect state, but to suggest an incomplete process and a movement towards its completion» (67). C'est ce paradoxe entre la perfection du talent des artistes et leur désir de la transgresser, qui permet de déclencher chez Yves Bonnefoy cette attirance pour cette période artistique si riche et si obscure. En effet, c'est cette recherche de la compréhension de cette «nuance du bizarre» comme la définit Diderot dans son encyclopédie<sup>36</sup>, et qu'il qualifie aussi de «raffinement» ou qui plus est «abus». Par ce jeu des représentations, l'homme se voit happé par un nouveau style, qui par sa beauté en vient à devenir un leurre qui fait oublier la mortalité à ceux qui l'admirent :

C'est Rome qui fait entendre dans sa peinture profane  
nourrie de statuaire antique sa grande leçon de  
mélancolie. N'est-elle pas à la fois le signe d'une réalité  
glorieuse et l'évidence de son absence ? Sans être pour  
autant la seule incitation à des pensées de la sorte,  
comme je voudrais le montrer. (18)

Il y a donc un langage binaire qui oppose toujours deux entités et qui fait tout remettre en question. Cette idée se rapproche de celle de Pascal contemporain (1650) au mouvement baroque, et qui parle de la dualité incarnée dans les images. En effet, il se penche sur l'apport que l'art peut avoir pour l'homme. Dans la partie XIX de son recueil *Les pensées* intitulé «Que la loi était figurative», il semblerait que Pascal dans deux phrases se rapproche de la pensée d'Yves Bonnefoy : «Un portrait porte absence

---

<sup>36</sup> Dans *Renaissance and Baroque*, Heinrich Wölfflin reprend les mots trouvés dans le texte de Diderot afin de définir au mieux le terme «baroque». (23)

et présence, plaisir et déplaisir. La réalité exclut absence et déplaisir» (678). On pourrait transformer la deuxième phrase pour affirmer que la réalité permet la présence et le plaisir. En effet, le poète lui aussi passe de l'«absence» à la «présence», ce que Pascal appelle de façon détournée le plaisir et donc aussi de l'idéalisme au réalisme. Si on essaie d'adapter cette idée à l'art baroque en Italie à Rome, on peut alors faire le transfert entre l'idée d'absence et de présence dans les jeux de lumière qui existent dans la réalité physique du monde, et qui se retrouvent dans la peinture, l'architecture et la sculpture. Cette idée permet de faire place aux formes et aux contrastes entre les parties éclairées par la lueur des œuvres d'art plastique et les parties sombres. C'est pour cette raison qu'Yves Bonnefoy préfère les photos en noir et blanc dans son livre grand format, car elles permettent de mieux apprécier les ombres naturelles faites par la pierre pour la sculpture. Pour le dessin, il s'agit alors des préférences faites par le peintre qui décide de les mettre sur la toile, sachant que la tri-dimension a disparu. La lumière représente aussi le symbole mystique de la religion chrétienne, car se trouve une autre binarité entre Dieu et le diable, l'absence de lumière (l'enfer) et la lumière (le paradis). Dans les tout premiers poèmes d'Yves Bonnefoy, le cinquième recueil *Ce qui fut sans lumière* présente cette idée mystique de mort et de résurrection, qui pourrait se traduire par l'absence de lumière et la lumière divine dont Yves Bonnefoy parle avec une grande pudeur. Cette idée est appuyée par ce qu'affirme Heinrich Wölfflin dans son livre *Renaissance and Baroque*, en expliquant l'importance de la caractéristique principale de l'architecture baroque grâce à sa possession de « painterly quality » :

It would be simple enough to say that painterly is that  
which lends itself to be painted, that which without

addition would serve as a motif for the painter. A strictly classical temple, if it is not in ruins, is not a picturesque object. However impressive it may be as piece of architecture, it would not look monotonous in a picture ... The freedom of line and the interplay of light and shade are satisfying to the painterly taste in direct proportion to the degree to which they transgress the rules of architecture. (*Renaissance and Baroque*, 29)

En effet, pour l'auteur le contraste entre la lumière et l'ombre permet de créer indirectement un mouvement visuel grâce aux parties sombres. Cette technique, le chiaroscuro, permet de donner l'illusion d'un «physical relief» qui entraîne une projection des objets en avant ou, au contraire, au recul dans l'espace grâce au contraste entre les parties plus claires et les parties plus sombres. Pour lui, tout ce qui possède des formes régulières est mort, alors que tout ce qui possède le contraire s'anime tout naturellement et de ce fait suggère un mouvement pour créer un relief visuel qui permet de mieux regarder l'œuvre et de mieux la comprendre. Cet exemple s'illustre bien avec les escaliers du vestibule de la bibliothèque qui se trouve à Laurenziana. Comme l'explique Yves Bonnefoy, un flot imaginaire naît de l'absence de lumière pour former comme un cours d'eau grâce aux multiples ombres entre les marches qui sont aussi nombreuses que différentes. Cela peut se voir grâce aux ombres qui se dessinent sur les photos choisies par Heinrich Wölfflin dans son chapitre «The painterly style» (page 33). Il s'agit donc de mettre la lumière en évidence, grâce aux autres parties qui sont sombres et massives. Les jeux d'ombres paraissent alors couper la masse des grands

pans ou des grandes pièces des monuments architecturaux. C'est cette idée que John E. Jackson reprend dans son article «Rome Nicolas Poussin» où il déclare qu'Yves Bonnefoy dans *Rome 1630* «y étudie donc, selon une coupe transversale, un grand moment de l'histoire de l'art» (*Quinzaine littéraire* - 670, 16). Il se propose de définir la tâche d'Yves Bonnefoy de la façon suivante :

Etre artiste, pour Bonnefoy, ce n'est pas ou ce n'est que secondairement travailler à la beauté, c'est plutôt faire de la recherche et de la définition de celle-ci une interrogation sur le Salut, un salut largement identifié à l'amour. Que l'autre nom de Rome soit amour, peu de peintres l'ont éprouvé plus profondément, sans doute, que Nicolas Poussin, auquel sont consacrées de nombreuses pages de l'étude de Bonnefoy. (Page 17)

C'est la beauté dans la pierre inerte qui fascine Yves Bonnefoy car elle lui permet de s'animer malgré le handicap de sa masse qui, elle, en accord aux lois de la physique ne possède aucun mouvement à l'œil nu. En effet, il ne s'agit pas d'évoquer le monde de la chimie qui regarde les objets en mouvement en les réduisant au niveau d'atomes, en les faisant appartenir au monde visible au microscope seulement. Ce qui est construit, façonné, peint ou encore sculpté doit satisfaire tout d'abord le regard de l'homme. En effet, comme le dit Martine Créac'h dans son article « Le trait et la trace » :

*Rome, 1630* fait du dessin la transcription graphique de la pensée, conformément à une tradition fondée sur des

raisons philosophiques, étymologiques et historiques.

(*La Revue des Belles Lettres*, 44)

Ce qui plaît à Yves Bonnefoy, c'est le fait que «toutes les traditions nationales, toutes les classes de la société, tous les tempéraments peuvent s'y exprimer, ils le font» (*Rome 1630*, 8). C'est ce que fait Raphaël lorsqu'il peint «Le Triomphe de Galatée» ou encore *Madone Sixtine* avec comme le dit l'auteur «cette rotation de toutes les formes autour d'un centre mystérieux » où son œuvre apparaît comme «une sorte d'épure, où l'on aperçoit un affrontement direct de la conscience et de l'être». Cette idée revient dans la dixième note de l'essai intitulé «Galilée et les arts» où Yves Bonnefoy explique l'importance de la théorie du mouvement du corps animal ou humain qui serait fondé sur la rotation des membres autour de leurs points d'attaches «concaves ou convexes» et qui «se ramèneraient ainsi à un système de cercles et d'épicycles» (Editions de 1970, 173). Il s'agit de déceler les analogies faites sur le microcosme humain et celles sur l'univers dans les représentations artistiques. En effet, dans la *Madone Sixtine*, on peut observer cette confrontation entre la «rotation» dans l'œuvre avec celle qui se retrouve dans la recherche de la conscience pour la vérité. Dans le tableau, les draperies font penser à la forme du cercle, surtout avec le voile de la vierge qui semble avoir été exagéré par la texture et l'ampleur du trou qui se trouve dans l'étoffe. Les personnages, la servante sur la droite et les anges en bas de la composition, semblent porter un regard réfléchi sur autre chose que sur le point de focalisation, c'est-à-dire sur Marie et son enfant. La toile représente alors une prise de conscience, qui se détache de l'image pour approcher quelque chose de réel, car cette chose habite le for intérieur de la conscience. C'est le transfert entre image et présence qui passionne Yves Bonnefoy. C'est avec

l'exemple du tableau de Raphaël<sup>37</sup> et ce qui vient d'être dit, que l'on comprend l'importance du simulacre, ou un message bien plus profond que le dessin sur la toile, et qui fait constater cette prise de conscience dans la représentation symbolique et codée du tableau.

Le poète fait aussi référence à ce que dit Panofsky sur les découvertes de Kepler tout comme Galilée car il pense que son travail a pour objectif de «ruiner l'idée d'ordre cosmique». Comme le dit l'auteur, en contrepartie apparaît chez Carrache le «sentiment de rationalité». Cependant, il ne s'agit que d'un sentiment car les sujets paraissent plus réels mais se cachent derrière une accumulation de «simulacres» où ils se retrouvent encadrés dans des «superpositions de tableaux».

Les deux peintres font donc preuve de deux styles différents qui permettent d'être décrits grâce aux détails de deux tableaux : «La Fuite en Egypte» d'Annibal Carrache et «Le Triomphe de Galatée» de Raphaël. Dans le premier tableau, il s'agit d'un «avant-gardisme» où se trouvent au premier plan des personnages ordinaires «qui passent», ce qui représente «notre temps humain qui se gaspille toujours» et qui «n'est pas guéri de lui-même». Encore une fois, comme a été mentionnée l'idée de fenêtre dans *L'Arrière-pays* avec le tableau de Degas<sup>38</sup>, il s'agit d'un cadre formé par les arbres qui permet de délimiter les seconds et derniers plans et qui se retrouvent donc «pris dans les étagements de l'Intelligible». Le phénomène du cadre permet de faire un

---

<sup>37</sup> Ici, il s'agit du tableau de Raphaël, c'est-à-dire de la représentation d'une mère et d'un enfant, symbole mythique de la vie sur terre et du rôle de chacun.

<sup>38</sup> Le tableau de Degas, *Petit paysage d'Italie vu par une lucarne* forme un cadre dans le cadre tout comme le tableau de Carrache qui lui aussi représente une courbe afin de mieux suggérer la forme d'une fenêtre.

«contraste avec l'étendue plus lointaine», ce qui ramène à la «conscience du spectateur». En effet, les sujets des tableaux de Carrache sont des gens ordinaires alors que ceux de Raphael sont des personnages le plus souvent mythologiques :

Mais avec Annibal Carrache se rompt le lien entre le vécu et l'image...Carrache est plus concret dans l'idéal, plus voluptueux dans la loi, moins angoissé dans la recherche de l'être que le peintre de la Renaissance, mais c'est au prix d'un dédoublement en vérité nervalien, hölderlinien, déjà romantique. (*Rome 1630*, 16-7)

En effet, Yves Bonnefoy perçoit une attraction pour la mélancolie où Rome revit sans cesse la grandeur du passé dans sa peinture «profane nourrie de statuaire antique» (19). Il faut s'interroger sur le terme «baroque» qui ne peut se dissocier du livre d'Yves Bonnefoy. Pour Heinrich Wölfflin, contrairement au mouvement artistique de la Renaissance, le style baroque ne peut pas se définir par de simples règles théoriques. L'étymologie du terme est incertaine, mais l'auteur insiste sur le fait que cette expression fait référence à une «rough-shaped pearl» ou encore dans l'encyclopédie de Diderot la définition suivante :

Baroque, adjectif en architecture, est une nuance du bizarre. Il en est, si on veut, le raffinement, où s'il était possible de dire, l'abus ... il en est le superlatif. L'idée du baroque entraîne avec soi celle du ridicule poussé à l'excès. (*Renaissance and Baroque*, 23)

Pour Yves Bonnefoy, le style baroque dans la peinture représente une nouvelle approche de la condition humaine qui s'exprime de façon détournée, et qui peut joindre des messages destinés aux connaisseurs au sujet de toiles apparemment peintes uniquement pour leurs mécènes. C'est pour cette raison que le poète est attiré par Poussin dont la réputation est restée constante en comparaison avec celle des autres et D. Carrier en parle de la façon suivante :

Unlike most of his Roman contemporaries – the Baroque artists who became very unfashionable in the 19th century - Poussin never ceased to fascinate collectors and so has never needed to be rediscovered ... What makes Poussin paintings almost unique is the methodological problems posed by the history of their interpretation. (*Art bulletin – New York*, 1)

L'article a mis l'accent sur le fait que l'interprétation étant compliquée et parfois mise à l'abri des secrets, permet alors à ceux qui font des ekphrases de ces tableaux plus de liberté dans l'imagination. Pour le poète, l'art baroque permet de faire marcher notre conscience de façon libre, car seuls ceux qui décident de l'approcher et de la pratiquer peuvent en profiter pleinement. C'est ce que fait Yves Bonnefoy dans son récit où il propose la définition suivante du terme baroque:

L'acceptation du monde muet, la nostalgie de l'accord ancien entre apparence et beauté, l'invention d'une plus humble beauté nouvelle ou d'une forme inédite de la méditation du sacré. (*Rome 1630*, 23)

Le monde apparaît donc muet dans l'image, mais semble prendre vie dans les mots du poète, car lui, observe pour recréer sa propre image. Cependant, se trace un va-et-vient entre deux sortes de narrateurs qui oscille la connaissance et la perception, car la connaissance est universelle mais la perception unique et personnelle, surtout la perception des images. Françoise Choay a remarqué cette ambivalence dans le récit qui permet de passer d'un mode à un autre ou encore de glisser d'un domaine en un autre et déclare : «c'est Yves Bonnefoy poète qui a écrit le texte d'Yves Bonnefoy historien de l'art» (*Yves Bonnefoy*, 308).

En effet, dans son incipit écrit pour *La Revue des Belles Lettres*, il explique sa frustration pour son « ignorance » de l'histoire italienne, en mettant l'accent sur la proposition d'Henri Focillon du Collège de France :

Il y a deux Italies, disait Focillon : l'une monumentale et l'autre narrative, l'une éprise d'un art des nombres, de beauté dans les proportions, du silence qui naît de la contemplation de l'Intelligible, et l'autre tout adonnée aux délices de la fiction, celle-ci longuement nourrie de récits de miracles ou de martyrs. (*La Revue des Belles Lettres*, 11)

Il faudra se pencher sur la façon dont le narrateur passe de l'histoire ou de l'architecture au monde des images qu'il s'invente. C'est grâce à cette dualité que le poète se permet de «bâtir son propre monde» par le biais du langage et du pouvoir. Malgré lui parfois, rêver aux images qui l'amènent «au cœur cette fois de la finitude» est un but ou une finalité secrète (16). C'est l'Italie qui lui sert de source d'inspiration

et il en vient à reconnaître le danger de la «séduction des mondes images, au leurre en eux de la forme qui se dit l'être». Pour Yves Bonnefoy, la beauté du paysage permet aux artistes de pouvoir le copier pour «ses formes aussi belles que simples» lui donnant de ce fait une certaine intemporalité qui ne peut se marier avec l'existence humaine.

Il s'agira de se pencher de plus près sur des ekphrases choisies pour leur importance dans le récit car pour Yves Bonnefoy : «L'Italie est de façon comme native une terre pour les images» (18). En effet, le texte comporte lui aussi des illustrations d'œuvres choisies sciemment et citées pour démontrer un apport artistique, mais surtout un choix esthétique de la part de l'auteur. Il s'agira de s'attarder sur Le Bernin dont le nom est mentionné quarante-neuf fois et fait l'objet de treize représentations.

Haut de vingt-neuf mètres, le baldaquin de Saint-Pierre fut construit entre 1624 et 1633. Surmonté d'un globe terrestre et d'une croix, ce dais semble rejoindre les cieux depuis le sol où il repose sur quatre pieds. La forme de cette sculpture ressemble à celle du premier temple de Salomon à Jérusalem, qui était un lieu sacré de Pèlerinage au milieu duquel se trouvaient les Tables de la Loi des dix commandements. Le bois en spirale est symbolique du bois de chêne où ils étaient conservés. On peut retrouver le désir de Rome de montrer sa suprématie sur le Judaïsme et ainsi dominer le monde chrétien aux dépens d'Israël. La modénature du monument suggère aussi une grande importance de la famille Barberini avec des références aux abeilles et donc aux armes de la famille papale. Les lauriers rappellent l'importance de la présence d'Apollon mais surtout celle des arts en général. Pour Yves Bonnefoy, le dais ne doit pas se voir seulement comme un objet - tout comme dans la description qui vient d'être faite - mais surtout comme «la figure d'une rencontre» et déclare :

Bernin a opéré la transposition du visuel (leurre) à l'existentiel, du contenu au vécu – et je dirai : de l'objet à l'ange, car on voit bien maintenant, dans l'autorité de ce Baldaquin épiphanique, que l'apparence qu'on fixe, c'est le mal, c'est la substitution une fois de plus de la connaissance à l'amour. Le mal, secrète méditation de toute expérience artistique ... (*Rome 1630*, 31)

Ce Baldaquin «épiphanique» se substitue à ce que la création artistique accomplit : perdre l'homme dans un univers qui le pousse à se comparer avec l'immortalité de l'œuvre et qui en fait oublier celle de l'homme. Le leurre n'est autre que cette fausse révélation d'un objet qui ne fait que perdre ceux qui le regardent sans vraiment pouvoir s'en défaire sciemment. Cette citation rappelle ce qu'avait dit Yves Bonnefoy lors de sa leçon inaugurale au Collège de France, lorsqu'il s'interroge sur la définition de l'image, dans le sens où elle permet d'imaginer la mort et d'y croire sans pour autant la connaître, ou même sans prétendre s'en rapprocher. En effet, dans *La Présence et l'image* il déclare :

Quand les mots révèlent la mort aux hommes, quand les notions en éloignèrent les choses, creusant partout autour d'eux, et entre eux, l'évidence de leur néant, ce qui éveilla l'angoisse et incita notre espèce à cette violence qui la différencie de tout autre, il fallut bien, en effet, quelque chose comme une foi pour persister dans les mots – et tout montre que c'est aussi dans les mots, mais

entendus comme noms, criés ou appelés dans l'absence,  
que cette foi s'est cherchée. (44-5)

Il s'agit donc, pour faire face à la mort, de s'inventer une croyance en les mots qui apporte un faux réconfort car elle ne fait que masquer la vérité. C'est ce qu'évoque Yves Bonnefoy en citant Baudelaire et en parlant du double postulat où il affirme que l'homme inévitablement se retourne soit vers Dieu soit vers Satan. On passe alors d'une expérience cognitive avec la masse d'un objet qui semble s'accaparer toute l'église par son importance, à une expérience sensorielle où le spectateur en vient à ressentir dans son for intérieur le message laissé par l'artiste. La vérité de la mort est difficile à accepter, mais elle se voit vite masquée par la beauté de l'œuvre d'art, qui elle, n'est qu'un mensonge car elle ne connaît pas la mort comme l'homme et de ce fait ne peut en avoir peur. On retrouve cette idée dans le livre *Les fleurs du mal* dont le titre annonce déjà cette opposition entre deux choses apparemment sans point commun.

Il s'agira d'y revenir dans le chapitre consacré à Baudelaire. Il s'agit d'autre part d'un autre postulat : celui du classicisme en opposition à l'expression de l'art baroque qui lui, prend forme surtout dans le fond et non la forme. Le Baldaquin n'est «épiphanique» que dans le regard de celui qui le perçoit comme porteur de message révélateur car l'existence terrestre est en continuité avec le divin. Le message transmis par l'auteur impose donc ses vues et les transmet par le pouvoir des mots. Les adjectifs choisis sciemment permettent de créer une version sous l'objectif unique d'Yves Bonnefoy. Le poète s'immisce dans les paroles qu'il rapporte de l'artiste, où on peut observer un glissement de narrateur caché par une citation qui n'en est pas vraiment une, car il prétend citer mot à mot ce qu'a dit Bernin :

Eh bien, assure Bernin, le mal n'est pas que l'homme soit dans le temps, voué à la finitude, obligé à la mort – c'est seulement qu'il ait peur de cette finitude et de cette mort, et qu'il se pétrifie devants elles, comme saisi de vertige, au point que ces paroxysmes de la vie vont lui paraître aussi de l'extériorité – du néant. (*Rome 1630*, 31)

En effet, pour l'auteur, le baroque : «c'est ce passage au-dedans du rien, à l'invisible» (*Rome 1630*, 37). Donc, cette invisibilité peut se retrouver derrière les mots du poète et lui donnent son essence. C'est pour cette raison que l'exercice de l'ekphrase permet de transpercer les œuvres comme si elles vivaient elles aussi de l'intérieur comme l'a expliqué Yves Bonnefoy en parlant du Baldaquin. Il faut souligner le fait que l'art italien se démarque de l'antique par cette notion de présence de l'objet <sup>39</sup> car il s'agit comme le dit l'auteur de retrouver les clefs du *hic et nunc* responsable pour « l'expérience de résomption » qui n'apparaissait pas dans l'art grec et surtout pas dans la Renaissance Italienne. Ensuite, cette idée de rapprocher l'homme de l'immensité du Baldaquin est personnifiée par les quatre statues, qui, elles se retrouvent autour du Baldaquin.

Le chapitre cinq s'ouvre donc sur la description de ces statues, placées chacune dans une niche au pied de l'énorme coupole. Une représentation qui se clame personnelle car comme le décrit Yves Bonnefoy : «Les gestes, les visages, et les étoffes soulevées par le vent de la transcendance, c'est bien la transgression de la réalité

---

<sup>39</sup> Il s'agit de l'oeuvre d'art dans son contexte, vu en Italie dans l'endroit où il devait être montré. Ici, il s'agit d'insister sur l'importance de la présence physique qui intensifie la présence de l'idée mystique.

personnelle qui est ici indiquée, et dans un jeu de miroir qui capte et conduit sur nous le tourbillon de lumière» (40). Le pronom «nous» dans la description paraît insister sur une certaine universalité choisie par le poète, mais elle ne le serait peut-être pas par Bernin lui-même. *Le Saint-Longin* attire l'œil de l'auteur par le simple fait qu'il reflète le simulacre de la réalité. En effet, elle n'a pas de dos, et le personnage symbolise la mort du Christ avec la lance qui lui a percé le flanc, tout comme le sang jaillissant de cet acte. Il s'agit d'une autre communion qui elle n'est pas l'Ostie du dimanche mais l'harmonie entre la mort et le sauveur. Cette statue, encore une fois, n'a de sens que dans cette niche du Baldaquin, et se fait reconnaître par ce qu'appelle le poète : ce coup de théâtre joué par ces personnages inertes. Les gestes outrés des sculptures sont une marque du fait que l'art plastique baroque peut se comparer avec celui de la littérature tragique, et de ce fait vus comme un art théâtral à la manière du théâtre racinien, car le poète parle «d'une rhétorique» dans la sculpture. Les expressions sur les visages des sculptures et l'animation qui leur fait presque prendre vie, donne l'impression d'une scène ce théâtre où chaque acteur remplit un rôle bien défini. Les personnages faits de pierre sont donc comparés à des textes, ou encore à des tirades, tant leur expression gestuelle semble prétendre narrer une histoire. De cette façon, on ne peut pas nier l'aspect grandiose de l'œuvre dans son environnement, et dans ce cas précis il s'agit du Baldaquin.

Yves Bonnefoy appuie son argument en expliquant l'importance de la quadrature dans l'architecture. En effet, le jeu de trompe-l'œil et de perspective, permet d'accentuer l'effet illusionniste des contrastes de couleurs et de formes. Cette technique donne aux observateurs qui se trouvent placés au bas des édifices une impression de

grandeur qui ne peut se comprendre que dans la réalité et non pas en regardant une photographie de l'œuvre. Le poète applique cette technique à sa description de l'art baroque, car pour lui, tout comme dans sa propre poésie, il cherche entre ce qui existe sur terre et la présence divine une certaine continuité :

Rien de plus «théâtral» que ces grands arrangements de figures, qui suggèrent que l'existence terrestre est en continuité avec le divin – on veut nous faire illusion, dira-t-on, et notre plaisir à regarder ces nuées ne sera que d'une minute. (*Rome 1630*, 41)

Cependant, l'écrivain insiste sur le mensonge de cette définition car le ciel peint sur les plafonds n'est celui qui se trouve au dehors des bâtiments, c'est-à-dire dans la nature. Cependant, chaque œuvre d'art est habitée par une certaine présence, qui elle, reste à découvrir et reste secrète (42). Yves Bonnefoy passe de la peinture dans les édifices sacrés comme les églises pour en arriver aux châteaux ou encore palais.

L'architecture fait partie intégrale de la vision de la poétique de l'auteur. Tout comme les formes en spirale du Baldaquin, il se complaît à regarder les autres formes des monuments de la même époque. La ville de Rome en 1630 est dominée par la famille Barberini dont «la grande affaire» (61) est de se préoccuper de bâtir afin de marquer sa trace dans l'histoire à tout jamais. Le très grand palais Barberini de forme géométrique, montre une façade impressionnante pour son aspect massif, ce qui peut permettre de l'identifier parmi d'autres monuments de très loin pour un visiteur de passage. Cet effet contraste avec ce qui s'y trouve à l'intérieur. L'immensité des murs donne raison au travail des artistes qui se doivent décorer des pans blancs entiers sans

dessin, et de ce fait justifier leur travail jugé très important par Yves Bonnefoy. Pierre de Cortone fait partie des personnes choisies pour accomplir ce travail et pour peindre dans le grand palais. Il est mentionné trente-deux fois dans le récit, car il représente une avancée artistique qu'Yves Bonnefoy trouve passionnante, car cela provoque le désir de se lancer dans la représentation d'œuvre profane. «L'enlèvement des Sabines»<sup>40</sup> est le tableau mythique de ce peintre, et qui se trouve au musée du Capitole à Rome aujourd'hui. Le poète transpose une image dans une autre en faisant la description de ce tableau qui en fait montre des femmes enlevées contre leur gré. Pour lui, il s'agit d'une métaphore agricole car il compare cette scène avec celle des moissons où on arrache au sol les plantes destinées à être consommées tout comme ces femmes :

Dans cet *Enlèvement des Sabine*, les jeunes femmes ne semblent arrachées au sol qu'au prix d'un grand effort exercé contre une gravitation mystérieuse, on dirait de vastes gerbes qu'emportent des moissonneurs dans la chaleur de midi. (68)

Puis, la description se transpose dans un autre genre où les membres d'un personnage, tout premièrement une main, semblent servir pour construire une nouvelle prison, et de ce fait former un enclos. Cette main prend donc toute la taille du tableau car le poète déclare : «l'espace est comme une main à demi ouverte» où les membres de ces femmes forment un «enclos». Les arbres et le ciel eux aussi «coulent» tels «un sable infini» et vivent par cette main qui veut tout retenir.

---

<sup>40</sup> «L'Enlèvement des Sabines» : cette toile mesure 275 X 425 cm, ce qui peut permettre une grande analyse picturale pour ceux qui s'y arrêtent afin de l'observer de plus près.

Cette ekphrase d'une œuvre qui relate un évènement connu dans l'histoire en devient un autre. Il s'agit d'un contraste entre l'image peinte et celle d'Yves Bonnefoy où les parties du corps font référence au langage élémentaire et donc insistent sur la fonctionnalité des membres. La main et la moisson symbolisent la nourriture pour l'homme chaque jour, et on peut comparer cette idée avec celle de Heidegger lorsqu'il présente un entendement plus littéral des mots choisis par la poésie. Parfois, le sens littéral peut s'interpréter avec plus de ferveur que le sens codé car il permet de faire passer un message sans contentieux. Sur un autre niveau d'interprétation, qui elle est codée, l'image faite par les vers représente aussi pour Yves Bonnefoy ce «jardin où nature et humanité se retrouvent», tout comme dans la bible où Adam et Eve sont confrontés au début de l'existence de l'homme avec le goût amer du fruit interdit<sup>41</sup>. Le poète admire le peintre pour sa jouissance de pouvoir exercer son art plus librement. Il ne s'agit plus de représenter des sujets connus et illustres, mais plutôt des sujets sans noms et sans appartenance. Pour le narrateur, il faut se reporter aux dessins qui ont été accomplis sans pression messianique comme *Deux études d'une tête de jeune fille* ou encore *Un adolescent*, et qui représente l'*immédiat*. Cependant, l'instantanéité d'une œuvre n'appartient qu'à son créateur car elle n'a pas été commanditée par un quelconque mécène. Voici comment Yves Bonnefoy parle du tableau de Pierre de Cortonne:

Joues larges et lisses comme des fruits, yeux fendus et  
tournant comme si la tête de l'être humain suggérait la  
rotation de la terre, bouches qui semblent s'ouvrir une

---

<sup>41</sup> Cette expérience est elle, très concrète et peut faire aussi penser à Heidegger.

seconde fois à la commissure des lèvres, dans un léger  
débat de l'ombre et du trait, pour un sourire plus profond  
de la chair, les figures qu'il esquisse sont comme  
l'émanation d'une nature qui se révèle intacte dans le  
demi-sommeil de l'esprit. (*Rome 1630*, 70)

Cette citation permet de comprendre la façon dont le poète approche le façonnage des images basé sur d'autres images comme celles qui viennent à l'esprit au sujet du cosmos, et surtout celle de la rotation de la terre qui a été suggérée auparavant mais avec une autre interprétation qui se marie avec l'avancement scientifique. En effet, l'ekphrase des dessins construit un parallèle entre les formes de l'univers et celles de l'homme. Les membres (bouches, lèvres) prennent une forme qui rappelle le mouvement des planètes, et surtout la « commissure des lèvres » représente pour Yves Bonnefoy cette acceptation de Kepler pour avoir découvert les ellipses et non pas revenir, comme les peintres de la Renaissance aveugles, aux cercles symbolisant tout l'univers avec le soleil au centre. L'auteur explique plus tard que se dégager de la pensée générale et dessiner dans la nouvelle prouve un désir d'individualisation de l'artiste. C'est pour cette raison que l'œil du poète est attiré par le dessin. Pour lui, l'esprit de la Renaissance l'attire car il permet d'exprimer des idées qui ne se voient que par ceux capables d'en mesurer l'importance et donc d'apercevoir ce qu'il nomme « l'art nouveau » pour cette période. C'est aussi ce qu'il définit comme :

Une infinité de la profondeur, une perspective de l'intime, un contact toujours à vif et heureux avec les douceurs et furtivités de la belle pulpe du monde : c'est là le

mode d'être que la conscience de cette époque résume dans la notion de colore, par opposition au *disegno* analytique et spéculatif. (*Rome 1630*, 72)

Yves Bonnefoy prétend donc porter un jugement sur l'interprétation des tableaux faite par d'autres critiques décrivant de façon mécanique ou érudite ce qui a été exécuté par l'artiste, sans ressentir le langage de la poésie. Le poète, lui, perçoit l'image comme un échange entre deux univers dont il se nourrit par sa richesse d'esprit. Dans son article « Le trait et la trace : Yves Bonnefoy et le dessin », Martine Créac'h insiste sur l'importance du dessin sur la peinture. Elle rappelle cette idée décrite dans l'ekphrase qui vient d'être mentionnée :

*Rome 1630* fait du dessin la transcription de la pensée, conformément à une tradition fondée sur les raisons philosophiques, étymologiques et historiques ... L'ambiguïté du sens classique du terme *dessein*, qui jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, on le sait, a pu désigner à la fois le projet et la représentation graphique, a entretenu également cette association entre le trait et l'approche intellectuelle de la réalité. Enfin, le dessin est également discrédité, dans *Rome 1630*, parce qu'il trahit un privilège accordé à la forme qui relève, en ce début du XXVII<sup>e</sup> siècle, d'un fantasme anachronique. Le dessin hérite en effet de la dimension métaphysique que lui accorde la philosophie néoplatonicienne, une

« finalité en somme esthétique du réel. (*La Revue des Belles Lettres*, 45)

Il semble que la représentation, aussi fautive soit-elle, ne fasse qu'imiter une réalité visuelle tout en masquant le fait qu'il ne représente en fait aucune réalité. Cela fait penser à Michel Foucault avec son livre *Les mots et les choses* qui parle du dessin d'une autre façon. Il publie son ouvrage avec comme analyse dans son premier chapitre le tableau de Velázquez où il donne un titre sous la reproduction du tableau : « *Les Ménines, représentation de la représentation* ». La date de parution (1966) est très proche de celle de Rome 1630. On peut alors comprendre l'influence de la pensée de Foucault sur celle d'Yves Bonnefoy. En effet, pour l'auteur du récit étudié, il faut que le regard porté sur l'œuvre plastique se déconnecte, afin de trouver et insister sur le leurre qui perd ceux qui oublient leur condition humaine de mortalité. En effet, lorsqu'Yves Bonnefoy évoque les travaux de Carrache et Raphaël sur l'*École d'Athènes*, il déclare :

... ce qui démontre la continuité entre le divin et les créatures, c'est qu'il y a dans la forme de celles-ci, comme le dessin le révèle, une finalité mystérieuse, disons la capacité de se faire plus belle et plus harmonieuse, et ainsi de nous suggérer la perfection de l'intelligible : si bien que celui-ci apparaît comme le suprême réel, sous le voile des apparences. (*Rome 1630*, 12)

Pour le poète, Bernin a su dresser la présence de Dieu au bout de la nef de Saint-pierre, et il a su faire ressentir la présence de la conscience. Pietro da Cortona, lui, n'a pas réussi cette tâche, même si son travail était considéré comme étant «avant-gardiste», et donc ne peut être qualifié d'artiste baroque par la critique, et surtout par Yves Bonnefoy. Malgré cette remarque, le poète insiste sur le fait qu'il aime cependant dans l'art de Pietro da Cortona le fait qu'il mette en avant la sensibilité humaine ou encore la disparition de l'individualisme afin d'arriver à un art plus romantique où se « multiplient les pastorales, les romans précieux, les évocations idylliques, qu'il n'y a pas à confondre avec des fêtes baroques » (74). Cependant, dans cette multitude d'artistes, c'est un compatriote qui plait énormément à Yves Bonnefoy : Nicolas Poussin.

Pour le poète, l'artiste se démarque dès le départ car il n'est pas le protégé d'Urbain VII, des Barberini ou encore des Sacchetti. Il décide de renoncer à certaines commandes de l'Eglise, se marie et se consacre à l'étude. D'autre part, d'après Yves Bonnefoy au sujet de Poussin : «... rien n'est clair des données de son existence, et décider de son sens, c'est décider aussi sur des événements et des dates» (*Rome 1630*, 102). Cette affirmation explique l'attraction d'Yves Bonnefoy qui pourra combler les trous dans l'interprétation des descriptions de tableaux. Dans ses œuvres, le peintre réussit à être suffisamment sensuel tout en gardant en vue le fait que l'homme possède certaines limites. Il rejoint donc la pensée de la Renaissance Italienne où la prise de conscience de la mortalité règne avec le plaisir des jouissances. En évoquant cette idée, voici ce qu'Yves Bonnefoy affirme au sujet de Poussin :

Mais bientôt la blessure se réveille : et ce sont alors ces inscriptions sur des tombes, ces villes inaccessibles sur les collines, qui rappellent que la plénitude entrevue n'est qu'une illusion, à jamais. Toujours Poussin sera déchiré par ces deux intuitions opposées d'une profusion du réel et des limites de la personne. (*Rome 1630*, 106)

Lorsque l'on lit ces mots, on ne peut ignorer le tableau *Les Bergers d'Arcadie* où le crâne pour la version de Chatsworth ou la phrase latine pour la version du Louvre, ne sont en réalité que de petits détails. Cependant, ils ne sont pas anodins, car ils permettent de mettre en avant les limites de l'homme condamné inexorablement à mourir. Dans *Dessin, Couleur et Lumière*, l'ekphrase de l'auteur sur les deux tableaux mentionnés permet de comprendre l'importance de ces toiles dans l'œuvre de Poussin. La dernière, celle du Louvre, est décrite comme une sorte de testament où le mort qui se retrouve en Arcadie n'est autre que l'artiste lui-même piégé par son triste sort : se retrouver mort au paradis des délices. Le peintre se complaît à reprendre le même thème dans ses tableaux. Tout comme pour *Les Bergers d'Arcadie*, il y a deux versions de «L'Inspiration du poète». On peut comprendre le choix d'Yves Bonnefoy lui-même poète et artiste en mots. Il faudra d'abord décrire le tableau de façon générale, puis relever l'expression ekphrastique de ce tableau faite par Yves Bonnefoy.

Dans «L'inspiration du poète», le thème principal des deux toiles est le même, et met en valeur trois personnages très grands avec au centre Apollon, dieu de la Beauté, du Soleil et surtout des Arts. Tout comme dans les Bergers d'Arcadie, le centre du tableau est le point d'attraction majeur. Tout comme beaucoup de sculptures baroques,

certains personnages pointent dans certaines directions. Dans ce cas, le personnage central désigne avec sa main droite les écrits d'un poète qui se trouve devant lui. Derrière le héros se trouve Calliope la déesse de la poésie épique. Sa présence pourrait s'expliquer par le fait que trois documents reposent au sol et qui sont : *allias* (*l'Iliade* d'Homère), *Odyssea* (*l'Odyssee* d'Homère) et *Aeneidos* (*l'Enéide* de Virgile). Tout comme le deuxième tableau des *Bergers d'Arcadie*, la lumière dans la toile est diffuse et dorée avec une dominance de couleur chaude comme le jaune et le rouge. Ici, le soleil couchant semble caresser de ses rayons les vêtements et la peau des personnages. Poussin de façon subtile crée un pont entre la peinture et la poésie, entre la poétique du langage et celle des images. On peut alors comprendre pourquoi ce tableau est cher à Yves Bonnefoy car il symbolise l'harmonie entre les deux arts qui le passionnent : la poésie et la peinture.

Pour lui, la deuxième version montre «une révolution de pensée» (112), car la version du Louvre oppose les termes afin de s'expliquer. Ce tableau représente une «immobilité solennelle» au lieu d'un certain mouvement, car les personnages semblent avoir été arrêtés par le temps, et de ce fait ne montrent aucun mouvement, ce qui fait contraste avec la description des statues du Bernin <sup>42</sup>où elles semblent au contraire animées. Une «lumière d'esprit dans les ombres des pures carnations lisses» au lieu de la pure représentation d'une symétrie douée d'«obliquité», c'est la représentation de quelque chose de brumeux, c'est-à-dire codé, que l'on ne peut pas prendre au premier sens d'interprétation. L'apparition de ce que nomme Yves Bonnefoy «l'intelligible» et qu'il définit comme la « miraculeuse fusion d'une forme restée sensible et d'une pure

---

<sup>42</sup> Il s'agit du Baldaquin.

pensée (111) représente ce qui vient d'être dit. La forme dans ce qui est représenté sculpté, donc les personnages, n'est autre qu' «une réalité spirituelle» (112). Il ne s'agit pas pour le poète de la spiritualité chrétienne car le retour à la période antique a pour effet de s'en éloigner et Yves Bonnefoy déclare :

L'art chrétien est pathétique, extatique : expressionniste  
en tout cas, dès lors surtout que la ruine du vieux cosmos  
a délivré la foi dans le Christ de ses équivoques  
apolliniennes. Et la restauration de l'antique doit être  
celle aussi de la morale païenne. (113)

En effet, pour l'auteur, l'art devient une inspiration spirituelle qui, pour lui, ne signifie pas une «ascèse», c'est-à-dire une méditation apportant une admiration dans la perfection de l'art au sens propre. Il s'agit plutôt d'une «catharsis », c'est-à-dire d'une sorte d'épuration des passions par les moyens de la représentation artistique. Cette idée se retrouve dans le théâtre classique qui lui aussi trouve la source d'inspiration dans l'antiquité pour faire place à d'autres thèmes spirituels. Les spectateurs des tragédies peuvent épurer leurs passions grâce aux déboires des autres sur la scène. Yves Bonnefoy qualifie donc Poussin de peintre classique, dans le sens où il permet d'atteindre des objectifs similaires à ceux de la littérature classique. Dans ce sens, le tableau *La Peste d'Ashdod* ou encore *Le Miracle de l'Arche dans le temple de Dagon* atteste d'une évidente dualité. Les figures, comme l'explique le poète, paraissent rassemblées par «un mouvement assez vif» tout comme la version de Chatsworth des *Bergers d'Arcadie*, avec pour différence une étude attentive des expressions. L'architecture qui commande l'arrière-plan importe beaucoup, car elle met en avant

avec «la plus rigoureuse perspective» qui apporte un contraste avec les scènes représentées. Il s'agit donc, tout comme dans les poèmes, d'accentuer l'expression des sentiments en opposition avec les lignes des monuments architecturaux, ce qui permet d'engendrer une catharsis, c'est-à-dire de déclencher dans l'esprit du spectateur une émotion forte grâce à l'expression des personnages<sup>43</sup>. Yves Bonnefoy en vient à parler de l'ultime tableau, celui où se retrouvent beaucoup de personnages.

Ce qui intéresse l'auteur, c'est ce qu'il appelle « la musique des perspectives » (118) où «la structuration de l'espace contrôle même, cette fois, la répartition des figures» et où «l'obliquité du groupement baroque a bien disparu du *Triomphe*». Les couleurs dans le tableau ne se fondent pas entre le paysage et les personnages qui sont très distincts les uns par rapport aux autres et par rapport à l'architecture : « la couleur du *Triomphe de David* n'est pas agrégée à l'image, mais rapportée à *cet objet, le tableau*, qu'elle fait exister de par son harmonie propre, comme une composition tout abstraite ». En dissociant la «donnée sensible (forme, couleur)» de l'objet ou de la scène qu'il représente le peintre fait place à la musique des mots et en voici le résultat :

Par la création du tableau, devenu ainsi une fin, la donnée  
sensorielle devient esprit et le peintre aussi le devient et  
échappe à sa finitude sans cesser de jouir de ce qui est.  
(122)

C'est de cette façon qu'Yves Bonnefoy écrit, et cette citation résume en quelque sorte sa définition de l'art baroque. En effet, une œuvre d'art ne peut pas toucher les

---

<sup>43</sup> Ces personnages deviennent pour le spectateur de vrais êtres auxquels ils se comparent, ce qui a pour effet de provoquer des réactions dans le for intérieur par la force des images.

esprits directement car elle n'est pas humaine, et son essence est finie et ne changera jamais. Par contre, celui qui la regarde peut se permettre de l'interpréter à sa façon dans le sens où elle lui permet d'imaginer ce qui l'entoure avant et après sa création. La jubilation que le spectateur obtient en regardant cette œuvre rappelle cette idée de catharsis, mais dans ce cas il s'agit d'un pur plaisir hédoniste qui permet à l'homme d'oublier que lui est mortel, et donc lui faire oublier sa finitude un court moment. On retrouve cette idée dans le poème d'Yves Bonnefoy *Dans le miroir*, trouvé dans le recueil *L'heure présente* et qui illustre bien cette idée dans les deux dernières strophes :

« J'ai pris un fruit, c'était dans un miroir,  
L'image n'en fut pas troublée, le jour d'été  
En éprouve à peine un frémissement.  
J'en perçus la couleur, la saveur, la forme,  
Puis le posai, dehors. Et vint la nuit  
Dans le miroir, et les fenêtres battent ». (29)

En effet, le poète décide d'entrer ou de sortir du miroir en y prenant le «fruit», symbole de son art dans le reflet de cet illustre témoin du temps : le passé composé, le passé simple, l'imparfait ou encore le présent en fin de vers. Il s'agit de la vision du poète qui se retrouve enfermée dans ce reflet tout en étant libre d'en sortir. Il prend de quoi nourrir son âme d'artiste en y laissant ce qui ne l'intéresse pas. Les fenêtres qui semblent bouger avec le vent sont comme des portes qui se bousculent derrière les images multiples qui se retrouvent dans ce miroir, dans cet univers qu'Yves Bonnefoy s'invente si bien qu'il en veut l'image réfléchie afin d'y croire encore plus. L'une d'elle

pourrait être celle de Poussin au fin fond de son atelier. Cependant, le poète se cache derrière l'histoire de ces peintres afin de se convaincre de l'universalité de ses idées qui ne sont en fait que les siennes, celles de la description de tableau grâce à son objectif personnel. Par exemple, il voit dans «Les Bergers d'Arcadie» le testament de Poussin par la matérialisation de la toile qui servirait de parchemin pour les derniers vœux du peintre. Cependant, cela met l'accent sur le caractère subjectif de l'ekphrase.

Par exemple, Laurence D. Steefel, Jr. dans «A Neglected Shadow in Poussin's Et in Arcadia Ego» décrit à sa propre façon cette ombre sur la tombe comme le message essentiel de la toile. Tout comme Yves Bonnefoy, il se réfère à Panofsky et Blunt pour leur ekphrase connue du tableau mettant en avant une «elegiac meditation as opposed as to shocked encounter with mortality» (99). Dans *Dessin, Couleur et Lumière*, Panofsky ne fait pas vraiment d'ekphrase en commentant la toile et paraît alors décevoir Yves Bonnefoy :

Mesdames, messieurs, quand on se propose de réfléchir aux Bergers d'Arcadie, il est d'usage de s'attarder tout d'abord à l'étude qu'Erwin Panofsky a faite de ce tableau, mais pour ma part j'ai dû constater que cet essai ne disait qu'assez peu de choses sur l'œuvre proprement dite ; et que, sur deux points au moins, il est à reprendre.

(117)

En effet, il reproche au critique de s'être arrêté sur la phrase qui est inscrite sur le tombeau et d'avoir escamoté la description de la toile en elle-même en oubliant l'importance de l'art plastique. Il s'est proposé de faire une iconographie de l'œuvre en

oubliant de s'attarder sur l'ensemble de la composition du tableau. D'autre part, Panofsky se rapporte à la version du Guerchin peint vers 1618 où le début de la phrase y figure aussi. Cependant, ces mots ne sont pas gravés sur une tombe et ne peuvent donc pas servir d'épithaphe comme le tableau du Louvre. Donc, pour la critique générale, d'après Yves Bonnefoy, il s'agit «d'une prise de conscience que la mort existe ; et pour le spectateur de l'œuvre une sorte de *memento mori*, un de ces rappels de la mort que l'art chrétien faisait si souvent depuis le Moyen Age» (*Dessin, Couleur et Lumière*, 118). Le problème de cette interprétation pour le poète réside dans le fait qu'on a oublié de mentionner le caractère esthétique de l'œuvre, c'est-à-dire l'importance du style artistique du mouvement qui définit les choix du peintre et qui doit faire partie de l'analyse. Même si la peinture et la poésie sont des sœurs en art, il ne faut pas confondre ou parfois toujours substituer l'une pour l'autre. Laurence D. Steefel, Jr., lui, se penche sur l'un des détails du tableau qu'il trouve très important, c'est-à-dire cette ombre, pour en oublier tous les autres détails comme le lieu, les personnages et surtout ce grand tombeau qui se trouve derrière ce qui le préoccupe le plus.

En effet, l'article, en contrepartie, met l'accent sur le fait que l'ombre noire qui se dessine sur le tombeau de la version des Bergers d'Arcadie du Louvre a été escamotée, alors qu'elle tient une grande importance dans le tableau :

Oddly, however, one detail of the work has received little or no comment, despite its central position. This detail is the shadow cast upon the tomb by the kneeling shepherd

who traces the inscription «Et in Arcadia Ego» engraved  
on the side of the monument. (99)

En effet, Laurence D. Steefel a remarqué l'importance du dessin sur la forme verbale qui vient juste d'être évoquée. Pour lui, cette ombre qui se dessine comme une faux peut se comprendre comme une allégorie de ce mot, car il semblerait que le berger fait le lien entre la vie et cette tombe qui est dressée devant lui. Elle pourrait aussi symboliser l'outil qui fauche le temps comme il fauche les champs. On peut comprendre le caractère très subjectif de cette description qui ne doit pas s'arrêter à une seule critique. Il faut alors se demander si l'image est plus forte que la phrase latine, ou que les deux soient nécessaires afin d'aborder la compréhension du tableau. Pour Yves Bonnefoy, le petit détail ne suffit pas, car la toile doit être vue en détail et dans son ensemble afin de faire aussi un lien entre son auteur, et ce qu'il a voulu représenter à ce moment particulier de son art ou de sa vie. Pour lui, l'ombre est aussi importante que la couleur du ciel ou encore celle des personnages. Il ne faut donc pas s'attarder sur elle, mais au contraire voir tous les détails qui habitent le tableau et c'est pour cette raison que l'ekphrase faite par Yves Bonnefoy devient aussi riche dans la description de ses détails figuratifs que dans ceux reliés à la composition. La fin du chapitre dix dans *Rome 1630* marque une transition dans l'écriture. L'auteur passe d'une présentation apparemment objective pour finir subjective à une présentation des œuvres plus personnelles, où ses vues et ses idées sont mises au grand jour plus rapidement. Ce changement s'explique par le fait qu'il a choisi de finir son essai avec des artistes et des œuvres qu'il admire tant, et en oublie de retourner à cette objectivité forcée des chapitres précédents. En effet, les deux derniers ont été écrits sous le ton d'une

conclusion, voire d'une ouverture sur ce qui vient d'être analysé dans cet essai en révélant les préférences du poète dans une Rome si riche en art de toutes formes.

Le onzième chapitre s'ouvre sur la comparaison entre les artistes choisis pour leur importance et leur talent car «... il y a en eux tous la conviction que le suprême réel n'est nullement dans l'objet tangible ...» (125). En effet, il continue pour déclarer : «...N'y a-t-il pas auprès de Bernin ou Poussin un réalisme nouveau qui déjà les rendrait caducs ? » (126). Yves Bonnefoy s'oppose à l'idée de peindre des images aussi montrant un « vérisme psychologique » et qui semble utiliser la technique du trompe l'œil, ce qui marque l'avancée de l'art moderne, mais pas pour le poète (128). Il se réfère au tableau *Le Portrait du père de l'artiste* par Giovanni Serodine qu'il qualifie de moderne pour la critique, mais qui pour lui manque d'âme dans ses portraits. En effet, ce peintre se complaît à peindre les rides, les imperfections ou encore la sueur sur les visages. Pour le poète, cette nouvelle « convention » qui se propose de représenter les détails réels des personnages au point d'en oublier de style d'exécution donne une «mauvaise peinture», car elle prétend faire de la photographie et non pas de la peinture. Prendre une photo est aussi un art, mais cela ne l'est pas lorsqu'il s'agit de représenter quelque chose exactement comme il se voit dans l'objectif d'une lunette ou encore d'un appareil. Cela devient une action scientifique, c'est-à-dire un acte de copiage aussi proche que possible de la réalité, et donc cela fait perdre à l'œuvre sa valeur artistique. Il s'agira de parler du mouvement qui naît en 1630, qualifié de réaliste, et qui se qualifie par Yves Bonnefoy de «métamorphose » pour son introduction au «réalisme» dans l'art permettant de « renouveler les sujets de la peinture en Europe » (132).

Il s'agit des Bamboches, l'un des premiers groupes d'artistes nommés dans la peinture. Les peintres qui joignent ce mouvement refusent l'aide des mécènes ou de ce qu'appelle le poète «le patronage des grands». Peter Van Laer lance ce mouvement, rejoint bientôt par l'illustre Vélasquez ou encore Cornelis Van Poelenburgh et bien d'autres. Un grand marché de la peinture est né et le but est de vendre le plus de toiles possible, petit format et représentant la vie paysanne et les paysages pour la plupart. Cette évolution étonne le poète qui ne comprend pas comment ce mouvement ait pu naître de cet art de l'Intelligible et du Seicento. La dernière ekphrase du chapitre XI porte sur deux toiles de Bartholomeus Breenbergh avec deux tableaux «À Castel Bomarzo» et «Paysages avec ruines».

Les ruines sont importantes dans la poétique d'Yves Bonnefoy car il les évoque dans ses récits ou encore ses poèmes. La pierre, symbole des vestiges du passé, permet d'imaginer ce qui se trouvait dans des endroits aujourd'hui ou dans le passé détruits par le temps. Dans le poème « Ici, Toujours Ici », l'importance du souvenir est maintenu grâce à ce qui reste des vestiges passés :

Ici, toujours ici. Pierres sur pierres  
Ont bâti le pays dit par souvenir.  
A peine si le bruit de fruits simples qui tombent  
Enfièvre encore en toi le temps qui va guérir.

(Yves Bonnefoy, *Early poems*, 282)

Ce poème insiste sur l'inspiration poétique provoquée par la pierre et son influence sur le temps, car elle, tout comme l'œuvre d'art plastique est immortelle. Elle permet de voir et de servir de témoin aux constructions du passé avec cette idée de

recouvrement d'une construction par une autre : «pierres sur pierres». C'est cette vue de l'immortalité incarnée littéralement dans la pierre qui permet au poète de réaliser dans ce cas l'importance de l'autre personne symbolisée par ce «toi» que seul le poète connaît. Dans un autre poème, il personnifie aussi la pierre pour lui donner le symbole du témoin du temps grâce à son immortalité. Dans *Une voix*, on peut ressentir cette angoisse de la mort, tout comme beaucoup de poèmes de Baudelaire, et qui se déguise sous «le temps» qui «mûrissait» :

Hier régnant désert, j'étais feuille sauvage  
Et libre de mourir,  
Mais le temps mûrissait, plainte noire des  
combes,  
La blessure de l'eau dans les pierres du jour.

(Yves Bonnefoy, *Early poems*, 270)

Cette idée d'angoisse se retrouve aussi dans l'art des peintres Hollandais où Yves Bonnefoy le définit comme étant un art «tout en impatience, intuition, captations rapides – mais où l'on sent l'anxiété d'une ombre furtive à saisir» (141). La description du tableau réside en une accumulation des noms communs appartenant à la nature : ombre, terre, roches, cascades, grottes et ciel, obscurs poussées du végétal, un beau fronton de soleil. Puis, ces attributs sont qualifiés de «nodosités», les «surgissements», «deux réalités, l'une physique, l'autre l'âme, qui sont toujours mêlées mais ne peuvent jamais s'unir» (140). Cette métaphore de la nature contraste avec la «maçonnerie des vieux murs ou la ligne d'ombre d'une fissure» (142). En effet, on peut comprendre le tableau de cette façon, mais la description est celle d'Yves Bonnefoy sous un œil

connaisseur et infiniment attiré par la beauté esthétique plutôt que par la composition. Il construit son raisonnement grâce à l'idée de contraste entre l'accumulation de la nature sur la toile et le reste d'un édifice du passé qui semble être avalé par la nature et sa puissance. Il s'agit donc d'un autre message qui se cachait dans la peinture ou la sculpture baroque et qui fait place au romantisme.

Le douzième chapitre termine l'essai et semble doué de symbolisme avec le chiffre qui pourrait servir de comparaison avec les 12 fils de Jacob qui sont l'origine des enfants d'Israël et de la chrétienté. Il s'agit du dernier mouvement descendant de cette période à Rome, ce qui peut mettre l'accent sur l'importance du mouvement Italien dans la peinture en général. Le poète a choisi six tableaux de Claude Lorrain afin de montrer son art et sa technique. Ce peintre s'efforce de peindre en pleine nature, où il veut capter les lumières changeantes de l'aurore ou du coucher du soleil.

Dans les deux tableaux *La Trinité-des-Monts* et *Paysage pastoral* (149), se présente un paysage à l'horizon infini qui prend scène dans la nature et dévoile au loin Rome. Il y a une somme de personnages qui semblent échanger des propos verbaux entre eux, ce qui donne l'impression d'une histoire en train de se faire dans l'histoire même du tableau. Dans les toiles se détache une certaine lumière qui paraît identique, tout comme dans la composition où la première toile comprend un édifice sur la partie Ouest, mais où les arbres restent amoncelés dans les deux représentations sur la partie Est. Cet effet rappelle la technique décrite dans les tableaux de Poussin, et spécifiquement «Les Bergers d'Arcadie» où la partie foncée se retrouve sur la droite du tableau. D'autre part, Yves Bonnefoy déclare les peintures capables de faire «la fusion entre l'objectif et le subjectif», c'est-à-dire que Lorrain est en mesure de se

rapprocher des «choses simples» et les interpréter comme dans un écrit avec «son langage», ce qui a pour effet de fusionner le travail d'écrivain et celui de maître en peinture. Voici ce que le poète déclare au sujet de l'artiste :

On voit ici comme sur le vif s'accomplir le passage de  
l'intérêt pour l'objet à son effacement relatif, sa  
conversion intérieure à la parole lumière, et comment le  
naturalisme peut se laisser envahir par un infini qui en  
fait le chiffre d'un sacré. (148)

Yves Bonnefoy compare l'art de peindre de Lorrain avec celui de l'art de faire des fables, ce qui remet le point de focalisation sur la nature de l'homme dans la nature mêlée aux paysages décrits ou encore dépeints. Les personnages dépeints sont de classe modeste, et leur action importe peu dans l'histoire en tant que telle, mais ils importent dans les petits comptes où les actions des acteurs permettent de révéler une certaine morale. Une personne contemporaine à l'époque du peintre pourrait s'y retrouver, alors que le même phénomène n'est pas possible chez Poussin et c'est ce qui le différencie de Lorrain. Poussin, qui lui ayant peur de s'engager, a fait un art plutôt «impersonnel» dans le sens où il est trop codé et rempli de messages afin de pouvoir comprendre son message tout de suite, car il faut rechercher plus sciemment ce qu'il a voulu exprimer en image. C'est le mystère caché dans les tableaux de Poussin qui passionne Yves Bonnefoy, car le peintre fait en peinture ce que le poète fait en poésie : il ne dévoile jamais tout. L'analyse dans l'essai se termine par une dernière étude du peintre Valentin par le poète, qui par contraste se voit qualifié de «touchant et silencieux», ce qui pourrait surprendre après avoir parlé d'une autre façon des autres artistes précédents.

Yves Bonnefoy a choisi de montrer les tableaux, *Herminie chez les bergers*, *La Dernière Cène*, ou encore *Le Jugement de Salomon*, qui illustrent bien ce qu'il pense de la technique de ce peintre. Pour lui, ses œuvres semblent être habitées par une vie secrète, ce qui lui plaît grandement car tout n'y est pas dit. Il se sert d'une multitude de noms propres et communs afin de démontrer l'importance de la nomination des personnages qui ne sont plus incognito mais plutôt renommés ou encore connus pour leur particularité :

Une tristesse, une gravité, un silence, une torpeur : et voici que la fille, le musicien, le soldat, ne sont plus les figures indifférentes de la commune scène de genre, ni surtout les moments d'une satire sociale, mais les fantômes presque effrayants qu'un homme évidemment seul a presque évoqués et médite, sous le signe de son destin (151-2).

En effet, les personnages sont connus des mythes littéraires ou de l'histoire. Le dernier tableau coïncide avec une dernière image biblique où le repas partagé avec Jésus précède sa mort. Par contre, il semblerait que les deux derniers artistes ont eu trop grande foi en Rome et pas assez en la religion chrétienne. Une légende raconte que Valentin meurt pour avoir plongé dans la fontaine de Babuino saoul et inconscient de ses gestes. Le même sort pour Pietro Testa qui se noie dans le Tibre marque la mort innocente d'artistes qui ont aimé aveuglément Rome et qui en ont compris sa force, et la dernière phrase écrite par Yves Bonnefoy exprime sa passion (ou son amour) pour la Rome des années 1630 et ses peintres :

« Tout le monde n'est pas capable de découvrir -  
ou de décider – que l'autre nom de Rome est amour ».

(158)

CHAPITRE IV : UNE EKPHRASE PAR PERSONNES INTERPOSEES : *BAUDELAIRE*  
*CONTRE RUBENS* (PERSONNAGES CONNUS).

Yves Bonnefoy a une grande admiration pour Charles Baudelaire. Son attirance pour ce poète pourrait s'expliquer par le fait que ces deux personnages ont beaucoup de points en commun : la poésie, la traduction et la critique d'art. C'est pour cette raison qu'il lui consacre un livre entier *Sous le Signe de Baudelaire* (Editions Gallimard, 2011) où il agence en ordre chronologique quinze essais qui lui sont consacrés et qui s'échelonnent sur plus de cinquante années. Il explique cependant l'importance du temps dans ses écrits, car il affirme avoir changé d'idées vers la fin des derniers écrits. Il se nourrit de la poésie pour son équilibre créateur et spirituel. En effet, «les grands poètes sont ceux qui nous aident par la surabondance de leur apports – et par leurs errements, aussi bien – à nous diriger vers nous-même» (7). En lisant les poètes qu'il admire, surtout Charles Baudelaire, Yves Bonnefoy se retrouve dans les idées ou les sentiments exprimés, et en vient à construire ses propres images inspirées par la poésie des autres. Son art ne peut se développer que par ce rapport entre sa poésie et celle des autres. Afin de trouver l'inspiration, il doit tout d'abord chercher ailleurs le phénomène déclencheur des images qui s'opèrent en regardant ou en lisant les œuvres des autres. Cependant, Yves Bonnefoy choisit d'abord ce qui lui ressemble, et c'est ce qui parfois peut entraîner de la confusion dans l'esprit de ses lecteurs. Tout comme Yves Bonnefoy, Charles Baudelaire fait des ekphrases sur des œuvres plastiques et il se passionne pour la critique d'art. Dans les deux cas, c'est cette expérience par

procuration qui développe l'esprit créatif. En effet, dans *Baudelaire contre Rubens*, Yves Bonnefoy propose de parler et de commenter les ekphrases de Charles Baudelaire, comme s'il avait l'intention de se les approprier. Cela rend la lecture difficile, car on y trouve souvent des glissements de sens à peine perceptibles, ce qui a pour effet de développer de façon imperceptible une nouvelle image. Cet exercice révèle aux yeux d'un lecteur avisé le style des deux poètes, styles qui se mélangent au point de ne plus pouvoir reconnaître à qui appartient l'original, ou de faire un amalgame entre les deux auteurs. En effet, lorsqu'Yves Bonnefoy parle de ce que Charles Baudelaire pense de la «qualité supérieure» (23), il parle pour le poète sans le citer entre guillemets, ce qui donne l'effet de parler pour lui, avec lui, au même moment :

Que ce peintre l'éprouve bonne dans ses formes les plus charnelles, c'est vrai, note Baudelaire en somme, ce fut le premier pas de son être. La vie comme Rubens la conçoit semble chercher, elle se dresse comme une vague, retombe comme celle-ci, recommence. (24)

En effet, on ne peut pas dire que le narrateur est Yves Bonnefoy ni qu'il est Charles Baudelaire car le mot «note» donne l'effet du discours indirect libre. On assiste alors à deux descriptions tressées l'une à l'autre, et il s'agira de déceler les appartenances à ces descriptions, c'est-à-dire de qui vient le discours. L'essai choisi fait référence aux «Phares» des *Fleurs du mal*, titre qui annonce l'importance de l'oxymore dans la poétique. Il s'agit de la même importance mise sur la peinture, et spécialement sur l'art baroque qui soulève l'importance du contraste entre la lumière

et les parties sombres sur les toiles. En effet, deux éléments de sens contraire <sup>44</sup> permettent de symboliser les affirmations faites dans les vers, qui eux aussi, se contredisent en prenant des formes différentes, ou encore parfois des formes déguisées qu'il faut pouvoir reconnaître. Il s'agit de la même idée dans l'interprétation des tableaux de la Renaissance italienne où le message des toiles est codé, et où l'artiste partage ce qu'il pense de façon détournée. Il s'agira donc de se pencher sur le fonctionnement du texte et d'essayer de comprendre les intentions de Baudelaire aussi bien que celles d'Yves Bonnefoy dans la description des œuvres d'art choisies dans le poème.

Depuis l'enfance, initié par son père à l'art et notamment à la peinture, Baudelaire a beaucoup fréquenté les milieux picturaux, et leur a consacré des œuvres de critique artistique où il se décerne la responsabilité de juger l'art plastique des autres, et de ce fait se voit devenir notoire dans la critique d'art. Il se passionne bien vite pour l'art et voici ce que dit Francis Moulinat dans son chapitre intitulé «Présentation» dans le livre *Baudelaire*, avec comme sous-titre *Ecrits sur l'art* qui parle des débuts du poète avec l'univers de la critique :

François Baudelaire, le père du poète, peintre amateur  
lui-même, l'emmène, enfant, dans l'atelier de ses amis  
artistes : Naigeon, Ramey et d'autres. Plus tard, Charles  
ne cesse de fréquenter le Louvre ; il visite les Salons, lit

---

<sup>44</sup> « Fleurs » et « mal » sont deux mots qui font entendre une interprétation différente. Par exemple, les fleurs sont des cadeaux pour des occasions heureuses comme les anniversaires, les mariages ou encore des attentions d'amour pour une personne aimée. Le « mal » lui détruit tout sur son passage et c'est lui qui peut détruire ces fleurs. Il symbolise le manque d'amour et la haine.

les comptes rendus qu'on leur consacre, se lie d'amitié  
avec des peintres : Deroy, Courbet, qui broseront son  
portrait... (9)

On peut alors comprendre la naissance de cette quête pour la découverte de l'art. C'est pour cette raison que le poème choisi reflète bien cette vie d'un auteur savant expert et surtout passionné sur le sujet de la peinture. Dans «Les Phares», il rend hommage à la peinture à travers les siècles. En effet, son poème dédié à sept peintres - plus un sculpteur Puget qu'il admire beaucoup - reçoit le titre métaphorique des « Phares », car dans les strophes qui se suivent apparaissent les noms des artistes qui y sont indirectement dépeints <sup>45</sup> et qui représentent des guides <sup>46</sup> dans les mouvements artistiques pour ceux qui leur succèdent. Le poème se compose de onze quatrains en alexandrins <sup>47</sup> qui révèlent pour chaque artiste la quintessence de son œuvre. Les rimes sont croisées, et on peut noter beaucoup de rimes visuelles comme celles qui se trouvent dans la strophe dédiée à Rubens avec les mots « aimer » et « mer ». L'ouïe est aussi importante que l'image, et les deux participent à la compréhension des vers. Dans son essai sur Charles Baudelaire, « Musique et sensations internes », Jean Prévost explique l'importance de l'oralité dans le poème :

Baudelaire adorait la musique, sans jouer d'aucun  
instrument. Le jeu des Correspondances peut lier la

---

<sup>45</sup> Il s'agit ici de dire que la description de l'artiste est une description par image, c'est-à-dire de son style et du message qui se retrouve dans l'œuvre plastique. Il ne s'agit donc pas d'un portrait de cet artiste ni d'une seule de ses œuvres.

<sup>46</sup> Les artistes choisis par Baudelaire sont des piliers pour les mouvements artistiques dans lesquels ils peuvent s'identifier.

<sup>47</sup> Baudelaire avait dit que la meilleure critique d'une œuvre d'art serait un sonnet (II, 418).

musique avec toutes les impressions possibles. Mais elle agit en lui sur le souffle, sur les sensations de mouvement et d'équilibre... Les images n'auraient pas suffi pour rendre ces sensations obscures et fortes contagieuses pour le lecteur : aussi Baudelaire s'est-il servi d'un rythme habilement coupé ... (*Baudelaire*, 235-6)

En effet, le son de la mer est tellement présent dans la première strophe, et il est important d'y revenir. Sept quatrains constituent donc des médaillons consacrés à des peintres qui vont du quattrocento, pendant la Renaissance italienne, à l'époque contemporaine de Charles Baudelaire avec le peintre romantique Delacroix, laissé en dernier et non pas par hasard. En effet, Charles Baudelaire a commenté lui-même dans son compte rendu de *L'Exposition universelle de 1855* la huitième strophe consacrée à Delacroix. Il avait une profonde admiration pour cet artiste-peintre qu'il allait appeler dans sa conférence de Bruxelles de 1864 «le Rubens français », ce qui paraît ajouter à la compréhension du poème «Les Phares» où les lumières se renvoient d'un artiste à l'autre avec les deux plus importants en première et dernière position. On pourrait penser que cette comparaison justifierait la place de Delacroix dans le poème sachant qu'il est le dernier et que Rubens est le premier dans l'énumération des strophes. D'autre part, chaque élément contenu dans ces derniers vers renvoie, comme par effet de miroir de la première strophe aux autres. Par exemple, le « ciel » se retrouve dans les « crépuscules » de Michel-Ange et « la mer » se retrouve dans le « lac » de Delacroix. On pourrait y voir un constant échange entre les différents artistes qui tous contribuent à enrichir la culture universelle. Rubens est représenté par « le lac »,

Léonard de Vinci par «les sapins», Rembrandt par «le chagrin », Michel-Ange par «le ciel », Puget par les «mauvais anges », Watteau par «les fanfares» et Goya par le «cauchemar». La huitième strophe du poème «Les Phares» semble donc réunir des idées trouvées dans les autres strophes, ce qui amènerait à comprendre l'importance de la contribution universelle entre les arts et les artistes. Aussi, elle donne son importance à Delacroix en lui donnant une place supérieure, dont Baudelaire parle comme « le peintre le plus original des temps anciens et des temps modernes ». En effet, aujourd'hui on communique grâce à l'internet et les réseaux sociaux. Autrefois, «Les Phares» étaient les moyens de communication les plus rapides entre les parties du monde les plus développées, car ils permettaient de relier les villes ou encore les pays entre eux grâce à leur lumière visible au lointain. Les coups de lumière devinrent le langage universel sur les grandes mers, une allégorie de la compréhension des hommes entre eux, car lorsque l'on comprend quelque chose on dit que l'on y a apporté la lumière, ou encore qu'on a éclairé un point sombre. Il s'agit du même phénomène dans le poème, car Charles Baudelaire fait communiquer les artistes entre eux malgré l'immensité de la distance et du temps, et on y retrouve les côtés clairs et les côtés sombres suggérés dans chaque toile. Cette variété d'artistes et d'œuvres a pour effet de donner un aspect intemporel et universel au poème. Seul Charles Baudelaire pourrait affirmer sans encombre l'amalgame qui se produit entre les œuvres choisies et les idées développées dans chaque strophe. Cependant, il serait intéressant de prétendre faire le travail d'interprétation d'un critique comme Charles Baudelaire et Yves Bonnefoy, et essayer de comprendre ce que l'artiste aurait choisi de mettre en vers et aurait décidé de décrire. Il faudra d'abord introduire chaque strophe et avancer des œuvres plastiques

réelles, afin de montrer la démarche faite par le poète pour mieux comprendre le début de son poème et ensuite sa totalité.

Pour Rubens<sup>48</sup>, il s'agit d'un tableau qui appartiendrait au cycle de Marie de Médicis. Le tableau qui se cacherait derrière la première strophe ne serait en fait que celui du cycle de Catherine de Médicis qui représente l'arrivée de celle-ci à Marseille en 1600. Au premier plan du tableau se trouvent des êtres hybrides sur l'avant du bateau qui amène la princesse. Les corps des femmes nues sont contorsionnés, comme pour appuyer sur la souffrance et conséquemment faire allusion à la virginité qui va être consommée le soir du mariage. Il y a une dominance des tons rouges au-dessus de cette mer qui n'est pas bleue mais plutôt vert-foncé, et qui rappelle la couleur des habits de la princesse et des autres personnages. Le manteau de l'envoyé du roi, personnage masculin, paraît lui-aussi vert, ce qui apporte un contraste entre les genres. Le tableau est très chargé et le ciel semble avoir été recouvert par les voiles du bateau qui volent au vent, et de ce fait semblent se mélanger avec les nuages au dernier plan. Il faudra maintenant regarder de plus près la composition de la première strophe du poème.

Les vers comprennent des voyelles ouvertes qui font un contraste avec les consonnes liquides et des chuintantes, ce qui est aussi dénoté avec la présence de sons accompagnés de gutturales (comme le son « r ») exprimant la violence ou la colère par une sévérité de ton, la vitalité, le mouvement ou encore l'abondance. Les êtres peints au premier plan représentent cette ambivalence car ils ne sont ni homme ni poisson. Cette représentation a pour effet de remettre en question l'essence du tableau, mais surtout celle de la vie en général de l'écrivain qui peut s'y retrouver discrètement, car

---

<sup>48</sup> XVI –XVII.

il met en avant ses sentiments pour l'image qu'il décrit en lui donnant toute son importance. En effet, elle lui permet de pouvoir la modeler à sa façon pour lui faire dire ce qu'il veut. La profusion semble régner dans un tableau chargé de symboles, ce qui contraste avec la vie du peintre qui se retrouve sans cesse confronté aux désirs de ses mécènes et au manque de reconnaissance. Il en est de même pour Baudelaire, qui souffre lui aussi de ne pas vouloir faire partie de cette société qui commercialise l'art, et de ce fait se replie sur lui-même où il se conforte dans la solitude. C'est ce va et vient entre le vide et le trop plein de toute chose qui perturbe l'auteur du poème, et qui le pousse à s'interroger sur la finitude de l'homme et sur son rôle sur la terre. Yves Bonnefoy qualifie le poète comme « le Baudelaire de ces années 1850, le gnostique » (*Sous le signe de Baudelaire*, 27) qui recherche la beauté ailleurs en admirant les tableaux de Léonard De Vinci ou de Watteau. En effet, dans la deuxième strophe, on peut comprendre l'aspect irréel de la description. Nous évoquerons seulement les autres œuvres, sachant que l'essence de la critique du passage choisi par Yves Bonnefoy se pose sur la première strophe uniquement.

Pour Léonard de Vinci <sup>49</sup> on peut imaginer « La Joconde », pour Rembrandt <sup>50</sup> « Le Bœuf écorché », pour Michel-Ange les deux sculptures du Louvre, des Esclaves, pour Watteau <sup>51</sup> « Les Fêtes galantes », pour Goya <sup>52</sup> « Le sabbat des sorcières » et pour Delacroix <sup>53</sup> « La mort de Sardanapale » qui sembleraient calquer la poétique de Baudelaire. Tous les éléments visuels dans la poétique de Baudelaire se retrouvent dans

---

<sup>49</sup> XV – XVI.

<sup>50</sup> XVII.

<sup>51</sup> XVIII.

<sup>52</sup> XIX.

<sup>53</sup> XIX.

ces toiles ainsi que leurs techniques. L'accumulation d'œuvres et de peintres dans ces représentations rappelle le processus dont s'est aussi servi Yves Bonnefoy dans les récits étudiés précédemment : *L'Arrière-pays* et *Rome 1630*. Dans le poème «Les Phares», chaque quatrain reprend la même construction : le nom du peintre et une série d'appositions <sup>54</sup> qui définissent l'œuvre dans son ensemble ou simplement par elle-même. Les trois derniers quatrains sont constitués d'une énumération <sup>55</sup> et d'une anaphore, qui constituent la profession de foi artistique de Baudelaire car on peut y voir un certain aspect mystique avec les mots «malédiction, blasphèmes, plaintes, extases, cris, pleurs, Te Deum, et. », des expressions qui rappelle les bruits faits par hommes. Ces images auditives représentent une allégorie de la lumière des phares car une musique pourrait se former grâce aux sons produits par chaque artiste, et faire comme un chant mythique qui, lui, serait la vraie religion, c'est-à-dire celle que Baudelaire évoque dans ses vers et qu'il offre à Dieu comme un cadeau : « Car c'est vraiment, Seigneur, le meilleur témoignage de notre dignité » (dernière strophe, vers 1 et 2). La présence de l'adjectif possessif « notre » et du pronom personnel « nous » a pour effet d'insister sur l'appartenance au groupe dont Charles Baudelaire fait partie intégrante, tout comme sur les artistes dont il parle. En évoquant l'apport de ces grands peintres, en montrant toute sa révérence, son admiration, sa dette spirituelle <sup>56</sup>, Charles Baudelaire construit un art poétique. Il retrouve chez chaque artiste quelque chose qui l'émeut et lui permet d'exprimer en mots ce qu'il voit exprimé en peinture. Pour

---

<sup>54</sup> Souvent métaphoriques.

<sup>55</sup> 7 termes.

<sup>56</sup> Dans ce passage, sa dette envers les peintres est d'autant plus grande, qu'il se sert d'eux pour son inspiration poétique.

Léonard, il s'agit du mystère qui se trouve dans les profondeurs sombres du tableau. Pour Rembrandt, il s'agit du contraste entre la beauté de la prière et la laideur du monde. Pour Michel-Ange et Puget, il s'agit de montrer les plus forts d'une autre manière, en leur donnant une pointe de faiblesse. Pour Goya et Delacroix, il s'agit de montrer des scènes gênantes et choquantes pour la représentation de leurs sujets avec des sujets qui ne sont pas généralement traités en peinture. Tous ces éléments font partie de ce qui différencie l'art baroque des autres arts : l'étrange, le choquant, les contorsions des personnages, la mort, la faiblesse des plus grands héros, les parties sombres et codées. Il énonce quels sont ses choix, ses priorités, ses valeurs esthétiques et ses préoccupations d'écriture. Grâce aux similitudes entre les sensations déjà posées dans «Les Phares» et dans le grand poème «Correspondances», grâce à la présence de la musique qui permet de réunir et de transcender et la peinture et la littérature, Charles Baudelaire révèle sa préoccupation symboliste. Le lien qui unit le poète à la Beauté est plus qu'un lien intellectuel ou sensible, c'est un véritable lien spirituel, une force qui dépasse toute autre, qui permet de dépasser le « spleen » et les difficultés de la vie.

Le poème «Les Phares» constitue donc une définition de l'esthétique baudelairienne, et c'est pour cette raison qu'Yves Bonnefoy a choisi d'en parler très tôt dans ses essais sur Charles Baudelaire. Cependant, il faut retourner au texte pour comprendre l'attention qu'il porte plus particulièrement à la première strophe de ce poème. La façon dont celui-ci est agencé reflète la façon dont l'auteur décrit Rubens, car on peut comprendre une ambivalence dans la description du poète.

En effet, comme l'annonce Yves Bonnefoy, Charles Baudelaire a tout d'abord aimé Rubens pour ensuite l'attaquer et le déprécier plus tard dans *Pauvre Belgique*.

Cependant, ce peintre fait partie intégrante d'un poème si important pour lui qu'il lui donne l'honneur de la première strophe <sup>57</sup> qui commence par son propre nom et « qui ressemble à un cri réfréné d'adhésion » :

Rubens, fleuve d'oubli, jardin de la paresse,  
Oreiller de chair fraîche où l'on ne peut aimer,  
Mais où la vie afflue et s'agite sans cesse,  
Comme l'air dans le ciel et la mer dans la mer ;  
*(Sous le signe de Baudelaire, 21)*

Pour Yves Bonnefoy, l'image dépasse la métaphore marine en montrant une autre avec un «étincellement de l'écume» qui pourrait s'associer avec le quatrième vers, et qui ouvre une autre image qui se projette dans le ciel grâce à «ce tourbillon des nuées» de «couleur pourprée». Il s'agit d'une ekphrase que fait Yves Bonnefoy, où dans son essai il pourrait prétendre que ce soit celle de Baudelaire, car il associe toutes ces métaphores pour renforcer celles qui ont été déjà faites par le poète. On retrouve dans la strophe une multitude de noms communs qui servent à renforcer l'idée d'accumulation du troisième vers qui parle de la vie qui «afflue et s'agite sans cesse» renforcée par l'abondance de verbes de mouvement. L'aspect métonymique marche dans les deux cas, cependant avec une grande imagination de la part d'Yves Bonnefoy. En effet, il semble réécrire le poème sous sa propre plume avec ses propres mots, avec aussi des adjectifs qui sont remplis d'objectivité comme avec l'«immédiateté glorieuse», la «qualité éminente» ou encore la «nature féconde» et qui semblent

---

<sup>57</sup> Il faut prendre en compte que plus tard il reviendra sur ce qu'il a dit au sujet de Rubens dans *Sous le signe de Baudelaire*.

représenter l'essence poétique de cette première strophe. Cependant, on pourrait dénoter un certain désir de se calquer sur le texte original sans vraiment lui ressembler. En allant plus loin, il qualifie ce passage comme «un grand paysage clair» où y passe «une ombre», ce qui n'est pas présent littéralement dans le poème de Baudelaire, mais qui doit l'être pour Yves Bonnefoy sous sa propre image. Il va plus loin en annonçant l'effet du nom par «son poids», qui se traduit aussi par une «obsession» qu'il appelle «une ambivalence». Cette description a pour effet de remettre le poème dans un contexte intemporel sachant que Baudelaire n'était pas encore dressé contre Rubens à ce moment précis de sa vie. Il y a la présence de quatre éléments qui symbolisent l'éternité et le renouvellement : l'eau, la terre, l'air et le ciel qui font penser aux points cardinaux, c'est-à-dire à l'espace dans le poème et qui peuvent être connotés comme des éléments aristotéliens. Il s'agit cependant dans le vers quatre d'une vérité de la Palice et donc qui pourrait paraître injustifiée. Cependant, «l'air dans le ciel» et «la mer dans la mer» symbolisent la circularité et surtout celle qui unit les artistes entre eux dans ce poème par l'intermédiaire d'éléments naturels comme la lumière ou encore la musique. En effet, on retrouve les quatre éléments que l'on vient d'évoquer et surtout celui qui ne se voit pas, le cinquième, qui ne représenterait en fait que cette quintessence <sup>58</sup> ou encore cet «intelligible» dont parle souvent Yves Bonnefoy, et qui souvent représente le leurre dans l'attraction des images : cet espace vide entre les étoiles qui ne signifie rien. La description faite dans les vers pourrait aussi faire penser au mouvement des vagues qui tombent et retombent incessamment et

---

<sup>58</sup> Cet élément a un caractère mythique car il est comparé avec l'éther, cette substance qui existe entre les étoiles.

sempiternellement dans l'ordre de la nature, qui elle, ne dépend pas de l'homme. En effet, le «fleuve» et le «jardin» sont des éléments qui paraîtraient appartenir à une certaine infailibilité qui bien vite est contredite par «oubli» et «paresse», et surtout par l'«oreiller de chair fraîche», et qui font penser à la jouissance de l'homme. Pour Yves Bonnefoy, le premier vers avec les mots «oubli» et «paresse», placés à l'hémistiche et en fin de vers n'est pas une coïncidence, mais plutôt une fusion de sens lorsque Baudelaire «réfléchit, avec tristesse et angoisse», et où il sent le poids d'«une faute qu'il a commise». On comprend dans ce commentaire que le poète a connaissance d'une faute <sup>59</sup> et que l'auteur de l'essai nous assure que cette faute est centrale, poussant jusqu'à trouver chez Baudelaire une culpabilité qui ne ressort que détournée dans ses propres vers. On peut affirmer que la même idée ressort tout comme dans cette remarque sur les artistes baroques, où il affirme que «l'intelligible» se fait reconnaître par les néophytes dont il fait partie intégrante. Afin d'appuyer ses idées, Yves Bonnefoy a recours à un nouveau genre d'intertexte, c'est-à-dire plutôt l'inter-poème.

En effet, il fait référence à deux autres poèmes de Charles Baudelaire : «La servante au grand cœur dont vous étiez jalouse» et le journal intime *Hygiène* dont la publication en 1887 est posthume. Yves Bonnefoy a prononcé une conférence <sup>60</sup> dans la Bibliothèque nationale de France intitulée «Baudelaire : la tentation de l'oubli» qui a vu sa sortie dans un petit volume dont l'avant-propos éclaire les idées du poète. Pour lui, comme Mallarmé aurait dit «l'absence de tout bouquet », ce qu'Yves Bonnefoy

---

<sup>59</sup> Consciemment ou inconsciemment.

<sup>60</sup> Conférences prononcées entre le 6 et le 12 mai 1998.

appelle la présence, et le mot clé qui se retrouve dans le premier hémistiche du premier vers du poème «Les Phares» en dit long sur son auteur :

La tentation de l'oubli, parce qu'il est dans la nature de l'écriture de mettre en place un état de langue duquel est exclu l'expérience immédiate de l'instant vécu, du lieu, de la finitude, - de la présence à soi et au monde. Poésie est alors l'effort de lucidité qui prévaut contre cet oubli au sein même de l'écriture. (5)

La poésie, posée sur le papier sans article prend tout son pouvoir aux yeux d'Yves Bonnefoy, car elle représente le miroir de l'essence du poète dans son for intérieur et dans sa personne. Dans la première conférence, il insiste sur l'importance des souvenirs pour expliquer la situation du jeune Charles Baudelaire. En effet, l'«oubli » du premier vers des *Phares* s'adresse aussi à la mère de Charles Baudelaire, remariée à Jacques Aupick. La présence de la servante est très importante car c'est elle qui s'est occupée du jeune homme et qui a essayé de combler ce manque causé par l'égoïsme de sa mère, et où le beau-père ne prend pas en charge son beau-fils dans le sens où il ne s'occupe pas beaucoup de lui. En effet, c'est son arrivée qui symbolise la fin d'une intimité entre mère et fils avec toute la complicité que cela entraîne, ce qui fait souffrir le jeune Baudelaire. Yves Bonnefoy explique plus loin dans ce passage que cette séparation a été vécue comme une «trahison dont un fils s'est estimé la victime» (14). Mariette, la servante qui s'est occupée de Baudelaire est oubliée à tout jamais car ni lui ni sa mère ne lui portent «quelques fleurs» sur sa tombe (vers 3). Il s'agit donc d'une anamnèse qui permet de comprendre le premier vers du poème de Charles

Baudelaire, et qui pourrait servir de calque entre la vie de Rubens et celle de Charles Baudelaire. Yves Bonnefoy fait la même chose avec *L'Arrière Pays* et *Rome 1630*, il a besoin de recréer en s'y référant aux moments du passé, afin de pouvoir décrire les œuvres dont il parle au moment où il se met à écrire. Il transfère donc l'image poétique en une autre image qui vient en fait de Baudelaire, mais qui se fait connaître à travers Rubens, car parler des autres permet un effacement personnel. En s'effaçant, on meurt symboliquement et donc les sentiments sont d'autant plus forts, et cela ressemble encore à cette attirance pour la mort de la part des deux poètes. C'est ce que fait Charles Baudelaire en évoquant la nature ou d'autres personnes qui permet de transmuter l'interprétation jusqu'à presque dédoubler les auteurs. Ce sujet intermédiaire permet d'exprimer un sujet personnel si difficile à exprimer de façon crue, alors qu'il est si beau de façon détournée. Pour Charles Baudelaire, tout comme pour Yves Bonnefoy, parler de soi pourrait engendrer plutôt une certaine gêne, et de cette façon les deux poètes s'immiscent dans les vers des autres quelques fois afin de peut-être pouvoir se cacher. Il s'agit d'un style, ou d'une modestie. Cependant, dans les récits d'Yves Bonnefoy, le narrateur homodiégétique se fait connaître dans l'incipit. C'est seulement une fois la narration commencée qu'on retrouve des glissements. De même, Charles Baudelaire, traducteur d'Edgar Poe a peut-être subi son influence stylistique, car lui au contraire, aimait l'emploi de la première personne. Parler des autres ou de l'art permet ainsi de s'effacer, tout en restant bien présent dans l'écriture qui s'embellit pour elle-même. On peut penser dans ce sens à Roland Barthes qui lui aussi laisse l'importance aux mots au détriment de ceux qui les agencent sur le papier. Dans *Le Plaisir du texte*, il apporte cette nouvelle idée que la littérature ne peut s'apprécier que si elle se voit

détachée de son contexte. Cependant, on ne peut pas complètement détacher les réflexions d'Yves Bonnefoy du contexte, car c'est ce dernier qui le guide sans vraiment être tangible. Comment pourrait-on insister sur l'importance d'un auteur qui se voit mal compris et ne connaît pas la gloire de son temps. C'est donc un honneur pour le peintre de la première strophe d'être comparé à l'auteur, sachant qu'ils partagent tous deux les mêmes déboires dans la vie, et qu'ils se retrouvent symbolisés par le mot « oublié ». Pour l'un, comme l'exprime Yves Bonnefoy, il s'agit d'un talent ignoré. Pour l'autre, un manque de reconnaissance pour les tâches accomplies. Le problème se pose de savoir à qui appartient cette description, sachant qu'elle n'est pas celle d'Yves Bonnefoy et non plus pas vraiment celle de Charles Baudelaire dans le texte *Sous le signe de Baudelaire*. Il y a donc une fusion invisible des deux textes qui trace une nouvelle trame sous le regard savant et admirateur d'un poète contemporain. Le deuxième vers pourrait symboliser le refoulement sexuel avec l'«oreiller de chair fraîche» et le verbe aimer à la troisième personne du singulier dans une négation. Néanmoins, Yves Bonnefoy abandonne d'idée de sensualité sexuelle pour la sensualité artistique, c'est-à-dire pour la transcendance dans la peinture. Cependant, cette négativité est vite refoulée par les deux vers suivants qui témoignent du contraire de ce qui vient d'être dit. Baudelaire présente alors, ce qu'Yves Bonnefoy appelle «les énergies invisibles» où la perception quitte le visuel pour s'orienter vers un point de vue qui ne se voit pas. Alors, le poète qui décrit ce que Charles Baudelaire a écrit, ajoute les mots «odeur», «marée», «écume» ou encore «remuement inlassable» qui ne figurent pas dans les vers. Cet ajout a pour effet d'animer la description et de lui faire prendre vie, comme si l'acte de peindre revivait dans la nouvelle description d'Yves Bonnefoy.

Il s'agit donc d'une hyperbole voulue dans la prose, car l'auteur de ces lignes veut intensifier les sentiments d'animation par les mouvements imaginés de la mer et ses odeurs. Une autre ekphrase déteint alors sur celle faite par Charles Baudelaire. Celle-ci s'imisce de façon si imperceptible qu'elle en vient à effacer la première image. Cependant, il paraît que l'auteur ne s'aperçoit pas de ce changement car il s'approprie le poème comme si l'unique interprétation était la sienne. Le poète fait la même chose en parlant pour Rubens sans le citer, mais plutôt en affirmant ses vues ontologiques :

La vie comme Rubens la conçoit semble chercher, elle  
se dresse comme la vague, retombe comme celle-ci,  
recommence. Plus que la variété des plaisirs faciles elle  
est le tournoiement des forces cosmiques, qui sont en  
devenir sinon même en métamorphose, au bord déjà  
d'une plus haute harmonie. (24)

Cette partie du texte fait référence aux vers trois et quatre sans pour autant être fidèle. Cependant, dans cette description, il en arrive à faire une hypotypose avec le mouvement suggéré et qui semble très visuel. Il propose une ekphrase qui se concentre dans sa propre description à l'image d'une mer sans cesse en mouvement avec une synecdoque qui prend vie en se servant du mot «vague», qui représente la partie pour le tout. En effet, elle représente le symbole de la mer dans le poème de Charles Baudelaire. Pour Baudelaire, Rubens est bien «un phare» car il maîtrise indubitablement son art et se voit admiré par l'auteur du poème, qui avait déclaré dans le « Salon de 1846 » : «... Rubens, s'il peint des fruits, peindra des fruits plus beaux

qu'un spécialiste quelconque» (*Ecrits sur l'art*, 162). Il s'agit du talent d'artiste, mais il faut aussi se pencher sur l'homme et ses croyances religieuses.

En effet, il faut s'interroger sur la façon dont Charles Baudelaire interprète la religion de Rubens, car il semblerait que ces vues se rapprocheraient plutôt de celles de Delacroix dont les tableaux démontrent le mal fait par l'homme, et qui met l'accent sur le ton rouge synonyme de douleur et de peine. On pourrait faire un parallèle entre le poète des *Fleurs du Mal* et les peintres choisis dans ce poème, car selon Charles Baudelaire, ils ont tous su extraire la beauté du mal. Par exemple, Rembrandt fait ressortir la prière «des ordures» et Puget ramasse la beauté des «goujats». Les peintres et l'écriture deviennent la religion du poète qui construit des analogies, ou encore des correspondances entre la spiritualité de l'art poétique et celle de l'art plastique. Le lien qui unit le poète à la beauté est un lien intellectuel mais surtout un lien spirituel qui lui donne une raison de vivre ou plutôt de survivre. En effet, comme l'affirme Bernard Böschstein dans son article «Les muses tardives» :

Et c'est bien là que Delacroix est en tout le contraire de son grand précurseur. Chacune des images qui l'évoquent traduit la souffrance. Le sang, les mauvais anges, l'ombre, le ciel chagrin, le soupir étouffé reflètent un univers de la «désolation», de la «douleur universelle», de la chute irrémédiable, et cette condamnation ne reste pas à l'intérieur du domaine terrestre... (197)

On peut voir ici une ressemblance entre Yves Bonnefoy et Charles Baudelaire qui vit un chagrin constant. Il s'agit d'une description pré-existentialiste qui pourrait préfigurer la pensée des philosophes comme Jean-Paul Sartre, et on peut alors comprendre pourquoi Charles Baudelaire en écrivant fait avec les mots ce que Delacroix fait en peinture.

En effet, dans la première strophe des *Phares*, Yves Bonnefoy parle aussi de cette harmonie de couleur en la contrastant avec celle qui se retrouve chez Delacroix, et dont il vient de parler :

... une première strophe qui évoque ainsi un tout autre peintre, et d'abord son *Jardin d'Amour*, lequel préserve la joie du « vert paradis » mais non sans donner au rouge de l'« oreiller de chair fraîche » - pour reprendre les mots de Baudelaire – la teinte pourpre d'un sang qui, si je puis dire, est plus adulte ...

Pour Yves Bonnefoy, l'œuvre du peintre fait ressortir la «désolation» et la «douleur universelle» qu'il qualifie de «chute irrémédiable». D'autre part, il se sert du rouge pour représenter la violence qu'il contrebalance avec le vert qui rappelle la couleur sombre des «sapins» (vers 30). Baudelaire dans le chapitre « De la couleur » du Salon de 1848, se rapproche du peintre par ses vues sur l'art plastique et déclare dans son texte : «le rouge chante la gloire du vert». Cependant, comme l'explique Bernard Böschstein, les deux couleurs n'aboutissent pas à une harmonie dans la composition. Baudelaire ne choisit pas les couleurs pour représenter l'équilibre mais plutôt pour suggérer autre chose, et on retient le terme de «véritable explosion de

couleur » qui permet d'insister sur l'importance et la surabondance des tons qui se trouvent sur la toile. La modernité de Delacroix réside dans sa profonde connaissance des couleurs et dans sa «conception musicale et mathématique...et des rapports entre les couleurs» («Les muses tardives », 198). Pour Baudelaire, comme pour Yves Bonnefoy, la multiplicité des couleurs fait que les toiles s'animent comme musicalement, et on retrouve l'idée d'oralité des sons dans les ekphrases ou encore «une musique des nombres», (34). C'est cette joie qu'apporte la poésie, et qui permet de combattre ce fameux «oubli» et ce «secret douloureux» («Baudelaire contre Rubens», 29) ressasse le passé de façon à le faire revivre et donc permet d'apporter une aide à la conceptualisation du monde tout en devenant une cause de bonheur. Il s'agira de comprendre pourquoi Charles Baudelaire, admirateur de Rubens lui avait dédié son premier vers.

Yves Bonnefoy a donné le titre de la deuxième partie de son essai «Les Grands Rubens du fond» afin de reprendre les propres mots de Charles Baudelaire, en insistant sur le fait qu'il allait analyser «... par ses yeux d'alors les tableaux qu'il a rencontrés en Belgique» (30). Yves Bonnefoy affirme que le regard de Charles Baudelaire était déjà subjectif avant d'avoir commencé à détailler les œuvres, car celles-ci étaient placées dans de grandes salles «froides», «désertes», «à l'image de l'existence en exil», ce qui a pour effet de personnaliser les toiles qui sont, elles, loin de leur patrie. Ne serait-ce aussi pas Yves Bonnefoy qui parle ici, pour qui l'art est d'autant plus beau qu'il est dans son environnement ou encore l'endroit dans lequel il était destiné. Cette remarque est d'autant plus valable qu'il s'agit de tableaux au thème religieux, qui sont vus dans un contexte spécial, c'est-à-dire dans un bâtiment où on est sensé prier et se

recueillir, et non pas se poser des questions sur les œuvres artistiques qui ont été apportées pour aider au recueillement des ouailles. On rencontre dans ce passage trois tableaux, comme pour faire écho avec la Trinité : *L'Assomption de la Vierge*, *L'adoration des mages* et *Le Martyr de Saint Liévin*. Ces toiles provoquent un sentiment d'«horreur» pour Baudelaire qui ne peut passer outre le sujet malgré la technique de la main et «quelque fois une riche couleur». Pour le poète «Rubens est un goujat habillé de satin» car l'aspect mental, l'intelligible a disparu au profit du commercial. Yves Bonnefoy explique le fait que le poète fait un contraste avec Rubens grâce aux tableaux de Jordaens, qui n'est pas son contraire mais qui montre une autre ouverture d'esprit sur l'image. C'est alors que l'on passe d'un paragraphe qui rapporte ce que Charles Baudelaire a dit, à un autre qui, celui-là, rapporte ce qu'Yves Bonnefoy ressent et qui définit dans sa propre poésie :

On éprouve dans ces tableaux la plénitude des fruits,  
mais non une chair en quoi mordre, plutôt comme déjà  
une absence, sous un signe voilé qui va finir. Jordaens,  
au moins à ces moments, a en lui une faiblesse des nerfs,  
il est conscient de la finitude comme un mal, il parle d'un  
accomplissement que l'on peut désirer mais non  
atteindre, il est du parti de l'Idée. (32)

Cette longue phrase n'est en fait que la finitude qu'Yves Bonnefoy définit de cette façon et qui peut s'appliquer à celle de Baudelaire. Les deux poètes sont d'accord sur le fait que les artistes belges ne peuvent pas comprendre Raphaël, ou encore cette recherche «d'une structure d'esprit» (33). En effet, le tableau doit faire preuve d'un

certain entendement de la «pensée intime de l'artiste» où la composition est un acte mental, en opposition avec la représentation de la nature appelée «dictionnaire» par Charles Baudelaire et qui est comparée à la syntaxe en poésie cette fois-ci par Yves Bonnefoy. Pourtant, le poète des *Fleurs du mal* surprend pour sa critique, car Rubens fait preuve d'habileté en suivant les techniques des peintres italiens. Dans *Le Martyre de saint Liévin*, il semble que le peintre ait bien choisi ses couleurs, d'après Yves Bonnefoy, et soit le seul «peintre du Nord» à avoir assimilé «la métaphysique lyrique de la couleur vénitienne». Ici, on peut affirmer qu'Yves Bonnefoy parle en expert et qu'il connaît mieux la peinture italienne que Baudelaire pour avoir voyagé si souvent en Italie. Il ne faut pas oublier que Baudelaire est mort jeune et qu'il n'a pas eu l'opportunité de voyager comme Yves Bonnefoy. Aussi, le recul de l'un sur l'autre met une distance qui vaut bien une évolution de l'approche vis à vis de l'art plastique. En effet, d'après Yves Bonnefoy, Baudelaire est un écorché vif, qui juge l'art de façon plus subjective que d'autres critiques d'art. La différence avec le peintre flamand est que celui-ci représente une incarnation qui se traduit par : «il aime, ce qui lui interdit de choisir» (37). Selon Yves Bonnefoy, cette idée n'est pas mentionnée dans *Pauvre Belgique*, car Rubens est un chrétien «heureux» qui accepte de supporter le poids lourd de la croix, c'est-à-dire de la croyance en Jésus Christ avec tous les sacrifices que cela implique car si on croit, on devient un serviteur. Yves Bonnefoy commence alors à citer des poèmes de Baudelaire qui renforcent l'idée que le poète se justifie de ne pas être croyant et se sent de ce fait damné, ce que Rubens n'est pas puisqu'il croit en Dieu, lui. En effet, la religion dont Baudelaire est dévot, d'après Yves Bonnefoy, est celle des images (40). C'est en regardant les tableaux du musée de Bruxelles que Charles

Baudelaire prend conscience de sa propre image de la peinture en la comparant à celle de Rubens. Il se rend compte qu'il a décidé de prendre un autre chemin, celui des «chambres infectes» et de «l'âtre froid» car il refuse d'accepter cette lumière qui tourne dans les tableaux de Rubens, c'est-à-dire ce leurre qui fait oublier à l'homme sa finitude et dont il est secrètement envieux, et voici ce qu'en dit Yves Bonnefoy :

... demandons-nous si Baudelaire n'eut pas raison, plus que lui-même ne l'a pensé, et dans son cœur, dans sa faute : son pessimisme, qui l'oblige à se contredire, à s'accuser, à se priver du bonheur de ne pas douter ... , étant, disons, non la conséquence coupable d'un choix libre, mais la fatalité imposée par une circonstance mystérieuse, par un travail sinistre d'archonte, à la substance même de son univers, de sa vie, et à celui et celle de tous, à Rubens aussi qui aurait dû le savoir.

Cette citation, aussi magnifique que poignante, met l'accent sur la profondeur des pensées de Baudelaire responsable de sa grande poésie, et donc de sa poésie. Sans religion, le caractère gnostique du poète paraît remettre en question l'essence de l'œuvre d'art plastique, et c'est pour cette raison qu'il éprouve un certain dégoût. Cette perte de la foi devant ces tableaux codés de mauvaise influence lui fait perdre son goût pour les images religieuses dont le but n'est plus de suggérer comme avec les peintres de la renaissance italienne, mais plutôt de tout cracher aux yeux des passants et donc de leur enlever le choix d'interprétation. Le chapitre suivant se penche de plus près sur cette question.

Le chapitre trois s'ouvre sur l'accumulation d'églises jésuitiques flamandes. Yves Bonnefoy présente l'approche de Charles Baudelaire comme visuelle, afin de ne pas aborder le spirituel qui s'y trouve pourtant bien présent. Les termes choisis sont : «délicieuse impression de blancheur» ou encore «grandes ouvertures, grandes baies, grandes lumières» avec une certaine familiarité qui n'existait pas dans l'architecture des cathédrales gothiques, car leur masse avait pour effet d'écraser les sujets sous le volume plutôt que de leur donner un sentiment d'intimité. Yves Bonnefoy cite Charles Baudelaire en disant qu'il y trouve des «statues suspendues aux chapiteaux », un crucifix colorié ainsi que des «sculptures colorées», ce qui donne l'impression de la description d'une toile plutôt que d'un monument architectural. Mais bien vite ces images colorées se transforment en «catafalque bordé de noir» où le style mélange la coquetterie et le «terrible». Cette ekphrase faite par Yves Bonnefoy sur l'image que crée Charles Baudelaire dans son texte *Pauvre Belgique*, semble sortir d'un récit existant et s'anime sous les yeux d'un autre, qui choisit de relier certains passages les uns aux autres, ce qui a pour effet de créer une autre ekphrase, celle d'Yves Bonnefoy sous le regard de Charles Baudelaire. En effet, on revient à cette auberge qui devient la deuxième description faite par Charles Baudelaire mais mise en avant par Yves Bonnefoy comme une copie et en même temps une «Correspondance» avec l'église jésuite. Il s'agit d'évoquer aussi le manque de lumière avec «auberge nocturne» qui se retrouve «sans lune et sans rayons» sur un «chemin mauvais» où au travers des «carreaux» brilleraient des moments d'espérance. Cette auberge a donc le droit, elle, d'être sombre car elle s'appelle l' «auberge du cœur» qui représente «un raccourci» ou encore un «lieu plus chaleureux» (43). En effet, ce qui domine dans la description

d'Yves Bonnefoy, qui se sert des mots de Baudelaire afin de se créer sa propre image, c'est le contraste entre deux entités. Dans ce cas, il s'agit de deux édifices : l'église et l'auberge. Dans un autre cas, il s'agit de faire le contraste entre le blanc et le noir, qui pourrait aussi se traduire par la lumière et le manque de lumière et qui sont des éléments symboliques dans sa poésie. Ce contraste entre le sombre et le clair, cette bataille des couleurs, sont comparés à la double postulation qui est au cœur du dilemme baudelairien et qui montre bien que l'aspect religieux dérange le poète ainsi que ceux qui prétendent avoir une foi aveugle en Dieu. On peut affirmer que le «belge de Baudelaire» est alors un mythe qu'il construit et qui est décrit par Yves Bonnefoy comme «un mouvement de pensée qui est bien le contraire de l'amour» (47). Cette haine irraisonnée lui fait voir le peuple belge comme un lieu où se trouve « le paganisme des imbéciles » et qui enlève toute pensée subjective aux œuvres qu'il regarde. C'est pour cette raison qu'il retrouve dans cet art belge uniquement un petit aspect baroque, qui est incomparable avec le travail des artistes qu'il admire et qui peignent en Italie. La description faite par Charles Baudelaire de cette église se termine avec celle d'Yves Bonnefoy dans la même phrase. Cette technique a pour effet de glisser d'une pensée à l'autre par l'intermédiaire d'une image. Baudelaire commence dans la citation par dire : «Saint-Loup est un terrible et délicieux catafalque» dont la deuxième partie n'appartient pas à Baudelaire car elle n'est pas entre guillemets : «... révélant du coup l'axe jusqu'alors dérobé aux deux bouts duquel sa vérité a ses pôles». Yves Bonnefoy commente l'œuvre de Baudelaire, tout en donnant par écrit l'effet de la lire à haute voix. Il faut alors vraiment lire et commenter les paragraphes au fur et à

mesure, sachant que l'auteur fait la même chose avec sa plume. Admirateur de l'art de Rome, c'est lui, le poète contemporain qui déclare :

Et de fait, oui, à Saint- Loup en particulier, la lumière est glaciale, la décoration tranchante comme du fer, sous le plafond fourmillant de suggestions mortuaires. (49)

Dans ce paragraphe, ressort le jugement esthétique de cette architecture bien particulière, mais cette fois-ci sous les yeux d'Yves Bonnefoy qui trouve cet endroit repoussant et même agressif à l'œil. En effet, cette idée s'appuie avec les expressions comme «décoration tranchante comme du fer» ou encore «plafond fourmillant de suggestions mortuaires». On comprend que la beauté a disparu pour laisser place à quelque chose d'effrayant qui provoque l'angoisse, tout le contraire de ce que le narrateur de l'essai éprouve en regardant l'art italien de Rome. Comme l'explique Yves Bonnefoy, la réaction de Baudelaire peut s'expliquer par le fait que Saint-Loup est au niveau stylistique comme un baroque du déliement, où le maniérisme est présent car il avait marqué l'architecture jésuite. C'est ce manque de communion artistique avec ces églises belges qui précède le quatrième chapitre, lui, qui se penche de plus près sur la poétique de Baudelaire en citant de nombreux vers et œuvres.

Le titre de ce chapitre, «Le vieux, le long remords» est en lui-même la fin du premier vers du poème «L'irréparable» où Baudelaire parle de cette Auberge dont on vient de parler en déclarant qu'elle représente «L'Espérance qui brille aux carreaux...» (v. 26), mais qui très vite devient la demeure du « Diable » qui a « tout éteint » : la lumière et donc l'espoir. En parlant du poète, Yves Bonnefoy paraît parfois lui ressembler car il perçoit sa poétique avec une grande sensibilité. Tout comme Charles

Baudelaire, Yves Bonnefoy voit la vie comme un décor ou encore «un théâtre où l'on attend toujours, toujours en vain» (v.49-50), cette attente est le bonheur de découvrir cette image tant recherchée de « l'Être aux ailes de gaze » pour Charles Baudelaire et l'image culte pour Yves Bonnefoy. C'est « cette double lecture » (50) qui permet aussi de faire un autre parallèle avec Rubens. Baudelaire a deux sentiments différents dans les églises dont nous venons de parler. Le premier lui permet de ressentir ce qu'il appelle une « libération facile » esthétique mais qui ne demande pas d'implication personnelle, ce qu'il nomme « don de soi ». Le deuxième provoque, grâce à d'autres signes, une « vraie passion » qui peut être fatale mais qui provoque cet « instant d'illusion » qui permet de rêver à autre chose. Dans la deuxième description, c'est la force de ce sentiment qui permettait au poète d'éprouver de la joie ou encore de l'ivresse au contact de certaines églises et qui se heurte de façon contradictoire à ce que Rubens faisait. Afin d'expliquer cette idée, l'auteur choisit de commenter un poème, qu'il considère comme l'un des plus beaux des *Fleurs du Mal* : « Les petites vieilles ».

Ce poème est très visuel, car il décrit admirablement bien la décrépitude humaine. Yves Bonnefoy parle de l'association que fait Charles Baudelaire entre les femmes et l'amour pur, le plus entier possible, et associe le mal aux femmes cruelles et railleuses. La description de toutes ces femmes représente sur un autre niveau d'interprétation, l'ensemble de l'humanité avec tous ses genres. L'évocation de toutes ces femmes permet alors de faire un parallèle entre la nature humaine et son triste sort. Le poète insiste sur le fait qu'il se met à faire de longues descriptions des effets du temps sur ces personnages féminins sans pour autant rapporter les mots de Baudelaire. Il parle de « décrépitude physique », de « flétrissement », d'« amenuisement de la

chair » qu'il qualifie de «goyesque» où le pouvoir du regard pose une totale contradiction. En effet, ce sont les yeux «perçants» qui ravivent en ces femmes leur image de «petite fille éternelle» ou encore de «pureté». Ces deux idées paraissent contradictoires, car l'innocence perdue ne peut jamais se retrouver, seulement peut-être en image. Et c'est ce qui doit se produire dans les images créées par Yves Bonnefoy à la façon de Charles Baudelaire. Cette idée est renforcée par le fait que l'extrait choisi par le poète est précédé d'un tiret, ce qui a pour effet d'accentuer le lyrisme dans les vers et donner un caractère plus fort à l'image qui ressort de cette description. Aussi, dans les vers de Baudelaire se retrouve le cycle de la vie avec «un nouveau berceau» (vers 28), idée renforcée par Yves Bonnefoy en disant : «De fait, elles sont en proie à une nouvelle naissance» (51). Seulement, dans la totalité du poème de Baudelaire, la description visuelle de ces femmes accentue la laideur et non pas l'idée de renaissance. On peut donc retrouver un choix de la part du narrateur de parler de l'importance de certains vers sur d'autres afin de diriger le mode de pensée du lecteur vers une image, qui elle, ne serait en fait que celle d'Yves Bonnefoy par l'intermédiaire des vers de Baudelaire. Cette idée est renforcée par Julien Gracq dans son livre *En lisant en écrivant*, qui mentionne les problèmes des interprétations visuelles en littérature :

En littérature, toute description est *chemin* (qui peut mener nulle part) chemin qu'on descend, et qu'on ne remonte jamais ; toute description vraie est une dérive qui ne renvoie qu'à son point initial qu'à la manière dont un ruisseau renvoie à sa source : en lui tournant le dos et en se fiant – les yeux presque fermés- à sa seule vérité

intime qui est l'éveil d'une dynamique naturellement  
excentrée. (18)

En effet, les chemins pris par Charles Baudelaire et Yves Bonnefoy pour la description de ce poème, sont différents dans le sens où l'un offre une longue série de poèmes <sup>61</sup> et l'autre se permet de créer ses propres images, nées elles-mêmes des images de Baudelaire. Aussi, on peut comprendre que le treizième vers du cinquième poème met l'accent sur l'importance de l'artiste avec la récurrence de ce «moi» qu'Yves Bonnefoy nomme «l'unique dimension, l'unique virtualité» ou encore «une écriture de soi, de soi seul, même multiplié illusoirement par ces emprunts à ce qui ailleurs est la vie» (53) et qui rappelle l'importance de la création ainsi que sa source d'inspiration. Il semble que Baudelaire, d'après Yves Bonnefoy, ne peut pas comprendre ce qui a pu inspirer Rubens en peignant un tableau qu'il trouve agressif et condamné à la solitude et déclare en parlant de ce tableau *Nuestra Señora de la Soledad* : «Terrible couleur, terrible style espagnol» (55). C'est pour cette raison que Baudelaire ne peut pas adhérer et retrouver une connivence avec cet art espagnol qui lui semble étranger en terre étrangère. On pourrait alors attribuer cette forme de vieillesse à ces femmes ou encore à ces «béguines» qui errent elles aussi dans ces églises pour admirer les tableaux «dévots» d'un peintre, d'après Yves Bonnefoy qui ne l'est pas car il parle de «dévotion automatique». Dans son journal intime, *Hygiène*, Charles Baudelaire parle des «églises du béguinage» comme étant «très aérées» ou encore «très éclairées» avec un «très beau culte de Marie » et l'un d'elle a «la beauté

---

<sup>61</sup> Le poème « Les petites vieille » est en fait une série de poèmes qui compte cinq parties distinctes. La dédicace à Victor Hugo n'a pas été mentionnée dans le commentaire d'Yves Bonnefoy.

neigeuse d'une communiant» qu'Yves Bonnefoy choisit de montrer le même sujet mais sous un autre angle. En effet, la description des églises de Bruxelles est l'opposée de celle de Namur, et Yves Bonnefoy a choisi de ne pas faire figurer cette première partie dans son troisième chapitre. Il veut garder cette impression de brume et d'obscurité dans les images qu'il se crée par le biais de ce texte. Il copie mot pour mot ce qu'a dit Charles Baudelaire au sujet de ce tableau pour faire une description de la vierge comme étant soit un personnage animé soit une sculpture :

Costume de béguine, Grand deuil, grands voiles, noir et blanc, robe d'étamine noire. Grande comme nature. Diadème d'or incrusté de verroteries. Auréole d'or à crayons. Lourd chapelet, sentant son couvent. (55)

Cette description sans verbe a pour effet de donner un effet de pesanteur à ce personnage divin qui devient lourdeur au lieu de légèreté à ses yeux. Il s'agit de notes prises dans un journal, et donc ne peuvent pas être comparées avec les poèmes de Baudelaire. De plus, il remarque que seul le visage et le crucifix sont peints, alors qu'il s'agit d'un tableau qui, lui, pourrait suggérer des couleurs en contraste avec la partie noire et blanche du milieu. Cependant, cette idée regroupe celles de la première description qui parle de cette lumière blanche, et donc de l'absence de couleurs. En effet, cet art ne peut pas inspirer et trouver respect dans le jugement de Charles Baudelaire pour qui la couleur est très importante et dont il parle maintes fois dans sa critique d'art. Voici ce qu'il en dit dans le *Salon de 1846* : «... le noir, - quand il y en a – zéro solitaire et insignifiant ...» (147). Pour Charles Baudelaire, la couleur signifie une certaine harmonie pour chaque peinture et elle engendre aussi, comme cela a été

mentionné précédemment l'idée d'une certaine musique : «On trouve dans la couleur l'harmonie, la mélodie et le contrepoint» (*Ecrits sur l'art*, 149). C'est de ce contrepoint qu'il s'agit de parler, donc de cette notion de résistance ou encore de contraste que Charles Baudelaire trouve dans la couleur et qu'il ne retrouve pas dans la description de cette sculpture de la vierge en Belgique :

La couleur est donc l'accord de deux tons. Le ton chaud et le ton froid, dans l'opposition desquels consiste toute la théorie, ne peuvent se définir d'une manière absolue : ils n'existent que relativement. La loupe, c'est l'œil du coloriste ... Les affinités chimiques sont la raison pour laquelle la nature ne peut pas commettre de fautes d'arrangement de ces tons ; car, pour elle, forme et couleur sont un. (*Ecrits sur l'art*, 148-9)

Baudelaire retrouve chez Rubens ce manque de contraste dans ses peintures, donc cette passivité dans la représentation qui lui enlève l'idée de passion qui peut s'identifier aussi bien artistique que divine et même les deux. En effet, Yves Bonnefoy choisit un poème de Baudelaire dont il voulait se servir comme épilogue pour *Les Fleurs du mal* et où il s'exprime comme s'il était en haut des Buttes-Chaumont et s'adressait à la ville en lui disant :

Anges revêtus d'or, de pourpre et d'hyacinthe,  
Ô vous ! soyez témoins que j'ai fait mon devoir  
Comme un parfait chimiste et come une âme  
sainte. (*Baudelaire contre Rubens*, 56)

Cette déclaration appuie sur le fait que Baudelaire a vu son rôle comme poète de la ville moderne, un acte de chimiste avéré<sup>62</sup> ou encore un acte religieux. C'est pour cette raison que l'avant-dernier chapitre de l'essai d'Yves Bonnefoy s'appelle «La religion de Baudelaire».

Le cinquième chapitre s'ouvre sur le débat des images représentant des personnages saints, comme la vierge de l'église du Saint-Loup de Namur où Charles Baudelaire affirme préférer admirer des statues coloriées. Il s'agit, comme l'explique Yves Bonnefoy du rejet de la beauté esthétique comme leurre. Passionné et critique d'art, il en vient à comprendre les «fureurs des iconoclastes et des musulmans contre les images» (59). En effet, les images qui sont censées représenter vulgairement le divin le dégoûtent, c'est-à-dire des images qui ne sont plus codées mais réservées au premier niveau d'interprétation sans contradiction. Julien Gracq, dans *En lisant en écrivant* partage cette idée et déclare :

Il ne serait pas sans conséquence de se demander pourquoi, dans ce procès depuis si longtemps ouvert entre la parole et l'image, les grandes religions monothéistes, Israël comme l'Islam, ont jeté les images au feu et n'ont gardé que le Livre. La parole est éveil, appel au dépassement ; la figure figement, fascination.

---

<sup>62</sup> Baudelaire compare le travail des peintres avec celui des hommes de science comme les chimistes. Dans le *Salon de 1846*, c'est en parlant de la couleur qu'il en arrive à nommer leur style : « Ainsi, la couleur de Véronèse est calme et gaie. La couleur de Delacroix est souvent plaintive, et la couleur de M. Catlin souvent terrible. (*Ecrits sur l'Art*, 150).

Le livre ouvre un lointain à la vie, que l'image envoute  
et immobilise. (9)

Cette citation résume bien l'opinion de Charles Baudelaire sur les images, dans le sens où elle met l'accent sur le texte et non pas sur l'image. Ce sont les images dans les textes de Baudelaire qui transcendent les images chrétiennes divines, et qui sont pour lui une échappatoire rassurante pour un être qui ne croit pas en Dieu et qui se dit «l'ami déclaré de Satan» (61). Dans *Le siècle de Baudelaire*, voici ce que dit Yves Bonnefoy à ce sujet en parlant d'un mouvement général des artistes contemporains du poète :

Le plus intense et profond parmi les grands esprits de cette nouvelle époque, Baudelaire, se pose la question de l'existence de Dieu mais doit se résigner à comprendre qu'il ne croit pas, au moins en des moments qui sont au cœur de son attention.

Encore une fois, le poète prend la place de Charles Baudelaire et s'exprime pour lui en citant des mots qui sont mis dans son texte entre parenthèses, ce qui pourrait attester de sa propre compréhension de sa poétique ou encore de sa vue sur son fonctionnement. Il déclare que «toute une tradition» revendique que les peintres sont amoureux de la matière, et c'est cette affirmation qui expliquerait donc le poème «Les phares» pour un poète qui est «obsédé» par la trahison de l'image (67). D'autant plus, que les mythes souvent forment en nous des images avant même que nous puissions admirer la version des artistes d'un thème, d'un personnage ou encore d'une histoire mythique. Voici ce qu'en dit Yves Bonnefoy qui met l'accent sur l'importance créatrice

dans l'art qui se juge par lui-même, sans mettre à son profit ce qui est connu et considéré comme croyance universelle :

Comprenons d'abord que dans l'expérience religieuse quand elle s'établit sur la base d'une croyance le sentiment de la transcendance que cette foi offre d'éprouver, c'est aussi bien et tout aussitôt la captation de cette profondeur par des mythes ... les affirmations, les figures, entretiennent entre elles des relations partiellement explicitées, conceptualisées ce qui affaiblit et dénature l'expérience de la présence... (*Le Siècle de Baudelaire*, 11)

C'est la présence qui importe beaucoup pour Charles Baudelaire, tout comme pour Yves Bonnefoy, car ils voient en elle le caractère divin dépourvu de connotations et de tous mythes, où seul l'artiste est responsable de ce qui doit s'y passer. Yves Bonnefoy insiste à la fin de cette partie du texte sur le tableau de Delacroix la *Chasse au tigre* qui se trouve dans le musée Crabble de Bruxelles. Cette peinture, en contraste avec la froideur trouvée chez Rubens est décrite comme étant exaltante, riche, aux formes profondes, et qui peut servir de «témoin de la présence» (69). Cette description est celle d'Yves Bonnefoy car Baudelaire considère ce tableau comme «profond, mystérieux, sensuel, terrible» et plus encore «miraculeux». Le dernier adjectif, on peut le comprendre, s'attache à un jugement esthétique de la croyance de cette présence que le peintre est capable de rendre dans son art, et que Rubens n'a pas su faire à ses dépens, car ce manque dégoûte Charles Baudelaire et apporte une réponse à Yves Bonnefoy

dans son analyse. C'est pour cette raison que le dernier chapitre se penche sur les dessins de Rubens, et cela pourrait surprendre car la peinture était le premier intérêt du poème «Les Phares».

En effet, Yves Bonnefoy explique que la présence permet d'échapper pour quelques temps à la solitude pour Charles Baudelaire, à cet «oubli» qui permet de pouvoir oublier le malheur pendant un certain moment. L'homme est mortel, mais l'art, lui, ne l'est pas et en faisant une œuvre d'art on a l'impression d'échapper à la finitude. Pour le narrateur, l'acte d'écriture se compare avec celui de peindre ou de sculpter des œuvres d'art. Tout comme Charles Baudelaire, il mesure la fragilité de l'homme face à la mort qui recherche une échappatoire dans l'acte artistique :

Ce que nous percevons, écrivant, n'est que notre  
imaginaire, qui nous protège d'autrui, c'est-à-dire du  
temps vraiment vécu, de la finitude, mais nous prive  
ainsi de vérité. (71)

On peut comprendre alors que la finitude représente la vérité car elle ne peut pas être contournée ou façonnée différemment car elle est présente dans chaque homme. C'est la puissance de cette définition qui permet de se distancier vis à vis de l'art, qui lui ne connaît pas cette idée car il ne peut mourir que par la destruction de l'homme et non pas sa destruction biologique. La dernière partie de l'essai propose de se pencher sur cette question qui reste en suspens pour Yves Bonnefoy. Le titre du dernier chapitre, *Quelques dessins de Rubens*, ne serait en fait qu'une analyse du processus artistique et il ne s'agit pas d'ekphrases consacrées à ses œuvres plastiques. Il faudrait alors substituer le mot «dessin» avec les mots : projets, volonté, désir

créatif ou encore *modus vivendi* dans ses créations artistiques. Le narrateur, après avoir lu et étudié les écrits de Charles Baudelaire, en vient à une conclusion surprenante. Il affirme ne pas pouvoir lui faire entièrement confiance dans la sincérité de son jugement sur Charles Baudelaire :

Pour ma part, en tous cas, j'ai écouté Baudelaire, on m'en rendra témoignage, je l'ai suivi dans les contradictions de sa clairvoyance : et pourtant je ne puis, comment dire ? ne pas lui opposer une sorte de vraie confiance, dont il est même une cause. (73)

En effet, tout comme dans la description des tableaux de Saint-Loup, on retrouve dans la poétique de Charles Baudelaire certains éléments qu'il déteste dans les œuvres artistiques qu'il critique à Namur et ce qu'Yves Bonnefoy décrit comme : «lieu de punition et de froid, corps vaincu qui n'a que du néant à jeter à la face du Dieu absent, de la nature sentie cruelle, de l'amie que l'on ne peut rejoindre». Les attributs qui viennent d'être mentionnés sont ceux que l'on peut retrouver dans la poésie de Charles Baudelaire, et de ce fait ils pourraient se calquer sur les tableaux du Saint-Loup. Le poète déclare plus loin que l'auteur des *Fleurs du Mal* a choisi de ne pas s'aimer, de «se juger soi-même, se condamner» (79) car «Juger autrui, c'est refuser la responsabilité pour soi, c'est le redoublement de la faute» (79). En effet, Yves Bonnefoy revient sur la signification du mot dessin : «le trait qui rouvre l'espoir, le dessein» ou encore «une autre sorte de notation griffonnée» (82). Le dessin est la source d'inspiration, la «flamme du sens», et il propose deux façons d'aborder cette écriture

ekphrastique qu'il compare avec le tempérament humain, comme si l'acte de décrire une œuvre d'art plastique définit l'homme dans toute sa profondeur :

En vérité, il y a deux façons d'être, et deux façons conséquentes de pratiquer l'écriture. Coloniser l'apparence, faire foisonner les figures que l'imaginaire ensemcera, faire lever les mondes de la fiction, moissonner le plaisir d'oublier le temps et la mort, quitte à payer cela d'une solitude. Ou de retourner le sol, y délivrer la présence. (83)

La deuxième façon, la plus courte et la plus métaphorique est celle d'Yves Bonnefoy. Pour lui, il n'y a pas de bonne poésie sans présence et voici comment il la définit dans *La Présence et l'image* :

La vérité de parole, je l'ai dite sans hésiter la guerre contre l'image – le monde image –, pour la présence ...  
En bref, elle a dénoncé l'Image pour aimer, de tout son cœur, les images. Ennemie de l'idolâtrie, elle l'est autant de l'iconoclasme. (54-6)

La présence veut donc faire l'éloge du présent, c'est-à-dire celle de la vie qui s'oppose aux «monde-image» connoté et codé qui fait tort à «l'image» vidée de toutes idolâtries. Pour le narrateur, il ne suffit pas seulement de comprendre à chercher les éléments du débat entre Baudelaire et Rubens, mais plutôt de «désigner le niveau où s'est déroulé leur combat» ou encore ce qu'il appelle le «lieu de la poésie». C'est pour cette raison qu'Yves Bonnefoy dépend de l'image pour s'exprimer, car il s'invente des

endroits où il se permet de recréer un univers unique où lui seul peut séjourner. Lui aussi a pris cette maladie incurable et dominatrice : la passion des images. En effet, dans sa leçon inaugurale de la Chaire d'Etudes Comparées de la Fonction poétique au Collège de France – *La Présence et l'image* - dont on vient de citer un court passage, Yves Bonnefoy dénonce ce besoin de se nourrir des images pour fonder son écriture, et il en vient à calquer son inspiration sur celle de Charles Baudelaire, pour qui se retrouve aussi cette idée de dépendance: «Le culte des images, ma grande, mon unique passion» (33).

CHAPITRE V : EKPHRASES FICTIVES AVEC PERSONNAGES FICTIFS : LES  
DECOUVERTES DE PRAGUE.

C'est dans *Rue traversière* que l'on trouve «Les découvertes de Prague», suivi de «Nouvelle suite de découvertes» qui forment un même récit, se répétant plusieurs fois sous différentes formes, et qui met en question l'ekphrase fictive, c'est-à-dire la description d'une œuvre fictive par un narrateur inconnu. Le style de ce texte se démarque des autres étudiés précédemment dans le sens où très peu de détails sont mentionnés au sujet de l'identité, la description physique et le lieu où se déroule la petite histoire d'une découverte assez floue. Dans *Rome 1630*, le lecteur est averti très tôt quant aux intentions du narrateur qui doit établir un contexte historique dans un premier temps et décrire les œuvres d'art plastique dans un deuxième temps. Dans *Baudelaire contre Rubens*, le titre de ces deux personnages connus permet de pouvoir lire et de comparer ce qui est dit au sujet de leur style, mode de pensée ou encore de leurs descriptions propres d'œuvres réelles et identifiables. Dans *L'Arrière-pays*, les descriptions des peintures, photos ou sculptures ne sont pas toujours reliées aux pages qui les concernent, mais Yves Bonnefoy nous fait prendre conscience d'une période, d'un style ou encore d'un artiste même si l'auteur avertit son lecteur en présentant son texte comme un «récit d'idée de récit» (11) ou encore comme «une idée de récit» (75) ou encore «un rêve qui n'ose pas s'avouer» (91). Dans *Les Découvertes de Prague*, il s'agit de tout autre chose car l'auteur évoque des images dépourvues de tout référent universellement reconnaissable, et le «je» narratif est lui aussi un personnage sans nom

qui ne peut s'identifier avec personne. Il s'agit d'un texte flottant privé d'une identité personnelle de la même manière que les textes précédents, et qu'il faut l'interpréter de différentes manières. Il s'agit d'un récit poétique en prose qui pourrait être confondu avec un récit où on retrouve des personnages, une intrigue et un dénouement. Cependant, il s'agit plutôt de la genèse d'une écriture ou encore d'un processus qui se situe entre «L'Inspiration du poète» et la finalité sur le papier. Décrire les images ou encore en parler sans pour autant dire ce qui s'y trouve, représente pour le poète un acte passionnel, car il reprend l'expression de Baudelaire et la fait sienne dans sa leçon inaugurale au Collège de France : «Le culte des images, ma grande, mon unique, ma primitive passion» (33). Pour lui, l'art et l'écriture partagent beaucoup de choses en commun et sont caractérisés par leurs créateurs, personnes que l'auteur privilégie. Cet acte créatif ne peut se faire par des amateurs car «c'est un travail prudent de ratures» (*Les Découvertes de Prague*, 63) et il faut avoir longuement travaillé pour arriver à ce stade de l'écriture. Le poète met l'accent sur l'importance de l'ancienneté dans ce domaine, car il faut s'en servir correctement, et voici ce qu'il en dit dans sa leçon inaugurale *La Présence et l'image* :

Dans le doute qu'éprouvent certains poètes eux-mêmes  
quant à leur capacité de connaissance, il se peut qu'il ne  
faille voir qu'un brusque moment de vertige, né de la  
perception de l'abîme qu'est l'écriture, mais que pourrait  
dissiper une décision plus vaillante. (13-4)

En effet, nous reviendrons plus tard sur cette notion d'« abîme » dont le poète parle. Dans «L'acte et le lieu de la poésie», Yves Bonnefoy parle de cet acte de

l'écriture comme une tâche bien difficile où il serait facile d'être dupé, car se creuse un « gouffre » au fond de nous-même qui nous attire dans les profondeurs de la terre ou même celles de la folie. On verra plus tard qu'une image tirée d'une allégorie pourrait servir d'anamnèse pour «L'Inspiration du poète», et il s'agira de l'expliquer et de le prouver par le texte. En effet, Yves Bonnefoy commence toujours ses réflexions poétiques par un point de départ qu'il définit afin de pouvoir ensuite se lancer dans ses descriptions ekphrastiques. Par exemple, dans *L'Arrière-pays* il annonce qu'il va parler d'œuvres qu'il a rencontrées et identifiées lors de ses voyages. Dans *Rome 1630*, il annonce qu'il va parler de cette période précise de l'art baroque à Rome uniquement. Dans «Les Découvertes de Prague», les personnages, eux, ne sont pas identifiables. On y retrouve pourtant certains noms d'artistes de grande renommée, le lieu est connu, et cette allégorie dont on parlera plus tard peut être identifiée pour sa ressemblance frappante avec une autre très connue.

Il faudra donc se demander en quelle mesure ce récit est important pour l'auteur, car il pourrait se lire comme un essai sur une histoire insolite, ou plutôt comme un essai sur le processus de l'écriture. Ce qui diffère dans ce texte par rapport aux textes précédents, c'est le manque de référence aux lieux, au temps, aux personnages, aux noms des œuvres et des media. Yves Bonnefoy rejette l'écriture automatique du mouvement surréaliste, ce qui prouve un grand travail de sa part, ce qui peut se voir sous sa plume et qui s'exprime dans la citation suivante : «...André Breton avait tort de considérer que l'automatisme absolu est la condition de la vraie parole» (*Les Découvertes*, 63). Il faudra alors chercher à comprendre sa méthode, ses intentions, son style et surtout son mode de pensée dans cet essai si différent des précédents.

Il faut donc de se pencher sur le rôle de l'ekphrase dans «Les découvertes de Prague», un texte sans narrateur identifiable, où les œuvres capables de générer les images ne le sont pas non plus, et où une histoire centrale met en abîme le texte et même sa raison d'être. Pour analyser ce passage, il faudra donc procéder de façon similaire en se reposant sur la pensée que l'essai mentionne dans l'introduction « L'acte et le lieu de la poésie ». Dans ce passage, on retrouve le lieu - c'est-à-dire le château – et l'acte – c'est-à-dire l'écriture. Cependant, une troisième partie de cette analyse se penchera sur le processus d'inspiration poétique d'Yves Bonnefoy.

Le titre du récit peut porter à confusion, car Prague est un château mais aussi la capitale de la République Tchèque. Cette scène est si grande, qu'elle ressemble à une petite ville car on peut s'y promener sans fin, et cela se rapporte au texte lorsque l'auteur compare les chemins que l'on prend à des labyrinthes : «Chaque phrase est un labyrinthe» («Découvertes », 73). Ce château est le plus grand du monde en faisant cinq cent soixante-dix mètres de long et cent vingt-huit de large. Aujourd'hui, le gouvernement tchèque y réside et assure ainsi la continuation des régimes précédents. Le château a un musée très spécial car il renferme quatre mille tableaux dont cent toiles de maîtres comme le Titien ou encore Rubens. Franz Kafka a habité ce château et y a écrit de nombreux romans. On peut alors comprendre l'importance de ce lieu pour Yves Bonnefoy car il rassemble des œuvres d'art, elles, de peintres très fameux. D'autre part, le livre de Kafka, *le Château*, pourrait servir de clin d'œil avec «Les Découvertes de Prague» où le personnage principal, du nom de K, cherche à entrer dans un château interdit à tous. Dans le cas de l'essai d'Yves Bonnefoy, la salle qui renferme des œuvres d'art inestimables est aussi fermée aux visiteurs depuis des siècles puisqu'elle a été

cachée. L'identité du protagoniste est aussi un mystère pour le poète qui l'appelle l'historien et dont il faudra reparler plus tard. L'agencement des pages suppose une autre forme esthétique, car l'écriture n'est pas continue et le récit est ponctué par huit dialogues séparés par des pointillés. Le récit se compose ainsi de deux parties distinctes et semble présenter la forme d'un journal intime, car une date inaugure chaque partie principale. Le texte commence le 2 mai 1975 pour se terminer pendant un mois de février sans précision ni de date ni d'année, comme pour insister sur son indétermination. En effet, ce qui diffère des deux autres œuvres, c'est l'insertion de dialogues entrecoupés de pointillés comme si les lignes, elles, ne devaient pas, elles, avoir un certain sens d'agencement. Le narrateur annonce son désir de raconter «aussi fidèlement que possible» les moments de l'«une de ces rêveries» (63), comme s'il ne lui était rien arrivé, avec la plus grande fidélité et de faire partager des réflexions personnelles. Il prétend ne pas le faire de façon libre, à la manière d'André Breton où il faut privilégier l'écriture automatique. Pour lui, au contraire, il faut travailler et ne pas écrire d'un jet, car l'écriture c'est comme la peinture ou la sculpture, il faut d'abord apprendre les bases, se permettre de faire des effets par la technique qui s'apprend des maîtres. Dans *Le Siècle de Baudelaire*, Yves Bonnefoy donne la définition suivante du travail de poète : «Le travail de la poésie, transgression du plan de la représentation, ne peut être que difficile, puisque c'est au cœur même du conceptuel, c'est-à-dire bien des niveaux de la langue, de la culture, des savoirs» (13). Il faut déjà avoir appris beaucoup afin de pouvoir se permettre de retranscrire en mots ce qu'on sait ou ressent afin de pouvoir le communiquer. Ecrire n'est pas une discipline innée dans le sens où elle a

besoin de maturité, de réflexion, d'erreurs pour arriver au produit final. Voici ce qu'il en dit :

Raturer, en une économie, encourager un dépôt – qui sait ? Inciter la pensée d'en dessous à profiter de cette mise en place première pour ce surcroît de composition, par lequel, dans certaines œuvres de la poésie et des arts, le sens devient apaisement, et musique. (64)

Cependant, dans le texte à la fin du dialogue, le narrateur paraît se contredire en affirmant : «... cet écrit s'est, malgré cet écart réel, décidé très rapidement, sans presque aucune rature» (74). Mais il s'agit seulement de l'idée ou encore l'inspiration qui peuvent venir très vite alors que l'écriture, elle, prendra du temps car elle demande un «travail prudent de ratures» (63). Dans ce sens, Yves Bonnefoy n'a pas eu à réécrire car il a pensé longuement avant de mettre les mots sur la page, car contrairement à l'écriture automatique, celle du poète représente le produit d'une pensée longuement murie. Cependant, le narrateur parle d'un témoignage, et cela a pour effet de le faire s'éloigner de la narration, comme pour lui permettre de mieux juger ce qui s'y passe : «Pour l'essentiel, je crois être un témoin sérieux, et n'être donc qu'un témoin» (65). L'écrit semble alors jugé pour lui-même, comme si l'auteur et le récit se scindaient. Cette idée paraît bizarre, car elle suggère que le narrateur s'efface comme pour permettre d'apprécier le texte remanié et débarrassé de préjugés sur l'œuvre avant de l'avoir lue. En effet, cette distance permet de mieux juger ce qui a été mis sur le papier car Yves Bonnefoy écrit en jugeant ses textes de façon plus ou moins codée. Il convient de s'attarder sur la naissance de cet essai poétique.

C'est en janvier 1977 que l'auteur décide de rassembler quinze de ses récits et poèmes en prose dont deux sont inédits, et de les publier dans un même livre. Le titre, *Rue traversière*, est aussi celui de l'un de ses récits autobiographiques consacrés à l'enfance. Comme le dit Daniel Lançon : «Ce récit est perçu par la critique comme emblématique de cette quête ... montrant que l'écrivain sait peu de son passé, et que la quête est peut-être à jamais inachevable» (*Yves Bonnefoy*, 411). Le livre propose une suite alternée de textes brefs et d'autres plus élaborés, proches du poème en prose. L'auteur refuse d'adopter le style romanesque parce qu'il le considère comme un mirage qui peut devenir dangereux quand il s'éloigne trop de la réalité. En effet, se concentrer sur la psychologie des personnages n'est pas un but dans la littérature et surtout la poétique d'Yves Bonnefoy. Tout au contraire, cela empêche de donner de l'importance aux images car les images deviennent ce qui importe dans le récit. Le passage étudié se trouve situé dans le livre entre un petit texte, «Les Dieux», narré à la première personne du pluriel et *Rue traversière*, qui occupe seulement deux pages et qui prête son titre au recueil. Le narrateur commence « les découvertes de Prague » en affirmant que l'idée lui est venue, «à l'origine» dans un «entrefilet d'un journal» qui parlait du château de Prague dont une salle murée depuis des siècles, renfermait de grandes œuvres d'artistes connus dont «un grand Rubens» (65). Il faut comprendre que malgré les informations au sujet du lieu, il n'y a ni temps, ni intrigue ni dénouement dans le récit. On pourrait cependant dire que l'intrigue se présente comme la recherche de la découverte des œuvres inconnues par l'historien dans cette salle, qui vite se retrouve enfouie sous les décombres. En effet, on apprend que le protagoniste descend un escalier sans marches et reste une demi-heure dans une salle ou dans un passage.

Cette idée se retrouve chez Victor Hugo dans «Tristesse d'Olympio» au vers cent-cinquante-neuf : «Quand notre âme en rêvant descend dans nos entrailles» et aux vers cent-soixante-trois et cent-soixante-quatre : «Comme quelqu'un qui cherche en tenant une lampe, Loin des objets réels, loin du monde mineur». Après être resté dans cet endroit mystérieux pendant trente minutes, il secoue une corde pour le faire remonter, et en sortant de cette salle sombre, il peut entendre s'écrouler sous les pierres cet endroit qui se referme derrière ses pas pour toujours. Afin de chercher la signification de cette courte histoire dans le texte, il faudra se pencher sur la suite du récit poétique.

Le troisième paragraphe évoque les «beaux rêves» en rejetant l'approche surréaliste d'écrire sans faire de pause, «de s'interdire de s'arrêter» (64). Ne pas prendre le temps d'analyser les images que l'on fait dans ses rêves empêche la recherche symbolique, ce qui tue le travail de l'association entre les mots et leur vouloir dire. Dominique Combe dans «Poésie et récit : le partage rhétorique d'Yves Bonnefoy », insiste sur le fait que la poésie et le récit sont antithétiques car il ne faut pas confondre « la langue » qui est un vecteur de mots avec « la parole » qui, elle, d'après Yves Bonnefoy possède la vérité dans les mots. Pour lui, il faut faire une différenciation entre l'écriture et la parole en évoquant la célèbre distinction saussurienne :

La « langue » dans l'imaginaire critique de Bonnefoy est le langage en tant qu'il se fige en un ordre paralysant, tandis que la « parole » dont la poésie est l'expression privilégiée, représente une force d'«ouverture», d'émancipation. (24)

Cette réflexion se retrouve dans *Entretien*, où Yves Bonnefoy déclare à ce sujet :

Le vrai commencement de la poésie, c'est quand ce  
n'est plus une langue qui décide de l'écriture ... mais  
quand s'affirme au travers de celle-ci, une force en nous  
plus ancienne que toute langue, une force de notre  
origine, que j'aime appeler la «parole ». (*Entretiens sur  
la poésie*, 34)

En effet, Dominique Combe insiste sur l'approche du poète dans son acte de création poétique. Cette idée d'après lui, se retrouve dans l'approche platonicienne qui assemble deux termes déjà connus chez Platon pour en créer deux autres qui s'appliquent à Yves Bonnefoy : le couple «sensible - intelligible» se traduit chez le poète comme «présence - idée». On ne peut donc pas lire les récits d'Yves Bonnefoy sans prendre conscience de l'importance de cette association de mots. Pour lui, la présence représente ses idées de façon codée. C'est dans les descriptions des images qu'il ressent et exprime ses idées, et qu'il permet de partager ou de faire connaître par le biais de sa poésie<sup>63</sup>. Il s'agira donc d'approcher le dialogue entre l'historien et «une jeune femme» ou encore «son amie», et de comprendre comment l'historien en vient à décrire ce qu'il a caché aux autres lorsqu'il a visité la salle mystérieuse. Dans «Une terre pour les images», Yves Bonnefoy reparle de ce personnage qu'il nomme au singulier et avec lequel il s'oppose en termes de ses idées car il ne veut surtout pas lui ressembler :

---

<sup>63</sup> Yves Bonnefoy reprend la distinction faite par Ferdinand de Saussure entre Langue et Parole, et que Langue veut dire la totalité des énoncés possibles dans une langue donnée, alors que Parole veut dire la réalisation particulière (et finie) faite par chaque « sujet parlant » de la langue.

Un historien conséquent n'aime pas outrepasser les limites de ce que des documents ou des faits permettent légitimement d'appeler du véritable, et il distingue soigneusement – ou du moins il devrait le faire – entre ce qu'il estime établi et ce qui n'est pas encore une hypothèse... Tandis que moi, ... je me hasarde souvent hors de cet aspect du vérifiable. (*L'Imaginaire métaphysique*, 79)

En effet, le poète ne prétend donc pas se rattacher aux vrais faits historiques ou encore à authentifier les œuvres d'art qu'il se complait à décrire. Il faudra donc s'intéresser de plus près au corps du texte. Le dialogue occupe cinq pages et se retrouve coupé par sept lignes de pointillés. Il est introduit par un paragraphe qui sert d'insertion comme une transition entre une narration homodiégétique et une narration extradiégétique très poétique, ce qui pourrait servir pour indiquer un changement ou préfigurer la forme du dialogue qui suit.

Afin de présenter la scène, Yves Bonnefoy avertit son lecteur de son intention. Il ne veut pas narrer une histoire mais il veut écrire pour exprimer ce qu'il ressent par les mots, donc le narrateur dans le récit est omniscient. Le personnage se dirige vers une maison qui «ouvre sur des prés émaillés» où se trouve aussi «une porte murée», ce qui amène une image colorée de la maison et de ses alentours, lorsque bien vite la pénombre se forme malgré une fenêtre ouverte. On sait que la lumière et sa direction sont importantes et ceci rappelle la pénombre des églises belges du chapitre quatre de cette étude consacré à l'essai «Baudelaire contre Rubens», où Baudelaire exprimait son

dégoût pour la peinture de Rubens. Ce peintre est important aussi dans ce passage, car l'historien avoue avoir vu une toile de cet artiste. Il est intéressant de noter que l'historien nomme certains artistes seulement lorsqu'il se retrouve avec sa compagne dans le noir complet, comme si les images étaient mieux formées dans son esprit sans lumière :

Mais il fait nuit, maintenant, et malgré la fenêtre ouverte,  
sur des étoiles, et sa proximité sur le lit où ils sont tous  
deux étendus, elle ne voit plus son visage, il ne peut  
sentir que sa main dans l'ombre, qui prend la sienne, -  
est-ce pour cela ? en tout cas il parle. (67)

On peut voir de l'ironie dans la dernière phrase car la femme qui est allongée à côté de lui veut tout faire pour qu'il puisse décrire ce qu'il a vu, et donc commencer à en parler. L'intimité dans la chambre, le manque de lumière et la nuit sont des déclencheurs de la parole. Cette main qu'il tient représente une métaphore pour « la peur » que l'historien éprouve à la vue des tableaux. On peut alors en dire de même pour l'aveu qu'il va faire en les décrivant, car il semble agité et mal à l'aise en essayant d'en parler. D'autre part, toutes les œuvres qui sont citées semblent connectées soit à des textes, soit à des lieux, soit à des courants artistiques identifiables. Lodovico Cigoli qu'il cite, est un romain du XVII<sup>ème</sup> siècle qui a peint «La Fuite en Egypte» et le premier essai de *Rue traversière* s'appelle «L'Egypte». «La Vision de l'immaculée conception» de Cigoli à la chapelle Pauline se retrouve dans l'essai *Rome 1630* avec «La Gloire céleste» de Giovanni di San Giovanni (*Rome 1630*, 180). Dans ce même essai, on retrouve San Giovanni, l'église qui définit l'art de Rome comme une

référence, et qui sert d'exemple dans le monde entier. Cependant, voici ce qu'Yves Bonnefoy déclare à ce sujet :

Mais ce qui manque à ces laudateurs du commencement du Seicento – et Giovanni le Florentin le révèle mieux que quiconque – c'est l'art de se délivrer de l'autorité de chaque forme particulière pour obtenir cette unité d'ensemble, cette fluidité, ce fondu. (*Rome 1630*, 55)

Dans *L'Arrière-pays*, aucune toile de Rubens n'y figure. Cependant, ce peintre est mentionné à trois reprises dans *Rome 1630* où «chacun existe par soi et avec son espace propre, l'unité n'étant retrouvée que par le réseau des encadrements, comme Rubens le souligne dans les études qu'il en a faites» (52). On peut alors avancer que ce qui attire Yves Bonnefoy n'est pas vraiment les toiles en elles-mêmes, mais surtout l'approche du peintre vis à vis de l'art de la peinture. Il y a un espace de cinq années entre *L'Arrière-pays* et *Rue traversière*. On pourrait avancer que son opinion sur Rubens a changé dans le sens où il affirme aussi dans *Sous le signe de Baudelaire* que : «Toutefois, ce Rubens 'ignoble' n'existe, nous le savons, que dans la pensée de Baudelaire» (45). Yves Bonnefoy a essayé en vain d'épouser la haine que Baudelaire avait pour Rubens, en se rendant compte que ces attaques étaient le fruit d'un malaise personnel, qui lui permettait de trouver une justification en la critique d'un autre au point de lui faire perdre une certaine valeur esthétique :

Non, le Belge de Baudelaire est un mythe qu'il a construit, et par un mouvement de pensée qui est bien le contraire de l'amour ... Demeure alors ces injustices, ces

occultations, un résidu dont les éléments – le « pied belge », le « cerveau belge » - sont grossis sur le fond d'énigmes, sur ce tissu de lacunes, pour dessiner une espèce nécessairement monstrueuse ». (*Sous le signe de Baudelaire*, 47)

C'est pour cette raison que la jeune femme se sert de cet adjectif « monstrueux » afin de mieux comprendre ce que l'historien a vu dans la salle et la réplique affirme que cela n'est pas possible : « Ah, ça, non. Tu te trompes. Non, pas cela » (71). Ce rapprochement est troublant avec le fait qu'une toile de Rubens est présente dans sa découverte, dans cette descente dans le fin fond d'un château, dans le fin fond d'une salle. Il s'agira de se pencher sur la description de cette salle, ou plutôt sur ce que l'historien veut bien en dire.

Tout d'abord, il faudrait relever le fait que les personnages doivent être dans l'obscurité afin de parler de la découverte et que le dialogue se termine avec « l'aube » qui « va bien paraître pourtant, comme la dispersion des images » (73). Il les compare donc ces expériences à ses rêves. Le mot « peur » revient six fois dans les trente premières lignes du dialogue. Dans le dialogue entier, le mot « fleur » revient quatre fois, le mot « couleur » trois fois et une fois « pleure ». Cette rime intérieure fait écho au son que l'on retrouve dans le mot « heure » et souligne ainsi l'intemporalité dans le passage. D'autre part, il y a aussi des répétitions de mots comme « imprévu », « inconnu », « reconnu » qui donnent de l'importance à l'incertitude du narrateur, qui lui aussi, n'affirme rien et ne décrit rien. Ce qui semble étrange est le fait que l'historien ne peut pas décrire des tableaux de maîtres connus qu'il qualifie de « prévisibles » (70),

c'est-à-dire de styles et de thèmes fidèles aux artistes. Il n'y a aucune surprise dans les toiles qui sont agencées dans cette salle et pourtant le protagoniste est surpris, et même ressort «pâle» (66) de sa découverte comme s'il revenait d'un rêve et qui fait écho avec ses rêveries «pâles». On peut alors comprendre qu'il ne s'agit pas des tableaux en eux-mêmes puisqu'ils représentent un seul style ; ils sont parfaitement identifiables et représentent des sujets souvent utilisés dans leur période artistique : «Les habituels. Des Visitations, des Rois mages. Des scènes mythologiques. Des portraits comme partout ...» (69). Cependant, on connaît seulement le nom des artistes et non pas celui des œuvres par elles-mêmes. Cette façon d'écrire n'est pas ce que fait Yves Bonnefoy dans ses ekphrases de tableaux connus. En effet, ce qui semble avoir changé dans cette histoire, est le fait que les œuvres entre elles sont capables de se connaître et de se nommer, et, ayant fait cela, se taisent. Voici ce que l'historien dit à ce propos en parlant des tableaux de la salle des découvertes :

Tandis que ces autres, leur différence, c'est parce qu'ils ont été perdus, tous ensemble, parce qu'ils sont restés, comment dire, entre eux, dans le passé. Le passé est autre. (10)

En effet, le temps a perdu ces œuvres qui s'identifiaient les unes aux autres dans un temps révolu. Aujourd'hui, aucun souvenir d'elles n'est possible et la seule personne capable de remémorer quelque chose de cette découverte n'est autre que cet homme qui n'en a qu'un souvenir vague. Cela paraît contradictoire, car il s'agit bien du cœur du dilemme dans le récit. Le problème maintenant est l'importance de l'ekphrase au sujet de ces œuvres perdues. Il faut décrire des œuvres vues un court instant auparavant

grâce au regard d'une personne qui les a vues dans l'obscurité. Sans référent, une bonne description ne peut pas se faire par le héros. Il a besoin de leur présence, et non pas de leur image psychique :

- Décris-moi une de ces toiles, veux-tu ?

- Ce serait ... Cela ne donnerait rien. La différence, on ne peut pas la décrire. Ce n'est pas l'affaire de mots.

- Pourquoi ?

- Parce que les mots, ce sont nos mots, comprends-tu ? (70).

Donc, pour faire l'ekphrase d'une œuvre d'art plastique, il faut pouvoir la nommer, la replacer dans son contexte historique et artistique. Dans la dernière phrase du dialogue, il s'agit bien cependant de «nos mots» qui symbolisent notre «rêve» et donc de notre façon de voir, puis celle de décrire. Yves Bonnefoy se permet de faire ses propres descriptions, de pouvoir ajouter ou de parler de ce qui l'intéresse, grâce à la description d'œuvres qui existent vraiment au départ. On peut décrire une œuvre d'art connue par d'autres manières, mais il faut d'abord surtout un point de départ qui existe et qui peut être identifié : la première image ou encore l'image objective. C'est la beauté qui pose un problème, et qui prend des formes différentes selon les personnes, car elle, elle est subjective. Pour le narrateur, et donc pour Yves Bonnefoy, il ne faut pas faire comme Baudelaire qui impose ses vues sur Rubens, mais il faut soi-même regarder l'œuvre et s'en faire sa propre opinion. Cependant, l'historien dans le récit ne peut se permettre de décrire les œuvres car elles ne sont ni cataloguées ni répertoriées. Elles n'existent que par sa présence et cet instant où il a su reconnaître leur maître, leur style, leur période sans n'y mettre aucun doute. Cependant, ne les connaissant pas, les

ayant vues pour la première fois, il ne peut pas se permettre de les décrire parce que les «mots» n'existent pas. Le malaise qu'il ressent représente pour lui cette unique communion entre quelque chose qui lui est si familier et en même temps quelque chose qui est si nouveau, c'est-à-dire ses propres images dans ses rêves. Il s'agit de ce sentiment que l'on éprouve lorsque l'on voit pour la première fois quelque chose que l'on connaît seulement par d'autres biais. Partager cette expérience est impossible car elle est personnelle, c'est-à-dire qu'elle ne peut être vécue que par une seule personne. Un respect sacré l'ensemble des œuvres qui se retrouvent personnalisées, car dans cette galerie des profondeurs, chacune d'entre elles a eu l'occasion de s'observer, de s'autocritiquer, de se reconnaître mutuellement pendant ces longues années cachées dans le château de Prague. Elles sont à elles-mêmes un vrai musée enfoui pour toujours qui n'aura jamais eu de visiteurs. L'historien sera donc le premier et le dernier à avoir eu la possibilité d'en profiter et cela, seulement pour une courte durée. Le dernier paragraphe annonce un changement narratif où l'auteur s'immisce dans le texte.

Par contraste, ce dernier paragraphe évoque la lumière qui jaillit des profondeurs ou des fissures comme celle des fenêtres. On apprend que cette image revient des souvenirs d'enfance, ou encore des visites de châteaux de la Loire par l'auteur, qui lui ont fait imaginer ce qu'il n'avait pas à sa disposition, ce qui n'a jamais été visité par personne. En effet, il n'y a rien de si enivrant que de penser à une pièce, «oubliée de tous» (75) et qui se trouverait dans «un étage quelconque dans la lumière», c'est-à-dire un endroit caché aux yeux des visiteurs. Dans ce cas, l'endroit inconnu est visité par la lumière qui «s'élance comme un regard» vers des œuvres d'art aux sujets connus comme les interprétations de Léda ou de La Vierge qui donnent du plaisir à

celui qui les voit. La dernière longue phrase de cette partie se lit comme une métaphore liquide qui met l'accent sur l'intensité du plaisir pour celui qui sait se nourrir de cette lumière aux attributs humains : elle «plonge» dans les «remous et reflets de cette nappe d'images», se retrouve happée au fond pour ressortir «transfigurée». Cette dernière ligne, dans le poème en prose, ne représente en fait que cet historien du début du récit qui a lui aussi plongé dans les profondeurs, et qui a pu profiter de cette «nappe d'images» pour en ressortir aussi transformé. Le mot «transfiguré» convient dans cette poétique car il rappelle les figures : celles que l'on retrouve sur les tableaux comme Léda ou la Vierge et qui deviennent des déesses de rêve sur des toiles de maître. Il ne faut pas oublier que les personnages mythologiques ou bibliques représentent les sujets d'œuvres de grande renommée, et Yves Bonnefoy s'en inspire lorsqu'il décrit des tableaux, même s'il choisit de les décrire à sa manière, car il s'intéresse aux œuvres canoniques. Ainsi se referme la première partie, comme une histoire poétique achevée, car le narrateur ne l'a pas changée au cours des années et a décidé de la publier en tant que telle. On s'intéressera maintenant de plus près au deuxième texte.

La deuxième partie du récit qui s'intitule «Nouvelle suite de découvertes» est datée d'un mois d'août sans date comme la partie précédente, ce qui augmente l'effet de narration épistolaire. Aussi, au lieu d'une année accolée au mois, on retrouve l'adverbe «maintenant» qui sème la confusion parmi les indications temporelles et resserre le champ de vue sur le narrateur homodiégétique. Le texte est divisé en deux parties séparées par six mois d'intervalle : le mois d'août et le mois de février. La dernière partie est une réflexion sur la deuxième, ce qui met en question le «maintenant» de la première partie, de les revivre et provoque un effet de miroir, un

effet de circularité comme celui du temps et des saisons. Le narrateur annonce que le début du deuxième texte, «Nouvelle suite de découvertes» a été écrit «il y a trois mois» alors qu'il affirme ne pas avoir été en mesure de remonter aux sources «à travers toutes ces années» (79). On peut alors se demander s'il voulait garder cette histoire à l'abri des autres, ou s'il voulait au contraire la partager. Cet aspect de l'écriture témoigne d'un caractère ludique d'une narration interrompue, dans le sens où l'authenticité de l'histoire importe beaucoup, alors qu'au contraire, ce qui importe vraiment, c'est la façon dont elle est narrée. La redondance, la récurrence dans le récit sont présentes comme pour justifier l'existence de cette histoire ou encore sa véracité. Il s'agit d'un dialogue intérieur fait par le narrateur, à la manière des sessions de psychanalyse, où le patient analyse sur un divan ce qu'il a dit et cherche à comprendre ce qu'il a vu : «Je suis surpris, maintenant, de ne pas en savoir davantage sur cet événement en somme extraordinaire, et ce qui étonne surtout, c'est que j'aie pas cherché à travers toutes ces années, cela ne me ressemble guère, à remonter aux sources» (79). Cette fois, on voit le narrateur qui se présente indirectement comme Yves Bonnefoy, écrivain soucieux de plaire à une personne précise : Bruno Roy un personnage connu (ou tout du moins qui devrait l'être) avec qui il a travaillé à la publication de ce texte. Il s'agit alors d'une réflexion sur l'écriture et d'un faux semblant d'éclaircissement sur la petite histoire narrée précédemment.

Dans ce texte, encore une fois se retrouve cette métaphore liquide qui caractérise les toiles décrites comme «noyées sous les vernis successifs», avec pour différence qu'elles sont regardées dans la pénombre, ce qui contraste avec la lumière dont le narrateur parle à la fin de la première partie. Ceci représente une critique pour

ceux qui ne savent pas apprécier l'art, car certains ne concentrent que sur sa préservation sans savoir l'apprécier, en le badigeonnant de vernis et en le mettant dans des endroits sans lumière, ce qui rappelle les petites églises en Italie où il faut payer avec des pièces de un euro pour éclairer seulement quinze secondes. Cette remarque, apparemment anodine, ne l'est pas du tout, car elle met l'accent sur le fait que le poète est attiré par de vrais œuvres plastiques et non pas par des choses provenant de sa pure imagination. Il faut donc pour lui, justifier ses récits ekphrastiques en apportant la connaissance de l'existence de ce qu'il décrit, de ce qu'il commente passionnément, de ce qu'il voit dans son imaginaire et qu'il transforme à sa manière mais qui part du vécu ou de ce qui existe déjà. Le voyage dans la République tchèque lui a permis de reconnaître ce qu'il appelle « un vieil ami » en parlant de Rubens. Cette expression porte à confusion, car on ne sait pas s'il parle de l'homme en tant que peintre ou tout simplement de sa toile. Cependant, il cite la toile «fête des dieux», qu'il qualifie comme «bizarre» et «magnifique», «effréné», «moderne», aux «chapeaux à la Manet», au «rire d'Offenbach» (80). Cependant, le mot «effréné» étant au genre masculin ne peut se référer à la toile mais plutôt au peintre en tant que personne. Cette description qu'Yves Bonnefoy en fait et net ne pourrait pas servir de référence pour un visiteur qui ne connaît pas la toile. Les métaphores que fait le poète ne peuvent se comprendre que si on connaît le référent : ici, il s'agit de la toile. En effet, il faut l'avoir vue, l'avoir étudiée en détail afin de pouvoir la décrire de cette façon. Le plus difficile à comprendre pour quelqu'un qui n'aurait pas vu la toile, est cette référence à d'autres artistes dont le style et les œuvres sont incommensurables. A la manière des écrivains, il transpose un texte dans un autre, en faisant la description d'une œuvre d'art. Il assume une vision

universelle des tableaux dont il parle, tout en y ajoutant sa propre façon de les voir. Son lecteur doit donc connaître bien l'œuvre dont il parle afin de pouvoir substituer l'idée d'un style ou d'un effet par un nom, par un artiste. Il aurait donc pris une première connaissance de l'étude et du tableau, ce qui le met en position de néophyte par rapport à ce qu'il décrit. Il en vient à mentionner un article de T. Gottheiner pris dans le *Burlington Magazine* : «Rediscovery of Old Masters of Prague Castle». Une visite dans ce château est aussi mentionnée sans date, sans détails. Puis, l'auteur affirme qu'il a retrouvé l'article qui était supposé mentionner cette histoire, dans laquelle il n'est «nullement question de cette salle perdue» (80). Cependant, l'article dont parle Yves Bonnefoy existe réellement. Il représente le support de son ekphrase ou encore de la petite histoire de treize lignes faite dans la première partie de l'essai.

Tout d'abord, il mentionne le fait que cent tableaux avaient été achetés dans la vente aux enchères lors de la succession du duc de Buckingham à Antwerp en 1648. Il paraît que les œuvres avaient été installées dans des pans de bois, et que certains tableaux avaient même été coupés pour les faire rentrer dans ces encadrements. Cette pratique a rendu l'identification de certaines œuvres difficile, et voici ce que Gottheiner en dit au sujet des tableaux plus particulièrement :

Though rich archaeological finds had been made at Prague Castle since the twenties of the present century, very little attention was paid to painting ... For the first time experts were given free access to material locked away in that ancient seat of power in Bohemia. They came to light as the consequence of investigations

carried out by historians and architects of the  
Czechoslovak Academy of Science, engaged on the  
first comprehensive study of the Prague Castle. (1)

En effet, dans ce passage on peut noter le clin d'œil avec les « historiens », ce qui surprenait un peu dans la première lecture du passage. On aurait pensé plutôt à un archéologue, car il s'agit d'une excavation. D'autre part, il est aussi mentionné dans l'article que certaines pièces avaient été cachées pour les protéger des évictions, tout comme le Louvre avait dû en protéger des armées allemandes lors de la deuxième guerre mondiale. Les photographies indiquent que les œuvres mentionnées dans cet article sont en effet plutôt florentines, et on peut y reconnaître un style baroque irréfutable dans la représentation des toiles choisies par l'auteur de l'article qui, lui aussi, décide de ne montrer qu'une partie des toiles en choisissant seulement six toiles petits format, cinq moyen format et une grand format qui occupe une page entière : «La Flagellation du Christ» par Jacopo Robusti, dit le Tintoret. Dans cette représentation, l'importance de la lumière et son contraste avec les endroits plus sombres est exacerbée. Cependant, c'est ce dont Yves Bonnefoy parle dans ses descriptions du Château, et la lumière sur cette toile semble sortir d'autres profondeurs ou de façon surnaturelle d'un autre orifice qui paraît artificiel. D'autre part, il est mentionné aussi dans l'article qu'un ou plusieurs tableaux de Rubens y avaient été trouvés sans pour autant en mentionner leur nom : Bonnefoy ne fait donc aucune identification. Cependant, il parle du tableau de la « Fête des Dieux », comme pour avancer le fait que son récit est basé sur une inspiration réelle et identifiable : la toile. C'est pour cette raison que le narrateur prétend n'avoir eu qu'«une idée du Rubens et les noms de

quelques peintres» (81). Cependant, si on lit l'article de Gottheiner, on peut remarquer qu'il ne mentionne aucun nom de tableau de Rubens, ce qui est décevant pour la recherche. C'est dans l'imaginaire qu'Yves Bonnefoy se permet de faire une introduction à sa manière, selon sa propre poétique. Le poète connaît le tableau auquel il fait référence, et le cite en s'en rappelant dans son souvenir que l'on pourrait comparer à un rêve où on ne peut voir uniquement ce que l'on désire. En parlant du tableau qu'il vient d'identifier, l'accent est mis sur le peintre plutôt que sur la toile, ce qui montre bien la confusion dans son esprit et donc dans son rêve, car il lui donne des attributs communs à l'homme : «quand je l'ai rencontrée pour la première fois» (80). Le participe passé du verbe «rencontrer» s'accorde avec l'objet direct féminin pour le mot et adjectif «grande toile». Cependant, cette rencontre n'est pas seulement celle d'un tableau, mais aussi celle d'un homme, car cet endroit est insolite et Rubens devient le peintre et la peinture en même temps : ce souhait inavouable de rencontrer en terre inconnue celui qui a tant occupé ses pensées et ses écrits. Yves Bonnefoy fait donc ce grand rêve par l'intermédiaire du narrateur qui rencontre ce tableau physiquement. D'un autre côté, le « je » du paragraphe suivant met bien vite en doute le récit de Gottheiner en parlant du fait qu'il «se complique un peu» tout en avouant sa part d'interprétation : «- mais non, c'est moi plutôt qui même aujourd'hui ne puis m'astreindre à tout lire» (82). Donc, omettre la lecture pour en inventer une autre, tout comme il fait en commençant une description de tableau identifiable pour en ajouter la sienne qui n'y figure pas, mais qu'il nous demande, nous les lecteurs de l'y faire figurer. Dans le passage, il parle uniquement de la salle *Kunstkammer*, «gardien du trésor» en omettant de parler de la salle *Schatzkammer*, tout comme si le narrateur en avait choisi

une plutôt qu'une autre, et qui enlève au récit son caractère d'identification. Le labyrinthe dont il parle n'existe pas dans le texte de Gottheiner, qui lui, suggère un grand monument difficile à gérer en raison de sa taille et il faudra y revenir plus tard. Le narrateur en vient à parler de la genèse de son écriture, car il doute de tout. En effet, Yves Bonnefoy dans ses récits doit partir d'un point clairement identifiable. Dans le cas étudié, il n'y a aucune certitude ou encore aucun signe d'une salle murée dont il parle et qu'il appelle comme «un lieu dont on parlait peut-être encore dans le château par oui-dire». Tous ces détails font que les souvenirs sont mélangés avec la narration, et on ne peut plus distinguer ce qui est vrai de ce qui a été inventé et ces faits «le troublent beaucoup» (82). Il est essentiel alors dans cette partie du récit de s'interroger sur la cohérence du récit poétique. En effet, Yves Bonnefoy se sert de cet écrit afin de justifier son processus d'écriture. Cependant il souffre de ne pas admettre ce qu'il voudrait mettre sur la feuille blanche directement. Il avoue que toute chose se voit amplifiée, multiplié par dix lorsqu'elle est décrite :

Qu'on prenne conscience de cette multiplication par deux de l'éternel de tout acte et de toute chose, et quelle solitude aussitôt, car, non, ce n'est pas le « moi » désavoué cesse d'être, il pense toujours, en nous, il ressent, il désire encore, mais il n'y a plus rien, désormais, cette terre lui est d'exil, même « emmaillée de fleurs » comme la plus belle peinture. (85)

Cette longue phrase entrecoupée de virgules, témoigne du génie poétique de l'auteur qui crée un poème en prose pour résumer sa tâche d'écrivain, et pour exprimer

son malaise intérieur. Il dessine avec les mots des images capables de voyager dans le temps et d'atterrir dans un pays que lui seul connaît : celui qui accueille ses réflexions ekphrastiques. Cependant, il nous rappelle ce problème de solitude auquel les artistes doivent faire face dans leurs créations. Pour Yves Bonnefoy, il s'agit de son «inconscient», ce lieu des images, des hantises où de détache un fond obscure qui s'assombrit.

Il y a donc dans la description du château de Prague deux consciences : celle qui s'attache une description vraie qui ne cache rien, et l'autre qui ne demande rien car il ne faut surtout pas percer les mystères afin de nous permettre de «continuer à vivre», c'est-à-dire de marcher sur notre chemin sans nous arrêter sur des pensées sombres qui font reculer en arrière, c'est-à-dire qui font douter de tout. En effet, il ne faut pas remettre en question la religion, la culture, l'histoire car «engagés comme nous le sommes dans une existence avec ce qu'il faut de croyances» (85) nous avons à lutter chaque jour contre notre nature de tout remettre en question, mais pour Yves Bonnefoy la religion c'est les mots. La dernière partie de l'essai est une réflexion sur la première et surtout, sur l'acte et le lieu de sa poétique.

La tâche de détermination de ces deux termes est très difficile pour lui, parce qu'on ne peut pas définir la poésie de manière scientifique. En effet, la parole du poète est celle des profondeurs de l'esprit et seuls les mots sont capables de la capturer car rien d'autre de tangible ne pourrait le faire, c'est-à-dire la définir ou la représenter sous la forme d'art plastique. Comme le dit Kierkegaard :

Ultimately poetry is the highest of all the arts and  
therefore also the art that best knows to affirm the

meaning of time. It does not need to limit itself to the moment in the sense that painting does; neither does it appear without a trace in the sense that music does. (“*Either/Or, a Fragment of Life*”, *The Essential Kierkegaard*, 69)

En effet, les œuvres cachées dans le château de Prague n’ont aucune existence car elles ne sont ni datées ni répertoriées<sup>64</sup>, seulement connues, alors que l’image décrite par le poète, elle, n’appartient qu’à son imagination et sa description en fait des images multiples et non pas en contrepartie, une seule image. C’est pour cette raison que l’auteur décide de revenir sur ce texte dans son dernier chapitre daté du mois de février toujours sans date ni année, ce qui rappelle l’indétermination dans la poésie et sa supériorité sur l’art plastique. Il s’agit dans cette dernière partie d’une réflexion sur l’existence du texte, sur l’existence de l’image et sur l’existence du poète par rapport aux trois éléments.

Yves Bonnefoy avertit d’emblée son lecteur que l’énigme dont il parlait dans le premier texte n’est pas vraiment «la place vraie des tableaux dans le vieux Hradschin» (89) mais plutôt une autre énigme, celle qui génère l’écriture. Pendant plus de vingt ans, le poète avoue ne pas avoir été en mesure d’écrire le récit car la poésie est plus juste pour lui. Il compare l’acte d’écriture avec celui de la sculpture en disant qu’il allait «donner forme» au récit. Cela voudrait dire lui donner un style, une certaine esthétique, le modeler à son image ou ses propres images, ce qui compte bien plus que la petite

---

<sup>64</sup> Même si on ne connaît pas les œuvres, on assume dès le départ qu’elles sont connues, et donc qu’elles sont identifiables.

histoire de la découverte dans les fins fonds du château. En effet, il s'agit d'un acte de découverte du fonctionnement de l'écriture. L'auteur ne peut écrire que s'il se sent capable de communiquer ce qu'il ressent de la manière qu'il choisit de le faire, c'est-à-dire grâce à la description de peintures. Cependant, comme il a été mentionné dans la première partie de l'étude, il n'y a pas vraiment de description précise des tableaux. Le texte imprimé et publié, comme l'affirme l'auteur, devient difficile à analyser car il ne peut être modifié pour la publication : ceci reprend l'idée surréaliste que le texte une fois écrit pour Yves Bonnefoy devient intouchable. Cependant, il permet de reconnaître ce mythe de la porte scellée à laquelle rêvent tous les chercheurs de trésors. On y retrouve suffisamment d'éléments comme «l'évocation de personnes, de lieux, de sentiments même» (87) mais on y retrouve aussi bien vite la censure qui témoigne de l'inquiétude que le poète avait éprouvée en écrivant ces quelques lignes. Afin de recommencer à comprendre ce qu'il a voulu exprimer, il doit se relire et revivre ce qu'il avait imaginé de façon codée. Tout ne peut y figurer, mais ses images qu'il s'était créées à ce moment précis, elles, reviennent tout d'un coup. C'est pour cette raison qu'Yves Bonnefoy exclut l'idée de récurrence d'un mythe spécifique dans «Les découvertes de Prague» :

Autrement dit, mon récit ne se réduit pas aux deux dimensions et à l'unité de tracé du discours mythique. S'il n'est certes pas le roman que j'ai regretté le second jour, on n'y rencontre pas moins l'évocation de personnes, de lieux, de sentiments, même, qui semblent

excéder de leur épaisseur d'existence, irrationnelle,  
ambiguë, la conjuration que j'aurais tentée ... (87)

Pour Yves Bonnefoy, les descriptions psychologiques de personnages ou de lieux ne l'intéressent pas dans le sens où il ne met pas d'accent dans sa prose poétique sur l'évolution du personnage héros dont la quête représente l'intrigue principale. Pour lui, ce n'est pas l'interaction entre les personnages qui l'intéresse car il regarde et commente des œuvres connues. Il est attiré par la beauté, par l'esthétique des formes dans l'art tout comme dans et le commun des mortels, c'est-à-dire par des objets sans valeur artistique qui n'ont qu'une fonction matérialiste. Se rapprocher du réel pour lui, signifie se rapprocher de la jouissance de l'image pour celui qui sait l'apprécier et qui ainsi mérite la jouissance qu'elle peut apporter. Afin de pouvoir juger l'art pour ce qu'il est, il faut étudier, le replacer dans son contexte ou encore le décortiquer afin de pouvoir mériter le droit de le juger. Le texte dans la poésie d'Yves Bonnefoy peut être comparé avec le cadre d'un tableau, qui renferme entre ses quatre coins l'image qu'il offre. Il faut cependant reconnaître qu'afin de pouvoir comprendre ce qui se trouve à l'intérieur du cadre, il faut avoir travaillé pour l'apprécier à sa juste valeur. Il s'agira maintenant de développer une autre analyse, qui porte précisément sur le processus de création de prose poétique, et de retourner au premier texte uniquement pour cette analyse.

Dans le cas du récit poétique, l'auteur fait allusion à deux mouvements importants qui ont été l'objet de réflexions au cours de la première analyse linéaire du texte. Le premier est le surréalisme, mouvement littéraire comprenant l'ensemble des

procédés de création et d'expression utilisant toutes les forces psychiques <sup>65</sup> libérées du contrôle de la raison : la pensée est alors dictée en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale. On sait que l'esthétisme est important pour Yves Bonnefoy, et comme il a été discuté précédemment, ce mouvement ne va pas bien avec la philosophie poétique de l'auteur. Le deuxième, qui a été déjà abordé, est la psychanalyse qui se définit comme un procédé d'investigation des processus psychiques, qui autrement sont à peine accessibles. Ce mouvement expose une idée qui se présente à l'esprit ou un acte qui n'est pas arbitraire, car ils sont personnels et choisis pour leur importance dans notre psyché. Ces deux éléments ont un antécédent, un sens, une cause que l'exploration de l'inconscient permet de mettre au jour. Alors, c'est pour cette raison que les ekphrases faites par Yves Bonnefoy ont elles aussi un point de départ, c'est-à-dire une œuvre d'art et son image cachée dans l'inconscient. En effet, elles permettent de véhiculer les images de l'inconscient à l'instar du rêve. C'est dans ses descriptions narratives que le poète en vient à transcrire sa pensée, à plonger au plus profond de lui-même dans son arrière-pays des images. Cependant, afin de les partager, il faut travailler et il faut trouver une langue. Il s'agira d'y revenir en se servant des mots propres à l'auteur et qui seront tirés du récit poétique. Après avoir regardé ces définitions de plus près, il s'agira de se rapprocher plus précisément du texte et de ce qu'on peut y découvrir.

La prose poétique ne serait donc pour Yves Bonnefoy que de «brèves proses que j'en suis venu à écrire récemment, ressemblant aussi à des rêves» et à un «vouloir de l'inconscient», ou encore «une forme écoulee dans les élans du désir» (63). Cette

---

<sup>65</sup> Dans ce cas, il s'agit de l'automatisme, du rêve ou encore de l'inconscient.

prose poétique croît et s'améliore grâce au travail prudent de ratures ou encore aux «précautionneuses pesées dont se fait la moindre formulation» (64). En effet, «Raturer... c'est encourager un dépôt» et cela devient ce «surcroît de composition» qui donne à la prose poétique sa «musique» (64). Ce travail de composition est comparé ici au travail du musicien qui marque les notes sur une partition, qui elle, est aussi une composition tout comme un tableau. Cette description visuelle de la musique s'accorde avec les ekphrases faites par Yves Bonnefoy de certaines œuvres d'art, car on peut comprendre que les partitions de musique font penser au son juste en les regardant sur le papier à musique. En effet, l'auteur d'une ekphrase veut avant tout aussi atteindre une certaine harmonie à tous les niveaux dans la description comme le son, la couleur, les formes, ou encore les contrastes et bien d'autres choses. C'est ce travail de composition <sup>66</sup> qui permet d'élever le sens, d'atteindre le sublime et de lui conférer sa beauté : «les éléments de composition, de rythme, de silence, de bruissement dans les marges, de beauté» qui «donnent parfois» <sup>67</sup> leur «inouvable figure» (64). On peut dire que toutefois le travail de «transcription» <sup>68</sup> s'il n'altère pas le sens <sup>69</sup> n'est qu'un point de vue possible à un instant donné (73). Cette tâche pourrait être comparée au travail de traduction d'une langue en une autre. Ici, il s'agit d'une image en une langue et d'une langue en une image. Ce sont «ces mots» qui «sont autant de frémissements où se pressent déjà d'autres figures». Pourquoi ce phénomène se passe-t-il ? Parce que «Tant de ces mots ... sont autant de frémissements ou se pressent déjà d'autres figures».

---

<sup>66</sup> Qui peut se comprendre comme littéralement ou métaphoriquement.

<sup>67</sup> « À des scènes que nous traversons en dormant » (64), c'est-à-dire aux rêves.

<sup>68</sup> Noter les guillemets.

<sup>69</sup> « Le sens, s'il en est un, ne devrait pas être affecté » (73)

Pour le narrateur, chaque phrase est un «labyrinthe» et c'est «un fait que notant le même souvenir... je n'aurai pu aboutir aux textes d'avant-hier» (73). En prenant telle ou telle direction le narrateur doit alors se dédoubler, ce qui peut entraîner certaines confusions. Il faut donc penser que c'est pour cette raison qu'Yves Bonnefoy ne veut pas modifier son texte, le corriger, car il ne pourra jamais le reproduire. On peut faire la même comparaison avec l'art plastique qui lui aussi, ne peut jamais reproduire exactement le même tableau ou encore la même sculpture. La poésie est comparée à un labyrinthe qui mène ses lecteurs dans des directions différentes, tout comme les récits d'Yves Bonnefoy qui entraînent ses lecteurs dans les méandres de la pensée. C'est ce qui se passe avec le narrateur qui se retrouve face à des «carrefours» dont il parle souvent au début de ses récits. Aussi, le mot « seuil » revient encore une fois dans ce passage en affirmant que «l'écriture ... n'est qu'un sceau, bien souvent qu'on appose sur un seuil : et si même le sceau a figure radieuse de seuil ouvert» (74). Cette image du «sceau» et du «seuil» fait penser aux tombeaux égyptiens qui enfermaient des trésors mystérieux, et donc fait penser à une forme baroque dans le sens où on retrouve encore une fois d'idée de quelque chose de caché, quelque chose à l'abri des yeux. En effet, ce mot revient dans beaucoup de poèmes d'Yves Bonnefoy et fait penser à cette peinture ou encore à cet essai du poète : «Une Cérès à la nuit d'Adam Elsheimer». Pour lui, ce «récit de rêve» symbolise la profondeur de la nuit et le labyrinthe car la jeune femme perdue s'est engagée sur un mauvais chemin dont elle ne passera pas le seuil de la maison chez qui elle a frappé à la porte (82). Cependant, c'est la description de cette image, l'ekphrase, qui permet au poète d'exprimer cette analyse par ses propres mots afin de comprendre son style littéraire. Ce qu'il admire dans la toile, c'est le fait qu'elle

ne représente qu'un moment précis, c'est-à-dire celui où la femme boit cette potion magique qui la transforme immédiatement en grenouille. La représentation de cette image met l'accent sur l'instantanéité de l'art, que ce soit la peinture ou l'écriture, et c'est pour cette raison qu'Yves Bonnefoy ne veut pas modifier son texte. Un autre symbole est celui de l'entrée à l'opposé à celui du mystère dont on vient de parler. Franchir le seuil veut dire découvrir, pénétrer dans un univers ou tout simplement en sortir.

En effet, le poète dans la fin de la deuxième partie rappelle l'importance de la fenêtre ouverte lorsqu'il parle avec la jeune femme. Il doit y avoir dans ce qu'il aime une ouverture, que ce soit une fenêtre ou un seuil qui symbolisent l'entrée ou la sortie possible de la lumière. Le récit est rempli d'éléments mettant en évidence l'importance du travail psychanalytique fait par l'auteur, car il ne comprend pas toujours vraiment tout, et c'est pour cette raison qu'il a recours à l'analyse de ses rêves d'écriture pour mieux comprendre sa façon de procéder et voici ce qu'il en dit :

C'était « comme cela », et même si je percevais  
bien que ma rêverie, comme je disais, formait un tout,  
indécomposable, je n'aurais pu expliquer ce que  
signifiait ou représentait cette forme dans cette brume.  
(88)

On retrouve toujours dans ses moments de tourment, où il ne sait pas comment se comprendre lui-même, ce rapport entre son malaise intérieur et le manque de lumière. La lumière permet de voir l'œuvre d'art dont il se nourrit pour écrire, pour décrire, pour faire partager son amour de l'art plastique. Sans elle, il ne peut exercer

son art poétique et c'est pour cette raison qu'Yves Bonnefoy doit retourner dans le profond de son âme où ce qui semble y vivre et décrire dans cette poétique ne serait en fait qu'une allégorie du mythe de la Caverne de Platon.

*L'allégorie de la Caverne* est une allégorie exposée par Platon dans le livre VII de *La République*. Elle met en scène des hommes enchaînés et immobilisés dans une « demeure souterraine » qui tournent le dos à l'entrée <sup>70</sup> et ne voient que leur ombres et celles projetées d'objets au loin derrière eux. Elle expose en termes imagés les conditions d'accession de l'homme à la connaissance de la réalité, ainsi que la non moins difficile transmission de cette connaissance. Ce qui semble encore plus intéressant, c'est que cette connaissance est symbolisée par la description ekphrastique d'objets ou de choses, c'est-à-dire par l'image uniquement. La caverne symbolise le monde sensible où les hommes vivent et pensent accéder à la vérité par leurs sens. Mais cette vie ne serait qu'une illusion. Le philosophe vient en témoigner par une interrogation permanente, ce qui lui permet d'accéder aux connaissances associées au monde des idées, comme le prisonnier de la caverne accède à la réalité qui nous est inhabituelle. Mais lorsqu'il s'évertue à partager son expérience avec ses contemporains, il se heurte à leur incompréhension face à l'hostilité des personnes bousculées dans le confort <sup>71</sup> de leurs habitudes. L'allégorie de la caverne est pour Platon plus qu'une simple métaphore. Il s'agit d'une représentation de la réalité de ce que peut vivre une personne ayant fait son chemin de réflexion personnelle, d'élévation

---

<sup>70</sup> Ici, il pourrait s'agir du seuil dont nous venons juste d'évoquer.

<sup>71</sup> Cette forme de confort n'est qu'illusoire, ce dont parle beaucoup d'Yves Bonnefoy lorsqu'il évoque l'importance des illusions et des images illusoirs.

d'elle-même<sup>72</sup>, c'est-à-dire son propre parcours initiatique qu'elle ne doit réserver pour elle-même, mais pouvoir offrir aux autres, jusque dans l'accomplissement d'un devoir auprès de ses semblables. D'autre part, si on s'intéresse au mot «caverne» tout seul, on peut voir un rapprochement avec l'homme : il s'agit d'une cavité souterraine ayant, d'une façon ou d'une autre un rapport avec soi-même car elle le protège tout en le séparant du monde extérieur. Elle peut être naturelle ou artificielle, elle peut être une grotte que l'homme a considérée, par exemple pour receler des animaux ou des légendes. Il faut maintenant remettre dans le contexte du texte ce qui vient d'être dit au sujet de la narration de la petite histoire et la voici de nouveau, reprise en connaissance de l'allégorie qui vient d'être expliquée.

Le narrateur déclare : «On vient de comprendre... que des tableaux ...sont là tout près dans une salle des souterrains, qu'on a toujours connue à moitié comble de pierres. Puis on aperçoit une porte encore, qu'on ouvre et maintenant c'est un escalier dont les marches manquent» (65-6). Un historien est chargé d'une première reconnaissance où on lui donne «une lampe»<sup>73</sup> et «la corde»<sup>74</sup>. Il descend pour rester dans ce qui est soit «une salle»<sup>75</sup> soit «un passage»<sup>76</sup>. Quand enfin il parle, il dit avoir «peur» malgré le fait que les «sujets», les «styles», «les peintres», «les couleurs» lui soient connus. Cette idée a déjà été élaborée dans la première partie de la réflexion. Cependant, un autre point de vue se fait connaître par le dialogue : «c'est comme si

---

<sup>72</sup> Ici, il s'agirait de parler d'atteindre le divin, ou encore de se rapprocher de Dieu.

<sup>73</sup> Symbole de la lumière.

<sup>74</sup> Symbole de ce qui retient l'historien au monde civilisé. S'il lâche la corde, il se retrouve séparé de la civilisation humaine.

<sup>75</sup> Symbole du lieu.

<sup>76</sup> Symbole du temps et de l'errance.

j'avais à comprendre soudain que tout ce que nous avons ici en matière de peinture, tous ces tableaux du passé et même du passé proche oui même Delacroix, même Cézanne -- n'existait pas, n'avait jamais existé ... n'avait été que notre illusion» (71). En effet, car ces tableaux avaient toujours été «sous nos yeux» ou encore «donc... notre rêve» et font partie des deux personnages car «ils sont ce que nous sommes» (71). La vision dans les rêves est unique car elle n'appartient qu'à celui qui la voit en dormant. Cette formulation est rendue universelle par le pronom « nous » qui permet de dire que chaque personne peut entrevoir ces tableaux uniques dans ses propres vers, et que cet effet ne peut être partagé avec personne. C'est pour cela que l'historien ne peut rien dire en ressortant de cet endroit dans les entrailles de la terre, car il est entré dans les entrailles de son inconscient. Ensuite, une réplique insiste sur cette forme du langage de nouveau :

Ecoute. C'est comme si tu comprenais soudain que nos langues... Oui., les mots que nous employons, la syntaxe, eh bien, ce n'était pas même une langue, c'était ... rien, c'était le rien, l'écume. (72)

Cette citation met l'accent sur ce que Platon affirme dans son allégorie. On ne peut accéder aux connaissances associées au monde des idées, que par le travail. Il faut adopter une démarche de réflexion, d'interrogation permanente. C'est un véritable parcours initiatique qu'on ne doit pas garder pour soi mais faire partager aux autres. On pourrait se demander si c'est bien exactement ce que fait l'historien. Il aurait entrepris son parcours initiatique depuis fort longtemps, ce qui expliquerait son empressement à descendre dans la salle souterraine car la citation suivante le prouve :

En fait si on lui donne ainsi la lampe et la corde, c'est à cause surtout de son impatience, qui est plus grande que de raison, et qui étonne, trépignement de bête avertie...

(66)

De son propre aveu, l'historien n'a pas été surpris par ce qu'il a vu dans le souterrain, car il a une démarche de réflexion depuis longtemps. Depuis l'enfance, il regarde («regardant les paysages»), il interroge («interrogeant les nuées»), il fait des rapprochements («nous rapprochons ces...signes»), recoud les morceaux («nous recousons») pour refaire de toute pièce ce qui doit s'approcher de la perfection, c'est-à-dire du réel, de la vraie connaissance (72). Et là, lui est enfin donné de partager sa connaissance avec son amie pour qu'elle aussi à son tour, entreprenne la démarche de réflexion et accède à la vraie réalité : «Elle pleure. La tâche est là, devant elle» parce qu'elle a compris ce qui l'attend, et qu'elle pourra, elle aussi faire partie de ce rêve (72).

En effet, ce rêve n'est autre que cette psychanalyse rendue possible par l'écriture, où comme dans tout travail de ce genre, les personnages ne se voient pas car ils ne peuvent pas parler à une figure qu'ils connaissent bien. Aussi, les patients qui font une psychanalyse sont généralement étendus sur un canapé et dans la petite histoire, ils sont allongés sur un lit devant cette fenêtre ouverte. Cette idée de rétrospection se retrouve vers la fin du deuxième texte, qui parle du rêve comme cette image des profondeurs de son âme où il exprime ses sentiments vis à vis de sa propre analyse, qu'il met en rapport avec le récit qu'il a écrit :

Il se peut que mon inquiétude ait exercé au premier instant sa censure, qui est en soi comme un rêve. Mais je dois reconnaître dans son travail qu'il y est désiré autre chose encore, et cela fait au total comme un rêve au sein du rêve, un rêve dont les éléments dispersés ne sont pas pour autant sans cohésion ni peut-être une vérité spécifique... (87)

Dans cette citation, le mot «rêve» revient trois fois et donne l'effet de miroir, de circularité avec l'expression «un rêve au sein du rêve», ce qui démontre l'importance de se connaître soi-même afin de pouvoir communiquer aux autres son message. Pour le poète, il s'agit d'inventer une histoire imagée où il peut se retrouver sous l'identité d'un personnage, l'historien, qui lui permet de faire lui aussi, en parallèle, sa «confession métaphysique» (87). Pour les uns, il s'agit de l'art plastique, pour d'autre c'est l'écriture comme Yves Bonnefoy. Le héros de la petite histoire a fait comme dans l'allégorie du mythe de la caverne. Il est descendu dans les profondeurs d'un château où le sujet des œuvres qu'il a vues «l'a troublé» (88), car il était question de «peintures italiennes» (88), dont le tableau mythique, «*L'Annonciation*» témoigne d'un double sens : l'importance des petits détails comme le vase ou encore la fleur mais aussi «une naissance divine». Cette ekphrase de ce tableau mise en contexte historique et artistique est l'image que se permet de voir cet homme au fond des cavernes, afin de pouvoir en ressortir couvert de plénitude pour l'avoir comprise dans son entièreté, et voici ce qu'il déclare :

Et voici que je ne n'ai plus qu'à achever de comprendre aujourd'hui ce que depuis longtemps je savais, bien sûr, puisque « c'était écrit », si précisément ... cette chose comme une forme ... c'est une naissance, à venir ... une naissance qui soit divine ... ce sentiment d'un exil là même où l'on a son être, et du moi comme une sorte d'image ... (89-90)

Cependant, pour Yves Bonnefoy, il ne faut surtout pas s'arrêter au «stade de l'historien», qui «nous hante comme un double» et qui imite presque notre personne physiquement car il a «nos traits» ou encore «notre regard» (90). Il ne faut pas rester au stade de l'ignorance qui est symbolisée par «cet autre inconnu» qui provient d'un «mirage né du vertige» se substituant à un «autre inconnu, lui salvateur» qui, lui, symbolise le savoir ou encore la connaissance dont Platon parle dans son mythe (90). En effet, l'auteur a fait sa propre analyse car il avait «gardé si longtemps en deçà des mots» le texte qu'il compare à une chose qui a pris «forme» et qui a respiré dans une «brume réelle» et non pas celle de l'allégorie du mythe de la caverne. Il a enfin réussi à «exprimer ce vieux désir» de mettre au jour cette «pensée de la salle des profondeurs» qu'il nomme «la retraite archaïque du double» parce qu'il s'agit bien de cette caverne. Il a choisi de sortir des profondeurs de l'ignorance pour faire partager ses découvertes, tout comme ces doubles découvertes ou encore ces deux textes qui font partie du livre *Rue traversière*. Il a compris le sens de ce qu'il avait vu dans l'obscurité à Prague, grâce au héros de l'histoire, qui est descendu pour lui dans cet endroit sombre afin d'attester de l'importance du mythe et surtout de l'allégorie. Cette révélation est pour lui comme

un nouvel organe qui fera vivre sa poétique, autrement dit comme «une sorte de greffe» qui permettra de former une «nouvelle parole», c'est-à-dire celle qui provient de la vraie «souche obscure des rêves», car elle a été analysée et retrouvée par la connaissance. L'invisible qui se cachait derrière ses hommes dans la caverne de Platon lui a été donc révélé et il ne s'en méfie plus, car il a commencé à chercher à lui rendre justice, et voici ce qu'il conclut dans le texte *Rue traversière* qui suit les deux textes sur *Les Découvertes de Prague*, un texte qui parle d'un endroit dans l'enfance qui l'angoissait autrefois pour son côté mystérieux et qui résume son avancée poétique :

« Comment dire ? Il me semblait qu'ici, où j'étais, et là,  
où j'allais, c'était tout ensemble ce qu'autrefois je ne  
situais qu'aux confins, dans l'invisible »

Comment parler de l'invisible pour un auteur qui savoure l'image au point d'en faire la valeur première de sa poétique. C'est parce qu'il faut savoir l'identifier et donc rendre le reste des images visible en les décrivant, en faisant des ekphrases aussi poétiques que réelles, car elles doivent montrer toute l'agilité et la connaissance de celui qui les fait, en l'occurrence, le grand poète de notre siècle qui n'est autre qu'Yves Bonnefoy.

## CHAPITRE VI : CONCLUSION.

Yves Bonnefoy, professeur, historien d'art, voyageur, critique, traducteur et surtout poète est un pilier de la littérature moderne. C'est son aptitude pour ces différentes disciplines qui lui a donné une force particulière. Il se permet donc de voyager entre les genres et surtout dans son esprit, c'est-à-dire dans ses rêves où il essaie d'assouvir sa passion pour les images. Les quatre œuvres qui viennent d'être étudiées ont mis en avant ce chemin, suivi de façons différentes selon les genres qui ont été choisis mais qui se prolongent sous différentes formes. Dans les récits poétiques on retrouve souvent un changement de narrateur où le poète et un narrateur omniscient se mélangent, ce qui entraîne parfois des confusions d'interprétation. Par exemple, dans *Les Découvertes de Prague*, l'historien qui descend dans la salle obscure sert de référence tout en étant ce narrateur qui parle de ses souvenirs d'enfance et qui ne s'est jamais présenté. Ce phénomène pourrait s'expliquer par le fait que parler de soi demande de se dénuder, de montrer tout ce qu'on renferme dans ses entrailles, ce qui enlève une certaine pudeur à ce qu'Yves Bonnefoy fait : il semble se retrouver derrière son personnage.

Il choisit donc des effets narratologiques qui lui permettent de se cacher un peu, tout en s'immisçant dans des phrases de style narratif, et donc, qui parlent de lui. On a déjà affirmé qu'Yves Bonnefoy est difficile à lire. Ce qui rend la compréhension de ses écrits difficile, c'est aussi le genre de sa poétique qui diffère du poème par sa longueur, mais surtout par sa forme, qui promet une relecture

pour éclaircir des idées déjà mentionnées, mais vides d'intrigues et de dénouements, ce qui incite à chercher autre chose : la description des images et plus particulièrement des ekphrases. Une image n'est pas comme un roman car elle n'a ni début ni fin, mais a surtout un corps, une somme de détails permettant de la comprendre par les mots. Yves Bonnefoy est conscient de son travail de poète :

La poésie est le rapport à nous-même qu'il nous faut tenter d'établir pour que le monde et autrui ne soient plus en nous de simples idées mais de vraies présences. Une tentative évidemment impossible mais dont le projet et les premiers pas sont déjà cette remise en question de bien des leurres qui permet à des vérités de se signifier comme telle. (*Poétique et ontologie*, 17)

On comprend alors que la tâche du poète ne sera jamais complète, jamais terminée, ni celle de son lecteur, qui pourra le relire afin de découvrir quelque chose de nouveau. Ainsi, *L'Inachevable* sert de titre à son livre qui rassemble les entretiens qu'il a eus pour parler de sa poésie. Il en est de même pour l'étude dont il faudra tirer des conclusions, mais qui ne sera pas non plus achevée car il restera encore beaucoup à dire.

En effet, le récit poétique *L'Arrière-pays* pourrait être vu comme un grand rêve où l'auteur s'est créé un « musée imaginaire » dans son esprit où s'y retrouvent toutes ses œuvres préférées : paysages, peintures, textes, monuments

architecturaux, personnages, photographies qu'il rencontre dans un voyage imagé. Yves Bonnefoy fait des promenades à travers de nouvelles contrées où il passe en donnant ses avis sur ce qu'il voit, aperçoit, perçoit, observe et critique à la manière d'un journal de bord, car il suit une certaine chronologie qu'il faut suivre si on veut analyser son œuvre. C'est l'histoire d'un long rêve sous forme de récit poétique. Ce texte paraît plus proche du mouvement surréaliste que les autres étudiés dans cette recherche, car il donne l'effet d'une grande promenade incongrue, où le héros remet tout en question au sujet de sa vie et semble relater ses aventures à la manière automatique des surréalistes. Cependant, on sait qu'Yves Bonnefoy travaille ses textes, et cette apparence est trompeuse : il faut donc dépasser la première lecture pour le comprendre. En effet, toute la force de ce livre met l'accent sur la passion exacerbée du poète. Ceci se démontre quand celui-ci s'approprie des images de tout genre pour les faire résider dans cet endroit inventé, dans cet arrière-pays. Cependant, les œuvres qui s'y trouvent et qu'il choisit sciemment, doivent être réelles et identifiables pour séjourner dans cet endroit qu'il s'invente. Cette façon de procéder paraît étrange, car une œuvre d'art fait déjà partie d'un lieu commun, d'un mouvement artistique et ne peut se copier fidèlement. En effet, on a vu plus tôt que transporter l'art veut dire en quelque sorte le dénaturer. C'est pour cette raison qu'il fait des ekphrases car, elles, peuvent transposer une œuvre en une autre, c'est-à-dire lui permettre de lui appartenir sempiternellement en lui donnant une nouvelle patrie, la sienne. Dans « Locus Patriae », Richard Vernier résume bien l'importance de l'ekphrase dans *L'Arrière-pays* :

Ainsi, dans *L'Arrière-Pays*, l'historien à la poursuite du sentiment inconnu, aux prises avec les infranchissables caillots du langage qui peut « investir » mais non comprendre (au sens le plus étroitement étymologique), acquiesce-t-il à un discours insuffisant, mais sans oublier son obsession de l'insaisissable. (*L'Arc*, 12)

En effet, ce que Vernier appelle cet « insaisissable » n'est autre que la description, l'ekphrase qui ne peut se faire que par les mots, et qui donc ne peut pas se saisir, s'approprier car elle n'est pas tangible : elle est poésie. Yves Bonnefoy excelle dans la description des œuvres d'art, ce qu'il fait à merveille dans son fameux livre sur le mouvement baroque en Italie : *Rome 1630*, récit parlant en poésie d'œuvres d'art plastiques.

Dans ce livre consacré à la peinture italienne, il fait connaître ses idées grâce aux descriptions qu'il élabore des références plastiques qu'il choisit. Dans une interview avec Daniel Bergez, il met l'accent sur le fait que ses recherches en pays étrangers, comme l'Italie, lui ont permis de comprendre que « la peinture ne se réduit pas à l'image » car « c'était non pas l'image mais le travail du peintre contre l'image dont il est le premier à subir le leurre » (*L'Inachevable*, 41). Cependant, Yves Bonnefoy déclare dans cet article qu'il est d'abord écrivain et que cette tâche dépasse le travail de critique de l'historien. Pour lui, il peut s'approcher de la vérité grâce à « cette parole sur les autres » par le biais « d'une façon quelque fois nouvelle » en se voyant contraint de donner une « constante priorité à des

signifiants» qui ne sont en réalité que «jamais bien compris», ce qui met l'accent sur l'importance du signifié (*L'Inachevable*, 47). En effet, plus loin dans l'article, il insiste sur l'interdépendance entre les disciplines qui sont l'art et la poésie :

J'attendais de l'art qu'il soit la cause efficiente d'un rapport du *je* et de l'autre aussi étroit et transparent que possible : ce qu'en effet on pourrait dire l'avènement de la vérité dans l'illusion des images.

(*L'Inachevable*, 58)

Il faut faire attention avec la parole qui, elle, impose sur l'homme des points de vue sur l'objet. Cette façon de commenter constate donc un manque, car elle échoue à donner un mode de représentation global en poussant à faire «un simple prélèvement sur une réalité des choses qui est comme telle surabondante infinie» (*L'Inachevable*, 58). Selon Yves Bonnefoy, les mots sont bien plus que des «concepts auxquels ils se prêtent» car ils proviennent du for intérieur. Pour le poète, toutes les actions des pinceaux sur la toile provoquent le «mouvement des mots dans le peintre». C'est pour cela que les deux media sont très proches l'un de l'autre et que le poète lit une œuvre d'art plastique comme un poème : «La seule différence entre les arts et la poésie, c'est que les premiers sont de la parole d'une façon plus cachée, ce qui rend leur questionnement plus difficile» (*L'Inachevable*, 63). La peinture baroque, comme on peut comprendre dans *Rome 1630* permet donc au poète de pouvoir exprimer en mots ce qu'il ressent pour l'art, tout en acceptant le monde «muet, la nostalgie de l'accord ancien entre apparence et beauté, l'invention d'une plus humble beauté nouvelle» (*Rome 1630*, 23). Cette

dernière phrase met l'accent sur l'humilité de la tâche, et surtout sur sa passion de refaire ses propres images en poésie. Cette réflexion a mené la recherche vers un autre poète qui a beaucoup de points communs avec Yves Bonnefoy et qui, lui aussi critique l'art avec passion : Baudelaire.

L'essai du quatrième chapitre, *Baudelaire contre Rubens*, met l'accent sur la ressemblance entre Yves Bonnefoy et Baudelaire, car les deux poètes sont aussi critiques d'art et font des ekphrases sur des œuvres plastiques. Dans les deux cas, c'est cette expérience par procuration qui développe l'esprit créateur. En effet, dans cette partie de l'étude, Yves Bonnefoy propose de parler et de commenter les ekphrases de Baudelaire, et parfois on pourrait déclarer qu'il avait comme l'intention de se les approprier. Il choisit de commenter le poème «Les Phares» qui rend hommage à la peinture à travers les siècles et qui sert de symbole au travail des artistes en général. Le poème se composant de onze quatrains en alexandrins révèle pour huit artistes la quintessence de leur œuvre, et les trois dernières strophes déclarent l'universalité qui s'établit entre les poètes et aussi entre les tableaux. Yves Bonnefoy constate l'importance de ses idées pour ce qu'il appelle «les signifiés nouveaux», c'est-à-dire pour «ce nouveau rapport avec le référent, cet au-delà de tous les signifiés sur le chemin qui va du mot qui dénomme la chose à dire» (*L'Inachevable*, 513). Lorsqu'il parle de l'infini, il ne parle pas de «l'infini du dehors de l'objet» mais plutôt de l'infini qui est dans l'objet dans son «intérieur» pour une «chose particulière». Par exemple, en peinture, il pourrait s'agir du nombre inépuisable des petites entailles sur un tronc d'arbre, ou encore des contrastes que l'on retrouve dans le ciel avec les nuages et les contrastes de lumière. Cette multitude ne saurait se représenter, comme le dit Yves

Bonnefoy qui déclare : «L'infini dans la chose, c'est la chair de sa finitude. Et c'est donc par cette perception d'infini que nous, qui sommes également finitude, avons notre vrai rapport avec ce qui est. Or cet infini, le langage n'en a aucune expérience directe» (*L'Inachevable*, 512). C'est pour cette raison qu'Yves Bonnefoy aime Baudelaire : il retrouve en lui des questions existentielles qui remettent en cause le rôle de l'art plastique dans son rapport aux arts en général.

Baudelaire souffre de solitude, et c'est pour cette raison qu'il se réfugie dans la finitude qui, elle, lui apporte beaucoup. Cependant, il se rend bien vite compte qu'elle est comme un leurre car elle ne peut pas vraiment le réconforter. Il ne croit pas en Dieu déçu par l'Eglise et ce qu'elle représente. Yves Bonnefoy parle ici du «Baudelaire de ces années 1850, le gnostique» (*Sous le signe de Baudelaire*, 27) qui recherche la beauté ailleurs que dans la vie, en admirant les tableaux de grands maîtres. Dans un entretien avec John E. Jackson, Yves Bonnefoy parle de cette recherche :

L'attitude gnostique, autrement dit, c'est de substituer à tout, et à autrui en particulier, une image, qu'on tient pour le seul réel : si bien qu'il y a gnose, à mon sens, en tout cas risque de gnose, dès qu'il y a l'écriture, puisque l'écriture s'attache à des faits, des objets, des êtres qu'il aime, qu'il investit donc de son désir, qu'il abolit donc dans leur être propre, qu'il divinise, en somme, selon les lois de son propre ciel, alors pourtant qu'ils sont de ce monde. (*L'Arc*, 90)

Cette magnifique citation pourrait s'appliquer à ce que dit le poète sur Baudelaire dans son essai, car malgré ses remarques sur sa critique de Rubens, il admire le fait que son précurseur était «gnostique». Pour Yves Bonnefoy, il faut pouvoir construire les images en y mettant son sceau, en y mettant son empreinte. C'est ce qu'il reproche chez André Breton dans *Nadja*, un livre qui l'avait déçu pour avoir une écriture trop «généraliste» et donc pour son manque d'y avoir laissé une trace. En effet, en évoquant à sa manière l'apport de ces grands peintres, en montrant toute sa révérence, son admiration, sa dette spirituelle, Baudelaire construit un art poétique. C'est «l'oubli» du premier vers des «Phares» qui déclenche chez Baudelaire ce rêve qui rassemble dans un même poème les plus grands artistes. C'est le fondement de l'écriture et son fonctionnement qui sont analysés dans le chapitre cinq et qui permet de comprendre comment Yves Bonnefoy écrit et où il trouve son inspiration.

Le dernier chapitre qui porte sur *Les Découvertes de Prague* est une analyse du travail du poète et de son processus créatif. Pour Yves Bonnefoy, l'intention de la poésie aussi bien que celle de la prose, est de susciter «la présence» et de créer un lieu où elle peut séjourner. Dans l'analyse du texte, l'importance du rêve a été mise en avant car c'est dans ce rêve qu'on peut retrouver cette présence. A la manière de la psychanalyse, en parlant des œuvres découvertes, le narrateur explique ce qu'il voit dans son inconscient, tout comme il peut admirer les images de rêves la nuit allongé dans son lit dans le noir total. Il explique son expérience à sa compagne comme le ferait un analysant avec son psychanalyste, car il dit ce qu'il ressent, ce qu'il retrouve dans ses rêves. On peut penser que la petite histoire dans ce récit est aussi donc un rêve. Notre historien ressort de la «salle» en montrant un visage «pâle», ce qui fait penser

aux rêves où la couleur évoque la blancheur d'une personne qui dort. Grâce aux détails de la petite histoire, on peut faire un rapprochement avec le poème de Victor Hugo *Tristesse d'Olympio* qui parle aussi d'un personnage qui «Pâle» marchait «au bruit de son pas grave et sombre» (v. 22), et comme «quelqu'un qui cherche en tenant une lampe» (v.163) et qui «descend dans nos entrailles» (v.59). Il y a donc un intertexte avec le texte de Victor Hugo. On comprend l'influence de ce grand personnage sur sa poétique et on peut ainsi affirmer que *Les Découvertes de Prague* décrivent un rêve aussi bien que le texte décrit une découverte archéologique. Le narrateur doit ainsi faire de nombreuses ekphrases pour attester de l'authenticité des œuvres qui sont bien des toiles de maître. Ce qui change dans la narration, c'est le fait qu'il ait «inconsciemment, protégé contre toutes les évidences l'information initiale» (83) ; le récit est ainsi une sorte de psychanalyse de l'image. En effet, il avoue avoir créé dans son inconscient cette image qui rassemble «ce qui s'en dégage de sens dès que le destin prend forme, que toutes ces valeurs, ces couleurs, ces présences même que nous avons assemblées» prennent forme dans l'image du poète. Une œuvre d'art plastique est unique, car on ne peut pas la reproduire fidèlement une deuxième fois. Dans le récit poétique, Yves Bonnefoy suggère que le rêve, lui aussi, ne peut se rêver de la même façon car sa «rêverie, formait un tout, indécomposable» (88) et donc difficile à reconstruire parfaitement. Michael Brophy dans son article «Le récit et la figuration du rêve dans l'œuvre d'Yves Bonnefoy» prétend que le rêve est difficile à décrire :

Construire, détruire, écrire, désécrire : la dynamique du  
texte implique fréquemment une aspiration qui se mue  
en crispation, source de ratures et de repentirs, qui

semble envahir, et même interdire par moments, la figuration du rêve à l'intérieur du récit ». (Michael Brophy, 692)

Il paraît alors une tâche impossible de faire ce qui vient d'être décrit, et c'est pour cela que le narrateur ne peut pas expliquer ce qu'il a vu dans la fameuse salle. Daniel Leuwers insiste sur le fait que la perte est essentielle pour Yves Bonnefoy et déclare :

Mais la rêverie de la perte s'accompagne d'une perte de la rêverie, et la salle enfouie du château a pour corollaire la mémoire enfuie du poète. L'historien abdique d'ailleurs toute réflexion maîtrisée sur le temps au profit d'une découverte catastrophique de la beauté. Les tableaux oubliés n'ont plus de mémoire historique rassurante, mais ils s'imposent par ce qu'on pourrait appeler une troublante présence absente. (47)

En effet, la remarque faite par Daniel Leuwers insiste sur l'importance de la présence, qui se retrouve dans l'histoire après la perte de la vue des œuvres d'art. L'historien ne peut donc pas faire l'ekphrase des tableaux qu'il a vus parce qu'ils font partie d'un rêve qui a commencé depuis l'enfance, et qui a continué à vivre dans son inconscient. Pourtant, Yves Bonnefoy réussit à faire l'ekphrase de cette histoire qui pour lui sert d'anamnèse, car il en a besoin dans son écriture comme on a besoin d'eau pour faire pousser les plantes. On affirme alors que

l'ekphrase fictive d'œuvres fictives est l'essence de la poétique d'Yves Bonnefoy, ou qui plus est sa raison d'être. Voici ce qu'il en dit dans son texte qui remet l'image dans son lieu commun ou encore son «Locus Patriae» :

Rêver la réalité au lieu de la vivre, préférer forme à présence, telle est l'autre façon d'écouter parler le désir de l'être. Et telle est donc la double postulation qui sollicite l'esprit dès qu'il s'élève au-dessus du simple désir des biens, tangibles ou sublimés. Le rêve étant d'autant plus facile que ces désirs ordinaires, désirs de jouissance, d'avoir, sont constamment à l'œuvre dans la construction du « monde de soi », et se font ainsi l'échafaudage du désir d'être devenu rêve. (*«Une terre pour des images»*, La Revue de Belles-Lettres, 16)

Yves Bonnefoy reconnaît avoir créé son «monde-image» inspiré par Baudelaire avec sa «double postulation» et transformé sa poétique en créant une présence grâce au procédé ekphrastique, qui n'appartient vraiment qu'à son unique imagination dont il ne peut partager qu'une infime partie, et qu'il a essayé de traduire par les mots. Pour lui cette tâche sera toujours incomplète.

## BIBLIOGRAPHIE

Baker, P., G.Walters and C.J. Moose. «Yves Bonnefoy,» *Critical Survey of Poetry*. Second Revised Edition, 1-5, New Jersey, 2002.

Balzac, Honoré de. *Le Chef d'œuvre inconnu*. Paris : Editions Gallimard, 1994.

Barbier, J.C. Traduction de l'Iliade. J.C. Barbier, trad. Paris : Librairie Delattre-Lenoël, Paris 1880-1882.

Buchs, Arnaud, Editions Sociétés de Belles-Lettres. *Revue des Belles-Lettres*, vol. 29, nos. 3 & 4 (2005) (Issue devoted to Yves Bonnefoy).

Bonnefoy, Yves. *Le Nuage rouge*. Paris : Mercure de France, Paris 1977.

---. *Rue traversière*. Paris : Mercure de France, 1977.

---. *L'Improbable*. Paris : Editions du Mercure de France, Paris 1980.

---. *L'Improbable et autres essais*. Paris : Mercure de France, 1980.

---. *La Présence et l'image*. Paris : Mercure de France, Paris 1983.

---. *La Vérité de parole*. Paris : Editions du Mercure de France, Paris 1988.

---. *Sur un sculpteur et des peintres*. Paris : Plon, 1989.

---. «Entretien avec John E. Jackson», l'Arc Librairie Duponchelle. Paris 1990.

---. *La Vie errante*. Paris : Editions du Mercure de France, Paris 1993.

---. *Dessin, couleur et lumière*. Paris : Mercure de France, Paris 1995.

---. «Lieu et destin de l'image». *Paris : Editions du Seuil, 1999*.

- . *Rome 1630*. Paris : Editions Flammarion, Paris 2000.
- . *L'Arrière-pays*. Paris : Editions Gallimard, Paris 2003.
- . *Le Sommeil de personne*. Paris : Editions William Blake, Paris 2004.
- . *Dans un débris de miroir*. Paris : Editions Galilée, 2006.
- . *Poétique et ontologie*. Sujet des actes du colloque de l'ARDUA.  
Bordeaux, 2007.
- . *Le Traité du pianiste*. Paris : Mercure de France, 2008.
- . *L'Inachevable*. Paris : Editions Albin Michel, Paris 2010.
- . *L'Heure présente*. Paris : Mercure de France, 2011.
- . *Sous le signe de Baudelaire*. Paris : Editions Gallimard, 2011.
- . *Portrait aux trois crayons*. Paris : Mercure de France, 2013.
- . *Le Siècle de Baudelaire*. Paris : Editions du Seuil, 2014.
- Brophy, Michael. «Le Récit et la figuration du rêve dans l'œuvre d'Yves Bonnefoy». *The French Review*, Vol. 70, No 5 (1997), 687-697.
- Bubois, Claude-Gibert. *Le Baroque*. Paris : Editions Larousse. 1973.
- Bryson, Norman. *Vision and Painting : The Logic of the Gaze*. New Haven, CT : Yale University Press, 1983.
- Cheeke, Stephen. *Writing for Art, The Aesthetics of Ekphrasis*. Manchester : Manchester University Press, 2008.
- Combe, Dominique. «Poésie et Récit : le partage rhétorique d'Yves Bonnefoy». *L'Information grammaticale*, N.22 (1984), 23-28.
- Cordier, Stéphane. Yves Bonnefoy, *L'Arc*. Paris : Editions Duponchelle, Paris, 1990.

- Dubois, Claude-Gibert. *Le Baroque*. Paris : Editions Larousse Université, 1973.
- Gardner, Darci. «Pourquoi privilégier la poésie ? : la réponse des ‘récits’ de Bonnefoy». “Romance Notes”, Volume 53, No 1 (11-20). Chapel Hill, NC : University of North Carolina Press, 2013.
- Gombrich, E.H. *Art and Illusion*, eleventh edition. Princeton, NJ : Princeton University Press, Eleventh edition, Oxfordshire, 2000.
- Gottheimer, T. «Rediscovery of Old Masters at Prague Castle». *The Art Bulletin*. Vol. 107, No 753, (December 1965), 600-08.
- Greene, Robert, W. «Yves Bonnefoy. *Rue traversière*». *World Literature Today*, Vol. 52, No. 2 (1978), 255-56.
- Hong, Howard and Edna Hong. *The Essential of Kierkegaard*. Princeton, NJ : Princeton University Press, 2000.
- Jackson, John E. «Rome Nicolas Poussin». *La Quinzaine littéraire*, Numéro 670 (16-31 Mai 1995).
- Jackson, John. E. «Rilke, Elliot and Bonnefoy as Readers of Baudelaire». *World Litterature Today*, Vol. 53, No. 3, 456-461.
- Jarrety, Michel. *Lexique des termes littéraires*. Paris : Livre de poche, 2001.
- Kaplan, Edward K. «Modern French Poetry and Sanctification : Charles Baudelaire et Yves Bonnefoy». *Dalhousie French Studies*, Vol. 8 (1985), 103-105.
- Khabou, Saadia Yahia. *Évocation de la peinture figurative classique*. Paris : Editions l’Harmattan, 2014.

- Kazulo, Ogura. «L'enterrement d'un miroir ou la fonction de l'image dans la poésie d'Yves Bonnefoy». «Etudes de Langue et Littérature Françaises» 56 (mars 1990): 187-202.
- Krieger, Murray. *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign*. Baltimore, MD : The Johns Hopkins University Press, 1992.
- Lançon, Daniel. *Yves Bonnefoy*. Paris : Editions Hermann, 2014.
- Laurence D, Steefel Jr. «A neglected Shadow in Poussin's 'Et in Arcadia Ego'».» *Art Bulletin* Vol. 57, Issue 1 (March 1975), 99-101.
- Leuwers, Daniel. *Yves Bonnefoy*. Amsterdam : Editions Rodopi, 1988.
- Lauren, Jérôme. «La merveille, c'est l'Un». *Université de Caen, Archives Philosophiques* 75, 2012 5-9.
- Malraux, André. *Le Musée imaginaire*. Paris : Gallimard, 1965.
- Mansfield, Elisabeth. *Too Beautiful to Picture. Zeuxis, Myth, and Mimesis*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2007.
- Martinovski, Vladimir. *Les Musées imaginaires*. Paris : Editions l'Harmattan, 2009.
- Melville, Stephen. *Vision and Textuality*. Durham, NC : Duke University Press, 1995.
- Née, Patrick. *Zeuxis auto-analyse*. Bruxelles : Editions de La lettre volée, 2006.
- Naughton, John. *The Poetics of Yves Bonnefoy*. Chicago, IL : The University of Chicago Press, 1984.

Panofsky, Erwin. *La Perspective comme forme symbolique*. Paris : Editions de minuit, 1975.

Pearre, Anja. *La présence de l'image*. Editions Rodopi B.V. Amsterdam, 1995.

Prévost, Jean. *Baudelaire. Essai sur l'inspiration poétique*. Paris : Mercure de France, 1964.

Rondeau, Corinne. «Impossible ekphrasis». *La Revue de Belles-Lettres* : vol. 29, nos. 3& 4 (2005) (Issue devoted to Yves Bonnefoy).

Wölfflin, Heinrich. *Renaissance and Baroque*. New York : Cornell University Press, 1964.

FIGURE 1 : «L'INSPIRATION DU POÈTE». NICOLAS POUSSIN, LOUVRE, 1630.



FIGURE 2 : «LES BERGERS D'ARCADIE», NICOLAS POUSSIN. LOUVRE, 1628-30.



FIGURE 3 : «L'ENLÈVEMENT DES SABINES». NICOLAS POUSSIN, LOUVRE 1638.



FIGURE 4 : «MOÏSE SAUVÉ DES EAUX». NICOLAS POUSSIN, LOUVRE, 1651.



FIGURE 5 : «LE BAPTÊME DU CHRIST», PIERRO DELLA FRANCESCA. LONDRES, NATIONAL GALLERY, VERS 1442.



FIGURE 6 : «LE BALDQUIN», LE BERNIN. ST PIERRE DE ROME, 1506-1626.



FIGURE 7 : « PETIT PAYSAGE D'ITALIE VU PAR UNE LUCARNE ».EDGARD DEGAS, COLLECTION PARTICULIÈRE. PARIS, 1856-57.



FIGURE 8: « PAYSAGE ». EDGARD DEGAS, 1893. BOSTON MUSEUM OF FINE ART.

