Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale in Lingue
letterature europee,americane e postcoloniali

Tesi di Laurea

Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

Titolo: BONNEFOY ET LA POÉTIQUE DU LIEU

Relatore
Chiarissimo Prof. Rino Cortiana

Correlatore
Jamet Marie Christine

Laureanda
Alessandra Strino
Matricola 834118

Anno Accademico
2011 / 2012

Je dédie mon mémoire à ma Famille qui a partagé avec

moi ce parcours d'études.

Alessandra

Index

[Introduction]

1 LES LIEUX BIOGRAPHIQUES

1.1. La maison natale de Bonnefoy

1.2. Opposition entre Tours et Toirac

1.3. L'espace de l'enfance

1.4. La rue Traversière et la seconde rue Traversière

1.5. Entre Ardèche et Dordogne

2 LES LIEUX CULTURELS

2.1. La quête du vrai lieu

2.1.1. La conformation du paysage

2.1.2. La valeur du voyage chez Bonnefoy

2.2. Les lieux connus à travers l'art

2.2.1. L'Italie

2.2.2. La France

2.2.3. Le Moyen Orient: Egypte, Byzance et la Grèce

2.2.4. L'Orient: L'Inde et le Japon

2.2.5. Les Etats-Unis

3. INTERPRETATIONS DES LIEUX

3.1.La géométrie

3.1.1.Labyrinthe, carrefour et image de l'arbre

3.1.2. Les mots simples et les symboles

3.2. L'Image métaphysique

3.2.1. Saint- Graal

3.2.2. Le Ravin

3.3. L'Image de la mort

3.3.1. L'Orangerie

3.3.2. Le passage vers un autre monde

3.3.3. l'importance de la lumière

3.3.4. L'Horizon

3.4. Le style d'écriture

3.4.1. Cœur- Espace

3.4.2. La neige sous les différentes formes

INTRODUCTION

Mon mémoire a pour objet *La Poétique du lieu* d'Yves Bonnefoy; dans une première partie, je chercherai à tracer la «quête» du vrai lieu selon Bonnefoy, dans une seconde partie à analyser le rapport qui existe entre les différentes incarnations de l'espace.

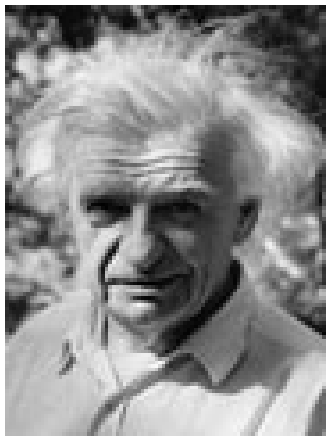
Le lieu peut être décrit en considérant trois niveaux: le niveau biographique lié surtout à son enfance, celui des voyages et des découvertes d'autres lieux et finalement le niveau de la reproduction des lieux à travers les images, surtout à travers celles de la peinture.

Chaque lieu et objet qu'observe Bonnefoy passe à travers des images, ce qui démontre qu'il ne s'agit pas toujours de lieux réellement visités mais de rêves et visions qui ont quand même une fonction fondamentale dans sa poétique et dans sa vision du monde.

Le livre fondamental dans mon travail est *L'Arrière-pays*, car le poète y montre sa hantise du «vrai lieu» et la relation entre les éléments picturaux et culturels; tandis que pour le travail critique j'ai utilisé *La poétique du Lieu* de Patrick Née.

Dans ce cadre des lieux spécifiques peuvent se montrer essentiels comme la maison natale ou les tombeaux de Ravenne (méditation sur la vie et la mort); d'autre part on peut rencontrer des formes très significatives comme le carrefour (à travers l'image de l'arbre et du labyrinthe) ou la séquence des collines qui nous rappellent la structure d'horizon avec ses différentes fonctions.

1. Les lieux biographiques



Yves Bonnefoy est le plus grand poète de la littérature contemporaine, traducteur et critique d'art français. Il est né en 1923 à Tours (Indre- et- Loire) dans une famille très modeste.
Son père Marius Élie Bonnefoy d'ascendance paysanne était ouvrier aux ateliers des chemins de fer Paris-Orléans, tandis que sa mère Hélène Maury était infirmière. En été, il passait ses vacances dans le Lot, à Toirac chez ses grands-parents maternels. Il abandonne ses études à Tours pour rejoindre Paris et se consacrer à la poésie en 1943. À Paris, il se marie avec Lucy Vines en 1968, avec laquelle il a une fille, Mathilde, qui deviendra réalisatrice.
Lié au groupe surréaliste, il fonde en 1946 une revue, *La Révolution la Nuit*, où il publie son long poème *Le Cœur-espace*. Dans les cercles littéraires il se lie d'amitié avec André du Bouchet et Philippe Jaccottet. Bonnefoy évoque ses rapports avec le Surréalisme qui fut à l'origine de ~~tous~~ ses premiers écrits.

Le surréalisme a trois thèmes principaux: l'Amour (le cœur de la vie), le Rêve et la folie (les moyens pour surmonter la rationalité), la libération de l'homme des conventions sociales.
Au début, Bonnefoy subira une influence de ces nouvelles formes expressives, mais par la suite, il sentira le besoin de retrouver les éléments du passé. «Le Traité du pianiste est une dénonciation de l'écriture automatique, une mise à distance du surréalisme «noir[1]».
Aux points 3-5 de ce texte, il y a la présence d'une image très forte de la mère maléfique et meurtrière avec un groupe d'agresseurs qui se jettent sur le pianiste dans un univers dont les rapports humains sont désastreux, que le pianiste cherche de «casser avec un coup de marteau»:

[1] Bonnefoy Yves, *Traité du pianiste*, Mercure de France, Paris 2008 , p. 30

> On se presse autour du pianiste. L'air lui manque. Il crie: « Je ne vous suis d'aucun secours».(105)
>
> Le pianiste aperçoit, derrière ses admirateurs, une veille femme portant un marteau.
>
> D'un coup de marteau, le pianiste casse la vitre de l'assistance. Ce symbole est bien clair. (106).

Le texte s'arrête d'un côté, avec l'assassinat «*d'une vieille femme*» (mère du poète) par le pianiste, de l'autre, sur un groupe de femmes qui tuent le pianiste.

Bonnefoy, grâce à ses bourses d'études, voyage beaucoup en Europe, surtout en Italie et en Grèce, à la découverte de leur art et la clarté de leur horizon, orientant ses lecteurs vers un vrai voyage. Il a passé quelques mois à Rome en 1954, et découvert d'autres lieux tels que La Toscane, l'Ombrie, les Marches (qui reviennent dans *l'Arrière-pays*).

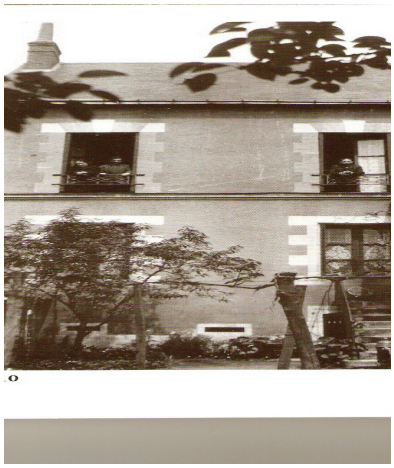
Les recueils plus importants s'intitule: *Du mouvement et l'Immobilité de Douve* (1953)*, Hier régnant désert* (1958), *Pierre écrite* (1965), *l'Arrière-pays* (1972), *Les Planches Courbes* (2001), *La Longue Chaine de l'Ancre* (2008).

Il faut rappeler ainsi son importante activité de traduction, car il n'a pas seulement traduit des essais sur l'art, mais aussi des récits et de la poésie. Il a traduit une quinzaine d'ouvrages de Shakespeare , Keats , Yeats, Pétrarque et également Leopardi.

Cette formation lui vaut des périodes d'enseignement en Suisse, à Genève et aux États-Unis.

En 1981, il est élu au Collège de France et appelé dans les plus grandes universités pour tenir des leçons et en 1995, il a gagné le Prix "*Balzan*" pour ses études de critique d'art.

1.1. La maison natale



(La maison natale d'Yves Bonnefoy située à Rue Galpin - Thiou à Tours)

L'évocation de *la maison natale* de Bonnefoy contient en elle-même la thématique de l'exil; tout le livre est parcouru de la présence de portes, de fenêtres, qui indiquent une séparation entre le dehors et le dedans de l'espace.

John Naughton (journaliste et auteur irlandais) rappelle au sujet de Bonnefoy qu'il existe une distance dans la maison natale établie entre les parents et l'enfant, entre le poète et le monde qu'il observe. Cette distance se manifeste par le rapport avec ses parents qui parlent très peu. En effet, leur relation semble «close» dans le silence, qui se détruit quand le garçon regarde très scrupuleux au loin:

> J'ouvre les yeux, c'est bien la maison natale,
> Et même celle qui fut et rien de plus.
> La même petite salle à manger dont la fenêtre
> Donne sur un pêcher qui ne grandit pas.
> Un homme et une femme se sont assis
> Devant cette croisée, l'un face à l'autre,
> Il se parlent, pour une fois. L'enfant
> Du fond de ce jardin les voit, les regarde,
> Il sait que l'on peut naître de ces mots.
> L'homme vient de rentrer du travail. La fatigue
> Qui a été le seul nimbe des gestes
> Qu'il fut donné à son fils d'entrevoir
> La détache déjà de cette rive[2].

Fabio Scotto dans les notes de «*L'Opera Poetica*[3]» met en relief que la *"fenêtre"* et la *"petite salle"* entrevue du jardin, sont «la première prise de conscience du monde de Bonnefoy».

En outre, c'est aussi à distance que le garçon observe son père:

> «Il était immobile, il regardait
> Où, quoi , je ne savais pas, au- dehors de tout,
> Voûté comme il était déjà mais redressant
> Son regard vers l'inaccompli ou l'impossible[…][4]».

[2] Bonnefoy Yves, *Cahier de l' Herne*, Laurence Tacou , Édition Paris 2010, p. 283
[3] Bonnefoy Yves, *L'Opera Poetica*, Editore Mondadori, I edizione i Meridiani, Milano 2010, p.783
[4] Bonnefoy Yves, *Le assi curve*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 2007, p. 154
(Toutes les citations AS, sont tirées de cette édition).

À la figure de la maison on peut associer un autre sens, la mort, où cette «*sans-visage»* (de la mère*)* voudrait entrer. Cette figure évoquée s'adresse à sa mère, et elle est liée à l'angoisse de notre poète-enfant devant le visage maternel :

> Il fallait qu'elle entrât pourtant, la sans- visage
> Que je savais qui secouait la porte(AS, 138) […].

La figure de ses parents qui traversent le recueil des *Planches courbes* se retrouve un peu partout dans l'œuvre. La maison natale peut être vue comme un espace familial perturbé, dans lequel la figure du père est décrite comme un être lointain, une figure que le poète a perdue à l'âge de 13 ans. Le père, Élie Bonnefoy est une figure énigmatique, très lointaine, décrite comme un homme lié à l'échec. On se souvient du jeu de cartes, où l'enfant laisse gagner son père, car il est perçu comme un être fragile, un homme fatigué à cause du travail , voûté, presque immobile ou lent, qui a vieilli trop vite, qui était en train de disparaître, englouti par « l'oubli, l'oubli avide», laissant seule la mère désormais hantée par «le sentiment de l'exil», et « cherchant à voir, dans le lieu d'ici le lieu perdu[5]». Comme on peut le voir , toutes ces images, portent l'empreinte de la mort.
Voici un autre exemple: «Mon père chargé de fleurs mon père d'eau courante encore…»[6], (les fleurs, ont une connotation mortuaires chez Bonnefoy).
La figure du père est au centre du récit, se focalise sur le thème de la famille et du deuil, le jeune enfant, orphelin, ne se souvient plus bien ce que ça veut dire avoir un père, si l'homme dans la lumière était vraiment lui: ″Qui était-il, qui avait-il été dans la lumière? Je ne le savais pas encore.

> Mais je le vois aussi, sur le boulevard,
> Avançant lentement, tant de fatigue
> Alourdissant ses gestes d'autrefois […][…](AS, 154)

En conclusion, la maison natale est un lieu où il essaie d'établir un contact physique et corporel dans un microcosme afin de retrouver les sensations premières de son enfance:

> Or, dans le même rêve
> Je suis couché au plus creux d'une barque,
> Le front, les yeux contre ses planches courbes
> Où j'écoute cogner le bas du fleuve […].(AS, 146).

[5] Bonnefoy Yves « *Europe*», revue mensuelle, n.890-891, p.152
[6] Bonnefoy Yves, *L'Opera Poetica*, Premiers Écrits, p.16

1.2. Opposition entre Tours et Toirac

Bonnefoy fait une comparaison entre ces deux villes. Tours est la ville natale du poète, lieu et symbole d'isolement du monde qui l'entourait, lieu de la grisaille:

> Dans un quartier des maisons pauvres, les hommes aux ateliers, les femmes ciraient leurs meubles derrière les persiennes, presque demi-closes, et moi, dans la petite salle à manger aux meubles interdits, je regardais par les fentes des contrevents l'asphalte brûlant de juin, où allait ruisseler l'ondée de l'arroseuse municipale[7].
>
> C'étais à Tours, lieu que je voulais faire mien, désormais, non sans retours d'inquiétude!»(AP, 107).

La désolation régnait dans les pauvres habitations de Tours où le poète-enfant observait le monde à l'extérieur de chez lui. «Le sentiment de désolation et de vide[8]» ne se trouve pas seulement dans les meubles et les fentes des contrevents de la maison de Bonnefoy, mais aussi dans les maisons aux alentours.

Toirac au contraire est le lieu des vacances , lieu de campagne (l'ailleurs), où ses grands-parents maternels avaient vécu, une sorte de lieu euphorique qui s'oppose à la ville de Tours.

Dans *l'Arrière-pays* à propos des dernières vacances passées à Toirac, on trouve exprimée l'émotion de Bonnefoy:

> Je regardais un certain grand arbre sur la colline d'en face, de l'autre côté du Lot»(AP, 106).

L'archétype du lieu lié à son enfance est donc représenté par Toirac, où le temps s'arrête à la bonne saison, à «un été sans fin» (AP, 105), tandis que l'atmosphère de la mort reste presque inconnue. La description de ces lieux reste liée à la topographie:

> C'était, cette vallée, cette rivière là-bas, ces collines, le pays de l'intemporel, la terre déjà un rêve où perpétuer la sécurité des années qui ne savent rien de la mort. (AP, 104).

---

[7] Bonnefoy Yves *L'Arrière-pays, cité,* p.101
Toutes les citations AP (numéro de page entre parenthèse dans le texte) sont tirées de cette édition.
[8] Molinaro Isabella *Corpi femminili dell'opera poetica* di Yves Bonnefoy, Cafoscarina, Venise 2011, p. 80

Bonnefoy dans son poème le plus célèbre «Le pont de fer» décrit ces vacances d'été à Toirac, dans le Massif Central, «le pays de l'intemporel» souvent opposé comme lieu chaud et ensoleillé aux ombres froides et à la solitude de Tours:

> En vérité ce «massif central», coloré ainsi d'absolu, ressemble beaucoup à l'arrière-pays de mes rêveries ultérieures. Et quand des signes que j'avais voulu ne pas voir – un pont de fer sous les peupliers, une mare d'huile, et bien d'autres, qui signifiaient le néant, - eurent coagulé dans la lumière première, comme l'âge en moi l'exigeait, il m'est certes permis de croire que ce qui déjà n'était que mon rêve, privé désormais d'attache, n'eut qu'à glisser jusqu'à l'horizon (AP, 104-105).

L'osmose avec la grisaille qui est présente surtout dans la première partie du recueil, le fer, l'acier, sont des éléments constitutifs du pont qui par sa nature relie deux rives et devient donc une figure du paysage et de la transition (du retour aussi).
L'image de ce pont de fer qui se dirige vers l'autre rive, on la retrouve dans les derniers vers du poème:

> *[…]* Un pont de fer jeté vers l'autre rive encore plus nocturne
> Est sa seule mémoire et son seul vrai amour[9].

1.3 L'espace de l'enfance

Le thème de l'enfant chez Bonnefoy traverse beaucoup ses poèmes et ses récits. Dans le poème "l'agitation du rêve" de *Ce qui fut sans lumière*, le poète attribue à ce motif onirique, plusieurs signifiés. L'enfant peut être lié à une barque, au feu, mais aussi, à l'amour pour ses parents et à la plénitude de l'été. Bonnefoy évoque parfois l'enfant qu'il a été, comme dans le poème *l'agitation du rêve:*

> Je m'éveille et me lève et marche.
>
> Et j'entre dans le jardin de quand j'avais dix ans,
>
> Qui ne fut qu'une allée, bien courte, entre deux masses
> De terre mal remuée, où les averses
> Laissent longtemps des flaques où se prirent
> Les premières lumières que j'aie aimées. (504)

[9] Bonnefoy Yves *L'Opera Poetica*, Hier régnant désert, cité, p. 184

Dans le poème *Les découvertes de Prague*, il y a l'image de l'enfant aussi, un enfant qu'il faut secourir, comme Moïse abandonné sur le fleuve du Nil et recueilli par la fille du Pharaon. Il s'agit d'un mythe biblique qui se trouve à l'origine du lien entre l'enfant et la barque, thème qui sera développé dans l'œuvre de Bonnefoy.
Dans le recueil *Les Planches courbes*, à l'intérieur du poème *L'homme était grand*, est évoquée toujours la figure de l'enfant sauvé, mais cette fois par un homme, qui le place sur ses épaules et le conduit vers l'autre rive tel Saint Christophe:

> L'homme était grand, très grand, qui se tenait sur la rive,
> Près de la barque. La clarté de la lune était derrière lui, posée
> Sur l'eau du fleuve. À un léger bruit l'enfant qui s'approchait,
> Lui tout à fait silencieusement, comprenait que la barque bougeait,
> Contre son appontement ou une pierre[…]. (AS, 174)

L'image de la barque revient chez Bonnefoy dans les poèmes et dans ses récits en rêve. Elle est souvent associée aux thèmes du fleuve, du nautonier, de la rive et de façon inattendue, du feu.
En effet, l'image du feu est présente dans le poème *Les Feux*[10], la barque glisse sur les canaux et les eaux commencent à réfléchir les rayons d'un grand soleil déclinant, cachés par ces parois de droite ou de gauche: «Le marinier a allumé le feu, à l'avant».

> La barque est enchaînée à un môle, son feu pousse serrées dans le ciel des masses d'air chaud, vibrantes. (RR, 86)

Ce lieu ne cesse de relier l'espace du rêve et l'unité vers laquelle le sujet s'oriente. Le dernier vers du poème est très significatif: « Rien ne deviendra plus, dans la clarté immobile».

> Cette clarté deviendra crépuscule, et l'image du temps qui «s'évapore» fera revenir la nuit, qui désigne l'origine obscure du poème[11].

Mais, la barque, est parfois associée à celle de Charon. Selon la mythologie grecque et romaine, Charon a rôle de «passeur des morts». Il reçoit aux Enfers les âmes des morts jusqu'à leur dernière

[10] Bonnefoy Yves, Récits en rêve, Rue Traversière p.86
Toutes les citations RR(numéro de page entre parenthèse dans le texte) sont tirées de cette édition.
[11] Bonnefoy Yves, "*Europe*", Le vrai lieu de l'image, revue mensuelle, cité, p. 131

demeure, et leur fait traverser le fleuve Achéron à condition qu'ils paient une obole. Ce mythe figure dans *l'Énéide* de Virgile (livre VI) et dans la *Divine Comédie* de Dante.
Le poète évoque les flots de l'Achéron, fleuve des Enfers qui se jette dans un autre fleuve appelé en grecque Cocyte (plainte ou fleuve glacé).
En outre, le poète associe la barque à d'autres images telles que : la chambre à coucher qu'il partage avec la femme qu'il aime, le soleil, et l'image du passeur (dans le leurre du seuil,1975).
Voici quelques exemples:

La Terre

Flamme
Notre chambre de l'autre année, mystérieuse
Comme la proue d'une BARQUE qui passe[12]

Ou bien le poète reprend le mythe de la barque dans le poème *Aux arbres,* où elle rappelle toujours celle des morts.

Arbres, proches de moi quand elle Douve s'est jetée
Dans la BARQUE des morts et la bouche serrée
Sur l'obole de faim, de froid et de silence.

J'entends à travers vous quel dialogue elle tente
Avec les chiens, avec l'informe nautonier,
Et je vous appartiens par son cheminement
À travers tant de nuit et malgré tout ce fleuve (120).

Dans le poème *Le Fleuve*, Bonnefoy évoque pour la première fois la figure du passeur, une figure qu'on retrouve dans le quatrième recueil *Le leurre du seuil.*
L'image du passeur ou le signe du nautonier, qui traverse ″fleuve de tout à travers tout″, et cherche de gagner l' autre rive.

Le Fleuve

Et tu sais mieux, déjà, que tu rêvais
Qu'une barque chargée de terre noire

[12] Bonnefoy Yves, L'Opera Poetica, La Terre , Dans le leurre du seuil, cité, p.352

S'écartait d'une rive. Le nautonier
Pesait de tout son corps contre la perche
Qui avait pris appui, tu ignorais
Où, dans le boues sans nom du fond du fleuve *[…]*

Bruit clos,
De la perche qui heurte le flot boueux,
Nuit
De la chaîne qui glisse au fond du fleuve,
Ailleurs,
Là où j'ignorais tout, où j'écrivais[13].

Le leitmotiv onirique du *"nautonier"*, du *"passeur"*, de mémoire homérique, virgilien, dantesque , et de la barque est à sa manière une métaphore du voyage des mots de la poésie de la rive noire vers une autre , lumineuse, qui se termine sur une invocation à la terre (« *O terre, terre»).*
Cette image du passeur, on la retrouve une autre fois, dans le quatrième recueil *La leurre du seuil.*

L'acte poétique s'assimile à un voyage sur l'eau. *Les Planches courbes* étaient déjà celles d'une barque. Par exemple, *La Longue chaîne de l'ancre* dévoile dès son titre, l'isotopie de l'eau, mais en même temps, c'est aussi de retrouver l'image de l'autre rive.

Dans cette traversée que la parole
Tente, sans rien savoir, vers son autre rive[14]?

Presque tous les poèmes de *La Longue chaîne de l'ancre* évoquent des enfants, le mystère de la poésie. Il faudrait essayer de comprendre l'attitude et le regard de l'enfant, et de déterminer son nom.
À l'intérieur de *La Longue chaîne de l'ancre*, il y a un paradoxe du mouvement, que à force d'être hanté par l'autre rive, ne peut que se heurter à sa mémoire.
Jackson nous donne l'exemple d'un sonnet, *Ulysse qui passe devant Ithaque*, il exhorte à suivre le mouvement de toute sa vie.

[13] Bonnefoy Yves, Cahier de l'Herne, La seconde naissance, cité, p.87
[14] Bonnefoy Yves*, Opera Poetica*, La longue chaîne de l'ancre, cité, p. 850

C'est bien dans le fait de garder le cap sur «l'autre rive basse», que, sur la plage de cette «autre mer, la mémoire», Ulysse découvrira dans l'écume l'enfant qu'il fut et qui, et malgré «l'homme qu'il est», constitue son avenir. Chaque poète selon lui, est un Ulysse qu'aucune Ithaque ne saurait retenir[15].

Sur les traces de l'Ulysse de Dante, Bonnefoy imagine que le héros au lieu de rentrer à Ithaque, son «pauvre royaume»(v.6), décide de repartir et de défier l'inconnu, l' «autre mer» (v.10):

ULYSSE PASSE DEVANT ITHAQUE

Qu'est-ce que ces rochers, ce sable? C'est Ithaque,
Tu sais qu'il y a là l'abeille et l'olivier
Et l'épouse fidèle et le veux chien,
Mais vois, l'eau brille noire sous ta proue.

Non, ne regarde plus cette rive! Ce n'est
Que ton pauvre royaume. Tu ne vas pas
Tendre ta main à l'homme que tu es,
Toi qui n'as plus chagrin ni espérance.

Passe, déçois. Qu'elle fuie à ta gauche! Voici
Que se creuse pour toi cette autre mer,
La mémoire qui hante qui veut mourir.

Va! Garde désormais le cap sur l'autre
Rive basse, là-bas! Où, dans l'écume,
Joue encore l'enfant que tu fus ici.

Le nouveau pays cherché est l'enfance, qui se renouvèle et qu'on le renouvèle (v.14).

1.4. La Rue Traversière et la Seconde rue Traversière

La rue Traversière mentionnée par Bonnefoy se trouvait près de chez lui et de l'école, elle suscitait en lui lorsqu'il était enfant, un sentiment d'inquiétude. Elle se trouvait à l'Est dans les quartiers riches, et il lui semblait comme une rue qui s'ouvrait sur un autre monde, une rue qui n'avait pas

[15] Bonnefoy Yves, Cahier de l'Herne, Les enfants de l'autre rive, cité, p. 75

changé pendant des siècles, mais il pensait que le lieu où il se dirigeait et où il se trouvait était comme une chose unique, vers la dimension de l'invisible. Commence une quête, presque anxieuse, de la bonne localisation de cette rue, du vrai nom sur la carte: « je regarde de tous mes yeux embués, et ne trouve rien.

> De toutes les rue existantes, aucune n'est celle que je revois si distinctement dès que je clos mes paupières […].
>
> Où est donc cette rue, que je sais de tout mon être, qui est et comment se nomment t- elle?
>
> Quelle est sa place réelle dans ces lieux réels qui semblent pourtant l'exclure?[16]»

Bonnefoy remarque que cette rue devient une mémoire vive des lieux de son enfance, de l'invisible, de sa mère qui était hospitalisée près du grand jardin botanique, connu sous le nom de jardin des essences, à l'ouest de la ville.

Mais n'y a-t-il pas une seconde Rue Traversière?

> Rue Traversière, un homme m'a dit dans une galerie de peinture, qu'il l'a reconnue dans les pages que je lui ai dédiée, car lui aussi, a habité là-bas dans ma ville autrefois.
> Il aimait ce silence et les maisons bourgeoises. (RR, 132)

Ils ont continué à discuter du lieu de cet édifice, en évoquant le quartier que Bonnefoy connaissait bien, car il y avait vécu son adolescence. Lorsqu'il fréquentait le lycée, il traversait quelquefois le parc de l'archevêché, presque toujours désert, qui débouchait sur des rues vides.

> Il y a eu des moments dangereux où j'avais eu l'intention de pousser un cri, avec toute la voix que j'avais dans ma gorge, où je voyais des longues suites de maisons et de jardinets sans entendre aucun bruit et sans esprit, où les fenêtres étaient des tâches privées de sens et des portes sourds comme des pierres.
> Pousser un cri , de manière à faire bouger les rideaux, puis, courir avec mon cartable derrière mon dos, vers la petite maison d'autrefois, près du canal où mon père était mort. (RR, 132-133)

Bonnefoy répond que cet homme met en doute qu'il s'agisse de maisons bourgeoises, que le parc est un jardin botanique et qu'il s'agit de la rue Traversière. Bonnefoy est certain que la rue se dirige vers l'ouest, dans les faubourgs, dans les champs de lilas, il y est passé il y a quelques années,

[16] Née Patrick , *La poétique du lieu dans l'œuvre de Bonnefoy*, Presses Universitaires de France, 1999, pp.54-55

lorsque sa ville est apparue pour ensuite disparaître une autre fois! Toutefois, l'idée qu'il se trompe, vient d'entrer en lui et elle devient plus forte. Il rentre chez lui et il cherche le plan de sa ville qu'il a gardé, il s'agit d'un vieux plan qu'il a beaucoup consulté, les marques d'usure dues au temps sont très visibles. Les parcours et les mots et les tracés se reforment, c'est vrai que la rue Traversière se trouve dans les quartiers plus riches.

En marchant dans la banlieue, Bonnefoy se pose la question de l'identité de la rue qu'il a parcourue il y a six ou sept ans, en réfléchissant sur l'importance qu'elle a eue dans sa vie. Il regarde avec des yeux embués le plan de la ville, il y a plusieurs rues qui sont longues, il peut parcourir les anciens chemins, il lui semble connaître tout à la perfection, mais aucune n'est celle qu'il revoit quand il ferme ses yeux.

Il cherche parmi les ailleurs, dans d'autres lieux, une rue qui pourrait porter le nom de ″Traversière″, et, tout de suite, il lui revient à l'esprit la Rue de la Fuye, mais elle est très loin du jardin d'essence et des animaux, en tout cas, le jardin botanique, c'était presque celui de l'Eden, mais alors, où se trouve et comment s'appelle la rue qu'il sait exister?

Bonnefoy sait avec étonnement que tout est encore une fois écriture.

Il sait bien que ces notes servent à continuer la rue Traversière. Toutefois cette énigme se trouve également dans sa vie, car il est aussi celui qui regarde le plan de sa ville, de son enfance, et dont il ne comprend pas le sens. L'étonnement durera plus que les mots.

Quelle était la vraie rue Traversière? Comment a-t-il pu vivre si longtemps avec deux mémoires distinctes?

Il effaçait les visages aux contours confus, avec des regards perdus, des coins de couloirs, des odeurs, dont celles des marronniers du boulevard au printemps, les hirondelles qui emportent le passé, il avouait qu'il avait encore des souvenirs incertains, ouverts, qu'il devait encore les déchiffrer.

Toute une rue Traversière doit être portée loin de ses lieux mal compris, mal vécus, jusqu'à l'origine absolue et indifférente, qu'il peut raconter à un autre enfant.

Enfin, Bonnefoy remarque que nous sommes nés dans un cas plutôt délicat, fermé sur soi, et comme l'aile d'une chrysalide, on peut en garder le secret seulement si l'on est seuls.

Les images évoquées dans son esprit sont: les enfants qui jouent dans la rue et sur les trottoirs, l'odeur mouillée des salades devant les portes, la craie tuffeau qui se délite encore à l'angle des maisons bourgeoises etc.

Cette rue est liée à son enfance, il cherche à tout prix à la situer et à la retrouver, mais le poète ne possède que des réminiscences.

1.5. De l'Ardèche à la Dordogne

Le lieu mentionné dans le poème *Les rainettes, le soir*[17], est le bassin à côté de la maison de son ami poète J. Dupin , dans l'Ardèche où Bonnefoy avait passé une partie de l'été 1971 avec sa femme. Dans ce lieu, il commença à écrire son chef-d'œuvre *L'Arrière- pays*, terminé à Bonnieux les mois suivants. Fabio Scotto dans ses notes, remarque la présence dès le début des strophes, «*la réitération des consonnes en «R», («Rauques», «Et rouge», «Prenaient») et la présence d'une onomatopée du coasser des rainettes»* qui rappelle la thématique du lieu *(1566).*

I

Rauques étaient les voix
Des rainettes le soir,
La où l'eau du bassin, coulant sans bruit,
Brillant dans l'herbe.

Et rouge était le ciel
Dans les verres vides,
Tout une fleuve la lune
Sur la table terrestre.

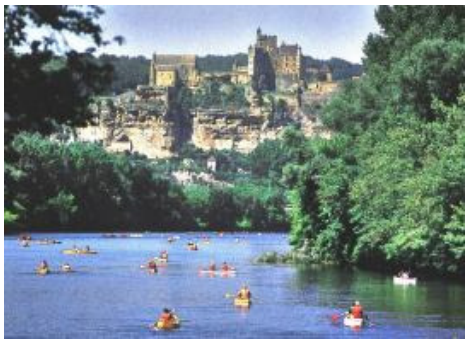
Prenaient ou non nos mains,
La même abondance.
Ouverts ou non nos yeux,
La même lumière.

Bonnefoy évoque également une visite à Floirac en Dordogne. La poésie en prose s'adresse à un ami peintre d'origine hongroise d'Yves Bonnefoy. Le texte s'inspire d'une visite en été chez son ami Miklos Bokor.(1102). Bonnefoy a eu l'occasion de visiter souvent l'atelier de son ami, au début des années 60.

Dans la nature qui y est décrite, on trouve les caractéristiques des hauts plateaux du Lot et des rivages de la Dordogne (Aquitaine).

[17] Bonnefoy Yves , *L'Opera Poetica*, Les Planches courbes, cité, p.698

Dordogne et sa rivière


La ville de Dordogne

> Les tableaux ont le parfum des branches qui gouttent les lymphes, la lumière des façades entrevues parmi les arbres de la matinée (1103).

Bonnefoy conclut que la peinture a la capacité de surmonter les pièges du langage et il n'y a pas de mots pour décrire la beauté des paysages.
C'est là une idée que sa poétique va interpréter comme nous le verrons plus loin.

2 Les lieux culturels

2.1. La quête du vrai lieu

L'Arrière-pays, publié en 1972, représente une étape fondamentale dans la production poétique de Bonnefoy car il peut être considéré comme un récit autobiographique, une prose poétique ou bien un livre presque sous forme de carnet d'un voyageur. Le voyage de l'écrivain d'Yves Bonnefoy est vu comme une « quête» du vrai lieu, du lieu pur, considéré comme ″le principe et le désir de tout sa création″.
On peut s'approcher du vrai lieu à trois niveaux: le premier niveau est biographique (La Maison Natale), dans le deuxième il s'agit de voyages et des lieux découvertes (Prague par exemple), et le troisième, la reproduction à travers les images, à travers la peinture.

Ce vrai lieu est caractérisé par l'harmonie entre l'aspect physique du paysage et l'aspect culturel (ex. La Toscane). Le désir du «*vrai lieu*» formulé par Bonnefoy, oriente la totalité du voyage, qui peut être lu comme la correspondance entre le site localisé et l'absolu.
Dès le début de *l'Arrière-pays*, le poète montre son rêve, une hantise pour le vrai lieu, un lieu particulier, situer dans un certain moment, dans un ailleurs qu'il désire.
«Ici», il est incapable de voir, il y a des limites qui empêchent la vue, tandis que «là-bas» il n'aperçoit que des formes, des lignes.

> Cet *Arrière-pays*, vu comme une sorte de carte, dans laquelle il évoque plusieurs zones géographiques du monde tels que l'Irlande, aux lointains de l'empire d'Alexandre, le Cambodge , les «provinces» comme l'Egypte, l'Iran, les villes islamiques d'Asie, Zimbabwe, Tombouctou, les vieux empire d'Afrique, le Caucase, l'Anatolie et tous les pays de la Méditerranée (AP, 47).

À ces aspects naturels on peut associer autant de connotations culturelles qu'artistiques.
Cet «ici» et cet «ailleurs» selon Bonnefoy doivent se rencontrer, et ce qui est inconnu de l'ailleurs, peut trouver une réponse dans le grand art italien de la Toscane et de Venise.
Bonnefoy relie ainsi le ″sol Italien″ à

> une origine qui aurait pu être son lieu son vrai lieu tout un labyrinthe de leurres autant que de leçon de sagesse, tout un réseau de signes mystérieuse de promesses» (AP, 163-164) ,

un lieu qui lui a permis de voir derrière l'aspect chimérique: un ailleurs existant.

> Le vrai lieu est un fragment de durée consumé par l'éternel, au vrai lieu le temps se défait en nous.
> Il est donné par le hasard, mais au vrai lieu le hasard perdra son caractère d'énigme. (AP, 50)

Le modèle du pays s'est configuré par l'utilisation des éléments naturels, culturels, architecturaux et picturaux, il s'agit d'un choix immuable.

> Celui qui cherche, sait bien qu'aucun chemin ne le guide, le monde autour de lui, sera une demeure de signes[18].

Roger Munier affirme, dans son essai *Le Pays*[19], que toute la poétique de Bonnefoy est vue comme une approche du lieu, tout part d'un *ici,* comme archétype du lieu, d'un site.

[18] Bonnefoy Yves, *L'Improbable et autres essais*, Mercure de France, Paris 1980, pp.130-131
[19] Bonnefoy Yves, *Cahier de l'Herne*, Le Pays, cité, p. 58

Le voyageur ressent en Toscane un lien entre le lieu et la culture, «lieu d'une civilisation très cohérente[20]», surtout à travers le langage des peintres, jusqu'à arriver à trouver une « méthode ».
La recherche du lieu dans les tableaux, peut être vue comme un voyage, comme un passage vers un lieu réel.
Les œuvres d'art, selon Bonnefoy, lui parlent, à travers leur simplicité, elles peuvent être chargées de culture. Le vrai sens de ce livre vient du code verbal et pictural, sur la couverture, on peut admirer par exemple les tableaux des peintres Italiens Piero della Francesca et Paolo Uccello. Piero della Francesca, chez Bonnefoy, est empreint d'un fort dualisme car il possède d'un côté une perspective linéaire, de l'autre, un voile de mystère et de secret. En ce qui concerne cette technique, Piero della Francesca en semble être le maître. On la retrouve par exemple dans le tableau «Le Baptême du Christ» où juste au milieu, dans l'axe vertical, il y a l'image du corps de Christ entre l'arbre et les trois anges situés à droite, tandis qu'à gauche, il y a Saint Jean- Baptiste.
Il avait écrit un essai De Prospective pingendi[21], qui selon certains critiques, se trouve chez Piero delle Francesca, une perspective qui est capable de rendre de façon synthétique les objets, dans une vision très vaste et tranquille, soutenue par des structures géométriques arcanes et par des intervalles musicaux de l'espace: chez lui, il y a une union merveilleuse entre les mathématiques et la peinture.
En ce qui concerne les mathématiques, Hubert Damish (philosophe français et spécialiste de l'histoire de l'art), remarque que les œuvres de Piero della Francesca ont une «netteté de l'image» et «une précision de la construction graphique».
Et à propos de la dynamique de l'unité entre texte et images on peut rappeler dans *l'Arrière-pays* les propos de J. Starobinski: << Ce livre a été conçu en pensant à ses images[22]».
Starobinski donc, souligne que la démarche ontologique de Bonnefoy est indissociable de l'aspect géographique.
Dès la première phrase de *l'Arrière pays,* on peut remarquer que le vrai lieu se situe à l'improbable et chimérique intersection du réel et de l'irréel, de l'ici et de l'ailleurs, du relatif et de l'absolu: il constitue une expérience du sens au sein même de la contingence, un point de contact entre le concept et le réel, un seuil, une expérience de l'entrouverture, un espace et un instant qui font seuil…

[20] Cortiana Rino*, Des tableaux dans le paysages*. Bonnefoy: «*L'Arrière-pays et ses carrefours»*, in Eric Bonnet, Poésie et peinture, Valenciennes, Presses Universitaires Valenciennes, pp. 107-122 *(Articolo su libro)*Université de Venise, p.111
[21] Della Francesca Piero, *Diptyque de Frédéric de Monfeltre et de Battista Sforza, détail du revers du volet gauche, après 1472*. Huile, Florence, Musée des Offices.
[22] Starobinski Jean, *Les chimères de l'arrière-pays* (Un entretien avec J. Starobinski, propos recueillis par Robert Kopp), «Magazine Littéraire», p.46

En revenant à la fonction du paysage de la Toscane, on trouve une liaison du parcours du poète, le paysage de la Toscane et les caractéristiques des paysages dans les tableaux.

Ces collines semblent être des rideaux qui cachent le vrai lieu.

2.l.1. La conformation du paysage

Exécutée en tempera sur bois de 167 cm x 116 cm.

(Le Baptême du Christ, œuvre de Piero della Francesca réalisée entre 1448-1450, conservée à la National Gallery de Londres).

Ce tableau offre un exemple d'un paysage champêtre de collines situées à la droite de la composition,

Le reflet du ciel, indique que Dieu rend amour à la terre[23].

En haut, le ciel sombre avec de petits nuages blanc-gris et le paysage très clair, semble être au premier plan. Bonnefoy trouve une correspondance entre les mots utilisées dans l'admirable guide de la Toscane du Touring - Club Italien, et son sentiment du paysage:

[23] Bonnefoy Yves, *L'Improbable et autres essais,* L'humour et les ombres portées, cité, p.194

> L'étendu mélancolique des collines argileuses, voici mon sang qui bat plus vite, je rêve de partir, de retrouver ce village, ces mots sont pour moi miroitement, mon épreuve (AP, 34).
>
> Aussi bien je ne regarde jamais le labyrinthe de petites collines – chemins faciles, mais arrière-plan infini (AP, 18).

Dans *l'Arrière-pays*, lorsque Bonnefoy pense au Tibet et au désert de Gobi, il pose cette question: Quelle est la place du Tibet et du désert de Gobi dans ma théologie de la terre? Il répond que:

> seulement eux en ce monde, ont la qualité de distance, une pente, d'escarpement, une atmosphère inconnue(AP, 34).

Le désert de Gobi situé en Asie entre la Chine du nord et la Mongolie du sud.

Son voyage doit être vu à travers les tableaux (œuvres d'art), mais aussi à travers des lieux réels. Cette correspondance entre les aspects réels et les tableaux est appelée : *Analogie,* qui est capable de provoquer un système d'une structure significative complexe.
Des éléments naturels, alors, deviennent des étapes horizontales : les collines de la Toscane dans les tableaux de Piero della Francesca, par exemple un autre tableau est *le Triomphe de Battista:*

> Les grandes plaines, dont l'horizon est si bas que les arbres le dérobent»(AP, 18).

D'ailleurs, Bonnefoy retrouve chez ces peintres, justement une analogie de fond: la même hantise de connaissance, le même souci d'explorer l'arrière-pays à l'infini.
Pour ce qui concerne l'île de Capraia, par exemple, elle a toujours suscité son admiration, aux yeux du poète l'endroit semblait être l'archétype du vrai lieu, la perfection par sa forme, mais à vrai dire, pendant un voyage en bateau vers la Grèce, le poète en la regardant de l'autre côté et de plus près, il pensait qu'il s'agissait d'un lieu quelconque, «une terre de rien», d'où la déception de sa recherche.

On peut comprendre combien la conformation du paysage est importante pour définir le vrai lieu: même s'il préfère un lieu culturel, il y a la quête d'un ailleurs, d'un village lointain, dans une vallée presque fermée, une montagne pierreuse et presque désert.
Il faut remarquer que son but est de chercher des formes figées, concrètes, le vrai pays, sa nécessité inévitable de rester lié au sol, à tout ce qui est considéré concret:

> J'aime la terre, ce que je vois me comble, et il m'arrive même de croire que la ligne pure des cimes, la majesté des arbres, la vivacité du mouvement de l'eau au fond du ravin, la grâce d'une façade d'église, puisqu'elle sont si intenses, en des régions à des heures, ne peuvent qu'avoir été voulues, et pour notre bien (AP, 10).

En outre, la terre est vue comme accessible, comme lieu de visite et lieu d'annonciation, seul le monde réel peut lui donner de la joie esthétique, et l'idée de rejoindre un objectif:

> Cette harmonie a un sens, ces paysages et ces espèces sont, figés encore, enchantés peut-être, une parole, il ne s'agit que de regarder et d'écouter avec force pour que l'absolu se déclare, au bout de nos errements. Ici, dans cette promesse, est donc le lieu (AP, 10).

Tout au début du livre, Bonnefoy parle des *carrefours*:

> J'ai souvent éprouvé un sentiment d'inquiétude à des carrefours. il me semble dans ces moments qu'en ce lieu ou presque: là, à deux pas sur la voie que je n'ai pas prise et dont déjà je m'éloigne, oui, c'est là que s'ouvrait un pays d'essence plus haute, où j'aurais pu aller vivre et que désormais j'ai perdu. Pourtant, rien n'indiquait ni même ne suggérait, à l'instant du choix, qu'il me fallût m'engager sur cette autre route(AP, 9).

Selon Bonnefoy, le sentiment qui vient d'être mentionné, est tributaire du lieu (le carrefour), sa structure par excellence dévie la voie. En effet, l'un de moments critiques et difficiles est la structure du carrefour, où le sujet doit choisir quel chemin parcourir et en même temps souffrir: le chemin pourrait être choisi par la confirmation du paysage, ou bien, à cause des mauvaises indications, il pourrait suivre la fausse direction, attiré par des éléments qui le pourraient conduire vers des illusions.
Selon Michel Finck, ce carrefour peut être interprété par un signe alphabétique (Y) choix de prédilection de la part de Bonnefoy, qui peut s'inscrire entre deux signifiants; c'est-à-dire, le nom du poète, ou l'adverbe de lieu « y ».

Dans *l'Arrière-Pays*, on peut trouver cette ouverture: ″Voilà ce que je rêve, à ces carrefours″.
Au contraire, le réseau, va démultiplier bien au-delà de quatre les embranchements du carrefour.
Le réseau revient souvent sous la plume d'Yves Bonnefoy, ce mot, vient du latin ″retiolum″, comme rets, il désigne ce qui quadrille, dans le filet des mailles en croix, ce qui dans multiples nœuds, conduit à une unité plus ample.
Ces filets nous font penser à la géométrie des quatre rets: lignes maritimes, lignes aériennes, routes et autoroutes, chemins de fer.
La pensée sur le lieu d'Yves Bonnefoy, parvient comme une enquête: «Existe-t-il de hauts lieux?»
Ce lieu suscite chez lui une perte de l'existence, sa transformation en parc d'attractions, séparée de tout engagement dans la vie réelle.
Pour revenir à des manifestations concrètes, on peut s'arrêter avec Bonnefoy sur un lieu bien précis, par exemple: Apecchio (dans les Marches). Apecchio est un petit village situé entre les villes de San Sepolcro et Città de Castello, l'origine de son nom signifie:« petit sommet »ou « masure ». Ce petit village avec des constructions en pierre visité par Bonnefoy, provoque chez le poète des mouvements intérieurs et finalement des suggestions pour son écriture.

En effet, lorsque le poète voit le paysage , il est et a toujours été attiré par des formes d'écriture qui ont un support de pierre, cette même pierre désertique ouverte à toutes les directions possibles.
La pierre est une image qui s'adresse peut-être dans son imaginaire aux tables de la loi de Moïse, figure très évoquée chez les tableaux de Nicolas Poussin, ou bien dans les tombeaux de Ravenne (œuvre de Bonnefoy).
Ce tombeau, aux yeux du visiteur est une promesse de vie souterraine maintenue, d'eau qui coule en dépit de tout.
En outre, la pierre est vue comme un possible «foyer», un lieu pierreux et désert qui peut mettre le sujet en contact avec plusieurs chemins tant qu' au niveau horizontal que vertical.
Un endroit qui pourrait être interprété comme des épreuves à lesquelles il faut faire face:

Masse de ce désert, qui vallonne à l'infini devant nous!(AP, 42)

En conclusion, *l'Arrière-pays* est «un livre proustien, qui est basé sur le modèle de la peinture de Piero della Francesca, et sur l'art de Alberti, et de Brunelleschi[24]».

[24] Bonnefoy Yves, *Cahier de l'Herne*, Bonnefoy ou la pensée de l'image, cité, p.174

Retour vers L'Arrière-pays

Alexandre Hollan (artiste hongrois) dans son essai «*Retour vers L'Arrière-pays*» se rappelle d'abord de la vision de la couverture vaste et mystérieuse de *L'Arrière-pays* d' Yves Bonnefoy, située dans une librairie à Montparnasse. La première chose qui l'a touché, c'était la magie des images: Peintures, sculptures, photographies des images parsemaient ce livre. Ce livre l'avait fait rêver après sa lecture. Hollan à l'époque de cet achat, avait eu la certitude de n'être plus seul au monde, mais il avait bien compris que Bonnefoy aussi, cherchait dans le monde des images une réalité invisible, et cachée. En outre, Hollan, remarque que pendant les années 70, il vivait une grande incompréhension sous les différentes visions idéologiques dans le domaine de l'art, c'est pourquoi il sentait le besoin de se libérer de la mauvaise imagerie figurative qui dominait à l'époque les écoles d'art. Il sentait très fort cette nécessité de s'entourer d'images, car, selon lui, une réalité sans images, serait trop abstraite. Les images se forment dans la nature, maisons, arbres, fruits, chemins, dans les lieux de brumes, sur les collines, dans les lieux clos et dans l'oubli.

Enfin, Hollan précise la rencontre effectuée avec Bonnefoy: c'était environ 1984, l'année où ils visitaient d'autres bibliothèques dans la ville de Hanovre. Hollan lui expliquait ses idées sur ses travaux et Bonnefoy avait exprimé le désir d'écrire un long texte sur Hollan même. C'est ainsi que le projet du livre «La journée d'Alexandre Hollan[25]» a commencé.

Il s'agissait d'un livre composé de 20 pages environ, dans lequel Bonnefoy expliquait une longue réflexion sur la perception de ce travail.

Hollan comme Bonnefoy, avait la possibilité d'observer tout ce qui l'entourait, dans le chemin qui le conduisait de Toulouse chez lui, «il avait reconnu une colline, un champ de blé flamboyant qui montait vers le ciel, et plus loin, en haut, une ferme entourée d'arbres»(252).

Tout ça, enrichissait son rêve et son voyage dans «le grand chêne du Val perdu»(252).

La pensée d'Yves Bonnefoy était bien partagée par Hollan, c'est-à-dire, de trouver au long du voyage très vaste, le bonheur de vivre dans ce monde.

L'arbre de la Rue Descartes

Dans cet article du *Cahier de l'Herne*, on a la possibilité de décrire l'emploi de la figure de l'arbre en peinture.

L'artiste Pierre Alechinsky, en 2000, reçu une commande de la Ville de Paris, c'est-à-dire de peindre la figure de l'arbre sur un mur rue Descartes, dans le Ve arrondissement, près du Panthéon.

[25] Bonnefoy Yves, *Cahier de L'Herne*, Retour vers l'arrière-pays,cité, p.251

Pierre Alechinsky invitait Bonnefoy à écrire un poème, pour soutenir la peinture murale: un arbre, de couleur bleu comme le ciel, parle sur le morne pignon monumental d'un immeuble de cette rue. Comme on peut apercevoir dans l'image montrée, le poème intitulé *L'arbre de Rue Descartes*, de Bonnefoy est appuyé juste à côté du tableau.

PARTANT D'UN RÊVE

«Passant,
Regarde ce grand arbre et à travers lui,
Il peut suffire [...]»(246).

Postface d'Yves Bonnefoy sur l'Arrière-pays

Bonnefoy affirme dans «la postface» (AP, 161) de «*l'Arrière-pays»* que les pages en italien furent écrites pour Marta Donzelli, 30 ans après la publication en langue française.
Ce poète rappelle aussi qu'à cause de problèmes de copyright, la publication avait tardé à sortir: ce travail bien soigné par Gabriella Caramore (critique et journaliste italienne) est sorti dans les années 80. Bonnefoy affirme que ce n'est que tard qu'il comprend la mélancolie du sol italien, approfondie par sa vision gnostique.
Ce qui met en opposition l'ici et l'ailleurs est ce qu'on appelle la tentation gnostique, qui oppose par exemple la ville natale à la campagne. Le gnostique est en bref, son rapport qu'il établit avec le monde, un monde riche en rêverie. L'Italie fut pour lui dans sa vie vécue ou rêvée, une sorte de labyrinthe de leurres, un bord mobile, un réseau de signes mystérieux à interpréter.
Bonnefoy, montre soudain un poème *"Dévotion"*(AP, 164) publié 12 ans avant la publication de l'Arrière-pays, dans lequel il aborde la «*demeure à Urbino*»(AP; 164) vue comme une métaphore.

En effet, cette importance donnée aux métaphores démontre qu'elles découvrent ce qui se cache dans notre pensée, et à l'intérieur d'elles, on trouve de nombreuses pensées en rapport avec l'Italie.
Bonnefoy en observant l'art italien reste frappé par la présence des chiffres dans les tableaux, et de l'idée de proportion dans les différentes parties de l'image représentée. Les nombres sont considérés par Bonnefoy comme des rêves et des combinaisons de souvenirs Selon lui, la technique de la perspective est dangereuse, car elle est capable de contribuer à fournir la pensée d'un «*ailleurs*», qui pourrait être entendu comme un leurre et faire croire aux voyageurs que cet ailleurs existe vraiment.
En outre, il nous offre l'exemple d'Urbino, qui n'est pas seulement le musée où on trouve les tableaux du peintre Paolo Uccello, mais aussi ceux qui appartiennent à Piero della Francesca, celui-ci très important, car il donna une harmonie aux formes en peinture.

Gabriella Caramore, à propos de la *Profanation de l'hostie* de Paolo Uccello, montre «l'aspect nocturne de l'existence, un côté de l'esprit où foisonnent des êtres «peregrinantes in noctem» où dans les salles désertes, devant des portes béantes, on prononce de bizarres incantations pour éloigner des démons, en jetant des fèves derrière soi»(AP, 165).
Gabriella Caramore remarque l'aspect mystérieux et nocturne de la peinture de Paolo Uccello.

En conclusion, l'art italien est considéré à son plus haut niveau, il contribue à donner lucidité et épaisseur , et permet à notre Bonnefoy de reconnaître ce qui est réel de ce qui ne l'est pas.

L'Arrière-pays vu par l'écrivain Maria Teresa Granati

L'écrivain Maria Teresa Granati reste touchée par le titre du livre *L'Arrière-pays*, en faisant allusion de manière explicite à la peinture italienne de la Renaissance, aux lieux de l'Italie centrale, tels que: la Toscane, l'Ombrie, les Marches, la région obscure entre Ancône et Macerata, celle de San Severino à deux pas de Camerino.
En outre, elle rappelle la présence des bourgs médiévaux , des collines, des abbayes romaines, des vallées qu'elle a même visitées pendant son enfance.
Les mots du livre ont frappé cet écrivain: *chercher, apercevoir, recueillir, aimer, offrir, s'arrêter, et errer*, si bien qu'elle voit un livre «errant», où les mots, les images, les réflexions, les points de vue autobiographiques, mémoires, paysages, figures, sons, lumières, couleurs de l'art, s'entrelacent dans un espace, dans un lieu, un bord entre le visible et l'invisible, entre un monde réel et imaginaire, appelé arrière-pays. Il ne s'agit pas d'un lieu spécifique, réel ou idéal, mais du rêve d'un lieu, un lieu à atteindre; une trace, un bord mobile, qui se déplace, qui accompagne l'incessante pérégrination du poète vers la multitude des différents lieux.

Bonnefoy, pour désigner ce lieu qui ne se trouve nulle part, utilise une paraphrase: «Je ne sais plus quel maître Zen[26]».

Selon Maria Teresa Granati, *l'Arrière-pays* n'est pas un livre sur le paysage, mais un récit d'une idée qui est une vision, un espoir, une certitude, un désir, et quelquefois une angoisse.
Elle insiste aussi sur la description des collines, en effet, elle décrit les oliviers de la Toscane, les obscures collines, l'Ombrie avec ses couleurs, dans des horizons en clair-obscur, comme ceux dans les tableaux du IVe siècle de la Toscane et de l'Italie centrale.

Bonnefoy et Maria Teresa Granati, montrent de l'intérêt pour les mêmes œuvres: du merveilleux palais à Urbino, elle se souvient de la peinture de Piero della Francesca ″La Flagellation de Christ″, et surtout ″La Profanation de l'Hostie″ de Paolo Uccello. Selon Maria Teresa Granati, ce peintre Piero della Francesca aida Bonnefoy à déchiffrer les peintures inconnues à travers ses œuvres, comme Le Baptême du Crist.
En conclusion, *l'Arrière-pays* est donc un espace à l'intérieur, non-délimité, l'infini, le bleu de l'air et des longues distances, le lieu caché, comme un décor qui se déplace toujours en arrière, vers des nouveaux horizons. Ce livre, cherche un espace, un lieu, ou bien la «la présence».
Le tableau de Poussin ci-dessous, montre une similitude avec la célèbre peinture de Titien qui raconte l'arrivée de Dioise à l'île d'Andros (île grec) où une population ivre l'attendait. Le sujet du tableau de Poussin, est pris par un passage de Phil strate, dans lequel Bacchus sert le vin, sur la même île mentionnée par Titien. Le vin par volonté de Bacchus coule comme une rivière, tandis que le bleu du ciel donne une idée de vastitude, de liberté et de perte de l'horizon.

Le Bacchanale à la joueuse de Luth de Nicolas Poussin
Huile sur toile 1627-28 et abrité au Musée du Louvre.

[26] Bonnefoy Yves, *L'Arc n.66*, p. 13

2.1.2. La valeur du voyage

Le voyage a permis à Bonnefoy de connaître tout ce qu'il n'a pas connu, des images peintes ou gravées, des monuments et des façons de vivre différents, des villes et des petites villages qui sont encore riches en leur civilité. Les voyages mettent en avant les objets, les êtres, des situations, qui prennent soudain une certaine forme.

Ses voyages le mènent en particulier en Italie, et ensuite en Grèce, dont parlent les recueils *Hier désert régnant* et *Pierres écrites*. Bonnefoy a pensé, pour l'édition italienne, à la traductrice italienne Diana Fiori, qui a habité à Venise pendant son enfance et à Turin pendant son adolescence. La traductrice Diana Fiori a donné l'occasion à Bonnefoy de s'approcher de la poésie italienne, et à l'art.

Le mot *Hier* dans le titre, désigne les événements liés à son enfance la plus lointaine.

L'un des objectifs de Bonnefoy, est de raconter au lecteur son chemin, qui a le but de développer la pensée conceptuelle et le pousser à mieux apprécier les différents aspects de la vie et de la beauté.

En Grèce, Bonnefoy a eu l'occasion de connaître la «moira», c'est-à-dire le destin selon la mythologie grec, pas seulement dans les livres, mais aussi par ses yeux: à Delphes, dès les premières heures de la matinée, en sortant de la maison d'un petit village simple, devant l'horizon qui s'ouvre vers la ville d' Ite et la mer.

Les choses sont aperçues au delà de la première vision qu'on attribue normalement dans la vie quotidienne, et Bonnefoy peut sentir cette essence, grâce à sa capacité poétique.

Ce qu'on peut apprendre à travers le parcours de Bonnefoy, est qu'il faudrait mieux apprécier et observer les choses que la vie nous offre, qui nous entourent, au lieu de rester seulement à la surface, sans cueillir le sens le plus profond qui se cache derrière elles.

2.2. Les lieux connus à travers l'art

2.2.1. L'Italie

Jacqueline Risset, dans son essais «*L'Italie d'Yves Bonnefoy*[27]», fait une comparaison entre les deux phrases qui ouvrent tant *l'Arrière-pays* de Bonnefoy que le livre de Proust.

Il s'agit de deux phrases courtes situées dans le début des livres, mais très emphatiques.

[27] Bonnefoy Yves, *Le Temps qu'il fait*, cahier 11, Poésie/Gallimard, Paris 1998, p. 69

Dans l'Arrière- Pays: «J'ai souvent éprouvé un sentiment d'inquiétude à des carrefours», et «*La Recherche du Temps perdu*»: «Longtemps je me suis couché de bonne heure[28]».

Elle aussi souligne l'importance des aspects géographiques du vrai lieu (ce que nous avons déjà montré).

L'espace de Bonnefoy s'étend de L'Irlande aux lointains de l'empire d'Alexandre, à plusieurs pays de la Méditerranée, en particulier, l'Italie.

L'Italie, possède un caractère privilégié, vue comme un objet d'attention, d'étude, d'émotion incessante.

> Bonnefoy affirme d'avoir parcouru de la profondeur italienne seulement des lieux importants de l'art disons ordinaire, celui que mon jeu d'esprit tenait pour un reflet déformé de la présence invisible(AP, 77).

Le «vrai lieu» de la culture, où il y a l'harmonie entre la nature et les autres êtres sur la terre.

Bonnefoy met encore en évidence «l'aspect culturel de l'Italie»[29]», qui domine dans les essais sur l'art et sur la littérature consacrés à Bellini, Mantegna, Tiepolo, Morandi, Chirico, Véronèse, Giorgione, et dans «dessin couleur et lumière», à Fra Angelico, Michel-Ange, Caravage, Piero della Francesca.

L'Italie devient une patrie adoptive pour Bonnefoy, celle qu'il appelle «une terre pour les images» et qu'il décrit de cette manière:

> «Dans plusieurs lieux de la péninsule, fleuves, carrière de marbre, règnent ainsi des formes simples que belles, dans une lumière qu' à certains moments immobile, donne une nuance intemporelle et enveloppée par l'absolu».

On revient à l'importance de l'équilibre: chaque monument, du mausolée de Galla Placidia à l'une église de Canavese, semble le montrer. Cet équilibre peut se révéler dans les peintures de Tintoret, Véronèse, et dans les architectures baroques et dans l'arabesque de leurs voûtes.

Bonnefoy avait écrit un livre sur le baroque « Rome 1630, l'horizon du premier baroque», et il éprouvait une profonde admiration pour l'école romaine, pour l'art italien du XVIIe siècle aussi.

Il attache beaucoup d'importance au mouvement du Baroque, que nous avons rencontré dans plusieurs œuvres italiennes.

Le Baroque est très important pour Bonnefoy, car, le poète est intéressé aux formes géométriques que ce mouvement culturel exalte.

---

[28] Proust Marcel, *La Recherche du temps perdu*, éd. Gallimard, 1999, Du côté chez Swann, chap. I, p.13

[29] Bonnefoy Yves, *Lieux et destins de l'image*, *Édition* Seuil, Paris 1999, p.200

En effet, ce mouvement amplifie des courbures complexes tels que les ellipses, les paraboles, ou hyperboles.

La culture italienne a connu des grands moments de rénovation en peinture qui outrepassent les représentations des villes médiévales.

Pendant l'été 1973, Bonnefoy se souvient de «sa promenade à Saint-Pierre[30]», où il admirait la lumière intense qui éclairait la hauteur du baldaquin du célèbre peintre et artiste italien Bernin.

Le baldaquin avec «ses quatre colonnades torses[31]», appartient à l'architecture baroque, réalisé entre (1623-33) et il se trouve dans un point décentré de la croix latine par rapport à Saint-Pierre de Rome.

Le Baldaquin de l'artiste italien Bernin

Baldaquin de l' artiste Andrea Calcioni dans la Cathédrale de Foligno

[30] Bonnefoy Yves, *Le Temps qu'il fait*, cité, p. 73

[31] Bonnefoy Yves, *L'Improbable et autres essais*, L'architecture baroque et la pensée du destin, cité, p. 215

Il est possible d'admirer une copie du baldaquin (de dimensions plus petites) dans la Cathédrale de San Foliciano à Foligno (troisième ville plus importante de l'Ombrie).
Dans les deux images, on peut voir qu'il existe deux différences entre les deux baldaquins: la couleur et les dimensions.

Pour ce qui concerne la ville de Rome par contre, quelques mois plus tard, Bonnefoy a visité à Villa Médicis, «la extraordinaire exposition du peintre Poussin.
Jean Leymarie (art historien) donnait la possibilité aux touristes de visiter les salles de la Villa.
Cette exposition, suscitait chez Bonnefoy, une profonde sensation dans son esprit:

> «une immobilité solennelle, la lumière du soleil qui venait des fenêtres, lui semblait baignait les tableaux de cet artiste[32]».

Ici, la lumière et l'immobilité sont deux éléments que nous pouvons mettre en évidence à nouveau.

Villa Médicis à Rome

En effet, Bonnefoy, lorsqu'il décrit l'Italie, dit toujours qu'il aperçoit une lumière énigmatique, lumière du désert, des zones âpres, à l'instar de celles à l'intérieur du village presque inconnu d'Apecchio.

> C'est Apecchio devant moi! mais aujourd'hui le village nous semble désert .
>
> «Le voyageur erre devant lui, il ne rencontre qu'un cheval ! (AP, 92)

[32] Bonnefoy Yves, *Le Temps qu'il fait*, cité, pp.73-77

Le rôle de l'art italien

Le critique et traducteur Fabio Scotto, à l'intérieur du livre «*La Civilité des Images*», met en évidence qu' Yves Bonnefoy considère L'Italie «une terre pour les images»[33].
Selon Bonnefoy , il y a une dualité dans l'art italien à ce propos, Henri Focillon, montre qu'il existe deux types d'Italie: la première <<*monumentale*>> et la deuxième << *de la fiction*>>(4).
La première, monumentale, concerne l'art des chiffres, de la beauté dans les proportions, tandis que pour l'autre il s'agit de contes des miracles ou des martyrs.
Cette distinction n'est absolument pas sans valeur pratique, elle nous permet une première classification des œuvres, c'est-à-dire, dans un côté celles sérieuses, de l'autre, celles amusantes ou joyeuses, mais avec une certaine profondeur.
L'Italie et les autres lieux de notre péninsule, tels que les fleuves, les sommets et les blanches carrières de marbres ont ainsi des formes simples que jolies dans une lumière presque immobile pendant certains moments de la journée.
Par exemple, les Temples de Paestum ou de Segesta (ville située à Nord-Ouest de la Sicile), les colonnades à Rome, des statues déjà en ruine, tout sert à donner à notre pays une forme et permettre à tous les artistes de rêver en cherchant de construire des images les plus harmonieuses possibles.
En effet, Bonnefoy mentionne la présence de choses abstraites ou réels qui nous entourent, ce qu'il appelle la ″finitude et la présence″.
Dans ses essais sur la poésie, le mot *finitude* revient souvent: cette finitude selon lui est la chose la plus facile au monde, mais la plus difficile à expliquer, on pourrait la définir comme le parcours d'un homme limité au cours de sa vie.
Bonnefoy donc remarque que «l'homme vit dans un lieu, dans un moment précis et il s'entoure des êtres mortels…ce sont nos limites».

Le peintre dont l'ombre est le voyageur

Bonnefoy dans la première partie du texte *Le peintre dont l'ombre est le voyageur*, s'est demandé pourquoi le peintre change de pays, quitte le lieu où il a travaillé, vécu, pour chercher d'autres horizons?
Qu'est-ce que le peintre peut découvrir, là où il n'est pas encore allé?

[33] Bonnefoy Yves, *La Civiltà delle Immagini*, Donzelli editore, Roma 2005, p.9

La réponse de Bonnefoy est la suivante: Le peintre voyageur ne se déplace pas, il ne va pas d'un pays à l'autre, où il ne s'est pas encore dirigé.
La peinture aide à découvrir et à comprendre ce que la terre nous offre, et certains peintres nous le montrent: Par exemple Piero della Francesca dans le Baptême du Christ et la peinture claire.

> Bonnefoy affirme «qu'il aime beaucoup cette peinture *la pittura chiara*, définie, ce déliement des couleurs» (AP, 79).

Mais beaucoup de peintres sont en conflit avec ce qu'ils ont aimé, et ils ont essayé d'abandonner le lieu de leur désillusion pour chercher ailleurs le réel.
En outre, Bonnefoy s'attarde à décrire l'artiste du Moyen âge.
L'artiste du moyen âge en effet n'avait pas le besoin de quitter son pays, il se déplaçait souvent dans les monastères pour accroître sa foi et cela permettait à des esprits inquiets de créer un cosmos voulu par Dieu et considéré comme universel.
Dans le domaine de l'art, le paysage commence aux premières angoisses de la conscience métaphysique. Les artistes ont commencé à partir de petits paysages en peinture, comme un petit paysage du lac Trasimène dans *L'Annunciazione* d'Angelo à Cortona, aux campagnes romaines de Poussin et de Claude.
Il y a eu des peintres du Nord aussi, qui ont peint notre pays «L'Italie»: le panorama de Rome et ses alentours, d'autres voyageurs auraient porté ailleurs. Ces peintres, les «*Bamboccianti*», aiment montrer les ruines, fixer une trouée dans les nuages.
Le plus grand siècle de la peinture était XVIIème, durant lequel les peintres sont «partis»(RR, 129), comme les appelait Baudelaire.
Ils ont voulu peindre les arbres, les cailloux et le ciel, des éléments aussi bien naturels qu'artificiels.
En effet, dans la deuxième partie du recueil *Récits en rêve (216)*, Bonnefoy se souvient de Willem Schellinks (peintre, graveur, poète hollandais) qui de 1661 à 1665, avait beaucoup voyagé à travers l'Europe, jusqu'au sud de la Sicile et à Malte. Ce peintre, est très intéressant pour les sujets de sa peinture ,-sont les paysages de l'Italie et de la Hollande, avec des ponts, des rivières, des chevaliers, et des scènes d'hiver.

Paysage d'hiver avec le Tibre et le pont tendre en 1665 environ.

Avec Schellinks, on parcourt les images de ses pérégrinations, dans le sud de l'Occident, jusqu' en Grèce. Il s'agit de lieux vus de trop loin: ces îles barrant des ports, ces baies retentissantes, ces châteaux au ras des nuées, lieux non vécus. Il faut souligner encore une fois la mélancolie et l'idée de plénitude à l'intérieur des lieux, vus à mi-distance, qui semblent transmettre de la joie, et promettre la sureté de l'âme. Schellinks enregistre des lieux sans qu'il ne soit la nécessaire qu'il y ait un but absolu: «une irréalité, une énigme»(210). Il a accepté la mission tout au long de son chemin, où il sent le besoin de trouver l'intensité d'un ailleurs, à chaque étape du voyage, comme une invitation à prendre une autre route. Afin de montrer les difficultés, les périls qu'il a rencontrés pendant son chemin, Schellinks évoque la mer agitée, le ciel, quelques arpents de rive, un naufrage.
Le peintre et ses compagnons prennent pied sur une côte sauvage, et il voient derrière eux la mer agitée, ou un orage et il cherchent refuge dans une église.

Bonnefoy remarque que l'idée de menace et de néant est partout, dans des images qui semblent claires: comme l'image de «Pompéi cachée sous la grande terre, dont le navire s'éloigne*»(218).*

Les voyages que la plupart de peintres effectuaient sont de l'Occident à Orient.

> «Ils s'orientaient vers des lieux, où le soleil pouvait annuler l'obscurité et l'espace, dans des lieux riches en images: les creux, les grottes, les sables, les crêtes qui semblent nues»[…].

En conclusion, Bonnefoy met en évidence que Schellinks aurait pu se diriger vers d'autres lieux, apprendre l'unité (liée à la gnose), avancer dans d'autres lieux écoutant la rumeur des mythes: comme ses figures le prouvent, sont dans un monde non pollué.
Nous pourrions interpréter ces images pour poursuivre le chemin, «mais soudain, tout se trouble, comme l'eau quand passe un barque.

Et rien ne reste au réveil»(220).

Le regard du peintre sur l'architecte

Selon la critique Maria Silvia Da Re, le peintre est comme immobilisé devant une toile, il peut faire apparaître les proportions, prendre conscience des grandeurs, mais il ne peut pas plonger réellement dans la profondeur de l'espace, c'est-à-dire, marcher, monter, se déplacer vers un horizon.
La différence entre l'architecture et la peinture est de nature «ontologique[34]», tandis que l'art de l'Alberti et de Palladio, à partir de l'espace, bouge vers la vie et elle est effectivement vécue, dans des lieux de notre réel.
Maria Silvia Da Re remarque l'importance de la perspective, qui vient de premiers maîtres tels que Paolo Uccello et Piero della Francesca, un art défini «*classique*», qui cherche à atteindre une harmonie de proportion et «*sa symétrie*». La perspective peut se concentrer sur les proportions et les nombres, très utile au projet de rendre harmonieux les différentes parties de l'édifice.
Le peintre Piero della Francesca a su explorer les rapports entre les images, les nombres, les formes géométriques simples.
Leone Alberti, par exemple, transférait tous ces rapports dans les trois dimensions du palais ou d'une église, dans l'existence du quotidien.
Bonnefoy souligne qu'il faut bien comprendre l'expérience du peintre et du poète, par exemple, par référence à la célèbre phrase de Baudelaire lorsqu'il parle de «*passion*» et de «*culte*».

En effet, Baudelaire dans la période la plus tourmentée de sa poétique, affirmait que le culte des images, était son unique grande passion[35].

L'image est une synthèse, une représentation de valeurs auxquelles le peintre donne un sens, en nous montrant un monde de rêve, mais cohérent, qui attire à cause de la nostalgie.

Adam Elsheimer et son séjour à Rome au XVIIème siècle

Bonnefoy dans son livre *La Civiltà delle Immagini* montre une profonde admiration pour la modernité du tableau intitulé «La Dérision de Cérès» ou « Cérès et la nuit» du peintre et dessinateur allemand Adam Elsheimer au début de sa carrière pendant son séjour en Italie. Il lui consacre deux

[34] Bonnefoy Yves, *La Civiltà delle Immagini*, Lo sguardo del pittore sull'architetto, cité, p.249
[35] Bonnefoy Yves, Lieux et destins de l'image, Seuil Éditeur, p.26

articles: ″Elsheimer et les Siens″(paru dans les Nuages rouges en 1992) et ″ Une Cérès à la nuit″ d'Adam Elsheimer (Dessin, couleurs et lumières 1995) où il fait une analyse psychanalytique du tableau.

On peut voir dans le poème III de *la maison natale* du recueil *Les Planches Courbes* une analogie avec la représentation du tableau d'Elsheimer:

> […] «J'étais seul sur le seuil, car deux grands êtres
> Se parlaient au-dessus de moi, à travers moi.
> L'un derrière une vielle femme courbe, mauvaise,
> L'autre débout dehors comme une lampe,
> Belle, tenant la coupe qu'on lui offrait,
> Buvant avidement de toute sa soif» […] (AS, 142).

Cérès dans le poème est illuminée par une bougie, elle est définie comme une lampe, et près d'elle, il y a une femme courbé qui lui donne à boire (cette scène est bien peint par Elsheimer).

Elsheimer était considéré comme l'un des plus importants peintres de la peinture paysagiste au XVIIème siècle.

Pour ce qui concerne Le tableau *La Dérision de Cérès* il s'était inspiré à la métamorphose d'Ovide qui exprime comme la figure mythique de Cérès, déesse des moissons et de la terre, est inséparable de sa fille Proserpine-Coré ou (Perséphone), déesse de la germination elle aussi, capturée par les dieux des morts.

Coré, enlevée par Pluton, le dieu des Enfers, représente la figure de la mort, tandis que sa mère est une figure errante, parce qu'elle parcourt le monde entier pour retrouver sa fille qu'elle adore et c'est justement sur la recherche de la Cérès que se centre l'intérêt de Bonnefoy.

Cérès (déesse de la terre) qui est en train de marcher, angoissée, a pour but la recherche de sa fille Proserpine. Cérès, peut être définie comme un être errant à la recherche d'un sens et de cette «vie qui pourrait être présence[36]».

On peut interpréter ce mythe de diverses manières: Elsheimer montre une déesse qui arrive pendant la nuit, assoiffée, qui se dirige vers une pauvre maison où elle demande à boire à une vieille femme.

La propriétaire de la maison lui offre de l'eau mêlée à de l'orge que Cérès porte à ses lèvres, mais un enfant avec un visage avide et cruel se moque d'elle, de son besoin de boire: à cause de quoi,

[36] Bonnefoy Yves, «*Europe*», revue mensuelle, cité, p. 153

Cérès jette sur lui sa boisson. le garçon qui s'appelle «Stellio[37]» se transforme en un lézard qui se cache derrière des pierres.

Cette image de la transformation de l'enfant en lézard comme punition, pourrait s'adresser au poète qui se souvient de son enfance et montre une rupture qui s'est produit à l'âge adulte à cause de l'apprentissage du langage conceptuel.

Le critique qui avait commenté ce tableau dans l'essai *Les Nuages rouges* («Elsheimer et les siens») destiné à Elsheimer, considère ce tableau comme une sorte de récit en rêve, comme un récit d'amour en diffusant en quelque manière le sens du poème.

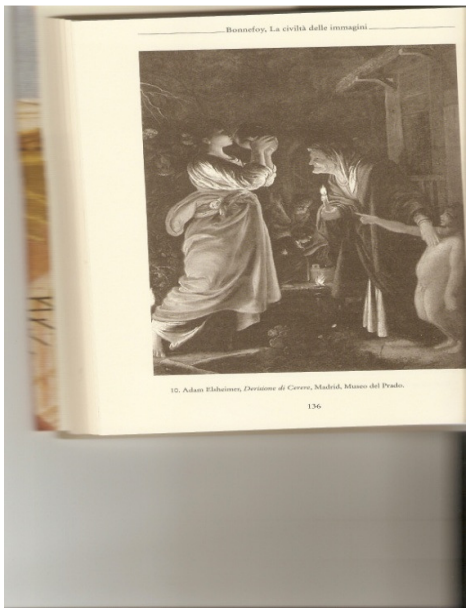
Bonnefoy, pense que le peintre Elsheimer, se serait identifié à la figure du petit enfant, qui se moque de lui à cause de l'Amour manqué par sa mère. Ces figures pour la première fois s'imposent comme les protagonistes d'un rêve et quatre d'entre elles, à savoir les sources de lumières, les arbres, les feuillages, et racines, sont perçues de la même façon qu'en plein jour.

En outre, il y a deux sources de lumières, autour de la déesse, qui, plutôt que de la mettre en relief, contourne la masse obscure.

Cérès a son visage obscur, tandis que les autres parties du tableau sont mises en lumière: les charriots, les genoux de l'enfant et son ventre, les vêtements de la vieille femme sur la porte.

Après cette description, on peut comprendre combien les jeux de lumière et d'ombre sont très évidents chez Elsheimer.

Il faut affirmer ensuite, qu'il était un innovateur des scènes nocturnes avec des zones éclairées, par la technique du clair-obscur, qui met en scène les images.



Le tableau d'Adam Elsheimer ("La Dérision de Cérès")

[37] Bonnefoy Yves, *Études des Planches Courbes*, p. 108

Rapport d'analogie entre Nicolas Poussin et Yves Bonnefoy

Le peintre et dessinateur français Nicolas Poussin dans ses tableaux, ne traite pas seulement les sujets tels que Moïse sauvé de l'eau, ou le mythe d'Orion, mais aussi la ville de Rome.
«On se souvient de Poussin de retour à Rome, dans le geste de ramasser la terre»[38] avec sa main, pour indiquer son lien avec réel:

> Il marche le long du Tibre, au printemps, quand les eaux affluent,
> noires en profondeur, étincelantes ; et comme il y a là des laveuses, dont
> l'une a baigné son enfant et l'élève haut dans ses bras, ses yeux étincelants
> eux aussi, – Poussin regarde, comprend, et décide de peindre,
> maître du rameau d'or s'il en fut, ses grands Moïse sauvé.

Poussin dans ce geste qu'il accomplit, prononce les mots suivants: ″Voici la Rome perdue″.
Bonnefoy appelle ce geste du peintre de ramasser la terre, *″Incarnation″* qui parcours toute la poétique de Bonnefoy. Bonnefoy dans sa conclusion de l'arrière-pays, nous montre ce geste de l'incarnation. Cette analogie entre les deux n'est pas seulement vue d'un point de vue biographique, dans le sens où ils ont vécu tous deux dans la ville de Rome, mais aussi parce que Bonnefoy ,lui aussi, cherche un lien avec le réel.

En outre, Rome est vue comme lieu de l'élaboration et de l'épanouissement artistique de Poussin, il s'agit de la période du XVII e siècle (Rome 1630). La ville de Rome à l'époque de Poussin, n'était pas considérée comme une ville antique, elle offrait aux regards un paysage que la nature avait reconquis partout où on trouve des ruines, et cela permettait de déployer les espaces, les rendait sauvages. Autour de cette ville, s'ouvrait un très beau paysage de campagne, avec des monuments qui appartenaient à d'autres siècles. Poussin, s'il se sentait encore un étranger dans cette ville où il avait vécu, elle fut aussi pour lui une source de méditation spirituelle.

Il y a un événement historique lié à l'histoire de la ville de Rome qu'il ne faut pas oublier, on peut l'admirer dans le premier tableau de Piero de Cortona, «Il Ratto delle Sabine», et dans le tableau de Nicolas Poussin. De cet horizon plus vaste, naquit une opposition entre Poussin et l'architecte et peintre Piero de Cortona. Cortona dans la Villa de Pigneto, transforme le lieu naturel en résidence,

[38] Cf. "*Le faux dilemme de la peinture: abstraction ou réalité*», regard, parole, espace, p.19

un parc, lieu de délice et de fête, selon l'esprit de fête qui existait en 1630 dans le Palais de Quatre Fontaines. Poussin affirmait que pour méditer il était nécessaire de sortir de «murs» de la ville, dans la grandeur de la campagne, où il pouvait rencontrer des arbres, la source, l'histoire vraie auxquels le peintre s'en charge et échappe. Voilà pourquoi il se retire et peint à l'encre de chine, peut- être près de Tivoli, avec Lorrain, et le peintre hollandais Pieter van Laer.

L'importance du mythe chez les poètes contemporains

Le lieu particulier du tableau comporte plusieurs dimensions: dont celle du mythe. Les poètes contemporains cherchent à récupérer des formes du passé, qui peuvent coïncider par antonomase avec des narrations, le mythe. Selon le chercheur Mircea Eliade, le mythe est une histoire sacrée; il décrit un événement qui a eu lieu dans «les temps des commencements».

Il y a un tableau de Nicolas Poussin (le mythe d' Orion), qui a fasciné plusieurs écrivains du XXème siècle tels que Bonnefoy, René Char, Philippe Jaccottet, André du Bouchet, Claude Simon etc.. Ces poètes n'ont pas seulement de l'intérêt pour ce tableau, mais ils exaltent l'aspect biographique du peintre aussi.

Bonnefoy, dans *l'encore aveugle* des *Planches courbes*, met en scène un Dieu impuissant et aveugle, un Dieu qui cherche de fuir à sa cécité et pour accéder au monde, il a besoin des yeux d'un enfant, comme on peut voir dans les vers du premier poème de la section:

> […] «Il cherche, simplement,
> À voir, comme l'enfant voit, une pierre,
> Un arbre, un fruit,
> La treille sous le toit,
>
> L'oiseau qui s'est posé sur la grappe mûre» (AS, 186).

Cette image évoquée, pourrait être engager à encourager avec le tableau de Poussin ″Paysage avec Orion aveugle″.

L'Orion mythologique est un chasseur géant coupable d'avoir suivi des jeunes filles. La cécité a été sa punition: depuis, il cherche la lumière et tâtonne vers le soleil. Le voyage d'Orion dans l'espace du ciel, le transforme en constellation par Zeus, , mais René Char, renverse le parcours d'Orion en le faisant arriver sur la terre. Avec Char, dans son recueil *Aromates Chasseur*, nous pouvons trouver

les éléments du feu, du volcan, de la chasse, de la flèche, le couteau, voilà pourquoi, il est appelé un poète forgeron. Grâce aux épigraphes nous pouvons comprendre que Char s'adresse à l'Orion, car, il n'est pas toujours facile de le comprendre à travers les éléments mentionnés dans le texte du poème. L'Orion chasseur, se dirige vers l'est, pour chercher à récupérer la vue, sur les épaules, il y a la présence de Cédalion (un forgeron) qui le guide dans son voyage.
Le géant semble voir plus loin grâce à l'aide de sa main et du guide posée sur les épaules.
Le corps de cet homme, d'un côté est imposant, de l'autre, il se confond avec les parties du paysage; si on voulait utiliser les mots d'André Du Bouchet, Orion est «évident et hors de vue».
Comme tout le monde peut constater, chez Char aussi, nous avons le thème du voyage, et du déplacement.

Tableau de Poussin (Paysage de l'Orion aveugle),1658.

Nicolas Poussin (l'intérêt suscité chez les écrivains du XXème siècle)

Quatre poètes, Yves Bonnefoy, André du Bouchet, René Char, et Philippe Jaccottet, et un romancier Claude Simon, se sont pourtant risqués à lire la peinture de Poussin. Martine Créac'h souligne que ce n'est pas facile pour ces poètes de déchiffrer pour ces poètes les peintures de Poussin, car il n'appartient pas à leur période.
Ces écrivains s'étaient formés dans l'entre deux guerres dans le climat évoqué par Marc Fumaroli.
Dans la seconde partie du XX e siècle, le caractère figuratif de la peinture de Poussin la rend doublement inactuelle, puisque cette période est marquée dans l'histoire de l'art par deux mutations importantes: «après 1945, l'Europe n'est plus le pôle de rayonnement des mouvements artistiques novateurs, étant supplantée par l'Amérique[39]».

[39] Creac'h Martine, *Poussin pour mémoire, essais et savoirs,* Presses Universitaires de Vincennes, p. 8-9

À ce déplacement historique, correspond une mutation stylistique très importante. L'art européen est considérée figuratif, tandis que l'art américain serait abstrait. Donc, il ne se passe pas seulement un éloignement temporel du modèle, mais aussi la diffusion d'un art abstrait en Amérique.
L'admiration de l'art figuratif de Poussin était exprimée par le peintre Francis Bacon.
Pour continuer le discours de l'art figuratif, le peintre Picasso et le sculpteur Giacometti sont indiqués dans l'essai de Martine Créac'h. Celle-ci dans son essai, remarque que le peintre Poussin, était comme ″le héros du génie national; la représentation d'un art de la pensée, qui exalte pour l'esprit national français.
Gilles Deleuze à propos des tableaux de Poussin, affirme que ces tableaux, sont regardés d'un œil étranger, comme s'il s'agissait d'un autre monde, comme d'un signifiant vide qui pourrait être rempli. Poussin fut le premier peintre à «réclamer une lecture de ses toiles»(11) ; un art que Mérot définit « le latin de la peinture »emprunté au vocabulaire classique de l'architecture.
Un historien contemporain relève l'art du peintre vu comme objet exemplaire, le tableau «les Bergers d'Arcadie», soumis à interprétation.

L'importance de la Langue Latine chez Bonnefoy

À l'intérieur de *l'Arrière- pays*, la découverte de Virgile est inséparable de la grammaire latine, vue comme une lecture scolaire et obligatoire, mais capable elle aussi de révélation:

> « J'avais douze ans, à peu près, puisque j'apprenais les rudiments du latin, et tout de suite j'ai été fasciné par ces mots qui doublaient les miens d'une dimension imprévue, d'un secret peut- être, mais surtout peut admirable, par la résonnante syntaxe[40]».

Par sa qualité charnelle, le latin se confond métonymiquement avec le paysage conventionnel de l'églogue. C'est donc de Virgile, en particulier, la IVe *Bucolique,* que découle le modèle de la poésie, comme l'indique l'article sur les « Quelques livres qui ont compté»,(1990) :

> «Déjà la grammaire latine m'avait troublé, préparé, mais ce n'est sont pas César ou Tite-Live qui pouvaient beaucoup m'aider à comprendre ce que syntaxe ou morphologie ne disent que de façon allusive, comme les phrases d'une Sybille.

[40] Bonnefoy Yves, «*Europe*», revue mensuelle , Eo Romam , cité, p. 115

> Virgile m'ouvrit le livre». (160) Caractérisant la grammaire latine, étroitement liée à l'univers poétique virgilien, projetant même sur la langue le paysage de la IVe *Bucolique».*

Bonnefoy éprouve donc une réelle admiration pour Virgile, la poésie de cet homme et sa langue latine se résument à des «images» où l'élément végétal lié à l'aspect sonore et chromatique est fondamental.

> «Ce qui fixe la pensée de Bonnefoy ce sont des images, un feuillage vert sombre, touffu, un laurier de l'âme,, à travers lequel il a peut - être aperçu une clairière»(160-161).

Cette rêverie «cratylienne» (qui assimile les mots aux choses) naît des réminiscences de tableaux du Quattrocento ou de Poussin associé à une certaine idée de l'Antiquité.

En effet, la langue latine se retrouve dans les Bergers d' Arcadie et dans la formule *«Et in Arcadie ego»,* qui a suscité de nombreux commentaires.

La langue de Virgile est définie par Bonnefoy comme «une terre»: il apparait comme une terre mystérieuse où ses mots ont été employés. Virgile évoquait des bergers presque divins dans une région de hautes pâtures, de forêts, ainsi le cœur même de la péninsule italienne[...].

Cet attrait oriente Bonnefoy vers une horizon, une terre.

C'est à l'âge de douze ans, que Bonnefoy commença à lire les pages en latin, et ce fut l'éblouissement. C'est grâce aux adverbes en latin, qu'il s'est construit une idée d'espace.

> Qu'avais-je appris? «Que pour dire où, il y a «ubi». Mais ce mot se réfère seulement au lieu où l'on est, tandis que pour celui d'où l'on vient il y a «unde», et «quo» pour celui où l'on va, et «qua» pour celui par où l'on passe. Ainsi quatre dimensions pour fracturer une unité, une opacité, qui n'était donc que factice».
>
> Le ″où″ que le français ne faisait que contourner, l'employant comme du dehors, découvrait dans sa profondeur une spatialité imprévue»(AP, 110).

En outre, le latin n'est pas seulement la langue de connaissance et de la structure pour notre Bonnefoy, mais aussi une langue à la transitivité plus directe: *« Eo Romam!»(111)* comme s'il s'agissait d'une force à l'intérieur de lui, qui le pousse comme une rivière vers cette ville. Le verbe *ire* (aller) n'a pas besoin de préposition pour indiquer le lieu où l'on va.

Enfin, les dernières images suscitées chez Bonnefoy sont la source du Tibre (fleuve qui coule à Rome), Rome lieu où le célèbre peintre Poussin avait vécu, Ovide et Anna Perenna: Bonnefoy aime

citer les vers incantatoire des Fastes: c'est-à-dire: «*Amne perenne latens, Anna Perenna vocor*» et c'est vrai que ce vers a une magie, ce qui explique partiellement ma stupeur et mon adhésion (118).

Bonnefoy se sent proche des sujets des tableaux de Poussin depuis son enfance, sujets qui lui reviennent à l'esprit sous formes de récits et de phrase. Il faut alors mieux préciser que c'est l'aspect verbal qui précède celui visuel.

Le Latin et le Grec deux langues complémentaires

Bonnefoy dans un essai indique que la langue Latine et Grecque sont deux langues complémentaires, d'un point de vue spirituel. Pour le poète Bonnefoy, le latin, et le grec ne sont pas considérés seulement comme des langues en tant que systèmes conventionnels de signes, mais aussi comme des langues en tant qu'images de nature très sensible, qui s'adressent à une réalité vue par l'imagination: les objets, Douve, l'orangerie, les pierres, la salamandre , les amandiers, les pierres écrites etc.
La langue cherche à alimenter tout ce qui est considéré comme imaginaire, à travers les jeux liés à la rhétorique et à des métaphores.
En outre, Bonnefoy remarque cette association entre ces deux langues importantes: le latin nous fait penser à Virgile et Ovide, tandis que le grec à Callimaque (poète grec).

Les Bergers d'Arcadie

Marco Maggi nous propose d'effectuer une réflexion à propos du tableau les «Bergers d'Arcadie» étudié au début par Erwin Panosfsky (historien de l'art allemand).
Il s'agit de deux interprétations au début du XVIIe siècle de l'inscription de l'épitaphe en latin *"Et* in Arcadia Ego[41]", gravée sur le sépulcre, au milieu de la toile.
Selon Bellori, « Le et est associé à Arcadie» signifie en italien : "Anche in Arcadia io….".
Le chercheur et historien d'art Erwin Panosfsky, considère les Bergers d'Arcadie de Guercino comme une prise de conscience que la mort existe, et pour le spectateur il s'agit d'un *memento mori,* une évocation de la mort très souvent énoncée dans l'art chrétien dès le Moyen Âge.

[41] Bonnefoy Yves, *La Civiltà delle Immagini*, I Pastori dell'Arcadia, cité, p.143

La deuxième interprétation est celle de Félibien (biographe de Poussin), il a pensé à réunir Et ed ego, pour dire «anch'io», et il a conclu dans le tableau de Poussin, que celui qui est dans le tombeau est un être qui comme les autres a vécu jadis et qui a jouit de plaisirs de la vie.
L'une des différences entre le tableau de Guercino peint en (1618-22) et celui de Poussin, est l'image du crâne qu'on trouve seulement chez Guercino, sous lequel les mots sont gravés, alors que Poussin a voulu évoquer un moment de méditation élégiaque chez les bergers.
L'origine du nom «*Arcadie*» est plutôt énigmatique, le nom est d'origine grecque et selon l'histoire de la littérature grecque est vu comme un monde idyllique. La zone est montagneuse, inhabitée à cause de sa topographie, occupée en particulier par les bergers.
Poussin nous amène à réfléchir sur le nom Arcadie, la lettre R, qui se trouve juste au milieu de la citation «*Et in Arcadia Ego*», il s'agit d'un lieu. (166)

Pourquoi le choix de cette lettre: cela évoque la première lettre de Rome, c'est-à-dire la ville où il avait vécu, qu'il quitte pour peut- être y retourner.
Pour ce qui concerne le tableau de Poussin, il a été peint en 1627-29 environ, le premier se trouve en Angleterre, plus précisément à Chatsworth, tandis que les deux versions du tableau (la plus célèbre) du tableau de 1640 se trouvent au Musée du Louvre, à Paris.

Voici les tableaux mentionnés précédemment:

Fig.1

Fig.2

Et in Arcadia Ego de Guercino(figure1)
Et in Arcadia Ego de Poussin (tombeau différent avec la même inscription) à Chatsworth House (figure 2)

Fig.3

Deuxième interprétation(la plus célèbre) du tableau de Poussin se trouve au Musée du Louvre, à Paris.(fig.3).

Comme on peut voir dans la première version de Poussin, il s'agit de peintures de bergers de l'âge classique regroupés autour d'un tombeau austère en style baroque. Les bergers découvrent très attentivement le tombeau caché derrière les plantes grimpantes, et ils lisent l'inscription avec une expression très curieuse. La jeune bergère à gauche, a un visage qui semble porter un masque, dont la ligne renvoie au ″profil grec″.

Yves Bonnefoy et son expérience en Italie

Fabio Scotto met en évidence que la présence de Bonnefoy en Italie est constante, après des conversations qu'il avait eues avec lui.

Bonnefoy explique à Scotto, une série d'expériences qui l'ont conduit en Italie. Sa première expérience remonte au Lycée pendant ses vacances. Il avait déjà acheté des livres importants sur la peinture, à propos de Tintoret, Titien, Poussin et Véronèse. La deuxième expérience remonte à l'année 1937, par la découverte du Latin et de Virgile, qui fut un élan dans son approche de notre pays et de ses atmosphères bucoliques, tandis que la troisième expérience fut à travers les travaux d'Émile Bertaux. Bonnefoy avait donc connu la peinture italienne autant dans les musées que dans les livres illustrés.)

En 1948, pour la première fois Bonnefoy voyait à l'horizon l'Île de Capraia pendant son séjour dans la maison de sa première femme Éliane Catoni à Porticciolo en Corse, tandis que la traversée Bastia-Livourne sera faite dans deux ans plus tard, le 5 mai 1950. C'est sa première visite en Italie ,

qui le conduit à Florence d'abord, puis à Venise, expérience qui affleure dans le poème «Chapelle Brancacci» et dans la «Postface» à *Seguendo un fuoco*, où il décrit son arrivée et ses émotions:

> «Ma valise en main je me sentis secoué de larmes, larmes de joie, et huit jours durant je courus à tous les bouts de Florence avec un sentiment de bonheur, d'espérance, de renaissance[...] (198).
>
> Rien n'était chose dans ces jours-là, dans ce lieu, tout était être, Or'san Michele, Cimabue, le cénacle de Saint-Apollonie étaient des êtres vivants qui se pressaient autours de moi *[…](198).*

Bonnefoy grâce à ses bourses d'étude a eu l'occasion de voyager beaucoup dans notre pays et de visiter Naples, L'Ombrie, Ravenne, Bologne, La Sicile et la Toscane.

> «Ma valise en main je me sentis secoué de larmes, larmes de joie, et huit jours durant je courus à touts les bouts de Florence avec un sentiment de bonheur, d'espérance, de renaissance[...] (198).
>
> Rien n'était chose dans ces jours-là, dans ce lieu, tout était être, Or'san Michele, Cimabue, le cénacle de Saint- Apollonie étaient des êtres vivants qui se pressaient autours de moi *[…](198).*

Bonnefoy grâce à ses bourses d'étude, il a eu l'occasion de voyager beaucoup dans notre pays et de visiter Naples, L'Ombrie, Ravenne, Bologne, La Sicile et la Toscane.
Son choc éprouvé au moment de la grande crue de 1966, qui a submergé l'Italie des terres et des arts aussi, c'est l'année des inondations en Italie, avec l'alluvione de L'Arno. (199)

> En arrivant à Bologne, il fut envahi par une très forte émotion: «un saisissement, une émotion» s'empare de lui la lecture d'un article de journal: «l'ondata di piena é passata per *Pontelagoscuro*, alors que Bologne suscite le sentiment de tout abandonner et de partir.
> Quelle promesse que, là, Dieu sait où dans les marges de ce qui est, un absolu de présence va combler à jamais le gouffre des songes![42]»

En dehors de l'art et des peintres italiens, il a connu d'illustres hommes de lettre tels que: Eugenio Montale rencontré à Milan, Salvatore Quasimodo, Italo Calvino en 1960 à L'Institute of Contenmporary Arts of Washington.

[42] Née Patrick, La Poétique du lieu dans l'œuvre de Bonnefoy, cité, p. 305

En outre, en 1973, il avait séjourné dans les lieux de Piero della Francesca (Arezzo, Monterchi), et il avait loué une maison à Ansedonia près d'Orbetello (en Toscane).
À partir de la publication de la traduction *Du mouvement et l'immobilité de Douve* la présence de l'œuvre de Bonnefoy sera constante, la plupart de ses livres majeurs seront rapidement traduits en italien: des recueils sur des poèmes, aux essais sur l'art, jusqu'aux proses littéraires.
Fabio Scotto, remarque que les publications des essais, des poèmes, ont permis à Bonnefoy d'être présent dans beaucoup de conférences, séminaires, dans les principales villes italiennes.
Cette attention pour notre pays et le monde littéraire et universitaire, détermine le *vrai lieu* de son chemin et rend notre écrivain, l'un des maîtres le plus admirés chez nous.

Ferrara: L'Église de San Francesco

À San Francesco, le soir

… Ainsi le sol était de marbre dans la salle
Obscure où te mena l'inguérissable espoir.
On eût dit d'une eau calme où de double lumières
Portaient au loin les voix des cierges et du soir.

Et pourtant nul vaisseau n'y demandait rivage,
Nul pas ni troublait plus la quiétude de l'eau.
Ainsi, te dis-je, ainsi de nos autres mirages,
Ô fastes dans nos cœurs, ô durables flambeaux!

À l'intérieur du poème «À San Francesco, le soir[43]», se trouve décrit l'église de San Francesco à Ferrara, laquelle fut bâtie en 1494 pour satisfaire la volonté du duc Ercole Ier d'Este, selon le projet de l'architecte Biagio Rossetti, sur un lieu où autrefois il y avait un monastère de Franciscains.
Le «marbre» au v.1, est celui des piliers de la façade inférieure et le plan intérieur à trois nefs à croix latine.

La description du lieu suscite un charme. La surface solide de l'église est transformée en un espace envahie par («une eau calme», v.3, «la quiétude de l'eau», v.6) qui s'anime de secrètes («mirages», v.7), lumineuses présences, que les jeux d'ombres augmentent, et l'on ressent le désir que chaque chapelle ait deux fenêtres situées en bas, d'où filtre la lumière de côté.

[43] Bonnefoy Yves, *Opera poetica, Hier régnant désert*, cité, p.178

Église de San Francesco à Ferrara

Le poème s'achève avec un vocatif, en donnant un désir de présence et de pathos , celle qu'on éprouve face aux grand chef-œuvres de l'art et l'architecture italienne.

Les tombeaux de Ravenne

Il y a plusieurs philosophies qui ont parlé de la mort, mais très peu ont parlé des tombeaux.

> L'esprit qui s' interrogé sur l'être, mais rarement sur la pierre, s'est détourné de ces pierres qui sont ainsi
> deux fois abandonnées à l'oubli[44].

Bonnefoy remarque qu'il y a cependant le même principe de sépulture qui, de l'Égypte à Ravenne, et jusqu'à nous, gouverne assez constamment les hommes. Dans la civilisation , l'enterrement a une perfection, et chaque chose parfaite a droit à avoir une place face à l'esprit.
Pour ce qui concerne la mort, les Grecs ont pris une mesure, c'est-à-dire que pour eux, elle est un royaume éternel où rien ne meurt. Selon Bonnefoy, les monuments de Ravenne, les tombeaux, sont un lieu séparé du monde, qui a gardé ce qui n'existe plus. Les sarcophages partout sont enveloppés par le silence, et ils dévoilent une double mort, de même que les églises et les autres monuments.
Avec beaucoup de joie, Bonnefoy était heureux et admirait les sarcophages, où il saisit un profond silence. La ville de Ravenne, selon lui, a plusieurs vertus, il s'agit d'une «nécropole[45]», d'une ville douce, mélancolique, abandonnée par le temps, à moitié enterrée: cette idée de mort est omniprésente à l'intérieur de cette ville. Lorsqu' il observe les sarcophages, notre poète donne une

[44] Bonnefoy Yves, *L'improbable et autres essais*, Les tombeaux de Ravenne, cité, p. 13
[45] Bonnefoy Yves, «*Europe*», revue mensuelle, Une lueur à l'est, cité, p. 99

grande importance aux ornements, en effet, il nous donne l'exemple de deux paons débout l'un en face de l'autre, pour exprimer la mort et l'immortalité. Ensuite, il se souvient des sarcophages situés au Musée de Leyde, où les parois sont gravées. En conclusion, Bonnefoy souligne que les tombeaux en Égypte comme ceux de Ravenne du sixième siècle tracent le passage de la vie à l'immortalité.

L'Oraison dans le jardin de Mantegna

L'*Oraison dans le jardin* (78) est considéré comme l'un des tableaux du peintre Andrea Mantegna, des années 1457- 59, situé au Musée des Beaux Arts de Tours. Autrefois, il faisait partie de la Prédelle de la Pala de San Zeno. La scène peinte a une affinité avec le tableau qui a le même titre au Musée de Londres, où le Christ agenouillé sur une plateforme pierreuse, qui semble un autel, prie tourné vers un ange. Dans le reste du tableau, il y a un très vaste paysage, soigné dans les moindres détails, avec une ville sur la colline à gauche, avec les murailles partiellement croulées, qui représentent Jérusalem, riche en monuments qui rappellent les villes d'Italie, comme Rome antique. Sur la route, un groupe de soldats est en train d'arriver, pour arrêter Jésus, guidés par Judas Iscariote. Parmi les détails, nous pouvons trouver une cascade à gauche, un petit pont sur lequel on trouve un lièvre, et en fin, l'arbre avec des fruits sur les branches montre un extraordinaire réalisme. Le tableau de Mantegna, montre également une certaine affinité avec *l'Oraison du jardin* du peintre Bellini de l'année 1949.

L'Oraison dans le jardin de Mantegna

L'Oraison dans le jardin de Bellini

Encore une fois, Bonnefoy met en évidence les éléments du désert, des pierres, la colline, l'arbre, le pont, qui sont typiques de la description des lieux tant dans ses poèmes que dans les tableaux.

L'essence du paysage chez le peintre Giorgio Morandi

Bonnefoy aperçoit dans les tableaux de Morandi, le lieu caché qu'il faut chercher à l'interpréter.
Selon lui, il existe «un silence presque absolu[46]» dans ses œuvres, des figures qui semblent hypnotisées, dans une lumière d'aube, et la présence de villages presque déserts.
En outre, ses paysages si beaux ne montrent pas de fenêtres sur les façades, et les murs reflètent la lumière comme des miroirs.
C'set un lieu où les formes se découpent et d'où vient sa hantise pour la peinture de paysages.
Le peintre Morandi de Bologne a tracé son monde entre cette ville natal et les campagnes aux alentours de Grizzana.
Son monde est vu comme un labyrinthe de solitude, où chacun d'entre nous vit et son regard a permis la vraie essence de la vie.
Son paysage fut selon lui, un miroir dans lequel il s'est reconnu à travers les différents fragments des ses œuvres.

L'essence de ce paysage réside dans sa capacité à cueillir ,au delà de l'espace et du temps, la partie cachée qui se trouve derrière les plus petites choses ,ces choses du quotidiennes, c'est-à-dire réussir à comprendre leur sens plus élevé.

L'écrivain Gianluca Bonazzi, eut l'occasion d'admirer la merveilleuse exposition de ce peintre, «L'essence du paysage» à la Fondation Ferrero d'Alba.

[46] Bonnefoy Yves, *Le nuage rouge*, Mercure de France 1992, p. 107

En outre, dans son article, il affirme qu'environ 80 ouvres d'art ont pour objet le paysage, même s'il est connu pour peindre des natures mortes.
Les objets qu'il peint le plus sont les plus usuels, tels que: les vases, les fleurs, les bouteilles, et les paysages, sur lesquels la lumière, élément important de ses compositions, permet de mettre en évidence la qualité picturale de son travail.

La nature dans la peinture de Gaston-Louis Roux

Bonnefoy montre qu'il existe un accort important entre la couleur (brun et ocre) et la nature dans les tableaux du peintre et dessinateur Gaston-Louis Roux. Son tableau illustre quelques fleurs dans un vase, où ont lieu des échanges naturels entre les choses et les êtres.
Après son séjour à Velletri, au début des années soixante, au delà de quelques nus et portraits, l'artiste commence à peindre les objets qui l'entourent, l'arbre, la pierre ou la fleur. Il travaille essentiellement dans
Son atelier et les lieux où il passe l'été (l'île de Ré et l'Impasse Ronsin).
Bonnefoy Bonnefoy, remarque qu'encore une fois, on retrouve les éléments de l'arbre, la pierre et les fleurs en peinture et que la peinture de ce peintre est une réconciliation progressive, avec la fluidité des champs labourés, des feuillages.

> «Un chemin où la terre se bosselle, qui est capable de faire vibrer l'espace, un vigne qui bouge dans ses ombres[47]».

Fra' Angelico et la perception de l'espace

En 1455, naît Fra' Giovanni da Fiesole, connu ainsi dans l'histoire sous le nom d'Angelico et aujourd'hui, il y a encore une profonde admiration pour ce peintre. Très pieux, il ne prenait jamais ses pinceaux, sans faire d'abord une prière. Il ne pensait jamais à retoucher sa peinture qui était le témoignage la volonté de Dieu. La nature chez Frà Angelico se prête à la représentation de l'idée religieuse, mais pour autant qu'elle sera transposée en images brillantes, il y aura une perfection morale. Au début de sa carrière, nous pouvons trouver la chose concrète, l'unité de la couleur, de la lumière, de la forme et une idée plus haute et plus directe de l'espace.

[47] Bonnefoy Yves, *L'improbable et autres essais*, Un vigne qui bouge dans ses ombres, cité, p. 295

«L'espace est avant tout «le lieu de la chose[48]».

Argan, remarque qu'Angelico fut l'un des premiers à concevoir l'espace comme un paysage possible, le lieu des choses qui s'ouvre à une investigation empirique de la profondeur et de la distance.

Bonnefoy pose la question suivante: Que penser des paysages d'Angelico?

Ils ne sont pas la chose réelle, mais dans la «Déposition», un jeu de surfaces lisses, un véritable décor. La Visitation de Cortone: nous présente à la vue du Lac Trasimène, ensoleillée et brumeuse.

L'Annonciation de Cortone une des œuvres les plus célèbres de Fra' Angelico. La Prédelle de cette œuvre, est constituée de plusieurs scènes d'histoire de la Vierge, de façon à créer une illusion dans le paysage. À l'intérieur d'elle, on décrit la rencontre ente la Vierge et Sainte Élisabeth où derrière, on peut entrevoir le lac Trasimène sur le fond du paysage.

Ce lac entouré de collines étendues, se trouve dans l'Ombrie, et désigne le deuxième lac italien le plus étendu après celui de Come.

Ce que Frà Angelico donne à la peinture de la première Renaissance, c'est avant tout la lumière, réelle, voulue de Dieu, qui soulève chaque créature au plus haut degré de la perfection.

> La lumière ne se diffuse pas, transforme la couleur à un autre couleur, elle modifie sa qualité et ne tend pas à faire disparaître les choses, mais elle cherche chez lui la perfection[49].

[48] Bonnefoy Yves, *Improbable et autres essais,* L'œuvre de Fra Angelico, cité, p.146
[49] Bonnefoy Yves, *Récits en rêve*, Remarques sur la couleur, cité, p.148

Florence: Chapelle Brancacci

Chapelle Brancacci

Fabio Scotto, dans ses notes, évoque l'église du Carmine de Florence, très célèbre, car elle abrite le cycle de fresques de la Chapelle Brancacci, œuvre de l'art de la renaissance, fruit de la réalisation de deux grands artistes de l'époque, comme Masaccio et Masolino de Panicale entre 1424-27.
Le décor et le traitement de la lumière dans le («Cacciata del Paradiso») de Masaccio, dans lequel l'artiste recourt au clair-obscur, cher à Bonnefoy montre une coexistence de jeu et lumière.
Pour ce qui concerne l'atmosphère du soir (v.4), les sensations auditives (v. 3,5) et visuelles prédominent, tandis que les mots «*soir*» et «*fresques obscures*» incarnent le clair-obscur chromatique dans lequel les fresques sont offertes au visiteur solitaire, lequel cherche à donner un «*visage eternel»(v. 6)* aux ombres de présence.
Voici le poème «Chapelle Brancacci» que je viens d'examiner:

Veilleuse de la nuit de janvier sur les dalles,
Comme nous avions dit que tout ne mourrait pas!
J'entendais plus avant dans une ombre semblable
Un pas de chaque soir qui descend vers la mer.
Ce que je tiens serré n'est peut-être qu'une ombre,
Mais sache y distinguer un visage éternel.
Ainsi avions-nous pris vers des fresques obscures
Le vain chemin des rue impures de l'hiver[50]

Vos façons de promettre sans tenir,

[50] Bonnefoy Yves, *Opera Poetica*, Du mouvement et de l'immobilité de Douve, cité ,p. 161

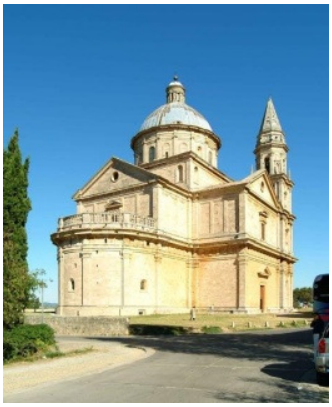
Et que vôtre âme autant que votre corps
Se refuse à des mains qui veulent prendre. […]

Saint Biagio à Montepulciano

Voûtes, les arches, les colonnades: il savait bien
Vos façons de promettre sans tenir,
Et que vôtre âme autant que votre corps
Se refuse à des mains qui veulent prendre. […]

Il rêva, cependant; cependant; mais un jour dit
Il fit de la beauté meilleure usage,

Comprenant que la forme est pour mourir […](952)



L'Auteur Bonnefoy évoque dans ce poème sa première visite à Montepulciano (en Toscane) avec Enzo Crea en 1983.
Cette ville de la Renaissance, se trouve au cœur de la campagne de la Toscane, entre Pienza et Chiusi, entourée par des fortifications en pierre.
L'élément de la pierre revient dans la description des monuments de la ville.
Le poète décrit les «*Voûtes, les arches, les colonnades*» de la dernière œuvre d'Antonio de Sangallo il Vecchio, à l'église de San Biagio à Montepulciano (1916-18) en exaltant une architecture (« *La forme est pour mourir*»).
À l'intérieur de ce monument, on peut admirer une série de fresques baroques, de stucs et un merveilleux vitrail avec la Vierge et les Saints peints par le peintre Michelangelo da Cortona.

Bonnefoy fait allusion à ce chef-œuvre en travertin dans le poème «La seule rose», I et IV aussi.

> «À San Biagio, dans la salle la plus intense
> Qu'ait bâtie le désir, ont approché
> De cette perfection, de cette absence»[…]. (574)

Le paysage imprécis

Bonnefoy au début du texte *Impressions, soleil levant*, décrit le travail du peintre avec d'intenses effets chromatiques et parano-mastiques «visage d'or parmi nombres d'autres sombres», tandis que dans la deuxième partie, la musique fait irruption afin que les transformations de couleurs évoquent une transitivité métamorphiques de l'objet qu'on observe dans l'imprécision du lieu «Ici ou là[51]» (au v.21), qui transforme la mer en flaque et le soleil couchant en incendie:

> Ici ou là
> Une flaque encore, trouée
> Par un brandon de la beauté en cendres.

Bonnefoy, met en relation ce texte, avec le célèbre tableau du peintre impressionniste Monet, intitulé Impressions, soleil levant, où à vrai dire, il ne peint pas l'aube, mais le soleil couchant au port du Havre.
L'eau dans toute la peinture impressionniste joue un rôle très fondamental, car elle est capable de détourner les images en les miroitant.
On a la sensation d'une réalité sensible de l'objet qu'on peut regarder et apercevoir, nos yeux à un instant précis aperçoivent la couleur et la lumière dans un acte fugitif, lequel un instant plus tard peut être aperçu de façon différent.

[51] Bonnefoy Yves, *La vie errante*, Mercure de France, Paris 1993

Impressions, soleil levant de Claude Monet, 1872

La Madonna del Parto à Monterchi

La Madonna del Parto est une fresque de Piero della Francesca, conservée dans le musée de Monterchi en Toscane. Elle a été réalisée par l'artiste en 1459, à l'occasion des enterrements de sa mère, qui était originaire de ce bourg. Cette fresque était destinée à l'église de Santa Maria Momentana, un lieu situé à la campagne, sur les pentes des collines de Monterchi.

Dans le tableau, le sujet décrit est l'accouchement, en effet, un long pèlerinage s'effectuait jusqu'à l'église, par les femmes enceintes, afin d'être recevoir protégée pendant le travail de l'accouchement. On observe une parfaite symétrie sur le fond: des anges et des rideaux, les couleurs de leurs vêtements, des ailes et leurs chaussures sont alternés; l'ouverture au milieu du vêtements de la Vierge et celle des côtés des rideaux, dans un espace sans profondeur, dans ce lieu plan où l'intemporel n'a cessé de hanter les peintres, désigne avec une étonnante ironie, presque imperceptible et pourtant si l'on peut dire comique, la croissance de cette vie sacrée dans son «ventre». En Toscane, pendant la moitié du IV siècle, La Madonna del Parto était représentée tout seule, debout, enceinte et avec un livre sur son ventre, tandis que le tableau de Piero della Francesca ne le possède pas.

Le livre dont on parle est le Vieux Testament, c'est-à-dire, la parole de Dieu qui est transmise à travers la Vierge aux hommes.

La Madonna del Parto de Piero della Francesca

La Madonna del parto dans le Dôme de Prato (1320 environ)

2.2.2. La France

Le Grand Espace d'Yves Bonnefoy

Le livre *Le Grande Espace*[52], Bonnefoy explique certaines œuvres montrées dans le Musée du Louvre et ses auteurs, tels que: Delacroix, Poussin, Georges De la Tour, Vermeer, en se focalisant sur l'émoi poétique.

[52] Bonnefoy Yves, *Le Grand Espace*, édition bilingue Edizione Moretti & Vitali Bergame 2008

Yves Bonnefoy, à travers une prose narrative articulée dans des petites notes et menus déplacements psychologiques, nous fait cueillir l'essence d'un espace, qui dans un certain instant, il se formera sous nos yeux, comme un lieu de l'esprit.

Dans ces annotations, comme indique Bonnefoy, sont nées «sous le signe de l'inachevé, de l'épreuve, de l'impossible», rien fait penser au superflu.

À travers des moindres signaux, au long d'un chemin qu'il n'a pas parcouru, ni tracé, mais déterminés par la méditation et la mémoire, la réflexion se manifeste dans une expérience interprétative qui ne renvoie à aucune catégorie connue.

Des catégories connues qui terminent pour nous indiquer que cet espace est «quelque chose qui ressemble à la vie», délimité comme il se présente, il donne une lumière et une ombre, ou bien, le temps d'une visite «qui déjà écoule vite et très tôt il termine».

Le Grand Espace indique les cadres d'une fantastique machine du temps, comme les fait imaginer Verne, où apparaissent les vagues lumineuses qui se déplacent, pour ensuite apparaître de nouveau distinctes les unes des autres, qui possèdent des lumières et des couleurs.

Il peuvent être placés au hasard, mais il est seulement parce que la disposition des œuvres n'obéit pas aux règles que nous connaissons, il s'agit de choix bien précis, que le temps et l'espace mûrissent et disposent dans la meilleure lumière, dans la grande galerie, dans les petites salles, dans les cours sans vitraux. Quelque chose vibre, en provocant des sensations et états d'âme, il s'agit d'ombres sans contours, «celles qui nous viennent devant nous, comme pour nous accueillir, au moment où on montent les escaliers d'accès au Louvre».

Le Grand Espace est formé de deux cosmos: le premier donne une vision de beauté au moment où il apparaît, la deuxième face de l'espace au contraire, dévoile ce qui aujourd'hui a survécu dans l'esprit des zones barrées aux yeux de l'homme.

Bonnefoy offre cette description de son expérience: « Je vais dans le musée, j'ai l'impression de descendre dans les images, plus bas dans la pensée même » qui agit selon des invisibles obliquité, des passages jamais explorés.

Pour le capter, ″il faut descendre dans les réserves, même si dans les réserves, les œuvres sont entassées les unes sur les autres, comme des discours: *″l'insolite a le dessus sur l'évidence″.*

Le Louvre reste un exemple à suivre selon Bonnefoy, dès les premiers pas, où se produit une expérience, mais il dévoile son sens nécessaire, mystère du parcours soit lorsque les raisons mettent en harmonie soit en contraste les œuvres.

Le Grand Espace perd tout de suite sa qualité de « cadre», pour assumer celle du lieu de l'esprit.

Bonnefoy nous dit que derrière les colonnades de la mémoire, il y a les rêves, qui peuvent envahir d'un moment à l'autre les jours que nous sommes en train de passer, afin que notre opération, ait le don d'un peu de vérité.
Le Grand Espace est une complexité de signes, de projets, qui attendent notre adhésion pour devenir des lieux significatifs de notre existence.
Ces œuvres sont des symboles de cartes à dessiner, plus que des albums des événements achevés.
Dans ce sens, l'invitation de Bonnefoy est projetée au delà des conditionnements du présent et implique plusieurs dimensions et directions.
Le Dieu des arts qui est debout dans le charriot du soleil peint par exemple par Delacroix, n'arrête pas son combat contre «les phantasmes privés de sens» produits par le chaos.
Ici, Bonnefoy fait l'hypothèse que le vent métaphysique du Louvre est le charriot du soleil, comme peint par Delacroix: «Ce Dieu rappelle une dynamique ouverte, à travers laquelle doit passer notre voyage intérieur, pour développer des nouvelles connexions et d'autres conséquences».
La description est tellement pure, qu'elle a le don de nous montrer les œuvres sous une nouvelle lumière, dénotant toute la lumière de leur sens, en mettant en relief toute leur beauté, qui s'impose avec la force d'une vérité.
Au Louvre, nous sommes dans «*la terre de personne*», qui a derrière une vision unitaire du réel, et devant, une multitude des fragments inattendus.

Dans ce lieu observé et médité, c'est avec Bonnefoy que nous descendons dans une atmosphère de découverte qui se répète, dans le flux d'un conte qui, presque tout seul, se développe, où regarder équivaut à accélérer le cours des réflexions, comme retrouver quelque chose que la poussière des jours passés a seulement voilé.

Le «Grand Espace» débouche sur un monde différent, un monde qui nous appartient, mais en quelque sorte perdu.

Un monde riche en données, appartenant au labyrinthe de l'imagination, et aux règles d'une liberté qui jamais ne pourrait accepter des lois trop limitées. Cette œuvre à pour origine ~~dans~~ une proposition de Jean Galard (écrivain et philosophe français qui avait dirigé le Louvre) qui avait l'intention de renseigner la France sur les grands changements effectués au Louvre.
Galard avait suggéré d'écrire un texte qui aurait accompagné des images destinées à un film, Bonnefoy acceptait la proposition de Galard, parce qu'il était en désaccord avec son intention.

L'intention de Bonnefoy était de se situer dans plusieurs niveaux de sa subjectivité, comme c'est le cas dans les différentes salles du Louvre. Nous pouvons trouver ensuite, certaines de ses réflexions, imaginations pendant son voyage au Louvre:

Le Musée:

> «J'aurais voulu entrer enfant dans en lieu comme celle-ci.
> Non parce que je savais, ni même pressentais les œuvres qui sont exposées au Louvre ou dans les autres musées du monde, mais parce que l'esprit d'un enfant est hanté d'images aussi inachevées encore qu'intenses».

Ce n'est sont pas les mots qui comptent pour lui, ce sont les images qu'il aperçoit au-delà, qui ne le troublent pas et ne lui font peur. Il veut aller là où il y a des images, lui dit-on comme au devant lui-même.

> Montant le Grand Espace escalier comme à rebours de ces ombres qui descendent les marches.
> Et quelle belle intuition ce fut donc au Louvre: placer au sommet des marches d'accès la victoire de Samothrace, ailes déployée au dessus du monde.

La Pyramide

> «ce n'est pas une pyramide, c'est le sablier que l'on va renverser pour que commence, puis s'écoule et que bientôt cesse le temps de cette visite.
>
> Et cette visite, c'est (donc) quelque chose comme la vie, puisqu'on lui assigne un terme».(14)

Le château

> Ici, au plus profond du musée, les fondations et le bas des murs de ce qui fut un château, jadis dressé fièrement au cœur de son pays, la première France.
> «Le château des ambitions, de l'orgueil, de la violence, des rêves, et devenu le grand signe simple qui suggère de se dégager des chimères du temps et de l'espace, dans quel silence!
> Les œuvres dans les musées sont des barques abandonnées, où le vent souffle dans les salles, le bruit de la mer y est grand, sur ces plages où la nuit tombe, où l'environnement se rit de nous, c'est l'imagination, c'est presque la mort».(16)

La Grande Galerie

Le plus long couloir d'aucun musée de ce monde, le plus dur à parcourir pour qui ne veut qu'un tableau.

«Le rendez-vous qu'on a pris, devant une œuvre, et qui d'un instant à l'autre va se faire rencontre, bonheur peut- être, mais qu'il faudra vivre, tout ce moment, comme dans des bousculades des halls de gare». (22)

La Grèce:

L'Art grec c'est un art simplement et sereinement funéraire.

Dépouillé de l'inessentiel, ce rapport de la figure à la forme le montre.

Comme si la pensée des grecs, ce n'était que cette équation: Moins on reconnaît de réalité à la chair évidemment périssable, et plus on doit se de porter à une perfection de la forme, ce rapport de l'âme et du corps visible que la vie comme elle est vécue empêche d'atteindre.

Ce sont des morts, ces abeilles qui volent en silence autour de la ruche des nombres.

«Le sculpteur grec, recueille le miel des nombres, qu'évoque aussi par sa claire couleur dorée, le marbre venu des îles». (34)

La Joconde:

Ce tableau est le plus fameux tableau de tous les tableaux, mais c'est aussi la plus grande énigme.

Cet étrange regard, qui enseigne que la figure où il paraît, n'est qu'elle même qu'un voile qui nous fait comprendre que ces yeux, cette bouche, et ces deux mains croisées, et ces deux montagnes au loin, et ce ciel, ne sont que peints sur la nuit, d'un mince sourire qui vient d'ailleurs, comme la preuve d'un autre monde.

«Voici la peinture! Plus l'illusion est poussée, plus le tableau parle d'absence, plus l'apparence est précise, et plus profondément se révèle le voile». (42)

Bonnefoy à l'intérieur du Louvre, décrit une série de peintres étrangers très importants en peinture:

Salon carré

Delacroix , Manet, Cézanne, Matisse avec Picasso, Giacometti , combien d'autres sont passés, et se sont attardés dans cette salle.

Apollinaire et Baudelaire aussi, et jeunes gens aujourd'hui encore qui serrent entre leur doigts des feuillets sur lesquels la pensée d'hier est désavouée et insultée.

Que de rendez-vous! C'est de l'un entre eux, avec Titien ou Giorgione qu'est née la peinture moderne, en 1863, chez Manet.

«Ce Titien que nous aimons tous, Poussin qu'eût accepté de prendre rendez-vous devant lui avec le jeune Cézanne pour une conversation le débutant enthousiaste, impétueux, maladroit, aurait le premier jour jugée décevante, nous les imaginons, sous un tonnelle buvant dans l'eternel un peu de vin rouge sombre, apporté par une belle servante». (44)

Les saisons:

«Il y a longtemps que j'avance, je cherche de salle en salle la pièce qui manque au puzzle. Et voici qui me semble cette chambre octogonale où quatre tableaux se réfléchissent l'un l'autre, c'est le débouché d'un couloir que j'ai suivi pendant des années, presque depuis ma naissance.

Couloir souterrain qui s'élargissent, j'apercevais alors de vagues contours sur les parois, mais où n'avait pas reparu encore, par des jours creusés dans la voûte, la lumière dont je me souvenais, que je désirais.

Oui, je viens à ces quatre tableaux comme au terme de mon attente.

Comme ce qui pourra être mots de sagesse pour l'enfant qui aura grandi, d'image en image, de désir en désir, avec d'abord impatience, arrogance, illusion sur soi, et qui entre ici, étonné.

On a placé les quatre saisons entre les fenêtres d'une salle octogonale, me semble-t-il, et c'est peut- être pour signifier que les quatre moments de l'année, les quatre pôles de l'horizon, les quatre heures de la journée; ne souffrent pas davantage d'ordre entre eux, de hiérarchie, que le quatre âges de l'existence». (50)

Cours sous verrières:

Cours, grandes cours sous de grands vitrages, la lumière est appelée d'en haut pour envelopper des sculptures, mais celle-ci ont déjà la leur, du dedans des formes.

Reconnaissons à leur lumière contrastée, déchirée, au claire-obscure dans l'esprit, quelques-uns de ces grands fauteurs de trouble qui ont violenté ce qu'on nomme un peu courtement la création artistique.

Ruses de la lumière, sous ces vitrages. Changements à vue, ou presque, comme si rien n'était plus réel que nos chimères.

Décidément on ne sait plus où l'on est, et qui on est, dans ces cours étranges. Tout s'y exaspère et s'y mêle, on s'y attarde comme on le fait la nuit dans le beau désordre du rêve.

C'est un soleil encore ourlé de ténèbres qui gravit le ciel dans ces pierres.

Et tout là-bas, à l'autre bout des trois cours, l'art détendu du XVIIIème siècle française, cette étude sans fin de corps toujours nus, et paisiblement assurés de leur droit au bonheur de sens.

«Il faut que le sculpteur ou le peintre rendent visite nécessaire cette politesse sans illusion, pour que l'enfant qui apprend le monde n'ait pas d'emblée à désespérer de ses années à venir». (70)

Les cabinets des estampes, des dessins:

Allons par un moment parmi ceux ne se content pas des peintures, malgré la couleur, des sculpteures, malgré leur hésitation entre matière et lumière.

Allons à ceux qui trouvent plus d'infini au fond des boites aux coins usés, dans le noir d'un crayon, d'une encre, dans la grisaille d'une gravure sur cuivre.

Sans doute pensent-ils que la vrai couleur est de l'autre côté de la nuit, étant celle que l'on aperçoit dans le rêve.

«Et il ont compris que le dessin qui se réduit à quelques traits peut dégager du modèle de grands rayon d'invisible, alors que de vastes tableaux de toute ambition et couleur ne font que secouer en vain sous nos yeux une étoffe noire». (68)

Les réserves:

Descendre dans les réserves, le faut-il? Quelques minutes pour en mesurer le péril.

On parque là pêle-mêle les statues, sans respect de leur droit à ce peu d'espace autour.

C'est un acte cruel dangereux, en effet, on va risquer d'oublier que l'œuvre, la plus modeste, a une pensée, veut la faire entendre, même sur les places, même dans les jardins, la sculpture même pompeuse a pour honnête projet de donner sens à nos vies.

Dans les réserves des sculpteures, comme dans le discours de l'inconscient, c'est l'insolite qui prend le pas sur l'évidence et nous leurre.

Alors que dans les lieux où nous avons notre vie nous sommes conduits, par des œuvres, en fait les mêmes, au sens de ce qui est, par delà, au mystère.

Vite remonter ne serait que vers les réserves de peintures, qui gardent les tableaux parallèles, débout les uns dans l'ombre des autres, ce qui en fait des dormeurs, dont on peut se permettre de ne pas savoir ce qu'ils rêvent.

«Le voyage continue dans la salle des archives, où il y a plusieurs dossiers qu'on n'ouvrira plus, je jour où la mémoire sera tout à fait transférée aux ordinateurs.

Dossiers dont les pages aujourd'hui froissées au fond de boîtes grises ou vertes, avec en haut et à gauche, une épingle pour les faire tenir ensemble, c'est qu'un de ces éclairs qui emplissant d'un coup les vitrages de soirs d'été». (70)

Quitter le Louvre

> «Cette foule, qui va d'abord dans la même direction, dans le même sens, puis s'élargit, sans jamais se faire moins dense. En suis-je sortir du Louvre, ne suis-je pas plutôt à la fin d'un de ces rêves qui me retiennent souvent d'épisodes, dont ce souvenir se perd à mesure?
>
> Une banlieue de New York à midi. Bien que je sois très loin de la ville, j'aperçois Washington Arche au bout d'une vaste Avenue, et je cherche un taxi pour y arriver plus vite.
>
> Pourquoi, d'ailleurs, mais non, pas de taxis, rien que de rares passants et maintenant c'est le soir, déjà des lumières s'allument.
>
> Je marche pourtant, et peu à peu, c'est autour de moi à nouveau cette foule qui va dans le même sens, en silence, et je me perds en elle, je ne sais plus où suis-je».
>
> Le sujet du musée, on le retrouve chez Monsieur Alain Madeleine Perdrillat aussi, qui indique que le titre «Yves Bonnefoy et le musée» sera une réflexion sur le musée en tant que lieu, et non sur les musées visitées par Bonnefoy.
>
> La réflexion de Perdrillat, vise à comprendre la pensée de Bonnefoy.
>
> Perdrillat remarque qu'il n'y a pas de grand texte contemplatif d'Yves Bonnefoy sur le musée tel que l'Occident l'a rêvé et conçu au XVIIe siècle.
>
> Le but de Bonnefoy n'est pas d'écrire une étude sur le musée, mais un récit sur le musée du monde, ce qui les identifient comme des foyers ou des puissances imaginaires.
>
> Les musées dont parle Bonnefoy, sont toujours de petits musées, ceux qui garderaient «une qualité poétique, des lieux réels, avouant leur finitude, par opposition aux grands musées à caractère encyclopédique[53]».

On pourrait imaginer un attachement particulier aux petits musées qui conservent des œuvres peintes dans la ville ou la région où ils se trouvent (Ex. La Résurrection du Christ de Piero della Francesca au musée de Borgo San Sepolcro). (90)

2.2.3 Le Moyen Orient: Egypte, Byzance et la Grèce

Bonnefoy a un souvenir flou du voyage sur le paquebot avec ses amis. Il a une seule certitude, à savoir que le voyage avait eu lieu dans la Méditerranée orientale vers une zone montagneuse. Ils

[53] Lançon Daniel, Patrick Née, Yves Bonnefoy, Poésie, recherche et savoirs, Hermann Éditeurs, p. 174

s'étaient arrêtés dans un port, où Bonnefoy resta touché par la vue de maisons disposées sur le flanc de la montagne avec des espaces de bois et de rochers qui poussaient l'arrière-pays vers le cœur de la ville. Bonnefoy se demandait si le lieu qu' il avait vu était Smyrne ou Salonique, mais aucun des passants n'avaient répondu à sa question. Le lendemain, il avait reçu des nouvelles de sa mère, qui était touchée par une congestion cérébrale alors qu'elle vivait seule dans la maison natale.
Comme le remarque Fabio Scotto, le poème est de caractère autobiographique intérieur, car, le poète se souvient du réel malheur de sa mère et de sa nostalgie de son pays natal, en évoquant à nouveau, la mort précoce de son père.
En conclusion, il se souvient de l'image d'une jeune fille en blue-jeans qui avait un regard fixe et lointain, Bonnefoy avait eu l'impression que le lieu là-bas, s'appelait ″Égypte″.

> Égypte qui miroite sans fin dans l'eau rapide du monde, oui, c'était toi! (RR, 99)

Le poète avait laissé toute sa tristesse derrière ses épaules, et il avait reprit son rêve.

Le rapport entre Rome ou l'Égypte chez Patrick Née

Patrick Née met en opposition deux lieux très significatifs: L'Égypte et Rome.
Selon lui, «L'Égypte représente le lieu du monde où le poète a le moindre désir de se mêler aux touristes[54]». Dès son adolescence, le poète Bonnefoy, voit ce lieu comme «une éducatrice par excellence»*(210).*C'est d'elle que provient «l' admiration de Bonnefoy pour Moïse sauvé des eaux de la Renaissance, et pour les Fuites en Égypte». Moïse est un nom d'origine égyptienne «Mose[55]», qui signifie « enfant», un prophète-enfant passé à l'histoire ou à la légende en ce sens.

Selon Freud, l'étymologie égyptienne a ce sens-là, dans la tradition biblique, a le même nom en hébraïque, «Moshé» c'est-à-dire Sauveur d'Israël qui l'a sauvée des eaux d' Egypte. Moïse sauvé des eaux signifie l'Ancien Testament, alors les Fuites en Égypte, le Nouveau. Dans l'Ancien Testament, on narre l'épisode d'une jeune fille du Pharaon qui sauva Moïse enfant déposé dans une corbeille sur les bords du Nil.

[54] Née Patrick, *La poétique du lieu dans l'œuvre de Bonnefoy*, cité, p. 212
[55] Molinaro Isabella, *Corpi femminili dell'opera poetica di Yves Bonnefoy*, cité, p. 189

> La femme du Pharaon avait pris soin de l'enfant, et ce deux figures lui semblent les plus hautes, presque une Isis, toujours souriante, de cette recherche d'intériorité, de sagesse aussi, qui auraient pu sauver de ses démons l'Occident[56].
>
> L'Égypte miroite sans fin dans l'eau rapide du monde et il gagne du terrain, tandis que Rome n'est plus comme le centre du monde.

Autrefois, Rome était comme une ville qui se multipliait, qui se trouvait partout, le siège des papes qui ne sont jamais partis de cette ville, glorifiée par les édifices du Bernin, et les églises tourmentée de Borromini:

> Elle une, elle est donc multiple. (RR, 96)

En outre, Bonnefoy remarque que le Nil est un fleuve à l'amont introuvable, comme au soleil sans fin.

> Il peut se dire, comme ″le rien qui est le tout, la lumière[57].

Enfin, Bonnefoy affirme que choisir Poussin qui peint ses eaux salvatrices du Nil au coeur du paysage romain, signifie que *"Poussin m'est un Égypte",* le poète a confié le rien de ce fleuve égyptien, qui a su traverser la dialectique de Rome et l'Egypte, c'est-à-dire de l'Ailleurs et de l'Ici.

Byzance

Le « voyage en Orient » selon Yves Bonnefoy, ne passe pas seulement par la ville de Byzance, l'actuelle ville d'Istanbul, également connue sous l'ancien nom de Constantinople, mais aussi à travers l'Inde. Bonnefoy pense à cette ville naïve des rêveries fin de siècle, qui ressemble à une pierre précieuse fausse ou sertie dans trop d'or.

> «Tout autour de Byzance est entouré d'une immobilité pernicieuse[58]»

[56] Née Patrick, *La poétique du lieu dans l'œuvre de Bonnefoy*, cité, p.210
[57] Née Patrick, *La poétique du lieu dans l'œuvre de Bonnefoy*, cité, p.269
[58] Bonnefoy Yves*, L'Opera Poetica*, Hier régnant désert, cité , p.175

Bonnefoy remarque son affinité avec la ville de Rome, en effet, il décrit l'aménagement de cette ville, c'est-à-dire, que Byzance était calquée sur celle de Rome, qu'elle avait sept collines et quatorze régions.

> «Le palais- hippodrome évoquait celui du Palatin – Circus maximus, les grands forums de Constantinople s'orna au IV- V siècle environ, de termes, nymphées, de Capitole qui renvoient à Rome[59]».

Comme beaucoup d'autres de son temps, Bonnefoy a déchiffré des signes pour faire face au monde et aux aspects les plus fugitifs. Byzance représente le centre de gravité, autant une ville historique que spirituelle, au moment où il décrit l'image d'un bateau qui quitte le port de nuit et se dirige vers une autre rive.

Bonnefoy, donne une longue description d'autres lieux visités ou imaginés tels que: «Torcello, certaines églises grecques, du Sauveur Sopocani, une chapelle dans la montagne et des vallées proches, il voit les montagnes de la Serbie qui sont une «élucidation rigoureuse[60]».

Monastère de Sopocani

Dans cette ville, autant la nature que le divertissement se dissipent dans le ciel, les monastères sont des cercles de pierre, et à l'horizon, on voit des beaux paons marcher sur la terre brune.
Enfin, Bonnefoy s'attache à la peinture, en nous donnant l'exemple du Christ Sopocani, fils de la Dormition, qui revient par amour à la condition mortelle, ou bien, il montre dès son premier article de 1953, *Les tombeaux de Ravenne*, une ville vue comme une colonie de Byzance, riche en mosaïques byzantins.
La Basilique de Saint-Apollinaire de Ravenne, est l'exemple le plus important entre le culte arien et catholique, rédigée entre 493 au début du VIème siècle.

[59] Bonnefoy Yves, «*Europe* », Byzance, revue mensuelle, n. 822, cité, p. 8
[60] Bonnefoy Yves*, l'improbable et d'autres essais*, Byzance, cité, p. 177

Le regard du poète Bonnefoy, parcourt l'espace de la Méditerranée orientale, de l'Egypte à Ravenne et remonte jusqu'aux églises de L'Arménie.

En outre, plus tard, il pensa traduire le poème de William Butler Yeats, « Sailing to Byzantium» («En route pour Byzance»), autre élément essentiel de sa poétique qui est traduit sous un titre inhabituel «Byzance et l'autre rive».

Cet Orient, resplendit dans l'or des mosaïques et des icones, irradiées dans la lumière considérée divine. L'art byzantin désigne l'absolu et la distance, mais, Bonnefoy se limite à évoquer les «grands plats d'argent, luisants, et sombres, sous ornements» (180). C'est un art qui n'a pas un rapport parfait auquel aspirait l'art grec, mais elle établie le rapport entre la mesure et la démesure et l'harmonie de l'âme vis à vis d'elle-même.

Byzance, la plus importante villes des images, est la patrie de la poésie, à laquelle notre poète donne une signification métaphysique à son art, qui montre la lumière de l'image.

Une lumière capable de parcourir et unifier toutes les parties des dimensions cosmiques, le «cosmise[61]» en abolissant la dualité entre temporalité et éternité, matière et esprit, divin et humain.

La peinture byzantine agit dans la fiction de l'être idéal, elle crée un espace doté de certaines qualités qui ressemblent plus au moins avec l'espace naturel.

> Dans son champ d'action, l'espace et le temps ne sont pas «figés», mais ils sont fictifs. (119)

Mais, pour ce qui concerne l'Inde, Bonnefoy parcourt en particulier la région du Rajasthan (région des rois).

> «Dans cette région, Bonnefoy remarque que « les montagnes s'ouvrent, se déroulent, se ferment dans le débuts de son rêve» (AP, 51).

[61] Bonnefoy Yves «*Europe* », n. 822, Byzance, p.119

Plus tard, il s'arrête près d'un arbre, où il y a une allée qui conduit vers une grande maison de laquelle sont sorties des jeunes filles qui lui offrent de l'eau.
Dans cette atmosphère, tout est immobile et désert, comme la perception de l'été.

La Grèce

Bonnefoy montre son admiration pour les Sphinx et la ville de Delphes, situés en Grèce.
Dans cette ville, Bonnefoy avait vu dans le petit musée, le Sphinx de Naxiens, et ses yeux l'avaient étonné cette fois encore.

> «J'imaginais que le Sphinx était l'équation où figuraient dans un rapport défini la connaissance spatiale et la sagesse, la beauté intelligible et une autre, celle de l'inconnue». (AP, 131)

Le Sphinx est une figure mythologique grecque et égyptienne, imaginée comme un monstre avec le corps de Lion, la tête humain, de faucon, ou de chèvre, à l'aspect magnifique et majestueux. Elle était normalement construite près des pyramides des pharaons.
Bonnefoy remarque que Strabon (géographe) affirmait avoir vu plusieurs sphinx pendant son voyage en Égypte. L'expérience grecque de Bonnefoy est reprise dans le poème «Delphes du second jour», au mois de septembre-octobre 1957 il visite Delphes, considérée dans l'antiquité le centre du monde grec, car siège de l'oracle d'Apollon.
Dans « l'*Ici*» d'ouverture du poème «*Delphes du second jour*[62]», l'espace évoqué est caractérisé par la présence du minéral (v.v.-2-4) auquel fait écho, seulement l'élément végétal de «l'*olivier*».

> «Ici l'inquiète voix consent d'aimer
> La pierre simple,
> Les dalles que le temps asservit et délivre,
>
> L'olivier dont la force à goût de sèche pierre».*(218)*

Le «*vrai lieu*» du (v.5) est donc le Mont Parnasse, un mont qui se trouve au centre de la Grèce, et qui domine la ville de Delphes. Un lieu consacré au dieu Apollon, dieu de la beauté et du plaisir, entouré de ses neuf Muses.

> «*Le pas dans son vrai lieu*»*(220)* […]

[62] Bonnefoy Yves, *Opera poetica, Delphes du second jour*, p.218

Ce lieu, très significatif du Mont Parnasse, se trouve retrouve en peinture aussi, chez Nicolas Poussin, le sujet du tableau a été déjà interprété par le peintre et architecte italien Raffaello.

Apollon et les muses sur le Mont Parnasse, Nicolas Poussin,1630
Musée del Prado, Madrid

Au milieu du tableau, il y a Apollon, avec la tête entourée de laurier, il est le seul personnage qui est assis, et qui offre du vin à un homme, Homère.
À sa droite, il y a les neuf muses, et des poètes sur la tête desquelles, touts comme pour Apollon, est posée une couronne de laurier, symbole de gloire, et de célébrité.
De ce tableau, il faut retenir la figure d'une jeune fille (Castalie) située aux pieds d'Apollon, et la source qui se trouve aux pieds du Parnasse, lieu de purification des poètes avant d'accéder au temple d'Apollon.

Mistra

Bonnefoy dans le récit «l'aube avant le signe» du *Récits en rêve*, (RR, 200) rappelle le souvenir du voyage en Grèce de Bonnefoy avec Sylvia Beach et Mathews.
Dans ce chapitre, on découvre une autre ville de la Grèce, la ville de Mistra, il s'agit d' une ville fortifiée du Péloponnèse du Sud, connue au Moyen-Âge par le toponyme de (Morea), aux pentes du Mont Taigeto, près de l'ancienne ville de Sparte. Aujourd'hui elle est considérée comme patrimoine de l'humanité, tandis qu'autrefois, elle était le siège d' érudition byzantin, où le philosophe néo-platonique grec George- Gemiste Pletone avait vécu. Bonnefoy avait affirmé que

> quelques jour plus tard, il avait franchi la mer, et très tôt un matin, avant même de l'aube, il sort sur le balcon de sa chambre d'hôtel, qui domine une combe, près de Mistra. (RR, 220)
>
> Dans ce lieu, il a l'occasion d'entendre des bruits, lesquels au début semblaient être des chants des coqs, car j'entends d'autres, mais c'est vrai aussi qu'ils viennent par grappes, et voici soudain que ces grappes, ces vagues, s'enflent, ce sont maintenant, puis des milliers de voix emphatiques, de déclarations mystérieuses qui montent de cet espace que je pressens devant moi, dans la nuit qui le couvre encore». (RR, 200)

Une nuit qui est teinte d'une couche rouge vers l'est, et il aime penser et imaginer qu'il s'agit de voix qui sont saluées par des grandes constellations au lieu du grand soleil

2.2.4. L'Orient: Inde et Japon

L'Inde

Bonnefoy, plus loin, rejoint la ville d'Amber, ancienne capitale du Jaipur, le nom peut-être vient de l'une des célèbres divinité Shiva. La plupart des villes en Inde sont riches en forteresses et beaux jardins:

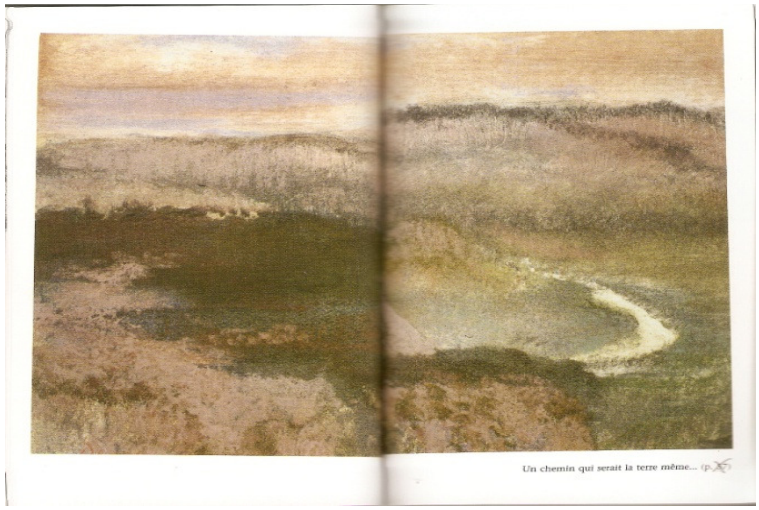
> De loin, il avait regardé avec déjà une attention soutenue, grandir la forteresse rougeâtre, dont l'enceinte, bizarrement, dévalait ou grimpait des peintes, traversait un ravin, s'établissait gauchement sur l'autre rive.
> Il me semblait que ce mur allait au hasard, car à l'intérieur je voyais le même sol qu'au de- hors, inhabité et stérile.
>
> Mais nous sommes entrés dans cette enceinte puis dans la forteresse plus haut, et par des cours ombragées et des salles sombres nous avons atteint des terrasses où, dans un seul coup, j'ai compris.
>
> À propos de la muraille dans le Rajasthan il dit que «la ligne des remparts n'enclot rien qu'on ait songé à défendre, elle coïncide avec l'horizon , tel on le voit où je suis» (AP, 52-53).

Forteresse d'Amber enchâssée sur des collines

> «Les chemins se dénouent et ce qui était un ailleurs hanté d'espoir devient à son tour le pays banal:
> on n'a rien franchi"[63].

Bonnefoy, d'Amber se dirige vers une autre ville, située à onze kilomètres d'elle, vers Jaipur, dont le nom signifie ville rose. Mais en quittant cette dernière ville, il se demande,

> si le monde des coupoles, des villes, fortifiées, des feux brûlant sur les cimes n'est pas celui, surtout, d'un chemin, qui s'en éloigne, non pour l'ailleurs dont pourtant l'on rêve, mais pas davantage pour le rebord du grand vide que le bouddhisme suggère.
>
> C'est un chemin de terre, un chemin qui serait la terre même, qui en assurerait la révélation, l'avenir (AP, 57).



[63] Bonnefoy Yves , *L'Arc,* 66 , cité, p.12

Le Japon

Un autre lieu significatif évoqué par Bonnefoy est le Mont Aso, au Japon, considéré comme le plus grand volcan actif du Japon, l'un de plus grands volcans au monde, il se trouve exactement sur l'île de Kyushu.

Bonnefoy nous offre cette description de ce lieu «Nous adorons cette montagne où l'herbe se déploie à l'infini, de la plus haute des cimes vers les autres, jusqu'aux vallonnements par ceux de toute douceur, par ces passages parfaitement harmonieux de la lumière à une ombre claire […] est sans le moindre nuance, «un vert émeraude qu'on dirait imprégné par ce soupçon de rouille».(RR, 147).

Bonnefoy apprend qu'on peut s'éloigner pieds nus dans l'herbe qui est épaisse, sur les peintes qui sont faciles, et marcher là pendant des heures en silence jusqu'à la simplicité de la perception presque absolue qui produit un effet de détachement et de vertige.
C'est un lieu qui produit des échos qu'il faut chercher d'éveiller.
Dans l'après-midi, Bonnefoy quitte la montagne qui se retirait sous le ciel et son vert de plus un plus dilué était très beau dans la mer infiniment bleu, et me portais vers l'avant du petit navire pour regarder l'autre rivage.

Mais pendant la nuit, on peut voir seulement quelques frêles nuages, et Bonnefoy voudrait savoir quel est ce feu situé au-delà de l'horizon.
Le feu est un des éléments qui recourent très souvent dans la poétique du poète.
Il remarque qu'il y a deux couleurs, deux larges écharpes de couleur, l'une à l'autre mêlée, ou tressée comme des sillons de colonne torse, qui se perdaient dans le ciel, si haut qu'on aurait dit qu'elles allaient au –dessus du temps et parmi les étoiles.
Seulement le poète Bonnefoy sur le pont du navire, prêtait attention à ceux qui se trouvaient «au ras de l'horizon, , dans la nuit tout à fait tombée, comme le reflet sur l'eau d'une grande étoile». (RR, 150)
Selon ses notes du voyage, Bonnefoy déchiffre les deux couleurs: l'une tenait du bleu, mais en devenant sombre, tend vers le tons d'ardoise; l'autre , s'apparente au rouge, ou à un reflet d'huile chaude. Mais pendant le voyage, il aperçoit une petite tombe d'argile rouge, car cette tombe ne contient que de cendres.

À travers les carnets de Bonnefoy , on retrouve des notes sur le Mont Aso, «qui change de couleur, ou bien n'était plus vert émeraude mêlé de rouille à cause de bancs de brune qui en enveloppaient les parties»(RR, 151).

Ici l'inquiète voix consent d'aimer
La pierre simple,
Les dalles que le temps asservit et délivre,

L'olivier dont la force à goût de sèche pierre.(RR, 218)

2.2.5. Les États-Unis

Dans un entretien de 1993 avec Françoise Ragot, Bonnefoy évoque son souvenir lié à son enfance retrouvée en Amérique, dans des lectures d'une bande dessinée:

> *[…]* et quelle surprise ce fut, trente ans plus tard, quand je me retrouvai dans les banlieues de Boston, ou à Brooklyn, de reconnaître ces quartiers pauvres, ces terrains vagues! Le dessin animé avait été traduite de l'américain, et j'avais donc vécu son environnement des États-Unis, dans mon enfance, c'était un peu mon pays natal, une raison de plus pour l'attachement que j'ai vite éprouvé pour les villes américaines[64].
>
> De retour des États-Unis, Bonnefoy mentionne ce pays dans *l'Arrière-pays* aussi:
>
> […] et je vois bien les grands déserts, le réseau, désert lui aussi, des routes d'un continent, peuvent remplir la même fonction, qui est de permettre l'errance, en différent pour longtemps le regard qui embrasse tout et renonce.
>
> Oui, les highways de l'Amérique, ses trains lents et comme sans but, les zones saccagées qu'ils ont étendues devant eux, mais dans ce cas, je l'avoue, c'est trop rêver et c'est mal le faire.
>
> M'enfonçant par le train, cette année encore, dans la Pennsylvanie de l'Ouest, sous la neige, je vis soudain, sur de tristes usines, mais dans les arbres d'une forêt démembrée, les mots contradictoires, Bethlehem Steel, et ce fut à nouveau l'espoir, mais cette fois aux dépens de la vérité
> de la terre […].
>
> «Arrière-cour dans le charbon, une porte: et tout au - delà du seuil, montagnes et chants d'oiseaux, et la mer ressuscité et souriants?» «Mais c'est ainsi que l'on désapprend les limites, et la puissance pourtant, de notre être au monde». (20).

Il s'agit d'un pays qui fut pour lui le «lieu où vivre et travailler dans la communauté des hommes[65], car il avait passé un long séjour dans les universités américaines.

[64] Bonnefoy Yves, *Écrits sur l'art et livres avec les artistes*, p. 51
[65] Bonnefoy Yves, *Cahier de l'Herne*, L'Expérience des Etats- Unis, cité, p. 206

Ensuite, il montre son souvenir de la chute de neige à Hopkins Forest toujours en Amérique.
Le poème du même titre, décrit la forêt située à Williamstown, déjà évoquée dans un autre poème « La branche».

HOPKINS FOREST

J'étais sorti
Prendre de l'eau au puits, auprès des arbres,
Et je fus en présence d'un autre ciel.
Disparues les constellations d'il y a un instant encore
Les trois quarts du firmament étaient vides,
Le noir le plus intense y régnait seul,
Mais à gauche au-dessus de l'horizon,
Mêlé à la cime de chênes,
Il y avait un amas d'étoiles rougeoyantes
Comme un brasier, d'où montait même une fumée.

Le poème Hopkins Forest, s'ouvre avec l'action de sortir («J'étais sorti, v.1») c'est un moment de rêve («un autre ciel, v.3») et de firmaments vides allumés par la présence («d'étoiles rougeoyantes, v. 9»). Puis, il y a l'image de la blancheur de neige des pages qui sont en contraste avec «le noir le plus intense du ciel» au v.6. Dans la troisième strophe, il décrit un voyage précis, dans un train plein de voyageurs de la petite gare de Princeton Junction jusqu'à Newark, aéroport de New York.
La neige lui rappelle aussi la nécessité de l'écriture lorsqu'il aperçoit une «grande photographie de Baudelaire[66]» dans le journal d'un des voyageurs du train lors de son séjour de 1968-69.

La présence de Baudelaire, poète constamment dans l'esprit de Bonnefoy, vient de la rencontre avec un ami dans un pays lointain, espèce de phare dans la grisaille des vitres. Les lumières de la neige qui tombait autour du train et les couleurs du paysage américain l'encourageaient dans cette attitude, comme les marches de Hopkins Forest.
Fabio Scotto, nous montre que l'image du voyage en train de Bonnefoy, peut se retrouver dans le poème «*la maison natale*» VI, dans les vers 1-2. Il s'agit de souvenirs de voyage en train de Tours à Toirac:

[66] Bonnefoy Yves, *L'Opera Poetica, Hopkins Forest*, p.564

> «Je m'éveillai, mais c'était en voyage,
> Le train avait roulé toute la nuit,
> Il allait maintenant vers de grands nuages» […] (*776).*

Le souvenir de la Californie

Dans le récit «L'Amérique» de *La Longue chaîne de l'ancre* le narrateur, Bonnefoy lui-même, raconte un souvenir, pendant son séjour en Californie. Un jour, il a vu passer sur une route de Californie, une troupe d'enfants portant des ballons de baudruche multicolores et à formes géométriques: «surgissant de sous l'horizon du nord pour se perdre à celui du sud»(858).
Bonnefoy habitait dans une maison isolée sur une colline de sable et d'herbe, il aimait beaucoup observer les tâches de lumière et des feux nocturnes des restaurants vus de loin.

> «Quelques années plus tard, il trouve des notes sur cet événement en Amérique, et une force le pousse à rédiger ses notes, pliées et repliées dans les manteaux de ses voyages»(864).

Malheureusement, ces mots écrits furent seulement des vagues souvenirs.
Le texte est envahi par une sorte de mystère, à la fin on évoque l'image d'un enfant qui essaie de revenir à contre-courant:

> Et voici qu'un enfant essaie de revenir en arrière, malgré l'étroitesse de la voie , vers qui?
> «Il se heurte aux autres, eux si requis par la difficulté d'aller de l'avant et de retenir leurs ballons qu'ils ne le voient même pas.
> Je le reprend par un bras, je le retiens. « Où vas-tu?» lui dis-je. Il lève devant moi deux yeux agrandis par une pensée dont jamais je ne saurais rien.
> Et je lui ai demandé encore: « Comment t'appelles-tu?» Mais sans répondre, et me regardant toujours, de ses yeux pensifs, il secoue la tête*»(870).*

Cet enfant qui revient en arrière, est un enfant lié sans aucun doute lui aussi par le mystère de l'origine, il est considéré comme la figure d'un «témoin»[67], c'est-à-dire, la figure d'un enfant que Bonnefoy fut autrefois, et dont l'énigme est à l'origine de toute sa vocation poétique.
Un enfant sans nom, qui est lui aussi la seule vraie mémoire et le seul vrai amour de la poésie, puisque c'est à travers lui que celle-ci existe, peut exister:

[67] Bonnefoy Yves, *Cahier de l'Herne*, Les Enfants de l'autre rive, cité, pp. 74-75

> Je ne t'oublie jamais, enfant qui veut revenir, où, tu ne sais. Je t'aperçois à travers le moindre de tous ces mots que j'écris, même quand mes phrases qui rêvent tiennent au bout de leurs fils tendus par un vent léger des sphères qui sont brillantes si ce n'est pas même très claires: que je pourrais croire brillantes de rosée, comme si le jour avait reparu sur terre,. Je te sais au secret de tous les tableaux que j'aime. Je t'entends qui trébuche au fond pierreux des quelques livres que je lis, que je sache lire, visage fiévreux que je voudrais prendre dans mes mains. Et parfois je touche presque à ton front, à ton regard qui demande, mais alors ce sont tous ces signes qui se dissipent. Et avec eux le jour et la nuit, et même le monde, même le vent *(75).*

Le texte devient ainsi, une chronique de ses origines et un rappel du rêve de la rencontre avec les enfants, «*topos*» de toute l'écriture de Bonnefoy et de la peinture tant aimée.
Jackson remarque que la thématique du mystère de l'enfant, se retrouve dans tous les poèmes et les récits de *La Longue Chaîne de l'ancre*.

Dedham au loin (Michael Edwards)

Ce sont de petits tableaux où le peintre romantique anglais Constable (1776-1837) peint un des lieux essentiels de son enfance et de sa jeunesse, vu de loin à des époques différentes de sa vie par des techniques différents (huile sur toile, huile sur papier, encre et aquarelle, crayon) .
Ce peintre très célèbre pour les paysages, exprime une harmonie entre la nature et l'homme.
Les éléments naturels tels que arbres, fleuves, collines sont en équilibre avec les éléments artificiels (maisons, petits ponts, ruelles).
Dans la culture romantique de cet artiste, le rôle du paysage, est fondamental dans sa production.

Le Bonnefoy du début du poème offre au lecteur un moment d'hésitation.

En regardant Dedham, en disant que l'été est «sombre» et les «nuages se rassemblent[68]», il nous fait croire que tout cela (haies, villages, rivière) forment un paysage qui s'étend devant lui, où lorsqu'il écrit, il se souvient qu'il s'agit d'un paysage peint.
Le poème commence à exprimer cette ambiguïté mystérieuse de la peinture figurative, Bonnefoy explore les différentes manières dont poésie et peinture se mettent en relation avec le monde.

[68] Bonnefoy Yves, «*Europe*», revue mensuelle, cité, p.140

Dedham (aux États-Unis) est vu d'un autre lieu, Langham (en Angleterre), qui pourrait coïncider avec le point de vue de l'artiste:

«Et la jeune fille qui vient en rêve
Jouer dans la prairie de Langham, et regarde

Quelquefois ce Dedham au loin […][69]»

La petite fille évoquée arrive d' «ailleurs[70]»comme le rêve qui s'éveille chez le poète.
La description du tableau introduit une quête des «*signes de pierres*» et des «*choses nues*» (v.v.10-12):

D'avoir perçue des signes sur des pierres
Tombe dès qu'on voit mieux ces traits en désordre,

Ces taches, ces sursauts de la chose nue (482)

En outre, l'auteur rappelle la figure de l'Ange au-dessus d'Agar (v.33), dans le célèbre tableau de Poussin *Paysage avec Agar et le ciel*:

Comme l'ange au-dessus d'Agar quand elle allait,
Le cœur vide, dans le dédale de la pierre»(484).

Nicolas Poussin (Rome 1665)
Paysage avec Agar et le ciel (1660 environ)
Huile sur toile, cm 98x73

[69] Bonnefoy Yves, *Opera Poetica*, Dedham au loin, cité , p.484
[70] Bonnefoy Yves «*Europe*», revue mensuelle, cité, p.145

Agar, il s'agit d'une esclave égyptienne d'Abraham dont, elle eut un fils Ismaël, elle fut à cause de lui obligée de s'échapper avec son fils et d'errer dans le désert, afin qu'un ange les a sauvés de la mort et du soif.

Dans ce tableau de Poussin, l'élément qui domine est celui du paysage naturel, tandis que les deux figures bibliques tels que: l'ange et Agar, sont des figures petites, et décentrées.

> Seulement la figure de l'ange est entourée de la lumière, vu comme guide et symbole de salut pour la femme, en lui disant que son «fils Ismaël ne mourra pas et que Dieu pensera à les protéger touts les deux[71].

Selon Patrick Née, la figure de la «jeune fille qui court», pourrait être celle des toiles de Chirico, ou bien celle du poème «Égypte», où la jeune fille avance en blue-jeans.

Ismaël n'est présent ni à l'intérieur du tableau de Poussin, ni dans le poème, mais ce petit garçon a été sauvé par le sacré, peut- être il réussira à se faire entendre.

En conclusion, «ce Dedham au loin» situé au fond du tableau et au fond de la problématique du lieu, semble entraîner la mémoire du poète vers cet autre lieu décisif qu'est l'enfance.

Les «*signes*» mentionnés au début du poème, sont seulement des signes indéchiffrables, mais l'incapacité d'être traduits, ne provoque aucune inquiétude.

3. Interprétation des lieux

3.1. La géométrie

Pour les lieux réels, il semblerait que la figure du cercle soit récurrente: toutes les régions décrites ont du point de vue de l'architecture, le cercle (avec le plan central et le dôme) comme «signe de foi» (avec une exception pour ce qui concerne la forme rectangulaire du temple grec) qui sera doublé par un autre cercle, «celui de l'horizon inconnu, de l'appel des lointains au pèlerinage, à la quête, de l'obsession d'un autre pôle, du doute».

Au moment où l'on revient à la géométrisation de l'espace, on observe que le principe de la perspective est à voir avec les jeux de reflet des miroirs:

[71] Bonnefoy Yves «*Europe*», cité , p.147

> «À partir d'un point fixe, et d'un plan, sa vision découvre en point de fuite à l'infini, de façon à projeter la lumière, c'est-à-dire, elle fonctionnerait comme un miroir qui peint le monde en fuite»[72].

3.1.1. Labyrinthe, carrefour et image de l'arbre

Labyrinthe et carrefour

On dit que le labyrinthe a des bifurcations sans nombre, des méandres, des déplacements sans points cardinaux. Ce parcours du labyrinthe nous rappelle l'image du filet aux mailles serrées, qui de nœud en nœud fait rebondir sa proie, une fois attrapée, le voyageur continue dans la perpétuelle relance des bifurcations du réseau, de manière à découvrir le point central, mais l'image du labyrinthe tend à surmonter ce modèle, espèce d'accélérateur du désir. Il multiplie ses allées, ses venues, et ses méandres: ″Comme le labyrinthe à parcourir jusqu'à une situation absolue″[73] […].

Bonnefoy remarque que la dernière représentation iconographique de *l'Arrière-pays* n'est autre que le labyrinthe de pierre, par exemple le bas-relief du Dôme de Saint Martin de Lucques, et son cercle central dans le plan carré, assure par la transition de ses désordres géométriques, ce qu'il *appelle la quadrature du cercle.*

Bonnefoy mentionne *Rue Traversière* comme un lieu insituable sur la carte, dans le texte ″La vie errante″, dans lequel est décrite une rue «où le voyageur revient assez vite, parce-que ces nouvelles voies, se sont partagée à leur tour, encore dans d'autres chapelles, d'autres hauts escaliers» […] (82).

Le promeneur revient toujours sur ses pas, veut suivre, ainsi il sort de son hôtel, pour visiter les monuments de la ville.

Rue Traversière met en évidence le succès possible d'une quête qui ne se perd pas au labyrinthe, elle aboutit dans une zone centrale, présentant toutes les caractéristiques du réseau.

Le labyrinthe mène là où resplendit la lumière, de cette façon, on pourrait soutenir que toute la recherche de l'arrière-monde est seulement un profond retour à l'origine, comme la lumière.

Bonnefoy à l'intérieur de *l'Arrière-pays* fait cette déclaration: «Je crois en la lumière […], le vrai pays en été né, par hasard, je veux dire par accident d'une saison et d'un lieu où elle eût été plus intense»(AP, 21).

Ici, il y a un retour à l'image de la lumière, et Bonnefoy attribue à ″la lumière″, la naissance d'un lieu de l'absolu, le rôle de la lumière, est celui d'effacer les forces des ténèbres et de la nuit et

[72] Bonnefoy Yves, *La Poétique du lieu dans l'œuvre de Bonnefoy*, cité, p. 96

[73] Née Patrick, La Poétique du lieu dans l'œuvre d'Yves Bonnefoy ou Moïse sauvé, Presses Universitaires de France 1999, p. 80

permet à Bonnefoy de jouir des beautés de la terre en pouvant ainsi pénétrer profondément dans le lieu.

L'image de l'arbre

Gérard Titus- Carmel (grand essayiste et poète français) *Dans un lieu de ce monde*, remarque l'importance de l'image de l'arbre chez le poète Bonnefoy.

L'arbre, octroie son ombre pleine de ciel aux quatre branches du *quadrificus* (mot d'origine latine de notre «carrefour)[74]». Il mentionne une strophe très significatif à propos de l'arbre évoqué:

> «C'était le sommet d'une longue colline basse, à rien qu'une heure de marche.
> Où un certain grand arbre, à contre-jour sous le ciel, était assez distant pour se signifier absolu mais aussi assez proche pour paraître un lieu de ce monde[75]».

Selon Bonnefoy, le regard va au delà de du fleuve sur la rive, où il y a un arbre dans l'absolu de sa forme, autour duquel le visible se partage et la conscience est désorientée.

L'arbre donne au lieu qui l'entoure, «un caractère d'un lieu» (253), qu'on ne peut pas remplacer, car il s'agit d'une figure de l'unité dans l'expérience de tout, l'arbre qui efface l'horizon et fixe le regard vers l'infini, il fend l'espace d'un coup, de façon verticale, comme si on le découvrait tout seul dans sa solitude.

Gérard Titus-Carmel, nous décrit son expérience vécue pendant les cours de dessin proposés par Yves Bonnefoy dans l'école d'art. Le professeur avait eu l'idée de donner comme exercice la recherche d'un arbre dans le Jardins des Plantes, il fallait se retrouver au même lieu, le même jour, à huit heures du matin pour observer la lumière et les sentiments qu'on peut prouver en regardant un objet et tout ce que notre esprit imagine derrière lui.

Le jeune élève avait choisi comme arbre, un bouleau, qui avait l'aspect très délicat, presque fragile, lequel avec ses feuillages donnait l'impression de ne pas vouloir s'unifier à d'autres plantes.

Pendant son adolescence, il partageait la sensation de solitude qu'il avait sentit en regardant l'arbre choisit de couleur albinos parmi tous les autres verts.

Bonnefoy affirme qu'il s'agit d'un arbre qui sépare ce qui est visible et ouvre devant lui les carrefours, l'ici et l'ailleurs, qui sont servis par la même angoisse de «l'embranchement»(255).

Cette croisée est le lieu de suprématie où l'unité s'ouvre vers l'absolu.

---

[74] Née Patrick, *La Poétique du lieu*, cité, p. 65

[75] Bonnefoy Yves, *Cahier de l'Herne*, Un lieu de ce monde, cité, p. 253

3.1.2. Les mots simples ou symboles selon Bonnefoy

Bonnefoy met en évidence la communauté vue comme lieu. Selon lui, l'usage du langage commun à tous les hommes vise à assurer la communication des individus en interaction au sein d'une même communauté. Par contre, Bonnefoy, avoue qu'à cause du langage, l'homme s'est éloigné et a perdu son rapport direct avec la Présence. Les mots sont la raison de l'exil de l'homme dans le langage et loin de la Présence. Le poète parfois reste tout près de la Présence, ces mots il les appelle «les mots simples ou symboles». Il s'agit de mots anciens; qui appartiennent à l'homme qui les a prononcés à une certaine époque de l'histoire et qui n'empêche aucun rapport direct avec notre monde. Ce sont des mots qui s'adressent à la nature, ou bien à des éléments humains prédominants tels que: «ciel, soleil, orage, feu, fruit, arbre, pierre, eau, pain, vin, maison…».
Bonnefoy analyse beaucoup les symboles et leur rôle, tout est bien démontré dans l'essai *Le Sommeil de personne*, au mois de septembre 2004. Le mot selon lui n'est pas limité à la simple définition, car il la regarde en lui donnant d'autres signifiés, qui sont très loin des règles que la société à leur attribué.

L'élément du désert entre Bonnefoy et Réda

À la différence de Bonnefoy, qui considère la réalité du désert, comme des pierres, et probablement il a été attiré par ces formes d'écritures, Réda, développe à sa manière les même composantes:
Jacques Réda par exemple, joue entre le signifié géographique du désert (lieu de sable) et celui du lieu abandonné et pas habité.
Comme on peut le remarquer dans le texte du 2002, *Les Fins Fonds*:

> «Pas proprement parler du désert géographique, mais une contrée abandonnée depuis peu par tous ses habitants.
> Simplement et nulle part on ne voit personne, aucun être vivant.
> Pas un oiseau, pas une bête, pas le moindre véhicule sur les routes»[76].

Cette connotation du désert, marque le paysage urbain: La gare est un parallélépipède en ciment de jaune sable saharien. Cette charge sémantique se trouve aussi dans la poésie *Les Hauts de Seine*

[76] Réda Jacques, «*Les Fins Fonds*», Verdier, Lagasse 2002, pp. 8-9

Saharien[77]. Ici, il y a une superposition de lieux qui au contraire devraient être loin: le désert et le paysage urbain de la Défense (le quartier de la Haute Seine).
La description nous conduit vers l'image de la Défense vue comme «un rocher qui tomberait en ruine, aux murs blancs d'une forteresse dans un bleu saharien, jusqu'aux tentes des Arabes avec leur chevaux, d'où le poète se souvient seulement d'une palmier[78]».

Poèmes Du Mouvement et de l'immobilité de Douve (le rapport parmi les images)

Tout d'abord, nous pouvons commencer par expliquer l'origine énigmatique du nom Douve, qui signifie «fossé, qui sert de borne aux champs et aux écoulement des eaux» et en autrement dit, eau morte, boueuse autour des châteaux du Moye- Âge, pour se défendre à des éventuels attaques.
En outre, si l'on procède par anagramme, il désigne l'adverbe « où», le complément circonstanciel de lieu « d'où», et immobilité de lieu «où».
Bonnefoy dans une interview affirme que ce nom énigmatique pourrait désigner en même temps, «*une personne*», et un lieu «*une terre*». D'un côté, il s'agit d'une femme fragile avec un visage sans regard, de l'autre, elle est liée à deux éléments de la terre, tels que: «le sable et le rocher[79]» (Théâtre XI).

Couverte de l'humus silencieux du monde,
Parcourue des rayons d'une araignée vivante,
Déjà soumise au devenir du sable
Et tout écartelée secrète connaissance [...].

Du Mouvement et l'immobilité de Douve:

Douve est une figure féminine énigmatique, on trouve son salut dans la mort, au fil de cinq étapes qui scande son itinéraire spirituel, de la section *Théâtre* jusqu'au ″Vrai lieu″:
I.

«Je te voyais courir sur des terrasses,
Je te voyais lutter contre le vent,

[77] Réda Jacques, «*Beauté suburbaine*», Pierre Fanlac Éditeur, Périgueux 1985, pp. 20-22
[78] Cortiana Rino " *L'occhio scrive*", Ca' Foscarina, Venezia 2003, p.113
[79] Molinaro Isabella, Corpi femminili nell'opera poetica di Yves Bonnefoy, cité, p. 60

Le froid saignait sur tes lèvres» [...][80].

Dans ce premier poème, dès le début on comprend que Douve est une personne, avec des caractéristiques et gestes physiques, en prenant la parole, elle invite son interlocuteur à s'approcher d'elle et à la regarder. Le lieu de cet échange pourrait être un lieu imprécisé, un lieu purement de l'esprit. En outre, Douve est une créature multiforme et pénètre grâce au vent et à travers la métaphore est appelée ″lande résineuse″, où le sens de la mort et du sommeil se confondent (poème IV), tandis que dans le poème (XII), elle peut évoquer des fossés près de châteaux aussi.

IV.

> «Je me réveille, il pleut. Le vent te pénètre, Douve
> Lande résineuse endormie près de moi. Je suis sur
> terrasse, dans un trou de la mort. Des grands chiens de
> Feuillages tremblent»[...].(104)

XII.

> Je vois Douve étendue. Dans la ville écarlate de l'air, où combattent les branches sur son visage, où des racines trouvent leur chemin dans son corps- elle rayonne une joie stridente d'insectes, une musique affreuse.
> « Au pas noir de la terre, Douve ravagée exultante, rejoint la lampe noueuse des plateaux». *(112).*

Le corps de cette femme s'élargit, se mélange et se confond avec les parties du paysage, tels que: les branches, les racines, rivière souterraine, lande résineuse, mais il y a la présence des aspects dysphoriques (l'image de Douve ravagée, au pas noir de la terre) et aussi physiques du paysage (la lampe noueuse des plateaux) aussi.

Le sujet du *″lieu″* déjà mentionné, recourt chez Bonnefoy dans le premier recueil autour de la figure de Douve, ainsi dans les poèmes *Le Vrai lieu de la Salamandre*(165), que dans le *Vrai lieu du Cerf.*
Les différences entre ces derniers poèmes, sont très évidents: dans le premier, le lieu se comble, tandis que dans la deuxième, le lieu est vide, parce que le cerf réussit à fuir du chasseur (le cerf soudain s'évade).
La présence de la salamandre est associée à l'immobilité de la pierre, un élément très courant chez Bonnefoy, pierre qui plus tard devient quelque chose de plus profond, tel que: conscience et mythe.

[80] Bonnefoy Yves, *L'Opera Poetica*, Du Mouvement et l'immobilité de Douve, cité, p. 100

Cette immobilité est associée à la mort, la salamandre se feint mort, et pourtant son cœur ne cesse de battre.
Dans cette poésie, on peut comprendre qu'il y a un renvoi au monde réel, la salamandre était à mi-hauteur du mur, dans la clarté de nos fenêtres.
Seulement vers la fin des vers, la salamandre démontre qu'elle retient son souffle, pour gagner face à la mort, en affirmant grâce à son courage la volonté de rester attachée à la terre.
Voici deux exemples de poèmes:

LIEU DE LA SALAMANDRE

La salamandre surprise s'immobilise
Et feint la mort.
Tel est le premier pas de la conscience dans les pierres
Le mythe le plus pur,
Un grand feu traversé, qui est esprit.

La salamandre était mi-hauteur
Du mur, dans la clarté de nos fenêtres.
Son regard n'était qu'une pierre,
Mais je voyais son cœur battre éternel.

O ma complice et ma pensée, allégorie.
De ce qui est pur,
Que j'aime qui resserre ainsi dans son silence.
La seule force de joie.

Que j'aime qui s'accorde aux astres par l'inerte
Masse de tout son corps,
Que j'aime qui attend l'heure de sa victoire.
Et qui retient son souffle et tient au sol.

VRAI LIEU DU CERF

Un dernier cerf se perdant
Parmi les arbres,
Le sable retentira
Du pas d'obscurs arrivants.

Dans la maison traversée
Du bruit des voix,
L'alcool du jour déclinant
Se répandra sur les dalles.

Le cerf qu'on a cru retrait
Soudain s'évade.
Je pressens que ce jour a fait
Votre poursuite inutile.

Dans le *Vrai lieu du Cerf*, le poète indique dans le dernier vers, que le cerf échappe dans les bois et fuit de la chasse, et réussit à se sauver du chasseur, rendant inutile sa poursuite.

Le rêve chez Bonnefoy

Par différents aspects, les rêves sont au centre de la poétique de Bonnefoy. D'un côté il décrit un rêve de nuit, de l'autre, celui du jour. Par exemple, dans Rue Traversière, il n'aborde pas seulement son voyage en bateau vers le côté oriental, en se dirigeant vers L'Egypte, mais il évoque aussi les problèmes de santé de sa mère.

> Ma mère qui vivait dans ma ville natale, avait été frappée par une congestion cérébrale, elle est restée étendue toute la nuit, et la matinée en suite, sur le sol, presque inconsciente rêvant sans doute.
>
> «Le rêve perdure en chacun de nous, le désir de rejoindre l'unité perdue, par delà le partage entre l'immédiat qui s'enforme dans son mutisme et le langage qui cherche à le reconquérir»[81].

[81] Bonnefoy Yves, *« Europe»* revue littéraire mensuelle, cité

Bonnefoy a écrit plusieurs récits en rêve et des pages sur les rêves, comme dans le texte «*Le Nuage rouge»*, ou dans la section de la maison natale, touts les poèmes incluent une part de rêve.
Bonnefoy montre par exemple dans la section de la maison natale, que le rêve est utilisé comme une matière poétique, en composant des poèmes en rêve, c'est-à-dire des récits autobiographiques en vers, où chaque poème pourrait évoquer un rêve prenant comme point de départ un souvenir de son enfance de la maison natale.
Chaque vision onirique est traduite par la formule «Je m'éveillai, c'était la maison natale».
Cette formule est reprise comme une sorte de litanie ou un refrain de musique, comme si l'intention du poète était d'indiquer qu'il se réveille dans une autre vie ou réalité, qu'il pourrait se trouver à la limite d'une espace-temporel indéfini, suspendu entre le sommeil et l'éveil, où son rêve se mélange avec ses souvenirs, avec ses formes fluides, de manière à ce que le rêve et des simples renvois deviennent inséparables et nous sommes presque obligés de nous demander «qu'est-ce que le poète à réellement vécu dans la maison natale, et qu'est-ce qu'on peut définir comme onirique?»
En outre, Bonnefoy souligne que ce n'est pas un hasard si le rêve est souvent associé à l'image de l'eau, car il est aussi attribué à des données variables, c'est un lieu d'incertitude où les frontières entre les mondes (rêve et éveil intérieur ou extérieur) s'unifient.
Enfin, selon lui, le rêve dans la poésie a deux fonctions: l'une positive et l'autre qui pourrait sembler négative.
Le rêve ne pose pas de problèmes au moment où il lui permet d'échapper au concept, de permettre l'évasion, mais il pourrait le devenir , dans le cas où il ne permet pas d'accès à la Présence.

Les découvertes de Prague

Prague selon Bonnefoy jouerait le rôle de la «Troisième Rome», contaminée par la seconde et hantée par la première. Prague est une des capitales du maniérisme en Europe, qui se développe sous le règne de l'empereur Rodolphe II.
Les Découvertes de Prague sont une rêverie à partir d'un souvenir qui devient récit.
Un historien, découvre dans les profondeurs du château de Prague une série de tableaux qu'un prince avait collectionnés et cachés dans une salle restée murée et inconnue. Bonnefoy réfléchit beaucoup sur le fait que beaucoup de tableaux du XVI et XVII e siècles étaient cachés dans des souterrains, qu'on a cru n'être que des lieux faits de pierre. Mais, soulèvent des blocs, il y avait une porte derrière

laquelle manquaient des escaliers. L'historien, en sortant de ce lieu, avait un regard étonné, et sa femme lui posa plusieurs questions afin de comprendre pourquoi. Il dit à sa femme que les tableaux avaient quelques chose de différents par rapport à ceux qu'il regardait d'habitude, il s'agissait de Visitations, des Roi Mages, des scènes mythologiques, des portraits. Il remarque qu'il s'agit de tableaux oubliés dans le passé, qu'il ne pouvait pas connaître de leur existence.
Ces découvertes ont été annoncées dans un article de journal, il s'agit de tableaux du XVI e et XVIIe siècles, situés dans la ville allemande de Hradschin.

Parmi ces tableaux, un Rubens à été trouvé, dans une salle «restée murée plusieurs certaines années sans qu'on en ait gardé le souvenir»(RR, 108).

Cette annonce de découverte, se retrouve également dans l'article de Burlington Magazine aussi. Dès ce moment-là, Bonnefoy se souvint de la première fois que la découverte fut mentionné dans ce journal.
Patrick Née, de ce lieu visité par Bonnefoy, nous décrit cette visite dans les citations suivantes:

> «Qui plus est, j'étais même allé à Prague, par la suite, et j'y avais visité le château et sa galerie de peintures au fond de laquelle[…] j'avais reconnu un vieil ami, le Rubens […]»(RR, 118),

sans que même l'idée d'une exploration du labyrinthe ses salles ait effleuré l'esprit du voyageur. Bonnefoy en arrivant à Prague, avait eu l'occasion de lire la revue «Rediscoveries of old Masters at Prague Castle» par T. Gotteheiner, et il avait aperçu qu'il n'y avait rien sur ces découvertes. Mais Bonnefoy n'avait pas arrêté sa quête, et son intérêt sur l'art, en effet, il demanda à ses amis des nouvelles sur ce château, la réponse ne se détachait pas de ce que Gotteheiner avait déjà déclaré dans son article:

> Les tableaux des collections impériales, amassés, jadis au château, puis volés pendant des pillages, ou vendus, ou conduit ailleurs, on ne savait pas trop (RR, 119-120*)*.

En conclusion, Bonnefoy à la différence de l'historien, n'oublie pas ce château de Prague, mais il cherche à admirer les salles, avec la beauté des leur vitres et les niveaux des nappes d'images qui se produisent vers l'inconnu.

3.2. L'imaginaire métaphysique

En outre, Bonnefoy remarque la possibilité de parler du rêve comme entendu dans le domaine de la psychanalyse, ce rêve qui satisfait un symbole, un désir, mais qui ne le prend pas en considération. Celui qui peut imaginer reste conscient, dans le sens où son désir reste insatisfait cherche, grâce à L'imagination, à créer une scène où il pourra dans quelques façons être satisfait:

> Je marche dans la rue, je souffre de voir autour de moi des laides façades et j'imagine au contraire, des beaux palais, des colonnades, des fontaines, des longues montagnes à l'horizon, comme s'il s'agissait d'un tableau de Poussin que me fait rêver.

L'imaginaire métaphysique est, à travers l'histoire humaine, un ensemble de récits, de mythes, et tout ce qui est lié aux faits divins, auxquels on cherche à croire; tandis que l'imagination ordinaire, c'est notre capacité de faire apparaître des images, des formes ou des figures, qui n'existent qu'à l'intérieur de notre psyché. Il porte un très clair exemple: d'une ville remplacée par son imagination à la rue où il se trouve effectivement.

Il s'agit de deux images opposées, l'une est une ville où il se trouve effectivement, l'autre est une illustration de ce qu'il a dans son esprit.

L'imagination, ne se pose pas la question si montrer une scène ordinaire ou surréelle, c'est pourquoi Bonnefoy mentionne le statut ontologique des choses. Selon Bonnefoy, le champ pour mieux observer les rêves sont «les œuvres d'art et en particulier la poésie[82]».

C'est là le concept auquel il réfléchit pour faire comprendre à tout le monde son idée.

Ce statut ontologique des choses, s'adresse à l'être et non à la nature des choses ou d'une personne.

Plus précisément, il donne l'exemple de la nature d'une pomme, qui est l'ensemble des ses caractères physiques, ceux qui nous font comprendre dans notre esprit qu'il s'agit vraiment d'une pomme et non d'une poire ou un autre objet ; tandis que l'être des choses se trouve au de-là de l'aspect matériel. En effet, l'être d'une chose n'est pas fait seulement de leur existence matériel.

La question sur l'être d'une chose est ce que Bonnefoy appelle métaphysique.

La photographie par exemple, permet d'éliminer et surmonter l'aspect matériel, en transmettant l'idée de l'objet qu'elle immortalise.

En outre, l'objet que nous avons dans notre cerveau, est une image mentale, avant qu'elle soit la réalisation de nos désirs.

---

[82] Bonnefoy Yves, *L'Imaginaire métaphysique*, Édition Seuil, Paris 2006 p. 13

Bonnefoy s'était posé la question, qu'est-ce qui se passe quand on imagine?
La réponse qu'il a donné est la suivante: nous pouvons imaginer, pas seulement des simples désirs, par exemple une très belle ville, qu'à travers mon imagination, j'anticipe la réalisation de ce que pourrait avoir lieu dans mon espace appelé ordinaire, ou bien l'ici du monde.
Cet objet imaginé, est seul un geste de mon esprit.
Notre imagination achève ainsi l'opération d'alimenter le souhait d'avoir ce que nous n'avons pas encore, que d'imaginer quelque chose qui appartient à un état supérieure.
Dans le premier cas, nous acceptons de nous arrêter à la chose que nous possédons tandis que dans le deuxième cas, notre désir s'éveille, et nous restons attachés à l'image qui s'adresse à l'absolu.
Nous sommes des vagues formes de la matière. La métaphysique est la question de l'être, de la chose et considère ce qui est absolu.
Naît ainsi la distinction entre l'imagination ordinaire et l'imagination métaphysique.
L'ambigüité de l'image selon Bonnefoy suscite un arrière-monde, qui permet l'accès aux mystères ainsi de l'inconscient que du monde extérieur.

3.2.1. Le Saint Graal

Un autre exemple lié à la mythologie est la découverte du Saint Graal, son signifié a changé pendant les siècles.

> «Qu'est-ce que c'est le mythe du Graal sinon la réminiscence incertaine mais insistante que toute la réalité transcendante a pour habitacle le vase, comme tel […]?»[83]

«Le vase semble parler de résurrection, d'immortalité», faire une meilleure lecture du vase déjà évoquée, ne consistera pas dans la fuite dans un au-delà transcendant, chrétien ou non, Bonnefoy refusera l'interprétation théologique qui voudrait faire des trois gouttes de sang dans la neige aperçue par Perceval, un signe de la Trinité, au profil de «la seule évidence terrestre».

> «À l'intérieur de la poésie moderne française écrite en 1959 avec A. Béguin , il y a un cortège du Graal qui passe, les objets les plus vifs de la terre, tels que: l'arbre, un visage, une pierre, qui doivent être nommés.
> Il en va de toute notre espoir»[84].

[83] «Le travail de Norbert Pierlot», *Sur un sculpteur et des peintres*, p. 50
[84] Bonnefoy Yves *« l'Acte et lieu de la poésie»*, L'Improbable, cité, p.175; section VII consacrée au Graal

Ce vrai mythe de la culture moderne qu'est la quête du Graal, nous montre notre tâche:

> Nous savons maintenant ce que signifie «terre désolée», dont un charme a tari les fontaines, interrompu les moissons: elle est le réel, si je puis dire réalisé, […] celui que l'esprit subi sans lui demander du possible.
>
> Le Graal est avant tout, un «creuset[85]» où les civilisations se mélangent, d'où l'on «espère découvrir une forme plus haute de vérité».

Perceval, l'un des chevalier de la table ronde du roi Arthur, est le seul qui voit le Saint Graal, car son cœur était pur.

3.2.2. Le Ravin

> Il y une épée était engagée
> Dans la masse de pierre.
> La garde était rouillée, l'antique fer
> Avait rougi le flanc de la pierre grise[…]

Dans ce poème la figure arthurienne de Galaad est explicite. On le voit aux prises avec l'épée, rouillé par le temps (v.3), qu'il faut arracher des rochers au but de «retrouver la temporalité et la finitude abolit par la mort», afin qu'il puisse acquérir la connaissance de l'issue, , représentée de façon allégorique par le chant du oiseau qui indique sa «nouvelle rive» (v.13).

Cette épée enfoncée dans la pierre signifie une épreuve, les paroles si cruellement «gravées dans le sang de la pierre» désignent un chemin, la promesse du voyage possible.

Il mènera un jour vers un lieu de paix et moins tourmenté.

Mais il ne faut pas oublier l'importance du chant du oiseau, porteur de promesse, succède à l'épreuve:

> Entre dans le ravin d'absence, éloigne-toi,
> C'est ici en pierrailles qu'est le port.
> Un chant d'oiseau
> Te le désignera sur la nouvelle rive.

Ce chant deviendra vite l'épée même et son espace:

[85] La Quête du Graal, Le seuil, 1965,édition d'Albert Béguin, préfacée par Yves Bonnefoy, p.9

«Tu entendra
Enfin ce cri brûlant comme une épée»[86]

Richard Vernier montre la présence de l'image de ce chant dans les écrits de Bonnefoy: pas seulement dans les poèmes, mais aussi dans plusieurs essais: ″Un événement a eu lieu″, Bonnefoy l'avait écrit dans *l'Acte et le lieu de la poésie*, ″le plus profond, le plus grave, un oiseau a chanté dans le ravin d'existence nous avons touché l'eau qui eut calmé notre soif″.
Chant, ou cri d'oiseau, épée et sang: autant de signes qui ne cessent pas de disparaître dans le chemin.

3.3. L'image de la mort

3.3.1. L'Orangerie

L'orangerie sera ta résidence.
Sur la table dressée dans une autre lumière
Tu coucheras ton cœur.
Ta face prendra feu, chassant à travers branches.

Douve sera ton nom au loin parmi les pierres,
Douve profonde et noire,
Eau basse irréductible où l'effort se perdra.

Selon Bonnefoy l'orangerie dévoile le lieu de la présence ou de finitude, donc la mort, ici rendu explicite par l'image du cœur étendu(v.3), et de son visage de feu (v.4).
La répétition sonore du nom Douve, semble creuser la terre dans un rituel funèbre, en créant le « vrai lieu» de l'inutile perte «dans une autre lumière».

Les Deux Couleurs

«Plus avant que l'étoile
Dans le reflet
Creusent deux mains qui n'ont, pour retenir,

[86] Yves Bonnefoy "L'Arc" , n. 66, cité, p. 10

Que la confiance.
Cherchent deux mains, brisées,
Pour mieux que l'or
Et que naisse la vie
De rien qu'un rêve»[87][...]

Dans ce poème du recueil dans *La Leurre du seuil*, Fabio Scotto remarque qu'il y a une très forte idée de confiance associée à l'acceptation de la vie et de mortalité, où l'enfant toujours souriant porte le monde et prend soin de son sens.
L'incipit reprend souvent la figure de l'anaphore «Plus avant que», qui sera répétée dans la troisième partie du poème aussi.
Le mot-clé est «*seuil*», qui indique le lieu qu'il faut traverser, pour aboutir à «pays» qui est l'autre, «Toi» réveille dans une lumière qui est celle de l'idylle amoureux et du souhait d'une naissance («Et que naisse la vie»), fruit d'une volonté procréatrice (mon eau brûlée/ veut une vie»).
Le mot «coupe» a une valeur rituelle, désigne au début le contact des lèvres des amants, ensuite dans les anaphores «Bois», le soif et l'amour coïncide dans la métaphore des amants qui se laisse boire («Bois, je suis l'eau»), après avoir été «enfant», «sommeil», il craint d'aboutir à la terre d'Égypte, que selon Bonnefoy est «éducatrice pour excellence».
Il faut remarquer comme Bonnefoy fait prévaloir les substantifs pluriels: («Terres», «Pierres», «Couleurs», «Épis»), il élargit la dimension de la vastitude de l'immensité monde simple, dont le réel gagne sur le rêve.
En outre, le «blé» fait allusion à la valeur vitale de la conception, lequel peut être vu comme l'aube, tandis que l'étoile, caractérise le décor nocturne.
En conclusion, nous avons l'image de l'enfant «Qui porte le monde», il conduit vers la lumière du jour, à travers ses couleurs tels que: bleu du ciel, vert des arbres, rouge des étoffes que lave «L'Égyptienne».

L'image de la mort

Le sens de la mort chez Bonnefoy est le tragique problème de conscience de notre état provisoire de vivre. Cette méditation sur la mort est d'origine autobiographique, on la peut retrouver dans le premier essai L'improbable, *les tombeaux de Ravenne*. La pierre est vue comme le lieu où préserve l'être qui cesse de vivre; en indiquant ainsi sa mort:

[87] Bonnefoy Yves, *L'Opera Poetica*, Dans le Leurre du seuil, cité, p. 330

Telle est la pierre, Je ne puis me pencher sur elle sans la reconnaître, et cet abîme de plénitude, cette nuit qui recouvre une lumière éternelle, c'est pour moi.

3.3.2. Le lieu agreste

Le lieu agreste

Dans le poème «La chambre[88]» qui ouvre la section Un feu devant nous, certaines images décrivent les amants et leur union dans un lieu agreste, c'est-à-dire de la campagne, souvent évoquée par Bonnefoy. Au début, on trouve l'image des deux lumières (v.2), et la tendre image des deux pays sommeil (v.5), dans un rêve sans fin, qu'on rejoint à travers la figure de la synecdoque, les deux mains qui dorment et leur différent état de tension ou de repos.
En outre, il y a la personnification de la «robe rouge» , à la fin du poème, le corps est dans l'attente d'un autre, qui dorme encore, dans une tremblante tranquillité.

LA CHAMBRE

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

Et nous étions deux pays de sommeil
Communiquant par leurs marches de pierre
Où se perdait l'eau non trouble d'un rêve
Toujours se reformant, toujours brisé.

La main pure dormait près de la main soucieuse.
Un corps un peu parfois dans son rêve bougeait.
La robe rouge éclairante dormait.

[88] Bonnefoy Yves, Opera Poetica, Pierre Écrite, cité, p.269

3.3.3. L'importance de la lumière

Le jardin

Le poème «Le jardin» confirme ce que Bonnefoy explique en ce qui concerne le jardin de l'Eden nié. En effet, si les étoiles avec leur lumière éclaircirent la pierre et ses sentiers de terres, cette lumière, produit de l'ombre, donc où on produit l'ombre, la rue s'obscure malgré la lumière des étoiles. Pour cette raison, le vrai jardin est caché, ou bien, la pierre fait pâlir la lumière des astres, comme à l'intérieur du texte «Les lumières des Brindisi», où «Les murs du jardin clos» étaient évoqués dans l'obscurité du soir, cachée par les lueurs.
À l'intérieur de *l'Arrière-pays* par contre, Brindisi, sera une autre fois mentionnée à la fin de la traversée maritime, au retour de la Grèce:

> Avant de mourir (Virgile), dans ce «lieu où l'on passe, et où lui revint, Brindisi»(AP, 115).

Brindisi est une ville très importante des Pouilles, considérée autrefois, l'un des ports principaux pour les échanges commerciaux avec le Moyen- Orient.
Cette ville, évoquée par Bonnefoy, est le lieu où est mort le célèbre poète latin Virgile dans l'année 19 a. c. et transporté à Naples dans le même année, pour être enterré.

Les Fruits

Il s'agit de l'un de récits en rêve, de Rue Traversière, on décrit

> le soleil insoutenable, sa lumière était comme retenue par un mur, qu'on peut la deviner à travers des feuillages qui paressent au- dessus: immobiles, dans l'après-midi sans rivages[89].

Mais, soudain, à travers cette lumière, était retenue par un mur, qui mettait des orteils dans les trous des terrains, qui s'effritent, elle est une sorte de jeune fille dont le visage dans cette lumière d'or, semblait un disque d'argent lisse et éteint.
Ce lieu était riche en fruits, comme des grosses cerises, qui glissaient sur l'herbe avec un bruit sourd venant du bout du monde.

[89] Bonnefoy Yves, Récits en rêve , cité, p. 85

En conclusion, à la fin de ce poème, on peut déduire que l'image décrit de ce lieu désigne une idée de grandeur et en même temps de personnification du paysage.

3.3.4. L'horizon

Ici, nous décrivons pour la première fois l'importance du concept de l'horizon à travers les différentes incarnations dans les textes de la poésie française contemporaine.
Lorsqu'on parle d'horizon, il faut retenir les travaux du philosophe Husserl et de Merleau-Ponty.
Husserl, définie la «structure d'horizon» dans les *Méditations Cartésiennes*[90], il effectue des réflexions, c'est-à-dire, le rapport entre horizon interne du sujet et celui externe qui sont mis en relation par le mécanisme de la perception.
Il considère important la variation, le déplacement, qui peut subir la ligne et la configuration de l'horizon sous l'élan de la possibilité d'un Erlebnis (le vécu).
Chaque Erlebnis a un horizon qui peut varier selon les connexions dans la conscience et la perception, laquelle est liée au temps.
La perception possède des horizons qui offre des autres possibilité perceptive, que nous pourrions avoir au moment où nous dirigeons le regard d'un autre côté, si nous allons en avant ou de côté.
Même les travaux de Michel Collot[91] sur la poésie moderne et contemporaine sont importants poésie pour décrire l'importance de l'horizon.
À la différence de Bonnefoy, où l'horizon est vu comme une ligne qui sépare le visible de l'invisible, vers une trajectoire représentée par la «*quête*» du «*vrai lieu*», Philippe Jaccottet, voit l'horizon comme une ligne, la limite, une barrière qui se courbent comme s'ils formaient une sphère.
Par exemple, le mur du jardin, selon Jaccottet est un mur qui sépare la vie de la mort.
À côté de ces deux poètes, on trouve André Du Bouchet aussi, lequel remarque que son horizon est toujours en mouvement, qui se penche en avant, il devient feu, lumière, et soleil levant.

[90] Cortiana Rino , *Tra le pieghe dell'orizzonte,* Parole e spazi nella poesia francese contemporanea,Marsilio Editori, Venezia 2012, p.9
[91] Collot Michel, La poésie moderne et la structure d'horizon, PUF, Paris 1989

L'Indéchiffrable

Bonnefoy décrit les sentiers étroits qui traversent de longues collines boisées, où brille au loin un lac prisonnier d'autres collines. La description de Bonnefoy de narrateur (encore rêveur) nous amène dans un monde qui semble désert, dans un pays chaud d'été, entouré de pins, et d' oliviers: «un grand après-midi de grande chaleur[92]», dans un paysage d'arrière-pays méditerranéen, aux collines innombrables.

Il n'y a ni points géographiques, ni temporels, le lieu existe seulement dans la description, fragmentée, qui suggère une vaste espace, mais ses traits se dérobent vers un ailleurs.

Le poète exprime une sensation de vide, lorsqu'il déchiffre les plaques situées sur les parois, en cherchant à comprendre les lettres et les phrases imprimées.

La lettre Y, selon Bonnefoy, fait penser aux branches fourchues, courbées, dédoublées ailleurs, brisées et qui brisent les symétries, tandis que le *trivium* du Nom, conduit à un non-lieu, hors de la matière.

Le but du poète, est de déchiffrer les signes que l'on rencontre dans son parcours tels que: l'arbre qui se reflète sous les barques, les rivières, une île et une masse colorée derrière des branches, qui ressemble au soleil levant.

L'Indéchiffrable, s'achève par un mot qui nous indique que nous ne sommes plus dans le lieu «méditerranéen», mais ce lieu s'identifie en une sorte de «cave»(183).

Un paysage de Pierres

Cet article décrit la rencontre entre Bonnefoy et Claude Esteban, auquel Bonnefoy exprima son émotion pour une région qui se trouve aux confins du Rouergue et du Quercy, où chaque été, lorsqu'il était jeune, il avait connu une sorte de plénitude, contrée sereine, terre d'un enracinement qu'il devait quitter, l'automne venu, pour regagner la ville taciturne des bords de Loire, ses cortèges d'ombres, ses énigmes indéfinies.

> Peut- être cette description on la retrouve dans le livre l'Arrière-pays, où la nostalgie prend forme, se modèle , de façon métaphorique, en espace mental[93].

[92] Bonnefoy Yves, Récits en rêve, cité, p. 179

[93] Bonnefoy Yves, *" Europe"* Un paysage de pierre, revue mensuelle, cité, p. 10

Monsieur Claude Esteban, avait demandé à Bonnefoy de redécouvrir les paysages qu'il n'avait plus eu occasion de revoir.
Il accepta très volontiers et ils partirent en voiture à travers la splendeur des landes, dans le calme et le bonheur, jusqu'à arriver une autre fois, dans un jardin de Vaucluse (près d'Avignon).
Dans ce jardin, il y avait une atmosphère d'octobre, la lumière s'attardant sur la cime des amandiers, un reste de soleil effleurant la façade de la maison toute proche.

> Bonnefoy a montré son attachement pour les terres de Provence, où il a vécu plusieurs saisons, comme s'il pouvait retrouver l'harmonie transmise par les paysages toscanes auxquels il avait rendu hommage, lorsqu'il les avaient découvert, en devenant peinture claire, figures parfaites, sur des tableaux des grands peintres du Quattrocento de l'art italienne(11).

Mais ici, sur ce muret sur lequel ils étaient assis, l'immédiat se donnait sans que s'interpose une image, une structure de l'intelligible, une rêverie de l'absolu.
Bonnefoy ne refuse jamais ses formes élaborées, et nourries dans ce monde naturel, c'est pourquoi, il porte une grande affection aux campagnes et à tout ce qui entoure, car ce sont des aspect essentiels de sa vie.
Sa fille Mathilde, par exemple, était sa vie, une vie toute neuve qui s'exprimait, qui peut communiquer son ardeur, qui peut permettre d'arracher les songes.

4.4. Le style d'écriture

4.4.1. Le Cœur-Espace

Après notre parcours, il peut être pertinent de rappeler les premiers texte d'Yves Bonnefoy, tel que *Cœur-Espace* de 1945, qui est resté longtemps inédit, avec une deuxième version de l'année 1961.

Maria Silvia Da Re en 2000, le reprend dans le volume «*Il Cuore- Spazio e i testi giovanili*[94]» aux Éditions Alinea à Florence.

La poésie est le plus grand souci de Bonnefoy depuis l'enfance, pour qui elle se déclare comme un art supérieur de la parole.

[94] Bonnefoy Yves, *Traité du pianiste*, Mercure de France Paris 2008, p.41

> Le propre de la poésie comme la plupart des «arts poétiques» est de chercher par vocation à casser l'ordre du discours commun, en desserrant ou en bouleversant les appareillages de mots que le langage courant ne cesse au contraire de cultiver.
> En bousculant la tranquille certitude des messages du langage de la vie sociale ordinaire, le poète déconstruit les rapports entre les termes verbaux, ouvrant ainsi une brèche dans le continuum du langage social[95].

En outre, la poésie est celle qui commence dans l'espace, mais, une transmutation de celui-ci, se retrouve dans une unité, ce lieu de l'unité, fait penser au cœur.
Il donne l'explication du titre «Le Cœur-Espace»:

> une écriture poétique, c'est ce qui, en somme, s'étend, et se tend, entre l'espace et le cœur, c'est ce qui fait de ces deux états, le commencement et la fin de la recherche fondamentale de sa poétique[96].

En outre, Cœur-Espace après « Ruptures d'univers», ce fut pour lui, une authentique rupture, une volonté de se détacher avec le concept en localisant la poésie à ses antipodes:

> Bonnefoy affirme que le Cœur- Espace est un début d'anamnèse, trahissait un besoin d'un retour critique sur moi, s'apparentait à la sorte de parole que j'aurais pu confier au psychanalyste si j'avais désiré tenter cette redoutable expérience (82).

Bonnefoy ressent depuis toujours le besoin d'entrevoir l'horizon.
Les mots pour lui, lui apparaissaient de plus en plus humbles, livres d'apprentissage de la lecture.
Depuis l'école primaire, Bonnefoy avait eu l'occasion de lire beaucoup de livres, mais aucune de ces lectures n'ont suffit à lui donner ces clefs de lecture, car ces clefs sont celles de l'inconscient.
Il écrivit les vers du Cœur-Espace avec enthousiasme, voyant se reformer à l'horizon des grandes masses d'événements, de souvenirs.
«Il s'agit d'une structure de versets, et son champ ce fût bien le lieu de l'inconscient, soudain entrouvert avec des investissements plus ou moins chiffrés»(81).

> «Dans point de vue temporel, il y a des oscillations du présent au passé composé, entendue comme une étendue vers l'enfance de Bonnefoy»[97].

---

[95] Lançon Daniel, Née Patrick, Yves Bonnefoy, *poésie, recherche et savoirs,* Hermann Éditeurs, 2007, p.480
[96]Bonnefoy Yves, *Traité du pianiste*, cité, p. 89
[97] Bonnefoy Yves, *Opera Poetica*, Premiers Écrits, cité, p. 1397

Cette idée est énoncée par la répétition du mot «enfance» dans le *Cœur-Espace*.
Dans la première version de ce texte, de l'année 1945, le lieu corporel de la «bouche», vers 11, désigne la matrice verbale de la flamme expressive dans un contexte où la matière corporel prévoit: (visage, cœur, mains, sang, yeux).

Et sur chaque bouche, flamme le cœur- espace […] (6)

En outre, ce texte rappelle également l'image de la mère du poète, dès le premier vers par le bais d'une métaphore « visage de pierre» qui est en même temps considérée une synecdoque:

«Au plein froid de l'été ton visage de pierre»(6).

Le style de Bonnefoy est une écriture poétique, qui touche la métaphysique, c'est-à-dire, une écriture sensible conduite sur le fil de l'émotion, où la force poétique fait apparaitre le sens profond des choses qu'il observe autour de lui, et certaines d'entre elles sont liées à son enfance.

La neige est céleste forme d'écriture sur la page de la terre, attenue la visibilité des formes, mais elle en exalte la luminosité des profils.

Elle semble immobiliser la dynamique vitale de la terre en la ouatant.

Dans le poème «Le Miroir», la chute de la neige du haut vers le bas, nous offre l'image de la neige qui se déracine du ciel, pour adhérer à la terre jusqu'à devenir un vêtement «La Vierge de Miséricorde».

Le Miroir

Neiger
Se désenchevêtre du ciel (543)

La Vierge de Miséricorde

Tout, maintenant,
Bien au chaud
Sous ton manteau léger
Presque rien que de brume et de broderie,
Madone de miséricorde de la neige [...](546).

En fin, la neige peut être une métaphore de la blancheur, page non-écrite, énigme de l'invincible et de l'illisible dans le poème «Hopkins Forest», ou bien jouer le rôle d'exalter l'architecture, décrit dans le poème Le poème Ier dans *La seule rose.*

HOPKINS FOREST

Je rentrai
Et je rouvris le livre sur la table.
Page après page,
Ce n'était que des signes indéchiffrables,
Des agrégats de formes d'aucun sens
Bien que vaguement récurrentes,
Et par-dessous une blancheur d'abîme
Comme si ce qu'on nomme l'esprit tombait là, sans bruit, comme une neige.
Je tournai cependant les pages (563)

L'image de la neige permet de mieux apprécier pour contraste chromatique l'architecture des monuments:

LA SEULE ROSE

Et je regarde donc, avidement,
Ces masses que la neige me dérobe.
Je recherche surtout, dans la blancheur
Errante, ces frontons que je vois qui montent

> À plus haut niveau de l'apparence [...] (574)

En outre, la neige peut être vue comme une métaphore de la neige-peintre, ce rapport avec l'art, est très important dans le poème de Bonnefoy.
En effet, dans le second poème *Le peintre dont le nom est la neige*, la neige se personnifie avec le peintre qui peint le monde dans la chute, tandis que dans le troisième, elle est vue comme un enfant qui rend nouveau le monde.

II

> Ce peintre qui est penché sur sa toile, je le touche à l'épaule, il sursaute, il se retourne, c'est la neige […].

III

> «Le peintre qui se nomme la neige a bien travaillé, ce matin encore. Il a rajeuni le dessin des branches, le ciel est un enfant qui court en riant vers moi, je resserre autour de son cour la grosse écharpe de laine» (901-3).

CONCLUSION

Yves Bonnefoy a la capacité critique de savoir observer les objets qui l'entourent, et son œil est à même de regarder ce qui existe au delà des choses et c'est cette direction particulière, qui a focalisé mon intérêt et m'a poussé à écrire mon mémoire sur cet auteur.
Dès le début de *l'Arrière-Pays*, son but est la «quête» du vrai lieu, vécue comme une hantise, avec une force qui le pousse à vivre dans un lieu particulier, à la recherche des formes déterminées. Ce vrai lieu est marqué par l'équilibre entre l'aspect physique du paysage et l'aspect culturel.
Le voyageur ressent par exemple en Toscane un lien fort entre la culture et le lieu géographique; ses collines sont représentées en peinture et en particulier dans les tableaux du peintre Piero della Francesca, et celles que Bonnefoy était en train de parcourir.–Il était très touché par cette merveilleuse région, d'abord explorée à travers le guide de la Toscane du Touring- Club Italien. Bonnefoy appelle cette correspondance entre les aspects réels et les tableaux, «Analogie» : les lieux peuvent se charger de culture à travers l'art.
Bonnefoy sent une analogie de fond entre lui et les peintres, c'est-à-dire la même hantise de connaissance et le même souci à explorer l'arrière-pays à l'infini. Le code verbal et pictural se retrouvent à l'intérieur de *l'Arrière-Pays*, où on peut admirer en particulier les tableaux des peintres italiens Piero della Francesca et Paolo Uccello et du peintre français Nicolas Poussin. Le modèle du pays qui se configure est construit sur des éléments naturels, culturels, architecturaux et picturaux.
L'image de la neige du reste chez Bonnefoy, est une métaphore du peintre, qui met en évidence son rapport avec l'art.

J'ai analysé la poétique du lieu sur trois niveaux: d'abord sur un plan biographique lié à son enfance, puis sur celui de voyages et de découvertes d'autres lieux (Egypte, Rome, Ravenne, la Grèce , les États-Unis, l'Inde etc.), et enfin , sur la reproduction des lieux à travers l'interprétation des images, surtout de la peinture.

Bonnefoy privilégie certaines images. Celle de l'arbre par exemple qui évoque le carrefour, car la forme de ses branches peut rappeler l'image d'une fourche.
Or, chez Bonnefoy le carrefour à l'intérieur de l'Arrière-Pays, suscite un sentiment d'inquiétude et de perte. À cause de sa structure , il dévie la voie et le sujet a des difficultés à choisir quel chemin parcourir : le chemin peut être choisi en considérant la conformation du paysage (qui définit le vrai lieu), mais, à travers des mauvaises indications, le sujet pourrait être conduit vers des illusions.

Bonnefoy, à la vue de paysages, est attiré par la lumière et par l'élément de la pierre, l'élément du désert, mais aussi, dans son imaginaire, tables de la loi de Moïse. La pierre revient dans la description du village d'Apecchio (dans le Marches), dans la ville de Byzance comparée à une pierre précieuse, à la ville de Montepulciano (en Toscane) contournée de fortifications de pierre et dans les tombeaux de Ravenne aussi.

Dans la poétique de Bonnefoy, la pierre est aussi associée à la mort, et elle indique notre état provisoire de vivre.

Ce qui touche Bonnefoy dans la nécropole de Ravenne, c'est la vue des ornements sur les sarcophages, où les images de deux paons debout l'un devant l'autre, rappellent la mort et l'immortalité. Selon lui, le principe d'enterrement de l'Egypte et de Ravenne est le même, tandis que celui qui appartient à la civilisation grecque est différent, c'est-à-dire qu'il existe une forme de vie au delà de la mort «un royaume éternel où rien n'est mort».

Parmi les voyages effectués par Bonnefoy, c'est l'Italie qu'il aime tout particulièrement pour son art et pour ses célèbres poètes italiens tels que Leopardi. De ce poète, il admire la vision du monde, la volonté d'errer dans un espace infini, et dans la colline, devant la vastitude de l'horizon, le poète imagine des amples espaces de sérénité où échapper au monde visible. Cette idée de vastitude de l'espace et de lumière qui «enveloppe les lieux» revient très souvent dans la description de Bonnefoy. La lumière est capable à travers sa diffusion, d'exalter les couleurs à la fois des paysages et des images peintes, en nous donnant à voir l'objet dans un acte fugitif, puisque un instant plus tard, il pourrait être perçu de manière différente.

Cette modalité de perception, Bonnefoy la retrouve par exemple, dans un célèbre tableau du peintre impressionniste Monet (Impression, soleil levant). Ce jeu d'ombres et de lumières peut être associé et interprété comme la perception de la vie qui change d'un individu à l'autre.

Appendice

Le point de vue d'Yves Bonnefoy

Le point de vue ici mentionné, d'Yves Bonnefoy né d'un interview que Daniel Bergez[98] obtient de l'écrivain Bonnefoy.

[98] Bonnefoy Yves, *Il Grande Spazio*, cité, p.97

Daniel Bergez÷ Yves Bonnefoy, Est-ce qu'il y a eu une expérience fondatrice dans votre rapport avec la peinture, ou bien ce rapport a été construit graduellement au cours de découvertes et de rencontres?

Yves Bonnefoy – une expérience fondatrice? Est- ce qu'il y a eu une heure ou une œuvre qui me dévoilait la peinture ou ses pouvoirs?

Non, rien de précis, je l'ai déjà dit dans d'autres écrits, et parfois dans des interviews.

J'ai au contraire, le souvenir qui revient souvent, dès mon enfance, les images peints m'ont touché, et au début, ce qui me frappait le plus, c'était le statut de l'image que le sujet.

Cet effet particulier, ils s'adressaient, les lithographies jaunies, dans mon petit logement d'autrefois, ou bien la chrome-lithographies que j'ai regardé avec un grand étonnement, au village de mon grand-père; ou bien les illustrations d'un petit compte, qui recourt souvent dans mon esprit et je ne sais pas pourquoi: un petit enfant et une femme, peut- être sa mère, ils courent vers la gare qui se trouve au sommet d'une route qui monte, et là- bas, il y a un horloge menaçant avec sa heure, au milieu de tout.

Cette image, beaucoup plus tard, sera à l'origine sans doute, de mon intérêt pour certains tableaux de la première période de Chirico.

Je me suis en effet demandé, si dans les années passées, j'ai gardé d'autres souvenirs par rapport à des images, je cherche dans ma mémoire , d'autres choses qui appartiennent à mon enfance.

De l'époque, quelques conversations effectuées avec mes parents, la maison des mes grand - parents, des images fugaces d'arbres et des villages pierreux du voisinage, ont survécu dans mon esprit.

Mes souvenirs, s'adressent beaucoup plus à des images qu'aux faits vraiment passés.

Les images, les faits de quelques comptes, je les vois comme des aides pour notre vie d'autrefois, et, je pense avoir maintenu dans le temps, cette propension à associer, la peinture, la photographie, à l'offre d'un passage vers un ailleurs, qui à vrai dire, serait ce monde.

Ce village ou un autre, il s'agissait vraiment de l'autre versant de la colline, celle qui se trouve à quelques kilomètres, ou bien, la rue là –bas, peu loin, après le boulevard ou le carrefour.

Beaucoup plus tard, la grande expérience, cette fois vraiment fondatrice, était de comprendre que la peinture ne se réduit pas à une image, et ce que je commençais à aimer de Titien et Poussin, parmi les manuels de mythologie grec et latin, n'était pas l'image, mais le travail du peintre contre l'image, dont le premier, subit l'illusion, mais aussi cette expérience n'était rien d'imprévu ou de facilement prévu.

En effet, j'ai aimé pour un instant, transfigurer quelques tableaux, des scènes peints, en m'occupant aussi de quelques œuvres de peu qualité artistique.

Ce qui était de gauche et rigide à l'intérieur de ces peintures, je l'imaginais comme un libre refus de richesses faciles de notre art.

Même au temps du surréalisme, pendant quelques saison, je ne me suis jamais intéressé aux diableries, ni à l'imagination, mais j'ai toujours aimé dans les petites musées des petites villes, de l'idée d'un petit peintre inconnu, dans le non-vu d'une toile inachevée ou même déchirée.

En bref, toute ma capacité d'admiration m'a voulue pour me décevoir de cette lecture à rebours, qui rendait une œuvre d'autel ou un tableau d'un anonyme Caravage, la diffraction (expansion) même de l'absolu à travers la forme.

Je ne m'étais jamais perdu dans l'insolite ou dans la rêverie, mais j'avais l'inclination désagréable à permettre aux figures de se redoubler, ou à rêver l'ailleurs dans le présent.

C'était comme si l'ailleurs était revenu dans le présent, et il s'évanouit avec lui, comme s'il se perdait dans son évidence, et, il devenait ce matin d'été.

Ce que pour moi à maintenant valeur, sont surtout les œuvres, et pas moins celles considérée «Les Grandes».

Daniel Bergez÷ Yves, pourquoi dans votre réflexion les grands peintres du nord sont presque absents, Rubens et surtout Rembrandt?

Est-ce que leurs œuvres ne montrent pas à leur façon une «arrière-pays», «un vrai lieu»?

Yves Bonnefoy répond que c'est vrai qu'il n'a jamais parlé de peintres du nord, mais néanmoins de peintres Français.

Toutefois, il ne dépend pas du fait qu'ils ne sont pas importants pour moi, mais plutôt parce - que le grand intérêt que je porte pour certains d'entre eux, ne me permet pas d'avoir des mots possibles pour les évoquer.

Je dois remarquer, qu'au début des années 50, grâce à une bourse d'étude, j'ai eu la chance d'habiter plusieurs mois à Amsterdam pour suivre un projet de recherche sur un artiste authentique du nord, Hercules Seghers.

Dans la période en Holland ,ce qui me frappait, était un peintre très important, Philippe Koening, et en suite toute l'œuvre du silencieux Vermeer.

Il ne faut pas penser que mon amour pour l'art du nord se limite au XVIIème siècle hollandais, car, il s'agit du développement de l'art italienne.

Selon moi, il n'y a rien de plus important que Van Eyck ou Vander Weyden ou Petrus, mais je ne suis pas le critique qui a la tâche pour analyser et d'évaluer l'importance.

Je ne suis néanmoins l'historien responsable de retrouver et conserver les œuvres, pour les situer dans le temps.

Je suis seulement un écrivain qui peut se dédier à une écriture personnelle, qui a quelquefois la chance, de faire monter sur son bateau un poète ou un peintre d'une autre époque et qui ont avec lui, quelques intuition à partager.

Cet écrivain d'aujourd'hui, pourra être vrai ou neuf, à propos des autres, mais pas sens l'obligation de donner priorité dans son écriture à des signifiés, à des aspirations jamais satisfaites.

Il doit naviguer de bord en bord, sans jamais débarquer dans un lieu quelconque , dans une pensée qu'on peut partager totalement, en admettant qu'elle en existe une.

Van Eyck peut être absent dans mes écrits, et, toutefois, valoir pour mois comme les peintres italiens, lesquels j'ai longtemps admiré.

Chez Van Eyck, Vermeer, ou Constable, je sens plus l'expérience mystique que la poésie.

La poésie n'a pas choisi comme le mystique, de chercher l'un dans une surpasse au de-là des mots, elle veut rester dans le langage.

Solidaire avec les autres êtres de la société, pour cette raison, on n'est pas aidés à suivre les peintres du nord.

Si nous pensons à Rembrandt, ce que me rend injuste vers lui est une sorte de réticence instinctive, mais c'est vrai aussi que ça me rend très triste.

J'aime beaucoup d'œuvres de Rembrandt, et je ne pense pas qu'il y a rien qu'il le peut diminuer, mais je le fais toujours avec une certaine réserve ,justement, une réticence instinctive.

Dieu le sais, combien est grand le sens de réticence instinctive chez Van Eyck, Hals, Vermeer qui est dans l'apparition même, de ce qu'ils peignent, se trouve dans le cœur du fruit sur la table, du lait versé du cruche, dans le souris du garçon, dans la lumière lorsqu'elle se pose sur l'étoffe et en valorise la couleur.

Pour aller vers cette surpasse et la vivre, ces peintres ont appuyé une foi que dans ce cas n'a pas un rôle précis dans leur expérience.

Je me demande, pourquoi cette réalité qu'ainsi naturellement déborde de sa divinité, Rembrandt cherche dans sa peinture «Les trois croix» de faire entrer quelque rayon qui tombe du ciel sur le «triste hôpital» d'une surpasse venue d'ailleurs?

Un rayon, ainsi visiblement autre, que quelques valorisé que soit, ne peut que diminuer le monde qu'il l'entoure, et pour comprendre l'hétérogénéité de la surpasse, on devra penser que ce monde inférieur, inférieur on ne sait pas à quoi, mais inférieur à «un triste hôpital», comme indiquera justement Baudelaire dans son expression, où a un seul valeur le grand crucifix.

Si la peinture a une mission, un droit est celui de ne pas fracturer notre lieu avec des suggestions d'un surnaturel.

Si un peintre met une auréole derrière la tête peint, pour moi est seulement un signe abstrait, sans aucun rapport avec la nature qui l'entoure, une nature avec laquelle ce peintre poursuit son expérience et, souvent très diffèrent de la surpasse.

En parlant franchement, je veux dire que la grâce qu'un peintre cherche de peindre, n'a pas de place dans la peinture.

Si un peintre, essaie d'exprimer comme fait Rembrandt, avec une modalité non abstrait mais concrète, avec un rayon de soleil qui glisse entre les personnages, les expressions de leur visages perdent de vérité, parce que, ce qu'on a cherché d'y introduire, n'est plus la réalisation de la chair, de la vie du corps; avec ses passions, mais une pensée indiquée comme un autre.

On dit que Rembrandt démontre la grâce à travers la lumière du magnifique rayon, moi, je ne le vois pas dans la même façon, car la lumière est la nôtre, et elle est capable de donner un signifié seulement au mystère des choses qui appartiennent à cette lieu, et il y a les peintres de la lumière qui ont à la main le destin de la lumière.

Le secret existe dans la couleur des visages que Hals peint, il met en évidence notre projection, j'aime ces visages, où l'incarnat et la couleur ont entre eux un rapport d'amitié, voulu dans notre décision pour l'être, le seul future possible, pour ce qu'on appelle: l'esprit.

Mon sentiment pour Rubens est ainsi symétrique à ce que je pense de Rembrandt, j'ai dédié beaucoup de pages à ce célèbre peintre flamand, en effet, je prouve une grande admiration pour lui, et on peut la voir dans ce que j'ai écrit en prenant sa défense, avec le titre: Baudelaire contre Rubens dans la critique des ″Phares″.

Daniel Bergez÷ Yves, l'art est pour vous, une vision de comme elle se présente.

Est-ce que votre méditation sur l'art, ne peut pas donc sembler un refus de l'esthétique, entendue comme finalité d'une beauté autonome?

Est-ce que ce - ci montre votre extraordinaire sévérité vers Picasso? Votre jugement se relie à celui de Claudel et, toutefois Éluard, lequel vous estimé, il avait dans son âme la leçon esthétique de Picasso.

Yves Bonnefoy ÷ Je ne sais pas si mon estime pour Éluard est maintenant si grande comme elle était lorsque j' avais vingt ans, quand pour une brève période, je donnais mon incertain sens critique au surréalisme.

C'est vrai que je restais touché par la vivacité et par l'audace des images de (″Capitale del dolore″), de ce livre surtout, mais en suite, je ne suis plus retourné à apprécier cette poésie, car je n'aime pas interrompre les amitiés.

J'ai donc terminé de penser à Paul Éluard, et je crains que si aujourd'hui j'ouvrais ses livres, j'en regarderais simplement la facilité, la même que l'avait conduit à des compromis.

Nonobstant, j'aime son théâtre, j'apprécie sa poésie, surtout en prose, et je considère haut son statue intellectuel, je ne réussi pas à avoir de la sympathie pour son être têtu, lorsqu'il s'arrête d'être extravagant.

À la différence de l'impression que j'ai pu donner, je mes très haut Picasso, je considère certains de ses peintures de la période rose (Le portrait de Gertrude Stein, Les papiers collés du cubisme),des œuvres de génie, que le rendent un grand peintre, qui a ouvert son siècle avec les delles d'Avignon, beaucoup plus fort d'un coup de tonnerre, mais pour ce qui concerne la réticence instinctive, je l'approche à Rembrandt.

Je vois chez Picasso, l'un des grands artistes, qui ont pour les êtres ou pour les choses plus sensuellement désirées, non un regard de proie, et ce - ci démontre qu'ils sont privés du pouvoir de la vrai création.

Un œil de perforation et de vol (qui capture les images en vitesse), apercevait dès le premier moment tous les aspects du sujet, il les démontait, les plaçait, jouait, détruisait, et pour éviter qu'il puisse dégrader l'image, il a fallu toute l'autorité sur lui, du portrait de Gertrude Stein.

Le portrait de Gertrude Stein , pour une fois, était considéré merveilleux, le résultat d'un orgueil contre un autre orgueil.

Picasso? À vrai dire, il n'aime pas, et même s'il a continué à détruire l'académie, il n'a jamais oublié ce qu'il a appris.

Le dessin de Picasso est un sarcasme lorsqu'il entre en contact avec la partie plus intime d'un être, en mettant en évidence dans ses médiocres toiles, un cri de malheur, jamais compris par ceux qui l'idolâtrait.

Ce - ci me permet de répondre à sa question sur l'art comme refus de la finalité esthétique, et de sa beauté comme expérience autonome, sans rapport avec la vérité.

Il s'agit d'une modalité que je refuserais car, j'attendrais que l'art est la cause efficace d'un rapport plus étroit et transparent possible, entre le Moi et l'Autre.

L'Autre ne peut pas être une figure au sein de la grande image, pour accéder à lui, il ne faut pas de concepts, mais de la sympathie, de l'affection, ou de l'amour, des sentiments qu'on ne laissent emprisonner dans des définitions et dans des déductions.

À ce point, l'œuvre est le miroir de son auteur qui l'identifie, et alors, il aperçoit qu'autant que désir de transgresser l'aliénation des concepts, il n'a pas suffit pour se mettre au dehors de leur influence, en le poussant à se cacher dans sa peinture ou dans ses écrits, une partie des apparences des choses, ou les visages des êtres qui lui sont proche.

L'œuvre née d'un besoin d'une expérience partagée, on découvre qu'elle est chargée de structures fermées, un résidu d'égocentrisme semble irréductible, et car, ces structures sont des formes, signifie que leur beauté , marque la défaite de la transgression.

Et plutôt que se scandaliser d'avoir manqué le désir de rupture, il vaut mieux pour l'artiste, faire de sa défaite, de son œuvre , l'objet d'une réflexion, que peut lui rendre le bien qu'il pense perdu, dans cette manière, ce qu'il aurait été seulement illusion et rêve, devient réel, et la défaite subis, dévient vérité.

Mais le réel, est une dialectique de construction et de déconstruction de soi aussi, et on devra l'appeler poésie, poésie sous les formes différents de la création artistique.

La mystique oublie les mots, tandis que la poésie, au contraire, s'adresse vers eux et sacrifie son objet profond, ou au moins, son espoir d'y arriver, pour préserver le rapport avec l'autre, le lieu sociale.

Ce- ci lui permet de continuer à rêver, comme chaque mot qu'étant concept aussi, elle est obligée à le faire, mais aussi de montrer son rêve, de le partager, le déplace vers un rêve collectif et comme ça, établit ce que la mystique ne comprend pas, n'accepte pas, et considère illusoire l'être dans la vie de groupe.

La poésie vit son rapport avec le langage, en plein profondeur, et ce retour, ce dépassement de l'esthétique pour redonner l'étique est profondément ontologique.

J'espère que l'art est cet engagement de se mettre toujours en discussion, même si elle, pourra me dire que cette dialectique qui met l'accent sur la réflexion, à travers l'utilisation des mots, me détache du peintre et de l'architecte.

Moi, je vous réponds qu'une statue, un tableau, sont un langage, ils sont une décision du pinceau sur toile, qui met en marche les mots du peintre, il en modifie la pensée, il engage son future.

La seule différence entre les arts et la poésie, concerne que les premières, sont des mots plus cachées, et ce –ci rend plus difficile les interroger.

Il faudra donc, que l'approche soit plus empathique qu'on ne le soit en poésie.

Daniel Bergez: En laissant de côté les réflexions qui engagent le travail de l'historien ou du penseur, est-ce que vous pratiquez cette critique poétique que Baudelaire souhaitait?

Yves Bonnefoy: Une critique poétique? C'est vrai que je ne suis ni un historien, ni quelqu'un qui est capable de décrire les œuvres, ni les faire revivre dans un écrit.

Je ne peux pas parler du travail du peintre, mais seulement d'un point de vue de la poésie, c'est-à-dire, de la dialectique que j'ai cherché d'expliquer.

Ce - là signifie, que je ne peux pas dans un essais sur un peintre, me poser au même niveau d'un historien, un plan de concepts clairement définies par leur réciproques relations, comme c'est nécessaire, parce qu'il y aient un sens.

En effet, pour comprendre le rapport avec lui-même de Poussin, Goya ou Giacometti, que dans ma pensée sont toujours ensemble pour ce qui les rendent unis et les opposent, il faut en premier lieu, passer à travers la question de qui puis-je être.

Cela signifie s'adresser à l'inconscient, à l'inconnu, et au mal entendu, tant que les catégories de la pensée, notions ou concepts auxquels il faut recourir, ils ne peuvent seulement être pris dans l'intrigue d'une écriture, qui parfois, de ma plume se rend poésie.

Une poésie, dans mon livre ″Ce qui fut sans lumière″ a pour titre (″Psyché devant au château d'Amour″), un titre qui s'adresse clairement au tableau de Claude Lorrain, l'un des ses chefs-d'œuvres.

En effet, c'est claire que je parle de moi- même dans cette poésie, en me prolongeant très loin, et dans une vaste profondeur, dans mes souvenirs liés à mon enfance.

Moi, je ne considère les tableaux de Claude Lorrain, pour ce que je les vois vraiment, mais j'imagine ce qu'ils auraient pus devenir, si j'eus été moi le peintre.

Cette poésie est née pour revisiter mes origines, mais il reste, comme je crois, quel pris de conscience d'un autre, et je demande à ce peintre d'expliquer qu'est-ce qui se passe dans un regard

Qui cherche de substituer le visible, de l'invisible, comme arrive à Psyché.

Lorsque Amour la rejoint pendant la nuit , est-ce qu'il n'a pas peut-être le droit de vouloir donner un visage à ce qu'il autrement deviendrait un abime?

À ce point, je me demande, qu'est-ce qu'aurait pensé Baudelaire de ce château d'Amour qui se profile presque funeste contre le ciel?

En tout cas, est-ce que ces images, sont seulement des apparences de mondes, des vaines astres du soleil?

Il faudrait que ses questions, auxquels j'en pense souvent, me convaincraient à m'arrêter près de Lorrain, pour chercher avec plus de réflexion, de faire de la parole critique, le prisme qui pourrait en analyser la lumière.

Bibliographie:

Yves Bonnefoy, *l'Arrière-pays*, Poésie/Gallimard Paris 1972

Yves Bonnefoy, *Cahiers de l'Herne*, Paris 2010

Yves Bonnefoy, *L'Arc*, n. 66, Diffusion Nouveau Quartier Latin, Paris 1976

Poésie et Peinture, études réunies par Éric Bonnet

Yves Bonnefoy, *Poèmes Du Mouvement et de l'immobilité de Douve*, Mercure de France, Paris 1953

Yves Bonnefoy, *Hier régnant désert*, Mercure de France, Paris 1958

Yves Bonnefoy, *l'Opera Poetica*, Editore Mondadori, I edizione i Meridiani, Milano 2010

Yves Bonnefoy, *Le assi curve, Editore Arnoldo Mondadori,* Milano 2007

Yves Bonnefoy, *L'Improbable et d'autres essais*, Mercure de France Paris 1980

Yves Bonnefoy, *Rue Traversière et autres récits en rêve*, Poésie/Gallimard Paris 1977

Yves Bonnefoy , *La civiltà delle immagini, pittori e poeti d'Italia*,Donzelli Editore, Roma 2005

Patrick Née*,Poétique du lieu dans l'œuvre d'Yves Bonnefoy ou Moïse sauvé*, Presses Universitaires de France, 1999

Essais et savoirs de Martine Créac'h, Poussin pour mémoire, Presses Universitaires de Vincennes

Rino Cortiana, *Tra le pieghe dell'orizzonte*, Marsilio Editori, Venezia 2012

Yves Bonnefoy, *Rome 1630, l'horizon du premier baroque*, Flammarion, 1970

Yves Bonnefoy, *Le Temps qu'il fait*, cahier 11,Poésie/Gallimard, Paris 1998

Yves Bonnefoy, *L'imaginaire métaphysique*, Édition du Seuil, Paris 2006

Yves Bonnefoy, *Il Grande Spazio*, Edizione Moretti & Vitali, 2008

Daniel Lançon, Patrick Née, *Yves Bonnefoy, Poésie, recherche et savoirs*, Hermann Éditeurs, Paris 2007

Yves Bonnefoy*, Europe*, Revue mensuelle, juin-juillet 2003 n. 890-891, Laurence Tacou

Isabella Molinaro, *Corpi femminili nell'opera poetica di Yves Bonnefoy*, Cafoscarina, *Venezia* 2011

Yves Bonnefoy, *Le Cœur- Espace*, Farrago Éditions Léo Scheer, Tours 2001

Yves Bonnefoy, *Le Traité du pianiste et autres écrits anciens,* Mercure de France, Paris 2008

Pour les images:

www.Google.it

Cahier de l'Herne

L'Arrière-pays