

بحوث جامعية
Academic Research
Recherches Universitaires

الكتابة الراسمة
Pictorial Writing
Ecriture Picturale

الكتابة الراسمة
Pictorial Writing
Ecriture Picturale

Etudes réunies en 2006 éditées sous la direction de
Mohamed KHABOU et Hédia ABDELKEFI

بحوث جامعية
Academic Research
Recherches Universitaires

الكتابة الراسمة
Pictorial Writing
Ecriture Picturale

بحوث مجمعة في 2006 اشرفه على نشرها
محمد الخبو و هادية عبد الكافي

UNIVERSITE DE SFAX
Faculté des Lettres et Sciences Humaines

RECHERCHES UNIVERSITAIRES

ECRITURE PICTURALE

Etudes éditées
par

Hédia ABDELKEFI et Mohamed KHABOU

Nº 5 - 6
2006 - 2007

Recherches Universitaires

Directeur :

M. Salah KECHAOU

Rédacteur en chef :

M. Mounir TRIKI

Comité de rédaction :

Mme Hédia ABDELKEFI

M. Abdelaziz AYADI

M. Mohsen DHIEB

M. Béchir LARBI

M. Mohamed Salah MARRAEKCHI

M. Ali ZIDI

Rédaction et administration :

Faculté des Lettres et Sciences Humaines,
Route de l'aéroport Km 4,5 3000 Sfax-Tunisie

Téléphone : 00216 74 671 139

Fax 00216 74 670 540

Courriel : recherches.universitaires@yahoo.fr

Yves Bonnefoy, une écriture figurale ?

Judith ABENSOUR

Université Denis Diderot Paris 7 (ATER)

Département LAC ex-STD

92, rue Rébéval 75019 Paris

judith.abensour@wanadoo.fr

Résumé

Une bonne part de l'œuvre d'Yves Bonnefoy est consacrée à l'étude d'œuvres d'art et à une réflexion sur l'image plastique. Or, nous nous proposons de questionner le rôle et l'influence du travail du critique d'art sur la création poétique, sachant que, dans les deux cas, le poète approfondit une même interrogation sur les rapports entre l'image et la présence. Yves Bonnefoy est bien conscient du privilège accordé à la peinture concernant le rôle du sensible dans la construction du sens, mais il refuse de considérer la peinture comme effectuant un travail antérieur de simplification de l'image que la poésie viendrait ensuite imiter. En peinture et simultanément en poésie, il est nécessaire d'entreprendre un travail négatif de désengagement vis-à-vis du langage et de l'imaginaire, de mener une guerre amoureuse contre les images, ou encore d'effectuer ce que nous définissons comme un « processus figural » : une opération poétique de revalorisation phénoménologique de la matière et de l'apparaître de la chose, accomplie parallèlement à un processus de simplification de l'imaginaire.

Abstract

A great deal of Yves Bonnefoy's writings is dedicated to the study of works of art and to a reflection on plastic images. The paper aims at questioning the function of the art critic and his influence on poetical creation, knowing that in both cases, the poet questions the relationship between images and presence. Yves Bonnefoy is well aware of the privilege bestowed on painting as regards the function of perception in the creation of meaning, but he objects to considering the art of painting as achieving a previous process of simplified images that poetry would then imitate. Simultaneously, in painting as well as in poetry, it is

necessary to go through a negative work of disengagement as far as language and the imaginary are concerned, to wage war against images, or again to achieve what is to be defined as a "figural process": that is the poetical accomplishment of phenomenological reassessment of the matter and appearance of objects, together with a parallel process of simplification of the imaginary.

Nombreux sont les ouvrages consacrés à l'art qui jalonnent l'œuvre d'Yves Bonnefoy¹. Nombreux sont aussi les textes et poèmes qui font explicitement référence à des œuvres plastiques ou au geste pictural : parmi tant d'autres, « Dedham vu de Langham », « Les raisins de Zeuxis », *Remarques sur le dessin* ou *L'arrière-pays*². Toutes ces œuvres, aussi particulières et singulières soient-elles, interrogent la place accordée à la peinture dans l'acte de création poétique. C'est la question de l'image qui se dégage de cette interrogation, faisant office de passerelle entre les Beaux-arts et la poésie. Sans s'inscrire directement dans la tradition de l'*ekphrasis*, Yves Bonnefoy, en quête d'une formulation poétique de la présence, cherche à instaurer un lien entre image et présence. On pourrait penser que le poète va faire de l'image plastique un modèle pour la poésie, la peinture créant, par la vue, les conditions d'un retour du sensible dans l'image. Ainsi, l'immédiateté sensible, offerte par l'image plastique, pourrait être une voie à suivre pour une image poétique toujours attentive à « rémunérer le défaut des langues ». Mais, les rapports entre poésie et peinture ne sauraient être aussi simples, et le peintre, espérant tout autant que le poète, tisser un lien entre l'imaginaire et l'ontologie, doit opérer une critique de l'image depuis le cœur de l'image. La peinture et la poésie aspirent donc toutes deux à se défaire de la part de langage qui les empêche d'accéder à la présence. Ainsi, on s'aperçoit que la

-
1. Ne pouvant tous les énumérer, nous choisissons d'en citer quelques-uns : *Peintures murales de la France gothique*, Paul Hartmann, 1954, *L'improbable*, Mercure de France, 1959, 1980, *La seconde simplicité*, Mercure de France, 1961, *Rome 1630*, Flammarion, 1970, *Le nuage rouge*, Mercure de France, 1975, *Sur un sculpteur et des peintres*, Plon, 1989, *Giacometti : biographie d'une œuvre*, Flammarion, 1991, *Alechinsky, les traversées*, Fata Morgana, 1992, *La journée d'Alexandre Hollan*, Le temps qu'il fait, 1995, *Dessin, couleur et lumière*, Mercure de France, 1995, etc...
 2. « Dedham vu de Langham », *Ce qui fut sans lumière*, Coll. Poésie / Gallimard, Gallimard, 1995. « Les raisins de Zeuxis », *La vie errante*, *Mercure de France*, 1993. *Remarques sur le dessin*, *Mercure de France*, 1993. *L'Arrière-pays*, Skira 1972, Gallimard 1998, Flammarion 2003.

peinture n'est pas un modèle pour la poésie, les deux types d'images étant dans l'obligation de se démarquer simultanément de l'emprise conceptuelle du langage. C'est finalement un même processus qui s'impose, la description de ce dernier devant s'adapter à la spécificité du code, qu'il soit de nature iconique ou de nature linguistique.

Sans prétendre parvenir à la description d'un système d'écriture picturale, notre hypothèse repose sur l'idée que le mouvement qui s'opère au sein de l'image, tant picturale que poétique, est un processus de type « figural ». La notion de « figural » qui trouve son origine dans la pensée de Jean-François Lyotard, est hétérogène à l'oeuvre d'Yves Bonnefoy mais néanmoins éclairante pour décrire sa poétique. Quand Jean-François Lyotard fonde le concept de « figural », dans le chapitre « le parti pris du figural » de *Discours, figure*³, il explique, en s'appuyant sur la pensée de Merleau-Ponty, que l'assimilation entre le visible et le lisible est toujours à refuser. Lyotard part de la définition du sensible comme chiasme et fait de la vision le point d'entrelacement et d'indivision extrême entre le voyant et le visible. Prenant l'exemple du peintre dans *L'œil et l'esprit*⁴, Merleau-Ponty montre que la vision s'origine dans un corps qui est lui-même visible et que les objets perçus regardent le peintre. Le sensible, en donnant notamment accès au point de non-dissociation entre le voyant et le visible, donne à voir comment s'effectue la venue à soi du visible et donc comment a lieu l'événement même du voir. En défendant le visible par opposition au lisible, Lyotard entend se défaire d'une conception qui divise le monde entre un ici et un ailleurs, entre l'immanence du sensible et la transcendance du sens. Justement, le sensible tel qu'il est envisagé par Merleau-Ponty nous prouve que s'il y a de l'invisible, c'est nécessairement sous la forme du visible qu'il advient. En revanche, le lisible permet d'évacuer le sensible et donc de viser un sens qui s'élabore en dehors de toute « chair épaisse » ou de toute impression visuelle. Lyotard reprend à Merleau-Ponty la formule du « il y a » qui entend définir, une forme de renouement avec « le sol du monde sensible⁵ », sachant que ce choix se construit en opposition à une attitude scientifique qui transformerait le monde en objet de savoir désincarné. Le

3. Jean-François Lyotard, *Discours, Figure*, Klincksieck, 1971

4. Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Coll. Essais, Folio, Gallimard, 1985

5. Jean-François Lyotard, *Discours, Figure*, Klincksieck, 1971, p. 12.

figural se donne donc comme surgissement du sensible, comme chiasme qui vient perturber tous les repères préétablis permettant de distinguer les différentes catégories que sont l'imaginaire et le réel, l'essence et l'existence, le visible et l'invisible. C'est donc à partir de cette indistinction généralisée et issue du chiasme que peut surgir depuis la sensibilité et donc depuis le visible, un sens, un mode de manifestation de l'invisible. L'invisible n'est plus dans l'image figurale un domaine séparé du monde sensible, de l'ordre de la transcendance, mais au contraire, il se manifeste de manière contingente, au sein du visible, à même le visible, dans l'interstice nécessaire pour que se manifestent les conditions même du processus de la visibilité.

Pour Yves Bonnefoy, le parallélisme entre peinture et poésie repose sur un même mouvement de creusement de l'image. L'image n'est pas le fruit d'un travail analytique qui diviserait logiquement le réel en différents aspects, elle est plutôt image figurale dans le sens où elle assure le lien et l'unité au-delà de la division du visible, donnant ainsi l'intuition de l'invisible. L'invisible dans l'image n'est donc pas ce qui vient obscurcir ou opacifier l'image, mais bien plutôt ce qui vient la délivrer des contraintes de la représentation qui empêchent d'avoir accès aux données concrètes de l'existence. Quand Yves Bonnefoy s'interroge sur la possibilité de dire le réel avec des mots, il écrit : « cet *invisible*, ce n'est pas un nouvel aspect qui va se révéler insuffisant sous d'autres ; c'est plutôt que tous les aspects, coagulations du visible, se sont dissous en tant que figures particulières, sont tombés comme les écailles d'une mue dans la connaissance, *ont découvert le corps de l'indissociable*⁶ ». La peinture, préoccupée par le sensible de la perception, replie le regard sur lui-même et brise les données de la représentation visible, de même, la poésie, consciente de l'écart constitutif entre le langage et la réalité, renforce l'invisibilité de la langue pour lutter contre l'illusion conceptuelle qui veut unir le mot et le visible. C'est justement parce que la poésie accepte que l'invisible soit à son fondement et parce qu'elle ne vise pas l'illusion de la représentation, qu'elle peut accueillir une unité invisible qui atteste du réel.

Poésie et peinture refusent d'offrir au regard les aspects du visible, tels qu'ils sont organisés par la représentation mais elles

6. Yves Bonnefoy, *L'improbable*, « La poésie française et le principe d'identité », p. 250

consentent, en revanche, à donner à voir le monde dans son apparaître. Le poète doit donc assumer pleinement l'écart entre langage et réalité, soit la négativité du langage, et ruiner l'aspect ou la forme de l'objet représenté pour laisser place à l'apparaître de la chose, à sa réalité existentielle. Si visible il y a, il se construit donc en relation avec l'invisible puisqu'il procède de ce dernier et qu'il est orienté vers lui, l'apparaître faisant signe vers l'Être.

La notion de « figural », telle que nous l'introduisons à propos d'Yves Bonnefoy se doit aussi de prendre en compte une influence de la psychanalyse. Dans l'introduction de *Discours, figure*, Jean-François Lyotard constate que son livre opère un glissement de Merleau-Ponty vers Freud. Merleau-Ponty ne peut comprendre jusqu'au bout la démarche de Cézanne, parce qu'il évacuerait tout ce qui procède du désir dans l'œuvre du peintre. Lyotard considère que « le visible ne se rattache pas au je / tu du langage, ni au on de la perception, mais au ça du désir⁷ ». La phénoménologie se restreint au « on », pour reprendre la terminologie du philosophe, car elle reste une démarche de connaissance. Or, pour saisir ce qu'il en est de l'image figurale, il est nécessaire de prendre en compte la sphère personnelle et la part de désir, la force énergétique qui vient déconstruire la forme intelligible et discursive. La figure est le fruit d'un travail sur le discours qui émane du désir et qui peut donc être comparée au travail du rêve sur le discours. Comme le rêve qui, dans la théorie freudienne, est la voie royale de l'inconscient, la figure instaure un passage de l'ordre de la défiguration entre ce qui est latent et ce qui est manifeste. Le travail de défiguration, mis en œuvre par la figure, est similaire à celui du rêve qui procède par condensation et déplacement et à partir de l'exigence de figurabilité. La figurabilité, pour Lyotard, est une forme de manifestation du désir inconscient, et il la définit comme relevant du plastique, qu'il s'agisse de forme, de couleur ou de rythme. Le figural désigne donc alors tout le travail de transgression et de défiguration qui s'opère sur les données plastiques de l'image.

Si la poésie, qui a partie liée avec la peinture, vise, a contrario du leurre et du fantasme, une forme d'immédiateté et d'intuition directe du réel, Yves Bonnefoy ne cesse de constater que l'immédiat n'est jamais qu'un désir d'immédiat, toujours en passe de renouer avec une forme de rêve. Le nuage, rouge dans le tableau

7. Jean-François Lyotard, *Discours, figure*, Klincksieck, 1971, p. 22.

du même nom de Mondrian, correspondrait pour Yves Bonnefoy, au refus de toute forme de représentation ; il serait la trace d'un rêve qui ne saurait renoncer, malgré les désillusions modernes, à une forme de présence divine. Mais cela ne s'opère pas sur le modèle de l'épiphanie telle qu'elle a pu se manifester dans l'histoire de la peinture. Si épiphanie il y a, c'est à partir du moment où le rêve de présence est accepté comme rêve, comme surgissement depuis le leurre. En effet, Yves Bonnefoy écrit à propos du « Nuage rouge » : « il y a eu une ombre d'épiphanie, un peintre a cru percevoir la forme qui se détache du rien du monde, la flamme qui transfigure : mais Mondrian est assez de notre époque sans dieux pour percer à jour ce mirage et lui faire avouer du fond même de sa figure furtive qu'il n'est qu'un reflet déformé de son désir qui se cherche⁸ ». Le tableau « le nuage rouge » est alors présenté comme la clef de l'œuvre puisque, dans les tableaux qui suivent chronologiquement, de 1910 à 1916, quand le peintre semble avoir renoncé à toute forme d'illusion au profit d'une pure harmonie des couleurs et des formes, Yves Bonnefoy décèle néanmoins un attrait inconscient pour la transcendance. Ainsi, depuis le néant de l'ici-bas, se dégage un rêve qu'il faut accepter comme tel et Yves Bonnefoy de faire référence à Freud en disant que « l'imaginaire a ses chaînes, que rien ne vainc tel désir bien humble⁹ ». C'est donc à partir du moment où le peintre renonce à la dissipation du leurre par la forme et où il est prêt à reconnaître que depuis le cœur du néant subsiste toujours un désir inconscient à accepter comme tel, qu'il accède au creusement de l'imaginaire, unique condition pour atteindre la présence. Le même phénomène s'opère en poésie puisque là aussi il s'agit d'universaliser le désir, c'est-à-dire qu'il faut opérer un travail de purification du rêve qui implique finalement d'admettre le leurre comme leurre, de manière qu'il se fasse objet de partage.

La poésie, comme la peinture, se doit de suivre un travail de purification des fantasmes, toujours menacé par le désir à travers l'expansion de la forme. Mais à partir du moment où le désir est reconnu comme tel, alors, les pièges propres au rêve sont évités, et

8. Yves Bonnefoy, *Le nuage rouge*, « Quelques notes sur Mondrian », *Mercure de France*, 1975, Gallimard, 1995, p. 55.

9. *Ibid.*, p. 59.

peut alors s'opérer un phénomène d'universalisation, puisque le désir n'est plus à mettre au rang des aspirations individuelles et oedipiennes, il se transforme en désir d'unité, en désir d'Être. Cette forme du désir n'est plus à mettre du côté d'un Eros structuré par l'Œdipe, mais il est plutôt orienté vers une quête de l'origine, une aspiration à retrouver l'époque de l'indistinction entre le dedans et le dehors, « le stade d'avant la langue¹⁰ ». Décrivant cette forme du désir, Yves Bonnefoy entremêle parfaitement le vocabulaire du dessin et de la poésie, comme si les deux arts retrouvaient eux aussi une forme d'unité fondamentale qui rende compte de leur processus commun.

Si, selon notre hypothèse, le creusement parallèle de l'image picturale et de l'image poétique est de l'ordre du figural, nous nous devons de déployer les catégories qui lui sont propres : la déchirure, le détail et l'événement. De même que Jean-François Lyotard parle de « déchirement » pour désigner le moment où un discours s'écarte de son objet au profit d'un travail du sens mené à rebours de la signification linguistique, de même, dans *Devant l'image*, Georges Didi-Huberman utilise le terme de « déchirure » pour décrire le mouvement qui arrache l'image à sa forme et à sa fonction représentative, la ramenant à sa matérialité propre, à la présence des données de la perception. Georges Didi-Huberman préconise de se « laisser dessaisir de son savoir par l'image¹¹ » et de se rendre disponible à la matière de l'image. L'attitude que Georges Didi-Huberman recommande devant l'image correspond à celle qu'adopte Yves Bonnefoy quand il se fait critique d'art. Mais ce positionnement est indissociable de celui du poète qui vise, tout comme le peintre, à faire surgir la présence depuis la déchirure fondamentale du langage et de l'imaginaire.

Ainsi, dans la poétique d'Yves Bonnefoy, la déchirure correspond, dans un premier temps, à un processus de creusement du signe : il s'agit de construire du sens à partir de l'enfoncement dans l'opacité du signifiant ou de rejoindre le réel à partir de l'écart maximal qu'il construit avec les objets. L'image figurale désigne donc le paradoxe qui veut que le sens s'élabore à partir de la rupture avec toute forme de signification analogique, à partir de l'échec de toute image, opération qui ramène sans cesse le langage

10. Yves Bonnefoy, *Remarques sur le dessin*, Mercure de France, 1993, p. 63-64.

11. Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, Ed. de Minuit, 1990, p. 26.

vers sa propre négativité. En effet, la déchirure a lieu, car le signe poétique ne cache pas sa nature de signifiant et se donne à lire hors de toute forme de la représentation. Mais c'est aussi grâce au rappel de la matérialité signifiante du langage que se conçoit un horizon de sens et de réel. La partie intitulée « le fleuve » de *Dans le leurre du seuil* (1975) évoque les bruits et les sons qui accompagnent le poète lors de son éveil au réel, lors de sa nécessaire sortie du rêve. L'univers sonore est justement ce qui provoque le réveil et il se donne directement à entendre dans la parole poétique sous la forme d'un travail musical et rythmique des signifiants :

Tu t'éveilles, avec un cri,
 Du lieu, qui n'est qu'un rêve. Ta voix, soudain,
 Est rauque comme un torrent. Tout le sens, rassemblé,
 Y tombe, avec un bruit
 De sommeil jeté sur la pierre.
 Et tu te lèves une éternelle fois
 Dans cet été qui t'obsède.
 À nouveau ce bruit d'un ailleurs, proche, lointain ;
 Tu vas à ce volet qui vibre... Dehors, nul vent,
 Les choses de la nuit sont immobiles¹².

Les cris, les voix et les bruits qui sont des appels à se tourner vers le réel sont autant de manifestations présentes concrètement dans les effets de repli du signe sur lui-même. Tout le passage cité prend sens à partir du moment où la tonalité rauque de la voix prend de l'épaisseur, non grâce à la comparaison avec le signifié torrent, mais bien plus avec le signifiant rugueux et rocailleux « torrent » au roulement inquiétant des consonnes vibrantes. De même, l'allitération dans le vers « tu vas à ce volet qui vibre » donne à percevoir le bruit du volet depuis le travail formel du signifiant, alors justement que la réalité nocturne à laquelle il est fait référence est des plus calmes et des plus silencieuses. Tout ce qui, avant le réveil, prévalait à la construction du sens (par exemple l'unité entre le signifiant et le signifié) s'engouffre dans le torrent et donne lieu à un bruit sourd et long qui perdure dans le vers « de sommeil jeté sur la pierre », seule séquence rythmique de toute la strophe qui se prolonge sur une durée qui dépasse les quatre syllabes.

12. Yves Bonnefoy, *Dans le leurre du seuil*, Mercure de France, 1975, repris dans *Poèmes*, coll. Poésie/Gallimard, Gallimard, 1982, p. 253.

Il faut prendre garde de ne pas réduire la déchirure au seul creusement de la négativité du langage, car cela ne va pas sans son aboutissement en une contemplation du réel à partir de la prise en compte des données de la perception. La déchirure opère, quand depuis la plus parfaite opacité du signifiant, se manifeste une lueur de sens, sachant que le sensible se présente au poète puis au lecteur. Toute la fin de *Dans le leurre du seuil*, et notamment le livre « La terre », est consacrée au mouvement paradoxal qui veut que depuis le plus profond de l'obscurité du langage se révèle une ouverture vers le sens et le monde. Le livre repose sur la récurrence anaphorique du vers « Je crie, Regarde » placé en début de strophe, manière de rappeler qu'une fois le cri assumé comme cri, le poète peut faire face au monde et poser un regard qui constitue un échange réciproque et non plus aveugle :

Je crie, Regarde
 La lumière
 Vivait là, près de nous ! Ici sa provision
 D'eau, encore transfigurée. Ici le bois
 Dans la remise. Ici les quelques fruits
 À sécher dans les vibrations du ciel de l'aube.
 Rien n'a changé,
 Ce sont les mêmes lieux et les mêmes choses,
 Presque les mêmes mots,
 Mais, vois, en toi, en moi
 L'indivis, l'invisible, se rassemblent.¹³

Le cri de la déchirure est suivi d'un regard tourné vers l'ici et le maintenant du monde, apte à s'ouvrir aux objets de la réalité. Le repli du signe sur lui-même rend le poète sensible aux « vibrations du ciel de l'aube », à la musique des formes, et à la réalité des phénomènes. L'éveil de l'attention sensible serait comme un opérateur de conversion pour une réconciliation avec la terre. La deuxième strophe fait comprendre que sans changement, sans modifier radicalement la relation aux mots, le poète doit creuser ce qui jusque-là était de l'ordre de la division, du signifiant pour que surgisse depuis le donné sensible une musique, une unité sonore qui fasse sens. L'écho entre « l'indivis » et « l'invisible » forme comme le premier motif de la mélodie ou du chant de « la terre ». Le dernier livre de *Dans le leurre du seuil*, « l'épars,

13. *Ibid.*, p. 283.

l'indivisible » étant l'aboutissement de la réconciliation entre les mots et les formes de la sensibilité :

Les mots comme le ciel
 Aujourd'hui,
 Quelque chose qui s'assemble, qui se disperse.
 Les mots comme le ciel,
 Infini
 Mais tout entier soudain dans la flaque brève.¹⁴

Ramenés à leur pure matérialité, les mots retrouvent une présence sensible qui autorise la comparaison avec un objet du monde. Le ciel est souvent évoqué par le poète pour les miroitements de couleur qu'il propose comme si on retrouvait cette sensation dans les vibrations sonores portées par les mots quand ils dépassent le divisible pour donner à entendre une musique des sphères, un espace sonore qui réconcilie le fini et l'infini.

La déchirure peut se définir comme un travail de creusement du signe, mais aussi comme une entreprise de simplification de l'imaginaire qui interviendrait dans un second temps de l'écriture. Même si Yves Bonnefoy n'emploie pas le terme de figural, il donne au début des *Entretiens sur la poésie*, cette définition de l'image : « ce qui apparaît dans la rêverie, à partir des expériences déjà tentées dans notre pratique affective et des désirs qui les simplifient ou intensifient ou transfigurent¹⁵ ». L'image, considérée comme la manifestation des désirs ou la trace, laissée dans le langage, par le travail du rêve, se doit néanmoins de subir une simplification, une intensification.

Le travail de creusement du leurre qui est à l'œuvre dans la poésie d'Yves Bonnefoy est décrit comme une opération de destruction de l'imaginaire contenu dans l'image, processus toujours annulé puis recommencé. La déchirure correspond stylistiquement au neutre quand elle repose sur une symétrie qui déjoue systématiquement les contraires. Le rêve est de l'ordre du leurre parce qu'il met en scène des catégories qui sont considérées comme contradictoires dans la sphère consciente. Les condensations et déplacements décrits par Freud au sujet du travail du rêve peuvent être conçus comme le négatif de ce qui a lieu dans le monde conscient et donc comme les manifestations en creux de

14. *Ibid.*, p. 332.

15. Yves Bonnefoy, *Entretiens sur la poésie*, Mercure de France, 1990, p. 12.

l'inconscient. L'écriture poétique se fait déchirure, à partir du moment, où elle exhibe comme tels ces moments négatifs et où elle les simplifie par une mise en forme stylistique du neutre. L'évocation des univers oniriques et imaginaires dans la poésie d'Yves Bonnefoy donne souvent lieu à la cohabitation non contradictoire de termes opposés, à un espace entre rêve et réalité, « argile d'un éveil en rêve¹⁶ », zone d'entre-deux puisque les termes de rêve et de réalité ne sont plus ni contradictoires, ni opposés. Quand le poète ouvre les yeux, il se réveille et se retrouve encore témoin d'un rêve, mais cette fois le rêve est « désempierré¹⁷ », car la simplification a eu lieu et les contraires cohabitent :

Que le bien de la source ne cesse pas
 À l'instant où la source est retrouvée,
 Que les lointains ne se séparent pas
 Une nouvelle fois du proche, sous la faux
 De l'eau non plus tarie mais sans saveur.¹⁸

Le rêve simplifié, le retour à la source des rêves, unit ici le lointain et le proche, mais aussi parfois l'être et le non-être, la lumière et l'obscurité ou encore la violence et la douceur du feu. La déchirure est le travail stylistique qui veut que la contradiction se résorbe en neutre et que les pôles d'opposition se nouent en pôles d'attraction et d'unification. Tout ce qui relève de l'imaginaire dans les poèmes d'Yves Bonnefoy est dans un premier temps rendu opaque par le jeu des contradictions qui vient s'opposer à toute forme de connotation puis cela se simplifie en un consentement qui se fonde sur le neutre. Un des premiers modes de la déchirure consiste donc à dénoncer la part de leurre et à la reconnaître comme telle. Elle affecte donc l'imaginaire tout en respectant sa nature illusoire et c'est depuis la part la plus obscure du rêve que le poète peut entrevoir ce qu'il en est de l'Un. Il en va de même pour le rêve et pour le signe : le poète a beau désirer une forme d'immédiateté,

16. Yves Bonnefoy, *Dans le leurre du seuil*, Mercure de France, 1975, repris dans *Poèmes*, coll. Poésie/Gallimard, Gallimard, p. 299.

17. *Ibid.*, p. 277 :

« Donne-moi ta main incertaine, eau incertaine
 Que j'ai désempierrée jour après jour
 Des rêves qui s'attardent dans la lumière
 Et du mauvais désir de l'infini. ».

18. *Ibidem*.

le leurre du seuil s'impose et toute simplification suppose une acceptation critique du leurre comme leurre.

Une autre catégorie que nous évoquerons pour décrire le processus figural est celle du détail, notion mise en avant par le travail de Daniel Arasse, *Le détail*¹⁹. Il distingue plusieurs types de détails dont le détail-*particolare* ou encore le détail iconique, « la petite partie d'un objet » visant la ressemblance, l'imitation parfaite et la transparence, conséquences de la précision. Une seconde modalité du détail est le *dettaglio* (mot qui a pour étymologie le verbe tailler) ou le détail pictural qui concerne « le résultat ou la trace de celui qui fait le détail²⁰ ». Ce dernier procède à un renversement des ordres et des identifications entre la partie et le tout et il remet en cause le principe de composition et « le tout-ensemble » du tableau puisqu'il en vient à primer en termes d'intensité sur l'ensemble de l'image. Le détail peut être vu comme un emblème des processus de la représentation et de la perception, mais il peut aussi se faire écart, dans la mesure où le détail pictural disloque le dispositif de la représentation. Le détail pictural produit donc différents types d'effets propres au processus figural, il « défigurativise » l'objet dont il offre une représentation, en l'arrachant à son environnement et en le ramenant à sa nature première de matière, de couleur ou de forme. Le deuxième effet produit par le détail est sa capacité à créer du lien entre des éléments disparates, à opérer d'éventuels points de passage ou de translation de manière à laisser transparaître dans l'image un jeu de polysémie et de sens caché. Le détail devient ainsi l'outil d'un travail de défiguration qui peut opérer au sein de l'image, à partir de mises en relation inédites, rendues possible par la mise en circulation de formes devenues abstraites.

La description linguistique et poétique du détail figural, à l'œuvre dans les poèmes d'Yves Bonnefoy, peut se rapprocher de ce que certains poéticiens, comme Henri Meschonnic, ont appelé la signifiante. Alors que la signification, telle qu'elle est envisagée par la linguistique structurale de Jakobson, se construit dans un système clos et binaire fondé sur la division entre signifiant et signifié, la théorie de la signifiante préfère aller contre tout clivage

19. Arasse Daniel, *Le détail : pour une histoire rapprochée de la peinture*, Flammarion, 1992, p. 11.

20. *Ibidem*.

binaire ou tout système clos en tentant de restaurer un lien entre le signifiant et le sens. Dans les travaux de Meschonnic²¹, la signifiante est rattachée au rythme, notion qu'il instaure comme le lieu de convergence entre le discours, le sujet et le monde. Dans *Critique du rythme*, Meschonnic revient sur les travaux de Benveniste et montre comment ils permettent non seulement de modifier la notion de rythme, mais plus encore de bouleverser « son insertion dans la théorie du signe ». Benveniste a montré que l'étymologie du mot rythme ne désigne pas le mouvement régulier des flots, mais la manière de fluer, la manière dont se manifeste cette modalité. Ainsi, le rythme ne se réduit pas à une forme figée, mais il est une production mouvante de la forme ; il est constitutif du sens et c'est pour cette raison qu'il n'est plus seulement un élément de la langue, mais une donnée du discours, un élément par lequel, un écrivain par exemple, s'approprie le système de la langue. On peut rapprocher le détail figural de la signifiante, car tous deux prennent en compte la nature signifiante du signe et la manière dont cette dernière est travaillée par des variations infinies, mais tous deux dépassent les conceptions structurales de la signification en poésie. En effet, en donnant à voir et à entendre comment le sens vient au texte et comment il apparaît, il s'opère une ouverture du texte vers le monde. Les poèmes d'Yves Bonnefoy reposent sur un travail du rythme, qui mêle la question du signe discontinu, de la sémantique, et une forme de continuité assurée par les phénomènes de durée, d'intensité ou de timbre. La prosodie, selon Meschonnic, correspond à une organisation consonantique ou vocalique du discours, à un travail sur les « échos sonores », fruits des constructions signifiantes produites par les allitérations et les assonances. Elle serait assimilable pour une part au détail figural puisqu'il s'agit de faire procéder le sens, de la mise en relation de constructions signifiantes qui défient la structure de la signification dans la langue.

Dans *Dans le leurre du seuil*, des échos sonores fondés sur des récurrences consonantiques ou vocaliques instaurent un sens qui est au-delà de toute organisation classique de la signification. Le travail poétique de la signifiante qui correspond à quelques détails sonores dans le mot parvient à imposer le lien entre le sens et

21. Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, Verdier, 1982.

l'unité. Au mot « sens » est souvent juxtaposé l'adjectif « rassemblé » qui inclut une partie de la sonorité du mot « sens » et « l'indivis » semble nécessairement assimilé au mot « invisible » :

Mais, vois, en toi, en moi,
L'indivis, l'invisible, se rassemblent²².

Le regard mélange la première et la deuxième personne dans un écho sonore qui ne se veut pas une illustration, mais bien plutôt une fondation de la réunification qu'impose la quête de l'unité et du sens. De même dans *Les planches courbes*, le travail prosodique du poète fait ressortir des détails sonores et offre de fructueuses mises en relation rythmiques. C'est notamment le cas dans la séquence « Que ce monde demeure ! » qui fait entendre, à travers l'omniprésence de « la mort », l'ambiguïté phonique entre « demeure » et « meurt », ambiguïté renforcée par l'équivalence entre la fin de « monde » et le début de « demeure », donnant à entendre « que ce monde meurt ». Tout le recueil de *Dans le leurre du seuil* est construit à partir de vers récurrents qui ne cessent de se modifier selon d'infimes variations et qui néanmoins assurent une forme de continuité. Chaque section du recueil repose sur un leitmotiv organisateur du sens. La partie intitulée « Dans le leurre du seuil » se fonde sur un mouvement de creusement signalé par la répétition-variation du vers qui débute par l'expression « Plus avant que », tandis que la dernière partie, « L'épars, l'indivisible », témoigne du consentement du poète à tolérer la médiation de l'écriture par la récurrence rythmique de la formule « oui, par... ».

La troisième catégorie du processus figural, celle de l'événement ne se définit pas comme ce qui peut arriver dans l'image, mais comme ce qui peut advenir d'elle. C'est une manifestation évidente et fulgurante de l'apparaître de l'image au détriment de l'apparence : en même temps qu'il ramène à la surface de l'image les conditions même du regard, il présente et donne à voir l'objet de l'image selon une immédiateté propre. C'est le cas par exemple du pan de mur blanc dans « l'Annonciation » de Fra Angelico du couvent de San Marco, fresque à partir de laquelle Georges Didi-Huberman entreprend sa réflexion dans *Devant l'image*. Le pan de mur blanc est un élément fondateur puisque l'expérience visuelle et esthétique qu'il

22. Yves Bonnefoy, *Dans le leurre du seuil*, Mercure de France, 1975, repris dans *Poèmes*, coll. Poésie/Gallimard, Gallimard, « La terre », p. 283.

engendre remet en cause les catégories du visible, du lisible et de l'invisible. Alors qu'il ne s'agit que d'une surface blanche qui ne donne rien à voir, ce pan n'est ni visible selon les critères classiques de la ressemblance, ni invisible, il est un événement visuel. En effet, à la fois « irréfutable » et « paradoxal », il devient « matière, composante massive de la présentation de l'œuvre²³ ». L'événement figural est une forme de défi opposé à la représentation puisqu'il est à la fois présentation évidente et subite de l'objet, image et surgissement de l'apparaître au sein de l'apparence. Maldiney dans *L'art, l'éclair de l'être*, constate aussi que l'événement est à la source de la poésie puisqu'il est le miracle de l'apparaître : « Un événement se fait jour à notre propre jour, lequel ne se lève qu'avec lui. Qu'est-ce qui se produit, sans préavis, d'une seule instance ? – le miracle de l'apparaître : quelque chose se manifeste étant. L'Étant nous interpelle dans l'éclair de sa marque : l'être²⁴ ». L'événement est aussi, en référence à Freud, le mode de manifestation du symptôme visuel, l'apparition de l'inconscient dans le visible. Il relève du processus de figurabilité au sens freudien et s'oppose à la figuration. Il s'agit de tout ce qui surgit d'en-deçà le contenu de représentation sous forme de traces ou d'indices et qui renvoie aux formations de l'inconscient. Le blanc dans le tableau de Fra Angelico incarne la double fonction de l'événement figural : la matière qui s'impose irréfutablement comme présence pour tout spectateur de l'œuvre et le visuel, force inconsciente qui transparait dans l'image, à la croisée d'un réseau de sens possibles. L'événement se manifeste sur le mode de la fulgurance et défait la mise en place de toute vraisemblance. Cette acception de l'événement trouve son origine chez Jean-François Lyotard dans une partie de *Discours, figure*, intitulée « le figural comme événement ». C'est le passage qui annonce le glissement théorique de Merleau-Ponty à Freud : l'événement est donc assimilé à tout ce qui est de l'ordre du désir dans le discours et qui vient défier toute forme de savoir fondé sur la pensée conceptuelle. La figure fait donc office d'événement quand elle laisse affleurer à la surface de l'image tout ce qui relève de la sphère du désir ou de l'affect.

23. *Ibid.*, p. 20 et sq.

24. Henri Maldiney, *L'art, l'éclair de l'être*, « Une phénoménologie à l'impossible : la poésie », Coll. La Polygraphe, Editions Comp'act, 2003, p.61.

Début et fin de la neige est le recueil d'Yves Bonnefoy qui se prête le mieux à l'analyse de l'événement figural à l'œuvre dans le poème : la neige est une blancheur naturelle qui dissimule les formes du monde et redonne à les découvrir dans leur évidence depuis un effacement qui les purifie et les restaure dans leur existence première et selon une perception non pervertie. La neige fait événement et elle se dit dans une syntaxe de la fulgurance et de l'évidence essentiellement composée de phrases brèves, voire de phrases souvent nominales. Le style quasi télégraphique dans lequel le poète décrit la neige confère à l'événement une évidence qui se transforme en attestation du réel. Ainsi, Yves Bonnefoy se livre à une poésie de la nomination ou de la désignation qui confère au substantif une puissance de réalité comme si l'apparaître de la neige était celui du mot neige sur la page. Le poète prend en compte le mot pour ce qu'il est, sans néanmoins tomber dans le piège de l'illusion qui consiste à croire à un renvoi à une dimension extérieure au langage. C'est donc grâce à un retour vers la matérialité du mot qu'un lien authentique avec le réel et avec le visible devient possible. Dans « l'été encore », la neige est à la fois un phénomène naturel et une blancheur opaque et obscure qui se dégage des mots :

(...) dans mes mots c'est encore la neige
 Qui tourbillonne, se resserre, se déchire.
 Neige,
 Lettre que l'on retrouve et que l'on déplie,²⁵

Néanmoins, les mots détiennent en eux une lumière qui éclaire leur divorce et leur lien avec le réel. Les flocons de neige, comme les lettres, annulent les contours du monde et, ce faisant, depuis l'absence, donnent à ressentir les sensations de l'été, les flocons opérant un glissement sonore et signifiant vers les feuilles :

(...) l'on voit
 Sous les flocons les feuilles, et la chaleur
 Monter du sol absent comme une brume.²⁶

Les poèmes intitulés « Une Pierre » et qui jalonnent toute l'œuvre d'Yves Bonnefoy depuis *Pierre écrite* (1965) sont souvent

25. Yves Bonnefoy, *Ce qui fut sans lumière* suivi de *Début et fin de la neige*, « L'été encore », Coll. Poésie/Gallimard, Gallimard, 1987, 1991, p. 119.

26. *Ibidem*.

le lieu de manifestation du processus figural sous forme d'événement. Ils transforment le poème en monument scriptural, en matériau d'inscription et ramènent l'écriture vers son origine : une entaille faite dans la pierre. L'ambiguïté fondamentale entre écrire et inscrire est alors posée comme telle. Les poèmes « Une Pierre » sont autant de points d'ancrage où c'est la matière de l'écriture inscrite dans la pierre qui donne à la lettre une puissance d'incarnation, une présence, conditionnée par l'absence. Si l'on se reporte à la définition de l'index selon C.S. Pierce, la pierre, non comme élément thématique, mais comme matériau scriptural, renvoie à un fonctionnement indicial de l'écriture. L'index est défini comme « un signe qui perdrait d'emblée le caractère qui fait de lui un signe si son objet était enlevé, mais qui ne perdrait pas ce caractère-ci s'il n'y avait aucun interprétant. Ainsi par exemple, un moule comportant un trou de balle comme signe d'un coup de fusil ; car sans le coup il n'y aurait pas eu de trou ; mais il y a bien un trou, que quelqu'un ait ou non l'idée de l'attribuer à un coup de fusil²⁷ ». Le signe-indice est donc une trace ou une empreinte qui restaure le lien entre le signe et son référent et qui atteste donc d'une réalité. Dans *Ce qui fut sans lumière*, il y a trois « pierres » qui posent la question de la conversion du songe en événement terrestre et réel. Un cri survient qui bouleverse le songe et

« Déjà le ciel venait à nouveau sur terre,
Ce fut l'orage des après-midi d'été, dans l'éternel²⁸ ».

La pierre suivante évoque le souvenir d'un enfant qui refuse de rejoindre les autres enfants et leur imaginaire pour préférer poursuivre sa route :

Des traces de pas en sont preuves
Entre les chardons et la mer.
Et près d'eux tu peux voir s'emplir
De l'eau qui double le ciel
L'empreinte des pas plus larges
D'une compagne inconnue²⁹

27. C.S.Pierce, *Collected Papers*, vol. 2, Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1931-1935, §304, in Claudine Tiercelin, *C.S. Pierce et le pragmatisme*, Puf, 1993, p. 59.

28. Yves Bonnefoy, *Ce qui fut sans lumière*, Coll. Poésie/Gallimard, Gallimard, 1987, 1991, p.26.

29. *Ibid.*, p. 41.

Le poème se fait attestation de l'indice, de l'empreinte et ce n'est qu'à cette condition qu'il peut refléter le ciel et se faire miroir. Toute ouverture vers le monde extérieur doit s'opérer depuis un consentement au réel qui passe par l'événement figural ou par une écriture indicielle qui se veut trace ou empreinte. La dernière pierre du recueil évoque l'enterrement du miroir sous la terre, le renoncement à toute médiation représentative :

Ils ont placé
Le miroir dans la terre, sous la neige,
Comme du grain ; comme l'épi de ciel
Qui doit pourrir longtemps dans la boue du monde³⁰.

Si l'on suit l'ordre chronologique des recueils de poèmes, la « pierre » suivante est incluse dans *La vie errante*, et elle semble prendre la suite de la dernière « pierre » de *Ce qui fut sans lumière*. C'est comme si la neige avait définitivement séparé le poète du fonctionnement indiciel du signe et que le miroir était enterré à tout jamais alors que le poète en éprouve toujours le désir. Il réagit en souvenir de l'empreinte par un autre geste indiciel :

Et je graverai dans la pierre
En souvenir qu'il brilla
Un cercle, ce feu désert.
Au-dessus le ciel est rapide
Comme au vœu la pierre est fermée³¹.

Mais le poète a beau faire une entaille dans la pierre, essayer de ramener l'événement figural à la surface du poème, ce n'est qu'une parole de cendres à laquelle il accède. La cendre est l'élément qui assure la transition avec les « pierres » du recueil *Les planches courbes* puisque le poète tente de « retirer les cendres³² » en retrouvant un contact avec le simple. C'est là l'enjeu des « pierres » qui désormais fonctionnent par deux, puisque, à une exception près, « une pierre » est toujours immédiatement suivie d'une autre pierre.

30. *Ibid.*, p. 81.

31. Yves Bonnefoy, *La vie errante*, Mercure de France, 1993, p. 101.

32. Yves Bonnefoy, *Les planches courbes*, Mercure de France, p. 13 :

« Matins que nous avions,
Je retirais les cendres, j'aillais emplir
Le broc, je le posais sur le dallage,
Avec lui ruisselait dans toute la salle
L'odeur impénétrable de la menthe. »

C'est comme si, dans la disposition du livre, le poète créait les conditions de l'apparition de la faille entre deux blocs, faille par laquelle justement la pierre s'entrouvre pour laisser transparaître un monde, une parole :

Nous aimions que la fente dans le mur
Fût cet épi dont essaimaient des mondes³³

Une fois le livre déchiré, une fois la représentation langagière mise à mal, le poète semble se faire « page blanche », redécouvrir une matérialité qui fait événement et se laisser porter par un fonctionnement indiciel de la langue. Là est la dernière pierre qui témoigne :

La pierre, où vous voyez que son nom s'efface,
S'entrouvrirait, se faisait une parole³⁴.

L'événement figural contribue aussi au mouvement de creusement de l'imaginaire. Il se fait trace ou indice de l'inconscient. Il ne renvoie pas à un état pulsionnel comme chez Jean-François Lyotard, mais à une origine dans la langue. Ainsi, plusieurs données stylistiques ramènent à la surface de l'écriture ces traces d'une origine de l'écriture à rattacher à l'inconscient : il s'agit de la mise en valeur syntaxique du nom et du symbole au sens étymologique. On peut penser dans un premier temps que ces symboles, comme l'enfant ou l'étoile renvoient à des constructions dénuées de sens à force d'en avoir porté. Mais en fait, le poète les ramène à leur sens premier, à leur origine dans la langue ce qui les purifie d'un imaginaire consacré et leur redonne une dimension universelle.

Yves Bonnefoy ne saurait écrire en peintre : la peinture ne constitue pas pour lui un modèle idéal que la poésie se devrait d'imiter. Ainsi, l'écriture critique de textes consacrés à l'art l'amène à prendre conscience d'un mouvement critique agissant au sein de l'image. Le poète comme le peintre auraient à se défaire des contraintes langagières de la représentation, de manière à retrouver l'impulsion figurale, processus requis pour la manifestation de la présence. La notion d'image figurale n'appartient pas au champ théorique d'Yves Bonnefoy, mais elle semble pourtant tout à fait éclairante pour décrire ce qu'il en est de sa pensée de l'image. Ne

33. *Ibid.*, p. 14.

34. *Ibid.*, p. 39.

pourrait-on pas d'ailleurs étendre notre propos à un questionnement plus vaste sur les relations entre poésie et peinture dans la seconde moitié du XXe siècle ? Le glissement que nous tentons de faire de l'écriture picturale à l'écriture figurale ne permettrait-il pas ainsi d'éclairer, de comprendre et d'analyser un certain nombre de pratiques créatives qui s'appuient de plus en plus sur une dimension transartistique. En étendant notre champ d'étude à des poètes aussi différents qu'Henri Michaux, Jacques Dupin ou encore Claude Esteban, ne pourrait-on mettre en avant la manière dont l'image nous aiderait à penser poétiquement l'articulation entre la modernité poétique et une utopie du sens ?

BIBLIOGRAPHIE

Œuvre de Bonnefoy :

- L'improbable*, Mercure de France, 1959, 1980
Le nuage rouge, « Quelques notes sur Mondrian », Mercure de France, 1975
Remarques sur le dessin, Mercure de France, 1993
Entretiens sur la poésie, Mercure de France, 1990
Dans le leurre du seuil, Mercure de France, 1975, repris dans *Poèmes*, coll. Poésie/Gallimard, Gallimard, 1982
Ce qui fut sans lumière, Coll. Poésie/Gallimard, Gallimard, 1987, 1991
La vie errante, Mercure de France, 1993
Les planches courbes, Mercure de France, 2001

Autres :

- Arasse Daniel, *Le détail : pour une histoire rapprochée de la peinture*, Flammarion, 1992.
 Didi-Huberman Georges, *Devant l'image*, Ed. de Minuit, 1990.
 Lyotard Jean-François, *Discours, Figure*, Klincksieck, 1971.
 Maldiney Henri, *L'art, l'éclair de l'être*, Editions Comp'act, 2003.
 Merleau-Ponty Maurice, *L'œil et l'esprit*, Coll. Essais, Folio, Gallimard, 1985.
 Meschonnic Henri, *Critique du rythme*, Verdier, 1982.
 Pierce C.S., *Collected Papers*, vol. 2, Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1931-1935.