

Article

« Poésie, peinture : abstraction et approche de l'immédiat chez Yves Bonnefoy »

Louis-Jean Thibault

Études littéraires, vol. 31, n° 1, 1998, p. 45-58.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/501223ar>

DOI: 10.7202/501223ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org



POÉSIE, PEINTURE :

ABSTRACTION ET APPROCHE DE L'IMMÉDIAT CHEZ YVES BONNEFOY

Louis-Jean Thibault

■ Le lien qui unit étroitement poésie et peinture, « officialisé » par la formule, devenue célèbre, d'Horace (« un poème est comme un tableau ») que répandent les théoriciens de la Renaissance afin d'élever le travail du peintre à la dignité dont jouissaient depuis toujours les arts du langage, est un lien d'interdépendance, où joue une dynamique féconde. Si, pendant les siècles classiques, la peinture s'exprime principalement en puisant ses sujets aux sources de la littérature, il semble qu'aujourd'hui un retournement ait eu lieu, et que ce sont les poètes qui, fascinés par l'altérité mystérieuse d'une pratique qui fait l'économie de la parole, articulent leur pensée à partir de ce qu'offre le champ pictural. Depuis la seconde moitié du XX^e siècle, beaucoup d'entre eux s'occupent, éclairant par

d'autres approches la longue tradition de *l'ut pictura poesis*, d'interroger les nouveaux langages, parfois déroutants, qui s'élaborent dans ce champ. Au même titre que plusieurs poètes français importants de cette période (notamment Jacques Dupin, André Du Bouchet et Claude Esteban ¹), mais d'une manière, il me semble, beaucoup plus étendue, Yves Bonnefoy accompagne son travail poétique d'une réflexion sur les pouvoirs spécifiques de la peinture. En effet, ses idées empruntent les axes d'une longue méditation au cours de laquelle sont observées, tout au long de l'histoire de la peinture, les multiples métamorphoses du concept de représentation. Amorcée déjà depuis longtemps par la parution en 1955 de *Peintures murales de la France gothique* et poursuivie par des essais qui, nom-

1 Rappelons à simple titre d'exemple les parutions suivantes : *l'Espace autrement dit* (Jacques Dupin, Fourbis, 1991), *Peintures* (André Du Bouchet, Montpellier, Fata Morgana, 1982), *Traces, figures, traversées* (Claude Esteban, Galilée, 1985).

breux, avouent un intérêt marqué pour la peinture italienne de la Renaissance ² et le phénomène baroque (voir Bonnefoy, 1994), cette méditation ne jette pas d'ombre, comme pourrait le laisser croire un engouement non démenti pour ces courants artistiques depuis longtemps révolus, sur les tendances picturales contemporaines. Comme le note Claude Esteban dans un article consacré aux essais de Bonnefoy sur l'art, il semble évident, dès le moment où ce dernier se penche, non plus sur le Quattrocento ou sur l'exubérance baroque, mais sur la diversité des images qu'offre la peinture moderne, qu'une nouvelle optique est appelée et qu'un nouveau mode de recherche et de description se met en branle. « Optique différente », ajoute Esteban, « inhérente sans doute au devenir incertain de ces images » (Esteban, p. 938).

Dans ses écrits sur Mondrian, Hollan, Ubac ou Bokor, entre autres, Bonnefoy aurait en effet à confronter sa façon de voir à « la précarité des images, à leur clarté menacée » (*idem*), devant par là même inventer une nouvelle *ekphrasis* qui, ne pouvant plus s'appuyer sur les éléments reconnaissables du tableau pour se développer, devrait déployer une lecture descriptive différente (*ekphrasis* se traduit en latin par *descriptio*), non codifiée ³, en mesure de faire penser des images brouillées, incer-

taines, abstraites. La question qu'il faut dès lors se poser est donc de savoir comment la nouvelle *ekphrasis* mise en place par Bonnefoy parvient à faire lever de seulement quelques couleurs ou quelques lignes, qui ne disent presque rien mimétiquement du réel que l'on connaît, une pensée porteuse de sens.

Cette question des rapports entre la peinture abstraite et le discours ekphrastique qui l'accompagne trouve avantage, chez Bonnefoy, à être mise en parallèle avec ses réflexions sur le langage et l'image, qui sont souvent traités sous l'angle de l'abstraction. Il va de soi que cet autre usage que fait Bonnefoy du terme « abstraction » se différencie totalement du sens que revêt ce terme en peinture. Reste qu'il demeure important d'éclaircir les vues de Bonnefoy sur l'abstraction lorsqu'il parle de langage et d'image afin de mieux cerner la manière dont il aborde les œuvres modernes. En effet, s'il porte attention aux nouvelles données de la peinture contemporaine, c'est, dans un certain sens, pour mettre à l'épreuve, par échafaudage d'un « métadiscours indirect ⁴ » (dans lequel entre souvent l'*ekphrasis*), son art poétique, où les questions de langage et d'image ⁵ occupent une place prépondérante. Cet art, aux prises avec le plus grand des paradoxes, cherche à témoigner d'une « présence » — qui

2 Voir tout particulièrement l'essai « le Temps et l'intemporel dans la peinture du Quattrocento » dans *l'Improbable*.

3 Comme le rappelle Bernard Vouilloux, le discours ekphrastique tel que l'entendaient les Anciens « glose sans fin dans des descriptions codifiées l'efficacité mimétique des œuvres » (Vouilloux, 1994, p. 99).

4 A. Kibédi-Varga fait remarquer que le poète est « un critique d'art très particulier : ce qu'il écrit sur la peinture n'est pas destiné en premier lieu à permettre une meilleure compréhension des tableaux, sa tâche ne se confond guère avec celle des autres critiques et historiens d'art. En parlant de peinture, le poète se trahit, il parle aussi de poésie et son discours devient ce qu'on pourrait appeler *un art poétique indirect* : le discours pictural en tant que métadiscours poétique » (Kibédi-Varga, p. 20).

5 Je reviendrai plus loin sur la notion d'image chez Bonnefoy, qu'il ne faut confondre ni avec l'image picturale ni avec l'image poétique.

se vit hors langage, dans l'immédiat — à l'aide de mots qui, eux, instituent, par la médiation et le concept, tout un système de signes. Impossible, donc, de traiter de peinture contemporaine sans réfléchir préalablement à la manière dont Bonnefoy conçoit son rapport au langage, dans la mesure où pour lui « la plupart des expérimentations que l'on dénomme artistiques ne sont que des réactions de l'être parlant aux expansions, aux explorations — et aux contradictions, aux remous — qui se marquent dans le langage » (Bonnefoy, 1995, p. 8).

Au croisement de ses réflexions sur la peinture et le langage, Bonnefoy situe la problématique de la mimésis. Non pas simple procédé d'imitation, note-t-il, elle constitue, que ce soit dans les mondes antique, renaissant ou moderne, un art-représentation où la figure d'objet se trouve soumise à la manière dont veut bien user d'elle une structure langagière. En fait, la mimésis est moins

la reproduction sur une surface de ce qui existe dans les trois, ou quatre, dimensions de l'horizon d'existence que l'occasion de la vérification de l'idée que les mots se font des choses. Elle n'imité pas, elle transmute en langage, dans l'espace non manifesté mais actif de l'arbitraire du signe, elle capte des parts de l'expérience sensible au profit ultime de ce dernier, ne le mettant en question, pourrait-on croire parfois, que pour lui permettre d'approfondir ses emplois et d'accentuer sa fuite en avant, en fait aveugle (Bonnefoy, 1992(b), p. 35).

Bonnefoy condamne ainsi dans la pratique de la mimésis une façon de percevoir les choses qui serait contrôlée par l'idée qu'on se fait déjà de ces choses par l'entremise du langage. Privés d'une vision plus libre, les peintres voués à cette pratique ne pourraient jamais, déplore Bonnefoy, déchirer le voile de la représentation, acte hautement poétique qui leur permettrait, à travers leurs œuvres, de rendre compte d'un « absolu pressenti au-delà des mots » (Bonnefoy, 1995, p. 7). Bonnefoy s'attachera donc, on le comprend, à des œuvres picturales qui, au contraire, « garde[nt] l'esprit devant ce dehors du monde dont la métaphysique du signe se détourne » (Bonnefoy, 1992(b), p. 48). S'il atteste qu'une bonne part de la peinture moderne est parvenue à se soustraire à la théorie de la mimésis⁶, balayant du même coup certaines de ses caractéristiques susceptibles de se prêter au langage, il n'en conclut pas nécessairement qu'elle s'est affranchie de la tyrannie de ce dernier — qui se refigure autrement —, ni dotée de pouvoirs qui la rendent apte à pressentir l'épaisseur du monde :

L'art moderne est né d'une perte, celle de l'unité que maintenait autrefois dans nos représentations et nos pratiques le réseau de la pensée symbolique. Il est contemporain de langues que leur développement conceptuel excessif a privées d'entendre les dernières rumeurs qui venaient d'en deçà le signe. Ses œuvres les plus spécifiques ont pris

6 Bonnefoy met toutefois en garde contre certains tableaux, créés dans les années 1980, qui tentent de démontrer leur fusion avec une réalité sensible : « Quel luxe de détails, avec même une sensibilité très éveillée à l'espace, perçu par entrevues, sous des angles inattendus, dans nombre de tableaux récents qui semblent des fenêtres sur des moments et des lieux de notre vie quotidienne ! Mais qu'on écoute les vibrations qui devraient nous venir de cette épaisseur des objets, et on s'aperçoit vite, dans le silence, qu'on n'est nullement en présence d'une authentique attention à ce qu'ils expriment. Pourquoi ? Parce que ces œuvres dérivent de photographies ou en tous cas s'en inspirent. D'où suit que leurs nombreuses informations ne sont coagulées que superficiellement, par le dehors de l'objet, comme il en va quand l'apparence a été captée par une plaque sensible. Le peintre n'a pas retravaillé dans sa profondeur cette évidence facile. Rien n'a été changé à nos habitudes de perception précipitée ou distraite. Or, à ce niveau-là, ce sont nos catégories de pensée, c'est-à-dire encore la langue, qui contrôlent nos perceptions » (« Jacques Hartmann, 1979 », Bonnefoy, 1989, p. 96).

dans ce temps d'exil le parti de nos mots aveugles contre la terre qu'ils n'aiment plus. Mots qui ont leur infini, en puissance, mais comme pure matière, et désespoir (« Bissière », Bonnefoy, 1989, p. 79).

On le voit bien, Bonnefoy place en contrechamp de l'éclosion de l'art moderne une problématique proprement langagière, laissant sous-entendre le sens général qu'il accorde à l'abstraction : perte d'une unité, enfermement dans un système clos, refoulement du monde sensible. Ce refoulement, il l'entrevoit chez certains artistes modernes qui ne briseraient le pacte de la mimésis que pour valoriser une originalité créative qui, multipliant jusqu'à la démesure les signes de la représentation, se donnerait « tous les droits en face du monde » (« Douze tons », *ibid.*, p. 128). Effet de bascule : alors qu'autrefois la pratique de la mimésis pouvait faire croire aux artistes qu'ils maîtrisaient la réalité, aujourd'hui la rupture avec cette pratique laisse entendre, comme le note avec justesse Bernard Vouilloux, « qu'il n'y aurait plus lieu de résoudre le tableau dans le réel » (Vouilloux, 1989, p. 62). Ces deux modes de pensée créatrice, maîtrise ou oubli du monde, sont à l'opposé des idées artistiques de Bonnefoy. Selon lui, le défi des artistes modernes serait de se détacher de la mimésis, non pas pour que leur nouvelle façon de représenter se cristallise, dans l'oubli des perceptions premières, en un système parent de langues conceptuelles, mais plutôt pour qu'elle puisse exprimer autrement la façon dont l'art pictural peut garder l'empreinte d'un absolu qui a été éprouvé au contact du monde sensible. En ce sens, son intérêt pour la peinture moderne vient recouper constamment un questionnement sur le langage, sur sa limite et sur ce qui l'excède.

1. « Les mots détournés de l'incarnation »

S'il fallait faire ressortir des essais de Bonnefoy sur la poésie ou la peinture une idée directrice, ce serait sans aucun doute celle de la lutte contre ce qu'il nomme « l'activité propre du signe » (« Jacques Hartmann, 1979 », Bonnefoy, 1989, p. 93). En pleine période structuraliste, son mérite aura toujours été de mettre en garde les créateurs ou les critiques contre la tendance à s'enfermer dans un système où l'observation des multiples entrechoquements et jeux des signifiants occulte celle, plus réelle, des correspondances entre les choses de la réalité. L'ultime faute résiderait en effet dans la croyance que « le langage [est] d'essence plus haute que ce qu'il nous aide à comprendre » (*ibid.*, p. 94). Ce cloisonnement des mots au sein d'une structure ne fait que rajouter, selon Bonnefoy, à la tendance des langues à analyser et à dissocier. C'est donc d'un combat contre l'abstraction, qu'institue naturellement le langage, que l'écrivain se fait le promoteur, si l'on entend abstraction à même ses résonances étymologiques, qui renvoient aux notions de séparation et d'isolement.

L'abstraction, intrinsèquement, est donc coupure. Plus encore : distanciation par rapport à une réalité pleinement vécue. À partir de cette extension sémantique, nous pouvons concevoir ce que Bonnefoy entend lorsqu'il parle du pouvoir d'abstraction des mots et de leur dérive au profit de l'institution d'un concept :

Qu'est-ce que le *concept*, ou même la notion la plus vague que nous ayons d'une chose ? Ce sont essentiellement des représentations, c'est-à-dire des vues partielles, obtenues par prélèvement de certains aspects de l'objet aux dépens d'autres qui ne sont, peut-être bien, négligeables que dans cette sorte de perspective. Ce sont ces prélève-

ments, ces choix qui permettent les définitions, les énoncés de propriétés ou de lois, mais il en découle aussi bien que l'on ne peut obtenir de cette façon qu'une image de ce qui est, fidèle ou non : et c'est aux dépens d'une intimité avec la chose, et le monde, qu'on sent pourtant, au moins en des instants, accessible (« Poésie et vérité », Bonnefoy, 1990, p. 259).

Les notions que véhiculent les mots ne préservent donc des choses qu'un seul de leurs aspects. Une idée abstraite du monde, et discontinue, est donc substituée à l'immédiateté. Se trouve ainsi dégradée par le travail abstrait des notions dans le langage une triple expérience, que Bonnefoy rattache à toute véritable quête poétique : expérience du lieu, du temps et de la présence des autres êtres :

Du point de vue de ce désir-là, qui est de participer de l'être du monde, la chose que l'on rencontre au-delà de tous les concepts, c'est cela même qui vaut, et c'est cela seul, puisque là seulement il y a la compacité ontologique, dirai-je, l'évidence, la profondeur substantielle qui apaise le besoin d'être, ou nous incite à nous ressaisir quand l'abstraction dans les mots a troublé l'approche de l'immédiat (*ibid.*, p. 260).

Outre le concept⁷, qui manque de « compacité ontologique », et l'abstraction dans les mots, qui nous prive d'un contact direct avec l'immédiat, Bonnefoy aborde la question de l'image, elle aussi en mesure de nous couper de la réalité. Plus séduisante que le concept, parce qu'elle peut facilement nous laisser croire que le monde qu'elle construit, à l'aide de mots ou autres méthodes de représentation, est plus vrai et plus réel que celui dans lequel nous

avons à vivre, l'image n'en appelle que davantage à la méfiance. Bonnefoy appelle image « cette impression de réalité enfin pleinement incarnée qui nous vient, paradoxalement, de mots détournés de l'incarnation » (« la Présence et l'Image », *ibid.*, p. 191). Elle est donc en un certain sens le démon de l'abstraction : elle fait naître l'illusion que par son déploiement une réalité plus haute peut être atteinte, alors qu'en vérité elle n'a fait que se « détourner » — en cela aussi abstraite que le concept — d'une existence concrète. Il ne faudrait toutefois pas croire que Bonnefoy est un pur iconoclaste et qu'il se refuse totalement à l'emploi des images : à l'instar de Baudelaire, il avoue pour elles sa « primitive passion » (toute création repose nécessairement sur ce désir). Reste qu'une guerre contre l'image, contre la désincarnation qu'elle opère, doit avoir lieu en poésie.

Bonnefoy sait que dénommer, c'est détruire : « nous sommes voués aux mots », écrit-il, « et devons faire de chacun d'eux l'abolition de la présence première » (« Il reste à faire le négatif », *ibid.*, p. 241), mais il croit aussi qu'un contact avec l'origine, en poésie, est toujours possible. Pour y arriver, il propose de « faire le négatif », c'est-à-dire de combattre dans les mots mêmes ce qui en eux est dénégaration de « la présence première ». Comment y parvenir ? En partie en lavant les mots des notions dans lesquelles on a coutume de les emprisonner. En effet, poète est celui qui, « dans une langue où il y a bien sûr

7 Voir « les Tombeaux de Ravenne » dans *l'Improbable*. L'essai est primordial dans le développement des idées de Bonnefoy sur le dualisme de « la présence » et du concept : « Il y a dans l'homme conceptuel un délaissement, une apostasie sans fin de ce qui est. Cet abandon est ennui, angoisse, désespoir. Mais parfois le monde se dresse, quelque sortilège est rompu, voici que comme par grâce tout le vif et le pur de l'être dans un instant est donné. De telles joies sont une percée que l'esprit a faite, vers le difficile réel » (Bonnefoy, 1992(a), p. 21).

des notions sans nombre, des idées pressées de tout dire, crée des rapports *non entre idées mais entre mots* par la voie d'une beauté d'écriture qui fait intervenir les sonorités, les rythmes et prend apparence d'images, irréductibles à l'analyse » (« Mystère, poésie et raison », *ibid.*, p. 293). En neutralisant les notions, les vocables de la plus haute poésie savent ainsi faire allusion à un dehors, irréductible, qui défie la puissance d'abstraction des mots :

Et là se découvre un des passages secrets entre poésie et peinture. Ce qui vient réclamer plus de conscience, quand nous sommes en risque d'être ensorcelés par les mots, c'est le surcroît sur celui de la qualité sensible, or la peinture commence dans ce surcroît, souvent pour évoquer de façon directe, par ses moyens non verbaux, cette unité que les mots défont (« Lever les yeux de son livre », *ibid.*, p. 238-239).

2. Approches de la peinture moderne

La mise en perspective des idées de Bonnefoy sur la poésie et le langage que nous venons de faire rendra plus clair le regard que nous jetterons sur le discours qu'il tient sur la peinture moderne, dont le caractère non figuratif ne peut qu'ébranler en profondeur la manière dont sont conçus les rapports entre réalité sensible et abstraction⁸. La tendance des mots à occulter le réel, ce que l'écrivain reproche à tout usage abusif de l'image, trouverait-elle un écho au sein d'une certaine pratique de peinture, dite abstraite, qui, elle aussi, ne semble chercher sa vérité que

dans un recourbement sur ses propres signes, formes, couleurs et lignes pures⁹ ? Les nombreux essais que Bonnefoy consacre à des œuvres contemporaines, loin de confirmer la seule validité des rapports fermés qui, à partir d'une pure matérialité picturale, s'établissent à l'intérieur d'un tableau, tentent de montrer, par un recours à la description, que dans l'abstraction subsiste toujours une forme de figuration, et que cette figuration, bien souvent, dénote l'attention que les artistes portent aux phénomènes du monde.

Comme le mentionne Bernard Vouilloux, la peinture moderne, parce qu'elle a effacé de ses représentations les figures distinctives des objets, des lieux ou des personnages, « a périmé de larges zones du discours descriptif classique » (Vouilloux, 1989, p. 65). Que peut-on désormais dire du tableau, et comment rebrancher ses éléments — c'est le but que semble se donner Bonnefoy à travers l'*ekphrasis* — à un quelconque *étant* extrapictural ?

2.1 « Le choc-couleur »

En peinture moderne, la couleur est un des éléments du tableau qui transfigure le système de représentation et qui peut dérouter le spectateur, et un éventuel discours descriptif. Comme l'explique Pierre Francastel, la peinture moderne naît au moment où la couleur, dans toute sa pureté, s'échappe des formes intelligibles

8 Comme l'observe avec justesse A. Kibédi-Varga, la peinture « a mené depuis toujours une lutte beaucoup plus serrée que la poésie pour les choses et autour du concept de réalité ». Pour lui, l'art poétique de Bonnefoy « repose sur une analyse radicale des problèmes ontologiques de la peinture » (Kibédi-Varga, p. 26).

9 Fernande Saint-Martin explique que l'œuvre abstraite de Mondrian a rendu « caduques les théories antérieures de la forme, de la couleur, du dessin et de la profondeur illusoire de l'espace, pour ne plus se référer qu'à son propre système de lois, fondé sur la notion nouvelle d'un ensemble de relations purement plastiques, symbolisant le "rapport pur" » (Saint-Martin, p. 87).

dans lesquelles la confinaient les traits du *disegno*. À ce sujet, il fait remarquer que

Van Gogh a ajouté cette notion qu'une couleur pure possède en soi toutes les valeurs de suggestion par rapport aux trois dimensions de l'espace classique.

Il n'est pas besoin de longuement souligner en quoi une telle découverte est novatrice. Elle a bouleversé toute la technique, rompant aussi bien les relations récentes que les relations anciennes du dessin avec la couleur. Finie la surface définie par la ligne et remplie par la teinte ; fini le clair-obscur où se fait le passage entre les contours de la forme et ceux de la couleur. La couleur n'a plus besoin d'être définie par une ligne, elle possède, en elle-même, toutes ses dimensions et toute sa valeur significative (Francastel, 1970, p. 232-233).

La couleur posée ainsi sur la toile, forte de sa nouvelle autonomie, se dissocierait de toute réduction figurative ou symbolique¹⁰ qu'on pourrait en faire : elle appellerait un nouveau mode de description, celui de la rhétorique classique ne pouvant plus se reporter aux formules traditionnelles pour décrire ce qui apparaît sur la toile. En effet, « un autre type de discours se dégagerait, qui prendrait en charge la perception de la couleur et de la peinture dans ce qu'elle a de plus subjectif » (Vouilloux, 1989, p. 78). Mais tenter de rendre compte de cette nouvelle singularité pourrait alors déboucher sur un mutisme de la description. À ce sujet, Michel Corvin explique que « le manque de sens fait revenir la figure en son excès d'image [...]. La couleur ainsi posée représente un absolu indépassable : quelque chose dont on n'a rien à dire, mais qui s'im-

pose par un trop-plein de présence, impossible à nier » (Corvin, p. 24).

Selon l'expression de Fernande Saint-Martin, le spectateur qui s'attarde devant un tableau abstrait peut en effet subir un « choc-couleur », qui se trouvait « atténué dans la peinture figurative où la couleur est toujours liée à un objet », mais qui « conserve toute sa puissance » dès lors que les couleurs deviennent elles-mêmes « supports structurels du tableau » (Saint-Martin, p. 46). Doit-on dès lors imaginer que la signification d'un tel tableau serait à découvrir dans sa pure plasticité, que les images abstraites qu'il déploie légitimeraient la recherche, par le spectateur, d'une « saveur purement optique » ? (« Mystère, poésie et raison », Bonnefoy, 1990, p. 296). Ce serait acquiescer aux propos d'un Strzeminski, qui, destinant le tableau exclusivement au regard, croyait qu'il ne fallait pas laisser s'immiscer dans l'expression plastique des éléments entretenant des rapports avec la littérature, la psychologie ou un quelconque objet. Appréhender de la sorte une œuvre picturale ne correspond pas aux desseins esthétiques de Bonnefoy. Bien sûr, pour lui, la conquête par la couleur d'une valeur qui lui est propre change inévitablement la manière dont on doit voir un tableau. Mais ce qui l'intéresse avant tout est de chercher le sens à donner à ce « trop-plein de présence » de la couleur, ainsi que de le rattacher, notamment par l'*ekphrasis*, à une quelconque forme de pensée.

¹⁰ Aux réductions figurative (couleur « considérée comme un prédicat de l'objet, une qualité l'affectant de l'extérieur ») et symbolique (couleur liée par convention à un symbole) faites à la couleur, B. Vouilloux ajoute « celle qui [la] plie aux choix binaires d'un code de type digital (les expériences sur le noir et le blanc de Malévitch et Kandinsky, les recherches plastiques de Mondrian) » (Vouilloux, 1989, p. 76).

Bonnefoy aborde ces problèmes dans « la Résurrection », l'un des textes qu'il avait placé à l'origine dans ses *Trois remarques sur la couleur*¹¹. Le titre du texte reprend celui d'une pièce de théâtre de W. B. Yeats où s'énoncent, selon Bonnefoy, « les trois ou quatre intuitions majeures mais décidément discordantes par quoi notre condition cherche à percer sa ténèbre » (Bonnefoy, 1992(d), p. 139). À travers la pièce de Yeats, il entrevoit comme en rêve la peinture du néerlandais Bram van Velde, qu'il décrit comme un alliage de « trois ou quatre couleurs qui se nouent, se dénouent, se reposent autant qu'elles se recherchent » (*ibid.*, p. 140), et se demande si ces couleurs ont pu se faire pensée :

Une telle hypothèse, qui découvre dans les couleurs les représentants de modes d'être, m'expliquerait l'attrait qu'exerce sur moi l'œuvre de Bram, qui ne serait ainsi non figurative que par rapport à la réalité matérielle ; et elle éclairerait nombre d'autres peintres, en décelant plus profond que les figures qu'ils créent les vastes ondes houleuses des métaphysiques distinctes qu'ils revivent en elles sans parvenir à choisir (*ibid.*, p. 141).

En poussant plus loin la réflexion, Bonnefoy se rendra compte qu'il a fait une erreur en essayant de décrire, chez Bram, « ce peu de couleur et ces quelques traits droits ou courbes par référence aux désordres de l'esprit » (*ibid.*, p. 142). Mieux vaut décrire le choc entre les bleus et les jaunes, par exemple, comme un « affrontement sans cause, sans finalité, sans conscience même de soi » (*idem*). Toutefois, il ne voit pas dans les gouaches de Bram que de la couleur répandue sur un fond neutre ; la non-finalité de l'entrechoquement des couleurs,

il l'associe plutôt à celle qu'il retrouve dans la réalité sensible : « Ses œuvres *sont*, simplement, infiniment, muettement, nullement, comme le nuage ou la pierre. Elles font lumière absolue de l'identité de chaque chose, ou aspect des choses, à soi-même — chose ou aspect, peu importe — dans l'autre lumière, celle des heures » (*idem*). Plus encore, celui qui regarde ces peintures devrait parvenir, pour vraiment les comprendre, « à faire de sa conscience enfin déprise de soi la porosité qui accueille, le bloc d'eau gelée qui reflète, la voûte qui fait écho, le sang qui se prend aveugle au jeu aveugle des autres sèves » (*ibid.*, p. 142-143). En fait, Bonnefoy regarde et décrit l'œuvre de Bram comme il aimerait que s'élabore toute peinture (et toute poésie) : non repliée sur ses propres signes, ouverte à l'afflux des éléments de la réalité.

2.2 « Percevoir des apparitions » : *le Nuage rouge de Mondrian*

La manière dont Bonnefoy regarde, décrit et interprète la peinture moderne incite à reconsidérer, d'un point de vue pragmatique, la double dimension de toute représentation : dimension réflexive (se présenter) et dimension transitive (représenter quelque chose). Comme l'écrit Louis Marin, « inutile de dire que toute la fantasmagorie de la description et de la mimésis s'est édifiée sur la dimension transitive de la représentation par oubli de son opacité réflexive et de ses modalités » (Marin, p. 255). Inversement, on pourrait dire que les représentations de la peinture moderne tirent leur puissance de leur opacité ré-

11 Le texte de « la Résurrection » auquel nous nous référons fait partie de *Rue Traversière et autres récits en rêve*, paru en 1992.

flexive, occultant leur dimension transitive. Il reviendrait donc à l'écrivain, ce serait du moins le cas de Bonnefoy, d'articuler cette opacité, c'est-à-dire d'y entrevoir des possibilités transitives, qu'il décrirait dans un langage toujours nouveau : le langage que lui fait parler chacune des œuvres auxquelles il s'intéresse.

L'étude que Bonnefoy consacre au *Nuage rouge* de Mondrian¹² est un bon exemple de description qui, s'appuyant sur les modalités réflexives du tableau, cherche à les lier à une dimension transitive. Le texte s'ouvre sur une simple description de la disposition des couleurs et des traits sur la toile : « Deux étendues, l'une bleu azur, l'autre verte, séparées par une ligne où se nouent un autre bleu et du noir, qu'une trace de blanc irise » (Bonnefoy, 1992(c), p. 127). Il semble que la description ne cerne aucune figure et naît donc de l'observation de la plastique de l'œuvre (de son opacité), aplats chromatiques qui séparent le tableau en deux bandes. La description se poursuit, introduisant une conjonction, fort significative pour la compréhension des tensions figuratives et non figuratives qui traversent le tableau : « *mais* vers le haut, centre qui va, matière soudain lumière, la masse rouge orangé du grand nuage » (*idem*. C'est moi qui souligne). Seule cette masse rouge, dans le tableau de Mondrian, marque d'abord pour Bonnefoy la présence d'un sens figural, iconique, prêt à être relayé par le terme « nuage ».

C'est à partir de ce nuage, seul élément, d'un point de vue mimétique, vraiment reconnaissable du tableau, que Bonnefoy

va réfléchir sur les possibilités transitives de certains autres aspects de l'œuvre. Il fait d'abord remarquer que celle-ci ne « cherche guère à représenter ou même évoquer les choses du monde » (*idem*) ; il y discerne plutôt le travail effectué sur la pâte par le pinceau, des traces de couleurs qui s'entrecroisent, pur jeu de la matière picturale qui, si le regard ne s'arrête qu'à lui, peut nous faire conclure « qu'il n'y a rien d'autre au total sur ce bout de toile que cinq ou six taches brossées vite, déjà la peinture abstraite » (*idem*). Le regard descripteur, chez Bonnefoy, ne se contente pas de « cette saveur purement optique » des éléments du tableau. Ce regard, il faudrait le rattacher à ce qu'il nomme « vision ». En effet, il demeure certain, pour lui, qu'il n'y a « pas de regard sans vision. On a beau demander aux yeux de s'enchanter simplement des rythmes ou des rapports de couleurs, l'antique faim d'images nous tient toujours » (« Nasser Assar », Bonnefoy, 1989, p. 19). La vision, qui passerait par la description, ferait donc lever des possibles au sein même des rapports de couleurs, des apparences formelles, se faisant par là « l'index d'une lecture non frayée » (Vouilloux, 1994, p. 45).

Après avoir évoqué le fait que l'on ne pourrait voir dans le tableau de Mondrian que de l'abstraction, Bonnefoy écrit :

Tout de même [encore ici la liaison est révélatrice], un peu du bleu d'en haut reparait donc dans la partie basse, mêlé à ce ton d'argile ; et si à cet endroit c'est par des hachures rapides qui semblent n'avoir voulu que renforcer une intensité, pour assurer l'équilibre de couleurs pures, ailleurs, plus près de l'horizon où le blanc signifie l'écume, nomme tout

12 Voir l'essai « Quelques notes sur Mondrian » dans *le Nuage rouge*. À noter que ce tableau de Mondrian a été peint en 1908 ou 1909.

de même la mer, la couleur ajoutée est fondue plus intimement à l'autre, qu'on sent qui était humide et ductile encore : et cela suggère une brume qui errerait avec froid dans quelques pas d'herbe drue. Là où la représentation paraissait absente, l'objet un simple prétexte, là se voient aussi des subtilités qui indiquent une pratique de l'attention à la terre (Bonnefoy, 1992(c), p. 127-128).

En premier lieu, on constate que Bonnefoy a le souci de tâcher de comprendre « l'inscription et l'enchaînement spatialisant du texte visuel » (Carani, 1996-1997, p. 114) — le bleu d'en haut qui reparait dans la partie basse de la toile, par exemple —, de même que les propriétés ductiles du matériau pictural — les couleurs qui se fondent l'une à l'autre. Cet espace et ces propriétés du tableau, et ce que va en extraire Bonnefoy, on peut les comprendre à partir de ce que Gilles Deleuze appelle le diagramme, qui est « l'ensemble opératoire des lignes et des zones, des traits et des taches asignifiants et non représentatifs » (Deleuze, 1981, p. 66). Deleuze explique que la fonction du diagramme est de suggérer, et plus précisément, « d'introduire des possibilités de faits » (*idem*), d'où peut surgir une figure. Bien entendu, ce concept du diagramme s'applique spécifiquement chez Deleuze à l'acte de peindre, mais il constitue pour le regard descripteur qui m'intéresse un modèle intéressant. En effet, Bonnefoy, observant *le Nuage rouge*, ne saurait restreindre sa lecture à la simple nomenclature des aspects non représentatifs du tableau. Au contraire, ces aspects sont suggestifs et enclenchent le travail de la vision. Cette vision est dès lors prise en charge par l'*ekphrasis*, qui se donne pour tâche de faire sentir que le tableau cache une intimité avec le monde sensible. Ainsi, Bonnefoy décrit le blanc comme étant l'écume de la mer ; les fontes des couleurs,

comme la levée d'une brume. Tout en tentant de rejoindre ce que furent les premières affections de Mondrian, il projette dans la chair opaque de la peinture ses propres désirs, ce qui gouverne sa poétique : une inlassable « attention à la terre ».

Chez Bonnefoy, les exemples de ce mode singulier de projection sont multiples. Nous nous contenterons de revenir sur un seul, tiré d'un essai sur les peintures de Nasser Assar. Dans le noir ou le bleu de ces peintures, couleurs qui s'étalent « sur les légères irisations d'un fond parfois monochrome » (« Nasser Assar », Bonnefoy, 1989, p. 19), Bonnefoy ne voit rien d'abstrait, mais de la lumière, des formes qui sont à la fois « les fleurs — ou les oiseaux, les arbres, les montagnes, “les flammes des éclairs plutôt mortes que vues”, les nuées — d'un étrange pays où l'eau, l'air et le feu entraînent au loin la terre, sable qui glisse, qui se divise, sous l'empreinte des pas du ciel » (*ibid.*, p. 19-20). Dans les indications brèves du peintre, le poète fait lever des possibles (fleurs *ou* oiseaux *ou* arbres). La tâche herméneutique de celui qui observe et décrit un tableau relève dès lors d'une tâche proprement poétique, c'est-à-dire qu'elle consiste à « percevoir des apparitions là où le “prosateur” ne veut que décrire des apparences » (« Raymond Mason », Bonnefoy, 1989, p. 23).

Dans un article sur l'*ekphrasis* littéraire, Michael Riffaterre s'attarde à l'investissement subjectif de celui qui regarde et commente un tableau, ainsi qu'à la « levée des possibles » que nous venons d'évoquer. Riffaterre montre bien que le texte littéraire déchiffre en partie le tableau, mais plus encore celui qui le regarde : « C'est l'interprétation du spectateur (de l'auteur) qui dicte la description, et non le contraire.

Au lieu de copier le tableau, en transcrivant dans les mots le dessin et les couleurs du peintre, l'*ekphrasis* l'imprègne et le colore d'une projection de l'écrivain » (Riffaterre, p. 220). Ce que Riffaterre formule est simple : il n'y a pas de doute que l'*ekphrasis* cherche à décrire certains éléments du tableau, mais, en raison de la présence de l'interprétation sur la description, « c'est un sujet *autre* que le peintre qui s'inscrit dans l'objet pictural [...]. Énoncé pour l'historien, et le critique d'art, l'*ekphrasis* reste énonciation pour l'écrivain » (*idem*). En effet, l'*ekphrasis* littéraire n'est pas la banale équivalence d'un tableau dans l'ordre du langage : elle est plutôt substitution (transformation) de ce tableau en texte, où s'exprime ce que l'écrivain a bien voulu voir de la peinture.

À ce titre, la description que Bonnefoy fait du nuage, élément central du tableau de Mondrian, paraît fort éclairante. Pour bien saisir tout ce que le nuage va éveiller chez Bonnefoy, il faut comprendre d'abord que les deux bandes, verte et bleue, qui séparent la toile, il les interprète comme une terre et un ciel d'origine, mêlés encore un peu « après leur création ou quelque déluge » (Bonnefoy, 1992(c), p. 128). Ainsi, à ses yeux, le nuage, à s'inscrire dans ce paysage, se revêt d'un aspect « augural ». La description qui suit va développer cette vision du nuage comme signe archaïque : « on se dit que c'est ici qu'il faut s'arrêter, ici, dans cette phosphorescence, qu'il faut allumer un feu, ici qu'il faut conduire entravée la bête du sacrifice » (*idem*). Et puisque la description file avec elle la métaphore : création, déluge, bête du sacrifice, il n'y a qu'un pas à faire pour retrouver dans ce tableau déjà si moderne « quelques-unes des catégories les plus spécifiques

autant que les plus anciennes de l'interrogation du divin » (*ibid.*, p. 129).

Un second regard sur le tableau fera dire à Bonnefoy que le nuage n'a pas, en fin de compte, cette netteté épiphanique qu'il avait cru déceler dans une première lecture : il serait une ardeur, mais qui se devise, une « lumière mais qui semble aussi un miroir », et aurait donc « dans son éclat la douceur qui dit plutôt la désillusion, la mélancolie » (*idem*). Bonnefoy poursuit en notant qu'il ne faudrait pas oublier que l'absolu du nuage « ne va durer qu'un instant, s'effacera dans des figures, des irisations de la couleur moins surprenantes déjà ; et que celles-ci vont se transformer à leur tour, à l'infini, ou se dissiper » (*ibid.*, p. 130). Cette description du nuage amène ensuite Bonnefoy à réfléchir sur les rapports qu'il entretient avec de véritables nuages, et sur ce qu'ils peuvent évoquer comme expérience existentielle. En cela, la description est révélatrice de ce que disait Riffaterre à propos de l'investissement subjectif qui se produit dans l'*ekphrasis* littéraire. Bonnefoy écrit : « J'ai regardé des nuages, combien de fois ! Et je me souviens de certains mais comme de moments de mon rapport à mon être propre, dans l'espace *troué* de leurs de la vie comme nous l'avons » (*idem*. C'est moi qui souligne). Cette pensée va directement influencer ce qu'il décrit du travail formel effectué par Mondrian. En effet, Bonnefoy constate que le peintre a taché furtivement de blanc et de bleu la surface et les contours du nuage, évitant le recours aux à-plats, qui auraient pu donner une impression de teinte uniforme, d'espace *non troué* justement. Mondrian n'a pas craint « de ce pinceau avoué, violent [...] de reconnaître les pulsions, les hésitations, les décisions rapides et hasar-

deuses d'un "moi" qu'il sent en lui sinon sans aspirations, du moins sans certitudes ni guide » (*idem*).

Bonnefoy jette un dernier regard sur *le Nuage rouge* avec en tête ce qu'il craint par-dessus tout : voir s'affirmer des formes artistiques dans leur « autonomie la plus orgueilleuse » (*ibid.*, p. 135), et conséquemment dans l'oubli qu'un monde existe en dehors d'elles. Ainsi aura-t-il vite fait de noter que sous l'autonomie apparente de ses images picturales — « une bannière à deux bandes, frappées d'une tache rouge » (*ibid.*, p. 136) —, le tableau de Mondrian cache un horizon : « aux confins du vert et du bleu, dans l'étroitesse d'un peu de blanc et de noir mais qui vibrent à l'infini » (*idem*), se signifierait donc une profondeur, une faille dans ce réseau fermé de l'œuvre d'art, bref l'hétérogène qui à jamais « dresse la présence contre l'image » (*idem*). Bonnefoy laisse entendre que le peintre, qui participe en cela à une quête poétique qui ressemble à la sienne, a sans doute perçu « la vérité d'existence sous la vérité d'écriture, le trouble dans le cristal » (*idem*). Ainsi, toute la force d'interprétation de Bonnefoy, dans ses descriptions de tableaux modernes, réside dans sa capacité (qui est aussi un profond désir) à préserver des liens entre signe et présence, faisant entrer des images dites abstraites dans, selon la belle expression de Merleau-Ponty, « la logique allusive du monde » (Merleau-Ponty, 1992, p. 91).

Dans la mise en branle de descriptions qui donnent un sens à des images de l'abstraction, Bonnefoy se trouve sans cesse hanté par la même interrogation : comment un peintre peut-il faire sentir une présence ? Les réponses proposées semblent très souvent indiquer que le peintre

peut y parvenir s'il se soucie d'approfondir à la fois le visible et sa vision.

Alexandre Hollan fait partie de ces artistes qui, aux yeux de Bonnefoy, sont en mesure, par l'approfondissement d'une perspective intérieure qui déborde le regard et se confond avec l'invisible, de faire advenir cette présence. Pour Hollan, regarder consiste à « rejoindre ce point, à l'intérieur de ce qu'il regarde, d'où l'être propre de cet objet, de cette existence s'élance, s'unit à sa figure visible, la doue de rayonnement » (« Alexandre Hollan », Bonnefoy, 1989, p. 148). Ainsi, les rougeolements qui se dégagent des tableaux du peintre, les « masses parfois presque totalement noires où il n'y a plus de formes marquées » (Bonnefoy, 1995, p. 56), Bonnefoy ne les associe pas à une couleur ou à un objet, mais bien à ce qu'il appelle une vibration. Hésitations de la vue et traversée des apparences qui se rattachent, selon lui, au « "si tu veux voir, écoute" de la tradition mystique, cet irremplaçable amont de la vraie peinture » (*ibid.*, p. 148-149). Cette dissolution des formes et des contours qui se font musique (les mots en poésie ne devaient-ils pas aussi devenir musique pour combattre l'abstraction ?), Bonnefoy la retrouve aussi dans les compositions non figuratives de Raoul Ubac. Dans les vibrations du « gris majeur » qui domine ces peintures se creuserait l'espace d'une conscience. En effet, l'objet de ces compositions constituerait à approfondir « quelques modes d'être qu'on sent accessibles autant que vrais, mais qu'il importe de mieux comprendre » (« Des fruits montant de l'abîme », Bonnefoy, 1992(a), p. 300). Sous le gris résonnerait une sensibilité, l'adhésion d'une personne à un rapport plus intérieur avec les apparences du

POÉSIE, PEINTURE :
ABSTRACTION ET APPROCHE DE L'IMMÉDIAT CHEZ YVES BONNEFOY

monde. Il me semble que se dit ici la chance qu'entrevoit Bonnefoy dans les œuvres abstraites de la peinture moderne : l'effacement de formes reconnaissables qui « permet à l'esprit, approchant de son vrai objet, de se détourner des séductions de l'apparence ordinaire, et d'accéder à un calme qui accroît sa lucidité » (Bonnefoy, 1995, p. 55).

 Références

- BONNEFOY, Yves, *la Journée d'Alexandre Hollan*, Paris, Le Temps qu'il fait, 1995.
- — —, *Rome 1630 : l'horizon du premier baroque* suivi de *Un des siècles du culte des images*, Paris, Flammarion, 1994 [1970].
- — —, *l'Improbable et autres essais* suivi de *Un rêve fait à Mantoue*, Paris, Gallimard (Folio essais), 1992(a).
- — —, *Alecbinsky, les traversées*, Montpellier, Fata Morgana, 1992(b).
- — —, *le Nuage rouge*, Paris, Mercure de France, 1992(c) [1977].
- — —, *Rue Traversière et autres récits en rêve*, Paris, Gallimard (Poésie), 1992(d).
- — —, *Entretiens sur la poésie*, Paris, Mercure de France, 1990.
- — —, *Sur un sculpteur et des peintres*, Paris, Plon, 1989.
- CARANI, Marie, « Dépasser l'arrêt sur l'iconicité. Une étude de cas : la peinture du figuratif québécois Jean-Paul Lemieux » dans *Visio*, vol. 1, 3 (automne 1996-hiver 1997), p. 99-125.
- CORVIN, Michel, « la Passion des mots », dans Jean-Pierre Guillermin, *Des mots et des couleurs II*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1986.
- DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, La Différence, 1981.
- ESTEBAN, Claude, « l'Immédiat et l'inaccessible », dans *Critique*, tome XXXIII, 365 (octobre 1977), p. 913-948.
- FRANCASTEL, Pierre, *Études de sociologie de l'art*, Paris, Gallimard (Collection Tel), 1989 [Denoël, 1970].
- KIBÉDI-VARGA, Aron, « Un métadiscours indirect : le discours poétique sur la peinture », dans *la Littérature et ses doubles*, textes réunis par Leo H. Høck, C.R.I.N. 13, Groningue, 1985, p. 19-34.
- MARIN, LOUIS, « Mimésis et description », dans *De la représentation*, Paris, Seuil Gallimard, 1994.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *l'Œil et l'Esprit*, préf. de Claude Lefort, Paris, Gallimard (Folio essais), 1996 [1964].
- — —, *la Prose du monde*, Paris, Gallimard (Tel), 1992 [1969].
- MOSER-VERREY, Monique, « Chorégraphies narrées ou la question de l'ekphrasis », dans *la Recherche littéraire. Objets et méthodes*, sous la direction de Claude Duchet et Stéphane Vachon, Paris / Montréal, XYZ éditeur / Presses Universitaires de Vincennes, 1993, p. 193-204.
- RIFFATERRE, Michael, « l'Illusion d'ekphrasis », dans *la Pensée de l'image. Signification et figuration dans le texte et dans la peinture*, sous la direction de Gisèle Mathieu-Castellani, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 1994.
- SAINT-MARTIN, Fernande, *Structures de l'espace pictural*, Montréal, éditions HMH, 1968.
- VOUILLOUX, Bernard, « la description du tableau : la peinture et l'innommable », dans *Littérature*, 73 (février 1989), p. 61-82.
- — —, *l'Interstice figural*, Sainte-Foy, Le Griffon d'argile, 1994.