

A la recherche d'un lieu perdu. *Le Grand Espace* d'Yves Bonnefoy ou l'art de bâtir son « arrière-pays »

SIMONA POLLICINO*

MOTS-CLÉS : espace, musée, images, mémoire, rêveries, dedans/dehors.

KEYWORDS: Space, Museum, Images, Memory, Reveries, Inside/outside.

*Je voulais de l'écriture qu'elle soit, non le déploiement d'un rêve...
mais l'épreuve par laquelle on peut se prouver, et à soi-même
d'abord, digne de vivre là où la vie a son lieu, c'est-à-dire « ici »,
« maintenant », dans la présence des autres êtres.*

Yves Bonnefoy, *L'Ordalie*, 1975

1. Petit ou grand espace ?

Poète, traducteur et critique littéraire fécond, Yves Bonnefoy a beaucoup écrit aussi sur les arts figuratifs et sur la relation avec les images et les lieux d'art observés.¹ Également nombreux sont les récentes contributions et les commentaires critiques sur ses essais, lesquels enrichissent la vaste bibliographie

* Chercheuse postdoctorale à l'Université de Padoue.

¹ Parmi les essais les plus importants : *Peintures murales de la France gothique*, Paris, Hartmann, 1954 ; *L'improbable*, Paris, Mercure de France, 1959 ; *Un rêve fait à Mantoue*, Paris, Mercure de France, 1967 ; *Rome, 1630 : l'horizon du premier baroque*, Paris, Flammarion, 1970 ; *Sur un sculpteur et des peintres*, Paris, Plon, 1989 ; *Alberto Giacometti*, Paris, Flammarion, 1991 ; *Remarques sur le dessin*, Paris, Mercure de France, 1990 ; *Dessin, couleur et lumière*, Paris, Mercure de France, 1993 ; *Poésie et architecture*, Bordeaux, William Blake & Co., 2001, *Remarques sur le regard*, Paris, Calmann-Lévy, 2002 ; *Goya, les peintures noires*, Bordeaux, William Bake & Co., 2006, *Art et nature, les enjeux de leur relation*, Lugano, Pagine d'Arte, 2009 ; *Pensées d'étoffe ou d'argile*, Paris, L'Herne, coll. « Carnets », 2010 ; *La Beauté dès le premier jour*, Bordeaux, William Blake & Co., 2010.

déjà existante.² Parmi ceux-ci, la communication intitulée « Yves Bonnefoy et le musée » qu'Alain Madeleine-Perdrillat a présentée au colloque de Cerisy-la-Salle en 2006³ nous a fourni l'occasion de réfléchir sur le rapport de Bonnefoy spécifiquement à ce lieu, surtout à la lumière de la publication ultérieure de son essai *Le Grand Espace*. Dans cet article, nous allons mettre en relation les considérations exprimées lors du colloque avec les réflexions ultérieures de Bonnefoy lui-même, afin de comprendre l'évolution et la valeur de l'espace artistique – en l'occurrence le musée – dans son imaginaire et dans sa poétique. L'auteur de la contribution constate l'absence, dans la production de Bonnefoy, d'une étude consacrée à la notion de « musée » et à l'analyse de cet espace, encore que le poète français soit un grand visiteur de musées et qu'il affirme : « Il n'y a pas de livre que je voudrais davantage écrire qu'un récit des musées du monde » (Bonnefoy, 1992 : 181). En effet, Madeleine-Perdrillat retrouve dans ces mots de Bonnefoy la justification à cette plausible lacune en soulignant qu'il ne voudrait pas écrire un essai, mais plutôt un « récit ».⁴ Chez Bonnefoy la forme du récit se distingue pour l'acception « en rêve » qui définit la particularité de certains de ses écrits (pensons, entre autres, à *L'Arrière-pays* ou bien à *Rue Traversière*). Par une telle dénomination l'auteur sans doute distingue cette

² On ne mentionne que quelques études et ouvrages collectifs : W. Greene Robert, « Les écrits d'Yves Bonnefoy sur les arts plastiques, dans Yves Bonnefoy », *Sud*, Colloque Cerisy, 1985, p. 229-246 ; *Yves Bonnefoy : poésie, art et pensée*, Actes du colloque du centre de recherches sur la poésie contemporaine de l'Université de Pau, 1986 ; *Yves Bonnefoy, poésie, peinture, musique*, Actes du Colloque de Strasbourg, dir. M. Finck, Presses universitaires de Strasbourg, 1995 ; A. Pearre, *La présence de l'image : Yves Bonnefoy face à neuf artistes plastiques*, Amsterdam, Rodopi, 1995 ; R. Labrusse, « L'Énigme du dessin », in M. Finck, D. Lançon, M. Staiber (éds.), *Yves Bonnefoy et l'Europe du vingtième siècle*, Presses universitaires de Strasbourg, 2003, p. 311-320 ; S. Agosti, « Yves Bonnefoy et les arts plastiques : quelques remarques à partir de la notion de présence », in M. Finck, D. Lançon, M. Staiber (éds.), *op. cit.*, p. 321-330 ; L. Pinet-Thélot, « Bonnefoy et Jaccottet devant Morandi », in M. Finck, D. Lançon, M. Staiber (éds.), p. 331-342.

³ Cette contribution paraît dans les actes du colloque dirigés par Daniel Lançon et Patrick Née, *Yves Bonnefoy. Poésie, recherche et savoirs*, Paris, Hermann éditeurs, 2007, p. 166-184.

⁴ Sur cette distinction, consulter M.-C. Dumas, « Le récit en rêve ou "l'autre chemin" », in *Yves Bonnefoy et l'Europe du vingtième siècle*, textes réunis par M. Finck, D. Lançon, M. Staiber (éds.), Presses Universitaires de Strasbourg, 2003, p. 185-195 ; F. Scotto, « Entre présence et disparition », *Europe* (Yves Bonnefoy), n.°s 890-891, juin-juillet 2003, p. 120-129 ; S. Agosti, « Les "récits en rêve" d'Yves Bonnefoy ou la quête des figures perdues », in *Yves Bonnefoy, Le temps qu'il fait*, 1998 ; J. E. Jackson, *À la souche obscure des rêves, la dialectique de l'écriture chez Yves Bonnefoy*, Paris, Mercure de France, 1993.

pratique du récit par rapport aux autres formes déjà existantes telles que le poème en prose utilisé par Baudelaire et Mallarmé ou le récit *de* rêve freudien. Tout en faisant du rêve le point de départ de l'acte d'écriture, le récit *en* rêve de Bonnefoy ne prend pas de distance du rêve lui-même (à la différence du récit *de* rêve qui en psychanalyse correspond à la verbalisation ultérieure du rêve comme objet extérieur). Au contraire, cette forme d'expression découle d'une immersion dans l'espace-temps onirique et en même temps affirme la notion fondamentale de *présence*. On peut déduire que, lorsque Bonnefoy qualifie *Le Grand Espace* d'un ensemble de « fragments », de « débuts de récit de rêve », il se réfère spécifiquement à sa conception du récit *en* rêve. Cette forme se prêterait mieux que l'autre à accueillir les suggestions que des foyers chargés d'imaginaire tels que les musées peuvent faire surgir « au même titre que les œuvres, les images, qu'ils abritent » (Madeleine-Perdrillat, 2007 : 167). Lorsqu'il pense à la forme écrite qu'il voudrait dédier aux « petits musées italiens », Bonnefoy précise également qu'il s'agit d'un chapitre « elliptique [...], allusif, presque muet » (Bonnefoy, 1992 : 181). D'autres réflexions éparses de Bonnefoy amènent Madeleine-Perdrillat à la conclusion que le poète privilégie les espaces réduits – surtout les petits musées italiens et américains – car il lui semble qu'ils gardent, dans leur silence, ce pouvoir émouvant et suggestif que les grands musées n'offrent plus ou très rarement. En plusieurs occasions Bonnefoy a avoué sa prédilection pour les endroits artistiques cachés et moins connus, donc plus intimes et mystérieux. Dans un entretien il déclare : « J'ai toujours été fasciné, dans les petits musées de petites villes, par l'idée d'un peintre obscur, oublié, qui regarderait un autre monde en puissance dans l'inaperçu d'une toile aujourd'hui à moitié dépeinte ou même, pourquoi pas, déchirée à l'un de ses bords » (Bonnefoy, 2010 : 42). Cela pourrait faire penser à une certaine réserve envers les lieux ou les œuvres aux contours clairs, sûrs et bien délimités et en revanche à une orientation plus profonde et spontanée vers un espace idéal, qui doit encore être bâti ou simplement « “qui n'existe pas” et pourtant appelle et guide » (*ibid.* : 263). D'un certain lieu, Bonnefoy admirerait une manière particulière de parler à son observateur, d'évoquer des images, de susciter sa dimension imaginaire, rêveuse. Il s'agit d'un espace qui interagit dynamiquement avec l'individu, mais qui procède par un « mode négatif », à savoir par l'inachevé et le vide.⁵ Telle est la « qualité poétique »

⁵ Ailleurs Bonnefoy ne perd pas l'occasion de préciser : « [...] j'aime l'admirable *opus incertum* qui peut utiliser les pierres les plus grossières pour cette métamorphose par quoi des murs deviennent de l'être, par quoi l'espace se fait le lieu » (Bonnefoy, 2001 : 15).

de certains petits musées chargés de réalité et de finitude qui s'opposent aux grands musées abstraits (Madeleine-Perdrillat, 2007 : 174). D'ailleurs, Bonnefoy lui-même l'observe : « Contre les grands musées, imaginaires ou non, et les idées abstraites, ils enseignent qu'une image a besoin d'un sol, d'une matière sensible où se former et paraître » (Bonnefoy, 1980 : 153). Dans cette perspective, du fait d'exposer les œuvres d'art d'une manière pour ainsi dire « raisonnée », de les cumuler et les cataloguer, les grands musées empêchent les visiteurs de suivre leurs propres inclinaisons et de s'abandonner à l'imagination et à la rêverie : « Ni l'ombre ni le hasard n'y ont de place, le silence s'y fait rare, et sur les tableaux bien lustrés, bien identifiés et classés, les outrages du temps sont habilement effacés par les restaurateurs (autant que faire se peut) » (Madeleine-Perdrillat, 2007 : 177).

Le silence sur les grands musées qu'on peut constater chez Bonnefoy essayiste et conteur, amène indirectement l'auteur de cette communication à une conclusion : d'un côté les grandes salles d'exposition tendent à la « neutralité », c'est-à-dire on y vit une expérience purement extérieure, puisqu'on y installe l'œuvre parfaite, d'une Beauté idéale, donc détachée d'un contexte qui en témoignerait la finitude et la « présence » ; de l'autre côté, dans les petits musées, dont les salles sont presque désertes, les œuvres sont conservées de sorte à ce qu'elles provoquent, par l'éloignement de l'observateur dans le temps et dans l'espace, une sorte d'« égarement » fécond de l'imagination. Bonnefoy lui-même l'a bien expliqué :

Objets mystérieux, que je rencontre parfois, dans une église, un musée, et qui me font m'arrêter comme encore à un carrefour. Beaux et graves comme ils sont, j'en emplis ce que j'ai vu de la terre : mais c'est par un élan qui la dépossède, à chaque fois... En vérité, il suffit que quelque chose me touche – et cela peut-être la plus humble, une cuillère d'étain, une boîte de fer rouillée dans ses images d'un autre siècle, un jardin aperçu à travers une haie, un râteau posé contre un mur, un chant de servante dans l'autre salle – pour que l'être se clive, et sa lumière, et que je sois en exil. (Bonnefoy, 2005 : 23-24).

Etant présent au colloque de Cerisy, Bonnefoy a pu intervenir après la présentation de Madeleine-Perdrillat et tout de suite rectifier son présupposé de départ. S'il était vrai, à cette époque-là, qu'il n'avait rien publié sur les grands musées, il n'en reste pas moins que, quelques années auparavant, on lui avait demandé de collaborer à la création d'un film sur le Louvre. Ainsi Bonnefoy n'avait-il rédigé que quelques fragments dont certains seulement

ont été utilisés dans la réalisation d'un film dans laquelle postérieurement il ne s'est pas reconnu :

Ce que j'avais voulu, c'était, par ces approches donc fragmentaires, diverses, évoquer le grand espace (c'était mon titre) du Louvre du point de vue d'un visiteur ayant un besoin, une attente, dont lui-même ne savait rien, et qui s'attache donc à des aspects fugitifs, des œuvres particulières, ou tel ou tel de ses propres souvenirs.⁶

Poussé donc par le désir, non pas de « guider » dans les couloirs de la Grande Galerie où s'entassent les groupes de touristes, mais plutôt de suggérer aux visiteurs virtuels des vagabondages imaginaires et des « épiphanies du hasard »,⁷ Bonnefoy reprend, en les modifiant, ces pages destinées au début à devenir un « scénario ». Il s'agit de textes écrits en 1993 et rassemblés en 2008 dans les éditions Galilée. A cette époque, Bonnefoy accordait la requête du directeur du service culturel du Louvre, Jean Galard, dont le propos était de produire un film-documentaire sur le musée parisien. Toutefois, ce que Bonnefoy écrit librement – « à son idée » – ne répond pas vraiment au projet initial. Ainsi dans la *Prière d'insérer* de l'édition parisienne Bonnefoy écrit :

Ce que son auteur désirait, rêvait, essaya de faire exister, ne désespère pas de voir exister un jour, du fait de quelque écrivain, ou cinéaste, c'est une parole qui, bénéficiant d'un écran où des images paraissent ou disparaissent aussi, se métamorphosent, se penchent sur le texte qui les questionne, peut accéder à un second degré du pouvoir d'évoquer, ou celui de comprendre. Rien de cela, pour autant, n'est ne serait-ce qu'ébauché dans *Le Grand Espace*. Peut-être y verra-t-on, toutefois, quels lieux de réflexion ou d'errance on peut vouloir opposer aux musées d'aujourd'hui, que ceux-ci soient réels ou imaginaires. (Bonnefoy, 2008).

2. Entre le « vrai lieu » et la rêverie de son dépassement

Par rapport aux autres écrits en prose de Bonnefoy, *Le Grand Espace* se distingue pour son caractère fragmentaire et composite. Cependant, à l'instar de

⁶ Ce sont les mots de Bonnefoy prononcés dans le débat suivant l'intervention (Madeleine-Perdrillat, 2007 : 185).

⁷ Bonnefoy en est convaincu : « Alors justement que la prise de conscience du hasard, de son mystère, c'est ce qui aide le mieux à comprendre le projet des artistes, cette pensée qu'ils ont ou plutôt qu'ils sont du hasard, de la finitude » (Madeleine-Perdrillat, 2007 : 185).

ceux-ci, ce texte garde une qualité fondamentale : il s'ouvre à l'exploration du rêve et de l'inconscient tout en restant ancré à la réalité. D'ailleurs, Bonnefoy l'affirme :

Le récit, ce que je crois qu'on peut désigner par ce mot, c'est ce qui ne donne forme à son rêve qu'en accord avec les lois qui gouvernent la réalité comme nous avons à la reconnaître [...] le récit ne met pas en question les lois de fer, celles qui font qu'il y a du possible mais aussi de l'impossible ; son rêve reconnaît la vérité. (Bonnefoy, 2001a : 30-31).

Il faudrait souligner justement cette coexistence chez le poète français d'un attachement à la finitude et à l'évidence de *l'ici et maintenant* et la tension – ou plutôt la tentation ? – d'une dimension autre qui pourtant ne l'exclue nullement. Parmi les espaces qui inspirent l'univers poétique de Bonnefoy, il y en a de réels, comme les lieux d'art qu'il connaît pendant ses nombreux voyages (pensons à l'Italie⁸), mais aussi d'imaginaires ou mythiques (l'orangerie, l'arrière-pays, etc.). Quoi qu'il en soit, tous orientent le poète dans une sorte de « topographie de l'imaginaire » qu'il trace parallèlement à son parcours existentiel et poétique. Ces lieux sont à l'origine d'un va-et-vient continu entre le réel et l'imaginaire et, au fil de la mémoire, ils balisent son chemin de vie. La preuve en est *L'Arrière-Pays* dont la rêverie suit l'exploration de ces voies en en revivant les émotions, les visions et les désirs inaboutis. L'auteur l'affirme avec conviction : ce « pays d'essence plus haute » (Bonnefoy, 2005 : 9) est bien loin de dépasser les limites de son vécu ; au contraire, il fait partie intégrante de son existence, il est son envers, il coïncide en même temps avec la sensation d'un manque et l'indispensable espoir qui demeure dans chaque individu. On a comme le pressentiment d'un « pays en profondeur, défendu par l'ampleur de ses montagnes, scellé comme l'inconscient » (Bonnefoy, 2005 : 17), qui se manifeste seulement à certains instants ontophaniques survenant par hasard, tout comme la mémoire involontaire.⁹

⁸ Bonnefoy affirme : « [...] l'Italie fut pour moi, dans la vie vécue ou imaginée, tout un labyrinthe de leurres autant que de leçons de sagesse, tout un réseau de signes de mystérieuse promesse » ; et encore « L'art italien à son plus haut, c'est à tous le moins cette lucidité, cette veille. Et il m'a enseigné de reconnaître que, de ce fait, c'était lui ce qui vaut, c'est qui est réel, en lieu et place de l'emploi chimérique que j'en avais fait, tout d'abord » (Bonnefoy, 2005 : 163-164 ; 174-175).

⁹ Voir à ce propos l'autre étude d'Alain Madeleine-Perdrillat (1976). En comparant l'expérience de l'arrière-pays à celle de l'espace chez Proust, l'auteur note que ce dernier

On peut déduire alors que dans la forme du « récit en rêve » Bonnefoy réaffirme sa notion de « présence ». ¹⁰ Dans cet espace d'écriture, l'auteur expérimente un parcours à la lisière du rêve et de l'inconscient, sans jamais perdre le rapport avec le sensible. A l'origine de ce voyage intérieur, il y a toujours un lieu, une œuvre d'art, un paysage, un souvenir de l'enfance qui activent le déploiement d'une exploration. Au niveau linguistique et stylistique, la syntaxe suit le flux de la pensée et reflète son allure fragmentée et labyrinthique. Tout comme pour G. Bachelard, chez Bonnefoy l'imagination va toujours de pair avec le langage et avec la conscience ; il faut que celle-ci soit guidée et contrôlée dans l'écriture afin qu'elle ne cède pas aux pulsions de l'inconscient. De là, elle procède par associations, parfois inouïes, glissements et ellipses, mais toujours orientée par des sensations de veille qui permettent de reconstruire toute la présence et la plénitude d'une dimension autre vers laquelle on aspire. Toujours dans cette perspective, l'imagination et la mémoire s'entremêlent dans les mailles du récit et se fondent dans un seul mouvement. ¹¹ La mémoire a notamment pour Bonnefoy la fonction de verbaliser le souvenir par le biais de l'enfance, en permettant l'accès à une dimension qui autrement resterait obscure et inaccessible.

vit l'espace avec un sentiment de malheur lié au désir d'arriver à quelque chose, de le posséder. Ici l'écart entre le réel et l'imaginaire reste donc tout à fait irréductible. En revanche : « L'arrière-pays évite la confrontation directe entre l'imaginaire et le réel et les détache doucement l'un de l'autre en condensant autour d'un point fictif tout l'imaginaire qui imprégnait le réel [...] Alors l'imaginaire et le réel ne s'opposent ni ne se recouvrent plus ; ils sont l'un l'autre dans un rapport d'alternance et de réciprocité, ils ne sont même que ce rapport, qui agit comme une force transportant celui qui a consenti à entrer dans son champ » (Madeleine-Perdrillat, 1976 : 53).

¹⁰ Partout dans son œuvre Bonnefoy essaye de définir cette notion pour lui fondamentale : « Et la présence est par nature ou plutôt par droit – un droit que nous nous sommes donné – ce qui transcende les signes ; ce qui s'absente de tout emploi qu'on puisse faire des signes ». (Bonnefoy, 1993 : 217). Et encore « cette impression de participer à une réalité soudain plus immédiate et pourtant aussi plus une et plus intérieure à notre être, c'est ce que j'ai coutume de désigner par les mots de *présence*, de sentiment de présence ». (Bonnefoy, 1990 : 310).

¹¹ Bachelard l'avait déjà observé : « Dans leur primitivité psychique, Imagination et Mémoire apparaissent en un complexe indissoluble. On les analyse mal en les rattachant à la perception. Le passé remémoré n'est pas simplement un passé de perception. Déjà, puisqu'on se souvient, dans une rêverie le passé se désigne comme une valeur d'image. L'imagination colore dès l'origine des tableaux qu'elle aimera à revoir ». (G. Bachelard, 1960: 86).

De même que les autres « espaces de spéculation » comme par exemple les lieux naturels et d'art d'Italie où Bonnefoy s'abandonne « au rêve » (Bonnefoy, 2005 : 167), le musée du Louvre inspire un « vagabondage de l'écriture [...] cheminement par des lieux et parmi des œuvres qui n'étaient que parfois les salles ou les peintures du Louvre, et plutôt le rapport d'une personne à soi-même, fût-il cherché dans des rêves, qu'un souci d'expliquer ou d'informer » (Bonnefoy, 2008 : 9).

Ainsi l'espace, ne faisant qu'un avec le temps, dans l'écriture devient-il le mode d'appréhension de soi-même, aussi bien le terrain de la prise de conscience de sa propre présence que d'un « côtoiement » de son inconscient (cf. F. Scotto, *op. cit.* : 121, note 4). L'espace s'offre d'abord tant par des impressions visuelles (ses formes, ses couleurs, ses éléments naturels et ses constructions en pierres, etc.) que par l'évocation d'autres lieux qu'on a habités et aimés dans le passé, et qui lui confèrent sa valeur existentielle. Et c'est justement la qualité affective du « vrai lieu » que Bonnefoy voudrait conserver par le moyen de la parole. Bien que les mots ne puissent pas garder entièrement l'émotion vécue dans un tel lieu précis à un tel moment, elles témoignent tout de même de l'immédiateté de l'être sensible dans un espace-temps.

Les salles du Louvre et les œuvres d'art qui s'y trouvent exposées ne sont qu'un prétexte pour décrire un espace plus vaste, « un champ d'apparitions et d'effondrements, de rencontres brusques et de longs cheminements, avec des moments d'espérance et au péril de tous fantasmes : l'espace même qu'ouvre l'image dans la conscience du monde » (Bonnefoy, 2008 : 10-11). L'écriture, pour sa part, s'offre en tant que moyen pour cerner ce mouvement « rêveur » du sujet, dans lequel s'entremêlent des descriptions et des évocations, des pensées et des associations, toujours dans un état de conscience.

3. L'espace du musée : du déplacement physique au chemin de l'âme

Il est bien évident dès le début que ce n'est ni la forme ni les mots du récit qui comptent, mais plutôt les images qui le suscitent : voilà pourquoi *Le Grand Espace*, même après quelques corrections et rectifications de l'auteur, ne reste qu'une juxtaposition de « mini-chapitres » dont les mots – l'« autre parole » chère à Bonnefoy – sont ceux des images au fur et à mesure aperçues et admirées (Bonnefoy, 2008 : 13). Cela expliquerait l'analogie de disposition, soulignée par Bonnefoy lui-même, entre le sujet écrivain et l'enfant qu'il a été : « J'aurais voulu entrer enfant dans un lieu comme celui-ci » (Bonnefoy, 2008 :

17). A la manière d'un enfant et avec la même curiosité, il se laisse transporter par l'intensité des images bien avant de trouver les mots qui puissent l'exprimer. L'enfance joue un rôle fondamental dans la poétique de Bonnefoy : elle est synonyme d'authenticité et d'immédiateté de la relation au monde. En tant qu'observateur – tantôt émerveillé tantôt effrayé – de ce monde, Bonnefoy vit son expérience à travers une sorte de « régression » vers une dimension pré-langagière, en laissant apparaître « par en dessous l'enfant regardant le monde ». ¹² Le long d'un chemin qui ne suit aucun plan préétabli, si ce n'est le flux de la mémoire et de la méditation, ici on assiste au vagabondage d'un regard qui, à la manière de l'objectif d'une caméra – ce qui trahit la finalité cinématographique du texte conçu dans la forme d'un documentaire –, capture tous les fragments de beauté et de luminosité pour les fondre dans une vision unitaire et une conscience renouvelée du monde.

3.1. Espace géométrique et architecture humaine

Le regard rêveur de Bonnefoy procède parmi les formes et les objets les plus divers ; comme un voyageur étranger il aperçoit, observe, pénètre un univers de représentation, peint, sculpté ou bâti. A chaque étape de son déplacement physique dans l'espace, quelque chose de son état intérieur se transforme, un morceau de son passé ; « la pièce qui manque au puzzle » (Bonnefoy, 2008 : 37) vient s'ajouter et participe à la construction de son expérience. Ainsi Bonnefoy va-t-il à la découverte de détails de sa propre existence ensevelis sous la poudre du temps, des « parcelles qui avaient été non tant refoulées qu'embroussaillées, recouvertes, fautes dans mon emploi des mots d'un plan convenable pour les dire » (Bonnefoy, 2010 : 232).

La pyramide, par exemple, devient un sablier indiquant l'écoulement du temps, ici celui de la visite. Cet aspect en fait une métaphore spatiale¹³ de la vie et de sa durée finie. Il en va de même avec les restes d'un château : même s'il

¹² Cf. Y. Bonnefoy, « L'Europe, le XXe siècle, la poésie. Michèle Finck, Daniel Lançon et Maryse Staiber s'entretiennent avec Yves Bonnefoy », in: Finck, M. *et al.*, 2003: 10, *passim*.

¹³ Georges Matoré distingue une typologie d'image qui relève de l'expérience subjective et comporte un processus mobile, c'est-à-dire d'un « transport » : « l'image garde souvent, au plus profond d'elle-même, la trace de ses valeurs originelles [...] l'image se souvient. Elle est à la fois potentialité et nostalgie » (Matoré, 1976 : 33). Concernant spécifiquement les métaphores spatiales, elles « expriment un dynamisme particulier : l'espace

n'en subsiste que les fondements et les bas murs, on peut apprécier le silence et la beauté des dernières pierres entassées. Celles-ci laissent imaginer un « château des ambitions, de l'orgueil, de la violence, des rêves » qui dans cette circonstance symbolise plutôt la concentration et la simplicité incarnées dans d'autres éléments tels que l'arbre, le rocher, le ruisseau, le chant de l'oiseau, le nuage (Bonnefoy, 2008 : 20). Quand bien même ces assemblages de pierres soient ceux de l'Égypte antique,¹⁴ lesquels, solennels et massifs, abritent les morts, les ténèbres, le néant, aux yeux du rêveur ils se transfigurent en symbole de grâce et de douceur, demeure de l'espoir et de l'« enfance sauvée »¹⁵ (Bonnefoy, 2008 : 26). En d'autres lieux Bonnefoy insiste sur la valeur symbolique de la structure de pierres et de l'espace qu'elle abrite. Même l'image d'une construction en ruines garde la trace d'un « effort commun de toutes les pierres », d'un « rapport harmonieux des longueurs, des largeurs, des hauteurs et d'autres formes qui s'y inscrivent » (Bonnefoy, 2001 : 13). Si d'une part Bonnefoy admire l'équilibre d'une salle au toit peint qui repose sur des colonnes, d'autre part il juge plus vraie « celle dont les murs n'ont pas besoin des mesures faites dans l'abstraction de l'espace géométrique pour accéder à une unité quasi organique, qui nous fait don du réel. La salle voûtée, la coupole sont l'instauration de l'être, si je puis dire » (Bonnefoy, 2001 : 14-15).

D'autres concepts géométriques trouvent des représentations concrètes dans les salles du Louvre et en même temps reflètent le voyage introspectif du visiteur. Les méandres du musée, ses couloirs, ses caves, ses cryptes ouvrent non seulement la voie vers un espace souterrain « au contact de la terre première informe » mais, en les parcourant, Bonnefoy a « l'impression de descendre dans les images plus bas que la pensée qui leur assura leur vie, plus bas que même toute pensée » (Bonnefoy, 2008 : 56-57). C'est comme descendre vers le centre – pourtant incertain – d'une matière « noire » et « impénétrée ». S'agirait-il seulement du « grand » espace du musée ou bien de la projection

étant essentiellement le lieu d'un parcours, tout élément qui s'y trouve placé manifeste une mobilité en quelque sorte intrinsèque » (Matoré, 1976 : 34).

¹⁴ Parmi les récits majeurs de Bonnefoy il y en a un intitulé « L'Égypte ». Cf. Y. Bonnefoy, *Rue Traversière et autres récits en rêve*, Paris, Gallimard, 1977.

¹⁵ La figure de Moïse à laquelle on fait référence, non seulement paraît dans le tableau de Poussin (*Moïse sauvé des eaux*) exposé au Louvre, mais compte parmi les images de passeurs et de porteurs d'espoir plus chères à Bonnefoy. Le paradoxe qui alimente cette source féconde de son imaginaire démontre que l'enfant sauvé devient à son tour celui qui sauve.

d'une exploration sans repères de l'inconscient ? Où est alors le « centre » ? s'interroge Bonnefoy.

Comme l'observe Matoré le « centre »¹⁶ est une notion polarisatrice, affirme sa valeur de concentration et de profondeur de l'existence (Matoré, 1976 : 98). Dans le tourbillon des images et le vertige du grand espace, l'observateur s'égaré et n'arrive pas à retrouver un point de convergence de toutes les lignes. Et pourtant, Bonnefoy en est sûr : le musée doit recéler « un point où son infini se condense, peut-être dans un tableau ou un aspect d'un tableau ». Symboliquement il reconnaît ce « centre » dans le char du soleil dépeint par Delacroix. Comme le dieu des arts de son tableau, pour Bonnefoy, il faut chercher un « centre », surmonter l'abîme, l'emporter sur le chaos, lutter contre le piège des images vides de sens et de finitude (Bonnefoy, 2008 : 58).

3.2. Peintures qui parlent, mots qui peignent ou le pouvoir des images

Bonnefoy réserve une attention particulière aux œuvres des plus grands peintres contemporains et du passé, surtout à ceux dont les images – de ce fait, à son avis, les plus belles – n'oublient pas leur nature essentiellement illusoire, voire savent en garder la conscience. Ces quelques tableaux – du moins ceux qui interagissent en tant que « miroir » pour l'observateur – semblent se soustraire au leurre de la représentation et à celle que Bonnefoy définit la tentation de l'art ; à savoir celle de s'échapper de ce monde et de promettre un idéal de perfection en dehors de ses confins. C'est le cas des *Saisons*, les quatre tableaux de Poussin exposés dans une salle octogonale et qui semblent se répondre l'un l'autre. Celle de Bonnefoy observateur n'est plus une description, mais bientôt l'évocation d'un espace familier : « c'est le débouché d'un couloir que j'ai suivi pendant des années, presque depuis ma naissance » (Bonnefoy, 2008 : 37). D'ailleurs, comme l'observait Bachelard, la maison d'enfance accueille tous les souvenirs d'un individu ; ceux-ci peuvent être localisés dans tous ses angles (cave, grenier, coins, couloirs), leurs refuges (Bachelard, 1961 : 27). Dans les souvenirs de Bonnefoy c'est un couloir souterrain, ça et là illuminé par quelques lampes qui pourtant n'ont pas l'intensité de la lumière qui suit la naissance. L'arrêt devant ces quatre peintures correspond en quelque sorte au bout du

¹⁶ À ce propos, Matoré cite Bachelard qui attribue au « centre » un rôle essentiel : « La vraie réserve de réalité est au centre. C'est le centre qui sauvegarde l'unité ; c'est le centre qui est l'élément de l'arithmétique du réel » (Matoré, 1976 : 98).

couloir, là où se conclut une étape de sa vie : « l'enfant qui aura grandi d'image en image, de désir en désir » (Bonnefoy, 2008 : 38).

Seulement certaines œuvres suscitent et accompagnent l'observateur dans une exploration intérieure, jusqu'au niveau de son inconscient. Celui auquel on fait référence ne coïncide pas avec l'inconscient de la peinture même, c'est-à-dire la même tentation de l'écriture de représenter quelque chose qui puisse remplacer la vie réelle. Il arrive, en revanche, que dans certaines images peintes ayant une qualité plus naturelle, évidente, ce ne sont plus les signes qui se substituent à la réalité, mais c'est plutôt celle-ci qui y domine renouvelée, transfigurée « et qui, de simplement être là, dans la paix du tableau ouvert aux rumeurs de l'arrière-monde semble nous inviter à une table dans la pénombre, chargée de fruits, et dissipe notre inquiétude » (Bonnefoy, 1977 : 324). Capable de ne saisir que la plénitude et le concret du sensible, cette autre peinture s'incarne dans le terrain de l'expérience par la couleur et ainsi « rassérène les mots [...] apaise l'angoisse « du poète » (Bonnefoy, 2008 : 41). En effet, le poète, par le langage, ne sait pas dire aussi exactement que le peintre, puisque les mots qu'il emploie ne sont pas liés aux choses par un rapport nécessaire, substantiel. Au contraire, les moyens de la peinture sont plus immédiats et moins ambigus :

Peindre, comme certains le font, et même aujourd'hui, prenant à la couleur qui, dès que posée sur la toile, se lève au-delà du sens, dissipe nos souvenirs, n'est rien que soi, dirait-on : on peut penser que c'est là de l'immédiat, et qu'a été déchiré le voile. (Bonnefoy, 1977 : 319).¹⁷

Tout en confiant dans le pouvoir d'incarnation de la couleur,¹⁸ le long de sa visite Bonnefoy porte son attention sur les œuvres dont l'auteur a voulu trouver « plus d'infini » dans les traits d'un dessein au crayon noir ou d'une

¹⁷ Sur la peinture et sur la figure du peintre voir aussi l'œuvre de Bachelard *Le droit de rêver*, et notamment le chapitre « Le peintre sollicité par les éléments ». Bachelard observe que, bien avant la réalisation de l'œuvre, le peintre fait l'expérience de la rêverie et de la méditation sur la nature des choses : « Le peintre, en effet, vit de trop près la révélation du monde par la lumière pour ne pas participer de tout son être à la naissance sans cesse renouvelée d'un univers. Aucun art n'est plus directement créateur, manifestement créateur que la peinture » (Bachelard, 1970 : 38).

¹⁸ Bachelard confère à la couleur une qualité fondamentale d'adhésion à la matière qu'elle représente : « la couleur est une force créante [...] travaille la matière [...] vit d'un constant échange de forces entre la matière et la lumière [...] pour le peintre, la couleur a une profondeur, elle a une épaisseur, elle se développe à la fois dans une dimension d'exubérance » (Bachelard, 1971 : 38).

gravure sur cuivre, car il pense « que la vraie couleur est de l'autre côté de la nuit, comme celle que l'on aperçoit dans le rêve » (Bonnefoy, 2008 : 51). Dans leur essentialité, les images dessinées en noir et blanc ou en gris peuvent faire jaillir de « grand rayons d'invisible » bien davantage que les couleurs. La relation d'interaction entre l'observateur et les images des gravures est d'autant plus concrète et intense qu'elle est sous le signe de la présence et de l'incarnation : « La gravure s'assied à notre table, nous lui parlons, l'invitons chez nous, nous lui confions nos soucis, la confions à nos espérances » (Bonnefoy, 2007 : 52).

4. L'espace artistique comme topographie de « l'enfant qui apprend le monde »

Aux yeux de Bonnefoy, la création artistique est comme une « marée », une sorte d'impulsion qui se soulève en créant un mouvement et puis se retire « dans ses lieux à elle, en haute mer, dans l'inconnu » (Bonnefoy, 2010 : 508). C'est pourquoi la meilleure manière de visiter un musée est de « s'écouler », comme si on suivait le cours d'un rivage, en gardant vive la perception des éléments – de l'eau de la mer – « dans les tempêtes ou bonasses de notre propre vie inconsciente ». En comparant les œuvres « parquées dans les salles » des musées à des « barques abandonnées », Bonnefoy exhorte le visiteur-rêveur à faire en sorte que, par son accès au côté obscur de sa propre conscience, ces mêmes œuvres « commencent à parler, à réapprendre à le faire ». Bien loin de ne chercher que des informations, le regard observateur doit s'abandonner au jaillissement d'évocations, suggestions, rêveries et leur laisser libre cours : « Il faut que sous notre regard ces murs – si épais, parfois, comme si on craignait des évasions – se dissipent, il faut que ces barques se remettent à flot, puis se dispersent » (Bonnefoy, 2010 : 509).

Contrairement à ce que Perdrillat avait supposé au colloque de Cerisy, même un grand espace artistique tel que le Louvre, où les œuvres sont apparemment bien montrées et éclairées, peut devenir pour l'observateur le terrain d'une quête intérieure. Cela revient à dire que ce lieu réel et objectif se transmute en espace de l'imaginaire et des rêves du sujet qui s'y trouve. En le parcourant comme un fleuve, ce dernier fait l'expérience d'un passage, non seulement d'une salle à l'autre du musée, mais aussi d'une dimension à une autre :

Côtoyant l'inconscient, y abordant sous la guise de ces arrivées en terre étrangère, touchant ainsi à ses enchaînements de signifiants et de signifiés, il advient qu'on

y aperçoit ce sur quoi ces signes prennent appui, dans le passé, dans l'enfance. D'où la virtualité autobiographique de ces fictions nées de l'espoir et de la désillusion quant à la puissance des signes. D'où leur capacité de remonter à travers le temps, celui de l'existence déjà vécue, alors même que c'est l'espace que l'on prétend parcourir. (Bonnefoy, 2010 : 232).

Le visiteur-voyageur va donc à la rencontre des œuvres en suivant ses rêveries d'enfance mais, soit que ces œuvres soient intactes ou abîmées, grandes ou modestes, qu'est-ce qu'il doit attendre vraiment d'elles ? Certaines, en particulier, permettent de réconcilier ses désirs et ses besoins ; d'où affirme Bonnefoy « quelle paix, le grand art, quel bien, le trop vaste musée, que je traverse à grands pas ! » (Bonnefoy, 2008 : 63).

On peut facilement présager qu'il vise, à la manière où un enfant saisit le monde –immédiate, intuitive et en dépit du langage – à retrouver un lien avec sa conscience et avec son passé. Ce voyage n'est pas exempt d'égarement et de confusion, car c'est par des voies inconscientes qu'il se réalise, ce qui fait qu'« on ne sait plus où l'on est, et qui on est, dans ces cours étranges. Tout s'y exaspère et s'y mêle. On s'y attarde comme on le fait la nuit dans le désordre du rêve » (Bonnefoy, 2008 : 49). Comme un « enfant au bord du sommeil », le visiteur suit ce double mouvement vers le monde et vers son dedans, en bougeant dans les vagues du grand art universel.

Au moment où sa démarche virtuelle se termine et il doit sortir du musée en suivant la marche silencieuse de la foule des visiteurs, pour Bonnefoy c'est comme émerger du fond du rêve, si bien qu'il se sent presque perdu, ne sachant plus s'il appartient encore à ce monde. Cependant le fait qu'il ait rêvé d'un autre monde ne signifie pas qu'il a cru à une illusion ; au contraire, il a nourri ce rêve de sa chair et de sa mémoire, c'est-à-dire de toute sa présence. Par le biais des œuvres de grands peintres, sculpteurs et architectes, Bonnefoy a fait l'expérience de la « synthèse de l'être dans la catégorie de l'espace ». Par ailleurs, il note qu'il a vécu cet espace en ayant une profonde conscience de son « centre », à savoir le même point où l'on est. Et la perception que l'on a des différents lieux, des objets, des paysages, n'est plus une simple perception par le regard, mais c'est un « être avec », un « être dans », « un passage dans l'invisible » (Bonnefoy, 2010 : 264).

Cela a permis une véritable révolution dans la mesure où, après avoir connu l'obscurité de son inconscient et de son passé, maintenant il accède à un « nouveau degré de conscience » et se laisse irradier par une lumière nouvelle (Bonnefoy, 2005 : 67). Tant il est vrai que ces quelques œuvres,

du fait de s'émanciper du signe et du verbal, ont témoigné d'une promesse, de l'espoir d'une adhésion à l'immédiat. Dans l'espace du musée, l'observateur « régresse » vers la dimension de l'enfance, la revisite d'une manière consciente et lucide, à la recherche de « ce qui ne serait pas image ou pensée ou rêve d'image » (Bonnefoy, 2010 : 38). Il s'agit alors d'un double voyage : d'abord un mouvement rétrospectif parmi les souvenirs d'images – plutôt que d'événements – du passé ; ensuite un élan de confiance vers l'avenir, « au-devant de lui-même ». Cela « pour que l'enfant qui apprend le monde n'ait pas d'emblée à renoncer à l'idée d'aimer, ne serait-ce qu'à un instant ou deux de son existence à venir » (Bonnefoy, 2008 : 47).

Déjà en méditant sur *l'arrière-pays* Bonnefoy parlait d'une sensation de réconfort et d'espoir qui lui venait en observant certaines œuvres peintes ou bâties ; ces images de proportion entre les diverses parties d'une construction ou d'un corps peint semblent avoir le pouvoir de détacher une forme de la matière brute et de délivrer l'esprit. De là, il s'interroge :

cette « simmetria », est-ce vraiment l'échelle qui permet de remonter du fond de la nuit, le filtre qui décante le regard qu'a troublé le foisonnement des fantasmes ? En fait les nombres aussi sont nos rêves, ils ne nous donnent des impressions de beauté qu'en faisant alliance avec les souvenirs, des désirs, qu'entretiennent en nous les pulsions les plus ordinairement charnelles, et leurs harmonies ont beau se tendre, se clarifier, se transmuter en une élégance qui semble de nature spirituelle, elles restent secrètement en relation avec ce qui se joue dans notre inconscient, c'est-à-dire dans les embûches de l'exister quotidien et parmi les rêves de celui-ci. (Bonnefoy, 2005 : 166).

Références bibliographiques

- ACKE, Daniel (1999), *Yves Bonnefoy essayiste. Modernité et présence*, Amsterdam, Rodopi.
- BACHELARD, Gaston (1957, rééd. 1961), *La poétique de l'espace*, Paris, P.U.F.
- (1961), *La Poétique de la rêverie*, Paris, P.U.F.
- (1970), *Le droit de rêver*, Paris, P.U.F.
- BONNEFOY, Yves (1977), *Le nuage rouge : essais sur la poétique*, Paris, Mercure de France.
- (1980), *L'improbable et autres essais*, Paris, Idées/Gallimard.
- (1990), *Entretiens sur la poésie*, Paris, Mercure de France.

- (1993), *La vie errante*, Paris, Mercure de France.
- (2001), *Poésie et architecture*, Bordeaux, William Blake & Co.
- (2001a), *Breton à l'avant de soi*, Tours, Farrago.
- (2005), (1972) *L'Arrière-pays*, Paris, Poésie/Gallimard.
- (2008), *Le Grand Espace*, Paris, Galilée.
- (2010), *L'Inachevable. Entretiens sur la poésie 1990-2010*, Paris, Albin Michel.
- FINCK, M., LANÇON, D., STAIBER, M. (éds.) (2003), *Yves Bonnefoy et l'Europe du vingtième siècle*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg.
- HAMON, Philippe (1995), « Littérature et musées », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n. 1, janvier-février, Paris, Armand Colin, p. 3-12.
- MATORÉ, Georges (1976), *L'espace humain*, Paris, Nizet.
- MADELEINE-PERDRILLAT, Alain (1976), « L'arrière-pays et la patrie inconnue de Vinteuil », *L'Arc* (Yves Bonnefoy), n.º 66, p. 48-55.
- (2007), « Yves Bonnefoy et le musée », *Yves Bonnefoy. Poésie, recherche et savoirs*, Actes du colloque de Cerisy-la-Salle, sous la direction de D. Lançon et P. Née, Paris, Hermann.

TITRE: A la recherche d'un lieu perdu. *Le Grand Espace* d'Yves Bonnefoy ou l'art de bâtir son « arrière-pays »

RÉSUMÉ: Tout en restant un morceau de prose composé de brèves annotations et de petits déplacements imaginaires dans les salles du Louvre, *Le Grand Espace* d'Yves Bonnefoy nous permet de saisir l'essence d'un espace qui se façonne au fur et à mesure en tant que lieu de l'âme, à savoir son propre *ici et maintenant*. L'émotion poétique et la dimension onirique s'entremêlent dans ce voyage imaginaire à la découverte des œuvres de Delacroix, Manet, Cézanne, etc. dans un chemin qui ne suit aucun plan préétabli, si ce n'est le flux de la mémoire et de la méditation. Le vagabondage d'un regard donc qui, à la manière de l'objectif d'une caméra – ce qui justifie la finalité cinématographique du texte conçu dans la forme d'un documentaire –, capture tous les fragments de beauté et de luminosité pour les fondre dans une vision unitaire et une conscience renouvelée du monde. « Vagabondage de l'écriture » ainsi que parcours de la mémoire à la découverte de détails de sa propre existence ensevelis sous la poudre du temps.

TITLE: In Search of a Lost Space: *Le Grand Espace* by Yves Bonnefoy or the Art of Recovering Places of Memory

ABSTRACT: While remaining a brief piece of prose composed of some annotations and imaginary wanderings in the Louvre museum, *Le Grand Espace* by Yves Bonnefoy allows us to capture the essence of a space that is shaped progressively as a place of the soul in its own here and now. The poetic emotion and the dreamlike dimension intertwine in this imaginary journey to the discovery of Delacroix, Manet, Cezanne, etc. in a way that does not follow any predetermined plan, if not the flow of memory and meditation. As the objective of a movie camera, Bonnefoy's glance can capture all the fragments of beauty and brightness of art and melt them with the details of his own existence which are lost in the dust of time. Hence a unitary vision and a renewed consciousness of the world.

Data de recepção / date of submission: 6.2014

Data de aceitação / date of acceptance: 7.2014