

Séance du 5 février 2016

Patrick NÉE

*Yves Bonnefoy : De « lieux » en « lieu »*

Titre un peu étrange, qui tord quelque peu la syntaxe de notre langue. C'est qu'il y a bien *des lieux* et dans les écrits d'Yves Bonnefoy, et auparavant dans sa vie qui leur a donné tout leur poids d'incarnation ; mais là n'est pas l'essentiel dans cette œuvre, qui n'a cessé d'interroger la notion de « lieu » pendant ses soixante années d'intense production. On pourrait soutenir qu'il n'a été question que de cela, depuis son premier texte publié, la réponse à l'enquête du "Savoir vivre" parue dans la revue surréaliste belge *Le Miroir infidèle* en 1946, où à la question: "Ce que j'aime le plus ?", le très jeune poète (il a 23 ans) répond aussitôt: "Pourquoi ne serait-ce pas, au moins un moment, tout ce que cette image appelle: *les orties autour d'une tombe*, les orties comme des grimaces de rois secoués par le vent, la démangeaison des piqûres d'orties au poignet, [...] et sortie sans doute du cimetière d'orties, l'immobile gardienne du mouvement, échevelée, de *Mystère et mélancolie d'une rue* ?"<sup>1</sup> – jusqu'au dernier livre qui va bientôt sortir (livre d'une importance exceptionnelle), en gestation depuis 1964 mais réellement écrit dans le courant de 2015, *L'Écharpe rouge*, auquel, sans le citer bien sûr, je ferai ici quelques allusions. C'est la raison pour laquelle le premier des essais que j'ai consacrés à cette œuvre immense s'intitulait *Poétique du lieu [...] ou Moïse sauvé*, mais c'était en 1999 et bien d'autres textes du poète-penseur sont venus compléter, approfondir et dans une certaine mesure renverser les propositions d'alors : c'est à cette puissante dialectique que je voudrais ici rendre justice.

Le parcours notionnel que je souhaite vous présenter passera par les étapes suivantes :

- tout d'abord l'opposition structurelle, pour Yves Bonnefoy, de « l'espace » et du « lieu » ;
- la constitution « des » lieux en une dualité qui conditionne la question « du » lieu comme tel : celle de l'Ailleurs et de l'Ici ;
- la dénonciation du « vrai lieu » (toujours visé ailleurs) au profit du seul « lieu » de l'Ici ;
- la « géographie » du lieu cache toujours une « histoire », voire une « proto-histoire » fondatrice
- la question de l'architecture du lieu : « forme » et « nombre » sont-ils de l'Ailleurs ou de l'Ici ?
- *in fine*, le lieu est d'abord lieu psychique.

*1. Espace et lieu*

---

<sup>1</sup> Réponse au "Savoir vivre", Jette-Bruxelles, *Le Miroir infidèle*, 1946; rééd. *Cahier Yves Bonnefoy*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1998, p. 9 ; je souligne.

Yves Bonnefoy établit une différence fondamentale entre ces deux quasi synonymes que sont, dans la langue, l'« espace » et le « lieu » : il faut dépasser l'espace pour atteindre au lieu. On en trouve une explicitation particulièrement claire dans un texte de 1995 consacré à l'un des peintres amis, *La Journée d'Alexandre Hollan* (p. 27-29):

Ce que j'appelle *espace* [...], c'est ce dont nous a doté le langage, ce que d'abord il a structuré : un champ où les objets se situent les uns à côté des autres par le truchement de leur apparence extérieure, précisée par voie de géométrie, ce qui fait que la perspective, celle que la Renaissance a élaborée et érigée en système, en est l'expression la plus complète, cependant que la représentation mimétique, cette approche du monde par le dehors, en est la connaissance obligée.

L'espace se trouve ainsi entièrement déterminé par la conceptualisation propre au langage – contre laquelle la poésie, et le poète son porte-parole, n'ont cessé de se battre, comme chacun sait – ; conceptualisation qui ne peut envisager que les mesures du *visible*, telles que la géométrie les relève et aussi bien les constitue. Sur le plan de la mise en image, la représentation de l'espace est l'objet de la *mimésis* dans la tradition occidentale, avec le triomphe illusionniste de la *dolce prospettiva* qu'a reformulée la Renaissance (après l'éclipse de la période médiévale) en renouant avec la *perspective atmosphérique* déjà mise en place par l'art antique gréco-romain : ce qui doue d'une troisième dimension feinte (celle de la profondeur, organisée autour de son *point de fuite*) l'espace-*plan* en deux dimensions de l'image dessinée ou peinte. Mais, continue le poète (ici historien d'art, autre détermination de sa pensée),

De l'*espace* ainsi entendu, l'expérience d'un *lieu* est l'antagoniste, puisqu'être en un lieu, vivre ainsi, c'est avoir avec quelques êtres ou choses des rapports personnels, donc entièrement non représentables, avec un centre ici, au point où l'on est, par opposition au “là-bas” du point de fuite.

Le lieu, précise-t-il encore dans « Le désert de Retz » [1993] (texte important repris dans *Dessin, couleur et lumière* [1995], p. 195-207), ce n'est « pas seulement un segment d'espace », mais

ce point dans l'espace où notre attention se porte et se voit retenue, par opposition relative ou absolue à d'autres points, à d'autres régimes de notre intérêt pour la terre.

Et dans le grand essai d'histoire de l'art *Rome, 1630* (paru pour sa première édition chez Flammarion en 1970, mais écrit en 1966), à l'occasion de la description de l'une des statues monumentales dressées par le Bernin à la croisée du transept de Saint-Pierre de Rome, celle de Saint Longin, l'officier romain qui a percé de sa lance le flanc du Christ en croix et en a fait jaillir le sang (qu'aurait recueilli le Graal dans la version christianisée du mythe celtique), ce qui déclencha sa conversion immédiate :

il n'est pas de raccourci plus saisissant entre le *visible* et l'*invisible*, entre l'*espace* et le *lieu* » (p. 38).

On le voit : l'*espace* s'y trouve du côté du seul *visible*, alors que le *lieu* accède à l'*invisible*. Autrement dit, l'espace architectural du visible – cette croisée du transept – se mue par la grâce d'un grand symbole en lieu de conversion, réceptacle cette fois de l'*invisible* : celui qui relie ici l'humain à du divin révélé, puisqu'il s'agit d'une œuvre s'inscrivant sur un plan d'apologétique chrétienne, tel que l'a déterminé la doctrine de l'Église post-tridentine voulant reconquérir sur l'iconoclastie des Protestants la légitimité sacrée des images ; étant entendu que, pour Yves Bonnefoy résolument athée, l'« invisible » et sa part « divine » se situent en réalité dans la rencontre interhumaine, faisant du lieu tout simplement celui de la parole partagée – la *parole*, et non pas le *langage* ou seulement l'*éternel bavardage* dont déjà Mallarmé prémunissait l'usage de la poésie.

## 2. *L'Ici et l'Ailleurs*

Le clivage entre l'Ici et l'Ailleurs hante l'ensemble de l'œuvre, aussi bien les livres de poèmes que les  *récits en rêve* , et jusqu'aux essais d'herméneutique littéraire ou les écrits sur l'art ; on peut dire qu'il  *crucifie*  la question du lieu à partir de l'image nodale du  *carrefour* . Rappelons le célèbre incipit de  *L'Arrière-pays* , l'équivalent du « Souvent je me suis couché de bonne heure » de  *La Recherche*  proustienne : «  *J'ai souvent éprouvé un sentiment d'inquiétude, à des carrefours* <sup>2</sup> » – l'embranchement négligé par le voyageur étant immédiatement l'objet d'un intense regret de sa part : n'était-ce pas lui qui aurait pu mener au vrai lieu du désir ?

Il me semble que dans ces moments qu'en ce lieu ou presque : là, à deux pas sur la voie que je n'ai pas prise et dont déjà je m'éloigne, oui c'est là que s'ouvrirait un pays d'essence plus haute, où j'aurais pu aller vivre et que désormais j'ai perdu<sup>3</sup>.

Dès le plus jeune âge en effet, comme l'expose le chapitre IV de  *L'Arrière-pays* , il y eut une division du lieu d'existence en deux parts, qui structura le dualisme ayant contaminé toute la question du lieu.  *Tours*  et  *Toirac*  (dans le Quercy, au cœur de la vallée du Lot) : l'alternance entre ces deux séjours – celui de l'année scolaire et celui des vacances d'été, passées dans la maison du grand-père maternel, Auguste Maury –, l'enfant l'a vécue sur le mode d'une intense polarisation, qui a déterminé en profondeur l'orientation de son imaginaire – et la décision en retour de sa volonté (poétique  *et donc*  critique) d'en dissiper les mirages.

L'Ici à Tours, la ville natale habitée, c'était celui de la scansion des jours ordinaires, aux tâches obligées, dans une province marquée au coin de la dévalorisation ontologique, à l'instar du Charleville de Rimbaud (d'où l'empathie dont fit preuve le  *Rimbaud par lui-même*  de 1961) ; l'Ailleurs, c'était l'accès au territoire quercynois de l'été, à un temps sans bords, qui jouait comme un retour à l'Éden perdu. Qu'on se rappelle le caractère initiatique du trajet ferroviaire qui menait rituellement l'enfant de l'un à l'autre pôle territorial, dans  *L'Arrière-pays*  : luttant contre le sommeil de tunnel en tunnel et de gare en gare, se demandant où se situait l'invisible frontière qui aurait démarqué chacun des deux territoires :

est-ce ici que finit ce que je quitte, est-ce ici que l'autre monde commence<sup>4</sup> ?

Cela, à l'instar de cette recherche faite constamment à la table familiale, en rompant le pain, de la limite entre la mie et la croûte, que l'enfant aurait voulu départager comme on devrait pouvoir à coup sûr distinguer l'être du non-être ! Au matin, après cette nuit d'enquête où s'enracinait spontanément pour lui toute une disposition métaphysique, l'enfant débarquait enfin au pays des vergers croulant sous les fruits, et du Lot scintillant au bord duquel il crierait, comme une conjuration des  *Mille et une nuits*  : « Saint-Cirq-la-Popie, ouvre-toi<sup>5</sup> ! » ; ignorant bien entendu que le nom décidé magique de ce village, un peu en aval sur la rivière, retiendrait aussi l'attention bien plus tard d'André Breton qui y achèterait une maison...

Il est d'ailleurs remarquable, à propos du Lot, qu'il figure dans l'œuvre comme le type même des eaux courantes rafraîchissant l'ardeur de l'été – alors qu'à Tours coule la Loire, au signifiant longtemps occulté dans l'œuvre – tel fut l'objet du premier petit travail par où commença mon lien à Yves Bonnefoy, le repérage de cette curieuse distorsion ; de sorte que la majesté de fleuve de la Loire, pour déportée qu'elle ait pu être dans l'imaginaire (du Tibre

---

<sup>2</sup>  *L'Arrière-pays*  [1972], Paris, Gallimard, « Poésie », 1992, p. 9 ; je souligne.

<sup>3</sup>  *Id.*

<sup>4</sup>  *Ibid.* , p. 102.

<sup>5</sup> « Écrire en rêve », préface à l'édition italienne des  *Récits en rêve* , 1992 ; in « Les écrivains de la conscience européenne »,  *Légendes* , hors série, 1997, p.128-135.

au Nil) n'en a pas moins été passée sous silence : victime sans doute de cette dévalorisation du « côté de Tours », côté des obligations et des censures (ne disait-on pas à l'enfant tous les dangers de ses bancs de sables mouvants ?) ; alors qu'à l'inverse le « côté de Toirac » recueillait tous les prestiges d'un retour à la libre nature divine :

franchiss[ant] la porte basse [...] qui donnait sur l'enclos (on disait le parc, il est vrai qu'il y avait de grands arbres) [...], je courais au fond du verger [...]. [L]es prunes seraient fendues et en cela évidentes, ouvrant aux guêpes errantes davantage l'être que la saveur – et je pleurais presque, d'adhésion<sup>6</sup>.

Une figure de paysanne en particulier, « femme de quarante-cinq ans, grosse, sale » mais « au port de reine » – et d'ailleurs du même nom que la reine de Palmyre, Zénobie – y allégorise dans le souvenir, image de « la terre debout, ceinte de feux, couronnée », une sorte de Cybèle ou de *Magna Dea*, régnant sur « ce qu'on appelait la maison des poules » : c'est-à-dire un univers de « caquets » et de « fientes » par où s'abolissaient les méfaits des censures, et se trouvaient réintégrées jusqu'aux archaïques jouissances anales, dans la garantie retrouvée qu'on était bien revenu *en deçà* de l'expulsion du paradis : « L'exil était terminé<sup>7</sup> ».

Toutefois cette certitude enfantine selon laquelle « c'était, cette vallée, cette rivière là-bas, ces collines, le pays de l'*intemporel*, la terre déjà un rêve où perpétuer la sécurité des années qui ne savent rien de la mort<sup>8</sup> » ne pouvait avoir qu'un temps. C'est bien l'irruption de la mort – comme coupure de la « *fin des années d'enfance* » – qui s'inscrit dans ce paysage qui prétendait l'ignorer : celle des grands-parents, avec l'évocation synthétique de leur disparition, au cours d'une cérémonie d'enterrement d'autant plus capitale qu'évoquée, en fait, par l'intermédiaire du même signifiant urticant – l'ortie sur les tombes – qu'on a vu publié par le jeune auteur alors surréaliste de 1946 : évoquant « les doigts [brûlés] à ces orties » qui « dominant le Lot », alors que coule, inentendu, « le terrible Lot intérieur ». La scène est explicitée dans *L'Arrière-pays*, avec « l'ortie qui gratte les jambes » des catéchumènes récitant les litanies d'usage, alors que le petit-fils opère une redoutable conversion du regard sur le paysage élu, qui va décider, tant au plan psychique qu'à celui de la créativité, de sa *structure*. Regardant un grand arbre sur la colline d'en face, de l'autre côté du Lot, il éprouve comme un dédoublement de conscience : au lieu d'être *ici*, au cimetière, « non, je marchais là-bas », dit-il ;

[faisant de] “l'arbre”, comme je me disais plus tard (j'y pensais la nuit [...]) [...] la première borne qui divisa le visible<sup>9</sup>.

De sorte qu'au lieu de la stable polarisation Tours / Toirac (et pour la raison que le pôle Toirac en vient alors à manquer), surgit une infinitisation de la structure qui touche maintenant le tout du « visible » ; d'où le fameux « *sentiment d'inquiétude, à des carrefours* » de l'incipit – puisque tout, désormais, peut *faire carrefour*, c'est-à-dire cliver en un Ici et un Ailleurs le lieu de l'expérience de vivre.

Dès le premier livre de poésie, *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*<sup>10</sup> (pratiquement achevé dès 1950 mais publié trois ans plus tard, le jour exact des trente ans de son auteur), on découvre à quel point cette structure est active d'emblée. Routes, chemins ou « pistes » devant mener au lieu désiré ne cessent d'y être évoquées : les « pistes qui se perdent » (p. 51), les « chemins » que les arbres *referment* sur Douve (p. 65), la « route de sang » (p. 71), les « sombres chemins » (p. 73), les « chemins noircis » (p. 83 et p. 87) ; de

<sup>6</sup> *L'Arrière-pays*, *op. cit.*, p.102-103.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 103 ; je souligne.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 104.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 106-107.

<sup>10</sup> *Du mouvement et de l'immobilité de Douve* [1953], in *Poèmes*, Gallimard, « Poésie », 1982 ; les paginations dans le corps du texte y renverront toutes.

même que sont plusieurs fois mentionnés les mouvements pour le rejoindre (« *Qu'une place soit faite à celui qui approche...* », p. 107), avec mention des « pas » pour le faire (« Le sable retentira / Du pas d'obscurs arrivants », peut-on lire dans « Vrai lieu du cerf », p. 112). Mais ces chemins mènent-ils à l'Ailleurs ou sont-ils chemins du retour vers l'Ici, comme l'imagine « Hic est locus patriae » (p. 94) : « Un vase décorait le seuil. Contre son marbre / *Celui qui revenait* sourit en s'appuyant » ? Le dixième poème de « L'orangerie », « Justice » (p. 102), semble opposer, pour en mesurer la valeur, un monde du « bas » (celui du « désert, des « nappes ténébreuses ») à un « beau pays » (celui de la « pensée », de l'idéal), mais vers lequel il n'y a plus de route : « Viens. Ici s'interrompt une pensée / Ici n'a plus de route un beau pays. » La mention de ce « beau pays » – et même du « pays le plus beau » – figurait déjà dans le premier poème de la section (« *Ainsi marcherons-nous sur les ruines d'un ciel...* », p. 93) : « Le pays le plus beau longtemps cherché / S'étendra devant nous terre des salamandres ». Mais « Justice », met précisément en question la fable merveilleuse d'un « là-bas » qui serait le lieu de l'accomplissement, lieu de la plus vive lumière, loin des ombres et des « nappes ténébreuses » – même si ce rêve ressurgit dans les textes qui suivent, comme s'il était impossible d'y renoncer.

### 3. « Vrai lieu » ou « lieu » tout court ?

Ces deux habitats si différents que sont l'*orangerie* solaire de *Douve* et la *maison* éclairée par seulement « un peu de feu » – l'Ailleurs contre l'Ici, ou l'Ailleurs *dans* l'Ici ? – illustrent l'image de la poésie comme quête du *vrai lieu* : problématique que le poète met alors en place non sans ambiguïté, et alors même qu'il ne cessera ultérieurement de la remettre en question.

La poésie s'identifie d'abord à un lieu où habiter, ce qu'illustrent les images qui l'assimilent à une « demeure » (p. 60), une « résidence » (p. 104), une « terre » (p. 93), un « pays » (p. 93), un « site » (p. 93), une « maison » (p. 107) et, sur un mode privilégié, à cette « orangerie » qui donne son titre à l'avant-dernière section de *Douve*.

Ce lieu élu s'oppose au monde soumis au « concept » et déserté par la « présence » ; il représente le Graal que cherche à conquérir le poète, comme s'il lui fallait retrouver la « source » (celle d'Hippocrène, celle des Muses) qu'évoque « Lieu du combat » (p. 109) :

Voici défait le chevalier de deuil.  
Comme il gardait une source, voici  
Que je m'éveille et c'est par la grâce des arbres  
Et dans le bruit de l'eau, songe qui se poursuit.

Le « songe qui se poursuit », c'est celui d'un tel site, alors identifié à la poésie comme *locus amoenus*, qui tient ici la place du « Graal » des romans bretons. Le pays aride ou *terre gaste* évoqué dans *Douve*, ce serait donc la figuration d'un monde soumis au « concept », que seule la Poésie peut vivifier, ouvrant ses chemins vers une « autre rive ». L'*orangerie* représenterait-elle cette destination poétique par excellence ? Les deux dernières sections du recueil, « L'orangerie » et « Vrai lieu », portent trace plus particulièrement d'un tel rêve. « Hic est locus patriae » (« Ceci est le lieu de la patrie »), titre latin emprunté à une épitaphe funéraire romaine, célèbre le retour du voyageur à son Ithaque comme au havre de la Présence ; c'est ce que signale à son « seuil » la disposition tutélaire d'un « vase » de marbre (songeons aux formes des vases dits *Médicis*) : vase qui toujours, je l'ai montré ailleurs<sup>11</sup>, emblématise dans la courbe de sa panse et de ses anses le rassemblement de l'Être dans l'Un – cette notion plotinienne précocement intériorisée par Yves Bonnefoy :

Un vase décorait le seuil. Contre son marbre

<sup>11</sup> « Le vase de l'Un », *Poétique du lieu dans l'œuvre d'Yves Bonnefoy, ou Moïse sauvé*, PUF, 1999, p. 110-124.

Celui qui revenait sourit en s'appuyant.  
Ainsi le jour baissait sur le lieudit *Aux arbres*.  
C'était jour de parole et ce fut nuit de vent.

Et le poème suivant, « *Le lieu était désert...* » (p. 95), identifie l'endroit élu :

L'orangerie,  
Nécessaire repos qu'il rejoignait,  
Parut, un peu de pierre dans les branches.

Juste « un peu de pierre dans les branches » : ce qui contrecarre toute idée de faste louis-quatorzien, d'architecture à la Mansart à la manière de l'Orangerie de Versailles ; mais tous les signes d'hospitalité sont au rendez-vous, offrant à l'hôte ici accueilli le « [n]écessaire repos qu'il rejoignait » comme le havre de paix longtemps désiré. Tous les obstacles sont levés comme par enchantement : la solitude d'un « désert » (au sens classique du terme, loin du « monde » ou de la société) exclut les présences indésirables ; les arbres du parc se voûtent en un dôme accueillant, le sol « sonore et vacant » encourage les pas, la clé joue « facile dans la porte », permettant l'ouverture sans résistance de la demeure. Le « lieu » se distingue ici de l'« espace » par sa qualité de « présence », que révèle son pouvoir d'aimantation. L'édifice, quoique clos et protégé, s'ouvre sur le dehors par ses larges baies vitrées ; il est donc pénétré de lumière, et l'on peut comprendre que puissent y prospérer des orangers ; dedans et dehors s'y rejoignent harmonieusement, comme l'élément architectural y protège l'élément végétal. À l'arrivant, il semble offrir la promesse d'un « vrai bonheur », permettre la halte, le repos :

Ainsi marcherons-nous sur les ruines d'un ciel immense,  
Le site au loin s'accomplira  
Comme un destin dans la vive lumière.

Le pays le plus beau longtemps cherché  
S'étendra devant nous terre des salamandres. (« L'orangerie », p. 93)

Ce « beau pays », c'est celui où apparaît l'orangerie, que le poète élit comme figure du « vrai lieu » – dans la « Lettre à Howard L. Nostrand » de septembre 1963<sup>12</sup>, capitale pour saisir la notion de *grand signifiant* chez le poète, « L'orangerie, le vrai lieu » est donné en bloc pour l'un de ces « grands signifiants », à l'instar de la « pierre » ou du « feu », comme une « résidence » au sens fort, où l'on rêve de s'établir « jusqu'à la mort » (« Vérité », p. 105) :

L'orangerie sera ta résidence.  
Sur la table dressée dans une autre lumière  
Tu coucheras ton cœur. (p. 104)

Pourtant, dans un commentaire rétrospectif de 1974, Yves Bonnefoy dénoncera le « leurre » sur lequel repose la fascination pour l'orangerie qui garde trace d'un Ailleurs coupablement rêvé : devenu *terre promise* d'un *fantasme* de « vrai lieu ». Il relève la « nature métaphysique », « presque entièrement religieuse » de cette idée du « vrai lieu comme possibilité miraculeuse ». Peut-il, dans ces conditions, être considéré comme le terme définitif de la quête ? Aussi la « simple maison » (elle-même située dans la section « Vrai lieu ») apparaît-elle à meilleur droit comme le site qu'espère la parole poétique, dans une tension assumée entre ses possibilités et ses limites.

Cette *fonction d'habitation* de la poésie est bien mise en valeur par le premier poème de la section (p. 107) : « Qu'une place soit faite à celui qui approche, / Personnage ayant froid et privé de maison. » Cette « pauvre maison », avec son « peu de feu », si différente de

---

<sup>12</sup> « Lettre à Howard L. Nostrand » [1963], in Richard Vernier, *Yves Bonnefoy ou les mots comme le ciel*, Tübingen, Gunter Narr Verlag/Paris, Jean-Michel Place, 1985 ; repris in Daniel Lançon, *Yves Bonnefoy, histoire des œuvres et naissance de l'auteur*, Paris, Hermann, 2014, p. 576-577.

l'orangerie glorieusement illuminée par la lumière du couchant, symbolise la précarité de la poésie ; celle-ci n'est donc plus une « demeure » au sens où stabilité et permanence lui seraient acquises. Dans le poème « Une voix » (de la section « Douve parle », p. 80), n'entend-on pas Douve – cette allégorie de la poésie – récuser l'idée d'une « maison » que lui dresserait le poète, dès lors qu'il s'agit d'une construction de « signes » isolée de la « fibreuse matière » du réel (p. 65) ?

Quelle maison veux-tu dresser pour moi,  
Quelle écriture noire quand vient le feu ?

La « poésie moderne », « poésie sans les dieux » – comme le proclame en 1958 « L'acte et le lieu de la poésie », la très importante conférence donnée au Collège de philosophie de Jean Wahl (et reprise dans le premier *Improbable* de 1959) – ne doit pas se croire une « demeure fermée », ni un « temple » ; c'est-à-dire ce genre d'édifice qui, « par les proportions et le nombre, par la réduction essentielle des formes », croit pouvoir échapper à « l'imprévisible » alors que c'est précisément lui qui caractérise l'existence, comme incarnation incluant la double finitude du naître et du mourir. La simple « maison » est ce « lieu » que doit seul offrir la poésie – loin de la « haute maison » de l'idéal platonicien dont le « je » s'est « enfui » :

La poésie a longtemps voulu habiter dans la maison de l'Idée, mais [...] elle en a été chassée, elle s'en est enfuie en jetant des cris de douleur. La grande salle aux quatre fenêtres lui est toujours refusée. [...] Mais la chance de la poésie à venir [...] est qu'elle est au point de connaître, dans son durable exil, ce que peut ouvrir la présence<sup>13</sup>.

Un lieu, c'est-à-dire un espace ordonné par un centre (ici représenté par le feu) qui puisse relier ce qui est « épars » et séparé, qui puisse porter « guérison » à un monde divisé. La « pauvre maison » vers laquelle s'« approche » le « personnage » du premier poème de « Vrai lieu » répare provisoirement son errance (p. 107) ; bien davantage que l'orangerie, elle offre la possibilité, pour un moment, d'un « vrai apaisement » (« Lieu du combat », p. 109).

Plus qu'à l'habiter comme un fief son seigneur, le poète est plus justement invité à parvenir au seuil d'un *lieu* apparu comme *vrai* – n'était-ce pas déjà le cas de Moïse, apercevant la *Terre promise* ? –, avec l'espoir du franchissement du seuil (dont Yves Bonnefoy s'avertira ultérieurement, dans son grand poème de la maturité, *Dans le leurre du seuil*, écrit en même temps que *L'Arrière-pays* même si publié trois ans plus tard, qu'il peut donc – à s'estimer trop vite traversé – n'être plus qu'un « leurre »). Méditons donc ce vœu formulé dans le poème final de *Douve* (p. 113) :

Le jour franchit le soir, il gagnera  
Sur la nuit quotidienne.  
Ô notre force et notre gloire, pourrez-vous  
Trouer la muraille des morts ?

« Gagn[er] sur la nuit quotidienne », tel est la seule possibilité de la poésie, si l'on considère que l'accès au « vrai lieu » est, au pire, un fantasme, ou au mieux, une utopie : utopie qui alors nourrit la démarche poétique, dont la visée n'est pas d'abolir la nuit du négatif, mais d'y opérer de provisoires *trouées* :

Oui, c'est bientôt périr que n'être que parole,  
Et c'est tâche fatale et vain couronnement. [Une voix, p. 89]

---

<sup>13</sup> « L'acte et le lieu de la poésie » [1958-59], *L'Improbable et autres essais*, Mercure de France, 1980, p. 101.

#### 4. Histoire ou géographie du lieu ?

Certes, dès qu'on songe au « lieu », on mobilise aussitôt un certain nombre de réflexes géographiques, dont témoigne d'ailleurs d'éclatante façon l'intitulé même de ce séminaire de « Géographie littéraire ».

Validant cependant l'association incongrue propre à l'Éducation nationale française de regrouper en un même domaine histoire et géographie, on pourrait dire qu'il n'y a pas, pour Yves Bonnefoy, de géo-graphie, d'écriture de la terre en ses divers lieux, sans une étroite association à leur histoire – voire à une proto-histoire, élaborant un mythe de l'origine. Tout lieu ne se déchiffre qu'à l'aune de ce qui y fut vécu par son ou ses habitants, y compris les plus apparemment désertiques – c'était bien le cas du désert de Gobi dans *Les Sables rouges* du romancier pour la jeunesse Léon Lambry, livre qui marqua si fort son jeune lecteur –, et selon une stratification spontanément historique ; non pas du tout par un réflexe *antiquaire* (comme on disait encore au XVIII<sup>e</sup> siècle) promouvant un passé jugé prestigieux au détriment du présent dévalorisé : puisqu'à ses yeux toutes ces couches temporelles communiquent, et que la longue chaîne des êtres se donne la main par-delà l'écart temporel, qu'il s'agisse des poètes ou artistes tous rassemblés en un immense et permanent dialogue, ou des plus humbles paysans ayant gravé, pour son regard d'aujourd'hui qui en recueille le message, la pierre de sa maison-abbaye de Valsaintes, lorsqu'il l'habitait encore l'été.

C'est ainsi que « Tours » et « Toirac », dont je soulignais le rôle d'archétypes dans l'opposition entre deux pôles spatiaux, éclatent en réalité en contradictions internes dès lors qu'on les considère du point de vue de leur densité historique propre, comme s'y attache en particulier cette *Écharpe rouge* encore à paraître. « Toirac » n'y est que la résultante d'une dualité historique antérieure entre les villages natals des deux parents du poète, Ambeyrac pour sa mère Hélène, Viazac pour son père Élie, séparés pourtant de peu de distance sur une carte ; l'un participant – c'est Ambeyrac, dont Auguste Maury était l'instituteur – du prestigieux ensemble de la culture d'oc dont la lointaine capitale historique était Toulouse, explique-t-il ; alors que l'autre – c'est Viazac, où les grands-parents Bonnefoy tenaient une auberge – ressortissait à un autre système métonymique de contiguïtés, qui en faisait un lieu d'Auvergne, dans sa plus rude et rustique simplicité. De sorte qu'il faut remonter à Élie Bonnefoy, le père, pour comprendre à quel point Toirac, l'endroit qu'à sa retraite choisit son beau-père l'instituteur, situé bien proche d'Ambeyrac mais de l'autre côté du Lot, avait pu lui apparaître comme un Ailleurs *mais négatif*, l'inassimilable dont il se serait senti exclu. L'Ailleurs paradisiaque du fils aurait donc été la terre d'exil du père, comme le découvre ou l'imagine son fils au soir de sa propre vie.

Réciproquement, on sait depuis *L'Arrière-pays* qu'au début de l'adolescence le jeune lycéen s'est montré ébloui par sa découverte du véritable *carrefour* qu'introduit la langue latine dans la configuration de l'espace vécu (*ubi* le lieu où l'on est, *unde* celui dont on vient, *quo* celui où l'on va, *qua* celui par où l'on passe) – sans compter la « transitivité magnifique » d'*Eo Romam*, « je vais à Rome » : de sorte que, le latin faisant l'économie de toute préposition destinale, dès que je m'y rends j'y suis déjà parvenu... Cet apprentissage de ce qui constitue à ses yeux le fondement même du poétique (c'est-à-dire *être ou ne pas être* dans l'ici-maintenant de l'espace-temps) lui fait investir désormais son lieu de vie : s'attachant dès la classe de troisième à déchiffrer le latin dans Virgile devenu désormais, par ses *Bucoliques*, l'une des portes de l'avenir.

Tirons un autre fil. Rémi Labrusse a pu remarquer, en tant qu'historien d'art, l'opposition entre écoles du Nord et du Sud qui structure régulièrement la pensée d'Yves Bonnefoy sur l'art occidental. Cette opposition n'a en soi rien d'original ; mais elle a pour effet d'ancrer le géographique dans l'historique, en se fondant en réalité sur des émotions vécues sur le plan de l'histoire personnelle. Si le Sud de Toirac (toujours vu comme territoire des grandes vacances de l'été) a été perdu à la mort du grand-père Maury, il a trouvé son

relais dans la Corse de la première compagne du poète, Éliane Catoni, dont la maison de famille se situait au Cap Corse, où furent écrits les derniers poèmes de *Douve* (ainsi, « Une voix », p. 87 : « Souviens-toi de cette île où l'on bâtit le feu / De tout olivier vif au flanc des crêtes »), et photographiée la façade de pierres sèches du monastère baroque, et ruiné, de St François de Nonza, dans *L'Arrière-pays* (« Que ces façades sont belles... », p. 23) ; puis dans l'Italie, où le jeune couple voyagea à partir de la Corse précisément, l'Italie « terre des images » qui récupérait alors, en profondeur, le tropisme du Sud venu des « années profondes », en le croisant avec celui de l'*arrière-pays* cru redécouvert entre Toscane, Marches et Ombrie – alors qu'il provenait directement du Toirac de naguère. D'autres voyages – en Grèce, en Inde – élargiront ce « Sud » imaginaire, en donnant une base concrète à l'extension rêvée de l'Arrière-pays, qui comme il se doit prend son essor sur de tout autres bases que réelles, intégrant d'ailleurs des territoires qui n'ont plus rien à voir avec ce point cardinal-là :

L'aire de l'arrière-pays va de l'Irlande aux lointains de l'empire d'Alexandre, que le Cambodge prolonge. Y sont provinces l'Égypte, les sables de l'Iran aux bibliothèques cachées, les villes islamiques d'Asie, Zimbabwe, Tombouctou, les vieux empires d'Afrique – et certes le Caucase, l'Anatolie et tous les pays de la Méditerranée, encore que le temple grec, rectangulaire, me parle de façon autre<sup>14</sup>.

Pourquoi « l'Irlande » par exemple, et de plus initiant cette série ? à cause d'une phrase lue dans un récit de la même collection que celle où parut *Dans les sables rouges* : « L'Irlande est un pays charmant, s'écria Éric d'une voix rauque », formule pour lui magique, sur laquelle Yves Bonnefoy est revenu à plusieurs reprises et encore dans *L'Écharpe rouge*, dont on peut penser que c'est à la *raucité* de la voix qui la prononce qu'elle le doit ; cette qualité du son (sur laquelle Michèle Finck a attiré à juste titre l'attention) est en effet à la voix ce que la rugosité est à la pierre : l'assurance d'une matière brute, faisant prendre conscience par en dessous la mélodie vocale d'un *bruit* fondamental, émis par le corps dans sa dimension la plus physique ; alors même que c'est cette irruption du bruit dans les mots qui restitue au langage sa qualité de matière, lui permettant d'échapper à la seule symbolisation du référent qui lui est extérieur en participant de ce fait, lui aussi, du monde réel : ce qui lui assure son statut de *métonymie généralisée* grâce auquel le pôle du signifiant/signifié aurait chance de toucher au pôle du référent, selon une vision linguistique bouleversée.

Rappelons-nous l'aveu capital initialement fait dans « Les tombeaux de Ravenne », de 1953 (et répété ensuite sous diverses formes), concernant la découverte d'une certaine sorte d'« immortalité » qui aura bientôt pour nom « la Présence » :

Elle est le cri, que j'entendis enfant, d'un oiseau au sommet d'une sorte de falaise. [...] L'oiseau chanta. Je devrais dire, pour être juste, *qu'il parla, rauque* à la crête de ses brumes, pour un instant de solitude parfaite. Arrachées au temps, à l'espace, je garde l'image des hautes herbes de la pente qui furent avec moi pour cet instant immortelles<sup>15</sup>.

Il suffisait donc que ce fût une *voix rauque* qui décidât que l'Irlande avait du charme pour que cette île, détachée de l'hémisphère Nord, entrât en orbite autour du Soleil de l'Ailleurs. Ce n'est d'ailleurs pas le seul exemple de ce type : dans un essai cette fois récent, d'abord prononcé au colloque sur *L'Ailleurs depuis le romantisme* que j'ai organisé à Cerisy-la-Salle en 2008, puis augmenté en un petit ouvrage décisif pour la question qui nous occupe – et sur lequel je reviendrai longuement –, *Le lieu d'herbe*, paru en 2010, Yves Bonnefoy évoque de ces « noms tout de même situables sur la carte, mais suffisamment loin, suffisamment ailleurs, [qui] se coloraient alors d'absolu<sup>16</sup> » :

<sup>14</sup> *L'Arrière-pays*, *op. cit.*, p. 47-50.

<sup>15</sup> « Les tombeaux de Ravenne » [1953], *L'Improbable et autres essais*, *op. cit.*, p. 25 ; je souligne.

<sup>16</sup> *Le Lieu d'herbe* [2008-09], Galilée, 2010, p. 14.

j'ai ainsi beaucoup rêvé d'Aberdeen quand j'étais enfant, et je sais qu'aujourd'hui encore je ne pourrais arriver à Aberdeen sans éprouver un reste d'horreur sacrée<sup>17</sup>.

Ainsi l'Écosse rejoint l'Irlande, et le « charme » de l'une (où s'insinue l'envoûtement du *carmen* avant qu'aucune conscience étymologique ait pu jouer cependant) se mêle au *mysterium tremendum* de l'autre (cette « horreur sacrée »), dont Rudolf Otto, dans son essai fondateur, *Das Heilige, Le Sacré* (de 1917), qui servit de révélateur pour un Caillois ou un Bataille, montre qu'il fonde sur le plan affectif le sentiment de ce qu'il appelle le *numineux*. Et l'on réalise du même coup que l'opposition promulguée par André Breton entre le monde classique (et refusé) du bassin méditerranéen et le monde celtique qu'il résolut de promouvoir n'existe nullement pour Yves Bonnefoy : happés qu'ils sont l'un et l'autre par une puissante force d'aspiration commune, qui les expulse du débat Est/Ouest ou Nord/Sud pour les propulser dans la seule polarisation qui, encore une fois, lui importe : celle de l'Ailleurs et de l'Ici.

J'ai souligné qu'aucun *misonéisme*, ou haine du présent, n'active la pulsion d'Ailleurs : elle réclame « la plénitude vacante » aussi bien des « grands déserts » qui renvoient plutôt à un vieil état géologique de la planète, que du « réseau, désert lui aussi, des routes d'un continent » qui peut tout aussi bien être celui du Nouveau monde, si fréquenté d'Yves Bonnefoy pour de nombreuses saisons d'enseignement américain : « Oui, même les highways de l'Amérique » (avec ses autocars sous la pluie de Chicago à « Cedar Rapids » « en passant par Des Moines »<sup>18</sup> en plein Iowa), « ses trains lents et comme sans but, les zones saccagées qu'ils ont étendues devant eux<sup>19</sup> », peuvent jouer ce rôle. Mais cette vacance elle-même est en réalité trompeuse : loin d'être vide de toute présence humaine, elle la convoque, mais en un sens surprenant : car la population qu'elle suscite est toujours représentante de l'Origine, de sorte qu'on bascule alors d'une imprégnation historique du lieu à une entrée dans le monde du mythe : celui d'une société d'avant l'histoire (qui serait avant tout l'histoire *du concept*), qui correspond chez Yves Bonnefoy à ce qu'est pour Rousseau l'état de Nature : un mythe indémontrable mais métaphysiquement nécessaire pour saisir ce qu'il en est de l'homme dans son essence.

Pourquoi rejoindre « Cedar Rapids » par cet autocar lancé de nuit dans les grandes plaines pluvieuses du centre des États-Unis ? Pour aller voir les *Noces de Bacchus et d'Ariane* de Poussin, cette célébration de l'éros fondamental ; et il y avait eu la veille au soir la vision d'un « petit film documentaire [...] à propos d'un groupe d'aborigènes enclavés dans l'Inde du Sud », *The Changing Rains*, montrant « la profondeur de la grande plaine » indienne, avec « ces enfants et ces jeunes gens qui dansent en se tenant par l'épaule, presque immobiles, les yeux fermés » ; et au tout début du voyage, pour se rendre à Logan airport, alors que le taxi roulait « dans les faubourgs de Boston encore à peu près déserts » :

Tout de même, à un coin de rue, il y eut, pour un instant, une jeune femme avec un enfant dans les bras, et près d'elle un homme âgé, voûté, qui s'effacèrent de la chaussée pour laisser passer la voiture. Ils semblaient las. Leur costume avait quelque chose d'indéfinissablement étranger à ce pays, à ce monde peut-être. Je me retournai, je vis alors que les rejoignait au milieu du chemin un âne sur le dos duquel était attaché le paquet de leurs quelques biens, sous une sorte de cape rouge<sup>20</sup>.

On aura reconnu *la fuite en Égypte* en effet, qui donne son titre à ce *récit en rêve* de *La Vie errante*, mêlant du coup aux « usines » des « faubourgs » une « place où il y aurait un

---

<sup>17</sup> *Id.*

<sup>18</sup> « Paysage avec la fuite en Égypte » [1992], *La Vie errante*, Mercure de France, 1993, p. 51.

<sup>19</sup> *L'Arrière-pays*, *op.cit.*, p. 20-21.

<sup>20</sup> « Paysage avec la fuite en Égypte », *op. cit.*, p. 49.

obélisque, et à l'horizon ces sortes de pyramides » qu'on trouve précisément chez Poussin, avec « le Nil [qui] coule paisiblement, irrésistiblement derrière ces portiques au-dessus desquels le ciel est bleu *parce que le temps a cessé d'être*<sup>21</sup>. » Et les *pluies changeantes* du pays des aborigènes ruissellent maintenant sur les vitres de l'autocar perdu dans la nuit des routes de l'Iowa, qui ne mènent plus qu'au pays de l'Origine – biblique ou ethnologique, peu importe poétiquement parlant :

Devant moi l'essuie-glace balaie sans hâte l'avant du ciel, où il y a une lueur rouge *comme si c'était l'Inde là-bas, ou nulle part en Égypte*<sup>22</sup>.

Et cette raucité essentielle de la voix dont nous avons parlé, nous la retrouvons liée à l'évocation d'un peuple archaïque – c'est-à-dire représentant de l'*ἀρχή*, le commencement – dans la page de *L'Arrière-pays* qui met en scène le jeune lycéen « tourn[ant] l'aiguille des ondes courtes<sup>23</sup> » du « récepteur en forme de cathédrale<sup>24</sup> » qui, dans la maison familiale des années trente, faisait office de poste de radio :

Et à un moment je sentis que je venais de dépasser quelque chose qui, bien que mal perçu, déjà éveillait ma fièvre et me forçait à revenir en arrière. [...] – qu'était-ce dont ? Un chant, mais aussi les tambourins et les fifres d'une société primitive. Et maintenant des voix d'hommes, très rauques, puis celle d'un enfant, intensément sérieuse, cependant que le chœur se tait, et l'ensemble à nouveau, rythmes heurtés, ébranlements, grondements. [...] Et je comprends. Ces êtres sont très haut dans la solitude des pierres : au seuil d'un amphithéâtre, au bout de défilés qui barrent d'énormes rocs. [...] À l'horizon, sur des éperons, dans des creux, leurs villages, aux lourdes façades closes, parfois ruinées, sous des tours. [...] Et ce pays, ces hommes, cette musique, c'est le Caucase, la Circassie ou les montagnes de l'Arménie, de l'Asie centrale – sauf que ces mots ont pour moi, surgissant ainsi, la valeur mythique, la masse insituable sur les cartes au moins modernes d'une sorte de pôle dans l'absolu<sup>25</sup>.

Où l'on voit que la géographie d'un paysage de hautes vallées montagneuses (Yves Bonnefoy lui a associé la photographie d'un village géorgien de Haute-Svanétie, dans le Caucase<sup>26</sup>) est directement *tirée* – et non l'inverse ! – de l'expression vocale et musicale d'une communauté humaine « primitive » : par association métonymique entre une *proto-histoire* et son « lieu », dont le recours bien ultérieur à une photographie n'est qu'une métaphore tardive : elle-même tirée d'un ouvrage significativement intitulé *Architecture without architects*, renvoyant donc à une culture d'avant la séparation des savoirs, des pouvoirs et des avoirs, où art et beauté jaillissaient spontanément de tout un peuple.

##### 5. La question de l'architecture : « forme » et « nombre »

Ce qui pose la question – depuis ces « sociétés primitives », en passant par celles du passé européen (singulièrement italien) jusqu'à notre aujourd'hui – de l'*architecture* comme aménagement de notre « lieu » de vie. Certes, la rêverie de l'« arrière-pays » y est directement intéressée :

Car les civilisations que j'assemble, nées du désir de fonder, ont pour signe de soi le cercle, le plan central et le dôme. Au prix bien sûr d'être investies par un autre cercle, celui de l'horizon inconnu, de l'appel des lointains au pèlerinage, à la quête, à l'obsession d'un autre pôle, du doute. L'aire de l'arrière-pays, c'est l'orgueil, mais aussi l'insatisfaction, l'espoir, la crédulité, le départ, la fièvre toujours prochaine. Et ce n'est pas la sagesse<sup>27</sup>.

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 49-50.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 52 ; je souligne.

<sup>23</sup> *L'Arrière-pays*, *op. cit.*, p. 24.

<sup>24</sup> *Le Lieu d'herbe* [2008], Galilée, 2010, p. 13.

<sup>25</sup> *L'Arrière-pays*, *op. cit.*, p. 24.

<sup>26</sup> Extraite de Bernard Rudowsky, *Architecture without architects*, New York, Museum of Modern Art, 1965 ; *ibid.*, p. 26-27.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 47-50.

Mais il suffit que disparaisse l'investissement pulsionnel par « l'autre cercle, celui de l'horizon inconnu », pour que l'architecture institue le cercle terrestre où vivre ; ce mot lui-même ayant à voir avec l'ἀρχή, puisqu'il s'agit de l'art de l'ἀρχός, le maître d'œuvre – et en fin de compte moins celui qui commande à ses ouvriers (τέκτων au singulier) que celui qui fonde la tectonique du lieu.

Or même un lecteur averti d'Yves Bonnefoy doit constater avec surprise que ce n'est pas l'art pictural (ou plus généralement les arts plastiques) qui, du point de vue de la concurrence entre les arts qu'on a traditionnellement nommée le *paragone*, l'emporte dans son esprit ; mais c'est bien l'architecture :

[L]art de bâtir est pour beaucoup d'entre nous l'art majeur, malgré tout le respect que nous éprouvons pour les peintres. L'art majeur, celui qui permet de passer de la pratique des formes à une authentique expérience philosophique ou morale, alors que la peinture [...] ne peut que penser à la finitude, y penser et non directement la rejoindre [...]<sup>28</sup>.

Ce propos du « Regard du peintre sur l'architecte » (2005), repris l'année suivante dans *L'Imaginaire métaphysique*, alerte sur deux points : d'une part l'importance qu'on imaginait décisive attribuée à la peinture (comme en fait encore foi le titre de l'étude) se voit ici rétrogradée à une place seconde derrière l'architecture ; d'autre part, c'est au nom du plus important pour la conscience critique – c'est-à-dire à l'aune de la valeur éthique et non pas esthétique – que s'accomplit ce nouveau classement. « Une terre pour les images », étude de la même année reprise dans le même recueil, explicite les raisons d'un tel privilège éthique : face à « l'orgueil métaphysique » qui prétend outrepasser les limites du corps par l'illimitation des pouvoirs de l'esprit<sup>29</sup>, l'architecture garantirait l'efficace d'un *contrepoison* :

Et abdiquer cet orgueil, [...] c'est ce qui assure [...] que [...] la vie de l'incarnation se rouvre, la forme se révélant alors – comme chez Piero à Urbino ou San Gallo à Montepulciano – un simple moyen du bâtir humain, pour ici et pour maintenant : un bâtir qui monte haut et clair dans l'esprit et non plus le miroir du narcissisme<sup>30</sup>.

Retour au « regard du peintre sur l'architecte », qui devrait mieux s'appeler à l'inverse regard de l'architecte sur le peintre :

D'un mot : la différence entre architecture et peinture – peinture figurative – est de nature ontologique. Quand l'art d'Alberti ou de Palladio procède directement de l'espace, y rencontrant la vie comme elle est effectivement vécue, c'est-à-dire en des lieux, des instants qui sont notre seule réalité, l'art de Vermeer ou de Delacroix est contraint de ne produire que des images [...]<sup>31</sup>.

Et trois pages plus haut, cette déclaration symétrique : « la peinture n'est pas capable de l'espace<sup>32</sup> ». On en voit bien la raison, qui tient au changement complet de paradigme d'évaluation de ce qu'on entend par « espace » – qu'ici le poète-penseur, faisant provisoirement entorse à sa propre pratique lexicale d'opposition entre *espace* et *lieu*, entend comme le lieu même, celui de l'habitation poétique strictement terrestre par la communauté des hommes, réunie *hic et nunc*<sup>33</sup>. Cet espace local, disons donc, ne saurait être restitué par l'*illusion mimétique* d'un art qui feint, sur sa surface plane, de convoquer la profondeur d'une

<sup>28</sup> « Le regard du peintre sur l'architecte » [2005], *L'Imaginaire métaphysique*, Éditions du Seuil, « La librairie du XXI<sup>e</sup> siècle », 2006, p. 49 ; je souligne.

<sup>29</sup> Sur la définition de « l'orgueil métaphysique », voir « La mélancolie, la folie, le génie – la poésie », *L'Imaginaire métaphysique*, *op. cit.*, IV, p. 73-75, et « Une terre pour les images », *ibid.*, VII, p. 89.

<sup>30</sup> « Une terre pour les images », *ibid.*, VII, p. 90.

<sup>31</sup> « Le regard du peintre sur l'architecte », *L'Imaginaire métaphysique*, *op. cit.*, II, p. 50 ; je souligne.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 47 ; je souligne.

<sup>33</sup> Sur cette articulation fondamentale, voir Patrick Née, « Visible de l'espace, invisible du lieu », *Poétique du lieu dans l'œuvre d'Yves Bonnefoy ou Moïse sauvé*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, p. 199-201.

troisième dimension purement imaginaire (comme le vantait Léonard). Voilà qui convoque une discrimination imprévue des *paragone* fondés sur la *mimésis* triomphante, faite au profit des arts du lieu (ou d'incarnation) et au détriment de ceux de l'image (ou d'excarvation) ; c'est bien ce qu'explique la suite du texte :

au prix de corrections que la géométrie lui enseigne, le peintre dessinateur peut prendre conscience des grandeurs, y faire paraître des proportions, mais, immobilisé comme il l'est devant sa toile, il ne peut accomplir cette *plongée dans la profondeur spatiale* que sont marcher, monter, descendre, se tourner vers tel ou tel point de l'horizon<sup>34</sup>.

Car ces actes humains, cinétiques et moteurs, déployés dans la « profondeur » (vivante autant que vécue) qu'orchestre l'architecture, accomplissent précisément « *ce qui permet à l'espace de devenir un lieu d'existence*<sup>35</sup>. » C'est de ce point de vue du rayonnement spatial qu'Yves Bonnefoy confie à Didier Laroque, dans l'entretien de *L'Herne*, à quel point chaque été de l'enfance la vue du « petit temple de style jésuite perché au sommet de la tour gothique de la superbe cathédrale de Rodez » a pu bouleverser sa sensibilité, ravissant au profit de cet art la palme des émotions :

Il n'y a rien, dans l'apport humain au lieu terrestre, qui m'ait fait battre le cœur plus fort que ces rencontres de la pierre dressée, [...] assujettie à des formes, les délivrant pourtant d'elles-mêmes et *portant alors son influx loin alentour dans l'espace*. [...] [L]'être-là de l'édifice [...] semble une *promesse faite à ce lieu même où nous sommes*<sup>36</sup>.

Il y reste cependant une possibilité pour la peinture de sauver sa légitimité ontologique : non plus par l'*Ut pictura poesis*, mais par un *Ut pictura architectio*, inscription de l'architecture dans la peinture. Giotto tout le premier se voit salué d'avoir accompli, avec ses décors architecturés d'Assise ou de Padoue, « le *premier pas du regard* hors des icônes du temps de Guido da Siena ou de Coppo di Marcovaldo<sup>37</sup> ». Ainsi *mis en marche* – belle métaphore spatiale –, le regard ne cessera plus d'arpenter des paysages ornés d'édifices, jusqu'aux chefs-d'œuvre du *paysage idéal* ou *composé* ; représenter alors « les monuments d'une Rome réelle ou imaginaire », ne sera-ce pas « incit[er] à réfléchir aux problèmes qui prennent forme là où deux arts s'avoisinent, et parfois se concurrencent mais parfois aussi s'articulent l'un à l'autre et même, si je puis dire, *s'entraident*<sup>38</sup> » ?

[Certains artistes] du début de la Renaissance italienne [...] ont su comprendre le *privilege dont bénéficie l'architecte*, et acceptèrent de faire auprès de lui ce qui leur restait possible : l'*aider*, en se plaçant eux-mêmes en un de ces points où le bâtisseur se préparant à son œuvre doit s'établir, un instant, pour une de ces vues partielles dont il lui faudra bientôt tenter d'opérer une synthèse<sup>39</sup>.

C'est évidemment d'« invention de la perspective<sup>40</sup> » qu'il est question, laquelle est « assurément un emploi de la pensée conceptuelle », mais peut aussi « se concentrer dans

---

<sup>34</sup> « Le regard du peintre sur l'architecte », *L'Imaginaire métaphysique*, *op. cit.*, II, p. 48 ; je souligne.

<sup>35</sup> *Id.* ; je souligne.

<sup>36</sup> « Poésie et architecture » (Entretien avec Didier Laroque), in *Cahier de l'Herne Bonnefoy*, dir. Odile Bombarde et Jean-Paul Avice, Paris, Éditions de l'Herne, 2010, p. 181 ; je souligne. On aura noté l'appellation de « temple » pour désigner pourtant une église de style jésuite, ce qui la donne pour une sorte de préfiguration du « Temple Malatesta » de Rimini.

<sup>37</sup> *La Stratégie de l'énigme*, Paris, Galilée, 2006, V, p. 63 ; je souligne.

<sup>38</sup> « Le regard du peintre sur l'architecte », *L'Imaginaire métaphysique*, *op. cit.*, I, p. 47 ; je souligne.

<sup>39</sup> *Ibid.*, II, p. 51 ; je souligne.

<sup>40</sup> Voir Erwin Panofsky, *La Perspective comme forme symbolique*, trad. Guy Ballangé, Paris, Éditions de Minuit, 1975 ; voir aussi Marisa Dalai Emiliani, « La question de la perspective » (1961), trad. Jean-Charles Vegliante, *ibid.*, p. 7-35 ; et Hubert Damisch, *L'Origine de la perspective*, Paris, Flammarion, « Idées et recherches », 1987, rééd. « Champs », 1993.

l'apparaître sensible sur les proportions et les nombres, ce qui est *utile* au projet de composer et d'harmoniser les différentes parties d'un édifice [...]»<sup>41</sup>. » Et l'on dispose à ce sujet d'un témoignage autobiographique précieux, concernant le « manuel » du grand-père Maury, « fils de bergers et instituteur de village, mais géomètre aussi bien pour sa communauté<sup>42</sup> » :

Ce livre, que j'ai gardé, n'est qu'à un seul exemplaire [...]. Et dans ses pages on rencontre d'abord des exercices de perspective, pavements et leur point de fuite, ceux-ci une des raisons de ma fascination, des années, pour la *prospettiva legitima* des Toscans de la Renaissance. Mais juste après ces modestes abstractions voici deux ou trois cercles [...] où se croisent des arcs reformant le schème qui me semble de tant de sens. Et voici enfin de beaux fruits, de belles fleurs, définis à la plume et mis en couleur au pochoir avec une fraîcheur des tons simples que je ne puis dire qu'archétypale<sup>43</sup>.

Ce voisinage premier des arcs et cercles, ou lignes de fuite de la géométrie, avec les formes archétypales de la nature (fleurs et fruits), compose un autre *archéo-livre* que celui de l'abécédaire maternel où l'*infans* balbutiait l'apprentissage du langage ; situé, lui, du côté des identifications masculines, il a initié le jeune garçon aux moyens de rendre compte d'une architecture du visible selon les moyens, précisément, du langage – langage des formes, cette fois. Ainsi comprend-on mieux la complexité dialectique ultérieurement introduite dans le rapport à la formalisation du géomètre, laquelle est loin d'être toujours suspectée de trahir le sensible dans ou par l'intelligible (ou « le concept »). Cette dialectique passe aussi par l'alliance de l'*architecture peinte* et de l'architecture proprement dite, régies l'une et l'autre par les lois de la géométrie – dont un couple d'artistes, maintes fois célébré par Yves Bonnefoy, est en passe de figurer une manière d'allégorie. Je veux parler de Piero della Francesca et Leone Battista Alberti – Piero lui-même ayant été à la fois peintre, « mathématicien et architecte<sup>44</sup> ! » : l'auteur du *De prospectiva pingendi* (1482), indispensable complément du *De pictura* d'Alberti, ces deux fondements de la *prospettiva legitima* plus haut signalée :

En bref, le peintre, un Piero della Francesca, explorait les rapports entre les nombres et les formes géométriques simples, filles des nombres. Et l'architecte, un Alberti, transportait ces rapports dans les trois dimensions du palais ou de l'église, celles de l'existence en son quotidien. Entre peinture et architecture à l'époque de ces deux maîtres de la pensée humaniste la collaboration est étroite, avec pour effet, c'est frappant, qu'à San Francesco d'Arezzo la réalité comme on la vit hors peinture pénètre presque l'image pourtant plane : et c'est alors, par exemple, cette belle lumière du petit matin en été, *pittura chiara*<sup>45</sup>.

On a déjà vu l'importance de l'inscription du corps dans l'espace se faisant lieu ; c'est à ce titre qu'il faut comprendre la mention ici faite de la « pensée humaniste », dont plusieurs pages de *La Stratégie de l'énigme* – cette étonnante étude de la *Flagellation* de Piero, à la National Gallery – rendent compte, d'abord, en référence au *corps* de l'homme comme mesure de toutes choses. Yves Bonnefoy en est d'ailleurs convaincu, à un niveau anhistorique : « même en plein Haut Moyen Âge terrorisé par les prêches, un simple regard sur la beauté fondamentale du corps humain pouvait suffire à démanteler l'idée du péché originel chez au moins certains imagiers<sup>46</sup>. » Mais historiquement, au temps où fleurissaient les proportions symboliques (ainsi Alberti, « le proche de Piero », « conçoit et réalise pour les Rucellaï à Florence un palais dont la chapelle reproduit de façon exacte les proportions du Saint-Sépulcre, à Jérusalem<sup>47</sup> »), Piero choisit de « bât[ir] la salle de *La Flagellation* en

---

<sup>41</sup> *Id.*, je souligne.

<sup>42</sup> « Poésie et architecture », in Bonnefoy, L'Herne, *op. cit.*, p. 186.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 186-187.

<sup>44</sup> *La Stratégie de l'énigme*, *op. cit.*, IV, p. 53.

<sup>45</sup> « Le regard du peintre sur l'architecte », *L'Imaginaire métaphysique*, *op. cit.*, II, p. 51-52.

<sup>46</sup> *La Stratégie de l'énigme*, *op. cit.*, V, p. 61-62.

<sup>47</sup> *Ibid.*, IV, p. 54.

prenant pour unité de mesure la taille jugée parfaite du Christ, rapportée cette fois de Rome où une relique en serait la preuve », en la « divis[ant] » elle-même « par un certain nombre » ; et « rendue proportionnelle au tableau, elle se retrouverait partout dans l'édifice [...], ce qui rapatrierait à Urbino la sainteté de Jérusalem [...]»<sup>48</sup>. » Mesure qui, par conséquent, « s'enracine dans un fait, le corps du Christ en son incarnation<sup>49</sup> » – c'est-à-dire un corps aussi humain que divin, d'où s'élancera la « musique » des rythmes architecturaux. Le confirme l'importante « Postface », de 2004, à une réédition de *L'Arrière-pays* :

La perspective en son projet d'origine se soucie moins de la maîtrise abstraite de l'espace que de rétablir un rapport de la personne à son lieu naturel – *et à son corps* – qu'avait étouffé depuis trop longtemps la pensée purement verbale des théologiens médiévaux. Elle est une incitation à sortir de cette nuit-là, et un moyen pour le faire : son apport, son vrai apport, *n'étant pas l'étendue mais la lumière* [...]. La lumière de ces matins d'été où le monde semble s'offrir<sup>50</sup>.

Laquelle « lumière » s'émet d'un foyer non pas platonicien mais *plotinien*, c'est-à-dire dans la continuité d'une « procession » alliant la terre au ciel, et non pas à partir d'une catastrophe ontologique qui aurait livré cette terre aux ombres de la Caverne<sup>51</sup>. Telle est l'illumination qui a conduit les « concepteurs de la "*dolce prospettiva*" [on aura remarqué le glissement de « *legitima* » à « *dolce* », qui doue d'amour ce qui semblait ne devoir relever que d'une règle], tout bâtisseurs qu'ils étaient, [à la tentation] d'être peintres, et [à] leur façon de se faire peintre : par un accueil des impressions les plus matinales, des couleurs les plus imprégnées de rosée » – c'est-à-dire « ce qu'on a si bien appelé la "*pittura chiara*"<sup>52</sup>. »

L'autre grand aspect de cet « humanisme », c'est qu'il n'y a rien d'autre que l'architecture pour *aménager* le lieu humain ; continuons par la lecture de la « Postface » de 2004 à *L'Arrière-pays* :

Mais qu'a voulu le premier grand perspectiviste, essentiellement un architecte ? Sinon l'aménagement d'une rue, d'une place, d'un monument, d'une ville, tous lieux où la communauté humaine comme elle existe effectivement peut venir s'établir [...]<sup>53</sup>.

Ainsi la ville qui apparaît au second plan de *L'Invention de la croix* de Piero, dans le chœur de San Francesco, évoquée dans *La Stratégie de l'énigme*,

c'est Arezzo, le lieu même où en ce moment il travaille. S'il s'intéresse à l'architecture d'Alberti, son contemporain et probablement son ami, au point de *bâtir* dans cette même peinture une façade typiquement albertienne, d'une irrésistible beauté, comme une sorte d'adhésion et de sympathie, c'est en situant cette façade par rapport à d'autres données urbaines, ce qui désamorce les tentations platoniciennes d'Alberti [...] – au profit d'un jeu d'échanges, de reflets, s'établissant de façades à façades [...] dans une ville qui rabat ainsi l'absolu sur son propre plan d'existence<sup>54</sup>.

---

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 54-55.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>50</sup> « Postface » (2004), *L'Arrière-pays*, Paris, Gallimard, « Poésie », rééd. 2005, II, p. 168 ; je souligne.

<sup>51</sup> Voir Gwenaëlle Aubry, « "*Personne n'y marcherait comme sur terre étrangère*" : présences de Plotin chez Yves Bonnefoy », in Yves Bonnefoy, *poésie, recherche et savoirs*, dir. Daniel Lançon et Patrick Née, Paris, Hermann, 2007, p. 197-215, et débat avec Yves Bonnefoy, p. 215-218. Voir aussi Patrick Née : « Plotin contre Platon », *Poétique du lieu dans l'œuvre d'Yves Bonnefoy ou Moïse sauvé*, op. cit., p. 167-173 ; « Plotin », in Yves Bonnefoy, *Assentiments et partages*, op. cit., p. 45-46 ; et « De la sexuation, ou Platon contre Plotin », Yves Bonnefoy *penseur de l'image, ou les Travaux de Zeuxis*, Paris, Gallimard, 2006, p. 340-347.

<sup>52</sup> « Postface », *L'Arrière-pays*, op. cit., II, p. 168.

<sup>53</sup> *Id.*

<sup>54</sup> *La Stratégie de l'énigme*, op. cit., II, p. 23-24 ; je souligne.

Autrement dit, loin qu'Arezzo ait à se faire Jérusalem pour accéder à la dignité de l'*architecture en peinture*<sup>55</sup> (qu'on aura soin de distinguer du statut simplement ornemental de la *peinture d'architecture*), c'est au contraire Jérusalem qui s'est faite Arezzo : loin d'être située dans une origine mythifiée – toujours un Ailleurs –,

notre ville sainte est quelque chose qu'il *faut bâtir*, et bâtir *ici même* : l'ici, à Arezzo, à Borgo, à Urbino, étant le lieu nécessaire de cette recherche profonde. Point n'est besoin de se passionner pour du différent, pour de l'autre, cet autre serait-il Jérusalem ou Constantinople. [...] [T]oute idée d'un ailleurs s'efface : nous sommes ici [...] sous la lumière réelle, avec des arbres réels non pas à l'horizon mais derrière un simple mur de jardin<sup>56</sup>.

Reste à dire l'essentiel – qui touche à la structure même de l'art de bâtir. Ouvrons *Poésie et architecture*, l'essai de 2001, à sa section II : il y est question d'« une idée qui m'a toujours [...] exalté<sup>57</sup> » :

C'est à la voûte que cette pensée s'attache. À la voûte, à cet extraordinaire recourbement par lequel le mur qui s'élève pierre à pierre se fait comme conscient du voisinage d'un autre mur et se penche vers lui, risque son équilibre dans le vide qui les sépare, défie la gravitation, mais reçoit alors le secours du côté opposé de l'édifice, [...] les deux murs ensemble faisant naître alors un espace, au sein duquel on peut vivre.

Et parfois cet espace, ce n'est pas à sa base un carré ou un rectangle, mais un cercle, et ce n'est plus alors la voûte en berceau qui couvre et rassure la vie qui y prend refuge, mais une coupole, et quel surcroît alors d'évidence et je dirai de bonheur : du sommet de cette coupole, de la clef qui y retient et y distribue les forces conjointes, descend vers le pavement un axe qui y détermine un point qu'on peut dire un centre, ce qui enseigne l'idée du centre et en confère un à ce lieu où il se trouve qu'on est, cependant qu'au dessus le ciel lui-même se fait un cercle, se voûte, pour suggérer – un rêve certes, mais légitime – que le cosmos aveugle devient la maison de la vie humaine engagée dans la tâche de recourber autour d'elle ce qui était la simple nature, et dont elle fait une terre<sup>58</sup>.

Le temps manque pour commenter cette page admirable de bout en bout. Je n'en soulignerai que sa phénoménologie dynamique du mouvement même des murs s'arc-boutant jusqu'à l'arrondi de la voûte, en une métonymie pleinement *éthique* (au double sens de l'inscription dans le site et du déploiement des valeurs) du *contenant* pour le *contenu* – à savoir la communauté humaine qui s'y trouve accueillie. Il faudrait la compléter, cette page, par une autre qui reprend la grande leçon (donnée dès *Rome, 1630*<sup>59</sup>) du Baldaquin dressé au piédroit de la coupole de Saint-Pierre, dans « Le regard du peintre sur l'architecte », mais pour la renouer à la tradition première de l'humanisme<sup>60</sup> – Brunelleschi en tête, qui n'avait pas encore eu l'occasion d'être nommé<sup>61</sup>. J'aimerais cependant choisir encore, dans la floraison des

---

<sup>55</sup> Ainsi la *Perspective d'une ville* (au musée d'Urbino) est-elle attribuée « quelquefois à Piero lui-même », étant « bien dans sa manière, en tous cas » (*ibid.*, IV, p. 47).

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 24-25.

<sup>57</sup> *Poésie et architecture*, Bordeaux, William Blake & Co. Édit., 2001, p. 11 ; je souligne.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 11-12.

<sup>59</sup> *Rome, 1630, op. cit.*, IV, p. 33-37.

<sup>60</sup> « Par-dessus la communauté qu'elle accueille et rassemble dans son espace qui est le nôtre, la coupole va attester à Saint-Pierre qu'entre l'ici terrestre et le ciel, il y a, vertical, un axe qui est la vérité. Et quand Bernin dresse le Baldaquin dans la basilique pontificale il ne fait qu'en appeler, pour en faire flamme et lumière, à cet "ici" et ce "maintenant" qui sont l'inaliénable bien de chaque personne. C'est en se donnant à fond à sa finitude, dans l'espace dont celle-ci l'environne de toutes parts, que le chrétien peut reconquérir sa place dans l'absolu, restée vide. [...] Le baroque comme Bernin le comprend continue, malgré peut-être quelque apparence, la pratique perspectiviste de Brunelleschi et des humanistes du Quattrocento, celle qui ne calcule les horizons que pour les rabattre sur le besoin humain [...] » (« Le regard du peintre sur l'architecte », *L'Imaginaire métaphysique, op. cit.*, III, p. 58).

<sup>61</sup> Rappelles que « [l]a tradition a fait de Brunelleschi l'un des pères fondateurs de la Renaissance, l'un des héros de son récit d'origine », précisément du point de vue de la perspective : c'est à lui qu'Alberti dédie son traité traduit en italien, *Della Pittura*, en 1436, à lui encore que remonte Filarete dans son *Traité d'architecture* composé entre 1460 et 1464 (Hubert Damisch, *L'Origine de la perspective*, Flammarion, « Idées et recherches », 1987, rééd. « Champs », 2012, p. 81-83).

passages qui chantent le très humain miracle des coupoles, celui qui répond à la question de Didier Laroque sur leur référence à la sphère cosmique et son sens : ce qu'elles enserrent, en fait, qui paraît le vide, c'est « la lumière qui [...] prend souvent dans ses rais quelques grains de poussière ou la fugitivité d'un insecte » ; par quoi ce « rien, le rien comme tel » qu'elles « circonscrivent » se charge du sens plein de la chose même (*res*) « pour le même appel à vie plus vraie<sup>62</sup> ». Ce qui engage à regarder au-delà de l'*intrad*os de ces demi-sphères, pour savoir ce qu'il en est de leur communication avec ce qu'il est convenu d'appeler *la voûte étoilée*. Le ciel semé d'astres, demande Yves Bonnefoy,

est-il convoqué par la coupole [...] ? Oui, mais ce ciel n'a pas à être un cosmos ordonné, réglé, par une géométrie relevant d'une ontologie qui ne sait rien de l'incarnation. Dans l'offre la plus profonde que fait la coupole, *les étoiles peuvent bien traîner en désordre au ras de l'horizon, elles n'en seront pas moins accueillies au sein de notre expérience de l'unité* [...] <sup>63</sup>.

Merveilleuse liberté laissée aux étoiles de n'être plus prises dans le cercle cet horizon qu'est l'Ailleurs, d'échapper à sa *musique des sphères* pour participer, dans leur joyeux désordre, à notre finitude sur terre ; et voilà donc que « la forme » et « les nombres » se sont affranchies de leur hypothèque platonicienne :

non plus désormais platonicienne mais, dirai-je, « *albertienne* », ce mot pour faire allusion au grand architecte qui, avec Piero della Francesca, détourna l'esprit de la métaphysique du platonisme pour faire des nombres, de leurs *relations affectueuses*, le moyen de bâtir la cité humaine avec courage et raison<sup>64</sup>.

## 6. Un lieu « psychique » enfin

Cette conférence manquerait à la justesse de son propos si elle n'abordait pas, fût-ce brièvement, la dimension sans doute la plus radicale de la constitution du « lieu », en tous cas pour Yves Bonnefoy : à savoir l'espace psychique lui-même, où se constitue et la perception du « lieu » comme tel (vécu comme une certaine sélection dans l'espace déterminant son élection affective), et bien entendu sa mémoire ; laquelle n'est, très justement pour le poète averti de la révolution qu'opéra la découverte freudienne, qu'une reconstruction par le désir, c'est-à-dire une activité fantasmatique (sans donner à ce terme la nuance péjorative qu'il prend dans son propre métalangage).

Comme le temps manque, je ne ferai que renvoyer ici à ce que j'ai pu explorer de ce point de vue au sujet de l'essai autobiographique de 2009, *Deux scènes et notes conjointes*<sup>65</sup>, dans mon ouvrage *Pensées sur la « scène primitive »*<sup>66</sup> : où le « lieu vrai » que fantasmait le rêve des deux scènes, situées sur d'étonnants balcons de fer forgé d'un *palazzo* de Gênes (c'est-à-dire dans une ville où tous sont *de pierre*), n'était autre que le lit-cage métallique qu'on dressait à l'enfant au pied du lit parental pour y dormir, amenant dans l'*après coup* le poète à découvrir qu'il s'agissait là pour lui d'aborder, avec toutes les précautions oratoires que prévoit la langue de l'inconscient, sa propre *scène primitive* : reconnaissance héroïque s'il en est, de la part d'un créateur, du moteur qui meut sa création (si l'on en croit Didier Anzieu).

Je me concentrerai en revanche sur l'autre essai autobiographique de la même période, juste effleuré dans ce qui précède, *Le Lieu d'herbes*, dont Yves Bonnefoy précise, dans son chapitre VI, qu'il n'est « rien d'autre en moi que le souvenir d'un de ces moments de

---

<sup>62</sup> « Poésie et architecture », in *Bonnefoy*, L'Herne, *op. cit.*, p. 189.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 185 ; je souligne.

<sup>64</sup> *Le Lieu d'herbes*, *op. cit.*, p. 50 ; je souligne. Ainsi s'apaise l'incessante dialectique à ce sujet, énoncée par exemple quatre ans plus tôt dans la « Postface » à *L'Arrière-pays*, *op. cit.*, II, p. 167 (à propos de Piero « qui, s'il en fut un, a bien été le maître des nombres », cherchant « comment le nombre qui n'est qu'un rêve, l'incessant rêve du platonisme à travers l'histoire, peut tout de même aider à se dégager du rêve »).

<sup>65</sup> *Deux scènes et notes conjointes*, Galilée, 2009.

<sup>66</sup> P. Née, *Pensées sur la « scène primitive »* : Yves Bonnefoy lecteur de Jarry et de Lely, Hermann, 2009.

l'enfance où une chose ou une situation se firent des épiphanies », par un effet de ce qu'il appelle « mémoire de la présence », et dont il donne enfin le mode de fonctionnement psychique – exactement ce que Freud nomme le *déplacement* :

Peut-être que ces deux murs, ce bout de prairie entre eux, ces pierres au loin sous le ciel, m'avaient retenu, un jour d'autrefois, pour quelque raison en plus que leur pure et simple évidence, par exemple une parole alors dite, une personne présente là : émotions aujourd'hui oubliées mais peuvent leur faire place dans d'autres schèmes d'explication, par exemple ceux que la psychanalyse explore<sup>67</sup>.

Déclaration non moins fondamentale que celle annonçant la vision du « lieu d'herbes » lui-même :

Car voici que je ferme les yeux ; et que je vois devant moi, quoi ? quelque chose de nullement peu distinct mais de très proche et clairement perceptible. À ma gauche et à ma droite des murs de très vieille pierre, se portant devant moi vers l'horizon, pas très loin, sous un beau ciel de jour d'été. Et entre ces murs et comme naissante sous mes pieds une étendue d'herbes plutôt sauvages et hautes, avec parfois des orties et, comme se dégageant de cette confusion, trois ou quatre roches éparses<sup>68</sup>.

Avec très vite ce bref commentaire, qui coupe court à toute interprétation d'une nouvelle sorte de fantasmatisation de l'Ailleurs :

entre les diverses parties de mon lieu d'herbes il y a des liens innombrables, et très serrés, de l'*unité* qui les garde ensemble ou, plutôt même, qui monte de partout en elles comme le tremblé d'un air chaud, comme une intensité effaçant en toute chose visible tout ce qui n'est pas sa pure, son immédiate identité à soi-même. Et moi-même je suis part de cette unité, je la ressens en moi, je sais que grâce à elle *je suis* ; et que *je suis là même où je dois être*. Ces deux murs, ces herbes, ces roches devant le ciel, ce n'est absolument pas une image ; en ces moments en tous cas c'est pour moi une réalité, *la* réalité. Je suis dans le *pays qui est le mien*.

Non pas le désir d'un lieu autre, comme dans les rêveries d'arrière-pays. Mais l'évidence d'un lieu qui est mon *ici même*, effaçant toute pensée d'un ailleurs<sup>69</sup>.

Autrement dit, alors même que cet étrange lieu conservé en mémoire paraît absolument naturel, et vierge de toute présence humaine (sinon de traces : les murs en témoignent), il ne peut que renvoyer, par l'intensité de l'affect qui lui est associé, à tout à fait le contraire : la présence, aux lisières *hors champ* de cette vision, d'une personne ou de sa parole (et vraisemblablement des deux), lesquelles ne sont donc pas précisées ici ; mais lorsque le poète évoque la découverte bouleversante faite par l'enfant de l'immortalité *et* de la mort, ne le fait-il pas s'écrier : « Que ma mère ne meure pas ! » – comme si c'était avec elle le tout du monde qui risquait de s'abolir. Ce qui tend à faire penser que la présence/absence impliquée dans la scène (« Ici, en cette sorte d'ici, absence et présence coïncident<sup>70</sup> »), et qui la doue d'un affect si puissant qu'elle en a été expulsée de l'image gardée en mémoire, ne peut être que la *figure maternelle*, dont « l'herbe » que *L'Arrière-pays* nous dit, en langue italienne patrie des images, *sempre la stessa*<sup>71</sup>, est une représentation évidente, matricielle.

Aussi la vérité du lieu peut-elle se déduire de ce hors-lieu, mémoire d'un lieu absolu. La quête du lieu ne serait que la réponse à son *manque* :

*L'idée de lieu naît de la perte, du manque*. Et de même pour la sensibilité à l'instant, cette paillette d'intemporel qu'on voit briller par-dessous le temps désert des horloges. Le souci du lieu et la pensée de l'instant naissent à ce moment de rupture, et ils vont rester imprimés dans l'appréhension du monde et de la vie par une mémoire

---

<sup>67</sup> *Le Lieu d'herbes*, op. cit., p. 33.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 19-20 ; je souligne.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>71</sup> « *Ma l'erba è sempre la stessa* », l'herbe est toujours la même ; *L'Arrière-pays*, op. cit., p. 83.

diffuse, sourde, mais que rien ne peut effacer. Mémoire des « années profondes », dit Baudelaire, des « journées enfantes », dit Rimbaud<sup>72</sup>.

Il y aurait eu un véritable *hic et nunc* dans l'Éden de la Présence, qui n'en est pas totalement perdu pour autant. On connaît le fameux aphorisme de Novalis, qui a tant marqué Philippe Jaccottet (il le cite à six reprises dans son œuvre) : « *Le paradis est épars sur toute la terre, c'est pourquoi nous ne le reconnaissons plus. Il faut réunir ses traits épars*<sup>73</sup> » ; on pourrait dire qu'il s'agit pour Yves Bonnefoy non pas de rassembler du dispersé d'une manière horizontale, mais de retrouver de l'enfoui de manière verticale : la quête encore horizontale d'un arrière-pays s'avouant un leurre. Sur le plan ontogénétique, il y eut une époque où il n'y avait besoin ni du « temps » ni de sa négation dans « l'instant » brillant alors comme de « l'intemporel » ; où il n'y avait pas davantage besoin de « l'espace » ni de sa négation en un « lieu » qui se voudrait d'incarnation : puisque tout se tenait en une absolue unité dont le « je » s'éprouvait lui-même partie prenante, en deçà de la croisée du temps et de l'espace (ces *a priori* kantien de la sensibilité), c'est-à-dire du premier des carrefours écartelant l'être-au-monde.

Mais ce jardin d'Éden, dont le « lieu d'herbes » constitue la seule mémoire – Yves Bonnefoy déclarant que, dans une certaine mesure, c'est bien *lui* qui n'a cessé de le faire écrire<sup>74</sup> –, n'apparaît plus qu'en *flashes*, ces éclairs de la Présence :

le verger originel n'est plus maintenant que ce feuillage là-bas, au-dessus de murs dont on ne sait plus la porte, l'existence à venir se présente comme un exil<sup>75</sup>.

Il est frappant de constater que cette image d'une végétation enfermée derrière ses hauts murs d'où elle ne peut que déborder est commune à d'autres esprits que hante l'Ailleurs ; je songe en particulier à Julien Gracq qui, dans *La Forme d'une ville*, évoque les liquidambars de son adolescence outrepassant la double frontière de l'enceinte du Jardin des Plantes de Nantes et du mur de l'internat du Lycée Clémenceau, où l'élève qu'il était alors apprenait surtout la redoutable géographie de l'Ailleurs. Sortie du Jardin biblique qu'on retrouve identique à celle du pré ovidien (c'est *aux* vers 23-24 du Livre X des *Métamorphoses* qu'Ovide précise qu'une « vipère », « *vipera* », a diffusé son venin en Eurydice qui foulait la terre de son pied, la privant de ses années de jeunesse) :

Une ombre en a pénétré la lumière, un serpent était dans le pré, au talon il a mordu Eurydice<sup>76</sup>.

Ève est donc Eurydice, les deux serpents se confondent – nullement la marque d'un péché d'orgueil et encore moins de luxure, mais *la faute qui gît au fond du langage*, c'est-à-dire *le concept* ; la mort qu'elles subissent est celle qui les arrache, par ce fait du conceptuel, au paradis de l'enfance qu'il s'agira de retrouver *à volonté* (pour paraphraser Baudelaire,

---

<sup>72</sup> *Le Lieu d'herbes*, *op. cit.*, p. 31 ; je souligne.

<sup>73</sup> *La Promenade sous les arbres*, Lausanne, Mermod, 1957, rééd. Lausanne, La Bibliothèque des arts, 1980 et 1988, p. 28 ; je souligne. Cette phrase est régulièrement citée : dans « Vue de la solitude » [1966] consacré à Roud, *L'Entretien des Muses*, Paris, Gallimard, 1968, p. 96, et dans l'« Avertissement à *Lectures* » (où est signalée son importance pour Roud), in Gustave Roud, *Lectures*, textes présentés par Philippe Jaccottet et Doris Jakubec, Éd. de l'Aire, 1988, p. 9. Mais on la trouve aussi (selon une traduction différente d'Armel Guerne, d'ailleurs estimée « guère satisfaisante »), dans « Observations II » [1952], *Observations et autres notes anciennes, 1947-1962*, Paris, Gallimard, 1998, p. 68 – et encore dans *Écriture* n°5, Lausanne, 1969, repris sous le titre « Remarques sur Palézieux », Meaux, *Conférence* n°6, 1998, p. 138.

<sup>74</sup> « Souvent dans mon écriture, dans ma vie, je suis revenu à des herbes ensauvagées, de vieux murs, des pierres. Revenu à des ciels comme j'en vois au-dessus de tel lieu qui me rappelle son absolu » (*Le Lieu d'herbes*, *op. cit.*, p. 34).

<sup>75</sup> *Le Lieu d'herbes*, *op. cit.*, p. 31.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 40.

lorsqu'il dit du « génie » qu'il « n'est que *l'enfance retrouvée à volonté*<sup>77</sup> ») – tout en s'entendant bien sur cette « volonté » : qui ne caractérise pas le déclenchement de la vision du « lieu d'herbe », mais le degré d'être qui lui est accordé.

C'est en effet la grande proposition faite dans *La Présence et l'image* (la leçon inaugurale du Collège de France, en 1981) : « *L'être n'est pas, sauf par notre vouloir qu'il y ait de l'être*<sup>78</sup> », qui est ici reprise et précisée : ce « lieu d'herbe » et, autour de lui, la « maison natale et ses habitants », ne seraient-ils que de « vaines images », souffle l'esprit sceptique, *celui qui toujours nie ?* Peu importe, répond le poète :

Nous les aimons en tous cas, et cela suffit pour faire de *cet absolu une pierre* dans l'édification d'un monde dont peu importe s'il repose sur du non-être. [...] Et disons plus, nous avons même à *décider* [...] que ce réseau d'images [...] – eh bien, tout irréel que ce soit, *c'est l'être même, un être qui repose sur notre vouloir qu'il y ait de l'être*<sup>79</sup>.

\*        \*  
\*

Aussi – et ce sera ma courte mais décisive conclusion – le « lieu » se présente-t-il toujours comme un *carrefour* ; mais au lieu qu'y soient inscrits un désir d'absolu et son manque nostalgique, déclenchant le fantasme que c'était l'autre embranchement qu'il eût fallu prendre, c'est un tout autre choix qui s'y présente maintenant : entre non-être et devoir-être par *institution de l'être*, dans l'existence et, par la poésie, dans la société tout entière.

---

<sup>77</sup> Baudelaire, « Le peintre de la vie moderne », *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1976, p. 690.

<sup>78</sup> *La Présence et l'image* [1981], Mercure de France, 1983, p. 43-44.

<sup>79</sup> *Le Lieu d'herbes*, *op. cit.*, p. 42-43 ; je souligne.