

# Yves Bonnefoy face à Eduardo Chillida: poétiques de l'objet sensible

PATRICIA MARTÍNEZ GARCÍA. U.A.M.

Le souci d'opérer une rejonction entre les différentes formes de l'expression artistique occupe un espace prioritaire dans la réflexion esthétique d'Yves Bonnefoy, dont témoignent ses essais critiques, tout autant que ses textes poétiques ou ses *proses en rêve*.

Très tôt pour Yves Bonnefoy, les arts plastiques ont été, de même que la poésie, le lieu d'une recherche: celle d'une nouvelle présence au monde et celle d'une nouvelle lecture de l'être. L'espace de l'art, Bonnefoy l'a d'abord visité en poète: la peinture, la musique, l'architecture se trouvent parfois au coeur même d'un poème pour conformer la vision du monde qui s'en détache, pour médiatiser une expérience toute particulière du réel -de Piero della Francesca à Poussin, pour n'en citer que quelques unes de ses présences qui hantent depuis toujours ses poèmes-, ou deviennent le motif générateur de certains  *récits en rêve* -de *Rue traversière* (1911) à *Une vie errante* (1993). Mais le regard du poète se doublant de celui du critique, il peut aussi constituer l'objet d'une étude, où l'engagement poétique cohabitait avec le savoir érudit ou philologique se plaisent à brouiller les limites entre prose poétique et discours analytique: tel serait le cas de *l'Improbable* (1959; 1980), *Le Nuage rouge* (1977) ou *La Vérité de Parole* (1988).

Cherchant à élucider le réseau d'entrelacs, de correspondances et d'échos qui relie l'art verbal et les arts plastiques, Bonnefoy se serait donc engagé dans la stelle déjà esquissée par Baudelaire, et dont Mallarmé aurait confirmé les grandes lignes, en apportant un espace tangible pour l'avènement de cette échange: le livre illustré, ce grand rêve mallarméen. Cette forme nouvelle où parole poétique et expression plastique se donnent réplique et cheminent conjointement, Bonnefoy l'a fréquentée pour la première fois en 1958, où les poèmes de *Pierre écrite* se sont unis avec les lithographies de Raoul Oubac. Depuis lors, il ne l'a plus quittée, les poèmes d'Yves Bonnefoy s'étant fait écho des stamper et des gravures d'artistes de sa génération pour attester ainsi une filiation, une reconnaissance réciproque, une mutuelle confirmation: Miró, Alechinsky, Tapiès, Chillida, parmi bien d'autres.<sup>1</sup>

Du dialogue avec Eduardo Chillida -puisque c'est de celui-ci qu'il sera question à présent- sont issues deux collaborations sous forme de publication conjointe, deux livres hors mesure des éditions F.B.: *Le Miracle du feu*, paru en 1986 et *Une Hélène de vent et de fumée*, en 1990, dans lesquels les gravures de Chillida donnent la réplique figurative aux poèmes d'Yves Bonnefoy. Par ailleurs, le texte que ce dernier a consacré au sculpteur basque en 1990, à l'occasion de l'exposition de celui-ci pour la Galerie Lelong, vient confirmer l'intuition qui se dégage de ces deux beaux livres de F.B: celle d'une reconnaissance dans un voeu et une tâche communes, qui relève d'une fraternité esthétique mais tout aussi bien éthique.

À ce lien contribuent certainement des circonstances vitales et culturelles en tout point significatives, qu'il est nécessaire de rappeler. C'est d'abord leur appartenance à une même génération d'artistes qui s'adonnent à la création au tournant des années 50. C'est en 1946 qu'Yves Bonnefoy publie son premier texte poétique -*Le Traité du Pianiste*-; pour sa part, E. Chillida expose pour la première fois une pièce dans le Salon de Mai à Paris en 1949, et participe, l'année suivante, dans l'exposition *Les mains éblouies* de la Galerie Maeght. Et c'est aussi leur rencontre, à un moment certes décisif pour l'histoire contemporaine de la poésie, dans une ville -le Paris de l'après guerre- où les débats

---

<sup>1</sup> Cfr. Peyré, Y., "Le livre en conséquence" in Bonnefoy, Y., *Ecrits sur l'art et livres avec les artistes*. Paris, Flammarion, 1993.

esthétiques en plein foisonnement témoignent les nouveaux enjeux qui se préparent et annoncent des inflexions nécessairement à venir pour l'expression artistique.

Il faut remarquer, en effet, et d'abord, que l'épuisement des avant-gardes et des *-ismes* les aurait fait partager une situation frontalière, depuis le legs d'un passé encore tout récent et auquel ils doivent, dans une certaine mesure, leur formation, mais pour laquelle ne servent plus, au moins suffisamment, l'impétuosité avant-gardiste de contestation radicale et de rupture permanente. Plusieurs voies s'ouvrent dans ces années qui ont succédé à l'apogée et tout aussi bien à la défaillance des mouvements avant-gardistes. Il y a celle de la persistance dans la négativité et la rupture, que l'exigence de rupture et de contestation radicales avait frayé pour traduire l'évidence, désormais incontestable, de l'effondrement de la structure théologique de l'univers et de l'existence. À l'abolition du grand référent universel, garant d'une pensée de l'unité et de la continuité, aurait donc succédé la déconstruction de tous les autres, et de même, celle des signes qui les supportent, ce qui aurait supposé un approfondissement dans la pensée de la discontinuité et de la fragmentation, et, de par ce fait même, la modification de tous les codes, la dissémination de tous les discours, leur réduction à l'indéterminable. Mais tout aussi bien, et surtout, l'affirmation du non-sens, et la contestation radicale de toute prétention de l'esprit à une connaissance absolue, ce qui serait autant que dire *la fin d'une anthropologie fondée sur la présence et la référence* (Yves Bonnefoy, 1992: 126).

Il reste, toutefois, pour ceux qui ne renoncent pas à une pensée du monde en tant qu'unité et continuité, à rechercher un nouveau rapport avec celui-ci, c'est à dire, une esthétique capable de reconnaître et de rendre compte, malgré la mort du divin et le pragmatisme scientifique, d'un rapport avec ces êtres et ces objets qui habitent l'horizon de notre vie, cette réalité sensible, autrefois reflet d'une transcendance qui en garantissait le sens, désormais simple écueil du réel. Et donc, d'autres voies s'ouvrent pour ces artistes qui, ayant renoncé à un rapport au monde à travers la certitude d'une transcendance, ne renoncent pas pour autant au projet d'en préserver un sens, et reprennent, pour la relancer, la question de la présence. Yves Bonnefoy appartient certainement à cette lignée poétique, et tout aussi bien Eduardo Chillida.

Et voici donc la tâche à laquelle ils s'adonnent: celle d'aménager au sein du langage une forme de rapport avec le monde dans sa plénitude sensible, en de-cà des interprétations théologiques ou de l'approche conceptuelle, soutenue par l'expérimentation scientifique, et de réhabiliter un langage capable d'exprimer l'absolu du monde dans sa plus pure et simple matérialité, ou ce que Mallarmé appela l'Esprit Universel. Ce qui suppose aussi réassumer le devoir de responsabilité ontologique et éthique de l'oeuvre d'art.

Mais si la conscience moderne ne peut omettre ce qui apparaît de nos jours comme une évidence; à savoir, ce constat des limites d'un langage emprisonné dans les réseaux d'un savoir raisonneur, spéculatif, conceptuel, et donc réfractaire à une saisie intuitive de l'être et de l'évidence du monde dans sa pure et simple présence, comment donc la réparation va-t-elle être possible?

Il reste alors à recommencer le travail de questionnement de nos habitudes intellectuelles et psychologiques, de nos systèmes de représentation linguistique, en somme, à porter sur le langage une lucidité critique renouvelée et enrichie par les expériences -succès et tout aussi bien leurres- qu'un passé artistique encore tout récent aura légué.

L'histoire de l'art et de la poétique n'est pas sans rendre compte de l'intervention de cette conscience critique dans l'évolution et le renouvellement de la poétique et des langages plastiques. Ce sont, par exemple, ces moments qui décident le passage du Classicisme au Baroque en Occident, dans lesquels à un stade où l'expression se prête à un processus de formalisation et de géométralisation pour atteindre les équilibres classiques d'immobilité, succède une deuxième phase, dans laquelle le régime antérieur est soumis à une déformalisation, un dérèglement de la composition. Mais il se peut aussi -et c'est la réflexion d'Yves Bonnefoy que nous évoquons ici- que dans cette phase de démontage ou de désagrégation d'un langage établi, qui tend à son tour, à se formaliser en un nouveau code esthétique, rejaillisse, dispersement, cette conscience autocritique pour restituer, au sein d'une expression susceptible de se scléroser et de dépérir, un nouvel élan de vitalité et de renouvellement. Ce questionnement au second degré, et nous empruntons ici l'expression du poète français, ou encore, cette *seconde simplicité*, supposera l'application d'une esthétique certes négative, d'un travail de dépouillement, d'épuration des excédents de formalisation, mais aussi de réhabilitation -bien que toujours sous cette nouvelle lumière critique- de ce qui avait été péremptoirement contesté.

C'est, par exemple, dans le baroque tardif, *ce recommencement de l'abstrait*, que le regard d'Yves Bonnefoy nous invite à découvrir dans certains édifices, *un goût classique qui se réforme dans l'épuisement de la danse. La répétition selon Kierkegaard est ce qu'il y a de plus semblable, qui se révèle parfois substance, à cette seconde simplicité.* (Bonnefoy, 1980: 186-187)

On comprendra alors, pour revenir à la situation de l'art contemporain, de quelle façon, dès après le questionnement et le démontage des langages traditionnels entrepris par l'expérimentation avant-gardiste, approfondir dans cet effort de simplicité au second degré pourrait constituer une voie possible de revivification de l'expression artistique et de relancement de la recherche esthétique, épargnées du nihilisme post-avantgardiste et de l'incertitude radicale post-moderniste.

Nous serait-il permis d'affirmer qu'Yves Bonnefoy et Eduardo Chillida se sont engagés dans la voie de cette *seconde simplicité*? que c'est précisément cette option esthétique qui nous permettra de comprendre une filiation qui excède les coïncidences chronologiques, et qui relève, non seulement d'une amitié, mais surtout d'une fraternité artistique? Tout au moins, en ce qui concerne le sculpteur basque, telle semble être l'hypothèse d'Yves Bonnefoy: *Rien ne serait plus faux que dire, plus dangereux que de laisser croire que les sculptures de Chillida ne sont pas des inventions très élaborées et très réfléchies, entièrement habitées par les valeurs, les choix d'une personnalité, d'une subjectivité active à divers plans. (...) Mais la forme plus différenciée et savante est susceptible d'une simplicité au second degré que j'ai en esprit quand j'imagine que Chillida a voulu se garder aussi ouvert que possible à ce qui transgresse la forme, et la guérit de son rêve* (Bonnefoy, 1990: 11).

Reste à penser les formes et les moyens que cette pratique va prendre dans le champ des créations de ces deux artistes. Et pour dilucider cette question, c'est sur le lieu spéculatif qu'il faut d'abord se porter, et sur une question certes cruciale, qui se trouve, et il est important de le souligner, au coeur même de la réflexion métapoétique d'Yves Bonnefoy: l'écart qui est à l'origine de cette impuissance ou tout au moins ce défaut du langage à capter de façon authentique la présence, cette *blessure inguérissable qui divise* -lisons-nous dans *Le Leur du Seuil* (Bonnefoy, 1978: 254)- qui semble avoir séparé, dans la représentation du monde par le langage, la chose elle-même du signe, le signifié de son signifiant et qui a donc exilé nos perceptions linguistiques d'une

expérience véridique du réel. Les textes sur Baudelaire, Rimbaud et Mallarmé rendent témoignage du souci de cerner cette question, à un moment certes décisif pour le devenir de la poétique, et de déceler les moyens et les obstacles qui s'offrirent à ces poètes, en cela préfiguration d'une nouvelle conscience esthétique. Et, de même, si Bonnefoy se porte vers la peinture et les arts plastiques en poète et en exégète (ce qui est aussi le cas de Baudelaire et de Mallarmé), n'est-ce pas parce qu'il y perçoit une incarnation particulièrement heureuse de ce qui échappe à la représentation linguistique, au discursif, voire au conceptuel?

Car une évidence ne s'en dégage pas moins: c'est que la peinture, la sculpture, la musique peuvent épargner bien plus facilement que le langage verbal la raison dans la langue même de cette infirmité qu'elle nous inflige, *l'arbitraire des signes (...) cette bizarrerie qui fait que le mot rouge, par exemple, ne ressemble en rien à la couleur rouge, ce qui permet à l'idée qui se forme dans cet écart, de refouler les indications qu'aurait pu donner une expérience plus immédiate* (Bonnefoy, 1978: 5).

La racine de l'impuissance du langage à exprimer la présence du monde serait donc attribuée au caractère arbitraire du signe, au rapport conventionnel qui s'établit entre celui-ci et son référent. De là, la séparation entre le sensoriel et le notionnel, et, par la suite, le délaissement du premier au dépend du second. Écart que les poétiques de la discontinuité, issues du Structuralisme, n'auraient fait qu'accroître, en imposant le système binaire en tant que modèle d'approche scientifique aux structures linguistiques.

Faire obstacle dans le langage à cette primauté du notionnel sur le sensoriel, cela suppose bien défaire le langage en tant qu'enchaînement notionnel voué à remplacer la présence du référent par une représentation abstraite: idée ou concept. Et tout aussi bien, cela oblige à penser le signe non pas en tant que substitution, c'est à dire, désignation, définition, formulation de la chose, mais plutôt dans leur unité et continuité qui devaient présider l'expérience toute première et originale du langage, celle de *l'être-là d'avant la parole* (Bonnefoy, 1992a:54). Ce qui revient donc à opposer à une pensée et à une pratique verbale de la discontinuité, cette autre de la continuité, cherchant à rassembler *l'indivis* -les mots, les choses- *dans l'éclair comme au lieu d'origine* (Bonnefoy, 1982:304).

La forme -indique Bonnefoy dans le texte sur Chillida- est, dans la tradition occidentale des arts plastiques, le vecteur des aspirations esthétiques, des spéculations métaphysiques du sujet, du savoir spéculatif et raisonneur. Et donc, il suffirait que celle-ci soit capable de *s'ouvrir à ce qui la transgresse*, de se porter vers ce dehors du langage pour permettre de percevoir dans le mot l'éclat retrouvé de l'immédiat (Bonnefoy, 1990:39)

En ce qui concerne la création plastique, il n'est pas difficile de comprendre de quelle façon cette ouverture du langage vers le monde sensible peut s'accomplir. La sculpture moderne a porté témoignage de cette tentative de récupération de la matière plastique primordiale, de rétablissement et de mise en relief de la masse statuaire proprement dite. Et Chillida, après Brancussi, Arp, Giacometti et bien d'autres artistes, a accompli cette tentative de rétablissement de la matière réelle en tant que présence physique au sein même de la masse statuaire.

Remarquons tout d'abord que Chillida utilise généralement un seul matériel dans ses créations, qu'il travaille à l'état naturel, et renonce à tout processus de fabrication, de bricolage et même à tout recouvrement chromatique, de telle sorte que, dans la finition de la pièce, c'est la matière dans son état naturel qui peut être peçue. Son travail, en cela, semble vouloir évoquer, plutôt que celui de l'artiste classique, celui du forgeron, de l'artisan, duquel, remarque Bonnefoy, notre tradition artistique s'est tellement éloignée, depuis le Cinquecento, pour se vouer, avec Michel Ange, vers un platonisme nostalgique d'une forme susceptible de se dépouiller absolument de la matière, pour rendre *l'idée la plus intérieure de l'artiste*, lui même d'essence suprasensible (Bonnefoy, 1990: 33).

On pourrait donc ajouter que, dans les créations de Chillida, la matière n'est pas seulement l'agent ou l'instrument à travers lequel le sculpteur conforme une représentation, une figure; elle est avant tout une réalité vivante qui dialogue avec les formes qui s'y impriment progressivement. *Il rêve d'une sculpture qui provoquerait la matière en son intimité* -écrivait Bachelard à l'occasion de la première exposition individuelle de l'artiste espagnol à Paris, en 1957. Car c'est bien sur *l'image matérielle du fer* que l'artiste, devenu le parent du forgeron et connaisseur comme lui de son *âme complexe* et de ces *sensibilités étranges*, nous convie à de longues rêveries (Bachelard, 1957: 35). Et par de ce fait même, la composition de Chillida nous incite à penser que le

thème de ses sculptures sont le fer, le bois, l'albâtre, non pas en tant que porteurs de formes, mais surtout comme manifestations du ferreux, du pierreux, en bref, du matériau. Ainsi donc, la référence naturelle, propre de la mimésis classique, l'imitation ou la représentation des référents naturels, se verrait substituée par la présence même du naturel, de la matière réelle dans son interaction avec le formel ou compositionnel.

*La plus grande sensibilité à la matière est requise* -a signalé un autre poète français, Jacques Dupin- *pour cette captation d'énergie et cet éveil. La sculpture de Chillida (...) éclaire la pure étreinte de la forme et de l'espace, elle offre le récit complet de leur affrontement et de leur aventure conjointe* (Dupin, 1982: 12). Ce n'est donc pas un acte ou un résultat ce que l'oeuvre nous propose alors, mais la dynamique conjointe, le dialogue entre la matière et la forme, la continuité et l'interaction entre le composant physique et la pensée conformatrice. *Le dialogue entre ces formes* -explique Chillida- *est de beaucoup plus important que ces formes mêmes* (Chillida, 1970: 123).

Et voici que les mots de Chillida semblent se faire écho de ceux de Bonnefoy lui même, lorsqu'il exprime sa conception de la poésie non pas comme un acte conclus, mais plutôt comme le lieu d'une action en cours, d'un dialogue et même d'un combat qui rende compte de cette coexistence, de cette interaction et encore de ce débat entre la forme et la matière. *Je voudrais que la poésie soit d'abord une incessante bataille, un théâtre où l'être et l'essence, la forme et le non-formel, se combattront durement* (Bonnefoy, 1980: 128).

Toujours est-il que l'on retrouve ici des différences en tout point remarquables entre le plastique et le verbal. Car la matérialité de la masse statuaire - tout autant que la tâche de couleur dans le dessin -leur appartenance au monde sensible, sont d'une évidence physique aisément perceptible, et de là, sans doute, cette capacité de renvoi, de nous remettre au monde dans l'éclat retrouvé de l'immédiat, et de par ce fait même, de desserrer les rets de la compréhension strictement conceptuelle et permettre donc un rapport plus direct, intuitif, sensoriel avec le monde. En somme, le sculpteur comme le peintre disposent des matériaux les plus naturels et familiers pour nous -comme la pierre, le bois ou le fer- dont l'appartenance au monde sensible, naturel, est d'une évidence première, alors que le poète ne dispose que des mots, et, certainement, rétablir la dimension sensorielle, matérielle de la langue pourrait sembler plus difficile.



Il n'en reste pas moins que les langues adoptent les sons de la nature et, en cela, *certains mots se rapprochent de la chose qu'ils nomment* -souligne Bonnefoy. (Bonnefoy, 1978:2) et de même elles ont aussi quelque chose en commun avec la musique -tout autant que la sculpture, pourrait-on ajouter, lorsque celle-ci se veut configuration visuelle, sonore, des rythmes naturels. De telle façon que l'on pourrait retrouver dans la langue un moyen de l'enraciner dans le sensible, par le recours à ce que les mots ont eux-mêmes d'immédiatement sensoriel: le son, la voix, chant ou musique. Car la voix, par son appartenance au corps, est, elle aussi, présence physique, précaire et finie, ouverte à l'expérience du temps qui y retentit à chaque instant, et assujétie à l'espace qui l'accueille. Elle nous renvoie donc, par l'acte de son exécution phonatoire, de même que le chant, au fond corporel duquel elle émerge, et restitue, comme la musique aussi, les coordonnées spatio-temporelles dans lesquelles elle se fait présence.

*Je perçois le pouvoir inédit de désignation qui dort dans le signifiant phonétique* -affirme Bonnefoy- *La musique métaphorise la vaineur d'adopter des signes au lieu de ce qui existe: (...) la résistance même de l'être à sa captation par le signe.* (Bonnefoy, 1978: 6). Et voilà donc que face à l'emploi du langage dans la communication ordinaire, vouée vers l'information conceptuelle, la poésie, musique faite de mots, pourrait éveiller cette qualité physique, corporelle, sensible de la parole, pour atténuer dans la représentation linguistique l'emprise de la compréhension conceptuelle et du cheminement discursif, par le recours à une composition basée sur le rythme -rytme prosodique, mais aussi bien syntaxique et sémantique-, qui relèverait de l'association des mots par l'écoute de leurs sons et des rythmes qui se dégagent de leur rassemblement, autant qu'à partir de leur sens. *C'est de la forme (temporelle et aussi spatiale) que sont le vers, la strophe, tout le poème, que remonte à travers les mots la tension constante qui les structure, et modifie leur sens, et transgresse en eux le fait de la signification comme telle* (Bonnefoy, 1992: 102).

Le poème, avec sa musique faite de mots, peut donc rendre la langue à ce principe même qui la fonde et duquel elle émerge: au corps, la base phonatoire du son et de la voix, et restituer de ce fait l'évidence sa condition sensorielle. Et voici que langage plastique et langage poétique pourraient participer d'une même tentative -et presque l'accomplir, serait-on pressés de dire-, la restitution au sein du langage de l'unité entre la matière et la forme, et rendre possible,

par le recours à une intensification du potentiel sensoriel qu'est la masse dans la statue, ou la tache de couleur dans la peinture -*Épiphanie de ce qui n'a pas de forme, pas de sens*, lit-on dans *Une vie errante* (Bonnefoy, 1993: 26)-, ou encore la musique des mots, la transfiguration de la représentation en présence.

Mais, il n'en reste pas moins que cette sonorité, cette virtualité musicale du vers n'est pas sans risquer de produire *une structure aussi fermée que l'expression du concept* -dit Bonnefoy-, un univers de formes cohérentes, auto-suffisantes, ordonné selon les lois de la proportion et de l'harmonie, où la vocation esthétique -au sens restrictif du terme- puisse prévaloir et même offusquer les exigences qu'une conscience éthique se serait forgées (Bonnefoy, 1990: 27). Essayons de comprendre, maintenant, de quelle façon ce risque, si présent dans l'esprit de Bonnefoy, peut être entravé, sinon évité, par l'intervention de cette activité autocritique qui a été désignée comme *simplicité seconde*. Et pour ce faire, c'est sur le lieu des créations concrètes de Chillida qu'il faudrait se porter, pour évoquer, dans une pièce comme *Lo profundo es el aire* (1989), cette interaction qui se produit en elle, entre la rugosité du granite, l'usure de la pierre écorchée, érodée, qui rappelle l'affouillement produit par la butée des courants sur les roches des rivages, et la géométrie des angles droits, les arêtes de la pierre pêle qui conforment un espace architectonique, émergeant au coeur même de cette matière à vif. Ne nous porte-t-elle pas face à l'évidence de l'inscription terrienne de cette matière où affleure la trace du temps au sein même de la géométrie des nombres, la vulnérabilité de la réalité sensible affranchie des aspirations atemporelles qui peuvent s'incarner dans la forme? Et comment ne pas percevoir, cette fois avec Gaston Bachelard, dans d'autres pièces plus anciennes, dans l'écaillage du fer rouillé -*ces fers que l'on croyait achevés par les métallurgies*- la présence latente de cette matérialité qui *continue à vivre sourdement*, pour se manifester à présent comme un organisme vivant, en devenir et inachevé (Bachelard, 1985: 35). Et il faut maintenant penser à certains poèmes d'Yves Bonnefoy où l'on croirait reconnaître dans la disposition des vers en strophes, par exemple, les restes d'un sonnet classique, désagrégé, simplifié, épuré<sup>2</sup>; ou encore certains de ses vers qui nous rappellent l'alexandrin classique, ou le décasyllabe, bien que ruinés,

---

<sup>2</sup> Cfr. *Rive d'une autre mort*, II, p. 124; *Le bel été*, p. 127; *La Parole du soir*, p. 237, Bonnefoy, 1982.

abîmés, comme s'ils n'avaient été eux mêmes que matière vivante et sonore, soumise à l'érosion de la temporalité. Alors que la poésie française contemporaine semble avoir exilé de ses domaines les références à la prosodie classique, Bonnefoy reprendrait-il ces formes, antan incarnation des aspirations à la plénitude et à l'immobilité du classicisme, pour les simplifier, et pour y porter *la blessure inguérissable du mètre impair*, de l'assonance, des déséquilibres prosodiques, en somme, pour en faire l'évidence de la finitude? La musique des harmonies numériques transfigurée en heureux bruissement du réel dans sa plénitude sans lendemain.

On pourrait donc percevoir, bien qu'à travers des moyens et des langages bien distincts, une tentative commune de réparer cette discontinuité que *le langage* -pour utiliser l'expression du poète français- *creuse entre l'esprit et le monde* (Bonnefoy, 1990: 23), par le recours à un effort constamment renouvelé de questionnement et d'ouverture de la composition, qui aurait pour finalité d'empêcher que la forme se détache de la réalité sensible pour la substituer. *Les formes, les sons doivent permettre* -et nous suivons ici les indications de Bonnefoy- *non certes d'imiter les choses qui sont, mais de parler avec elles, d'en extraire la vérité, de leur faire mieux exprimer le principe qui s'y incarne, en bref, d'ajouter au manifesté* (Bonnefoy, 1978: 46).

Il n'en reste pas moins que questionner la forme et mettre à nu la trame même de cette composition formelle, supposera tout aussi bien, relativiser la représentation qui s'y incarne, la figure plastique ou l'image en poésie. Car, en effet, ni Bonnefoy ni Chillida, ne sont réfractaires, bien loin de là, au mouvement de récusation des principes classiques de la représentation traditionnelle et de réconsidération de *l'image plastique et verbale qui a été entre siècle nier*, par l'Impressionisme, d'abord, et relancé, à l'aube du XXème, par le Cubisme, le Constructivisme et le Surréalisme, entre autres courants artistiques. Et certainement l'expérience plastique de Chillida reprend, pour l'approfondir, l'examen critique que l'art contemporain a porté sur les formes et les principes de la mimésis traditionnelle et sur la rhétorique monumentaliste du XIXème. Mais une évidence ne s'en dégage pas moins: si le motif ou le sujet artistique du point de vue classique, et son traitement rhétorique sont soumis à une sévère révision, il ne se livre pas pour autant à une abstraction radicale, ni à une géométrie réductive ou à une décomposition minimaliste de l'image, qui risqueraient de faire échouer le projet de communion avec l'apparaître sensible. Car

il faut remarquer maintenant que l'image statuaire de Chillida n'est pas sans conserver un résidu de figuration qui est là pour rendre hommage aux formes les plus naturelles, les plus simples et, pourquoi pas, les plus rudimentaires de l'entourage sensible; en bref, ce sont bien les rythmes et les mouvements les plus élémentaires du monde naturel qui s'y incarnent: celui de la mer se brisant sur l'écueil des rochers, celui du vent contre le bleu de la falaise, ou encore celui du mouvement aratoire d'un outil agricole traversant la terre de rayons.

L'oeuvre de Chillida ne renonce donc pas à nous offrir une cosmologie de silhouettes qui peuvent s'identifier avec des éléments du paysage naturel, sans prétendre pour autant en devenir une représentation, et par de ce fait, le supplanter, mais bien au contraire, pour habiter cet espace qui les accueille, s'y intégrer, le remplir de nouvelles présences: une pierre, un reste de bois, un fragment de fer tordu, un outil -une pioche rouillée, une vieille houe-, ou bien encore ces formes qui évoquent les restes d'une construction archaïque, émergeant au sein même du paysage, l'habitant, le prologeant, débris de l'oeuvre humaine en osmose avec l'entourage naturel. Nous sommes donc bien loin de la décontextualisation fonctionnaliste de l'objet esthétique, de sa rupture avec son environnement immédiat, et, du coup, de sa clôture par rapport à ce contexte, qui a voulu créditer l'oeuvre d'art d'un status d'autosuffisance expressive et significative.

Il n'en reste pas moins que cette réhabilitation de l'empreinte figurative au sein de l'image plastique n'est pas sans comporter un effort de simplification au second degré, qui témoigne d'une exigence autocritique constamment réactivée. De là, certainement, l'épuration des excédents réthoriques de l'image, la réduction de la figure à l'essentiel, le dénuement du corps de l'oeuvre des branches mortes, et le renoncement à tout développement superflu, à toute tentation ornementale. Ajoutons à ceci une savante économie des volumes et des vides, lesquels, moyennant de successifs attaques contre les corps euclidiens, parviennent à ouvrir la masse statuaire vers le dehors pour établir un dialogue avec l'espace et transformer la statue en *trans-statue*, traversée, habitée par le vieux site de l'espace, le lieu humain. Et là encore, alors que la sculpture contemporaine semble avoir renoncé à tout dessein figuratif, on pourrait entrevoir dans cette réhabilitation de l'empreinte figurative, une reconsidération de l'image plastique qui relève, une fois de plus, de cet effort de

*simplicité seconde*, se refusant tout aussi bien à l'idéalisme de la mimesis classique, qu'à la géométrie réductive ou à l'abstraction la plus radicale.

Et nous voici reconduits à un point où cette esthétique et celle d'Yves Bonnefoy se retrouvent, ou, tout au moins, semblent cheminer dans une même direction, précisément dans une des questions essentielles dans la pensée poétique du poète français: la critique de l'image, et plus particulièrement, la distinction qui s'établit entre l'image rhétorique -le trope ou la figure de substitution, laquelle, par un détournement du sens original des mots se veut reformulation ou redéfinition de ce qui est- et cette autre, affranchie de toute approche analytique ou conceptuelle, reconduite vers les données simples de la perception intuitive et sensorielle du monde : *Qu'est-ce l'image en poésie?* -se demande le poète- *Nullement la figure (métaphore ou métonymie) qui, par le jeu des comparaisons, des constatations de proximité, ébauche déjà des significations, et ne permet donc pas de desserrer les mailles de la conceptualisation (...). L'analogie, le symbole ne sont que des conquêtes spécieuses, il faut les soumettre à, si je puis dire, la critique de l'immédiat. Et l'image, précisément, c'est quand les mots sont rassemblés par des éléments de syntaxe mais sans qu'aucune analyse par le moyen de figures, n'ait chance d'y pénétrer pour les réduire à un sens* (Bonnefoy, 1992b : 100).

De telle façon que les attaques contre l'image plastique se feraient écho, dans le lieu du poème, de la critique des artifices et des dispositifs rhétoriques de l'image traditionnelle, cherchant à désarticuler, dans l'image poétique, le vieux procédé de la ressemblance objectivement reconnaissable en tant que motivation de la liaison syntagmatique. L'image libérée de l'emprise de la pensée analytique et rationaliste, depuis Rimbaud et Baudelaire, jusqu'au Sur-réalisme, a porté témoignage de son pouvoir inédit de révélation, de perception et de connaissance de la réalité sensible, elle aussi, démédiatisée, rendue à son évidence première. Car lorsque les mots s'unissent sans que les raisons de cette rejonctions ne puissent être pénétrés par la pensée analytique, ce n'est plus la similitude qui se manifeste, mais plutôt la différence, l'irréductible singularité des choses rapprochées, ce qui nous incite à penser non pas les mots, mais les objets et les êtres que ceux-ci invoquent, sous un éclat nouveau qui nous permettrait soudain de les redécouvrir avec une plus vive intensité et dans toutes leurs dimensions vitales, aspects et rapports avec l'homme.

Toujours est-il que Bonnefoy a dénoncé les leurres que peut produire l'*anti-rhétorique* surréaliste -et on connaît la promptitude de sa rupture avec le groupe de Breton- lorsque celle-ci accorde une importance excessive à la subjectivité du Sujet parlant, et donne libre cours à l'affleurement de ses fantasmes, de ses visions les plus chimériques, de ses représentations les plus refoulées. Cette image qui se constitue, en somme, en instrument de l'autoexpression de la subjectivité de l'artiste et risque donc de reléguer dans l'oubli l'approche sensitive au monde, l'appréhension perceptive véridique de la réalité sensible qui constituait son dessein original.

Et voici donc que, à la déconstruction radicale, au démontage systématique de l'image classique promue par le Surréalisme, faut-il ajouter un second mouvement critique -critique au second degré, par conséquent- lequel portera, cette fois, sur de l'image surréaliste elle-même, pour dénoncer ses leurres. On comprendra dès lors, une pratique de l'image telle que celle d'Yves Bonnefoy, traversée par un *travail négatif* qui cherche l'épuration du surcroît d'irrational, la retenue de la dérive analogique, et la contention dans l'écoute perceptive des phénomènes réels, visant toujours, non pas leur distorsion, mais leur intensification. Un travail sur l'image soucieux de relativiser l'implication du vecteur imaginaire et subjectif, d'effacer dans le sujet parlant, les voix incontrôlées du désir, et de faire le vide dans les habitudes psychologiques et culturelles les plus enracinées, en bref, une véritable ascèse à travers laquelle la parole pourra se solidariser avec celles des autres et manifester l'Universel.

L'image en poésie, tout comme l'image plastique, ne seraient-elles donc pas vouées à exprimer une idée ou une vision du monde; elles ne sont qu'un instrument qui nous incite à intensifier et à approfondir, par leur moyen, dans notre relation avec le monde. *Rien n'est plus étranger à la pensée de Chillida - affirme Bonnefoy- que l'idée d'un monument qui dominerait un pays de par l'affirmation d'un nom, d'une idée, d'une valeur, rêveries anthropomorphiques. La présence qu'il aime est celle des grands rochers qui est aussi une absence (Bonnefoy, 1990: 25). L'art de Chillida n'est pas une démonstration -et c'est l'intuition d'Octavio Paz cette fois-ci- et Chillida lui-même ne se propose pas d'affirmer telle ou telle idée. Ses sculptures sont une vision de la réalité irréductible à la géométrie des systèmes tout autant qu'à un impressionisme des sensations (Paz, 1979: 45).*

Et Chillida lui même a déjà expliqué de quelle façon il repoussa ses idées les plus personnelles pour *El peine del viento*, et comment l'enclave est l'auteur de son oeuvre: *Cet endroit est l'origine de tout, c'est lui le véritable auteur de ces oeuvres* -a affirmé Chillida- *la seule chose que j'ai faite c'est le découvrir*. Le découvrir et l'habiter, car c'est bien cela ce qui permet de réhabiliter véritablement la relation de l'homme avec les choses, par dessus les méthodes scientifiques d'approche au réel, et au-delà de tout système idéaliste de définition du monde. Et il faut maintenant comprendre qu'habiter un lieu c'est tout aussi bien le créer; et nous voici donc reconduits à ce dialogue que Heidegger a instauré avec l'art de Chillida, au coeur duquel cette intuition, presque une certitude: la liaison intime qui existe entre la réhabilitation de la dimension existentielle de la réalité et la création de lieux. Et voici pourquoi et de quelle façon l'oeuvre plastique cesserait d'être une représentation, une désignation, de la réalité -comme le voulait la mimésis classique- pour devenir, tout simplement, une partie de cette réalité, et s'ajouter donc à l'apparaître du monde. *El peine del viento* -et c'est le texte de Bonnefoy que nous citons à présent- *a été sculpté au centre de tout un monde, où les hommes, la pluie, la mer, les oiseaux, les cimes, dit Chillida -et il faudrait ajouter, la lumière et ses nuages, ses ombres- ont concouru tous ensemble à chaque détail, mais chacun de ceux-ci a la même sorte de beauté mais aussi et surtout la même évidence privée de sens que le chemin qui longe la grève* (Bonnefoy, 1990: 25).

Car si pour la conscience moderne les structures cosmologiques se sont vidées de toute signification métaphysique, il reste à l'art d'exprimer la non-signification et la non-nécessité qu'il y a dans les formes naturelles -celles des lignes du chemin qui serpente au loin vers la falaise, par exemple- et de nous convier à revivre pleinement l'évidence de *cette identité absolue entre leur apparence et leur essence* (Bonnefoy, 1990: 25). Les constructions de Chillida font l'éloge du vent, de l'air, de l'étoile et du rocher, elles célèbrent leur présence sensible privée de sens, nouveaux *temples* -dit Bonnefoy- de notre modernité.

Et je ne voudrais pas finir sans évoquer une image puissamment significative dans la cosmologie poétique d'Yves Bonnefoy, qui nous aidera à comprendre, encore une fois, les raisons de cet apparemment esthétique et éthique. Plutôt qu'une image, il faudrait dire un lieu, puisque c'est bien de cela qu'il s'agit, et de là son nom: le Vrai Lieu, ce lieu de vérité que le poème peut

virtuellement déployer au sein du langage, qui nous rappelle qu'aussi bien la poésie, et c'est là sa plus haute tâche, a la responsabilité de créer et d'habiter des lieux, espaces verbaux qui seront aussi une incitation à les découvrir, à les habiter, en somme, à y vivre et à les partager.

*Le signe est devenu le lieu* -peut-on lire dans *Le Leur du Seuil* (Bonnefoy, 1978: 288)-, et lorsque cela s'accomplit véritablement, on se rend tout proche de cette utopie verbale d'*Une façon de dire qui ferait/ qu'on ne serait plus seul dans le langage* (Bonnefoy, 1993b: 58).

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- \* BACHELARD, G. (1956). "Le cosmos de fer", *Derrière le miroir*, n° 90-91, *Chillida*, Paris: Édition Maeght.
- \* BONNEFOY, Y. (1978). "Un héritier de Rimbaud", *Derrière le Miroir*, n° 229, *Palazuelo*, Paris: Édition Maeght.
- \* BONNEFOY, Y. (1980). *L'Improbable* suivi d'*Un rêve fait à Mantoue*, Paris: Mercure de France.
- \* BONNEFOY, Y. (1982) *Poèmes*, Paris: Gallimard, Collection Poésies.
- \* BONNEFOY, Y. (1990). "Eduardo Chillida", Préface à *Chillida*, Paris: Galerie Lelong, Collection Repères.
- \* BONNEFOY, Y. (1992a). *La vérité de Parole*, Mercure de France, Paris.
- \* BONNEFOY, Y. (1992b). "Yves Bonnefoy. La présence au monde et au langage", (tire ajouté par l'éditeur), entretien d'Yves Bonnefoy avec Jean Roudaut, *Magazine littéraire* n° 304, Novembre.
- \* BONNEFOY, Y. (1993a). *La vie errante*, suivi de *Une autre époque de l'écriture*, Paris: Mercure de France.



- \* BONNEFOY, Y. (1993b). *Principio y fin de la nieve*, edición bilingüe, versión española de Jesús Munarriz, Madrid: Hiperión.
- \* BONNEFOY, Y. et CHILLIDA, E. (1986). *Le Miracle du feu*, Paris: Éditions F.B. 13 feuillets non chiffrés, en 5 feuilles doubles et 3 feuilles simples insérés ( les trois gravures en noir). 65 x 50 cm.
- \* BONNEFOY, Y. et CHILLIDA, E. (1990) *Une Hélène de vent et de fumée*, Paris: Éditions F.B. 13 feuillets doubles et 3 feuillets simples (les trois gravures en noir) insérés. 66,5 x 53.
- \* DUPIN, J. (1982). *L'espace autrement dit*, Paris: Édition Galilée.
- \* CHILLIDA, E. (1970). "Entretien avec Chillida", *Derrière le miroir*, n° 183, *Chillida*, Edition Maeght.
- \* PAZ, O. (1979). "Chillida", *Derrière le miroir*, n° 183, *Chillida*, Édition Maeght.

