

Michel-Ange et la *Nuit*

Anja Pearre

[Pages 55 à 89 de la thèse de doctorat «La Présence de l'image: Yves Bonnefoy face à neuf artistes plastiques», écrite sous la direction de Michael Bishop et approuvée en avril 1992. Nous présentons d'abord le résumé anglais de la thèse.]

Yves Bonnefoy is one of the most widely appreciated French poets and thinkers of the present. This dissertation examines his relationship to the visual arts by way of nine artists frequently mentioned by him. Without limiting our study to his ekphrastic discourse, his criticism as such, or his collaborations in the genre of livres d'artiste, we attempt to follow the rather wide-flung and unpredictable repercussions of Bonnefoy's profound interest in these nine artists wherever it surfaces in his works.

The themes which mediate Bonnefoy's experience of art may include its iconography, gestures, style, technique, colour, metaphysics, and literary affinities. Embodied in the visual image or even attached to a single word, these themes sometimes carry over into Bonnefoy's own image repertory in poetry and prose. At other times this relationship is reciprocal or reversed: the conceptual and emotional tools Bonnefoy uses to approach a painting already exist in his previous writing. But in every case, the study of the relationships between the verbal and the visual image sheds considerable light on Bonnefoy's thinking.

L'Arrière-pays, l'oeuvre la plus explicitement autobiographique d'Yves Bonnefoy, contient une photo de la *Nuit* de Michel-Ange avec ce sous-titre énigmatique: «L'éducatrice blessée...»¹. Dans le texte, cette «éducatrice» de la chapelle médicéenne s'assimile à Florence entière dans une double manifestation: elle est

à des moments tendue, impatiente, noire, à d'autres réconciliée; souvent perdue dans sa rêverie, mais jamais insoucieuse de ceux qui souffrent; et incapable de la sagesse d'ailleurs instable de Piero, mais plus tendre aussi pour effacer les fièvres. (Bonnefoy '72:80)

S'ensuit une révélation à moitié voilée mais, de toute évidence, d'une grande portée: la chapelle des Médicis serait le lieu où «le voyageur» du récit, qui est et n'est pas tout à fait l'auteur, aurait fait «son apprentissage de la vie» (ibid.). En effet, le lecteur se souvient des multiples occasions où «l'action» des récits et des poèmes de Bonnefoy se déroule pendant la nuit, en attendant l'aube, comme une sorte de veille initiatique. Puisque la «leçon» explicite de la *Nuit* - «on peut aimer les images, même si de chacune on reconnaît le non-être» (ibid.) - se fait par l'intermédiaire de Michel-Ange, une étude sur l'interprétation bonnefidienne de ce sculpteur risque d'apporter des traits illuminants à l'intelligence du poète, d'autant plus que son expérience émotionnelle et intellectuelle dans la chapelle s'est investie, n'en doutons pas, d'associations accumulées. Si le sens de *L'Arrière-pays* reste mystérieux, il est possible, néanmoins, de montrer qu'il dépend du rôle essentiel que jouent pour Bonnefoy le personnage historique de Michel-Ange, ses oeuvres sculpturales et poétiques et son esthétique de l'inachevé.

«Aspects nouveaux de Michel-Ange»

En 1953 déjà, Yves Bonnefoy fait le compte rendu d'un livre de Ludwig Goldscheider intitulé *Michel-Ange: Peinture - Sculpture - Architecture*²; obliquement cet essai, «Aspects nouveaux de Michel-Ange»³, reste le document principal sur la question qui nous occupe ici: quelle a été la leçon de Michel-Ange pour le poète. Bonnefoy y professe la plus vive admiration pour ce livre qui permettrait enfin d'aimer Michel-Ange «comme il mérite de l'être aujourd'hui» (Bonnefoy '83:153).

Malgré de nombreuses annotations savantes, le ton passionné de la critique poétique bonnefidienne est tout de suite évident. Bonnefoy insiste à plusieurs reprises sur l'amour comme réaction nécessaire face aux phénomènes esthétiques. A propos des attributions controversées, par exemple, il s'indigne:

Faut-il, de crainte de trop donner aux meilleurs artistes, s'interdire d'aimer, et ne plus voir dans les oeuvres que le cheminement des techniques, qui vraiment ne signifie rien? (ibid. :158)

Je tâcherai donc de suivre l'économie de cet amour en quête du vrai sens.

La critique contemporaine et Michel-Ange

Si Bonnefoy s'enquiert des «aspects nouveaux» de Michel-Ange, il n'est pas seul à l'estimer, et dans une mesure importante il se place dans la même optique que la critique contemporaine. C'est précisément une discussion de Michel-Ange qui ouvre le livre de A. M. Hammacher⁴ sur la sculpture du XX^e siècle, *The Evolution of Modern Sculpture*, où l'auteur trace les péripéties du prestige de Michel-Ange à travers les époques et selon les tempéraments. En général, on admire ce grand artiste pour avoir dépassé les frontières du réalisme, pour avoir réussi à traduire la pensée par l'attitude des corps nus sans attention particulière aux visages.⁵ Bonnefoy tient pour acquise l'«inaptitude au fini» (Bonnefoy 72:70) du sculpteur, constatant que celle-là procède plutôt de «l'obstination d'une expérience morale» (ibid. :71).

Hammacher, lui aussi, trouve que c'est l'insatisfaction métaphysique qui est la source de l'inachevé:

The idea of the sublime, alive only in the spirit and unrealizable in images created by man, is indeed a common point of departure for explaining why achievement falls short of conception. With Michelangelo, to a degree unknown until his time, the *infinito*, the never completed, determined the form of a work. (Hammacher: 14-15)

Mais selon Hammacher, nos contemporains auraient d'autres raisons que les hommes de la Renaissance pour priser l'inachevé. Il nous importe de préciser cette prédilection pour l'inachevé dans le cas de Bonnefoy et de montrer que celui-ci se rapproche par ses notions de la pensée de Michel-Ange.

Dans un entretien, Bonnefoy fera mention de Michel-Ange précisément dans ce contexte-là:

Une chose est sûre en effet: ce que nous reprochons à la vie, c'est uniquement la finitude. Bien sûr *les aspirations de Michel-Ange à une beauté supérieure*, [... se ressaisiraient] si un pouvoir infini de recommencer nous était donné pour réparer l'injustice, briser la forme rétive, différer la mort jusqu'au terme de [nos] recherches.⁶

Différer l'achèvement d'un ouvrage, c'est le moyen non seulement d'exploiter la finitude, mais de garder vive l'aspiration à l'Idéal.

Pourquoi l'inachevé?

Quel est l'attrait de l'inachevé aux yeux de l'homme contemporain? Une tâche obstinément poursuivie malgré l'incapacité évidente de la mener à bien présupposait, dans le passé, le sentiment très fort de l'individualité, l'affirmation d'une volonté contestataire, voire héroïque, qui s'érigeait contre un destin perçu comme étant hostile. Cependant, Bonnefoy se défend d'être romantique. En l'absence de Dieu, le destin aussi a perdu la cohérence de ses traits personnels, même ceux d'un ennemi.

Plus spécifiquement moderne et bonnefidienne est la passion pour la beauté d'une oeuvre d'art abîmée. Bien que cette dernière considération ne sépare pas entièrement l'esthétique contemporaine de celle de certaines époques antérieures, le culte des ruines a pris aujourd'hui une nouvelle urgence positive qui s'oppose à la nostalgie et cherche non seulement à faire éclater les catégories établies, y compris celle de la subjectivité, mais à affirmer la vie dans toute son imperfection.

Le poème liminaire d'un recueil bonnefidien récent s'intitule «L'Inachevable»⁷, variation grammaticale du mot *inachevé* qui affiche d'emblée une attitude sinon dépourvue de regret, du moins sans illusions à l'égard de la perfectibilité. Le sujet lyrique se rappelle le moment où, à l'âge de vingt ans, il leva les yeux, regarda attentivement la terre et le ciel, et trouva la certitude que «Dieu n'avait fait qu'ébaucher le monde», le laissant en belles ruines:

Depuis il n'aime plus, dans l'oeuvre des peintres, que les ébauches. Le trait qui se referme sur soi lui semble trahir la cause de ce dieu qui a préféré l'angoisse de la recherche à la joie de l'oeuvre accomplie. (ibid.)

C'est sûr que le manque de perfection résume depuis longtemps pour Bonnefoy la qualité de notre être au monde, qualité qui se révèle dans le monde aussi bien que dans ses images artistiques. Il faut

Aimer la perfection parce qu'elle est le seuil,
Mais la nier sitôt connue, l'oublier morte,
L'imperfection est la cime. (Bonnefoy '82:139)

Le ton discret et la forme épigrammatique de ces vers capitaux de *Hier regnant désert* n'occultent pas la frénésie voluptueuse qu'accompagne parfois l'acte de «détruire et détruire et détruire», au nom d'un «salut» qui

ne serait «qu'à ce prix» (ibid.). Et Bonnefoy semble vouloir adresser à l'irascible Michel-Ange les paroles suivantes:

Ruiner la face nue qui monte dans le marbre,
Marteler toute forme toute beauté (ibid.).

L'inachèvement évoque trois notions fondamentales pour la poésie de Bonnefoy: l'espoir, la patience et l'amour, mots de passe d'un acquiescement irrationnel mais secrètement optimiste dans un monde assujéti à l'espace et au temps. «Ainsi marcherons-nous sur les ruines d'un ciel immense» (ibid. :93) se promet le poète quand il décrit la résurrection du phénix, concomitante avec celle de la parole dans le contexte de ce poème. Il arrive à Bonnefoy de définir sa notion de Dieu «en tant qu'inachèvement, c'est-à-dire manque» (Bonnefoy '87:127); dans un poème postérieur, une prière semble s'élever presque imperceptiblement vers ce dieu qui est à naître: «Et notre terre soit / L'inachevable» (Bonnefoy '82:292).

«La manifestation de l'inachevé» (Bonnefoy '83: 156) chez Michel-Ange préfigure d'ailleurs le «battement de l'incrédé parmi les pierres» du recueil *Dans le leurre du seuil* (Bonnefoy '82:294). En tout cas, en scrutant l'oeuvre de Michel-Ange, Bonnefoy commence à prendre la mesure, chez un maître de génie, de l'ancien ennemi - l'informe, le mal, le temps - et constate qu'il est possible de l'appriivoiser en tournant son arme contre lui. Ailleurs Bonnefoy a fait remarquer que le *Rêve parisien* de Baudelaire, qui semble d'abord défendre l'Art contre «l'inachevé de ce monde», aboutit dans un mouvement d'Ennui devant ce vide d'une perfection qui «n'est que pour l'oeil» (Bonnefoy '81:81).

L'inachevé chez d'autres poètes contemporains

La sculpture inachevée, comme la sculpture ruinée, a peut-être fasciné tant de poètes modernes parce qu'elle met à nu la forme; Frénaud ne fait-il pas remarquer que l'objet désiré n'est «jamais assez nu» (Frénaud :33)? L'art de Michel-Ange «est précisément l'enseignement que rien ne vaut que l'essentiel» (Bonnefoy '83:159), affirme Bonnefoy.

Mais par contre, la destruction se confond inépuisablement avec la création. Dans la collection de poèmes intitulée *Défets*, André du Bouchet avoue que «dire ce qui est, on/ ne le peut pas, mais le redire sans répit» (du Bouchet '81:s.p.). En ceci, il partage le sentiment d'Aragon, de Ponge, d'Eluard et de maints autres poètes et artistes modernes, toujours

prêts à recommencer la description de l'objet devant eux. Cela présuppose que l'inachevé offre la plus grande fidélité qui soit envers «ce qui est», en devenir ininterrompu. A raison parle-t-on d'un certain écrire chez du Bouchet: «en devenir, qui s'inachève». ⁸ Ce poète poursuit sa voie en dotant de la résonance positive du «blanc» la disparition de la parole et l'effacement du signe pour favoriser l'avènement du réel infiniment possibilisé: «avant que détruire ait frappé à nouveau ce que j'ai pu dire, d'opacité, détruire pour éclairer ce que je n'avais pas dit encore», répète-t-il dans *Rapides*.

Les *Pietà* inachevées

Pour illustrer les qualités de Michel-Ange qui auraient le plus inspiré l'art moderne, Hammacher a choisi cinq magnifiques photographies de la *Pietà* Rondanini, oeuvre tout juste ébauchée et ensuite mutilée par Michel-Ange. En effet Bonnefoy serait d'accord avec ce jugement-là; lui aussi passe sous silence la célèbre *Pietà* de Saint-Pierre, minutieusement détaillée et achevée quand Michel-Ange n'avait que vingt-cinq ans; ce sont les trois *Pietà* inachevées, dites de Florence, de Palestrina, et Rondanini, auxquelles le poète voue sa longue discussion. Oeuvres d'une vieillesse vigoureuse, Michel-Ange y a travaillé à partir de 1550 jusqu'à sa mort, en 1564, à l'âge avancé de 89 ans. ⁹

Les trois grandes *Pietà* inachevées représentent, selon Bonnefoy, le plus grand dessein que l'art eût connu depuis longtemps: celui de «sculpter l'empire même de l'informe sur l'être, du mal sur l'âme, du temps sur l'éternel»; chez elles, «la manifestation de *l'inachevé* se fait si violente et si pure qu'il faut bien lui donner un sens» (Bonnefoy '83:156). Mais c'est ici que se ressent une hésitation; bien qu'il sache que la Rondanini est plus «proche du goût actuel» (ibid. :159), plus dramatique, Bonnefoy lui préfère celle de Palestrina. Il est difficile de comprendre sa motivation quand il n'évoque que la «tête massive» de la Vierge pour justifier sa préférence.

Passons à un examen détaillé des *Pietà*. Construite à partir d'une colonne, la Rondanini est la plus verticale, sa composition comprenant uniquement le Christ et la Vierge. Tout ce qui reste d'une troisième personne est un bras unique, membre détaché qui évoque de manière un peu saugrenue toute l'humanité ruinée et en exil. Les physionomies sont à peine esquissées; on comprend qu'une plus grande précision constituerait un sacrilège devant l'ineffable douleur de Marie, l'inexprimable sacrifice du Christ. En effet, Bonnefoy explique qu'il fallait éviter trop de

ressemblance «avec ce monde» (ibid.). Étrangement, ce n'est pas Marie qui soutient le corps inerte du Christ, mais c'est lui qui semble soulever, avec le tropisme somnambule d'un grain qui pousse contre son écorce, la réalité d'en bas vers le ciel.

Chez la *Pietà* de Palestrina, par contre, la substance physique du Christ est étonnamment lourde. Bien que la forme de la Sainte-Madeleine appuie aussi le mouvement horizontal du groupe, c'est surtout la pesanteur du corps affaissé du Christ qui semble écraser la forme de la Vierge en l'accablant. Tandis que la *mater dolorosa* Rondanini, étiolée et au regard vide, est au-delà de tout attachement terrestre, celle de Palestrina ne renonce pas encore à interroger le visage du Christ, comme si le symbole par excellence de l'altérité était infiniment digne, au-delà de la mort, d'une attention totale, scrupuleuse.

A propos d'un peintre moderne, Bonnefoy insiste sur la nécessité continue d'une «sympathie méditante»¹⁰. Malgré sa douleur muette, les traits de la Vierge expriment cet amour inconditionnel; devant l'évidence de la mort d'un dieu incarné, cette tête refuse de se détourner du monde matériel.

Si l'on admet cette interprétation, la tête massive résume en effet une qualité qui nuance de manière déterminante le sentiment face à l'inachevé. Dans *L'Arrière-pays* et dans nombre d'autres écrits, Bonnefoy a avoué qu'il s'agit toujours, pour lui, de contrecarrer la nostalgie gnostique d'un «arrière-pays» par l'affirmation de la matérialité palpable. Quelle meilleure oeuvre que celle-ci pour se défendre contre les sortilèges d'un monde imaginaire! Mais notons que la préférence de Bonnefoy pour cette statue relativise pour nous les critères de sa prédilection pour l'inachevé; c'est moins le degré de finition de l'objet qui compte qu'une certaine attitude envers le monde qu'il exprimerait. Mais ne savions-nous pas déjà que la finition superficielle d'une sculpture ne saurait décider de l'approbation d'un poète qui apprend une leçon capitale face à la *Nuit* de Michel-Ange?

La perfection atteinte: la *Nuit*

Car la *Nuit*, elle, c'est une oeuvre achevée qui «unit à jamais la tristesse et la perfection», étant «l'unité mystique» (Bonnefoy '83:157) d'un instant. Bonnefoy estime que la mort de Michel-Ange, après quelques jours d'errance fiévreuse par les rues de Rome, survient en conséquence directe de son travail épuisant sur les *Pietà*, travail où il cherche à répéter le miracle de cet achèvement:

Quel repos pouvait rechercher Michel-Ange, qu'une autre impossible
Nuit dans l'angoisse de ses *Pietà*? (ibid.)

Encore une fois, il faut scruter l'oeuvre pour comprendre la pensée de Bonnefoy. La *Nuit* est représentée symboliquement par une femme troublée qui rêve en s'appuyant sur le masque tragique traditionnel; elle tient sous sa cuisse repliée un hibou, à la fois son emblème et celui d'Athènes, déesse de la sagesse.¹¹ Faut-il faire un cauchemar inspiré par l'image pour mettre au monde la sagesse, ou même l'image de celle-ci?

On ne s'étonne pas du fait que Bonnefoy se soit trouvé visé par un tel symbolisme. La *Nuit* semble incarner ses propres réflexions concernant l'importance du rêve comme médiateur de l'image qui seule, malgré son statut suspect, serait capable de «rédimmer le monde»; c'est cela, du moins, que nous lisons dans le récit intitulé «L'artiste du dernier jour» (Bonnefoy '87a:176).

Plus qu'une image allégorique, la *Nuit* harmonise apparence et dénonciation de l'apparence, beauté et laideur, artifice et «réalité rugueuse». Mais comment expliquer pourquoi Bonnefoy loue Michel-Ange d'avoir «haussé» le symbolisme abstrait au symbole concret, et d'être passé «de l'allusion à l'acte» (Bonnefoy '83:157)? Cette opinion, énigmatique en vue du sujet somnolent, s'éclaircit à la lecture des *Entretiens*, où Bonnefoy définit le symbole à la manière de Goethe, c'est-à-dire comme «l'inscription du particulier dans le tout», et plus loin, comme un «réseau de mots [...] qui n'ont de liens entre eux, de réciproque naissance, que pour nous maintenir dans cette unité» (Bonnefoy '81:91). Dans cet état d'unité qui rappelle l'Un plotinien, la contemplation, la création et l'action ne font qu'un. Non seulement le rêve d'une femme particulière se confond-il avec celui de la conscience universelle, mais encore est-il susceptible d'interprétation artistiquement auto-réflexive: la *Nuit* peut symboliser pour le poète l'acte de la création poétique, miroir de l'acte créateur divin.

C'est dans ce sens-là que la *Nuit* réalise la condition utopique où l'action est la soeur du rêve¹², condition dont s'entretiennent Baudelaire et Mallarmé dans leur conversation inventée par Bonnefoy. En ceci, la *Nuit* de Michel-Ange est en effet la meilleure «éducatrice» d'un poète, car c'est dans la poésie que Bonnefoy poursuit «l'action et le rêve réconciliés» (Bonnefoy '77:280). Plus confiant que ses deux précurseurs, Bonnefoy veut croire en la possibilité d'une recherche poétique qui porterait la conscience «en acte», sans «déperdition de nos virtualités latentes». C'est

ainsi, du moins, que Bonnefoy s'est déclaré à John E. Jackson.¹³ Et c'est donc en scrutant la *Nuit*, que Bonnefoy s'est préparé à une poésie de recherche active pour la vie sur cette terre.

L'équilibre fragile entre rêve et action, pour rester unique chez Michel-Ange, devait être d'autant plus mémorable pour Yves Bonnefoy. Par conséquent, celui-ci «pense» de nouveau à Michel-Ange - sans doute comme Baudelaire a pu «penser» à Andromaque - quand Bonnefoy loue Rimbaud d'être passé «de l'abstraction à l'action», de la «misère hors du monde au tragique au sein de l'être» (Bonnefoy '87a:148) au cours de sa quête de la vraie vie.

Le lieu

Nous avons constaté que, dans *L'Arrière-pays*, la *Nuit* se confond avec la ville de Florence.¹⁴ Cette métonymie constitue un trait caractéristique de l'esprit bonnefidien. L'obsession du lieu/milieu, cette insistance sur l'imbrication de l'oeuvre dans un univers, est l'un des caractères du style baroque avec ses asymétries, ses trompe-l'oeil fuyant vers les cieux, ses boursouflures déséquilibrantes, mais surtout l'envoûtement du transitoire.

La passion de Bonnefoy pour l'espace autour de l'objet et l'affirmation de ce qui disparaît prennent leur source dans la même métaphysique qui informe la «désécriture» d'un du Bouchet, où le disparu, véhicule sacrificiel de la transcendance, assure pour ce qui reste la participation à tout ce qui a été omis.

Dans un des récits en rêve, «Convenerunt in unum», le narrateur affirme que le lieu est «la seule valeur qu'on puisse opposer à la dérive des signes» (Bonnefoy '87:103).

Mais est à noter un lien plus immédiat entre Michel-Ange et le baroque. Dans sa monographie intitulée - d'ailleurs d'après le site - *Rome 1630*, Bonnefoy présente le baroque à partir du Baldaquin de Saint-Pierre. Puisque cette église est surmontée par la coupole conçue par Michel-Ange, dans un sens c'est Michel-Ange qui a créé le lieu et les circonstances propices pour que se produise le baroque:

Par delà trois siècles de Renaissance la religion de la Présence a repris, et la coupole abstraite de Michel-Ange est désormais appelée, comme la coupole byzantine, non plus à abolir notre finitude, mais à la circonscrire, comme le seul absolu, le seul lieu de l'Incarnation.¹⁵

Le lieu se porte garant du fait que l'incarnation s'actualise, passagèrement, que l'immanence se réconcilie avec la transcendance; aussi nous amène-t-il à chercher le sens d'une oeuvre dans ses rapports sensibles et changeants avec le milieu temporel et spatial, et non pas dans l'oeuvre close elle-même ni dans un absolu éternel.

Dans l'essai «Sur la peinture et le lieu», Bonnefoy revient encore sur l'importance d'un rapport tridimensionnel, et notons que c'est Michel-Ange qui lui sert d'exemple: tandis que la surface du tableau aggraverait l'absence, l'architecture et la sculpture, qui impliquent l'espace, savent mieux

signifier la présence. Pour qu'elles soient des arts de l'exil, comme c'est le cas avec Michel-Ange, il faut à celui qui oeuvre un second degré de conscience, et cette intellectualité résolue qui est si souvent l'avenir intime de la douleur. (Bonnefoy '83:183)

John E. Jackson a analysé l'importance du lieu au sein du recueil ultérieur, *Dans le leurre du seuil*, qu'il présente «comme la reconquête d'une unité, figurée précisément par ce lieu» (Jackson :72). Jackson reconnaît que la «faille» que comporte tout lieu est «son plus grand support» (ibid.) malgré le fait que «le lieu porte en lui, et jusque dans sa substance pierreuse, les stigmates d'une division pour ainsi dire originaire» (ibid.). Il nous semble cependant que la leçon de la «simultanéité» favorisée par le lieu, leçon dont parle Jackson, se développe depuis longtemps dans la pensée de Bonnefoy, car celui-ci est déjà prêt à l'entendre devant la *Nuit* dans la chapelle des Médicis. Dans le recueil de poésie contemporain de l'essai sur Michel-Ange, la protagoniste Douve, dans une de ses multiples significations, est un lieu.

Bonnefoy insiste d'ailleurs de manière inattendue sur l'idée que le livre de Goldscheider constitue un «lieu» d'accueil pour les oeuvres de Michel-Ange. Cette application étonnante de la notion de lieu s'insère dans nombre des préoccupations littéraires du poète. Bonnefoy reprend, adapte et subvertit ainsi l'ambition de Mallarmé: sans délaisser le monde concret pour le domaine absolu des mots purifiés, Bonnefoy cherche, au contraire, à réaffirmer le hasard dans la matérialité du livre. La qualité du papier, les reproductions, la présentation de l'ensemble, tout cela renvoie à une présence, même si la matérialité du livre n'atteint pas, aux yeux de Bonnefoy, à la présence de l'espace dans la chapelle médicéenne (Bonnefoy '83:155).

Nous reviendrons plus loin sur le prolongement du grand projet mallarméen qui risque, selon Bonnefoy, l'évasion dans la demeure de l'Idée (Bonnefoy '83:110-111); dans «Baudelaire parlant à Mallarmé», Bonnefoy nuance son hésitation face à Mallarmé par l'esthétique tellurique de Baudelaire (Bonnefoy '81:71-94).

Quant à la *Nuit*, elle représente le résultat d'une composition avec l'être dans un milieu spécifique, le produit d'un accord fragile et passager où l'imperfection de la finitude n'est pas oubliée mais épousée avec passion dans un sens presque religieux du mot. On comprend mieux maintenant la leçon de «l'éducatrice», citée au début de ce chapitre, et on apprécie la logique qui amène Bonnefoy à expliquer l'attrait de l'inachevé par la *Nuit*. S'éclaircit en plus l'allusion énigmatique au fait que Michel-Ange aurait voulu faire, dans la chapelle des Médicis,

mieux qu'une allégorie platonicienne: un milieu, une place où les idées du platonisme fussent en quelque sorte naturelles. (Bonnefoy '83:155)

La Nuit dans la poésie de Bonnefoy

Il est impossible, désormais, de lire le mot «nuit» dans la poésie de Bonnefoy sans penser à cette *Nuit* de Michel-Ange dans l'interprétation bonnefidienne. Dans son inventaire des substantifs les plus fréquents de ces poèmes, Jérôme Thélot signale que le mot «nuit» y figure le plus souvent (Thélot:181).¹⁶

La *Nuit*, «l'éducatrice blessée, mémorieuse, savante», avec sa tendre et mélancolique compréhension du monde inachevé de la finitude, cette nuit-là préfigure *Dévotion*, poème en prose où Bonnefoy célèbre ce qui «maintient les dieux parmi nous» (Bonnefoy '82:181), c'est-à-dire l'inachevable. Tout le douteux et l'incompris de la finitude se transmue dans la pénombre qui calme les «fièvres».

Dévotion commence avec «les trains mal éclairés du soir»; évoque ensuite la «Madone du soir», la chapelle Brancacci «quand il fait nuit»; «tous palais de ce monde, pour l'accueil qu'ils font à la nuit»; la demeure de l'auteur «entre le nombre et la nuit»; les «quais de nuit» (Bonnefoy '82:79-81). Cette nuit maternelle répond au besoin bonnefidien d'un «rassemblement» que la passion du «nombre» a menacé.

Comme nous l'avons déjà constaté, le recueil *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*¹⁷ fut publié dans la même année que l'essai sur Michel-Ange, et paraît en effet se construire à partir de préoccupations inspirées en partie par le sculpteur. Le mot «maintenant», répété

obsessivement, rappelle que la chapelle des Médicis est dédiée aux heures du jour mises au service de l'éternel, donc aux statues gigantesques du Jour, de la Nuit, de l'Aube et du Crépuscule, méditées *sub specie aeternitatis*.

Aussi le premier grand recueil de poésie est-il rempli d'invocations à la nuit. Dans un geste onirique qui dépasse les influences du surréalisme, il s'agit de sonder l'obscurité dans un mouvement vieux comme les mythes de la descente aux enfers, vieux comme «l'acte de mourir», dirait Bonnefoy.

Les voix de *Douve* font allusion à ces ardues interrogations nocturnes en quête d'une sagesse au-delà de la mort: «demande au maître de la nuit quelle est cette nuit» (Bonnefoy '82:86) «demande pour tes yeux que les rompe la nuit», et «pour ta voix que l'étouffe la nuit», car «rien ne commencera qu'au delà de ce voile» (ibid.:88). N'oublions pas, cependant, que c'est la nuit qui protège le sujet lyrique contre l'irréalité de la parole et celle de l'image, phénomènes qui dépendent d'une fausse clarté: Douve affirme que «la nuit incessante [la] garde» (ibid.:80); mais comme l'indique la citation tirée de *L'Arrière-pays*, elle enseigne en même temps qu'on aboutit par les images à se connaître soi-même, et à connaître «le destin» (Bonnefoy '72:73). Le «théâtre» de Douve où paraissent s'opposer les contradictions entre la nuit et le jour s'avère d'ailleurs illusoire; ce n'est que du «théâtre».

De *Laocoon* à la *Nuit* et à *Douve*

Le début du seizième siècle voit la découverte sensationnelle de plusieurs sculptures classiques. Gébelin et Nathan¹⁸ soutiennent l'opinion répandue que Michel-Ange se retrouvait tout à fait dans le *Torse* évidemment tronqué du Belvédère et dans le *Laocoon*, c'est-à-dire dans la sculpture grecque d'une époque avancée. Il est possible de discerner dans le poème *Douve* des traces de la vie historique de Michel-Ange bien que Bonnefoy n'évoque pas directement les fouilles archéologiques auxquelles le sculpteur a participé.

Ces travaux, qui l'ont affirmé dans sa recherche d'un style plus maniériste, plus «expressif», trouvent leur écho dans l'évocation de la figure «soumise au devenir du sable» (Bonnefoy '82:55). Les fragments retrouvés, connus de tout le monde, nimbent pour nous les membres de Douve tantôt enterrés, tantôt exhumés, et leur superposent la forme de la *Nuit* elle-même puisque la conception de ce chef-d'oeuvre de la Renaissance est inconcevable sans les découvertes archéologiques.

Passons à quelques exemples: «Ta tête première coule entre les herbes maintenant»; à moitié enlisée encore, Douve rejette «ces draps de verdure et de boue»; elle a une «jambe démeublée où le grand vent pénètre»; froide «au seuil de ce royaume» (de la mort), elle s'identifie à l'oiseau qui «naît et meurt mille fois». Le hibou de la chapelle médicéenne, il est vrai, est ici transposé en phénix, mais cet oiseau mythologique récupère l'idée de la sagesse par le biais de la résurrection. Douve se rapproche le plus de la statue en marbre calcaire de Michel-Ange, statue appuyée sur un masque d'horreur, quand elle est apostrophée: Nuit - «Science profonde où se calcine / Le vieux bestiaire cérébral»; ou bien quand elle est «renversée» (Bonnefoy '82:60) comme la statue, offrant son corps à l'oiseau qui «osera franchir les crêtes de la nuit» (ibid. :75).

Cette dernière tournure accuse l'enfantement étrange de la sagesse en forme de hibou sous la cuisse de la *Nuit*. Sans doute le Phénix de *Hier régnant désert* aussi préserve-t-il le caractère de ce hibou de Michel-Ange quand il se «dégage de la mort» sans plus savoir «ce qu'est demain dans l'éternel». Dans *Le Nuage rouge*, à propos du haïku, Bonnefoy décrit le cri à deux sons de la chouette, cri qui rappelle pour lui «l'union dans les différences» de deux exigences contraires, la réciprocité du monde absolu des concepts et du monde mystérieux de l'incarnation (Bonnefoy '77:344). Devant la statue de Michel-Ange on comprend que pour Bonnefoy, c'est la nuit qui fait naître le cri de cette chouette. Ici la convergence de l'image artistique de Michel-Ange et de la pensée de Bonnefoy est de nouveau presque totale.

Les poèmes de Michel-Ange

On a souvent raconté l'effet bouleversant qu'eut l'excavation du *Laocoon* sur Michel-Ange. Hammacher propose plusieurs raisons à cela:

Perhaps he experienced a shock of self-recognition, since the violence of wrestling bodies was a basic problem for him. (Hammacher:24)

Pourtant Michel-Ange refuse de faire la restauration qu'on propose de lui confier; ce n'est sans doute pas par modestie, mais par conviction que l'inachevé vaut davantage. Pour Hammacher, l'effet dramatique du *Laocoon* ne peut être imaginé sans cette imperfection du groupe sculptural:

We are able to experience something of the shock and excitement felt by Michelangelo and his friends when the great pieces appeared in all their plastic power - a power *that appears more positive and dynamic in the fragments than in the reconstructed whole* - and we come closer to understanding how the imagination of a creative artist like Michelangelo must have been stimulated by *the very incompleteness of the work.* (Hammacher :24) (c'est moi qui souligne)

Heureusement il est possible, dans une certaine mesure, de vérifier les sentiments de Michel-Ange par ses écrits.

Nombre de poèmes¹⁹ datés attestent chez Michel-Ange l'incapacité croissante d'achever une oeuvre en réconciliant l'exigence de la beauté divine avec la beauté terrestre. Tout jeune, il a encore une pleine confiance: «Nowhere does God, in His grace, reveal Himself to me more clearly than in some lovely human form, which I love solely because it is a mirrored image of Himself» (Blunt :69). La notion de reflet témoigne de l'unité éprouvée, comprise. Mais la fissure entre les deux beautés va grandissant. L'artiste essaie ensuite d'apercevoir la beauté divine à travers la beauté physique qui la voile; cependant, il n'est plus question de reflet: «As my soul, looking through the eyes, draws near to beauty as I first saw it, the inner image grows, while the other recedes, as though shrinking and of no account» (ibid. :62-3). Les poèmes ultérieurs sont pleins d'angoisse: «I say, and I know, having put it to the proof, that he has the better part of Heaven whose death falls nearest his birth» (ibid. :69). Et si la cause du pessimisme est encore vague dans ce poème-là, le problème de l'image y est explicitement associé dans celui-ci: «Neither painting nor sculpture can soothe the soul which is turned toward that Divine Love that opened, on the Cross, His arms to embrace us».²⁰

Le malaise de Michel-Ange

Les critiques s'accordent pour dire que Michel-Ange ne s'intéresse plus à la beauté physique vers la fin de sa vie; on n'a qu'à comparer la *Création d'Adam* aux scènes grotesques du *Jugement* dans la Chapelle sixtine. Certains historiens de l'art, notamment Anthony Blunt, rattachent le malaise spirituel de Michel-Ange à l'expérience de la contre-réforme, dont les répercussions, notamment la crise de l'image religieuse, l'atteignent vers la fin de sa vie. Le Concile de Trente arrive à une acceptation conditionnelle de l'image quand celle-ci incite les fidèles à la ferveur; néanmoins, l'art en reste problématisé. Le lecteur de Bonnefoy

reconnaît le malaise d'un faiseur d'images dont parlent éloquemment maints récits.²¹

Cependant, chez Michel-Ange les expériences de jeunesse également auraient pu contribuer à son malaise plus tard. Pendant les années de Savonarole, le jeune protégé des Médicis est contraint à l'oisiveté au moment où l'on fait brûler les livres et les oeuvres d'art. Panofsky explique l'angoisse de Michel-Ange par rapport au conflit de son époque entre l'humanisme et le christianisme; mais ce critique-là constate que la crise du sculpteur dépasse l'expérience personnelle: «it is not only this discomfort which is reflected in Michelangelo's figures: they suffer from human experience itself» (Panofsky '67:177).²² Par conséquent, une explication historique, soit générale, soit personnelle, néglige l'essentiel. Le repos chez Michel-Ange, y compris celui de la *Nuit*, ne serait jamais, prétend Panofsky, la conséquence d'une action accomplie, mais celle de la torpeur, d'un moment d'abattement dans une tâche de Sisyphe qui symbolise notre être au monde. Il faut noter que c'est par ce détour que l'image de la *Nuit* somnolente rejoint l'un des emblèmes de la philosophie existentialiste, philosophie dont Bonnefoy a souvent attesté l'influence magistrale sur sa propre pensée.

Selon Bonnefoy aussi, les explications historiques négligent une économie d'esprit plus immédiate et plus universelle en même temps: il situe la question sur le plan ontologique, accessible autant à Michel-Ange qu'à nous. Les données qui empêchent Michel-Ange de terminer ses *Pietà* seraient vieilles «comme le *Phédon*» (Bonnefoy '83:157).

Le platonisme

Le néo-platonisme bien documenté de Michel-Ange constitue un point de rassemblement avec les tendances gnostiques de Bonnefoy: le monde est un cachot, le corps est une prison, la vie est un tourment, savoir mourir résume toute sagesse, le vrai Bien, la vraie félicité ne peuvent être atteints que dans la mesure où l'âme et l'esprit se séparent du corps. Le *Phédon* dépeint l'âme seule comme participant au domaine immuable de la Vérité et de la Vertu; le corps est voué à contaminer les perceptions de l'âme. Comme l'écrit Ficin, savant qui bénéficiait en même temps que le jeune Michel-Ange du patronage d'un mécène médicéen:

Les Pythagoriciens et les Platoniciens disent que notre esprit, tant que notre âme sublime reste vouée à la bassesse du corps, est ballotté par une inquiétude sans fin; et qu'il dort souvent et qu'il est toujours

insensé; si bien que nos mouvements, nos actions, nos passions ne sont que les vertiges d'un malade, les rêves d'un dormeur, les délires d'un fou.²³

Comme Bonnefoy l'a vu clairement, il est impossible de réconcilier la poursuite artistique avec cette doctrine-là.

C'est le platonisme qui donne à Michel-Ange son seul sujet, celui de l'homme dans les ténèbres; c'est lui, quand Michel-Ange dégage une figure de la pierre, qui est ténèbre, qui le retient d'achever. (Bonnefoy '83:157)

Anti-Platon

Ce renvoi approbateur à Platon risque de dérouter le lecteur d'un recueil poétique bonnefidien, publié en 1947, et intitulé *Anti-Platon*; après avoir dénoncé alors le philosophe grec, voici Bonnefoy qui défend et aime passionnément un sculpteur célèbre pour son néo-platonisme, c'est-à-dire pour une métaphysique qui cherche à racheter la pensée platonicienne à la lueur du christianisme. Comment faut-il comprendre les méditations métaphysiques de Bonnefoy, son gnosticisme en particulier, à la lumière de ces contradictions?

Dans une conférence au Collège de France, Bonnefoy évoque «les grands esprits de nostalgie et d'angoisse, ainsi l'auteur de la *Nuit*», mais c'est en y signalant que la pensée néo-platonicienne «ne fera donc au total que déplacer la contradiction vécue» (ibid.) du péché de l'art.

Mais à y regarder de près, l'*Anti-Platon* présente le problème de l'opposition entre le concret et l'Idée sous un angle distinct; c'est une profession de foi pour la «présence», pour l'objet réel dans sa spécificité indépendamment de son appellation, indépendamment aussi de toute utilité. Le recueil s'ouvre par la description de «cet objet», semblable tantôt à un paysage, tantôt à une tête de cheval, ou encore à la tête en cire d'une femme, merveilleux objet difficilement saisissable par les mots récalcitrants. Il s'agit de plier les mots à un nouvel usage en refusant les catégories arrêtées. Bonnefoy déclarera dans un entretien qu'il réduisait, à l'époque de l'*Anti-Platon* «le péril des mots à celui du concept, et nommait gauchement *objets* ce qu'aujourd'hui [il dirait] présence» (Bonnefoy '81:133-134). Cependant, la notion de présence réconcilie déjà en quelque sorte la contradiction du platonisme.

A l'époque où il dénonce Platon, Bonnefoy lutte contre le surréalisme qui invoquerait la «mauvaise présence» pour des raisons égocentriques, et cela sans respecter la vérité de ce qui existe:

de la gnose l'image surréaliste est l'instrument le plus efficace [par] sa subversion des principes du déchiffrement de notre monde, son indifférence au temps, à l'espace, à la causalité, aux lois de la nature et de l'être. (ibid. :91)

Rappelons-nous, cependant, que la chapelle médicéenne, selon Bonnefoy, vise à atteindre l'ordre éternel sans renoncer à la temporalité. L'objet sculptural de Michel-Ange retient donc tout ce que l'image surréaliste nie; étant objet, présence, il ne subvertit pas entièrement le *hic et nunc* en évoquant le monde des archétypes.

L'article sur Michel-Ange constitue une étape importante dans l'évolution de la poétique bonnefidiennne, à mi-chemin entre l'intransigeance contre le concept des premières années et la position «au seuil» entre l'idéal et le «pain et le vin». Du platonisme et du gnosticisme bipolaires, Bonnefoy retient la conscience pénible de l'imperfection du monde quotidien; il abandonne seulement leur foi en un monde parfait, ailleurs.

Pour retrouver ces tendances chez Michel-Ange, il faut avoir l'imagination enflammée et l'oeil averti d'un Bonnefoy, car l'expression verbale du platonisme chez le sculpteur ne contient aucune critique négative de Platon, bien qu'il soit évident que l'artiste souffre de sa foi. C'est l'évidence incontestable de l'objet d'art qui déconstruit en quelque sorte l'élan religieux verbalement exprimé du sculpteur. Nous avons déjà vu que Bonnefoy a cherché à confirmer sa pensée dans l'oeuvre sculpturale palpable dans sa spécificité; c'est un indice de l'importance des éléments ekphrastiques dans la réflexion bonnefidiennne.²⁴

Objets - les sculptures

J'ai fait appel à l'*Anti-Platon* pour esquisser le champ et l'étendue des réflexions bonnefidiennes face aux oeuvres de Michel-Ange. D'abord, les sculptures - et il faut signaler que Bonnefoy mentionne à peine les peintures de Michel-Ange - sont indéniablement des «objets» qui nous imposent leur présence. Il est intéressant de lire que le sculpteur avait la passion de la pierre, qu'il passait des mois entiers à Carrare pour diriger l'extraction des marbres, qu'il dédaignait les travaux en cire et même en

plâtre. Il est intéressant aussi de noter que Michel-Ange, pour sa part, signait ses lettres au pape - celui qui l'obligeait à *peindre* contre son gré la voûte de la Chapelle sixtine - avec les mots rebelles: «Michel-Ange, sculpteur».

Mary Ann Caws a étudié le rapport de l'*Anti-Platon* au *Conte d'hiver* de Shakespeare, traduit par Bonnefoy en 1961. Elle déclare que «la statue de pierre shakespearienne répond à la statue de cire et de sang de l'*Anti-Platon*» (Caws: 226). Puisque chez Shakespeare, la pierre inanimée fait honte à la chair vivante et pourtant insensible, c'est la statue qui contribue à la rédemption du monde, étant, comme dirait Ruskin, «déjà de la poussière et encore de la pensée» (ibid. :226), comme l'explique Caws. La sculpture inachevée de Michel-Ange, simultanément solide et fragile dans son imperfection, évoque le pouvoir rédempteur auquel fait allusion Caws.

La lutte de Michel-Ange avec la matière est mise en oeuvre dans les *Prigioni*, ces prisonniers dont quatre sont restés inachevés; c'est à eux que pense Bonnefoy par contraste avec la liberté rimbaldienne : ils seraient «prisonniers d'une matière, mais prisonniers surtout des fatalités psychologiques, paralysés par la mystérieuse faiblesse d'un mot qui n'ose plus réaliser son désir» (Bonnefoy '87a:148). Cette référence énigmatique au «mot», dans le contexte d'un commentaire sur la démarche de Michel-Ange, témoigne de la communauté étroite que Bonnefoy croit voir entre le sculpteur et l'artiste verbal, et qui, malgré toutes les différences, détermine la quête qu'il aime appeler «poétique» (Bonnefoy '81:134).

La dialectique réciproque

Paradoxalement, ce que les critiques d'art appellent *l'infinito* chez Michel-Ange devient, chez Bonnefoy, l'acquiescement à la finitude. On peut s'inspirer de l'exergue de *Du mouvement et de l'immobilité de Douve* pour affirmer, avec Hegel, que la vie et la mort se maintiennent réciproquement.²⁵ Le mot «aufheben» qui résume l'action dialectique chez Hegel, contient deux sèmes opposés à côté de celui d'«élever»: «aufheben» veut dire aussi «garder» et «abolir». Les écrits de Derrida ont répandu la notion voisine qu'un mot invite sa propre déconstruction. Formentelli parle du fameux «pouvoir magique qui convertit le négatif en être», pouvoir que Hegel aurait enseigné à la modernité, et «qui n'est autre qu'une volonté d'intelligible, au sens le plus idéaliste et dualiste du terme» (Formentelli: 123).

Il est intéressant de noter que Derrida, héritier en ceci aussi de la tradition hégélienne avec son insistance sur l'historicité, a mis en vogue également le concept de «différance», terme qui implique l'inachèvement perpétuel et le caractère asymptotique de tout «supplément». Bonnefoy partage avec de nombreux critiques modernes le penchant pour l'inachevé qui «diffère» son accomplissement, et sa réflexion et ses études l'ont préparé à discerner les effets dialectiques. Aussi l'essai de Bonnefoy relie-t-il étroitement la finitude et l'infini dans le contexte du platonisme.

Une certaine observation de l'entretien imaginaire entre Baudelaire et Mallarmé décrit parfaitement la dynamique de l'inachevé: «S'il est une Beauté en soi, alors Mallarmé a raison, l'impuissance est le suprême devoir, et le regret de l'action une forme de la sottise» (Bonnefoy '81:79). Mais Bonnefoy défend cette «sottise», qui consiste à poursuivre obstinément la tâche artistique vouée à l'échec.

Michel-Ange, comme Mallarmé, a élevé le regret de l'action à l'un de ses thèmes principaux, mais bien que la réconciliation définitive entre le fini et l'infini, l'action et le rêve, l'immanence et la transcendance soit hors de portée, Michel-Ange ne l'a pas abandonnée, et pour cela, Bonnefoy l'estime digne d'être aimé. Les deux faiseurs d'images, Bonnefoy et Michel-Ange, se rencontrent donc au seuil entre deux mondes, Michel-Ange optant pour le platonisme sans pouvoir ou vouloir échapper à l'objet matériel, Bonnefoy optant pour «le pain et le vin» (ibid. :90) sans pouvoir ou vouloir oublier l'arrière-pays idéal. Mais sans doute est-ce à cause de son gnosticisme résolument refusé que Bonnefoy a si bien compris la quête inachevée de Michel-Ange.

NOTES

1. Dans mon texte, la pagination se réfère à l'édition (bien entendu illustrée) du livre dans la collection «Les sentiers de la création» (Genève: Albert Skira, 1972), p. 99.
2. Je n'ai pas pu utiliser l'édition même que commente Bonnefoy (Paris: Charles Massin éd., 1953, coll. Phaidon); néanmoins, j'espère que la réédition en anglais (London: Phaidon Press, 1961) suffit à identifier les planches et à apprécier l'intention de Goldscheider.
3. Publié d'abord dans *Lettres nouvelles*, no. 10, décembre 1953. Nous utilisons une réédition: Yves Bonnefoy, «Aspects nouveaux de Michel-Ange» (Bonnefoy '83:153-159).

4. Sans date après 1968. 383 p., 404 illustrations.
5. Par exemple, *Les Trésors de la Renaissance*, François Gébeline et Fernand Nathan, p. 40 et passim.
6. Bonnefoy '81:44; c'est moi qui souligne.
7. Bonnefoy '90, s.p.
8. C'est le titre d'un article de Franc Ducros sur André du Bouchet (*L'Ire des vents*).
9. Dans l'édition de 1983 de *L'Improbable* on lit: «Elles furent exécutées entre 1550 et 1564. En 1560, Michel-Ange avait soixante-quinze ans» (Bonnefoy '83:157). Le contexte invite une rectification; Michel-Ange avait soixante-quinze ans en 1550.
10. A propos de Jacques Hartmann (Bonnefoy '89:111).
11. Ailleurs, Bonnefoy fait probablement allusion à la *Nuit* quand il évoque «la figure qui se dresse sur une tombe - accompagnée de l'oiseau qui symbolise la nuit mais également la connaissance» (*Résumés*, annuaire du Collège de France 1982-1983, p. 648).
12. «Baudelaire parlant à Mallarmé» (Bonnefoy '81:71-94); là se discute la sagesse de regretter le divorce du rêve et de l'action.
13. «Lettre à John E. Jackson» (Bonnefoy '81:134).
14. Voir le premier paragraphe de ce chapitre.
15. Bonnefoy '70:42.
16. Contient l'inventaire des substantifs utilisés par Yves Bonnefoy, et des commentaires d'Yves Bonnefoy.
17. Comme «Dévotion», ce recueil fait partie de Bonnefoy '82.
18. Gébeline/Nathan '50:36.
19. La production poétique de Michel-Ange est très grande. J'indique les poèmes cités dans Anthony Blunt.
20. Cité dans *The Oxford Companion to Art* (Osborne :720) dans l'article sur Michel-Ange.
21. Entre autres «L'artiste du dernier jour» (Bonnefoy '87). Pour une analyse voir mon chapitre sur Constable et Bonnefoy.
22. Ce livre contient le chapitre important «The Neoplatonic movement in Michelangelo» (Panofski: 171-230).
23. Ficini cité par Yves Bonnefoy, *Études comparées de la fonction poétique* (Annales du Collège de France 1988-1989, résumé des cours et travaux) (:628-629).
24. Pour une définition de l'ekphrasis historique, consulter John Hollander.

25. La citation exacte est celle-ci: «Mais la vie de l'esprit ne s'effraie point devant la mort et n'est pas celle qui s'en garde pure. Elle est la vie qui la supporte et se maintient en elle» (Bonnefoy '82:43).

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages d'Yves Bonnefoy

1970. *Rome 1630, l'horizon du premier baroque*. Paris: Flammarion.
 1972. *L'Arrière-pays* (repris dans *Récits en rêve*, 1987), ill. Genève: Albert Skira (coll. Les Sentiers de la création).
 1977. *Le Nuage rouge, essais sur la poétique*. Paris: Mercure de France.
 1981. *Entretiens sur la poésie* (repris dans *Entretiens*, 1990). Neuchâtel: La Baconnière.
 1982. *Poèmes*. Contient: *Anti-Platon, Du mouvement et de l'immobilité de Douve, Hier régnant désert, Dévotion, Pierre écrite, Dans le leurre du seuil*. Préface de Jean Starobinski. Paris: Gallimard (coll. Poésie).
 1983. *L'improbable et autres essais*. Ed. corrigée et augmentée. Contient *Un Rêve fait à Mantoue*. Paris: Gallimard.
 1987. *Récits en rêve*. Paris: Mercure de France.
 1987a. *Rimbaud*. Paris: Seuil (coll. Ecrivains de toujours).
 1989. *Sur un sculpteur et des peintres*. Paris: Plon (coll. Carnets).
 1990. *Encore les raisins de Zeuxis/Once more the Grapes of Zeuxis*. Trad. par Richard Stamelman, gravures de George Nama. Montauk: Monument Press.

Ouvrages critiques

- Blunt, Anthony. 1962. *Artistic Theory in Italy (1400-1600)*. Oxford: Clarendon Press.
 du Bouchet, André. 1980. *Rapides*. Paris: Fata Morgana.
 ----- . *Défets*. Paris: Clivages.
 Caws, Mary Ann. 1985. Représentation comme réparation: Tableau sous réserve. *Sud* 15e année: 211-228.
 Ducros, Franc. 1982-1983. D'un certain écrire : en devenir, qui s'inachève. *L'Ire des vents*, nos. 6-8: 365-396.
 Formentelli, Georges. 1985. Transcendance et médiation chez Yves Bonnefoy. *Sud* 15e année: 123.

- Frénaud, André. 1970. *La vie comme elle tourne et par exemple*. Ill. Pierre Alechinsky. Paris: Maeght.
- Goldscheider, Ludwig. 1961. *Michelangelo: Paintings, Sculptures, Architecture*. 4e éd. London: Phaidon.
- Hammacher, A.M. 1969? *The Evolution of Modern Sculpture: tradition and innovation*. Ill. New York: Harry Abrams.
- Hollander, John. 1988. The Poetics of Ekphrasis. *Word and Image*, vol. 4, no. 1: 209-219.
- Jackson, John E. 1976. *Yves Bonnefoy*. Paris: Seghers (coll. Poètes d'aujourd'hui).
- Osborne, Harold (ed.). 1984. *The Oxford Companion to Art*. Oxford: Oxford University Press.
- Panofsky, Erwin. 1967 (1939). *Studies in Iconology*. New York: Harper & Row (Harper Torchbooks, Academy Library).
- Thélot, Jérôme, 1983. *Poétique d'Yves Bonnefoy*. Paris: Droz.

A.P.