

ENIKÓ SEPSI

Zeuxis et l'incarnation : Yves Bonnefoy lu et traduit dans une optique franco-hongroise

Les raisins de Zeuxis

Zeuxis est un peintre grec d'Héraclée du V^e siècle avant J.-C., contemporain et probablement disciple d'Apollodore. Son œuvre, totalement disparue, est cependant abondamment citée par les Anciens.¹

Lucien, dans *Zeuxis et Antiokhos* donne, dans le cadre d'un *ekphrasis*, la description d'un centaure. À la fin du texte, Lucien évoque le fait que Zeuxis, déçu de l'accueil du public qui ne voyait que la nouveauté du sujet dans son tableau et ne s'intéressait pas à l'élaboration artistique, fit recouvrir le tableau. Nous connaissons deux autres textes anciens qui traitent de l'histoire des raisins de Zeuxis (un de ses dix-huit tableaux que les textes anciens mentionnent). L'un est celui de Pline l'Ancien (*Naturalis Historia*, XXXV, 66) qui décrit une compétition artistique. Il écrit que les raisins de Zeuxis étaient si fidèles à la nature que les oiseaux vinrent voler sur la scène. Zeuxis trompa les oiseaux par des raisins peints en trompe-l'œil, tandis que Parrhasios, l'autre peintre, trompa Zeuxis par un rideau peint qui était censé recouvrir son œuvre et que Zeuxis demanda de tirer pour voir l'œuvre. La deuxième variante provient de Sénèque qui, à propos d'un discours de *controversiae* d'un rhéteur, nous raconte et interprète l'histoire de Zeuxis telle que le public pouvait l'avoir en mémoire. D'après ce texte (*Controversiae* 10.5.27), le tableau présentait un garçon et des raisins. Les oiseaux s'approchaient des raisins. Zeuxis devint furieux parce que si le garçon avait été peint de manière aussi satisfaisante que les raisins l'étaient, il aurait dû chasser les oiseaux. Zeuxis a donc effacé les

¹ Selon Cicéron et Pline l'Ancien, il a peint une *Hélène à sa toilette*, pour les habitants de Crotona, la *Famille du Centaure*, un *Héraclès enfant*, un athlète, etc.

raisins, ce qui est interprété par Sénèque de la manière suivante : Zeuxis a opté en faveur de l'unité artistique contre la *veritas*.

Ces histoires peuvent être également interprétées autour du thème du trompe-l'œil, terme qui apparaît plus tard, dès le classicisme. La mise à l'épreuve du trompe-l'œil ne réside pas dans la vue, mais dans l'acte, ou plus précisément dans l'acte manqué. Loin d'imiter la nature, il faut plutôt dire que l'œuvre nie la nature en son immédiate naturalité, puisqu'elle lui substitue une création artificielle. Un art d'imitation asservirait l'esprit à ce qui est sans esprit. L'histoire de Zeuxis est de ce point de vue la critique du réalisme. C'est ainsi que Hegel, dans *Les Leçons sur l'Esthétique* (1835), emprunte à Pline la vieille histoire de Zeuxis et Parrhasios (qu'il nomme curieusement Praxeas). Ce dont il faut conclure que l'art de pure imitation (les raisins de Zeuxis) ne peut tromper que les bêtes, c'est-à-dire une vie qui se maintient en-deçà de l'esprit, tandis que pour tromper l'homme, il faut lui présenter le voile de l'apparence qu'il s'empressera d'écarter pour manifester l'essence. Le trompe-l'œil de Parrhasios est donc un trompe-l'œil en négatif, puisqu'il montre que ce n'est pas le panneau lui-même qui trompe, mais plutôt le désir d'accéder à l'Idée par-delà la présentation sensible du pur phénomène. Tandis que l'animal est trompé par le visible, c'est plutôt l'attente de l'invisible et la révélation de l'Idée qui sont en mesure de leurrer l'homme. Jean Wahl, lisant Hegel, est lui-même lu par Étienne Gilson dont *l'Être et l'essence* paraît en 1948, et l'on sait qu'Yves Bonnefoy en est l'un des premiers lecteurs.²

Yves Bonnefoy ne retient que le premier aspect de ces variantes de l'histoire, le noyau central et commun, le vol des oiseaux sur les raisins, et invente un récit, un processus de lutte imaginaire, faisant ainsi de Zeuxis une figure de Sisyphe alliée à celle de Prométhée qui ne veut qu'ajouter quelques fruits au monde. Il écrit ainsi *Les raisins de Zeuxis*, *Encore les raisins de Zeuxis* et *Derniers raisins de Zeuxis*³. Les réflexions sur la peinture et sur des tableaux précis sont habituelles dans l'œuvre d'Yves Bonnefoy. Les peintres ont

² Patrick Née, *Yves Bonnefoy penseur de l'image ou Les Travaux de Zeuxis*, Paris, Gallimard, 2006, p. 200-201.

³ Montauk, New York, monument Press, 1987, 1990, 1993, repris dans Yves Bonnefoy, *La Vie errante*, Paris, Mercure de France, 1993, p. 55-89.

collaboré à l'édition des textes, Tàpies, Chillida, Ubac, Garache, Alechinsky, ou Miklos Bokor et Alexandre Hollan. Bokor et Hollan non seulement accompagnaient les textes de *La vie errante*, ou *Là où retombe la flèche*, mais ils ont inspiré des textes comme « À propos de Miklos Bokor » ou la monographie Hollan. Ces deux peintres d'origine hongroise ont également contribué, par les reproductions, à la traduction hongroise préparée sous ma direction et publiée en 2007.⁴ Pourtant, à cette occasion, il s'agit d'un peintre dont les tableaux n'existent plus.

Dans un de ses recueils d'essais Yves Bonnefoy écrit : « *plus spécifiquement les poètes ont désiré l'immédiat, plus ils se sont intéressés à la technique de la peinture* »⁵. Ce n'est pas un rapprochement nouveau, dès la Renaissance, les théoriciens de l'iconologie ont souligné l'analogie de structure et de fonction qui unit l'image poétique et l'image visuelle.⁶ Dire et représenter la chose en même temps est un fonctionnement propre à l'imagination poétique qui s'apparente au couple du sens et des créations des emblèmes, si bien que Diderot a lui-même établi ce parallélisme.⁷

En élargissant la notion de l'icône, nous trouvons que Paul Ricœur modélise le langage poétique lui-même par l'icône verbale. Dans *La Métaphore vive*, il s'inscrit dans la réflexion de Marcus B. Hester⁸ qui formule trois

⁴ *Kép és jelenlét. Yves Bonnefoy válogatott írásai*, Budapest, Argumentum, 2007.

⁵ Yves Bonnefoy, *Le Nuage rouge*, Paris, Mercure de France, 1977, p. 319.

⁶ Cesare Ripa, (*Proemio à l'Iconologie où les principales choses qui peuvent tomber dans la pensée touchant les vices sont représentées* (édit. 1643), traduit par J. Baudoin, Bibliothèque Interuniversitaire de Lille, Paris, Aux Amateurs de Livres, 1989.

⁷ Denis Diderot, « Lettre sur les sourds et les muets », in *Œuvres complètes*, t. II., Le Club Français du Livre, 1969, p. 549. (« *Il passe alors dans le discours du poète un esprit qui en meut et vivifie toutes les syllabes. Qu'est-ce que cet esprit ? J'en ai quelquefois senti la présence ; mais tout ce que j'en sais, c'est que c'est lui qui fait que les choses sont dites et représentées tout à la fois ; que dans le même temps que l'entendement les saisit, l'âme en est émue, l'imagination les voit, et l'oreille les entend ; et que le discours n'est plus seulement un enchaînement de termes énergiques qui exposent la pensée avec force et noblesse, mais que c'est encore un tissu d'hiéroglyphes entassés les uns sur les autres qui la peignent. Je pourrais dire en ce sens que toute poésie est emblématique. / Mais l'intelligence de l'emblème poétique n'est pas donnée à tout le monde. Il faut être presque en état de le créer pour le sentir fortement.* »)

⁸ *The Meaning of Poetic Metaphor* [La signification de la métaphore poétique], La Haye, Mouton, 1967, cité par Ricœur in *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975, p. 263.

caractéristiques principales du langage poétique. Tout d'abord, « *le langage poétique présente une certaine "fusion" entre le sens et les sens, qui le distingue du langage non poétique où le caractère arbitraire et conventionnel du signe dégage, autant qu'il est possible, le sens du sensible.* » Deuxièmement, dans le langage poétique, « *le sens tend à reproduire un objet clos sur soi* », semblable à une sculpture qui, une fois dépouillée de sa fonction de référence, « *devient lui-même matériau (stuff)* » et lui permet — troisièmement — d'articuler une expérience fictive et virtuelle. Ce dernier élément est par ailleurs souvent contesté par la critique. Ricœur résume ces trois caractéristiques du langage poétique dans la notion d'icône verbale empruntée à Wimsatt⁹. L'acte de lire révèle — toujours d'après Hester — que « *le trait essentiel du langage poétique n'est pas la fusion du sens avec le son, mais la fusion du sens avec un flot d'images incitées* » qui sont entendues comme impressions sensorielles évoquées dans le souvenir, constituant « *l'iconicité du sens* ». Non seulement le sens et le son fonctionnent iconiquement dans le langage poétique, « *mais le sens lui-même est iconique par ce pouvoir de se développer en images* ». L'acte de lire est donc une ouverture à l'imaginaire libérée par le sens.¹⁰ L'introduction de la distinction wittgensteinienne entre « *je vois ceci* » et « *je vois ceci comme* » permet à Hester, puis à Ricœur, d'introduire le côté du sensible dans une sémantique de la métaphore. Voir le temps *comme* un mendiant chez Shakespeare, en citant Ricœur, « *c'est précisément savoir aussi que le temps n'est pas un mendiant ; les frontières de sens sont transgressées, mais non abolies* ». Le non-verbal et le verbal sont ainsi étroitement unis au sein du langage imagé. Cette duplicité devient plus visible dans l'étude comparative de la poésie en sa relation avec les arts plastiques, car — je cite Yves Bonnefoy dans « *La poésie de Giacometti I* » — « *les peintres, les sculpteurs, les musiciens et les architectes*

⁹ W.K. Wimsatt et M. Beardsley, *The Verbal Icon* [L'icône verbale], University of Kentucky Press, 1954.

¹⁰ Paul Ricœur, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975. D'autre part, certaines expériences dans le domaine des sciences cognitives montrent que la capacité de différenciation entre des images artificielles très semblables augmente quantitativement quand le sujet verbalise la différence entre deux images artificielles presque identiques. C'est de cette manière, semble-t-il, que les différences s'ancrent dans la mémoire (cf. les poèmes de Pilinszky écrits en hommage au théâtre de Wilson).

rencontrent l'objet de leur attention au point même où la prise des mots sur celui-ci s'affaiblit, sinon même cesse : ce qui permet à leur œuvre d'opérer parfois des défigements de la conscience commune dont les poètes profitent. En ces moments-là la poésie change ; et sa fonction, sa nature en sont plus facilement observables »¹¹.

Le miroir, le théâtre ou la vérité de l'image

Le dernier texte des *Derniers raisins de Zeuxis* fait une description fictive, donne un faux-*ekphrasis* du dernier tableau de Zeuxis, peint « *après longue réflexion, quand déjà il inclinait vers la mort* ». C'est « *quelque chose comme une flaque, une brève pensée d'eau brillante, calme, et si l'on s'y penchait on apercevait des ombres de grains* ».¹² Cette flaque, tout comme le voile de Thimotée, cette limite entre le présentable et le représentable, est la spécificité (selon Lyotard¹³) de l'art contemporain. Pour sortir de l'époque-miroir de l'art, pour reprendre les mots de János Pilinszky, un poète hongrois de la présence dont l'œuvre fait écho pour le lecteur hongrois dans la traduction hongroise, il reste à peindre le miroir même (« *c'est quelque chose comme une flaque* »), frontière entre la réalité et l'imagination créatrice (sujet d'un essai majeur de J. Pilinszky¹⁴). La flaque, qui recueille les ombres claires des raisins aussi bien que les ombres noires des oiseaux, est une forme ouverte dans le sens rilkéen, qui s'annonce dans un poème en prose, c'est-à-dire dans un genre qui se situe entre « *le vers qui va en avant* » et « *la prose qui recueille* »¹⁵. La fable, la présence du récit, entendu d'après Bakhtine comme genre du discours et que Mallarmé est justement soucieux d'éviter dans *Un coup de dés*, engage le texte dans des relations spatio-temporelles précises, c'est-à-dire dans une finitude.

¹¹ Yves Bonnefoy, « La poétique de Giacometti 1981-1982 », in *Lieux et destins de l'image* (Un cours de poétique au Collège de France 1981-1993), Paris, Seuil, 1999, p. 39.

¹² Nous soulignons. *Ibid.*, p. 89.

¹³ *L'inhumain. Causeries sur le temps*, Paris, Galilée, 1988.

¹⁴ János Pilinszky, « Le monde moderne et l'imagination créatrice », in *L'imagination créatrice, actes de la rencontre internationale organisée par la Fondation pour une Entraide Intellectuelle Européenne*, Poigny-La-Forêt, 9-13 octobre 1970, mis en forme par Roselyne Chenu, avant-propos de Pierre Emmanuel, Neuchâtel, Éd. de La Baconnière, 1971, p. 247-248.

¹⁵ Notes pour *L'Ordalie*.

Le discours poétique devient une espèce de morale précaire en action, elle entend retrouver la parole dans sa dimension la plus élémentaire pour ne pas acheter à bas prix un infini métaphorique dans la langue. Ce culte des images (pour citer Bonnefoy citant Baudelaire), est une primitive passion, dans les deux sens du mot. Cette duplicité de la vision se dévoile déjà dans les divers sens du grec *eikôn* ou *eidolon*, et du latin *imago*. *Eikôn* s'applique à des représentations mentales (image d'une chose, vision en rêve, simulacre) ou matérielles (portrait), ainsi qu'à la relation de ressemblance entre deux éléments, d'où son association à la métaphore par Aristote. Or, *eidolon*, nom dérivé de *eidos* (« aspect », « forme ») a partie liée avec l'irréalité, en tant que reflet, et par conséquent, on le trouve associé au mensonge. Qu'est-ce donc que la vérité de parole pour Yves Bonnefoy ayant écrit son « *Anti-Platon* » ? Laisser fonctionner la dénonciation de l'image si bien effectuée par le *subplot* du récit, trouver « *l'entaille dans le mur* », jeter les dés, c'est-à-dire accepter le hasard en action. Cette entaille dans le mur¹⁶ où la présence fait irruption malgré la représentation qui reste toujours partielle, cette entaille est soumise à une ordalie, ce qui est toujours une agonie des signifiants, parce que ce « *vrai lieu* » ne se manifeste que dans une dialectique de la vie et de la mort, du mouvement et de l'immobilité. Ce vrai lieu est l'Orangerie, qui apparaît dans *L'Ordalie* (comme la maison natale d'Anne, ou la chambre d'Igitur) aussi bien que dans *Du mouvement et de l'immobilité de Douve* où « *Le soleil tournera, de sa vive agonie/Illuminant le lieu où tout fut dévoilé* » (« Vérité » dans le cycle « L'Orangerie » que préfigurait *L'Ordalie*). Mais ce lieu est aussi celui des voyages ; Ravenne, par exemple, l'ordalie décide de sa *veritas*, l'ordalie, cette agonie des signifiants, cette presque-disparition. Mallarmé définit dans *Crise de vers* l'esprit du poète comme « *un centre de suspens vibratoire* », où par le *logos* négateur, la chose entre dans « *sa presque disparition vibratoire* », « *pour qu'en émane, sans la gêne d'un riche ou concret appel, la notion pure* ». Le thème de la poésie pure, développé dans les années 1920 à partir d'une expression d'Edgar Poe, reprise par Baudelaire, Mallarmé, puis Valéry, vient justement du refus du récit, de la littérature représentative, dont la base est l'essentialisme platonicien : il faut dévoiler

¹⁶ Voir le poème intitulé « L'entaille ».

l'essence, l'Idée même de la poésie, et la poésie doit émerger du sensible dont elle est entachée. C'est pourquoi Mallarmé se félicite, dans la préface au *Coup de dés*, que l'on évite le récit. Yves Bonnefoy, même dans son opposition, maintient cette dialectique et construit dessus pour retrouver la parole dans sa dimension la plus élémentaire et authentique avec le monde sensible jadis détrôné. Forme et non-formel se tendent dans le « théâtre » du décasyllabe, du vers de onze syllabes, brisant l'alexandrin, ou bien sous forme de vers libre et de poème en prose. Le cycle « Théâtre » dans *Douve*, inspiré de Shakespeare, crée une présence éphémère d'une voix et d'une figure féminine relevant des eaux ténébreuses de l'inconscient, d'une « présence exacte », « vivante de ce sang qui renaît et s'accroît où se déchire le poème », lisons-nous dans le texte XVIII. Dans ce *hic et nunc* du théâtre de l'irrationnel, l'acte est à la fois un acte concret et un acte imaginaire, comme l'espace-temps est à la fois réel et imaginaire. C'est cette duplicité, ce paradoxe fondamental que le théâtre donne à voir, et qui n'est jamais représentée dans la poésie, ce qui ne saute pas tout de suite aux yeux du lecteur, mais se produit lors de chaque acte d'écriture. C'est un théâtre anti-platonicien dans le sens où l'Idée est la relation qui unit tous les éléments entre eux : si l'on veut, elle est aussi bien leur « soi », ou leur présence à soi à travers le regard du lecteur. Selon Laurent Jenny¹⁷, le grand mythe de l'extériorité revendiqué par le symbolisme a évolué avec le modernisme dans un sens qui semblait *a priori* très éloigné de lui : celui de l'extériorisation de la pensée en une forme de « lieu pensant ». Il nous semble que le théâtre du papier, présent également dans l'œuvre de János Pilinszky, est devenu un lieu de la mise en scène du penser, l'ordalie du penser poétique.

Or, l'image poétique n'est pas de l'ordre de l'apparition, elle est un paraître, et en tant qu'illusoire, définit, aux yeux des Grecs, comme le constate Jean-Pierre Vernant¹⁸, la nature du *mûthos*, une fiction, qu'ils opposent au discours vrai de la démonstration, au *lógos*. Dans un beau texte du cycle Zeuxis intitulé « Celle qui inventa la peinture » nous lisons :

¹⁷ Ces idées sont celles de Laurent Jenny, exposées il y a quelques ans au cours d'une conférence publique à la Sorbonne, intitulée *La fin de l'intériorité. Théories de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises (1885-1935)*, tapuscrit, s. l. n. d.

¹⁸ Jean-Pierre Vernant, *Figures, idoles, masques*, Paris, Julliard, coll. Conférences, essais et leçons du Collège de France, 1990, p. 12.

Quant à la fille du potier de Corinthe, elle a depuis longtemps abandonné le projet d'achever de tracer du doigt sur le mur le contour de l'ombre de son amant. {...} « Non, je ne te préférerai pas l'image, dit-elle. Je ne te livrerai pas en image aux remous de fumée qui s'accumulent autour de nous. Tu ne seras pas la grappe de fruits que vainement se disputent les oiseaux qu'on nomme l'oubli. »¹⁹

Dans le *Cantique spirituel* de Jean de la Croix, qui rejoint la tradition biblique du *Cantique des cantiques*, la relation entre l'âme et le Vrai c'est la relation de l' Aimée avec l' Aimé. L'œuvre d'Yves Bonnefoy est en quête de ce *Lógos* amoureux souhaitant et appelant une apparition.²⁰

L'au-delà des images ou finitude sans métaphysique

L'idée de Claudel selon laquelle la poésie est co-naissance avec les choses, fait écho à celle de Bonnefoy sur la force d'incarnation de l'art dont il parle dans *La présence et l'image*. László Cs. Szabó attribue à János Pilinszky dans une interview de 1972 la phrase suivante :

J'aime ses essais [les essais de Pierre Emmanuel]. Mais d'autres aussi. *L'Arrière-pays* d'Yves Bonnefoy. C'est un récit de voyage, critique, curriculum vitae d'un haut niveau intellectuel – il écrit toujours ainsi – une quête de l'éden perdu, non pas dans le néant, dans l'autre-monde de notre fantaisie, mais bien ici, dans le temps et dans le corps, dans la réalité élevée par la vision humaine. Selon lui, l'art fait renaître sans cesse la terre, c'est ainsi que ressuscite le paradis perdu, *L'Arrière-pays*, comme il le nomme. Bonnefoy est un poète rigoureux, excellent, tout moderne dans un habit classique, mais je n'oserais pas le traduire.²¹

Le rapprochement que fait Cs. Szabó dans la version écrite de l'interview entre Pilinszky et Bonnefoy nous semble très juste (même si ce passage ne se trouve pas sur la bande originale).²² La soif inextinguible de la présence,

¹⁹ Yves Bonnefoy, *La Vie errante*, éd. cit., p. 78.

²⁰ Voir le tableau intitulé « Appel » de Miklos Bokor.

²¹ *Beszélgetések Pilinszky Jánossal*, Budapest, Magvető, 1983, p. 64.

²² László Cs. Szabó continue dans la variante écrite de l'interview : « Vous êtes contemporains. Je suis content que tu confirmes mes hypothèses l'une après l'autre ; pourtant, nous nous voyons trop rarement. Je ne l'ai jamais exprimé par écrit, mais je sens une affinité entre Bonnefoy et toi. » « C'est possible, bien possible », aurait répondu János Pilinszky. Pourquoi ce conditionnel ? Toute cette partie de l'interview publiée d'abord dans un volume de Cs. Szabó en 1977 (László CS. Szabó, « Versünk a világban » [Notre poésie dans le monde], in *Id., Két tükör közt* [Entre deux miroirs], Bern, Európai Protestáns Magyar Egyetem [Université Hongroise Protestante d'Europe] – Bâle, Auróra, 1977, p. 47-68.), puis en 1983 dans les

qui fait seulement apparaître l'absent, et met en relief notre condition d'être condamné à voir « *une image obscure reflétée par un miroir* »²³, se creuse dans ces œuvres contemporaines sous formes de métaphores, telle une icône chez János Pilinszky, ou d'images scéniques se rapprochant d'un quasi rituel. L'icône apparaît comme un modèle artistique dans les *Entretiens avec Sheryl Sutton*, ainsi que dans la conférence de Pilinszky prononcée à la Sorbonne en juin 1972.²⁴ L'iconicité du langage poétique et l'iconicité du sens, dans une acception particulière, et non dans celle où Peirce l'emploie, sont en effet les caractéristiques premières de la poésie de János Pilinszky, et celle d'Yves Bonnefoy, et dire cela n'est pas une tautologie. L'immobilité de l'émetteur, due au point figé où l'énonciation naît, s'incarne dans l'immobilité visuelle de son langage, ce qui produit dans l'esprit du lecteur un effet de théâtralité, c'est-à-dire l'émergence d'une scène dans son imagination. Le caractère « *iconique* » qui domine ces écritures (tout particulièrement *Icônes de grande ville* et *Douve*) se manifeste, outre par la paradoxalité, également dans la réduction langagière, plus précisément dans le style nominal au service de la fixation. L'exemple le

entretiens recueillis cités plus haut, ne se retrouve pas dans la nouvelle édition revue et augmentée des entretiens de Pilinszky publiée chez l'éditeur Századvég (l'interview fut publiée sous le titre « Poetry International » [Poésie internationale], *Pilinszky János összegyűjtött művei. Beszélgetések*, Budapest, Századvég, 1994, p. 105-111), puisque ce passage — parmi d'autres — n'a pas été enregistré sur la bande de l'émission en hongrois du 29 juin 1972 de la BBC où l'entretien a eu lieu. Lors de la réédition des entretiens, le rédacteur a omis tout ce qui ne se trouvait pas sur la bande. Cette méthode des entretiens littéraires et créatifs n'est pas tout à fait inconnue de Cs. Szabó, qui a l'habitude d'ajouter à certains passages d'autres éléments d'entretiens qui se sont tenus ailleurs.

²³ Paul, *Première lettre aux Corinthiens*, 13 : 12.

²⁴ Dans cette conférence, quatre ans avant les Entretiens avec Sheryl Sutton, il utilise déjà cette image pour saisir la notion d'une durée sans temps, contraire à l'idée occidentale du progrès. « De quelques problèmes fondamentaux de l'art hongrois contemporain à la lumière de la pensée de Simone Weil ». Le texte a été publié dans deux revues, au Québec et en France : « De quelques problèmes fondamentaux de l'art hongrois contemporain à la lumière de la pensée de Simone Weil », *Liberté* (Montréal), XIV, n° 6 1972, p. 14-19 (à l'occasion d'une rencontre québécoise internationale des écrivains : « L'écriture et l'errance ») ; et avec quelques corrections sous le titre de « Regard sur l'art hongrois dans l'optique de Simone Weil », *Études*, mai 1973, p. 727-30.

plus remarquable de la fusion du style nominal et de l'image de l'immobilité est le poème intitulé « Le saint Larron » (« Szent lator »).²⁵

Si l'image devient symbole dans notre vision, le surnaturel peut de nouveau faire irruption jusque dans la nature pour se montrer sous la forme d'une réalité double, dont une face se fait voir, mais dont l'autre demeure tournée vers l'invisible. À ce point, les résultats de la quête entreprise par les artistes contemporains divergent. János Pilinszky a déposé son espoir, tel un néoplatonicien nuancé par Simone Weil, dans la nature des références à un au-delà des images, au sein de l'intemporalité de la grâce. La poésie d'Yves Bonnefoy vient après les dieux, se fonde sur la vérité ontologique de la finitude sans métaphysique.

ENIKŐ SEPSI

Université Protestante Gáspár Károli, Budapest
Courriel : sepsi.eniko@kre.hu

²⁵ János Pilinszky, *Poèmes choisis*, présentés et traduits du hongrois par Loránd Gáspár avec la collaboration de Sarah Clair, Paris-Budapest, Gallimard-Corvina, coll. „Du monde entier”, 1982, p. 55.