

ENCARNACIÓN MEDINA ARJONA
Université de Jaén - Espagne

NATURE ET POÉSIE DE TROIS POÈTES :
MARIE-CLAIRE BANCQUART, GABRIELLE ALTHEN
ET BÉATRICE BONHOMME

*L*es relations entre nature, paysage et poésie ont une longue histoire, mais je me centrerai sur les deux premières décennies du XXI^e siècle et sur trois poètes qui ont travaillé ces relations d'une manière ou d'une autre : Marie-Claire Bancquart, Gabrielle Althen et Béatrice Bonhomme. Il semble que le plus logique serait d'étudier les relations de la nature avec d'autres arts comme la peinture. La nature dans son paysage avait conquis le XIX^e siècle, puis viendrait un apparent déclin au XX^e siècle dont l'art tend à tourner le dos au monde extérieur pour faire de l'œuvre un microcosme renfermé en lui-même, autonome, avec ses propres lois, autosuffisant. Un exemple est le témoignage que donne la peinture dans son progrès vers l'abstraction : il reste la tentative de se définir comme une fenêtre ouverte sur une perspective (comme l'a commencé Leon Battista Alberti¹) en recréant la troisième dimension de la nature, le tableau moderne a été intentionnellement installé dans un cadre et un plan sur la toile (voir Kandinsky²), en remplaçant le monde extérieur.

Ce même repli de l'œuvre littéraire sur son propre espace, comme le faisait la peinture, concerne particulièrement la poésie moderne. La modernité littéraire du XX^e siècle a donné la priorité à la clôture du texte, comme cela se faisait depuis Mallarmé. Cet enfermement

¹ Leon Battista Alberti, *La Peinture*, éd. de Thomas Golsenne et Bertrand Prévost, Paris, Seuil, « Sources du Savoir », 2004.

² Wassily Kandinsky, *Point et ligne sur plan*, éd. de Philippe Sers, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1991.

est venu proposer à partir des années 60 par ce que Jakobson considérait la fonction poétique qui met l'accent sur la forme plutôt que sur le contenu. Parler de lui-même et montrer son propre mode de fonctionnement remplaçait la référence, la nature, l'humain.

Cependant, à la fin du XX^e siècle, certains poètes qui ont marqué la littérature française ont choisi de lier leur forme d'écriture à leur expérience avec le monde, la nature. Ainsi, par exemple, Yves Bonnefoy célébrait le *Nuage Rouge* en disant : « Pourtant, un peu de bleu du haut réapparaît [...] dans la partie basse, mélangé avec ce ton d'argile ; [...] ailleurs, plus près de l'horizon [...] le blanc signifie la mousse, il nomme malgré tout la mer [...]. Là où la représentation semblait absente, l'objet un simple prétexte, là on voit aussi des subtilités qui indiquent une pratique de l'attention à la terre, et ce tableau fut aussi un regard, où je méditais l'affection, où je passais même le sommeil »³. Mondrian, précisément, en travaillant la nature, a trouvé l'abstraction, que Cézanne a probablement été le premier à montrer.

Il y a dans la nature des éléments qui échappent à la figuration picturale : la lumière, l'atmosphère... Ainsi, l'art surréaliste a transfiguré la nature pour sauvegarder l'inconscient. À un processus semblable de défiguration et de re-figuration de la nature nous assistons dans l'œuvre de trois écrivaines poètes que j'ai choisi d'évoquer ici : Marie-Claire Bancquart, Gabrielle Althen et Béatrice Bonhomme.

Leur contemporanéité a mis en crise les espoirs sur la modernité, leur relation au monde et à la nature. Cependant, au lieu de fuir la réalité par des illusions, l'expérience de la nature offre aux trois poètes la possibilité de rétablir avec le monde exempt de certaines valeurs, une riche virtualité de sens élaborés à partir du sensible lui-même. On y voit que la nature offerte à leurs regards est obtenue dans le poème à travers un travail qui donne un sens au monde, à l'Histoire, au sacré, il s'agit de l'effort du sublime sans tomber dans des espérances esthétiques trompeuses.

³ Yves Bonnefoy, *Le Nuage rouge*, Paris, Mercure de France, 1977, p. 115-116.

Marie-Claire Bancquart maintient à l'égard de la définition moderne de la nature une attitude peut-être ambiguë, comme le montre le titre de son livre paru en 1994, *Dans le feuilletage de la terre*, où le mot feuilletage marque un lien maintenu avec la terre, avec les arbres et les feuilles ; lien qu'elle présente en quelque sorte dans son impossibilité de voir à cause d'un monde imprégné dans la nuit. Il ne cesse même d'évoquer la nature, bien que dans l'intention sublime de l'obscurité.

Le premier poème de *Dans le feuilletage de la terre* est *Voyage, I* et commence ainsi :

Steppes sous la lune
draps.
L'âme
est partie se chauffer
au corps des oiseaux.
Les nuages oblongs
bordent la main
de joies hors texte.
On ramasse un peu de dieu dans les marges⁴.

Notre réflexion porte alors sur la délivrance de la tyrannie de la ligne des mots alignés sur la page blanche, ou comment arriver par l'écriture au sublime de la nature. Au fil de la réflexion, nous suivrons le travail de Baldine Saint-Girons, qui propose une typologie et une iconographie du sublime dans la nature bien que « La première chose qui frappe quand on essaie de caractériser la force de ces œuvres, c'est à quel point *le sublime résiste à toute tentative d'unification* : il se morcelle presque infailliblement »⁵ dit-elle. Pourtant, nous avons

⁴ Marie-Claire Bancquart, *Terre énergumène et autres poèmes*, Paris, Gallimard, « Poésie », 2019, p. 33.

⁵ Chrystèle Burgard - Baldine Saint-Girons, *Le paysage et la question du sublime*, Paris - Valence, Réunion des Musées Nationaux, Association Rhône-

tenté d'appliquer les principaux résultats de son tableau synthétique, celui qui présente des catégories attachées en apparence à des thèmes : la montagne intervient efficacement en relation avec la grandeur, l'eau et le ciel avec la laideur, la forêt avec l'obscurité, la lumière avec la simplicité, l'architecture avec le pouvoir, la tempête avec la passion, la croisée des chemins avec la vertu. Il ne s'agit pas d'un ajustement rigoureux de la catégorie au thème : la catégorie déborde évidemment le thème⁶.

Voyage, I porte encore les marques de la civilisation antique, d'un sacré païen dont les divinités se confondaient avec les forces de la nature. Mais reste à savoir pourquoi certains thèmes semblent illustrer, mieux que d'autres, une catégorie ; pourquoi ils semblent même constituer des schèmes de l'imagination.

Des risques nécessaires – terminologie de Saint-Girons – à l'avènement du sublime dans le code visuel, il résulte une iconographie du sublime dans le paysage que nous croyons retrouver dans le discours de Marie-Claire Bancquart. Au risque de l'obscurité, la nuit est un lieu réservé, un défi à la capacité d'envol de la pensée : « Lune »⁷, « Arbre »⁸, « Jardin »⁹, « soir »¹⁰, « nuit »¹¹, « La nuit / quand le langage du sommeil est trop difficile »¹², « l'eau de la nuit »¹³, « parlées à mots bas. / Longues oreilles de la nuit »¹⁴, « de profundis »¹⁵, « d'ombre »¹⁶, « encore la nuit »¹⁷.

Alpes des Conservateurs, Musée de Valence, 1997, p. 94.

⁶ *Ibid.*

⁷ Marie-Claire Bancquart, *Terre énergumène et autres poèmes*, cit., p. 33.

⁸ *Ibid.*, p. 79.

⁹ *Ibid.*, p. 80.

¹⁰ *Ibid.*, p. 81.

¹¹ *Ibid.*, p. 82.

¹² *Ibid.*, p. 114.

¹³ *Ibid.*, p. 101.

¹⁴ *Ibid.*, p. 134.

¹⁵ *Ibid.*, p. 90.

Si les vestiges de lumière réveillaient chez Jaccottet¹⁸ le souvenir de la Grèce antique et de ses dieux enfuis, ici, ce ne sont là que des images qui risquent de masquer une vérité plus obscure et plus évidente.

Icare

[...]

Mordu par la vastitude des voyages
ensanglanté de mots qui n'ont aucun cours dans son âme
il arpente la nuit¹⁹.

Ombres d'un espace réservé ayant ses règles propres ; obscurité de l'incompréhensible ; acceptation de l'invisible, mais obscurité traversée par un aiguillon de lumière suressentielle ; la poète doit effacer toutes ces traces de cultes et de cultures, récuser la séduction des images pour accéder au fond du sublime de la nature de la nuit. Dans une écriture de la conscience moderne, le sacré ne saurait revêtir d'autres figures que celles des apparences sensibles. Comme remarque Michel Collot au sujet de l'Icare de Jaccottet, il y a là aussi « le principe d' ‘une nouvelle ère du regard’, qu'illustre la peinture moderne lorsqu'elle dépouille le paysage de toutes les figures dont l'avait encombré la religion ou la mythologie, pour le restituer à sa nudité et à sa vérité originelles²⁰. » Et dont les paroles de Jaccottet l'expliquent : « [...] à ce *Paysage avec la chute d'Icare*, de Breughel, où le laboureur est si proche, et le héros presque indiscernable ; et j'ai cru voir commencer maintenant une nouvelle ère du regard, où

¹⁶ *Ibid.*, p. 123.

¹⁷ *Ibid.*, p. 126.

¹⁸ Voir la Méditerranée dans Philippe Jaccottet, *La Saison. Carnets 1954-1979*, Paris, Gallimard, « Blanche », 1984.

¹⁹ Marie-Claire Bancquart, *Terre énergumène et autres poèmes*, cit., p. 145.

²⁰ Michel Collot, *Paysage et poésie : Du Bouchet, Jaccottet, Bonnefoy*, in *L'appréciation langagière de la Nature : le naturel, le texte et l'artifice*, sous la direction de Manuela Merino, Encarnación Medina Arjona, et alii, Jaén, Universidad de Jaén, p. 17-26, p. 22.

nos travaux ne seraient plus sur l'écran du monde, que vague de labours, chute d'une larme lumineuse et sillons dans les eaux tombales²¹. »

Dans le cas de Marie-Claire Bancquart, le recueil où elle est allée le plus loin dans le sens de ce dépouillement s'intitule significativement *Terre énergumène*, paru en 2009. Les brefs poèmes qui le composent ne sont pas des descriptions mais des évocations. La partie « Mais les oiseaux entendent » commence sous le signe de la nuit, du rêve ; de même que la partie « Dépaysages » où « la lumière serait celle de la lune²² », « l'ombre même s'efface en ténèbres²³ », « pays solubles, brouillards qui flottent²⁴ », et qui vient se fermer sur des vers comme : « Alors, approfondir la nuit, le bleu nuit »²⁵. Du paysage, ses poèmes ne retiennent qu'un ou deux détails, qui suffisent pourtant à en restituer non les contours mais l'atmosphère bleue nocturne.

« Forêt confuse²⁶ », la forêt constitue ainsi un tableau dans le tableau et on remarquera qu'elle est souvent vue de la lisière, comme un élément marginalisé. *Foresta*, selon Littré, signifie primitivement ban, une proscription de culture, d'habitation, dans l'intérêt de la chasse seigneuriale. Lieu non pas privé de destination, mais entretenu, au contraire, aux fins d'un plaisir cynégétique, réservé à l'aristocratie. La forêt apparaît donc sous deux angles : comme lieu séparé, limité par des murailles d'arbres et par la toiture de leurs frondaisons, mais aussi comme lieu imposant de nouvelles normes de vision.

Si la verticale est l'axe privilégié du sublime, si l'horizontale réussit par différents subterfuges à en présenter l'idée, une combinaison ori-

²¹ Philippe Jaccottet, *Paysage avec figure absente* [1970], Paris, Gallimard, « Poésie », 1976, p. 34.

²² Marie-Claire Bancquart, *Terre énergumène et autres poèmes*, cit., p. 283.

²³ *Ibid.*, p. 284.

²⁴ *Ibid.*, p. 298.

²⁵ *Ibid.*, p. 361.

²⁶ *Ibid.*, p. 309.

ginale de ces deux axes se présente dans le paysage sous forme de forêt. La forêt s'étale dans toute l'horizontalité de la nature, mais l'arbre s'élance vers la hauteur pour y épanouir sa frondaison : les cimes rassemblées forment une nouvelle ligne horizontale, dit Saint Girons, loin au-dessus du sol, cependant qu'un espace réservé s'organise au ras de la terre, selon des normes qui lui sont propres. Ce lieu clos qu'est la forêt est un lieu d'errance.

Gabrielle Althen

« Soleil levant », « Soleil couchant », voilà des titres utilisés par Claude Gelée, dit Le Lorrain pour ses peintures. *Soleil patient*(2015) de Gabrielle Althen nous rappellent l'obsession du peintre pour le soleil, pour l'atmosphère de la lumière.

Les rapports entre figures, le type de paysage, le langage des arbres, des édifices et de la couleur, font que nous percevons spontanément chaque œuvre de Claude Lorrain comme un 'paysage moralisé'. Il se préoccupe de la distribution de la lumière. Chez lui, le paysage sans les figures serait vide, les figures sans le paysage présenteraient un caractère incomplet. Dans ses compositions, la nature muette et les personnages sont unis par un lien tellement indissoluble, qu'il serait impossible de les séparer. Et cette voix qui éclate et perce le noir ou cette conversation languissante qui meurt dans l'ombre, montre bien que les sons eux aussi deviennent plus touchants s'ils nous parviennent à travers l'épaisseur d'un espace qui en amortit l'acuité.

Mais aiguillon de lumière, crépuscule, petit jour ou plein soleil, la lumière qui, par ses admirables coups de force, ne cesse de nous expliquer le monde, sollicite la pensée. Reconnaître et assumer le patrimoine intellectuel et esthétique, s'affirmer héritière de la lumière méditerranéenne, c'est peut-être le cas de Gabrielle Althen. « Comme l'Avignon de Goethe, répondant à l'irrésistible appel d'un héliotropisme instinctif, les populations du Septentrion disgracié ont donc rêvé, dans leurs longues nuits d'hiver, la lumière du pays unique *wo*

die Zitronen blühen »²⁷ disait Philippe Berthier. Cependant, la lumière constitue le risque de la simplicité.

La lumière originaire devient le défi à la faculté d'anamnèse. Le 'sublime d'atmosphère' advient alors et défie premièrement notre faculté de remémoration. Dans un texte consacré au tableau de Poussin souvent appelé « Orion aveugle à la recherche du soleil levant », qui a fasciné d'autres auteurs comme René Char et Claude Simon²⁸, André du Bouchet lie l'émergence du paysage en peinture au retrait des figures divines : « L'éloignement des dieux [...] favorise, dans la peinture de Poussin, l'apparition des choses, celle entre autres, d'un pays inconnu – de cet arbre épousé pour sa seule frondaison »²⁹. Chez Gabrielle Althen, il nous semble que la divinité est liée à la nature à travers le soleil. Dans son livre *Soleil patient* dans la première partie « Trouver manque », elle nous parle de « lumière »³⁰ ; de « lumière endurée »³¹ ; « air, été, ciel »³² ; « soleil crispé »³³ ; « nier le néant »³⁴ ; « pas d'ombre »³⁵.

« Falloir » est le titre de la partie suivante, et nous soulignons les poèmes où apparaissent « lumière débordant »³⁶ , « les bois de la lumière »³⁷ , « les points de la lumière »³⁸ , « la lumière est certaine, mais

²⁷ Philippe Berthier, *Italie ! Italie !*, in Daniel Marchesseau, *Souvenirs d'Italie. Chefs-d'œuvre du Petit Palais (1600-1850)*, Musée de la Vie romantique - Paris musées, 2009, p. 27.

²⁸ Voir René Char, *Aromates chasseurs*, Paris, Gallimard, 1975 ; et Claude Simon, *Orion aveugle*, Genève - Paris, Skira, « Les Sentiers de la création », 1970.

²⁹ André Du Bouchet, *Orion*, [Paris], Deyrolle, 1993, p. 13-14, cité par Michel Collot, *op. cit.*, p. 20.

³⁰ Gabrielle Althen, *Soleil patient*, Mesnil-sur-l'Estrée, Arfuyen, p. 10, 12.

³¹ *Ibid.*, p. 22.

³² *Ibid.*, p. 13.

³³ *Ibid.*, p. 17.

³⁴ *Ibid.*, p. 21.

³⁵ *Ibid.*, p. 25.

³⁶ *Ibid.*, p. 65.

elle est en voyage »³⁹, « précipite le soleil »⁴⁰, « le temps coincé par le soleil »⁴¹, « les soleils s'entrecroisent »⁴², « le soleil oublie de nous donner raison »⁴³, « le soleil dort encore / et la fleur tient son cœur »⁴⁴, « chaque jour la parole m'éveille »⁴⁵, et pour parler du poème et du poète « tiges d'énergie que le soleil active »⁴⁶ est le final de cette deuxième partie.

La troisième partie, intitulée « Le troisième jour », nous donne les formes suivantes : « quand la clarté revint qui n'était que regard »⁴⁷, « Deux éclairs en se cognant font un bruit de lumière et la lumière en passant dit *amen* »⁴⁸, « Et moi qui comprends si peu comment va la lumière »⁴⁹, « Terre blonde »⁵⁰ ; et le dernier poème du livre, un seul vers : « Et le soleil plus nu se mettra à danser... »⁵¹.

Mais cette figure du soleil elle-même tend à se résorber dans le recueil ; ce corps gigantesque semble se confondre avec la poésie. C'est un soleil-poème dont l'envergure embrasse l'idée vers laquelle se dirige le livre. Gabrielle Althen s'avère ainsi moins sensible à la configuration du paysage, de la nature, qu'à l'affleurement en eux d'un fond irréductible à toute figure, et qui lance le défi de la lumière

³⁷ *Ibid.*, p. 66.

³⁸ *Ibid.*, p. 70.

³⁹ *Ibid.*, p. 75.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 40.

⁴¹ *Ibid.*, p. 78.

⁴² *Ibid.*, p. 71.

⁴³ *Ibid.*, p. 74.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 79.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 52.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 84.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 106.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *Ibid.*, p. 126.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 123.

⁵¹ *Ibid.*, p. 128.

à l'écriture. Le recueil qui l'a fait connaître s'intitule *Le Cœur solaire* (1976) ; ce titre situe la poète et son lecteur non pas dans un lieu mais dans un milieu, où règne une intensité rayonnante. Tout se passe comme si la lumière, parvenue au comble de son éclat, et en-vahissant tout, ne donnait plus rien à voir : à force d'irradier, elle nous aveugle.

La poète est pourtant en quête de cette blancheur qui rayonne au dans cet « air », dans cet « été », dans ce « ciel », mais aussi dans toute l'étendue de la page. Une correspondance constante s'établit ainsi entre l'espace où se déplace le poète et celui où se déploie l'écriture.

Béatrice Bonhomme

Jamais la théorie du sacrifice n'a été plus franchement acceptée, plus franchement pratiquée : effacer le superflu ; personne comme Béatrice Bonhomme n'avait même cherché à rendre ce qui est la grande séduction de la nature. Elle interroge donc sa mémoire au lieu de s'en tenir au témoignage immédiat de ses yeux : son pas vers la vérité, son but suprême et définitif est un effet de la verticale. Et pour arriver à réaliser ce prodige, *Mutilation d'arbre*⁵² (2008) démontre surabondamment qu'elle sait effacer ce qui lui semblait superflu ; elle sait capter la verticale de la nature, de la vie.

Dans *Mutilation d'arbre*, le sublime de la verticale nous est apparu à travers les hauteurs de la maison, du ciel, des nuages, de l'oiseau, des tiges des roses rouges qui témoignent des convulsions de la terre ; le sublime de l'horizontale a surgi de l'abolition du phénomène d'horizon qui se transforme en tombeau, en pierre ; le sublime de leur combinaison s'est manifesté dans le phénomène du profil de l'arbre se présentant comme l'exemple immémorial.

Au risque de la grandeur, l'arbre en soi suppose un défi à la mort

⁵² Béatrice Bonhomme, *Mutilation d'arbre*, Mers sur Indre, Éditions Collodion, 2008.

et à la représentation. Le sublime de l'arbre comporte le moment de la grandeur absolue, comme celui de l'homme « dressé »⁵³, « redressé »⁵⁴ face au « gisant de pierre »⁵⁵. Si la mort du père le situe naturellement en bas, pour Béatrice Bonhomme, Mario Villani, son père, n'est point en bas, il ne sert pas d'échelle à la grandeur de la nature.

La nature élevée, érigée est surtout celle du personnage révolté, qui n'abdique point face à la loi de la gravité. D'après Michel Crouzet, le sublime est l'expression d'une liberté intacte⁵⁶. L'arbre dressé à la verticale, axe du sublime, c'est ce que Burke⁵⁷ avait déjà remarqué : le privilège de la verticale par rapport à l'horizontale, et il s'était demandé si la profondeur ne frappait pas davantage que l'élévation. Pour Bonnefoy comme pour ses contemporains, le paysage qui s'offre au sortir de la Seconde Guerre mondiale est un paysage défiguré, image d'un monde qui a perdu tout sens. « Le lieu de la poésie » moderne, pour Yves Bonnefoy, c'est la « terre gaste » évoquée par Eliot, dans *The Waste Land* (1922), désertée de toute illusion lyrique et métaphysique. Le poète doit affronter résolument le spectacle de ce monde dépouillé de toute présence et de toute espérance : « Ici tout avenir et tout projet se dissipent. Le néant consume l'objet, nous sommes pris dans le vent de cette flamme sans ombre. Et nulle foi ne nous soutient plus, nulle formule, nul mythe, le plus intense regard s'achève désespéré. Restons pourtant devant cet horizon sans figure, vidé de soi »⁵⁸.

C'est un fait qu'un gouffre s'ouvre sous nos pieds, alors qu'il nous

⁵³ *Ibid.*, p. 10.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 11.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 12.

⁵⁶ Michel Crouzet, *La poétique de Stendhal. Forme et société. Le sublime, Essai sur la genèse du romantisme (I)*, Genève, Slatkine Reprints, 2009, p. 172.

⁵⁷ Edmund Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Paris, Vrin, 1990, p. 119.

⁵⁸ Yves Bonnefoy, *L'acte et le lieu de la poésie* (1959). Texte repris dans *L'Improbable*, Paris, Mercure de France, 1980, p. 105-132.

faut regarder vers le ciel pour apercevoir la coupe d'un arbre. Le précipice semble n'exprimer que l'imminence de la fatalité. Plus rien n'est à vaincre, nul « vouloir » n'est en nous réveillé. La hauteur, au contraire, oblige l'être à lever les yeux. Le sublime est ainsi défini comme chez Longin selon plusieurs perspectives : l'objet élevé qui défie la représentation et les braves tentatives faites pour l'approcher.

Comme partout le peintre veut témoigner, comme la poète, de sa présence : 'Je suis ici'. Mais le sublime quitte alors la montagne pour se réfugier dans le 'sujet connaissant pur' qui promène un regard abstrait sur la nature afin d'y jouir de sa propre faculté de représentation. Il y a là un sublime de pouvoir, orgueilleux et individuel⁵⁹.

Dans le cas de *Mutilation d'arbre*, le sujet créateur (à la fois l'auteure et son père) a le pouvoir naturel de la représentation (le père en tant que peintre, la fille en tant que poète). Béatrice Bonhomme va jouer avec le pouvoir de la hauteur, le sublime de l'arbre, face à la naturelle expérience de la mort. Pour ce faire, elle redouble le pouvoir de l'artiste, du créateur. La création picturale de Mario Villani, son « autoportrait » sert d'intertexte visuel dans le texte de sa fille. Elle-même, pour arriver au sublime de la lutte entre l'horizontale et la verticale, va polir son texte de tout artifice, ce ne devient qu'un chant de la nature de fille.

Mutilation d'arbre exprime la nature à travers l'esprit du peintre Mario Villani. Le monde naturel de cet artiste, entre les mots de Béatrice Bonhomme, peut tranquillement devenir le *locus amoenus*, mais pas simplement un assemblage de « beaux aspects sensoriels, mais une structure imprégnée de sens, au sein de laquelle le rapport des êtres peut se laisser percevoir dans tous ses aspects, aussi bien vécus que rêvés »⁶⁰. Nous retrouverions donc cet aspect de vérité que donne la lumière. « Le paysage est une expérience d'incarnation, la lumière dans laquelle il baigne, aussi intense soit-elle, peut-être celle même

⁵⁹ Chrystèle Burgard - Baldine Saint-Girons, *Le paysage et la question du sublime*, cit., p. 96.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 202.

de notre vie. [...] interprétation du paysage en peinture comme lieu de lucidité en matière ontologique [...]. Il se pose la question de l’Image, en somme »⁶¹.

Écrire une nature c'est-à-dire, la « contaminer par le dire », l'enchaîner avec la lignée de signes, se voudrait l'équivalent de « dire peut-être en balbutiant que la beauté existe, accordant ainsi à notre parole une tâche d'attestation qui lui reconnaît implicitement un pouvoir de discrimination, d'énonciation et de vérité »⁶². Pourtant, le sublime, cette tâche, nous l'avons bien vu dans le cas de Béatrice Bonhomme, appartient à la hauteur, à l'humanité redressée.

Conclusion

Bien qu'ils nous invitent avec insistance à regarder la nature, les recueils que nous proposons des trois poètes ne nous donnent, à proprement parler, rien à voir, et tout à imaginer. Peut-on dès lors, parler encore, à leur propos, de nature ou de paysage ? Oui, j'ose affirmer, car la nature ne se donne à voir que sur le fond d'un invisible qui n'est pas le contraire du visible, « qui en est la doublure et la profondeur »⁶³. C'est cette lumière, cette nuit, cette verticalité, sublime de la nature qu'il appartient à la poésie d'interroger et d'explorer. C'est dans la finitude de la nature que réside, aux yeux des trois poètes que je viens de citer, l'infini auquel aspire toujours la poésie. Ce monde de la nature leur permet de puiser aux sources de l'expérience sensible pour inventer les formes les plus inédites.

⁶¹ *Ibid.*

⁶² Yves Bonnefoy, « Les mots, les noms, la nature, la terre », *La Vérité de parole et autres essais*, Paris, Mercure de France, 1995, p. 313.

⁶³ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 195.