

Zeitschrift: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte =
Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e
d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

Band: 54 (1997)

Heft: 2

Artikel: L'œuvre absolue et la musique du lieu : nostalgie médiévale chez Henry
James et Yves Bonnefoy

Autor: Helg, Didier

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-169522>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 17.11.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

L'œuvre absolue et la musique du lieu: nostalgies médiévales chez Henry James et Yves Bonnefoy

par DIDIER HELG

Je ne sais pas si Henry James et Yves Bonnefoy ont «revu» ou «corrigé» le Moyen Age, mais je crois qu'on ne peut être que frappé, chez deux esprits aussi différents (le mathématicien devenu poète, et l'esthète ne cessant d'hésiter devant la métaphysique) par la force et la qualité de pertinence avec laquelle tous deux ont scruté ce que j'appellerai «leur» Moyen Age.

Ceci à travers un processus d'élection de certains lieux et de certaines œuvres d'art, le rapport entre les œuvres et les lieux jouant chez les deux écrivains un rôle majeur. On pourrait d'ailleurs définir ce qui les rapproche comme la quête du «vrai lieu», l'art étant un des instruments privilégiés de cette quête.

L'œuvre entière d'Yves Bonnefoy est fécondée par une topique à la fois intellectuelle et visuelle qui va de Byzance à la Bourgogne en passant par Rome et la Toscane. C'est dans la tension des signes qu'il établit entre ces pôles de la création artistique que se joue pour lui l'essentiel de ce qui peut être dit du monde, et d'une certaine complexion de l'être.

Quarante ans après *Du mouvement et de l'Immobilité de Douve* (1953) et vingt ans après *L'Arrière-pays* (1972), les lecteurs du monumental ouvrage consacré par Bonnefoy à Alberto Giacometti (1991) n'auront pas été surpris d'y retrouver, centrale dans son approche de l'artiste, la question du statut de l'image dans son rapport à l'être, question médiévale entre toutes. Si Bonnefoy parle si bien de Giacometti, c'est aussi parce ce qu'il a éprouvé les mêmes hésitations que le sculpteur, lorsque celui-ci était encore dans ses années d'apprentissage visuel à Venise et à Padoue. Ce que Giacometti admire chez Giotto, et ce qui le fascine chez Tintoret, Bonnefoy en retrouvera l'écho résonner en lui à travers ce dont le sculpteur lui fera comme l'aveu: «... j'étais allé à Parme pour l'Antelami, aujourd'hui je ferais le voyage pour Corrège»¹. Giacometti donne ainsi à Bonnefoy l'occasion de repenser encore une fois ce moment de l'histoire de l'art médiéval où les signes changent de référent et où s'écartèle à ses yeux le message d'un monde visuel qui triomphait encore dans un type de cohérence qui est celle de la Vierge de Santa Maria Assunta à Torcello par exemple mais sait s'ouvrir à cette jubilation d'un monde nouveau que Bonnefoy célèbre dans l'œuvre de Piero della Francesca, Piero qui est l'un des grands moments de l'expérience intérieure d'Yves Bonnefoy, et auquel il n'a cessé d'ailleurs de revenir.

C'est en 1954 déjà que Bonnefoy a décrit certaines peintures murales de la France gothique² comme les *disjecta membra* d'un monde dont les signes se perdent. C'est probablement l'attraction pour le fragment que nous décelons chez lui dès l'origine qui l'aura conduit à parler de la nature particulière du silence qu'il s'est lui-même imposé au sujet de certaines des créations qu'il considère parmi les plus parfaites, comme l'abbatiale St. Philibert de Tournus³.

Henry James fut un voyageur sagace et infatigable⁴, qui nous a laissé des pages sur l'Italie et l'Angleterre médiévales d'une virtuosité toute imprégnée de Ruskin et de Walter Pater. Il a parcouru aussi la France des cathédrales en lecteur de Balzac et en admirateur de Viollet-le-Duc. Mais il semble avoir goûté avant tout, pour la préparation et l'accompagnement de ses voyages, au charme des guides de voyage, n'oubliant jamais de prendre sous son bras ses fidèles Baedeker et Murray. James admirait chez Balzac cette façon de planter minutieusement le décor de certains lieux privilégiés avant d'y faire évoluer les personnages. C'est le Balzac de l'obsession descriptive que l'on voit à l'œuvre à Tours, à Langeais ou à Dinant, par exemple, dont il semble vouloir épuiser le terreau, le décor plantant en quelque sorte l'archéologie morale du récit, dont le déroulement est comme prévu par anticipation à travers la vie intrinsèquement morale de l'architecture, du décor, de l'ameublement et des objets eux-mêmes. James apprendra chez ce Balzac-là ce même courage de l'intelligence visuelle qu'un Charles Du Bos admirera plus tard chez Proust. C'est dans cette filiation qu'il devient, à travers la qualité du compte-rendu de ses voyages et excursions à travers la France médiévale, un maître incomparable de la description des cathédrales, cherchant à en épuiser la vision pour y déchiffrer le surgissement de «l'œuvre absolue».

Chez James comme chez Bonnefoy, c'est bien la qualité d'intensité descriptive, plus intellectuellement cultivée, et toujours élégamment érudite chez Bonnefoy, plus émotionnelle et charnelle chez James, qui conduit au mystère du signe transmis par le lieu, et par l'analyse ensuite de telle œuvre dans tel lieu particulier. Ni James ni Bonnefoy ne sont en ce sens des grands amateurs de musées, s'en méfiant, comme le fit Paul Valéry, et leur préférant toujours les œuvres *in situ*.

Si Bonnefoy s'est beaucoup arrêté au baroque et à Poussin, et s'est fait aussi le commentateur inspiré de l'œuvre de

tant d'artistes contemporains, une des clefs les plus importantes de sa lecture du monde, il la situe pourtant dans cette terre mentale campée quelque part entre Urbino, Arezzo, Borgo San Sepolcro et la Bourgogne de Tournus, cette Bourgogne romane dont il vient de dire qu'il la laisserait sans doute jusqu'à la fin au silence dont il la souhaite entourée, comme pour ne pas ternir par le commentaire la subtilité du message auquel il a toujours pressenti qu'elle nous conduisait.

Pour James, c'est entre la cathédrale de Chartres et la Sienna du Campo et du Duomo que se joue l'énigme d'une vision, et l'acharnement à remettre sur le chantier descriptif, toujours empreint d'humanité à la fois profonde et délicate, la recherche d'une silhouette d'autant plus apaisante qu'elle apparaîtra enfin comme définitive. On ne cessera en effet d'admirer chez le James voyageur, l'essai répété d'approcher la «cathédrale idéale». Cette quête jamais achevée l'aura conduit de Bourges, Chartres, Laon, Rouen et Reims à Tours en passant par Toulouse, Narbonne et Béziers, mais aussi à Wells, à Salisbury, Canterbury et Exeter, pour ne rien dire des cathédrales italiennes où la place d'honneur est réservée au dôme de Sienna. Personne comme James n'aura su me semble-t-il parler de cette musique du lieu, qui est d'ailleurs chez lui si intimement liée à la recherche de «l'œuvre d'architecture absolue», dont il reconnaît que les impressions produites «lend themselves as little to interpretation by another medium as those produced by music»⁵. Cette association de l'œuvre et du lieu, en précurseur de Proust, Henry James n'aura cessé de la traquer, parce que le hante aussi la possibilité d'y fixer dans l'intensité de la vision, un peu de passé à l'état pur, où viendrait se livrer à l'observateur scrupuleusement ouvert à la proposition des sens, l'essence du temps. C'est ainsi que James visite Carcassonne, Loches, Aigues-Mortes, ou Dijon, mais aussi Volterra et les Castelli Romani.

Pour Bonnefoy, le sacré, c'est toutes choses à leur place. Il scrute la cohérence médiévale, celle de ses signes iconiques, amplifiée encore par la distance qui nous sépare de leur judicieuse lecture qui marque si profondément les analyses qu'il fait de Giotto et de Cimabue. Ce qui obsède Bonnefoy dans le sacré qu'exprime l'art médiéval occidental, c'est ce moment de l'âme ou de l'esprit, au tournant du Trecento et du Quattrocento où il voit le monde «s'ouvrir» (mais était-il fermé?), mais en perdant alors l'unité qui faisait rayonner l'icône, icône prise ici comme archétype de l'image. Ce que Bonnefoy admire dans ce qu'il nomme «sa» Byzance, et qu'il voit luire encore dans la Vierge de Torcello, la Crucifixion de Cimabue à Assise, ou la Madonne Ruccellai de Duccio, c'est un monde de l'affirmation. Le même monde qu'il montrera plus tard que Giacometti (comme s'il s'abritait derrière lui) admirait à l'Arena de Padoue, avant d'être bouleversé par cette autre «côté» du monde que représente le «Miracle de l'esclave» du Tintoret, à l'Accademia de Venise. Et c'est ainsi qu'il résumera exemplairement l'enjeu majeur de ce qui lui apparaît bien comme une confrontation: «Qu'est-ce que l'art de Giotto en effet, sinon la double intuition par

laquelle la réalité humaine, en ce qu'elle a d'immédiat, de temporel, d'ouvert aux contingences de l'existence, est reconnue, oui, superbement reconnue, mais aussitôt replacée au sein d'un ordre du monde, d'un système de la valeur qui ne lui reconnaissent le droit à l'être que pour autant qu'elle se conforme à la loi de Dieu».⁶

L'analyse de l'œuvre de Piero della Francesca, que Bonnefoy n'aura cessé de remettre sur le chantier, et qui est tout à fait centrale à la compréhension de sa façon très personnelle de réfléchir aux données fondamentales de l'esthétique, cette analyse le conduit à ce qu'il privilégie: le basculement de la figuration giottesque dans l'invention de la perspective, basculement vécu nostalgiquement comme la perte irrémédiable d'une unité. Proche en cela de James qui «moralise» les cathédrales, dans la tendance à les décrire comme s'il s'agissait de personnes vivantes, presque autonomes, Bonnefoy interprète la mutation du Quattrocento en termes tout aussi personnalisés: nostalgie de la cohérence des concepts, d'une unité plus plotinienne que chrétienne d'ailleurs chez Bonnefoy, que ne peut pas «remplacer», au sens strict, l'enthousiasme suscité pourtant par la nouveauté formelle introduite à travers l'irruption de la perspective. Oui, la perspective horizontalise toute l'iconographie, l'ouvre à un monde que les médiévaux, dans leur frontalité et leur verticalité, ne questionnaient pas, et ne soupçonnaient point. Oui, le *hic et nunc* de la splendeur et de la douleur du monde seront dorénavant assumés et explorés avec d'autres outils, mais c'est bien aussi un deuil impossible et la lancinante nostalgie d'une perte, que représente pour Bonnefoy l'effondrement de l'affirmation, celle d'une unité désormais non-reconstituable sans anachronisme.

Des raisons biographiques, liées sans aucun doute aux deux univers, aux deux «côtés» de son enfance: Tours, la ville natale, et la campagne de ses grands-parents, dont l'appel à déchiffrer la différence, mais aussi la possible unité mystérieuse, expliquent que Bonnefoy ait à ce point antagonisé les enjeux toscans, où il est particulièrement attentif à ce qu'il considère comme des failles. C'est ainsi qu'il guette chez Fra Angelico, tout autant que chez Paolo Uccello ce qui lui semble être des impasses, des fuites dans un mode de l'affirmation du sacré qui n'était selon lui désormais plus assumable comme tel après 1350⁷. Il estime l'énergie répétitive de Fra Angelico «déplacée», et s'il reconnaît le génie visionnaire de Paolo Uccello, il l'éprouve toutefois comme imprégné de facticité. Splendiblement isolée en son aura de «sacra conversazione» ininterrompue, la peinture de Giovanni Bellini apparaît à Bonnefoy comme le dernier sursaut, à Venise cette fois, de ce qu'il admirait tant chez Giotto, tout en ne cessant d'y soupçonner la prédominance d'une foi trop dogmatique à son goût et trop sûre d'elle-même et de ses moyens.

On ne sera pas étonné de pressentir que c'est alors pour Bonnefoy dans les œuvres «fragmentaires», et presque effacées, celles qui ont survécu à ces «destructions infinies»⁸, et esthétiquement beaucoup plus modestes, que résidera pour lui une sorte d'équilibre de l'image dont le

sens est en suspension, à la fois refus de l'affirmation dogmatique, et repos dans le geste de l'œuvre qui fait tout pour dire le monde en son effervescence incessante et terrible. Survivent aussi comme à un naufrage ces petites reproductions en noir et blanc, souvent indigentes, que Bonnefoy aimait retrouver dans les anciennes livraisons du Burlington Magazine, soudain chargées de devenir vecteur de réconciliation intérieure⁹! Ainsi l'unité perdue survivrait-elle dans quelques œuvres mineures et provinciales. Il est intéressant de noter que c'est de la même manière qu'Henry James opposera le génie florentin au pittoresque de la génération siennoise postérieure à la peste de 1348, celle de Sano di Pietro et de Barna da Siena, dont le charme recèle pour lui, et c'est là la revanche des œuvres dites mineures, quelque chose que la grande manière est impropre à transmettre avec ce degré d'intimité, même si celle-ci est désormais archaisante¹⁰.

On sous-estimerait Henry James d'appréhender «son» Moyen-Age, sur un plan qui serait, disons-le, métaphysiquement moins «chargé». Il est certain que la quête esthétique du romancier qu'il est avant tout n'a pas utilisé l'œuvre d'art, et l'histoire de l'art elle-même, de manière aussi académiquement ordonnée et approfondie qu'Yves Bonnefoy l'exerce et la pratique.

Bonnefoy, après tout, est aussi un historien d'art en bonne et due forme. Avec sans doute une certaine désinvolture, mais non sans profondeur, James a pratiqué Ruskin, Walter Pater et Matthew Arnold, mais aussi Viollet-le-Duc, Augustin Thierry, Ernest Renan et Stendhal, entretenant grâce à ses lectures une incitation à la découverte de nouveaux lieux et de nouveaux enthousiasmes, en accord avec son inépuisable disposition intérieure à l'admiration. Mais il pratique Ruskin, comme Proust le fera plus tard, y trouvant un affinement de sa culture visuelle, sans s'inféoder d'aucune manière à ses jugements de valeur, exerçant déjà fort jeune cette indépendance d'esprit qui le caractérisera toujours. Bonnefoy, plus traditionnellement cultivé, réagit d'abord en historien d'art, lorsqu'il se fait le scrupuleux lecteur de Wölfflin, de Charles Diehl, d'Emile Mâle et de Paul Deschamps, mais aussi de Charles Sterling, de Georges Duthuit ou de John Pope-Hennessy.

L'enjeu intérieur est différemment situé pour James, et on ne trouvera rien chez lui comme chez Bonnefoy de l'historien des idées, refaisant sans cesse surface jusque dans l'écriture poétique elle-même, pour y poursuivre l'exercice de lucidité qu'il a hérité directement du «devoir de poésie» de Rimbaud.

James approche les lieux et les monuments comme il approche ses personnages romanesques ou les protagonistes de ses nouvelles et de son théâtre: il les met en situation pour les «moraliser», essayant d'en extraire la source d'énergie psychique, en cela très proche de son frère William. Mais marqué si fortement par Balzac et Flaubert, il leur emboîte le pas dans cette extrême attention à l'objet décrit, l'objet devenant en quelque sorte l'attribut constitutif des personnages, qui en sont affectés un peu comme le sont les saints par l'iconographie de leurs emblèmes hagio-

graphiques. Ainsi la «coupe d'or» du fameux roman qui porte ce nom est-elle moins l'objet précieux découvert chez un antiquaire londonien qu'une sorte de Graal dégagé de toute connotation spirituelle explicite. Ses voyages en France, en Suisse, en Angleterre et en Italie, James les entreprend avec l'acuité de l'œil d'un américain cultivé, habité par un souci du passé et de l'histoire qui ne désarme jamais. Son voyage en France se bâtit ainsi progressivement autour du thème de la cathédrale idéale, de la cathédrale moralisée, de la cathédrale essentielle. Lorsqu'elle surgit comme le fait Chartres devant son regard, l'architecture manifeste alors dit James «with a force that makes the act of vision seem for the moment almost all of life»¹¹. C'est ce que James nommera familièrement un peu plus tard, dans une page sur la cathédrale d'Exeter empreinte d'un humour teinté d'auto-ironie «the pleasure of cathedral-hunting»¹². Mais s'il y a chasse aux cathédrales, c'est parce qu'il y a un message caché de la cathédrale, et un usage moral de ce message, à la recherche d'une sorte de «temperate joy», comme dit James de ce qu'il éprouvera à Florence devant Santa Maria dei Fiori¹³, joie qui est le produit de la prise de conscience de l'effet causé en lui par ce qu'il appelle «ces vagues circulaires de sensations», dont les contrastes sont unifiés par l'opération de contemplation intérieure qui consiste à essayer de supprimer les transitions du temps. C'est pour lui la grande leçon de Rome, qu'il lui aura fallu en quelque sorte mériter patiemment dans les autres lieux qui préparent à Rome¹⁴.

Dans cet apprentissage de l'œil, James n'a pas son pareil pour camper ainsi l'esquisse du rôle pédagogique qu'il assigne à certains sites médiévaux, qu'il aime avant tout approcher en voiture ou en chemin de fer, en cela également si proche de Proust, établissant ensuite ses quartiers à l'hôtel, dans le plaisir de différer encore quelque peu la joie inquiète de voir apparaître ce qui, peut-être, sera la révélation patiente de ce que le cadre monumental recèle de l'œuvre absolue. Sorte de pèlerinage laïc, en quête d'un lieu qui sera érigé littérairement en relique du temps. Sa visite à Carcassonne est à cet égard d'autant plus exemplaire qu'elle permet à James d'imaginer la Carcassonne primitive derrière la véritable recreation de Viollet-le-Duc¹⁵.

Ce n'est pas une inquiétude de même nature que celle que Bonnefoy éprouve à certains carrefours et qui imprègne toute la première partie de «*L'Arrière-pays*», d'une teinte presque théologique, mais c'est bien pourtant la même inquiétude de l'œil qui cherche la silhouette définitive.

Bonnefoy, en opposant Piero della Francesca à Giotto, suggère que Giotto surabonde à ce point d'un sens qu'il estime trop déclaré, qu'il lui préfère Piero, dans l'œuvre de qui il lui paraît que le monde ne se refuse à rien de sa matérialité, sans lui dénier la possibilité d'une signification qui ne serait pas univoque. Ce que Bonnefoy synthétise exemplairement dans cette note sur Giacometti à propos de l'usage médiéval de la couleur, en disant de «l'éclat» de cette couleur qu'il vient «d'au-delà de la couleur matérielle, sauf qu'alors cet éclat portait sans équivoque une positi-

vité, celle de Dieu, alors que [...] le signe qui parle de l'absolu doit aussi dire d'emblée son essentiel manquement»¹⁶.

Bonnefoy établit son rapport aux œuvres d'art dont il a décidé de parler de telle manière qu'on a parfois l'impression, comme chez James d'ailleurs, que ce sont les œuvres qui viennent à lui, et non pas lui qui les choisit. Le signe ainsi adressé par les œuvres à l'écrivain participe mystérieusement à la construction de son écriture, même si, dans sa déclaration extrême à propos de St. Philibert de Tournus, Bonnefoy entrevoit qu'il n'écrira «jamais le livre de ses attachements majeurs»¹⁷.

Moins attirés l'un et l'autre par la Grèce et la Rome antiques, ou par l'Orient, que par le Moyen-Age occidental, James et Bonnefoy ne peuvent néanmoins pas être impunément situés sur le même plan dans la place que prend cette période dans leur œuvre. Chez James, la chasse aux cathédrales fait partie des *Wanderjahre*, et c'est une Italie globalisée, et quasi mythifiée, même si elle reste toujours très concrète, qui synthétisera pour lui la musique du

lieu en son état le plus pur. Mais la pédagogie même qu'il a dégagée de sa contemplation du passé et du travail du temps observé dans quelques sites médiévaux lui a permis d'aboutir aux chefs-d'œuvre que sont «The Sacred Fount», et «The Sense of the Past», où celui qui s'était si j'ose dire exercé sur les cathédrales, applique son génie créateur ultime, dans une modernité qui n'a pas pris une ride, à scruter l'architecture de l'être en situation, et le secret de ce qui circule d'énergie entre les êtres.

Yves Bonnefoy quant à lui revient sans cesse à ces carrefours d'arrière-pays toscans, et bourguignons. Ils perpétuent en lui la nostalgie active du vrai lieu, qu'il contemple toujours d'un seuil qui peut se révéler un leurre, mais qui peut aussi fournir la clef d'une traversée possible, si ce n'est de la traversée possible. Ce sont ces œuvres et ces lieux, beaucoup d'entre elles, et non des moindres, venues des carrefours de l'arrière-pays médiéval qui continuent d'alimenter l'énergie secrète, la source qui irrigue toute son œuvre, une des plus hautes de notre temps.

NOTES

- 1 YVES BONNEFOY, *Alberto Giacometti*, Paris 1991, p. 534.
- 2 YVES BONNEFOY, *Peintures murales de la France gothique*, Paris 1954.
- 3 YVES BONNEFOY, *Ecrits sur l'art et livres avec les artistes*, Paris/Tours 1993, p. 36.
- 4 HENRY JAMES, *Collected travel writings*, ed. R. HOWARD, 2 vols. (vol. 1: *Great Britain and America*, vol.2: *The Continent*), New York 1993.
- 5 HENRY JAMES (cf. note 4), vol. 2, p. 679.
- 6 YVES BONNEFOY (cf. note 1), p. 92.
- 7 YVES BONNEFOY (cf. note 1), p. 88, 224.
- 8 YVES BONNEFOY (cf. note 2), p. 6.
- 9 YVES BONNEFOY, *L'Arrière-Pays*, Genève 1972, p. 75.
- 10 HENRY JAMES (cf. note 5), p. 521.
- 11 HENRY JAMES (cf. note 5), p. 679.
- 12 HENRY JAMES (cf. note 5), p. 82.
- 13 HENRY JAMES (cf. note 5), p. 538.
- 14 HENRY JAMES (cf. note 5), p. 614.
- 15 HENRY JAMES (cf. note 5), p. 160-172.
- 16 YVES BONNEFOY (cf. note 1), p. 392.
- 17 YVES BONNEFOY (cf. note 3), p. 3.

RÉSUMÉ

L'étude parallèle de certains textes de James et de Bonnefoy conduit le lecteur attentif à considérer la place privilégiée qu'y jouent les références médiévales. Quête jamais achevée d'un «pur lieu», elles forment les étapes d'une sorte de pèlerinage gnostique chez Bonnefoy, et relèvent de l'obsession formelle chez James.

Chez les deux écrivains, la description et l'évocation d'un lieu médiéval (cathédrales, églises, cités, tableaux) rapprochent étrangement leur démarche dans la recherche d'une poétique dont la pertinence est d'autant plus sensible que James aussi bien que Bonnefoy s'analysent en train de «médiévaliser». Bonnefoy définit comme majeures certaines œuvres – et elles sont souvent médiévales (Tournus) – qui forment le tissu d'attachements à ce point privilégiés pour lui qu'il a paradoxalement déclaré qu'il n'en écrirait jamais le livre. Préférant le silence, celui qui fonde secrètement son discours sur les autres périodes de l'histoire de l'art. C'est à Chartres, à Reims, à Sienne ou à Carcassonne, mais aussi dans les sites médiévaux anglais que James cherche dans sa jeunesse «l'œuvre absolue» qui lui apparaît comme une cathédrale idéale, qu'il croit entrevoir à Reims, architecture d'un temps et d'une histoire à la fois suspendus et restitués. Obsession formelle qu'il ne cesse de retravailler, à l'instar de la trame qui structure l'image dans le tapis. Privilégier, tout en épargnant: telle semble être cette ligne de crête, à la fois toscane, bourguignonne et champenoise, à partir de laquelle Bonnefoy et James nous font «voir autrement».

ZUSAMMENFASSUNG

Befasst man sich gleichzeitig mit Texten von Henry James und von Yves Bonnefoy, so wird einem bewusst, welche Bedeutung die Hinweise auf das Mittelalter darin einnehmen. Als eine nie endende Suche nach einem «reinen Ort» bilden sie bei Bonnefoy eine Art gnostische Wallfahrt und werden bei James zu einer eigentlichen Obsession. Die Beschreibung und Evokation mittelalterlicher Stätten (Kathedralen und Kirchen, Städte, aber auch Bilder) erhält bei beiden Schriftstellern eigentümliche Züge einer Suche nach einer Poetik, die sich umso treffender erweist, als sowohl James wie Bonnefoy sich selber als «vermittelalternd» erkennen. Bonnefoy weist gewissen Werken – oft handelt es sich dabei um solche aus dem Mittelalter (Tournus) – besondere Bedeutung zu; daraus entsteht ein Geflecht von sosehr bevorzugten Vorlieben, dass er paradoxerweise erklärt hat, er werde darüber niemals ein Buch schreiben. Das Stillschweigen darüber liegt insgeheim seiner Auseinandersetzung mit den übrigen Perioden der Kunstgeschichte zugrunde. James seinerseits sucht in seiner Jugend in Chartres, Reims, Siena oder in Carcassonne, aber auch in den mittelalterlichen Sehenswürdigkeiten Englands nach dem «absoluten Werk», das ihm so etwas wie eine ideale Kathedrale zu sein scheint. Er meint sie in Reims zu erkennen, in der Architektur einer Zeit und Geschichte, die zwar vergangen ist, gleichzeitig aber wieder in ursprünglicher Gestalt lebendig wird; eine eigentliche Obsession, die James nicht müde wird zu wiederholen. Herausheben im gleichzeitigen Aussparen: das scheint die Gratwanderung zu sein, mit der Bonnefoy und James uns lehren «anders» zu sehen.

RIASSUNTO

Lo studio parallelo di certi testi di Henry James e Yves Bonnefoy induce il lettore attento a rendersi conto dell'importanza dei riferimenti al Medioevo ivi contenuti. Quale ricerca interminabile di un «luogo puro», in Bonnefoy tali riferimenti formano una sorte di pellegrinaggio gnostico, mentre in James si trasformano in una vera e propria ossessione. La descrizione e l'evocazione di luoghi medievali (cattedrali, chiese, città, ma anche dipinti) assume in entrambi autori tratti singolari di una ricerca di una poetica che si rivela ancora più sensibile nella misura in cui i due autori riconoscono questo processo di «medievalizzazione». Bonnefoy assegna a certe opere – spesso si tratta di opere medievali (Tournus) – un'importanza particolare. Ne nasce un intreccio di opere da lui preferite al punto tale da indurlo ad affermare che non ne farà mai oggetto di un libro. Una dichiarazione paradossale. Alla base del suo silenzio in merito a tali opere vi è nascosto il suo rapporto con altri periodi della Storia dell'arte. James, invece, visita da giovane le città di Chartres, Reims, Siena o Carcassonne, ma anche i centri medievali inglesi alla ricerca dell'opera «assoluta» che ritiene una cattedrale ideale. James crede di averla trovata a Reims, nell'architettura di un'epoca e di un periodo della storia remoto ma tuttora a vivo nella forma originale. È per James una vera o propria ossessione che egli non cessa di rielaborare alla maniera delle trame che strutturano l'immagine di un tappeto. Privilegiare risparmiando: ecco la camminata delicata a partire dalla qual

SUMMARY

On studying Henry James and Yves Bonnefoy, one is struck by the importance of the Middle Ages in their writings. For Bonnefoy they are a kind of gnostic pilgrimage in the endless quest for a “pure place,” while to say that James was obsessed with them is no exaggeration. In both cases, the description and evocation of medieval sites (cathedrals and churches, cities, and paintings as well) becomes a curious and yet fitting quest for a poetics. Bonnefoy assigns special significance to certain works, often medieval ones (Tournus), producing a fabric of such intense preferences that he paradoxically declared he would never write a book about them. His silence in this respect underlies his treatment of the other periods of art history. Journeying in his youth to Chartres, Reims, Siena, Carcassonne, and to sites in England as well, James was trying to find the “absolute work,” something akin to an ideal cathedral. He thought he had found it in Reims, in the architecture of an age and a time that was long past but also coming to life again in its original form – an obsession that James never tires of repeating. A precarious balance between emphasis and exclusion seems to be the means by which Bonnefoy and James teach us to see “differently.”