

## LA MOUNINE, GENÈSE INACHEVÉE D'UNE IMAGE PROVENÇALE

Margarita ALFARO AMIEIRO  
Universidad Autónoma de Madrid.

Les tentatives de description du paysage provençal de *La Mounine* faites par Francis Ponge dans son recueil *La rage de l'expression*<sup>1</sup> et consacrées à Gabriel Audisio nous permettent d'aborder, par sa genèse inachevée, deux itinéraires, à notre avis, très significatifs dans la production poétique et métapoétique de notre auteur. Nous nous référons essentiellement, d'un côté, à la genèse créatrice et d'un autre côté, à la perception sensible et son explication<sup>2</sup>. Tous les deux, générateurs d'une pratique ou d'une approche plurielle à ce paysage<sup>3</sup>.

---

1 Nous suivons l'édition, Francis Ponge (1976), *La rage de l'expression*. Paris: N.R.F., Gallimard.

2 Pour Ponge le regard est l'impression sensorielle déterminante. Dans *Les façons du regard*, in *Le parti pris des choses*, il exprime sa volonté d'objectivité à travers le regard. Mais ce regard objectif est parfois distors par la présence d'un moi, celui du poète, qui amorce un regard, sans doute subjectif. *Cfr.* op. cit., pp. 120 et ss.

*Cfr.* à ce propos, pour le discours philosophique qui se profile derrière les réflexions de Ponge, le dernier écrit de Merleau-Ponty: *L'Oeil et l'Esprit*. Essai, à notre avis, exact et intéressant, où cet auteur fait un examen de la perception (de la vision du visible). Pour cette analyse il évoque également un paysage provençal. Dans la Préface, Claude Lefort fait les suivantes remarques: "... le paysage qui déjà avait capté l'esprit avec l'oeil, ... où la présence des choses se donne sur le fond d'absence, où s'échangent l'être et l'apparence". Op. cit., (1964) Paris: Gallimard.

*Cfr.* également la thèse d'état de Werner Wider: *La perception de Ponge*(1974). Faculté des Lettres de l'Université de Zurich.

3 *Cfr.* L'analyse faite par Bernard Beugnot (1990): *De l'émotion à l'intertexte, au poème de la genèse: "La Mounine" (1941)*. in *Poétique de Francis Ponge*. Paris: P.U.F., pp.145-155.

Dans le premier itinéraire nous considérons la portée de la genèse créatrice comme *la raison d'être* du poète face aux objets; face, dans l'analyse qui nous occupe, à l'appréhension du paysage<sup>4</sup>. Le paysage considéré comme *les muettes implorations* (p. 176) qui poussent le poète à fixer son attention sur les objets du monde extérieur et qui appartiennent à un univers poétique marqué par les traces de l'inachèvement:

“Je n'arriverais pas à conquérir ce paysage, ce ciel de Provence? Ce serait trop fort! Que de mal il me donne! Par moments, il me semble que je ne l'ai pas assez vu, et je me dis qu'il faudrait que j'y retourne, comme un paysagiste revient à son motif à plusieurs reprises”. (p. 185)

Ponge, dans ses réflexions méta-poétiques<sup>5</sup>, parle du *retour à l'objet même* ce qui va lui permettre de connaître les objets de façon différente, au moins sous un prisme qui ne doit pas être forcément en rapport avec le regard ou avec la perception sensible.

Dans cet acte de *retour à l'objet même*, l'objet acquiert une existence propre à partir d'un *travail de rectification continue*. Dans cette pratique les deux volets du dyptique pongien entrent en équilibre: *le parti pris des choses* et *le compte tenu des mots*<sup>6</sup>.

“En revenir toujours à l'objet lui-même, à ce qu'il a de brut, de différent: différent en particulier de ce que j'ai déjà (à ce moment) écrit de lui. Que mon travail soit celui d'une rectification continue de mon expression (sans souci a priori de la forme de cette expression) en faveur de l'objet brut”.<sup>7</sup>

---

4 Ponge ne marque pas avec clarté la différence terminologique entre *chose* et *objet*, apparemment il les considère comme deux termes synonymes. Cfr. Michel Collot (1991): *Entre mots et choses*. Seyssel: Coll. Champ Poétique, Ed. Champ Vallon, pp. 122 et 144. Collot a établi une distinction qui n'est pas exactement systématique. Le terme *chose* pourrait être orienté vers l'expérience et le terme *objet* vers le domaine de la connaissance.

5 Cfr. Francis Ponge (1961): *My creative method*, in *Méthodes*. Paris: Gallimard, pp. 20 et ss.

6 Cette dualité constitue l'axe de la création poétique et méta-poétique pongiennes. Basée sur des réflexions fragmentées dans un processus continu d'autoréctification.

7 Cfr. *La rage de l'expression*, op. cit., pp. 8 et ss.

Dans la production poétique présentée cette perspective est évidente, dans un premier niveau, par sa construction chronologique par tentatives. Deux moments créateurs se dévoilent: du 3 au 13 mai et du 10 juin au 25 juillet 1941. A l'intérieur de ces diverses tentatives le lecteur trouve quelques paragraphes d'une lettre de Gabriel Audisio avec qui Ponge soutenait à l'époque un échange épistolaire à propos du *Carnet du bois de pins*, élaboration poétique du même recueil auquel appartient *La Mounine*. Ces deux productions poétiques, différentes mais complémentaires, constituent un dyptique présidé par l'équilibre de leur genèse créatrice. Dans *Le Carnet du bois de pins* la réflexion et la recherche expressive commandent, il termine ainsi:

“... La naissance au monde humain des choses les plus simples, leur prise de possession par l'esprit de l'homme, l'acquisition des qualités correspondantes - un monde nouveau où les hommes, à la fois, et les choses connaîtront des rapports harmonieux: voilà mon but poétique et politique. “Cela vous paraîtrait-il encore fumeux ...” (Il faudra que j'y revienne.)” (pp. 161-162)

Ponge explique et justifie les objections faites par son ami:

“Je désire moins aboutir à un poème qu'à une formule, qu'à un éclaircissement d'impressions. S'il est possible de fonder une science dont la manière serait les impressions esthétiques, je veux être l'homme de cette science”. (pp. 202-203)

Effectivement, avec cette réponse Ponge se situe dans une autre dimension inhérente à sa production: l'appréhension de l'objet dans son double registre: éthique et esthétique.

Les tentatives, les essais, *les comparaisons*, *les éliminations successives*, *les notes* qui se succèdent constituent un ensemble à jamais fermé mais qui se rapproche de la formule de l'artiste, du peintre<sup>8</sup>. Ponge a des liens d'amitié indéniables avec Chabaud, qu'il nomme différentes fois dans ce texte pour louer son travail et sa peinture, avec Cézanne, avec Picasso et avec Braque entre autres.

---

8 Ponge et Merleau-Ponty s'interrogent sur la peinture. Le témoignage des peintres les situe dans le domaine de la connaissance mais ils constatent, tous les deux, l'impossibilité d'arriver à une formule définitive.

Il emploie la formule chère à ces peintres-là, *publier l'histoire complète de sa recherche, le journal de son exploration* (p.203) Ou selon l'expression de Picasso: "... un tableau n'est jamais une fin, ni un aboutissement, mais plutôt un heureux hasard et une expérience"<sup>9</sup>.

Le deuxième itinéraire proposé nous permet d'approfondir la genèse créatrice, le regard et la perception sensible étant l'élan initial. Ponge considère le poète et l'artiste comme *quelqu'un pour qui tout commence par une sensation, par une émotion*<sup>10</sup>. La description du paysage provençal de *La Mounine* est présentée par la force intérieure de la contemplation, générée celle-ci, chez le poète, par la force du paysage pour créer une sensation, une émotion et un sentiment. La citation ci-jointe correspond à la première description élaborée de ce paysage:

"Décidément, la chose la plus importante dans ce voyage fut la vision fugitive de la campagne de Provence au lieu dit "Les Trois Pigeons" ou "La Mounine" entre huit heures et neuf heures du matin.

(...)

Vers neuf heures du matin dans la campagne d'Aix, autorité terrible des ciels. Valeurs très foncées. Moins d'azur que de pétales de violettes bleues. Azur cendré. Impression tragique, quasi funèbre. Des urnes, des statues de bambini dans certains jardins; des fontaines à masques et volutes à certains carrefours aggravent cette impression, la rendent plus pathétique encore. Il y a des muettes implorations au ciel de se montrer moins fermé, de lâcher quelques gouttes de pluie, dans les urnes par exemple. Aucune réponse. c'est magnifique". (pp. 175-176)

Dans les différentes tentatives nous percevons un parcours évident fondé sur la perception sensible qui évolue sémantiquement et acquiert épaisseur. Le paysage, *la vision fugitive de la campagne de Provence*, doit être appréhendé par le poète mais en dehors de l'évolution temporelle:

"De ce paysage il faut que je fasse conserve, que je le mette dans l'eau de chaux (c'est-à-dire que je l'isole, non de l'air ici, mais du temps". (p.177)

---

9 Cfr. Picasso, (1930) "Lettres sur l'art", in *Formes*, T. II, Paris. Février .

10 Cfr. Francis Ponge (1965): *Pour un Malherbe*. Paris: Gallimard, p. 246.

Plus loin le poète exprime la même idée dans une tentative de mettre en vers la description du paysage:

Le temps est celui que les couleurs ont  
mis pour "passer".  
Sous l'effort de la lumière  
Le coeur est serré par l'angoisse de  
l'éternité  
et de la mort  
Il s'arrête de battre (non, mauvais)  
Paralysie, syncope?  
Immobilité  
Silence.  
Phosphorescence printanière  
Contraction du paysage généralement  
quelconque. (pp. 188-189)

Le poète a besoin de saisir et d'interroger le paysage, prendre et comprendre pour soi tous les éléments qui le constituent. Cette action accomplie il aura les conditions pour se mettre au travail d'artisan dans son atelier:

"Pourque je le maintienne il faut d'abord que je le saisisse, que j'en lie en bouquet pouvant être tenu à la main et emporté avec moi les éléments sains (imputrescibles) et vraiment essentiels - que je le com-prenne". (pp.177-178)

De signe identique est la pensée réflexive de Merleau-Ponty à propos de la méditation sur l'histoire de la peinture <sup>11</sup>:

"La vision du peintre n'est plus regard sur un *dehors*, relation "physique-optique" seulement avec le monde. Le monde n'est plus devant lui par représentation: c'est plutôt le peintre qui naît dans les choses comme par concentration et venue à soi du visible, et le tableau finalement ne se rapporte à quoi que ce soit parmi les choses empiriques qu'à condition d'être d'abord "autofiguratif;" (p.69)

Clairement, dans la première description, nous devons mettre en relief l'importance du vocabulaire en rapport avec la peinture et les stratégies

---

11 Cfr. Merleau-Ponty, op. cit., pp. 61 et ss.

picturales impressionnistes transposées au terrain de la parole et de l'élaboration poétiques: "Son ombre à son éclat mêlée comme par une estompe", ou "La plus fluide des encres à style est-elle vraiment la bleue noire?" (p.186)

En effet, les gammes de couleurs et les contrastes de lumière du paysage se confrontent avec *les marques de l'homme*: les statues. Voilà donc les deux mouvements prévus par le poète pour construire son poème:

"(Le peintre Chabaud). Ce qui m'a frappé, c'est le bleu de lavande, l'atmosphère si "pesante" (ce n'est pas le mot), si fermée sur le paysage, gris et vert-jaune naissant. Plus d'azote que d'H ou d'O?) Si cendrée, plombée: si bon repoussoir aux couleurs délicates, comme le miroir noir des peintres. Cela était déjà impressionnant. Mais à la première apparition de statue selon la marche de l'autobus (urne, bambino ou fontaine), c'est devenu saisissant, beau à pleurer, tragique. donc deux temps: 1<sup>o</sup> le paysage, 2<sup>o</sup> les statues". (p. 178)

Les sensations olfatives ne peuvent pas échapper à notre poète. Les couleurs, les lueurs et les odeurs finalement participent de la même émotion, du même paysage, s'entrecroisent et s'enrichissent mutuellement. De la part du poète s'opère une conquête sensorielle:

"Le ciel n'est qu'un immense pétale de violette bleue.

Et tout, là-dessous, les maisons, les routes, les oliviers, les arbres verts, les champs d'émail, tout est comme braise de couleurs variées, sur le point de s'éteindre, sur le point de renaître comme la braise cendreuse si l'on souffle dessus: des lueurs comme phosphorescentes, comme d'un feu intérieur (secret) qui n'irradie pas.

A certains endroits la cendre, à d'autres la braise (ce n'est pas tout à fait cela). Il ne faut à ces choses du paysage donner trop d'éclat, prêter trop d'éclat. Non, ce qui était sur-tout, presque uniquement remarquable, c'était l'appesantissement de lavande sur tout cela, à travers les branches en particulier, etc.

D'ailleurs le paysage est gris, généralement quelconque, noblement notarié(?). C'est le lieu, c'est la campagne du droit romain, abstrait, individuel et social (?). (La lavande est le parfum qui convient à la toile propre.)" (pp. 180-181)

Paysage et traces humaines participent donc du même cadre, du même tableau. Le paysage, le ciel, le jour et la nuit se présentent aux yeux du poète avec une valeur d'équivalence ou disons d'ambivalence, "splendide mais voilé". La voûte céleste accueille sous son ampleur, jour et nuit, *le jour qui vaut nuit*.<sup>12</sup>

"Rien ne ressemble plus à la nuit ... C'est trop dire. Disons seulement: il a quelque chose de la nuit, il évoque la nuit, il n'est pas si différent de la nuit, il a une valeur de nuit, il a les valeurs de la nuit, il a la même valeur, les mêmes valeurs de la nuit, il vaut la nuit. Ce jour vaut la nuit, ce jour bleu cendres-là".(p. 179)

Dans une tentative postérieure Ponge essaie de projeter cette vision et de donner statut de permanence à l'émotion où s'intègrent couleur et lumière, jour et nuit, ambivalents et estompés.

Azur à mine de plomb  
ce gaz lourd résulte en vase clos  
d'une explosion de pétales de violettes  
bleues.

Ce jour vaut nuit, ce jour bleu cendres-là  
son ombre tient toute dans les griffes  
de son éclat  
Une estompe les a mêlées.  
Il a sur la Provence  
(...)  
l'autorité du miroir noir des peintres.

Et puisque nous parlons des peintres  
disons que Monsieur Chabaud, toutes  
choses égales d'ailleurs,  
l'a mieux vu que le grand Cézanne.

A mieux rendu cette tragique perma-  
nence,  
ce tragique encrage de la situation.(p.186-187)

---

12 Ici on pourrait faire allusion au mythe de Phébus-Apollon, fils de la nuit et amant de l'aurore. Ce mythe est repris plusieurs fois dans la production de Ponge.

Arrivé à ce point Ponge n'hésite pas à faire quelques vérifications dans le *Littré*<sup>13</sup> qui très souvent lui sert comme dispensateur de richesse expressive: *blême, blâme, congestion, estompé, incandescence* et *luminescence*, termes mis en question, lui servent pour relancer son travail de recherche. Il a besoin de réactiver le sens profond des mots pour atteindre l'essence de sa pensée, disons, de son paysage intérieur. Notre poète éprouve des hésitations expressives et sémantiques au moment d'entreprendre une nouvelle tentative, il se montre à un certain moment comme incapable. Il pourrait être ici question d'un appauvrissement linguistique, ou plutôt d'une tentative de conquête de la formule définitive à travers l'expression linguistique?

“Pourtant, il s'agit de quelque chose de simple! (...) Je ne parviens pas à continuer ... Le ciel au-dessus des jardins (...) m'apparut tout mélangé d'ombre. Comme blâmé ... Ciel blâmé ... Tout mélangé d'ombre et de blâme (voir aussi blême) ... Comme frappé de congestion ...” (p. 185)

Un procédé semblable est généré par les chaînes de termes synonymes en progression de force sémantique qui relancent à nouveau et qui nuancent l'expression: *occlusion, congestion, syncope, paralysie, immobilité, silence*. (p. 188)

La deuxième étape est précédée d'une mise au point, le fil conducteur qui ouvre une nouvelle voie pour le poète. La notion de *sanglot* qui deviendra par la suite *sanglot esthétique*. Cette notion est définitivement déclenchée par l'élément produit de l'effort et de la sensibilité humaines:

1<sup>o</sup> L'autobus avançait (cinématique):

2<sup>o</sup> L'autorité du ciel sur le paysage

a) le ciel

b) le paysage

m'avait fortement surpris, ému, intrigué.

3<sup>o</sup> Quand apparurent les statues, les urnes, mon émotion tout à coup fut décuplée: il y eut sanglot”.p. 190

---

13 Cfr. *Les Entretiens avec Philippe Sollers* où Ponge explique l'importance du dictionnaire dans son travail de création poétique. Il manifeste dans toute sa production une quête de l'expression semblable à la quête des objets. Op. cit., pp. 46 et ss.

Ce *sanglot* devient, paradoxalement, le générateur de *notes après coup sur un ciel* où l'élaboration poétique se renforce par d'autres sujets et par des questions sans réponse. Le ciel et sa lumière remplacent la valeur de l'émotion de la première série de tentatives. Le poète réfléchit sur l'affrontement ouvert entre ciel, soleil et lumière <sup>14</sup> et les inquiétudes et les productions humaines: les statues. Cet affrontement peut se résoudre en équilibre mais aussi en opposition. Le sentiment de force tragique, de pessimisme se dévoile encore une fois comme s'il s'agissait même d'une hantise inébranlable, d'une malédiction:

“Pourquoi cette sévérité, cette punition par l'intensité de la lumière, infligeant ombre nette au moindre débris, aux moindres “roses” de la poussière?

Pourquoi cet étouffement, cette brutalité, ces valeurs foncées? N'est-ce que la rançon du beau temps?

(...)

Et soudain à quelques statues se révèle la préoccupation de l'homme. Il expose ces statues au soleil, il les lui présente, les lui offre, en un sens aussi il les lui oppose. Il vient de les poser devant lui, en artisan, (...)

Chaque chose est comme au bord d'un précipice. Elle est au bord d'une ombre, si nette et si noire qu'elle semble creuser le sol. Chaque chose est au bord de son précipice - ...” (pp. 194-195)

*Le tragique ancrage* produit stupéfaction et même une *malédiction de l'azur* est ressentie par le poète comme inévitable et fatidique:

“... il règne une immobilité, une stupéfaction pareille à celle qui suit les coups de feu, les actes irréparables, les crimes. - Voilà comment je rejoins les expressions habituelles sur la malédiction de l'azur: “Je suis hanté! L'azur, l'azur, l'azur!” Que s'est-il passé? Pourquoi cette autorité terrible des ciels sur ce paysage si simple, ce paysage notarié, ce paysage de droit romain?” (p. 194)

---

14 Cfr. l'analyse de M. Collot, op. cit., pp. 207 et ss. intitulée *Le mythe solaire* où il souligne la puissance souveraine, mais aussi destructrice, du soleil. L'intense émotion du poète est mise en rapport avec l'image du Père en gloire et le Père mort, de là l'ambivalence du paysage *magnifique et terrible*. Collot parle d'une *polarisation affective* de la figure du père.

Les notes qui enrichissent cette étude de poète ou ce cahier de peintre, débouchent sur la tentative souhaitée, unique et singulière: note (*motion*) d'ordre à propos du ciel de Provence où le poète est hanté par un besoin d'explication face à la première étape où il expliquait l'existence d'une vision motrice et d'une émotion.

“Il s'agit de bien d'écrire ce ciel tel qu'il m'apparut et m'impressionna si profondément.

De cette description, ou de la suite d'elle, surgira en termes simples l'explication de ma profonde émotion”. (p. 199)

Souvenir, explication, description et connaissance pour reconstruire ce ciel éloigné du poète par une distance temporelle; l'emploi des temps verbaux nous situent dans un temps antérieur, non actuel. Le souvenir, toujours incomplet, disséminé, éclaté et fragmenté, sert par son essence même à la création pongienne.

Au moment où Ponge cherche à donner une leçon morale, une façon d'agir et des modèles à suivre c'est là où l'objectivité voulue et cherchée devient diffuse avec l'expression constante de qualités subjectives qui révèlent la présence du “je” et qui, certainement, dessinent un paysage extérieur mais aussi intérieur.

“Si j'ai été si touché, c'est qu'il s'agissait sans doute de la révélation sous cette forme d'une loi esthétique et morale importante.

A l'intensité de mon émotion, à la ténacité de mon effort pour en rendre compte et aux scrupules qui m'interdisent d'en bâcler la description, je juge de l'intérêt de cette loi.

(...)

... Donc à l'origine, un sanglot, une émotion sans cause apparente (le sentiment du *beau* ne suffit pas à l'expliquer. Pourquoi ce sentiment? *Beau* est un mot qui en remplace un autre).

Il s'agit d'éclaircir cela, d'y mettre la lumière, de dégager les raisons (de mon émotion) et la loi (de ce paysage), de faire servir ce paysage à quelque chose d'autre qu'au sanglot esthétique, de le faire devenir un outil moral, logique, de faire, à son propos, faire un pas à l'esprit.

Toute ma position philosophique et poétique est dans ce problème”. (p. 200)

*La Mounine* est finalement l'image de paysage choisie pour façonner cette émotion, cette explication-description, ce *sanglot* éthique et esthétique. La dernière tentative va le échapper et va le trahir à nouveau. Cependant les démarches à suivre sont claires et évidentes pour le poète, il est capable de les déterminer de manière cohérente et ordonnée. Nous reproduisons les étapes finales, intéressantes parce qu'une nouvelle notion apparaît intrinsèque à cette tentative et à cet exercice d'élaboration poétique, nous pensons au regard distancié, au souvenir, auquel nous venons plus loin de faire référence.

- e) Mais je devais évidemment me souvenir de mon émotion.  
Voilà bien le sujet de poème, ce qui me pousse à écrire: soit le désir de reformer le tableau pour en conserver à jamais la jouissance présomptive, soit le désir de comprendre la cause de mon émotion, de l'analyser.
- f) M'étant mis au travail j'éprouvai de grandes difficultés et formai plusieurs images cohérentes:...,
- g) sachant bien qu'il fallait que je les dépasse, m'en débarrasse pour parvenir à l'explication vraie(\*), celle de la clairière donnant sur la nuit intersidérale". (p. 211)

Cette dernière explication permet en plus au poète d'insister sur deux valeurs, à notre avis, fondatrices, par sa propre nature, de l'incapacité pour achever le poème. *Éternité temporelle* et *infini spatial* pénètrent respectivement dans l'idée de *tragique permanence* et de *tragique enclage de la situation* et présentent une vision cosmologique de l'univers, a-temporel et en devenir. Les conséquences qui se dérivent sont aussi évidentes pour le poète, *Tout prend donc son caractère éternel, sa gravité.* (p. 212)

Sous ces réflexions Ponge essaie une dernière fois le poème de *La Mounine*, sans succès, puisque finalement il y a une impossibilité pour l'achever. L'esprit a besoin d'un temps de réflexion pour faire le tissage, pour mûrir les idées. D'après Ponge pour que *cette vérité aux profondeurs de notre esprit* devienne *habituelle, évidente*. Nous nous demandons, une nouvelle contemplation d'un ciel de Provence permettra un jour au poète d'écrire *Poème après coup sur un ciel de Provence?* Le lecteur perçoit ce paysage à jamais comme inachevé où il y a sans doute une convergence de

l'expérience poétique et métaphysique du poète avec sa pensée réflexive sur la peinture. Paysage extérieur et paysage intérieur, l'assomption de l'objet et du sujet se transparentent et s'allient pour exercer une force génératrice sur ce poème ouvert, ambivalent et inachevé. Les dualités présentes se manifestent par la quête multiple d'une perfection impossible.

## Resumen

*Poème après Coup sur un Ciel de Provence, "La Mounine"* de Francis Ponge permanece como una elaboración poética inacabada por su propia naturaleza. Mirada, emoción, contemplación y recuerdo se convierten en las vías de acceso indispensables. La reactualización del paisaje establece las nociones de práctica y de *apuntes* del cuaderno del artista, del pintor. Por parte del poeta se siente la presencia de la dualidad magnífico-terrible que se manifiesta en la búsqueda múltiple de una perfección imposible.

## Résumé

*Poème après Coup sur un Ciel de Provence, "La Mounine"* de Francis Ponge reste une élaboration poétique inachevée par sa propre essence. Regard, émotion, contemplation et souvenir deviennent les voies d'accès indispensables. La reprise du paysage établit les notions de pratique et de *notes* du cahier de l'artiste, du peintre. De la part du poète on ressent la présence de la dualité magnifique-tragique qui se manifeste par la quête multiple d'une perfection impossible.

## Summary

*Poème après Coup sur un Ciel de Provence, "La Mounine"* of Francis Ponge remains as an unfinished poetical work according to its own nature. Look, emotion, contemplation and recollection gets converted in the indispensable access routes. The readjustment of the landscape gives the practical notions and the *notes* the de artistis note book, of the printer. On the part of the poet is perceived the presence of the duality splendid-terrible that appears in the search of an impossible perfection.