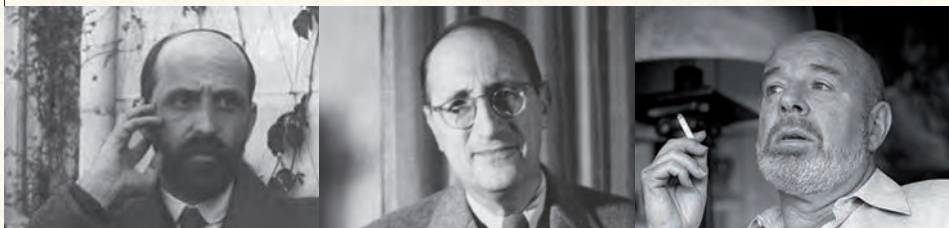


Miguel A. Olmos

Poètes lecteurs

(Espagne, 1901-1991)

La critique littéraire
vue par trois poètes



Lambert-Lucas

La compréhension étant pour l'essentiel, d'après les théories sémiotiques, un processus de construction d'équivalences idéales, abstraites, dont la nécessité se manifeste de façon négative, à travers des absences, dans les points « obscurs » des textes, là précisément où le sens fait défaut et pose problème, l'examen des écrits de critique littéraire de Jiménez, de Guillén et de Biedma nous est apparu comme capable d'éclaircir à la fois le caractère « intellectuel » d'une certaine tradition lyrique espagnole et les aspects théoriques de l'interprétation. Peut-on mettre en corrélation le penchant cérébral ou conceptuel que l'on a souvent souligné dans l'œuvre poétique de ces auteurs avec leur exercice de la critique? À quel genre appartiennent-ils finalement, ces écrits divers où ils ont consigné leurs interrogations et leurs choix de lectures? Est-il exact de dire que l'intérêt de ces pièces n'est garanti que par l'excellence de leurs auteurs en matière de création?

Miguel A. Olmos a étudié à l'Universidad Complutense de Madrid, à Columbia University et à l'Université Paris III. Il est professeur de littérature espagnole à l'Université de Rouen et membre du laboratoire interdisciplinaire ERIAC. Ses recherches portent sur la poétique, l'histoire de la lecture et la théorie et les pratiques de l'interprétation. Il a publié une trentaine d'articles sur la littérature et la critique littéraire espagnoles du XIX^e et du XX^e siècles (Galdós, Valera, Valle-Inclán, Machado, Miró, Jiménez, Ortega, Ignacio Aldecoa, Jaime Gil de Biedma, Rafael Sánchez Ferlosio).



9 782359 350302



430 pages

40 euros

ISBN 978-2-35935-030-2

Miguel A. Olmos

Poètes lecteurs (Espagne, 1901-1991)

La critique littéraire
vue par trois poètes

*Ouvrage publié avec le concours
de l'Université de Rouen*



In memoriam María Jesús Gil Rey.

Des années durant, ce mémoire a cherché son inspiration dans des lieux et des personnes diverses, dont je ne pourrai à présent, en signe de reconnaissance, qu'évoquer certains noms. Les sections centrales du travail se sont enrichies de la conversation éclairée et bienveillante de Rafael Balbín, Álvaro Alonso, Thierry Davo, Claire Pallas, Ilda dos Santos et Enric Sullà. Je remercie également mon directeur de recherches, Serge Salaün, pour toutes ses incitations et ses indications depuis un lointain colloque à Censier, ainsi que les membres du jury de soutenance qui a examiné en 2005 la première version de ces recherches, Évelyne Martin-Hernández, Daniel-Henri Pageaux, Michèle Ramond et Bernard Sicot. J'ai une grande dette envers mes maîtres de langue, Maryse Villapadierna et Jean Crespi. Je dois beaucoup aussi au soutien amical et aux conseils techniques de Patricia Brachet, Anne-Marie Capdeboscq et Christine Marguet, qui ont relu les traductions françaises des citations – dont les défauts relèvent de ma seule responsabilité – et certains chapitres du texte définitif. Enfin, Anne Villette s'est penchée avec beaucoup de curiosité et de patience sur ces pages. Elles lui doivent plus que je ne saurais dire.

We are in the situation of a zoologist who wants to know what ought to be the meaning of "fish" in order to make fishes one of the great classes of vertebrates. It appears to me that the essential function of a sign is to render inefficient relations efficient – not to set them into action, but to establish a habit or general rule whereby they will act on occasion.

Charles S. Peirce, lettre à Lady Welby, 1908

Les questions de philosophie et d'esthétique sont si richement obscurcies par la quantité, la diversité, l'antiquité des recherches, des disputes, des solutions qui se sont produites dans l'enceinte d'un vocabulaire très restreint, dont chaque auteur exploite les mots selon ses tendances, que l'ensemble de ces travaux me donne l'impression d'un quartier, spécialement réservé à de profonds esprits, dans les Enfers des anciens. Il y a là des Danaïdes, des Ixions, des Sisyphe qui travaillent éternellement à remplir des tonneaux sans fond, à remonter la roche croulante, c'est-à-dire à re-définir la même douzaine de mots dont les combinaisons constituent le trésor de la Connaissance Spéculative.

Paul Valéry, « Poésie et pensée abstraite »

puro juego o mera ficción, llamadle ficticio, fantástico, hipotético, como queráis; no hemos de discutir por palabras.

Juan de Mairena, XXVIII, 1

AVANT-PROPOS

LES POÈTES ET LA CRITIQUE

Ceux-là se moquent, qui pensent appetisser nos débats, et les arrêter, en nous rappelant à l'expresse parole de la Bible. D'autant que notre esprit ne trouve pas le champ moins spacieux, à contreroller le sens d'autrui, qu'à représenter le sien : et comme s'il y avait moins d'animosité et d'âpreté à gloser qu'à inventer.

Michel de Montaigne,
« De l'expérience » (III, XIII)

Chansons intellectuelles. — «*El intelecto no canta.*» — Poésie et interprétation. — Fureur critique. — La République des poètes. — Corpus.

À l'origine de cette étude sur le sens et l'interprétation dans la critique espagnole du XX^e siècle se trouvent deux lieux communs concernant les relations entre poésie et pensée. Le premier provient d'une formule descriptive confuse, dont l'emploi est toutefois répandu : la dénomination de « poésie intellectuelle ». Le second veut que la critique de la poésie soit un privilège, ou une prérogative, des poètes. Dans leur large diffusion, ces poncifs ont engendré des habitudes conceptuelles et des usages terminologiques imprécis, comme la notion de « théorie », explicite ou implicite, propre à tel ou tel écrivain, ou encore celle de « pensée poétique » dominante dans un « mouvement », auprès d'une « génération », ou latente dans l'usage de certains procédés de style... Ce qui se trouve derrière ces deux clichés, c'est la nécessité de donner du sens aux textes appartenant aux genres poétiques. Signification problématique et difficile à conceptualiser, car elle se définit à travers des espaces contigus le long de lignes tangentés – compréhension, interprétation, appréciation –, et est assujettie à des processus historiques entremêlés.

1. CHANSONS INTELLECTUELLES

La « poésie intellectuelle » n'a pas acquis de droit de cité dans la littérature espagnole du ^{xx}^e siècle. En effet, cette qualification a eu moins de succès que d'autres, fondées sur la période, le style, la géographie, ou certaines affinités entre les auteurs. Toutefois, l'adjectif a obtenu plus de faveur s'agissant des œuvres individuelles, malgré la disparité de ce que l'on nomme « intellectuel » dans les textes de Miguel de Unamuno, d'Antonio Machado ou encore de Juan Ramón Jiménez. Ainsi l'habitude a-t-elle été prise de souligner, dans la poésie d'Unamuno, l'interpénétration du « sentiment » et de la « pensée ». Des écrivains extrêmement influents, tels que Luis Cernuda ou Jaime Gil de Biedma, ont considéré comme une réussite la vocation philosophique proclamée dans *Poesías* (1907), recueil auquel ils attribuent une impulsion modernisatrice décisive dans l'histoire récente de la poésie espagnole. Cependant, ce que l'on apprécie chez Unamuno peut, chez d'autres écrivains, être considéré de façon moins positive. Ainsi, au milieu du siècle, une prétendue décadence fut reprochée au dernier Antonio Machado, celui de *Nuevas canciones* (1924) ou *De un cancionero apócrifo* (1926), l'imputant à son penchant philosophique ¹.

À quelques années de là, un lecteur aussi fin que Juan Ramón Jiménez préfère ce dernier cycle pour des raisons précisément inverses, pour « son caractère abstrait ». Comme d'autres, Jiménez a vu dans l'intellectualisme lyrique d'Unamuno le moteur de la modernité littéraire espagnole. Sa propre production, si influente dans l'évolution de la poésie hispanique, a été unanimement décrite comme intellectuelle. « Impressionnisme » ou « esthétisme » de l'intellect, voici les termes, quelque peu péjoratifs, choisis par Cernuda ; pour sa part, un poète engagé comme Ángel González dénonce un mentalisme « croissant » qui peu à peu flétrit les fraîches nouveautés des recueils des années vingt dans ceux qui les suivent ; enfin, Jiménez lui-même, dans un prologue daté de 1949, décrit sa seconde période comme une rencontre poétique avec le divin sur le plan « intellectuel » ².

1. Les notes précédées de « V. », pour « Voir », renvoient aux sources de nos paragraphes. La première occurrence d'une source est précisée *in extenso* ; les occurrences suivantes, abrégées, renvoient à la bibliographie annexée en fin de volume. De nombreux textes de référence sont cités d'après des éditions récentes ; ces textes sont indexés chronologiquement selon la date de la plus ancienne édition connue dont l'année est notée entre crochets droits, parfois selon la date de leur rédaction, notée entre petites accolades ; les paginations renvoient aux éditions citées en bibliographie.

2. « [P]asó dios por mí como un fenómeno intelectual, con acento de conquista mutua » (« Prólogo » à *Dios deseado y deseante, Lírica de una Atlántida*, ed. Alfonso Alegre Heitzmann, Barcelona, Galaxia Gutenberg y Círculo de Lectores, 1999, p. 259).

V. Luis Cernuda, « Estudios sobre poesía española contemporánea » [1957], dans *Prosa I*, ed. Derek Harris y Luis Maristany, Madrid, Siruela, 2002, p. 120-129 et 141-

2. «EL INTELLECTO NO CANTA.»

Mais la meilleure illustration de la confusion liée à l'emploi du terme se trouve dans les descriptions successives de l'œuvre du poète et critique Jorge Guillén, à qui l'on reproche froideur, abstraction, rigueur et difficulté depuis la parution de *Cántico* (1928), son premier recueil. L'intellectualité de la poésie de Guillén est rapidement devenue une pierre de touche dans les analyses successives qui ont tenté d'expliquer un texte obscur dont la valeur n'avait échappé à personne. Federico García Lorca, l'un des premiers à réagir, écrit au poète pour le persuader affectueusement du pouvoir émotif et sensuel de ses œuvres, afin de contredire la critique de «cérébralité excessive» faite dans les cercles littéraires de l'époque, que Guillén entend déjà avec déplaisir³. Peu après, un article d'Amado Alonso voyait dans *Cántico* une attitude contemplative, essentielle ou intemporelle, combinée à une humeur extravertie, jubilatoire et joyeuse. Ce linguiste de renom soulignait également d'autres caractéristiques, qui perdureront dans les études consacrées au poète : utilisation d'un lexique abstrait, mental ou «géométrique», désir de faire tendre le poème vers la devinette ou l'énigme, et la particulière difficulté de son écriture⁴. Enfin, Pedro Salinas, l'écrivain le plus proche de Guillén, confirme la tension entre intellectualisme et hédonisme dans son compte rendu de la deuxième édition de *Cántico*, tout en défendant de façon insistante la légitimité de leur synthèse⁵.

Quinze ans plus tard, après la fin de la guerre civile, on retrouve les mêmes éléments de caractérisation, mais les valeurs qu'on leur attribue sont bien différentes. En 1950, date de publication de la quatrième et définitive édition de *Cántico*, les deux notes citées paraissent

151 ; Jaime Gil de Biedma, *El Pie de la letra. Ensayos 1955-1979*, Barcelona, Crítica, 1980, p. 343-344 ; Dámaso Alonso, «Fanales de Antonio Machado» [1958], *Obras completas*, Madrid, Gredos, 1975, IV, p. 405-411 ; Juan Ramón Jiménez, *El Modernismo. Apuntes de curso* (1953), ed. Jorge Urrutia, Madrid, Visor, 1999, p. 153 ; Ángel González, *Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Júcar, 1981, p. 218-219.

3. «Ya te recitaré de memoria tus décimas. Aquí las recito a mis amigos y se *conmueven*. Protesto de ese cerebralismo excesivo que te achacan. Hay una fragancia natural tan extraordinaria en tu poesía, que, *bien sentida*, puede tener hasta don de lágrimas» (Federico García Lorca, *Epistolario completo*, ed. Andrew A. Anderson y Christopher Maurer, Madrid, Cátedra, 1997, p. 415-416).

V. José Bergamín, «La poética de Jorge Guillén» [1929], dans *Prólogos epilogales*, ed. Nigel Dennis, Valencia, Pretextos, 1985, p. 34.

4. Amado Alonso, «Jorge Guillén, poeta esencial» [1933], *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos, 1955, p. 370-377.

5. «¿Puede llamarse intelectual una poesía que proclama precisamente como valor supremo de la vida el ser y nada más, la simple conciencia de ser, el gozo casi animal de sentirse en uno la vida?» (Pedro Salinas, «El *Cántico*, de Jorge Guillén» [1935], *Obras completas. II, Ensayos completos*, ed. Enric Bou, Madrid, Cátedra, 2007, p. 184).

en opposition, comme si « l'intellectualisme » constituait un ingrédient antipoétique que devaient compenser des marques d'exaltation ou de vitalité. Ainsi, le professeur Dámaso Alonso, dans un article très élogieux, tient-il pour acquis le mentalisme guillénien ; cependant, l'accent est à présent mis sur les « impulsions élémentaires » qui animent son écriture⁶. Cette approche sera prolongée par d'autres critiques qui la déclineront diversement. Dans ses *Estudios* de 1957, Luis Cernuda décrit la poésie de Guillén de manière ironique, à la fois comme « lucide », « enfiévrée », « ontologique » et pourtant « très humaine »⁷. D'autres reprennent l'antinomie de l'intellectualisme et de la vitalité dans des formulations nouvelles : Gil de Biedma, par exemple, définit la spécificité de Guillén comme relevant d'une dialectique entre la « inmediatez » sensorielle et la « distancia » de signe méditatif ou réflexif, distance qu'il considère comme une vertu...⁸

La dénégation même du caractère intellectuel de *Cántico* peut alors apparaître comme sa confirmation implicite. Octavio Paz repousse ainsi son rapprochement avec Paul Valéry, autre poète « cérébral » : tandis que chez Valéry la conscience se regarde elle-même, chez le poète espagnol elle célèbre seulement la présence du monde. Selon le poète mexicain, Guillén ne s'était pas proposé de réfléchir, mais de chanter. C'est pourquoi il est « le poète le moins intellectuel de sa génération »⁹. Il n'est pas impossible que Guillén ait applaudi aux appréciations de Paz, ou que ce dernier ait suivi celles de Guillén lui-même qui, dans *Lenguaje y poesía* (1962), son œuvre critique centrale, qualifie d'intellectualiste l'ensemble de la poésie des années vingt, comme pour mieux éloigner de lui une remarque qu'il perçoit comme accusatrice :

Au reproche de froideur, ces lecteurs ajoutaient le reproche de l'abstraction. Ils étaient tellement intellectuels, ces poètes ! Et en effet, dans quelques-uns de ces poèmes, de nombreuses abstractions s'entremêlaient aux composants les plus plastiques. Il en a toujours été

6. Dámaso Alonso, « Los impulsos elementales en la poesía de Jorge Guillén » [1951], p. 699-732.

7. « [P]oeta "ontológico" y humanísimo, lleno de fervor cósmico, que ensalza en cantos a un tiempo lúcidos y enfebrecidos la creación y el hombre » (Luis Cernuda, « Estudios sobre poesía española contemporánea » [1957], p. 201). Cernuda avait déjà critiqué l'emploi abusif de l'adjectif *intelectual* : « Decir poesía intelectual es una redundancia. La poesía se sirve de la inteligencia, en el poeta y en el lector, al igual que de otras facultades humanas que, hasta ahora, para calificarla, no hemos creído necesario mencionar expresamente » (« El crítico, el amigo, el poeta » [1948], *Poesía y literatura*, Barcelona, Seix Barral, 1965, 2 vols., I, p. 225).

8. « *Cántico* » : *el mundo y la poesía de Jorge Guillén* [1960], p. 87.

9. « [Es] asombroso que se haya tachado a Guillén [...] de poeta intelectual. [...] El poeta castellano no se propuso reflexionar sino cantar. La reflexión no está en su canto, lo sostiene. Es el poeta menos intelectual de su generación » (« Horas situadas de Jorge Guillén » [1966], en Birutė Ciplijauskaitė (ed.), *Jorge Guillén*, Madrid, Taurus, 1975, p. 249-250).

ainsi, car il n'est pas de langage sans une combinaison de l'intellectuel et du concret. De toute façon, personne n'a jamais rêvé d'une poésie de pure intelligence. Antonio Machado était dans le vrai, lors qu'il soutenait que « l'intellect ne chante pas ». Jamais les poètes incriminés ne prétendirent se passer de la source où naît la poésie lyrique en éliminant le cœur. Le grand don Antonio, équitable dans ses jugements, tirait sans viser personne.¹⁰

On peut conclure que la poésie « intellectuelle » n'a pas bonne presse y compris parmi ceux qui la cultivent. Or, cette mauvaise réputation mériterait autant une reconsidération qu'une mise au point historique. Une réplique bien connue de Stéphane Mallarmé au peintre Edgar Degas, selon laquelle le poème ne se fait pas avec des idées, aurait tracé, semble-t-il, de manière humoristique, mais autoritaire, les voies de la critique littéraire. En poésie, le sens se trouve ainsi subordonné au mot, à la forme ou à la musique. L'idée ou l'idéologie, suspectes, y restent prosrites. Depuis le romantisme, plusieurs courants littéraires européens associent poésie et magie, activité poétique et rite ou sacerdoce. Le poème est une parole divine, un organisme esthétique au-delà de toute idée, où, se fondant et se transfigurant dans le son, le sens devient indiscernable¹¹.

Dans le cas particulier de la poésie espagnole, il faut tenir compte d'autres opinions, quoique très différentes les unes des autres, comme celle qu'évoquait Jorge Guillén à propos de l'affrontement d'Antonio Machado – tellement « intellectuel » à sa façon – avec le baroque. Question confuse et brûlante durant les années de l'entre-deux-guerres, années où la poésie de Góngora redevient un point de réfé-

10. «Esos lectores añadían al reproche de la frialdad el de la abstracción. ¡Eran tan intelectuales estos poetas! En efecto, muchas abstracciones se entrelazaban con los componentes más plásticos en algunos de aquellos poemas. Esto ha ocurrido siempre, y no hay lenguaje sin combinación de lo intelectual con lo concreto. De todos modos, jamás soñó nadie con una poesía de la pura inteligencia. Tenía razón Antonio Machado en sostener que “el intelecto no canta”. Los poetas incriminados no pretendieron nunca prescindir del manantial en que nace la lírica eliminando el corazón. El gran don Antonio, justo de pensamiento, disparaba sin dar en ningún blanco» (*Lenguaje y poesía* [1962], *Obra en prosa*, ed. Francisco J. Díaz de Castro, Barcelona, Tusquets, 1999, p. 405-406).

11. « Le grand peintre Degas m'a souvent rapporté ce mot de Mallarmé qui est si juste et si simple. Degas faisait parfois des vers, et il en a laissé de délicieux. Mais il trouvait souvent de grandes difficultés dans ce travail accessoire de sa peinture. (D'ailleurs, il était homme à introduire dans n'importe quel art toute la difficulté possible.) Il dit un jour à Mallarmé : “Votre métier est infernal. Je n'arrive pas à faire ce que je veux et pourtant, je suis plein d'idées...” Et Mallarmé lui répondit : “Ce n'est point avec des idées, mon cher Degas, que l'on fait des vers. C'est avec des *mots*”. Mallarmé avait raison. Mais quand Degas parlait d'idées, il pensait cependant à des discours intérieurs ou à des images, qui, après tout, eussent pu s'exprimer en *mots* » (Paul Valéry, « Poésie et pensée abstraite », *Variété III, IV, V*, Paris, Gallimard, 2002, p. 671).

V. Northrop Frye, *Anatomy of Criticism* [1957], Princeton, University Press, 1990, p. 73-82.

rence, entraînant à sa suite un long cortège de fantasmes, une mauvaise conscience séculaire à propos du caractère et des limites de la littérature espagnole.

3. POÉSIE ET INTERPRÉTATION

Laissons à présent de côté, dans le texte de Guillén cité plus haut, le curieux enchaînement d'une poésie réflexive, rigoureuse ou consciente, avec les pratiques de l'avant-garde. Retenons seulement la présence en poésie, à côté d'autres effets ou qualités musicales, plastiques, formelles ou doctrinaires, d'un élément *mental*, latent dans le texte et seulement activé lors de son contact avec ses destinataires. Il y a toujours dans le poème une dimension intellectuelle virtuelle, que, peut-être, l'emphase symboliste sur les aspects esthétiques ou rythmiques du texte a contribué à estomper. La nature controversée de la sémantique du poème, la lutte pour la maîtrise des significations de l'œuvre littéraire, sont déjà une preuve indirecte non seulement de leur présence effective, mais aussi de leur vitalité, de leur énergie.

Il est évident que quelques textes miseront sur le jeu intellectuel beaucoup plus que d'autres. Il convient également de supposer, pour les phénomènes du sens, une variété de modalités et de manifestations. L'une des particularités de la sémantique poétique consisterait ainsi à émerger au premier plan uniquement quand sa nature s'avère douteuse ou controversée. Elle est donnée pour acquise là où d'autres aspects éveillent plus vivement l'intérêt ou l'attention des lecteurs – comme, par exemple, dans la poésie formaliste du Rubén Darío de 1900 ou la poésie programmatique du Pablo Neruda de 1950. Le sens ne se manifeste par son absence provocante que lorsqu'il devient l'objet d'une recherche ludique et tonique, agréable même si son succès n'est pas garanti ; c'est-à-dire quand il devient indispensable de lancer un processus d'interprétation ¹².

Si l'on part de la perspective de la continuité des processus de signification, la question du sens poétique pose également problème. Plus complexe que celui d'autres constructions verbales, le sens du poème se déploie, en outre, dans la dimension vaste et changeante de ce que nous appelons littérature. La délimitation entre le jeu des significations constituant le poème, et celui de sa « signification littéraire », est une matière extrêmement délicate. Dans la signification pleine du texte, nous devons inclure non seulement sa dimension sémantique, mais aussi ses prolongations naturelles de sens, qui sont déjà porteuses d'appréciation et de valorisation, herméneutiques, *critiques*. C'est ce

12. V. Michael Riffaterre, "Hermeneutic models", *Poetics Today*, 4, 1, 1983, p. 7-16 ; Fernando Lázaro Carreter, «Entendimiento del poema», *De poética y poéticas*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 68-75.

qui explique la vitalité du second lieu commun auquel nous faisons référence plus haut, selon lequel parler de poésie n'est légitime que quand on est aussi poète. Vers la fin du XIX^e siècle, l'historien Marcelino Menéndez Pelayo – poète lyrique à sa façon – donnait pour certaine la pertinence de ce genre particulier de juges. Pour citer encore Guillén : de la poésie, seul le poète, réputé fou, saurait parler «*con sensatez*»¹³.

Avec ou sans sagesse, le fait est que, parallèlement à la production poétique espagnole tout au long du XX^e siècle, s'est développé un second corpus de littérature critique, également remarquable, dont les écrivains eux-mêmes ont eu la responsabilité. La critique faite par les poètes acquiert sans aucun doute une valeur spécifique, car elle répond à une expérience immédiate et intense de son objet. En outre, qu'il traite de la production même de l'auteur ou des œuvres d'autrui, ce corpus est d'un intérêt indiscutable¹⁴.

4. FUREUR CRITIQUE

En littérature, on a toujours accordé beaucoup d'attention au jugement des écrivains sur leurs œuvres. C'est après tout raisonnable : il s'agit de la mise en pratique d'un critère interprétatif de base, le sens comme «*intention*», dont le lieu commun dont nous parlons serait une manifestation corporatiste, en quelque sorte. Cependant, la pensée sur la littérature ne saurait être réduite à la critique faite par les poètes.

Poètes-critiques, critiques-poètes, critiques en vers – d'Horace à Verlaine –, critique créative (voire fictionnelle), «*métapoètes*»... : l'historien René Wellek a recensé les différentes modalités d'entre-croisement de la poésie et de la critique, tout en soulignant les dangers potentiels d'un gommage complet des limites entre ces deux domaines. Car dans le processus de création, on trouve tout autant de l'inspiration que de la censure. L'impulsion poétique a été profondément analysée par des «*non-poètes*», de même qu'il n'est pas difficile de trouver, chez les poètes, une attitude anti-théorique assez répandue, sous prétexte que la réflexion intellectuelle empêche les plaisirs simples. En conclusion, selon Wellek, les noces de la poésie et de la critique n'ont pas toujours donné de bons fruits ; et c'est peut-être la raison pour laquelle les plus grands poètes-critiques – Dante, Goethe,

13. «Es evidente que sobre la poesía son los poetas quienes discurren con mayor conocimiento de causa, y por lo tanto, con mayor *sensatez*» («Presentación» de Paul Éluard à Séville en 1936, cité par Francisco J. Díaz de Castro, «Introducción», dans Jorge Guillén, *Obra en prosa*, 1999, p. 28).

V. Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España* [1891], Madrid, CSIC, 1994, I, p. 733-736.

14. V. José-Carlos Mainer, «La invención de la literatura española», *Historia, literatura, sociedad (y una coda española)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000, p. 151-190.

Coleridge, ou encore le “*highly rational*” Valéry – l’ont été de façon alternative, plus que simultanée ¹⁵.

Le cas de Juan Ramón Jiménez en est une bonne illustration. Lecteur hautement compétent et d’une curiosité infatigable, avec une connaissance interne et une forte capacité d’action – du moins pendant une période concrète – sur la marche de la poésie de son temps, il nous a laissé une série de jugements de grande valeur, utiles pour la connaissance de son œuvre et de celle des écrivains de son époque. Mais dans la critique de Jiménez, homme qui ne répond qu’à l’impulsion changeante du moment présent, alternent de manière parfaitement capricieuse le jugement révélateur et l’appréciation impondérable. Chez Jiménez, le contact immédiat avec l’objet poétique peut diminuer la portée de ses opinions dans la mesure où cette expérience cherche à s’exprimer de façon individualisée, se privant ainsi des outils de la tradition critique et du langage descriptif dont il a hérité. Les observations du poète sont, pour des raisons identiques, à la fois suggestives et déconcertantes.

Ce déséquilibre est peut-être plus marqué dans l’œuvre critique de Jiménez – souvent hostile à la littérature académique, les « sous-sols philologiques » de l’une de ses diatribes – que dans celle d’autres écrivains ¹⁶. De Jiménez provient également la dénomination, à l’origine péjorative, de « poète-professeur », deux activités jugées alors inconciliables. Il est curieux que Jorge Guillén et Pedro Salinas, deux universitaires directement concernés par cette remarque, aient, eux aussi, adopté une attitude de défiance à l’égard de la critique professorale. Dans leur correspondance, ces deux amis se moquent de l’érudition, du technicisme de l’Académie et, aussi fréquemment, admirent une critique à la hauteur de sa matière, dotée d’une efficacité expressive en même temps que savante, informée et rigoureuse ¹⁷.

15. “The poet as critic, the critic as poet, the poet-critic” [1967], *Discriminations: Further Concepts of Criticism*, New Haven, Yale University Press, 1970, p. 253-274 (citation p. 259). Wellek rapporte un mot d’Oscar Wilde en faveur de la critique écrite par ceux qui ne sont pas poètes : “It is exactly because a man cannot do a thing that he is the proper judge of it” (*ibid.*, p. 256).

16. Sur les «*sótanos de biblioteca filológica*», v. «Poesía cerrada y poesía abierta» [1948], *El Trabajo gustoso (Conferencias)*, ed. Francisco Garfias, México, Aguilar, 1961, p. 115.

17. Par exemple, dans l’éloge d’un important ouvrage de Salinas fait par Guillén dans une lettre privée : «En efecto, es un tratado magistral, con una coherencia expositiva en la que todos los elementos – citas, informaciones, interpretaciones – se funden admirablemente. Creí que sería sobre todo un análisis artístico; pero también es un estudio histórico, y con todas las de la ley. Y luego dirán que los poetas...» (Pedro Salinas et Jorge Guillén, *Correspondencia (1923-1951)*, Barcelona, Tusquets, 1992, p. 442, 3 mai 1948). Pour sa part, Salinas exprime des idées analogues au cours du récit de sa première rencontre en exil avec Luis Cernuda : «Conmigo se rompió el hielo, aunque antes nos entendíamos bien, al final de mi conferencia, cuando se me acercó,

Jaime Gil de Biedma, toujours soucieux de maintenir une distance protectrice entre sa vie professionnelle et sa vocation littéraire, notera plus tard, dans le prologue à la collection de ses essais, qu'il ne veut d'autres lecteurs que ceux mus par des raisons esthétiques, par le plaisir de lire¹⁸. Mais c'est déjà une autre époque : l'essai sur des sujets littéraires – dont se chargent aussi bien des poètes que des professeurs – s'est consolidé en tant que genre. Le « poète-critique » est devenu une figure familière.

5. LA RÉPUBLIQUE DES POÈTES

Le développement de ce nouveau genre qu'est l'essai critique est l'indice d'une série de nouvelles fonctions de la littérature au sein de la vie sociale. Prolongation de l'entrée de l'idéologue (et du journaliste) dans la vie littéraire à partir du romantisme, où la poésie ajoute à ses fonctions celles de la discussion politique, la figure du poète-critique a eu une plus grande visibilité à notre époque pour une série de raisons particulières, comme l'extension de l'éducation secondaire et supérieure, en même temps que l'inclusion de la littérature contemporaine dans le cursus universitaire.

On ne saurait négliger non plus des raisons commerciales ou publicitaires qui affectent de façon significative même des genres dits mineurs, comme la poésie. Ainsi, l'expansion de la lecture et de l'industrie du livre a conduit au développement d'une « politique littéraire » presque toujours agressive, menée en particulier au moyen d'anthologies. Au début des années trente, celle de Gerardo Diego, avec les « poétiques » liminaires où les écrivains sélectionnés exposent les principes de leur art, marque des règles qui seront imitées par les anthologies suivantes comme s'il s'agissait d'un rite. Un exemple suffira : celui de l'une des plus remarquées, impulsée dans les années soixante à des fins d'autopromotion de leurs spécificités par Jaime Gil de Biedma et son cercle immédiat. Les poètes ajoutent ainsi à leur profil esthétique, plus ou moins secret, une dimension polémique, prolongeant une tradition séculaire et se greffant sur la configuration socialisée et idéologique de la littérature à partir du romantisme. Il est évident que tant l'appréciation de la tradition littéraire que la description, l'interprétation et le jugement d'actualité

muy emocionado, y me dijo con voz temblorosa: "Está visto que sólo los poetas deben hablar de los poetas". Sobre sus cursos se dicen muchas cosas. Y yo a todos digo lo mismo: habla con juicios de poeta, desde su posición, a veces intransigente, a veces justa, pero en su sitio. ¡Qué le vamos a hacer si tiene que hacer de profesor!" (*ibid.*, p. 452, 12 août 1948).

V. Antonio Carreira, « Luis Cernuda, crítico », dans James Valender (ed.), *Entre la realidad y el deseo*, Madrid, SECC y Residencia de Estudiantes, 2002, p. 417-433.

18. « Quien por placer no lea, que no me lea » (Jaime Gil de Biedma, « Nota preliminar », *El Pie de la letra. Ensayos 1955-1979*, Barcelona, Crítica, 1980, p. 12).

constituent des champs de discussion où écrivains et poètes jouent très fréquemment le tout pour le tout ¹⁹.

6. CORPUS

Dans la perspective ouverte par les questions qui viennent d'être soulevées, la recherche exposée dans les pages qui suivent porte sur la conceptualisation du sens dans la critique espagnole du XX^e siècle. Le champ d'analyse est constitué par un corpus nécessairement sélectif, constitué par les essais les plus remarquables de Juan Ramón Jiménez, Jorge Guillén et Jaime Gil de Biedma. Notre choix a été de relever les phénomènes du sens directement à travers les expériences concrètes de lecteurs qualifiés, puisqu'il s'agit aussi de poètes. Ces pratiques herméneutiques ont été consignées dans divers écrits et déclarations, mais, surtout, dans des exercices d'analyse et d'interprétation de textes. Notre recherche s'inscrit donc dans le domaine de l'histoire de la critique, ainsi que dans celui de l'histoire littéraire, la réflexion de ces trois poètes portant souvent sur des auteurs et des œuvres qui appartiennent à d'autres temps et à d'autres langues.

La sélection de Jiménez, Guillén et Gil de Biedma, qui peut paraître arbitraire – l'on aurait pu inclure dans cette recherche d'autres poètes-lecteurs – obéit à des impératifs divers. Ces trois écrivains que l'on définit d'habitude comme « cérébraux » ou « intellectuels » forment une famille poétique hétérogène et pas toujours en bons termes, *mal avenida*, comme disent les Espagnols. L'évolution de leurs œuvres, considérées à des degrés divers comme difficiles, semble dessiner une chaîne d'assimilations et de rejets qui rappelle quelque peu l'« angoisse de l'influence » étudiée par Harold Bloom. Cependant, un examen conjoint des écrits critiques de ces trois auteurs permet d'obtenir une image globale du questionnement sur le sens au cours d'une période déterminée. On appréciera mieux, une fois fixée l'image complète, les tendances particulières de chacun d'eux, ainsi que les traces d'autres processus historiques, notamment ceux liés à l'intériorisation de l'écriture, facteur décisif dans l'évolution de la littérature contemporaine dont plusieurs aspects importants sont abordés dans leurs textes critiques. C'est autour des questions suscitées par l'expansion de la « culture écrite » que nous avons essayé d'articuler l'exposé de leurs idées.

19. Jaime Gil de Biedma, *Conversaciones*, Barcelona, El Aleph, 2002, p. 75-76. Sur les campagnes publicitaires du groupe de Barcelone – « poner tienda », selon l'expression de l'éditeur Carlos Barral –, v. Miguel Dalmau, *Jaime Gil de Biedma*, Barcelona, Circe, 2004, p. 136-150.

V. les réactions de Guillén – l'une des victimes de ces opérations – dans sa correspondance avec Oreste Macrì, *Cartas inéditas (1953-1983)*, ed. L. Dolfi, Valencia, Pre-textos, 2004, p. 109-110, 124, 263, lettres du 14 octobre 1960, 14 avril 1961 et 14 juin 1970.

Nous avons porté une attention particulière à une série réduite de textes essentiels. Parmi ceux de Juan Ramón Jiménez, nous avons sélectionné les trois conférences prononcées en Amérique dans les années quarante et cinquante («Poesía y literatura», «Poesía cerrada y poesía abierta» et «El romance, río de la lengua española»), en y ajoutant les enregistrements et les notes prises par les étudiants durant les cours donnés en 1953 à l'Université de Porto Rico. De Jorge Guillén, nous avons retenu *Lenguaje y poesía*, le volume où sont recueillies les conférences données à Harvard durant l'année universitaire 1957-1958, l'échantillon le plus complet de sa critique arrivée à maturité. Pour ce qui est de Jaime Gil de Biedma, nous nous centrons sur la compilation d'essais intitulée *El Pie de la letra*, où il esquisse sa vision de la trajectoire de la poésie espagnole des XIX^e et XX^e siècles en se fondant sur les apports de Luis Cernuda et de Jorge Guillén²⁰.

Aussi aborderons-nous parfois quelques aspects de l'œuvre poétique de ces trois auteurs. Leurs poèmes respectifs constituent sans aucun doute le contexte le plus utile pour comprendre leur production critique, à laquelle ils sont intimement liés. De fait, les deux versants de l'œuvre des trois écrivains montrent une cohérence et une homogénéité profondes, les traces d'une même impulsion créatrice – ce qui justifie en partie l'idée que seul le poète mérite de pratiquer l'exercice critique.

20. V. Juan Ramón Jiménez, *El Trabajo gustoso*, 1961, et *El Modernismo. Apuntes de curso* (1953), 1999 ; Jorge Guillén, *Obra en prosa*, 1999 ; Jaime Gil de Biedma, *El Pie de la letra*, 1980.

PREMIÈRE PARTIE

SENS ET ÉCRITURE

SENS, INTERPRÉTATION, CRITIQUE

Isotopies. — Effets et intentions. — « Cercle herméneutique », « lieux parallèles » et quelques détournements de sens. — Types et implications. — Un modèle poétique : les « systèmes descriptifs ». — Critique et interprétation. — Sur l'herméneutique. — La notion de « littérature » et l'histoire. — Sur la critique littéraire en Espagne.

Parmi les nombreuses définitions du « sens », nous suivrons celle, d'ordre sémiotique, qui postule que le « sens » renvoie, pour l'essentiel, à une relation d'équivalence. Cette relation peut s'établir entre des éléments homogènes – par exemple, des mots de signification voisine appelés traditionnellement synonymes – ou entre des éléments hétérogènes, appartenant à différents plans de l'analyse linguistique et discursive. Les éléments en relation d'équivalence peuvent évidemment appartenir à des plans linguistiques supérieurs à celui du mot. Le sens peut donc se localiser soit au niveau de la phrase, plan supérieur de l'analyse grammaticale, soit sur le plan du texte, comme dans les pratiques poétiques de l'amplification, la glose, la parodie. L'équivalence de sens peut également s'établir entre des éléments hétérogènes : soit entre un mot et un texte, comme dans quelques définitions de dictionnaire, d'encyclopédie, soit dans les modalités rhétoriques de la paraphrase, l'illustration ; soit encore entre un texte et un mot, par exemple dans les genres de l'énigme ou de la devinette, de même que dans diverses pratiques dénominatives ou de classification : description thématique, détermination de clichés, étiquetage ou intitulé¹.

C'est peut-être parce que cette relation d'équivalence entre éléments hétérogènes consiste, de façon implicite ou explicite, dans une verbalisation, dans la génération d'un corps discursif, aussi bien le

1. V. Umberto Eco, *Lector in fabula* [1979], trad. Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1985 ; Jean-Marie Klinkenberg, *Précis de sémiotique générale*, Paris, Seuil et De Boeck Université, 2000. Sur la distinction de la *signification* linguistique et du *sens* discursif, v. François Rastier, *Arts et sciences du texte*, Paris, Puf, 2001, p. 13-50.

discours que le sens possèdent une capacité *élastique* similaire, comme l'écrivent Algirdas J. Greimas et Joseph Courtés, pour qui les opérations de traduction et de paraphrase (attentives aussi bien au message qu'à l'intention de l'émetteur) constituent ses manifestations par excellence². Synthèse et analyse, expansion et condensation, développement d'éléments présupposés ou implicites, et traduction vers de nouveaux registres ou vers des paradigmes équivalents, constitueront ainsi les règles de la compréhension et du jeu interprétatif. Et si tout discours est ouvert aux possibilités de l'amplification et de la condensation, le discours poétique le sera *a fortiori*, puisque la manipulation, élaborée ou inconsciente, de motifs, formules et clichés, y favorise des opérations d'expansion, d'imitation et de transformation stylistique et générique. Dans une perspective littéraire le principe d'équivalence peut se comprendre, selon Michael Riffaterre, comme principe de « substituable »³.

La conception générale du sens comme relation substitutive d'équivalence entre éléments peut s'appréhender à partir d'un des deux pôles qui la constituent. Dans la perspective de l'établissement d'une relation significative, le sens d'un élément sera déterminé par sa relation avec d'autres, exprimés ou pas, particuliers ou génériques. La compréhension admet, évidemment, des modulations de profondeur et de pertinence. Parallèlement, la détermination du sens, sans s'annuler comme telle, ne pourra jamais être complète, elle restera toujours ouverte, étant donné que la chaîne des équivalences substitutives est virtuellement interminable, toujours soumise à l'établissement de nouvelles paraphrases, ou de nouveaux titres : comme l'enseigne Peirce, tout signe possède un interprétant qui est à son tour un signe avec son propre interprétant. Les ensembles du sens sont donc, d'une certaine façon, des « ensembles flous »⁴.

Le territoire des phénomènes de sens, dont se sont occupées des disciplines très diverses – linguistique, logique, psychologie, philosophie,

2. Selon Greimas et Courtés, « Le concept de *sens* est indéfinissable. Intuitivement ou naïvement, deux approches du sens sont possibles : il peut être considéré soit comme ce qui permet les opérations de paraphrase ou de transcodage, soit comme ce qui fonde l'activité humaine en tant qu'intentionnalité ». À son tour, l'*élasticité* est la propriété en vertu de laquelle « des unités discursives de dimensions différentes peuvent être reconnues comme sémantiquement équivalentes » (Algirdas J. Greimas et Joseph Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1993, s.v.)

3. "[A]ny trope or figure substitutes an expression for another wording that it presupposes [...]: a text can be understood as the transformation into larger and more complex components of a simpler initial predication" (Michael Riffaterre, *Fictional Truth*, Baltimore, Johns Hopkins, 1993, p. 130-131).

4. V. Charles S. Peirce, *Écrits sur le signe*, éd. Gérard Deledalle, Paris, Seuil, 1978 ; Umberto Eco, *Les Limites de l'interprétation* [1990], trad. Myriem Bouzahr, Paris, Grasset, 1992, p. 237-252 et 368-383 ; Jean-Marie Klinkenberg, *Précis de sémiotique...*, p. 101-105.

anthropologie – est vaste et déborde les limites de notre travail. Nous nous bornerons dans les pages qui suivent à revenir sur les postulats antérieurs pour les appliquer au domaine de la critique et de l'interprétation littéraires, afin de pouvoir ensuite développer notre problématique. Notre exposé développera succinctement trois axes : la construction du sens textuel ; la dialectique entre les intentions et les effets du texte dans la détermination des équivalences du sens ; et les processus qui ont conduit à la constitution de l'histoire et de la critique littéraire.

1.1 ISOTOPIES

Un point fondamental dans les théories sémiotiques est la conception du texte comme une *unité* dotée de « cohésion » et de « cohérence ». Ainsi l'instrument essentiel pour l'analyse du sens est le concept d'isotopie établi par Algirdas Julien Greimas, qui postula la présence dans le texte d'une série d'éléments sémantiques récurrents. Celui-ci devient alors un « ensemble redondant », ce qui permet sa lecture uniforme. Le concept d'isotopie peut être concrétisé de plusieurs façons, parce que, d'un côté, il y a différents types d'isotopies, et, d'un autre côté, les récurrences sémantiques qui conforment l'unité textuelle admettent une série de variations. *Cohésion* et *cohérence* sont les deux propriétés qui se dégagent de cette vision du texte comme ensemble unitaire. La cohésion textuelle maintient à l'égard de la cohérence les mêmes rapports que la forme à l'égard du contenu. La cohésion textuelle se manifeste dans les rapports formels des composants verbaux : déictiques, anaphores, cataphores, élisions, etc. Pour sa part, la propriété de cohérence présuppose la « pertinence » du texte. Elle implique déjà une actualisation interprétative de son sens⁵.

Comme l'écrit Umberto Eco, un texte est un tissu composé d'interstices à remplir : au-delà de son support matériel, le texte ne consiste qu'en un processus d'actualisation de son sens, que seul le récepteur peut accomplir. En principe, les valeurs de signification de tout discours sont potentiellement infinies. C'est la raison pour laquelle l'établissement d'une isotopie textuelle est indispensable pour l'interprétation.

Pour les théories sémiotiques, le sens unitaire du texte jaillit de la réponse active du récepteur : c'est toujours lui qui en établit le sens en lançant un processus d'interprétation. Dans sa confrontation avec un texte concret, le récepteur doit faire une sélection des éléments pertinents et des éléments secondaires, c'est-à-dire qu'il doit établir une *hiérarchie* d'implications. Selon Umberto Eco, le sujet d'un texte résulte du postulat d'une unité isotopique au cours du processus de son interprétation. Le concept de « topic » est très proche d'autres concepts

5. V. Algirdas J. Greimas et Joseph Courtés, *Sémiotique...*, s.v. ; Umberto Eco, *Lector in fabula*, 1985, p. 13-29. Quelques typologies dans François Rastier, *Sémantique interprétative*, Paris, Puf, 1996, p. 87-127.

critiques qui opèrent dans des dimensions sémantiques analogues : argument, motif, thèse, thème ou *topos* au sens littéraire du terme⁶.

Les *sens implicites* sont une des dimensions où l'on peut percevoir la nécessité d'une collaboration entre le texte et les récepteurs. Cependant, l'articulation des sens « indirects » (présuppositions, sous-entendus) dans la surface textuelle est diverse. Les hypothèses de sens sont plurielles. En tout cas, les constructions interprétatives posent toujours le problème de leur plausibilité, puisqu'elles agissent de façon simultanée à plusieurs niveaux d'analyse. Même le texte comme unité peut devenir l'objet d'autres équations de sens, d'ordre supérieur. Ces différentes hypothèses interfèrent : les rapports d'équivalence sont emboîtés les uns dans les autres. Les choix au niveau du mot ont des effets au niveau des phrases ; les choix au niveau des genres et des lignes culturelles ont des conséquences sur les choix lexicaux. La rhétorique fournit une série d'instruments adéquats pour l'analyse des stratégies textuelles⁷.

1.2 EFFETS ET INTENTIONS

Le sens est constitué par une structure complexe de rapports entre les différents éléments qui composent la situation communicative, donc par une constellation d'équivalences dont le tracé de la figure admet des exécutions variables. Dans la pratique de l'interprétation, ces différentes composantes peuvent être hiérarchisées suivant des méthodes et des théories diverses. La construction du sens peut ainsi s'appuyer soit sur les intentions de l'émetteur du message, soit sur les divers effets induits sur les récepteurs, soit sur la structure autonome du message lui-même. Dans tous les cas, les façons de conceptualiser le sens du texte et son insertion dans la situation de communication ont généré différentes techniques interprétatives, qui ne sont pas sans influence les unes sur les autres.

Certaines poétiques du romantisme ont insisté sur l'influence émotionnelle qu'exerce le poème sur ses récepteurs. Au sein de ces théories, la dimension esthétique est devenue le complément d'une

6. « Déterminer le *topic* signifie avancer une hypothèse sur une certaine régularité de comportement textuel. Ce type de régularité est aussi ce qui fixe [...] tant les limites que les conditions de *cohérence d'un texte* » (Umberto Eco, *Lector in fabula*, 1985, p. 114).

V. Daniel-Henri Pageaux, *La Littérature générale et comparée*, Paris, Armand Colin, 1994, p. 77-94 ; Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso*, Barcelona, Tusquets, 2005, p. 230-237 et suiv.

7. V. Umberto Eco, *Lector in fabula*, 1985, p. 61-83 ; *Les Limites de l'interprétation*, 1992, p. 307-342 ; Oswald Ducrot, *Dire et ne pas dire*, Paris, Hermann, 1980 ; Iouri M. Lotman, *La Structure du texte artistique*, trad. Anne Fournier, Bernard Kreise, Ève Malleret et Joëlle Yong, Paris, Gallimard, 1973 ; Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'Implicite*, Paris, Armand Colin, 1998 ; Juan Ferraté, «La operación de leer», *Dinámica de la poesía*, Barcelona, Seix Barral, 1968, p. 175-214.

vision de la poésie comme expression personnelle et individuelle. D'après ces idées, la communication poétique peut se libérer des contraintes imposées par les mots, par la nature conventionnelle inhérente aux échanges linguistiques. Le sens du poème devient ainsi quelque chose proche d'une « émotion ».

Dans les études hispaniques du XX^e siècle, la représentation la plus cohérente de ces conceptions appartient aux travaux stylistiques de Dámaso Alonso et d'Amado Alonso, travaux à l'origine d'une forte impulsion des méthodes d'analyse textuelle et de la récupération de quelques concepts rhétoriques tombés en discrédit. Toutefois, jusqu'à quel point les effets pragmatiques induits par les messages verbaux font-ils partie de leurs structures de sens ? Quelques aspects des travaux stylistiques, notamment la vision de la littérature comme « communication » irrationnelle, et un concept de « style » trop dépendant de facteurs psychologico-biographiques, continuent à peser lourd sur leur bilan général, à cause de la confluence difficile de paradigmes interprétatifs hétérogènes⁸.

Les arts rhétoriques, on le sait, avaient déjà analysé en profondeur le discours du point de vue de ses effets psychologiques. Selon la rhétorique, les orateurs doivent infuser à leurs auditeurs la disposition – indignation, émulation, crainte, fureur, pitié – la plus appropriée aux objectifs de leur discours. Une réaction émotive chez les auditeurs peut rendre un orateur plus convaincant. Dans le champ littéraire, le pouvoir du langage d'induire des effets émotionnels et persuasifs se trouve à l'origine des fonctions idéologiques attribuées à certains genres. Le pouvoir émotionnel de la littérature est également la cause de la vigilance des autorités politiques, sociales et religieuses à l'égard des productions artistiques⁹.

Cette vision du phénomène littéraire comme une expérience qui va au-delà de la dimension linguistique des messages textuels est également présente dans les travaux de Félix Martínez Bonati. Selon cet auteur, ce qui distingue le discours littéraire, d'un point de vue qui va au-delà de ses composantes strictement linguistiques, c'est sa nature *imaginaire* et non pratique. Par conséquent, bien que la poésie se soit intégrée, à sa façon particulière, à l'ensemble des textes qui évoluent

8. Amado Alonso, *Poesía y estilo de Pablo Neruda* [1940], Madrid, Gredos, 1997 ; « Carta a Alfonso Reyes sobre la estilística » [1941] et « La interpretación estilística de los textos literarios » [1942], p. 95-132.

V. Dámaso Alonso, *Poesía española* [1950], p. 9-36, 167-180, 331-340. Sur les « critiques affectives » et la critique stylistique, v. William K. Wimsatt, *The Verbal Icon* [1954], Lexington, The University Press of Kentucky, 1982, p. 23-39 ; José Portolés, *Medio siglo de filología española (1896-1952)*, Madrid, Cátedra, 1986, p. 119-183.

9. Bice Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 1997 ; Hans Robert Jauss, *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, trad. Jaime Siles, Madrid, Taurus, 1986, p. 159-184.

dans les circuits de communication d'une société, la comprendre ou l'analyser exclusivement comme un « message » quelconque constituerait, selon Martínez Bonati, une simplification dangereuse et appauvrissante. Les activités poétiques sont plutôt proches du jeu et du rite. Les « messages » des textes artistiques consistent dans l'exercice (inconscient) d'une large série de codes grâce à leur insertion dans un support linguistique imaginaire. L'interprétation de l'œuvre littéraire doit donc se déployer à travers divers plans linguistiques, textuels, culturels et rhétoriques – y compris les applications allégoriques, anciennes ou modernes. La raison en est que la structure de sens des textes est variée et hétérogène. Le vrai sens d'une œuvre est, selon Martínez Bonati, une expérience que l'on ne peut pas énoncer ou formuler. En d'autres termes, l'« expérience » de l'œuvre poétique n'est pas une signification, mais une « vérité »¹⁰.

De l'autre côté du circuit communicationnel de la littérature se trouve l'*intention* comme critère de base de détermination du sens. Dans plusieurs genres, et même dans la communication linguistique ordinaire, la clef du sens est un « vouloir dire », plus ou moins perceptible, dont les récepteurs doivent tenir compte pour bien décoder le message. En revanche, en d'autres occasions, c'est la capacité autonome du langage à générer son propre sens qui a été mise en relief. Selon certaines théories, les énoncés linguistiques possèdent un sens qui se trouve hors du contrôle de celui qui les énonce. La caractérisation de ce sens textuel, parfois considéré comme indépendant et autonome, parfois comme indicatif ou symptomatique, est toujours matière à discussion – par conséquent, nous ne ferons qu'effleurer le problème. Le débat entre l'intention et le message, les deux grands modèles de détermination de sens, est ancien. Il se trouve déjà dans le corpus de la rhétorique classique, qui conseillait aux orateurs le recours alternatif à l'un ou à l'autre en fonction des circonstances concrètes d'une situation, bref, leur application raisonnée, « équitable »¹¹.

La défense la plus complète de l'intention comme critère de validité interprétative est celle d'Eric Donald Hirsch, selon qui l'idée d'un sens textuel indépendant de l'intention de l'auteur, devenue courante dans la critique littéraire du XX^e siècle, a plusieurs sources, parmi lesquelles Hirsch souligne la confusion dangereuse entre « sens », matière de l'interprétation, et « signification », matière de la critique. Les arguments en faveur de l'existence d'un sens indépendant des intentions de l'auteur sont pourtant nombreux. Hirsch en

10. V. Félix Martínez Bonati, *La Estructura de la obra literaria* [1960], Barcelona, Ariel, 1983 ; *El «Quijote» y la poética de la novela*, Alcalá de Henares, CEC, 1995, p. 180-181 et 204-205.

11. V. Kathy Eden, *Hermeneutics and the Rhetorical Tradition*, New Haven, Yale University Press, 1997, p. 7-19.

fait une énumération rapide avant de les réfuter les uns après les autres. Les arguments qui insistent sur les changements de sens textuel au cours du temps, sur les échecs expressifs, sur l'inconscience de l'auteur des implications de ses œuvres, ou sur l'existence d'implications cachées, refoulées ou implicites, ont eu comme conséquence, dans d'importants ouvrages critiques contemporains, d'établir le libre jeu sémantique du langage comme critère interprétatif principal. Pourtant, selon Hirsch, cette attention accrue portée aux textes n'est pas incompatible avec le maintien de l'intention de l'auteur comme critère interprétatif principal. Le sens n'est pas propre aux mots, mais à la *conscience* que quelqu'un a des mots, car le sens ne peut n'être qu'une construction d'équivalences. Étant donné que cette construction doit émaner de quelqu'un, il semblerait plus juste de l'attribuer aux auteurs des textes plutôt qu'à leurs interprètes successifs, plus ou moins fidèles, ou bien aux mots considérés en eux-mêmes ¹².

C'est la raison pour laquelle la notion de « finalité » devient, selon Hirsch, particulièrement utile dans la détermination du sens général d'un texte. Le sens « final » d'un discours est d'habitude étroitement lié aux types d'action qu'il envisage d'accomplir. De ce point de vue, le sens d'un texte dépend de son inscription pragmatique dans une situation de communication concrète, celle qui est implicitement exposée dans les « genres intrinsèques », ces idées générales, souvent implicites, qui guident le développement du discours et qui leur donnent un titre : convocation, oraison funèbre, lettre de rupture, thèse... En raison de cette perspective pragmatique sur le sens du texte, les concepts de finalité et de genre intrinsèque sont à mettre en rapport avec la théorie des « genres de discours » du critique russe Mikhaïl Bakhtine pour qui les sens des énoncés dépendent des actions qu'ils accomplissent, donc des intentions générales des énonciateurs et de la prévision de clôture de leurs messages, prévisions qui orientent leurs choix stylistiques et en facilitent la compréhension ¹³.

1.3 « CERCLE HERMÉNEUTIQUE », « LIEUX PARALLÈLES » ET QUELQUES DÉTOURNEMENTS DE SENS

Umberto Eco s'est montré favorable à l'utilisation de l'intention comme critère interprétatif. Mais dans la mesure où les textes sont interprétés, « joués », par les lecteurs sous des perspectives particulières, leur sens peut être diversement construit, moyennant une série

12. V. Eric D. Hirsch, *Validity in Interpretation*, New Haven, Yale University Press, 1967, p. 1-23 ; Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie*, Paris, Seuil, 1998, p. 90-110.

13. V. Eric D. Hirsch, *Validity in Interpretation*, p. 78-102 ; Mikhaïl Bakhtine, « Les genres du discours » [1953], *Esthétique de la création verbale*, trad. Alfreda Aucouturier, Paris, Gallimard, 1984, p. 263-308.

d'opérations que le sémioticien passe en revue. Le rapport entre sens et intention peut être éclairci grâce à quelques exemples de « mauvaise interprétation »¹⁴.

On en voit une bonne illustration dans les cahiers du linguiste Ferdinand de Saussure analysés par Jean Starobinski. Dans ses notes personnelles, de Saussure consigne une série d'allitérations, de répétitions et de récurrences diverses dans des œuvres poétiques anciennes. Ces régularités inattendues lui suggèrent la présence dans ces textes d'un deuxième système « constructif », indépendant des principes métriques. Pour rationaliser ces récurrences, le linguiste établit une famille complexe de notions, autour du concept d'« anagramme ». Grâce à ses recherches, il conclut que ces poèmes sont construits à partir de la réutilisation des composants d'un mot-noyau, dont le linguiste s'efforce vainement à définir les règles d'expansion. Bien que Ferdinand de Saussure n'ait pas réussi à déterminer une règle incontestable et précise pour la génération de ces récurrences, il a continué sa quête dans plusieurs textes anciens et modernes, en vers et en prose, sans jamais renoncer à ses anagrammes¹⁵.

Des jeux interprétatifs semblablement détournés peuvent s'appliquer aussi à des éléments sémantiques. Umberto Eco désigne comme « sémiosis hermétique » une interprétation textuelle fondée sur l'utilisation libre et non discriminée des procédés de substitution rhétorique. Courant intellectuel qui traverse toutes les époques, l'hermétisme rejette les principes logiques de l'identité, de la non-contradiction et du « tiers exclu ». L'hermétisme pense la vérité comme quelque chose de caché, comme un secret, plein de mystère, qui se trouve partout et nulle part, qui participe de tout et que toutes les choses reflètent. Pour ce type d'interprétation, la similitude est le critère essentiel : compte tenu du principe mystique de la communication et sympathie universelles, il suffit de la simple juxtaposition de deux mots pour que l'interprète perçoive entre eux, ou entre leurs référents, une ressemblance dissimulée. Du fait du soupçon constant d'un secret latent, le processus d'interprétation devient infini : la perception d'équivalences ne saura jamais s'arrêter parce que tout signe renvoie à d'autres signes ou, comme l'écrit Umberto Eco, parce que « ce que l'on pensait être la signification d'un signe est en

14. Umberto Eco, *Les Limites de l'interprétation*, 1992, p. 19-47.

15. Ainsi, dans le passage de Virgile où Énée se voit chargé du transfert des pénates troyens (II, 268-297), il trouve, pour le mot-noyau «Priamides», les combinaisons «*prima quies / perque pedes / pupibus ignes / plurima muros / ex-promere voces*». Pourtant, le linguiste ne cesse de trouver dans le même passage de nouvelles séquences récurrentes – par exemple, huit anagrammes du mot-clé «Hector», qu'il avait rejeté en le considérant comme trop commun ; v. Jean Starobinski, *Les Mots sous les mots* [1971], Limoges, Lambert-Lucas, 2009, p. 53-55 et 79.

fait le signe d'une signification de plus. » C'est pourquoi, selon le sémioticien, des constructions interprétatives plus utiles et moins risquées, comme celles qui se fondent sur les efforts d'auto-validation d'une isotopie hypothétique, sont préférables à la dérive infinie de l'hermétisme. Nous pouvons dès lors voir dans le « cercle herméneutique » un modèle approprié des rapports d'équivalence du sens, tout aussi bien qu'une méthode éprouvée pour la résolution des problèmes de l'interprétation ¹⁶.

Le principe du cercle herméneutique postule l'équivalence entre un élément donné du texte et le texte dans son ensemble, c'est-à-dire un rapport entre le tout et les parties. Par conséquent, pour la résolution de difficultés ponctuelles, l'interprète doit avoir recours à leurs contextes les plus proches, aux « passages parallèles » qui permettent d'établir un paradigme interprétatif fiable. Ces « lieux parallèles » capables d'éclairer une expression obscure, se trouvent dans le contexte immédiat de la difficulté en question, ainsi que dans des contextes plus larges, comme la littérature de la même époque, d'autres textes du même genre, d'autres œuvres du même auteur. La méthode se fonde aussi bien sur des équivalences entre des mots qu'entre celles qui s'établissent entre les choses désignées par les mots. Dans tous les cas, la méthode du parallélisme présuppose la conviction dans la cohérence de l'auteur et dans la validité de l'intention comme critère interprétatif. À cet égard, il faut remarquer que même la constatation d'une série d'incongruités ou de contradictions au sein d'une œuvre donnée ne peut être établie qu'à travers la méthode des « lieux parallèles ».

Le rapport entre le texte et ses parties offre pourtant des particularités plus complexes. Le principe du cercle peut devenir une prison pour l'interprète, car la compréhension du tout est la condition préalable pour une perception correcte des parties, en même temps que c'est de l'interprétation des parties que dépend toute vision générale du texte. C'est la raison pour laquelle les hypothèses interprétatives présentent souvent un dangereux caractère d'« auto-confirmabilité » : une fois pris le parti d'une équivalence sémantique générale donnée, les opérations interprétatives généreront des arguments *ad hoc* qui, à tort ou à raison, ne pourront que la confirmer.

La détermination du tout et des parties est donc un processus réciproque. Pourtant, même si la certitude d'une interprétation correcte ne pourra jamais être complètement acquise, il semble possible de

16. « [P]lus qu'un paramètre qu'il conviendrait d'utiliser afin de valider l'interprétation, le texte est un objet que l'interprétation construit au cours de l'effort circulaire qui consiste pour elle à se valider à partir de ce qu'elle façonne comme son résultat. Je n'éprouve aucune honte à admettre que je définis de la sorte le vieux et encore valide "cercle herméneutique" » (Umberto Eco, « La surinterprétation des textes », *Interprétation et surinterprétation*, Paris, Puf, 1996, p. 59 ; citation p. 43).

déterminer, parmi les différentes interprétations d'un texte donné, une hiérarchie des solutions les plus probables et les plus économiques¹⁷.

1.4 TYPES ET IMPLICATIONS

Le concept de *validité* est ainsi la clef de voûte de la théorie de Hirsch, à qui l'on doit une présentation complète des problèmes et des enjeux de l'interprétation, tels qu'ils s'appliquent à n'importe quel genre de textes. Dans la théorie de Hirsch, l'interprétation est décrite comme l'établissement d'un rapport d'équivalence qui, d'un côté, respecte le dessein de l'émetteur et, d'un autre côté, s'établit suivant les conventions qui assurent la possibilité de communication. Selon Hirsch, le sens (*meaning*) est donc un *type* « intentionnel » et « conventionnel ». Un type, c'est un modèle idéal qui permet de réunir une série ouverte d'individus aux traits particuliers. Comme ils peuvent représenter plus d'un individu, les types sont à même d'accueillir de nouvelles occurrences, d'instances différentes. En fait, la problématique des types interprétatifs est aussi d'ordre philosophique et pleinement actuelle dans le champ de l'épistémologie, car elle porte sur la question de la reconnaissance de l'identique à travers les différences.

Les types de Hirsch sont ainsi définis et en même temps ouverts. Ils sont définis parce que l'on peut toujours déterminer si un individu y appartient ou pas ; ils sont ouverts parce qu'un type peut être représenté par plus d'une instance. La raison en est que les types possèdent une série de traits implicites, ou *implications*, de la même façon qu'un tout est composé de parties indépendamment de la conscience que nous en avons. Mais les types ont aussi une série d'« interstices », de cases vides, d'attentes non explicites, ce qui leur permet d'adopter des individus nouveaux ou différents. Dans tout processus de typification, il y aura toujours une série de traits distinctifs qui permettent la reconnaissance, et une zone ouverte d'attentes vagues, non examinées, informulées, qui sont censées être compatibles avec la structure générale du type¹⁸.

17. V. Eric D. Hirsch, *Validity in Interpretation*, p. 68-77 ; Jean Starobinski, *L'Œil vivant II*, Paris, Gallimard, 1970, p. 66-81 et 154-169 ; Peter Szondi, *Introduction à l'herméneutique littéraire*, trad. Mayotte Bollack, Paris, Cerf, 1989, p. 95-108.

18. "Verbal meaning is whatever someone has willed to convey by a particular sequence of linguistic signs and which can be conveyed (shared) by means of those linguistic signs" (Eric D. Hirsch, *Validity in Interpretation*, p. 31) ; "a type is an entity that has a boundary by virtue of which something belongs to it or does not, and it is also an entity which can be represented by different instances or different contents of consciousness" (*ibid.*, p. 50). "A verbal meaning is a willed type" (*ibid.*, p. 51) ; "implications lie within the meaning as a whole and are circumscribed by some kind of boundary which delimits that meaning. [...] An implication belongs within a verbal meaning as a part belongs to a whole" (*ibid.*, p. 64) ; "An implication belongs to a meaning as a trait belongs to a type" (*ibid.*, p. 66). Pour un examen du sens (*meaning*) comme « idée » (*type idea*), v. *ibid.*, p. 265-274.

D'une certaine façon, le rapport entre le type et ses instances est le même que le rapport entre un mot et sa définition lexicographique. Dans une définition lexicographique, on peut toujours déterminer davantage les éléments sémantiques qui la composent, bien que demeurent quelques zones d'ombre, quelques espaces imprécis dans la définition. Pour sa part, un type littéraire est composé d'une série d'implications génériques, qui peuvent être amplifiées ou développées. Plus un type se concrétise, plus il devient précis et limité, sans que disparaisse une incertitude générique, car un type ne peut pas devenir un cas unique¹⁹. Selon Hirsch, la concrétisation des implications génériques est un problème majeur pour l'interprétation, puisque tout rapport de sens est une construction du récepteur, qui se doit de choisir les implications les plus « valides ».

Comme les rapports de sens peuvent s'établir à différents niveaux analytiques, il y a dans la théorie de Hirsch plusieurs modalités de signification. Toutes ces modalités ne peuvent être validées par l'interprète, car elles ne possèdent pas le même degré de pertinence. Hirsch établit de ce point de vue une différenciation fondamentale entre sens (*meaning*) et signifiante (*significance*). Nous insisterons plus tard sur le fait que certains de ces rapports de sens constituent l'objet de l'interprétation valide, tandis que d'autres, non intentionnels, non conventionnels, constituent l'objet de la critique. En tout cas, il est évident que l'appartenance d'un texte à ce que nous appelons littérature multiplie les problèmes de l'interprétation.

1.5 UN MODÈLE POÉTIQUE : LES « SYSTÈMES DESCRIPTIFS »

Le concept de « système descriptif » proposé par Michael Riffaterre peut nous servir d'exemple de l'application des rapports d'équivalence à des textes poétiques. Selon Riffaterre, un système descriptif est un type, un modèle idéal, dont l'énonciation peut se comparer à la définition encyclopédique d'un « mot-noyau ». Tout le « système » est composé d'éléments hétérogènes : des mots, des phrases, des citations, des emblèmes, des stéréotypes, des textes. Les éléments qui composent le système entretiennent des rapports métonymiques avec leur mot-noyau. De façon bien plus marquée que dans les échanges linguistiques courants, dans le langage poétique, chaque composante du « système descriptif » peut se substituer à l'ensemble du système. Leur fonctionnement peut donc se comparer aux rapports conventionnels (c'est-à-dire non référentiels) qui se nouent entre chacune des composantes d'une allégorie, dont le centre gravitationnel serait son noyau sémantique. De cette façon, le lecteur est à même d'actualiser les « cases vides » de la

19. *Ibid.*, p. 270.

surface du texte grâce aux autres éléments du système, auxquels le texte fait allusion, qu'il garde dans sa mémoire ²⁰.

Comme les types de Hirsch, le « système descriptif » est une abstraction qui ne se manifeste qu'à travers ses actualisations concrètes. Dans les travaux de Riffaterre, héritiers de la sémiotique de Peirce, le sens est décrit comme le rapport qui permet de relier les significations successives des unités linguistiques qui composent le texte avec l'unité ou l'ensemble qui permet de les appréhender rétrospectivement comme des variations sur un modèle implicite. Le sens du texte est donc un *sens indirect* : tandis que sur le plan linguistique, les unités qui le composent semblent représenter la diversité du réel et exercer une fonction mimétique plus ou moins prolixe ou précise, sur le plan sémiotique, elles tournent autour d'une seule et même idée invariante, une « matrice » implicite, mais omniprésente. Selon Riffaterre, le langage poétique est le résultat de la transformation d'un noyau germinal, quelquefois un seul mot-clé, en une longue et complexe périphrase qui actualise la matrice, par le biais d'une série de registres et à travers un jeu de variantes. De ce fait, le texte littéraire devient un monument caractérisé par sa surdétermination, ce qui lui confère un contrôle total sur le processus de sa réception ²¹.

Selon Riffaterre, la dynamique du sens en poésie est analogue à celle qui se produit dans l'interprétation d'une métaphore *in absentia* : seul un dernier regard rétrospectif est capable de révéler l'unité et la cohérence globales de ce qui semblait abscons ou disparate au cours du développement du texte. Plus cette cohérence aura paru improbable, plus le texte deviendra surprenant, efficace et saisissant. Par conséquent, ce qui rendrait compte de la nature poétique d'un texte, ce qui expliquerait pourquoi il est quelque chose de plus qu'un simple message à utiliser puis à jeter, ce serait cette singularité structurale, qui est le garant de la pérennité du poème :

La production du sens par le lecteur ne résulte pas d'une découverte progressive simultanée au développement du poème, ni de l'accumu-

20. En voici un exemple : « Le concept d'« arbre », avec [...] ses diverses implications littérales ou métaphoriques, fournit au locuteur un modèle idéal d'associations familières : des racines, tant littérales que métaphoriques, au feuillage, comme ombrage ou résidence des oiseaux, ou des pensées (si l'arbre représente l'homme) aux variations thématiques sur l'arbre comme microcosme – le passé, s'il symbolise un témoin éternel, ou l'avenir, comme l'image du chêne qui est en puissance niché tout entier dans le gland, et ainsi de suite » (Michael Riffaterre, « L'illusion référentielle », dans Roland Barthes, Leo Bersani, Philippe Hamon *et alii*, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, p. 111).

21. « *This formal and semantic unity, which includes all the indices of indirection, I shall call the significance. I shall reserve the term meaning for the information conveyed by the text at the mimetic level. From the standpoint of meaning the text is a string of successive information units. From the standpoint of significance the text is one semantic unit* » (Michael Riffaterre, *Semiotics of Poetry*, Bloomington, Indiana University Press, 1978, p. 2-3).

lation aléatoire d'associations verbales ; elle résulte d'un mouvement de va-et-vient à travers le texte, mouvement qu'impose la dualité même des signes, agrammaticaux comme mimésis, mais grammaticaux dans le réseau de la signifiante. Ce va-et-vient d'une valeur à l'autre du signe, cette alternance répétée de révélation et d'éclipse de la signifiante [...], cet aller et retour, ou mieux, cette circularité sémiotique, voilà ce qui caractérise la pratique signifiante qu'on appelle poésie. Dans l'esprit du lecteur, elle se traduit par un perpétuel recommencement, par des certitudes qu'il n'acquiert que pour les perdre aussitôt, à chaque effort, à chaque tentative de retrouver, de prolonger l'illumination de la signifiante ; c'est pour cela qu'un poème est toujours relu, et c'est pour cela qu'il ne cesse jamais de fasciner.²²

Voici une description qui ne peut pas s'appliquer à n'importe quel type de texte, mais dans laquelle un lecteur, quel qu'il soit, reconnaît intuitivement un poème. Cependant, il est tout aussi évident qu'une telle description convient également à des pratiques verbales complètement différentes, qu'elle n'est pas du tout exclusive, peut-être même pas caractéristique, de l'œuvre poétique. En d'autres mots, bien que « circularité sémiotique » paraisse une définition pertinente et précise de « la pratique signifiante que l'on appelle poésie », on peut inverser l'ordre des éléments de la définition et soutenir qu'en poésie, d'autres facteurs entrent aussi en jeu, comme ils le font dans le champ, supérieur et plus confus encore, de ce que l'on appelle littérature²³.

La détermination de la notion de littérature est une opération *critique*, et par conséquent soumise à des processus historiques et culturels divers. Ces interrogations nous conduisent à reprendre notre recherche vers le domaine des disciplines qui se sont spécialisées dans l'analyse et la valorisation des œuvres.

1.6 CRITIQUE ET INTERPRÉTATION

La critique et l'interprétation ont plusieurs domaines, activités et instruments en commun, ce qui a favorisé l'influence de l'une sur l'autre au cours du temps. Leurs problèmes, leurs méthodes et leurs concepts remontent aux origines des arts et des sciences du texte. Le contexte humaniste où toutes les deux se situent, à côté de la grammaire, de la logique, de la rhétorique et de la poétique, est traversé d'interférences et de conflits depuis toujours. Le vocabulaire technique de n'importe laquelle de ces disciplines prouve ce long processus d'influence réciproque. Hans Robert Jauss a montré à ce sujet comment les trois valeurs du mot grec *hermèneúein* (exprimer, expliquer, traduire), à l'origine des

22. Michael Riffaterre, *Sémiotique de la poésie*, trad. Jean-Jacques Thomas, Paris, Seuil, 1983, p. 207-208.

23. V. Fernando Lázaro Carreter, «La literatura como fenómeno comunicativo», *Estudios de lingüística*, Barcelona, Crítica, 2000, p. 173-192.

trois dimensions de l'interprétation et de la critique (la compréhension du texte, les techniques d'explication de son sens, les pratiques d'application du texte à la situation concrète de l'interprète) se sont diversement articulées les unes par rapport aux autres au cours du temps ²⁴.

De la longue histoire de la critique interprétative, nous voudrions simplement retenir un thème, une famille d'images soulignée par Kathy Eden : celle qui présente le processus d'interprétation comme le voyage d'Ulysse, le retour conflictuel d'un étranger dans sa propre demeure. Et en effet, les parcours de l'interprétation supposent, dès les commencements de la discipline, une confrontation avec l'étrange, une tentative d'appropriation, de « domestication », ou de reconnaissance, des mots de l'autre, des mots « autres » ²⁵. Cet ancien principe d'*assimilation* peut se comparer aux fonctions de la critique, telles qu'elles ont été établies dans les systèmes culturels européens dès la fin du XVIII^e siècle. Dans les trois derniers siècles, les fonctions de la critique littéraire tournent autour de l'édification d'un patrimoine culturel partagé, de la constitution d'une image collective dans laquelle les membres d'une société donnée arrivent à se reconnaître. Pourtant, la construction d'une « maison commune » est une entreprise périlleuse, promise à bien des discussions. La constitution du catalogue des productions littéraires d'une langue est un processus d'intérêt général, qui s'articule autour de l'histoire d'une « nation », et acquiert rapidement une dimension institutionnelle, à travers des programmes éducatifs, des stratégies éditoriales, des chaires universitaires, et surtout des textes critiques – qu'ils soient journalistiques, savants ou « littéraires ». C'est au long de ce processus que le concept actuel de littérature, l'ensemble de discours idéologiques et esthétiques circulant au sein d'une société qu'ils contribuent à forger et à informer, s'est mis en place.

À partir de cette perspective, disons politique, nous pouvons rendre compte d'une série de choix, d'inflexions et de nuances dans les pratiques de la critique. En littérature, l'attention aux espaces publics de l'œuvre n'est pas incompatible avec un regard attentif sur les textes. Une des composantes constitutives de l'œuvre est une vie publique latente ; de même, une société ne peut pas être bien comprise si l'on néglige de considérer ses marges poétiques de rêve, de fiction, de plaisir. Il nous semble, en conclusion, que c'est le mot de « conflit », déjà utilisé par Paul Ricœur à propos de l'interprétation, qui décrit le mieux le contexte de la critique en tant que médiatrice entre la société et la littérature ²⁶.

24. Hans R. Jauss, *Pour une herméneutique littéraire* [1982], trad. Maurice Jacob, Paris, Gallimard, 1988, p. 11-29.

25. Kathy Eden, *Hermeneutics and the Rhetorical Tradition*, p. 25-40.

26. Paul Ricœur, *De l'interprétation* [1965], Paris, Seuil, 1995, p. 28-66.

1.7 SUR L'HERMÉNEUTIQUE

Le concept d'herméneutique a été précisé par Peter Szondi et Hans Robert Jauss qui ont repris la tradition philologique et philosophique allemande dont la portée existentielle est perceptible dans l'usage des notions de « situation », « application » ou « expérience ». Dans la mesure où les travaux de Szondi et de Jauss ont pour but de construire une théorie de l'interprétation spécifiquement littéraire, la critique herméneutique est en condition d'apporter à nos recherches quelques éléments intéressants, et notamment une conception de l'œuvre comme source d'effets esthétiques dans une perspective historique changeante. Dans l'« esthétique de la réception » impulsée par Jauss, l'accent est mis sur la nature historique des phénomènes littéraires, depuis les pratiques d'interprétation jusqu'à l'idée même de littérature. Selon la tradition des recherches esthétiques, l'objet des travaux de Jauss ne porte pas tant sur les aspects intellectuels du texte que sur les sentiments, les sensations et les expériences que sa réception procure. Le pouvoir de fascination de l'art proviendrait du plaisir pur de la contemplation de l'« autre » qui exige, de la part des récepteurs, une identification imaginaire, suivie d'une prise de distance réflexive²⁷.

En ce qui concerne l'interprétation, Jauss reprend les trois dimensions herméneutiques : compréhension, explication et application. Ces trois pratiques correspondent à trois parcours possibles : la lecture simple, la détermination rétroactive du sens, et le jugement critique. Il est évident que ces trois parcours interprétatifs se font souvent de façon simultanée et interdépendante. Cependant, il y a quelques avantages à tirer de leur considération séparée, notamment en ce qui concerne les caractères spécifiquement *esthétiques* d'une œuvre, ceux qui sont les garants de l'« actualité permanente » des textes artistiques. L'analyse de l'œuvre poétique est ainsi fondée sur l'expérience réelle des textes, sur son « exécution » actuelle, sur cette « réalisation progressive de la forme » qui caractérise, selon Jauss, le processus de la réception. L'expérience d'un poème est alors un jeu de questions et de réponses entre le texte et le lecteur, une succession d'attentes frustrées ou comblées²⁸.

27. Hans R. Jauss, *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, 1986, p. 31-115.

28. « [L']analyse ne doit pas partir de la question de la signification de ce qui s'inscrit comme élément d'une forme entièrement réalisée, mais de la question de la signification maintenue ouverte dans le procès de perception que le texte, comme partition, offre au lecteur » (Hans R. Jauss, *Pour une herméneutique littéraire*, 1988, p. 360). « Le lecteur, qui réalise vers par vers le texte comme une partition et qui parvient à sa fin en anticipant sans cesse, à partir de détails, la totalité possible de la forme et du sens, perçoit la forme réalisée du poème, mais pas encore sa signification également réalisée, et encore moins le tout de son sens. [...] C'est à partir de la forme réalisée, rétro-

Mais les éléments mis en jeu dans l'expérience du poème dépendent, à leur tour, d'une série de normes sociales à caractère changeant. Le récepteur est « situé » dans un « horizon d'attente », composé d'expectations linguistiques, thématiques, génériques, etc. La parution des œuvres littéraires novatrices a pour conséquence la transformation de l'horizon des lecteurs. Cette transformation est pourtant progressive : les chefs-d'œuvre « mettent du temps » à être compris. Il est important de noter que c'est parce que l'œuvre littéraire est analysée dans la perspective de ses effets esthétiques qu'elle peut être considérée aussi dans une perspective causale, comme un agent qui provoque des transformations aussi bien artistiques qu'intellectuelles, politiques ou morales. Les horizons ouverts par une œuvre sont ainsi changeants, du point de vue de la troisième dimension herméneutique, les applications interprétatives. Ce n'est pas qu'une œuvre soit nécessairement polysémique ou ambiguë ; c'est que, selon Jauss, ses applications se développent dans le temps, et ne peuvent être perçues qu'au cours du temps, dans l'ensemble des « normes » successives que sa parution a contribué à créer. C'est la raison pour laquelle l'herméneutique doit estimer la valeur d'une œuvre sous le jour de ses horizons successifs, parmi lesquels se trouve celui du critique lui-même ²⁹.

D'une certaine façon, la dialectique du lecteur et du texte se poursuit dans celle des époques avec les lecteurs et avec les œuvres. Le jeu avec les œuvres ne se développe pas tout simplement dans le temps de la compréhension textuelle, car celles-ci évoluent aussi dans un deuxième circuit temporel, celui des normes historico-sociales qui ont régulé leurs applications pratiques successives. Nous devons souligner le caractère subjectif et historique, *existentiel*, de cette méthode interprétative, patent dans le concept d'*application*, dans le déploiement du sens textuel, par le biais d'une accommodation aux « circonstances » de sa réception. Il est possible de

spectivement, dans la réversion de la fin sur le début, du tout sur la partie, que le lecteur, dans une nouvelle lecture, cherchera et constituera la signification encore à réaliser. Ce qui résiste tout d'abord à la compréhension s'indique dans les questions laissées ouvertes par le premier passage. C'est par leur résolution que se constitue, à partir des éléments de signification singuliers, à différents égards encore indéterminés, par le travail d'interprétation au niveau du sens, une totalité comparable à celle réalisée au niveau de la forme » (*ibid.*, p. 364).

29. « À la théorie du texte "pluriel" et à l'idée d'une "intertextualité" conçue comme production infinie et arbitraire de possibilités de sens et d'interprétations non moins arbitraires, elle oppose l'hypothèse que la concrétisation progressive et historique du sens d'une œuvre littéraire suit une certaine "logique", qui s'établit dans la formation et la transformation du canon esthétique, et que le changement d'horizon des interprétations permet de faire parfaitement la part des interprétations arbitraires et la part de celles qui relèvent d'un consensus, c'est-à-dire de distinguer les interprétations seulement "singulières" et celles productrices des normes » (*ibid.*, p. 367).

voir dans ce point une influence de la tradition interprétative protestante et des techniques de prédication orale, dans la mesure où le sens est moins le résultat d'une interprétation doctrinale – littérale – du texte, que le fruit de son application, subjective et historique, aux circonstances particulières de son actualisation. Les théories interprétatives analytiques comme celle qui a été soutenue par Hirsch s'opposent frontalement à l'approche de Jauss. Selon Hirsch, les herméneutiques existentielles ne sont pas parvenues à bien distinguer entre « sens » et « signifiante » textuelle, entre ce que le texte veut dire, et ce à quoi nous pouvons appliquer ce que le texte dit³⁰.

En bref, l'herméneutique « existentielle » a mis l'accent sur la variabilité (objective) de l'interprétation, ce qui met au premier plan la dimension historique des travaux de la critique. À un moment précis dans l'évolution culturelle de l'Occident, la conscience du Temps conduit à l'émergence de la notion moderne de littérature.

1.8 LA NOTION DE « LITTÉRATURE » ET L'HISTOIRE

L'évolution sémantique du mot « littérature » est une des mutations culturelles dues au romantisme. Au début du XIX^e siècle, le terme s'applique non pas à toute « collection d'écrits », mais à des types particuliers de textes. Cette nouvelle littérature se prétend, d'un côté, autonome, artistique, originale ; de l'autre, elle entretient des rapports effectifs avec son contexte social, dans lequel elle exerce une fonction qui peut être appelée politique. C'est aussi au XIX^e siècle qu'un genre influent voit le jour, l'essai d'histoire littéraire, dont le but principal est de réfléchir sur les belles-lettres d'une « nation ». La littérature semble donc être devenue le miroir de la société, un miroir collectif qui embrasse le passé, le présent et le futur d'une population. De ce fait, elle est également sur le point d'acquiescer un nouveau statut institutionnel, diversement manifesté.

Les différentes facettes de la construction d'une histoire de la littérature espagnole ont été étudiées par José-Carlos Mainer. L'auteur souligne le jaillissement d'une nouvelle conception de la littérature, au cours du XIX^e siècle, comme expression historique d'une collectivité nationale. En Espagne, c'est à partir de 1850 que cette notion se développe en parallèle avec la conversion de la littérature en sujet d'intérêt général, en symbole de l'identité nationale et, par conséquent, en matière obligatoire dans le nouvel enseignement public.

30. V. Eric D. Hirsch, *Validity in Interpretation*, p. 245-264 ; Félix Martínez Bonati, "The stability of literary meaning", dans Mario J. Valdés and Owen Miller (eds.), *Identity of the Literary Text*, Toronto, University Press, 1985, p. 231-245 ; Gerard L. Bruns, *Hermeneutics Ancient and Modern*, New Haven, Yale University Press, 1992, p. 139-159. Sur les « quatre sens » de l'exégèse biblique, v. Northrop Frye, *The Great Code. The Bible and Literature*, New York, Harcourt Brace Jovanovitch, 1982, p. 220-227.

Par ailleurs, Mainer a fortement insisté sur la pertinence des facteurs sociaux dans toute considération approfondie des œuvres littéraires. Une perspective historique est, selon lui, tout à fait indispensable ; et l'instrument le plus apte à mesurer les rapports entre littérature et société est précisément l'histoire littéraire. Cette discipline aurait pour fonction de corriger utilement les tendances les plus subjectives, les plus « formalistes », ou les plus arbitraires, de la critique. On doit donc prêter attention aux tendances de la consommation littéraire, aux intentions politiques et aux techniques commerciales des maisons d'édition, bref à tous ces aspects matériels qui font subir à la littérature « la perte de son innocence »³¹. Dans la perspective historique soutenue par cet auteur, la « signifiante » d'une œuvre se trouve déjà inscrite dans son « sens », dans la mesure où celui-ci propose une hiérarchie de valeurs, d'intentions et de conflits propres à son temps. L'histoire littéraire trouverait ainsi sa place dans une « histoire culturelle » globale, comme celle qui a été proposée par Carlos Serrano³².

De son côté, l'historien Roger Chartier a insisté sur le poids des conditions matérielles du contexte social dans l'évolution des tendances littéraires. À propos du romantisme, il souligne le surprenant parallèle qui apparaît entre, d'un côté, l'aspiration des écrivains à l'originalité et leur défense d'une littérature pure ou non pratique et, de l'autre, la lutte acharnée qu'ils ont livrée pour que les droits de la propriété intellectuelle de leurs œuvres soient reconnus. L'esthétique désintéressée de 1800 coïncide ainsi avec une professionnalisation ou une commercialisation croissantes des productions littéraires, ce qui suppose la disparition presque définitive du traditionnel *gentleman writer*³³.

1.9 SUR LA CRITIQUE LITTÉRAIRE EN ESPAGNE

La conceptualisation de la relation entre littérature et histoire pose également problème parce que, comme Claudio Guillén l'écrit, la littérature possède aussi son propre temps. Le lecteur se trouve toujours face à des textes instables, qui sont au croisement de systèmes littéraires et culturels pluriels, aux rythmes historiques à « durée » variable. Or, selon cet auteur, l'histoire littéraire ne saurait renoncer à une profondeur analogue à celle de ses objets d'étude.

31. José-Carlos Mainer, «La invención de la literatura española», 2000, p. 138.

32. Selon Serrano, « "L'histoire culturelle", par nature, n'a pas un objet unique et ne se déroule pas sur un seul plan. Examinant des œuvres, analysant des auteurs ou des publics, elle prend en charge également les conditions matérielles de la production et de la diffusion des produits culturels. Par cet aspect, elle touche alors à d'autres domaines, celui de l'innovation technologique par exemple ou même du développement industriel qui détermine à bien des égards ce que l'histoire littéraire par exemple désigne comme "création" » (Carlos Serrano et Serge Salaün (éds), *1900 en Espagne*, Bordeaux, PUB, 1988, p. 11).

33. Roger Chartier, *Culture écrite et société*, Paris, Albin Michel, 1996, p. 45-80.

Les écrits des exilés espagnols de 1939 nous fournissent un exemple complexe et délicat des difficultés que pose la construction de cette histoire. Le classement critique du corpus de l'exil, le rapport de ces œuvres avec la littérature des pays où elles ont été conçues ou publiées, l'appréciation de leurs répercussions sur la littérature produite en Espagne à la même époque, l'établissement d'une hiérarchie de valeurs applicable à l'ensemble, suscitent nombre de questions qui n'ont pas encore trouvé une réponse adéquate. La diversité linguistique, géographique, et même chronologique, comme le veut Claudio Guillén, des œuvres des exilés, devient ainsi un stimulus pour une réécriture complète de l'histoire de la littérature de cette période, réécriture qui semble de plus en plus nécessaire³⁴.

Un deuxième exemple des enjeux historiques et sociaux de la littérature nous est donné par le processus de son institutionnalisation aux XIX^e et XX^e siècles. Le statut social de la littérature est manifeste dans une série hétérogène de facteurs : les programmes officiels de l'enseignement public, la création de postes et de chaires universitaires, les rubriques qui lui sont consacrées dans des journaux et des revues, la parution d'une presse spécialisée, les stratégies des maisons d'édition. Tous ces éléments contribuent à l'émergence d'une notion spécifique de littérature. Cette notion, à son tour, modifie l'attitude des écrivains à l'égard de leur travail, et les préconceptions avec lesquelles les lecteurs font face aux différents types de textes. La meilleure représentation de l'ensemble de ces divers aspects de la vie sociale et institutionnelle de la littérature se trouve peut-être dans le discours critique.

L'histoire de la critique espagnole semble avoir été beaucoup moins explorée que celles d'autres littératures européennes, malgré quelques importants travaux, à thématiques diverses, qui y ont été consacrés. Ces travaux portent sur le développement en Espagne de la notion moderne de littérature à partir du XVIII^e siècle, sur quelques pratiques individuelles de lecture chez les grands écrivains, sur les tendances les plus marquées de la recherche savante, ou sur la place et la fonction des belles-lettres dans l'enseignement public. Peu de travaux ont été consacrés, en revanche, au développement d'une critique journalistique, dont les fonctions de divulgation, et même de création, ne sont pas à négliger³⁵. Cependant, ce qui manque le plus dans le panorama des études consacrées à la question, c'est une

34. Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso*, 2005, p. 333-390. Du même auteur, v. *Teorías de la historia literaria*, Madrid, Espasa Calpe, 1989, et *Múltiples moradas*, Barcelona, Tusquets, 1998, p. 29-97.

35. Le panorama établi par René Wellek est plutôt limité en ce qui concerne l'histoire de la critique espagnole : *A History of Modern Criticism: 1750-1950*, New-Haven, Yale University Press, 1992, VIII, p. 306-336.

vision d'ensemble des directions et de la portée de la critique espagnole moderne. Lacune d'autant plus grave qu'elle permet de soutenir encore une prétendue « incapacité » de l'Espagne à la pensée ou à la critique, accusation ancienne qui revient, comme un serpent de mer, de façon régulière³⁶.

36. V. José-Carlos Mainer, «De historiografía literaria española: el fundamento liberal», dans *Estudios sobre historia de España (Homenaje a Manuel Tuñón de Lara)*, Madrid, UIMP, 1981, II, p. 439-472 ; *La Filología en el purgatorio*, Barcelona, Crítica, 2003 ; Claudio Guillén, *Múltiples moradas*, 1998, p. 299-335 ; Leonardo Romero Tobar (ed.), *Historia literaria / Historia de la literatura*, Zaragoza, PUZ, 2004. Sur l'incidence de la critique journalistique dans la formation de la sensibilité sociale, v. Frank Kermode (ed.) *Selected Prose of T.S. Eliot*, London, Faber and Faber, 1975, p. 11-27 ; Domingo Ródenas (ed.), *La Crítica literaria en la prensa*, Madrid, Mare Nostrum, 2003.

L'ORAL ET L'ÉCRIT

Allan Poe et la tradition moderne. — Écriture et abstraction. — Le poème écrit. — Les siècles « scripturalisants » : imprimerie, romantisme, technologies. — La nouveauté de la « Nouvelle Critique ». — « *Digo que dicen que dejó el autor escrito...* » (quelques chantiers hispaniques).

Posons une hypothèse de principe : en poésie, les phénomènes de sens, aux modalités et applications variables, peuvent se concevoir comme les rapports établis entre, d'un côté, le poème et ses composantes et, de l'autre, une série d'équivalences idéales qui permettent de les saisir, sur différents plans de l'analyse, comme un *tout*. Dans les pages précédentes, nous avons vu comment le sens du poème se déploie sur plusieurs plans frontaliers imbriqués. La compréhension d'une œuvre semble être une opération préalable nécessaire à l'interprétation littéraire et à la constitution d'une hiérarchie des valeurs esthétiques. Cependant, c'est aux responsables de cette hiérarchie de valeurs que revient la relecture – voire la reconstruction – des textes perdus ou négligés. Grâce aux travaux de la philologie, cette relecture conduit à une nouvelle compréhension d'une œuvre, d'un auteur ou d'une période. Mais le travail de détermination sémantique des mots, des *topoi*, des genres ou des « types », dépend à son tour de la pureté philologique des textes d'un corpus, dont la constitution est le résultat des choix esthétiques et idéologiques d'un discours critique. En résumé, les opérations de compréhension, d'interprétation et d'appréciation des œuvres – ce *simultaneous order* dans lequel, selon T.S. Eliot, se situe toute lecture – sont déterminées les unes par les autres ¹.

1. T.S. Eliot, "Tradition and the individual talent" [1920], *The Sacred Wood*, London, Faber and Faber, 1997, p. 39-49.

V. José M. Pozuelo Yvancos y Rosa M. Aradra, *Teoría del canon y literatura española*, Madrid, Cátedra, 2000 ; Enric Sullà (ed.), *El Canon literario*, Madrid, Arco, 2002 ; Sophie Rabau, « Poétique de la philologie », *LHT* [en ligne], n° 5.

Le moment est donc venu d'observer le jeu des principes et des problèmes théoriques que nous avons exposés, sur le terrain concret de notre corpus, à la lumière d'un contexte historique précis qui nous permette de les tester dans la pratique et de prendre en compte d'autres questions dignes d'intérêt. Qu'il nous soit permis d'avancer quelques conclusions générales, et d'annoncer la problématique transversale qui s'imposa au cours de la recherche. En effet, les trois grandes modalités que sont la compréhension, l'interprétation et l'appréciation s'enchevêtrent dans les textes critiques analysés, bien que soit perceptible, dans l'ensemble du corpus, une prédominance de l'appréciation. La mise en scène, polémique et, à sa façon, politique, d'une série de principes d'estimation du poème, est à notre avis le facteur qui prévaut chez les trois auteurs étudiés, quoique l'on puisse observer des nuances particulières.

Dans les Deuxième, Troisième et Quatrième Parties de ce travail, nous tenterons d'exposer ces nuances en fonction d'une problématique secondaire qui traverse l'œuvre de Juan Ramón Jiménez, de Jorge Guillén et de Jaime Gil de Biedma, et que nous allons présenter maintenant. Il s'agit de la dialectique entre, d'un côté, la poésie comme expérience ou comme effet esthétique et, d'un autre, le poème comme « idée », c'est-à-dire comme un phénomène conceptuel et interprétatif qui est variablement dépendant de sa représentation écrite. Le mot *idée* fait partie du lexique de la philosophie et de la critique depuis les origines de ces deux disciplines. Ses racines étymologiques (*éidon*, *videre*) montrent un rapport avec les phénomènes visuels, avec les « formes » ou les « types » qui, dans une certaine mesure, ne sont perceptibles et pensables que grâce à l'écriture².

Dans les réflexions sur l'interprétation et dans les pratiques critiques des œuvres qui composent notre corpus, le croisement des sens de l'ouïe et de la vue est une question présente, explicitement ou non. Pour justifier cette assertion, il suffit de rappeler quelques-uns des concepts de Juan Ramón Jiménez, comme celui de *poésie écrite* (« *poesía escrita* »). La tentative de redispotion graphique de l'ensemble de son œuvre, entreprise par Jiménez vers la fin de sa vie, est la manifestation la plus éloquente de l'emprise du visuel sur sa poétique. Le développement progressif des *technologies* de l'écriture, pour reprendre la puissante formulation lancée par Walter J. Ong, est un processus lent et complexe. L'écriture, comme phénomène culturel, est un champ où subsistent de nombreuses zones obscures. Nous ne pourrions jamais prétendre les avoir suffisamment éclaircies³.

2. Bernard Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago, University of Chicago Press, 1961 ; Eric A. Havelock, *Preface to Plato*, Cambridge, Belknap Press, 1963, p. 254-275 ; Marta Fattori e Massimo L. Bianchi (ed.), *Idea*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1990.

3. Walter J. Ong, *Orality and Literacy* [1982], New York, Routledge, 2005.

2.1 ALLAN POE ET LA TRADITION MODERNE

L'œuvre de l'écrivain nord-américain Edgar Allan Poe a été désignée comme étant le germe de l'ensemble de la poésie contemporaine par deux auteurs aussi lucides que Juan Ramón Jiménez et Antonio Machado. Dans un article paru en 1953, Poe est présenté par Jiménez comme le « romantique intellectuel absolu », le maître incontesté de Baudelaire, de Mallarmé, de Paul Valéry, de T.S. Eliot, d'Alexis Saint-John Perse, c'est-à-dire de la compagnie la plus sélecte du « lyrisme intellectuel » (*«lo intelectual lírico»*)⁴. Par ailleurs, dans les cours qu'il dicta dans les années cinquante à l'Université de Porto Rico, le poète qualifia Poe d'écrivain « idéaliste », tout en regrettant l'oubli dans lequel, à ses yeux, la critique l'avait relégué. Sur le sens précis de cette tradition poétique, il ne donna guère d'autres explications que quelques références à l'essai intitulé *Philosophy of Composition* (1846), dans lequel Poe expose l'élaboration de son poème "The Raven" comme étant le résultat d'une technique littéraire cérébrale, complètement abstraite, presque scientifique. La *Philosophie de la composition* avait eu une grande diffusion. Dans *Los Raros*, vers la fin du XIX^e siècle, le poète nicaraguayen Rubén Darío – toujours très sensible aux qualités du «*divino Edgardo*» – avait déjà loué la « célébration mathématique » et la « condition algébrique » du «*principe de los poetas malditos*»⁵.

Cette attitude technique et « froide » à l'égard de la composition compte également de nombreux partisans dans la littérature la plus récente. Ainsi, Gil de Biedma nous a-t-il laissé plusieurs descriptions de sa méthode particulière nourries de références à l'essai de Poe. La manière abstraite et mentale du poète nord-américain est le substrat de l'allégorie de Gil de Biedma que nous citons, une comparaison entre la composition du poème et le déroulement d'une offensive militaire, dans laquelle l'écrivain est contraint d'assumer plusieurs rôles, « dé-

V. Agustín García Calvo, «¿Qué es lo que escribe la escritura?», *Hablando de lo que habla*, Madrid, Lucina, 1993, p. 279-291.

4. Juan Ramón Jiménez, «En casa de Poe» [1953], *La Corriente infinita*, Madrid, Aguilar, 1961, p. 124.

5. Rubén Darío, «Edgar Allan Poe. Fragmentos de un estudio» [1896], *El Modernismo y otros ensayos*, ed. Iris M. Zavala, Madrid, Alianza, 1989, p. 88-99.

V. Juan Ramón Jiménez, *El Modernismo* {1953}, 1999, p. 13-40. Selon John E. Englekirk, l'influence de Poe en Espagne se fit à travers les traductions françaises de Baudelaire et grâce à la médiation d'auteurs latinoaméricains. Les principaux jalons de sa diffusion furent une traduction de *The Raven* en 1883 et un article de Viriato Díaz-Pérez en 1904 dans la revue *Helios* (*Edgar Allan Poe in Hispanic Literature*, New York, Instituto de las Españas, 1934, p. 56-87 et 165-210). Les liens de M. de Unamuno avec la poétique intellectuelle de Poe et de ses diffuseurs en France ont été étudiés par Thomas R. Franz, "Unamuno and the Poe-Valéry Legacy", *Revista Hispánica Moderna*, 50, 1, 1997, p. 48-56.

fendre plusieurs positions » entre lesquelles les communications ne fonctionnent pas bien :

La confusion dans les ordres est constante. C'est-à-dire que, lors de l'écriture d'un poème, il vaut mieux de ne faire confiance qu'au général en chef de l'État major. En cas de doute, il convient de faire retour à l'idée originale du poème, au plan initial de l'offensive. Car, lorsqu'on est soldat, ou capitaine de compagnie, on est tenté de soutenir des positions qui n'ont pas d'importance, bien qu'elles soient très belles, voire héroïques. Mais si elles ne sont pas opérationnelles, elles ne sont point valables. En poésie, c'est exactement la même chose qui se passe : on a beau trouver des vers merveilleux, il faut se résigner à les jeter, s'ils ne correspondent pas bien à l'idée générale du poème. Il faut servir fidèlement l'idée générale du poème, que l'on a conçue. Autrement, il n'est que trop facile de faire des concessions, et d'avoir recours à de faux critères d'appréciation.⁶

Dans les débats des années vingt et trente, Allan Poe ne semble guère avoir occupé de place. Néanmoins, Antonio Machado, dans la « Poétique » qu'il écrivit pour l'*Antología* préparée par Gerardo Diego en 1932, fait de lui le point de départ d'une certaine tradition moderne⁷. De son côté, dans une lettre à Fernando Vela publiée en 1927, Jorge Guillén fait également allusion à Poe comme contre-exemple de la poésie sentimentale, expansive et sans réelles qualités artistiques qu'il est en train de rejeter. Toutefois, les points de repère de Guillén se trouvent déjà en France, du côté de Paul Valéry⁸.

Comment comprendre plus précisément cette vague conception cérébrale de la poésie dans le panorama littéraire, très agité, de l'entre-deux-guerres ? C'est, sans doute, un problème délicat, où interfèrent

6. «Las confusiones en las órdenes son continuas. Eso quiere decir que siempre que uno se pone a escribir un poema, es mejor fiarse del general jefe del Estado Mayor; en caso de duda volver a la idea original del poema, al plan inicial de la ofensiva. Porque cuando uno es soldado o capitán de compañía se empeña en defender posiciones que dentro de la estrategia general no tienen importancia, aunque sean bonitas o incluso heroicas. Si no son operacionales, no sirven. En la poesía pasa exactamente igual: pueden aparecer unos versos maravillosos, pero si no encajan en la idea general del poema hay que desecharlos. Hay que servir fielmente a la idea general del poema que has concebido. De lo contrario, es muy fácil hacer concesiones fáciles, recurrir a criterios apreciativos falsos» (*Conversaciones*, 2002, p. 131).

7. «La poesía moderna, que, a mi entender, arranca, en parte al menos, de Edgardo Poe, viene siendo hasta nuestros días la historia del gran problema que al poeta plantean estos dos imperativos, en cierto modo contradictorios: esencialidad y temporalidad» (Antonio Machado, «Poética» [1932], dans Gerardo Diego (ed.), *Poesía española contemporánea (1901-1934)*, Madrid, Taurus, 1987, p. 149).

8. «Pero, ¡qué lejos está todo ese misticismo [de l'Abbé Brémond], con su fantasma metafísico e inefable, de la poesía pura, según Poe, según Valéry o según los jóvenes de allí o de aquí!» («Poética. Carta a Fernando Vela» [1927], p. 327). «Acorde al linaje de Poe, Valéry no creía o creía apenas en la inspiración» («Lenguaje de poema: una generación» [1962], p. 407).

des questions et des tendances diverses, de la réhabilitation critique de Góngora face aux jugements de Menéndez Pelayo, à la construction d'une nouvelle vision historique de la littérature espagnole, en passant par les discussions quelque peu confuses autour de la *poesía pura*, l'influence philosophique de José Ortega y Gasset, et l'émergence d'un groupe très prometteur de nouveaux poètes, dont le lyrisme intellectuel est, dans un premier temps, le signe distinctif. Les débats se sont donc simultanément déployés dans différentes directions. Ainsi, les jeunes poètes de 1925 se sont-ils montrés favorables à Góngora et à une esthétique dite baroque, qu'ils avaient associée à la littérature des avant-gardes, pour mieux s'affirmer face aux poètes qui les précédaient. Ceux-ci, de leur côté, rejettent la nouvelle poésie « intellectuelle » des années vingt (Unamuno), tout en affirmant leur adhésion au lyrisme abstrait de la *Philosophie de la composition* de Poe (Machado). Dans le cas particulier de Juan Ramón Jiménez, le rejet des avant-gardes, l'esthétique romantique et la vénération de l'abstraction poétique de Poe se mêlent à l'admiration pour la poésie de Góngora...⁹

En conclusion, il n'est pas surprenant que le débat littéraire de cette époque soit embrouillé, d'autant que la grande splendeur des lettres espagnoles à cette époque eut comme effet d'augmenter aussi bien la richesse que la confusion des discussions. Pourtant, nous pouvons retenir comme hypothèse de départ que la poétique cérébrale et intellectuelle de Poe est le résultat d'une disposition créative profondément informée et influencée par l'intériorisation de l'écriture, et que c'est là que réside sa principale nouveauté.

2.2 ÉCRITURE ET ABSTRACTION

La culture des deux derniers siècles est avant tout une culture graphique qui s'est appuyée sur l'écriture de façon plus complète, plus efficace et plus ambitieuse que celles des siècles précédents. Cette évolution eut bien sûr des répercussions sur l'économie verbale générale et, plus précisément, sur les productions littéraires. Oralité et écriture sont intimement liées au sein des phénomènes linguistiques. En dernier ressort, l'écriture n'est qu'une représentation graphique de la parole. Pourtant, le plein développement de l'alphabétisme est un processus long, plusieurs fois séculaire, dont la transition entre la

9. V. Anthony L. Geist, *La Poética de la generación del 27 y las revistas literarias*, Barcelona, Guadarrama, 1980, p. 76-169 ; Carlos Serrano et Serge Salaün (éds), *Temps de crise et « années folles »*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2002. Sur le Baroque et la « *joven poesía* », v. Dámaso Alonso, « Góngora y la literatura contemporánea » [1928], p. 725-770 ; « Una generación poética (1920-1936) » [1948], p. 653-676. Un échantillon des confusions de la période dans le Góngora mallarméen-creacionista de Guillermo de Torre, *Literaturas europeas de vanguardia*, Madrid, Caro Raggio, 1925, p. 307-308.

culture chirographique et la culture typographique, entre le manuscrit et l'imprimé constitue le jalon principal. Cette représentation visuelle du langage parlé qu'est l'écriture s'est progressivement emparée de nos perception et compréhension globales du langage.

Nous allons tirer des travaux de Walter J. Ong et de Paul Zumthor quelques éléments pour résumer cette évolution. Tandis que les racines du langage plongent dans l'inconscient, l'écriture est un fait culturel, un instrument technique : une sorte de lunette magique à voir le son. Les technologies de l'écriture réduisent les sons, événements qui se manifestent dans le temps, à des images statiques, à des formes visuelles. Les représentations graphiques du langage nous procurent donc l'illusion de « geler » le son, d'arrêter la marche du temps. Nous pouvons, grâce à l'écriture, saisir le flux du langage, le regarder calmement, en différencier les significations, tâcher de comprendre toutes les implications d'un discours, le disposer autrement, le combiner avec d'autres éléments, jouer avec ses composantes d'une façon qui n'est pas concevable pour une culture orale... Les mots produits par quelqu'un, à un moment unique, peuvent alors constituer l'objet d'une considération abstraite, à grande distance du temps et du lieu d'énonciation. De façon progressive, les mots sont ainsi devenus ce qu'ils n'étaient pas au temps des « paroles ailées » d'Homère : des *signes*, des choses qu'on peut analyser¹⁰.

L'écriture permet ainsi un contact avec le langage plus distant et plus abstrait que celui qui est possible vis-à-vis de la parole. La parole est un événement unique, qui ne peut se produire que dans le présent. Cet événement possède fréquemment un caractère rituel et collectif. La réception de la parole est aussi une activité corporelle, car le langage oral ne peut être dissocié d'une série d'éléments dramatiques, visuels, gestuels. En revanche, lire la transcription de ce que quelqu'un a dit, est plus une opération qu'un événement. Cette opération n'est pas unique, car elle peut se répéter à volonté. Elle n'affecte pas la totalité de la personne, elle est plus intellectuelle que corporelle, plus conceptuelle qu'auditive. Elle n'exige pas de participation ou de réponse non plus : la lecture est une activité individuelle, et potentiellement isolante. Bref, par rapport au langage oral, le langage écrit génère une *distance* qui favorise les manipulations abstraites. L'abstraction est à la fois cause et conséquence de l'écriture. La représentation visuelle du langage constitue, comme Walter J. Ong l'a souligné avec admiration, un véritable exploit de l'analyse abstraite, une prouesse qui n'a pas encore été égalée, qui n'a pu se produire qu'une seule fois. Eric A. Havelock, de son côté, fait de l'invention de l'alphabet le trait fondamental de la culture d'Occident par rapport aux

10. Walter J. Ong, *Orality and Literacy* [1982], p. 74-76 ; Michael A.K. Halliday, *Spoken and Written Language*, Oxford, University Press, 1990.

cultures basées sur d'autres systèmes graphiques dont le degré d'abstraction est moindre ¹¹.

Nous ne sommes pas encore pleinement conscients de toutes les implications de l'intériorisation de l'écriture dans la culture contemporaine. D'une certaine façon, l'intérêt de la recherche savante pour les problèmes de l'oralité, initiée aux débuts du XX^e siècle par les travaux de Milman Parry et de Marcel Jousse, peut être compris comme une reconnaissance de l'implantation de l'écriture dans nos habitudes langagières et cognitives. Comme l'écrit Havelock, oralité et écriture entretiennent des rapports spéculaires : nous sommes obligés de concevoir l'une en fonction de l'autre. Henri Meschonnic, pour sa part, fait remarquer que « si quelque chose montre qu'il y a de l'oral dans l'écrit, et que l'oral n'est pas le parlé, c'est bien la littérature » ¹².

Le concept d'oralité est un fruit typique de la culture écrite. De façon complémentaire, la compréhension profonde de l'oralité, qui constitue le substrat primaire du langage, peut nous donner des indications précieuses sur la nature et les fonctions de la littérature ¹³.

2.3 LE POÈME ÉCRIT

En littérature, la problématique des voix et des lettres se manifeste dans une longue série de questions, dont nous allons présenter quelques facettes. La plus révélatrice d'entre elles est peut-être la dimension *visuelle* des œuvres poétiques. La poésie des XIX^e et XX^e siècles n'est guère dissociable de son support graphique. Dans la pratique, le canal de l'écriture lui est devenu indispensable. Il faut pourtant remarquer que la visualité de la poésie contemporaine est différente de ce que l'on appelle d'habitude « poésie visuelle », en raison d'une disposition iconique ou plastique particulière. Il n'est pas nécessaire que le poème déploie des artifices iconiques singuliers, comme chez Mallarmé ou Apollinaire, pour qu'il puisse être visuellement perceptible, pour qu'il devienne une présence graphique sur le blanc de la page. En réalité, toute œuvre transmise au moyen de l'écriture possède une dimension visuelle. De ce fait, mieux que dans les quelques stylisations plastiques de ces auteurs, dont les précédents, on le sait, sont fort anciens, c'est dans les normes et conventions graphiques les

11. Eric A. Havelock, *Aux origines de la civilisation écrite en Occident* [1975], trad. E. Escobar Moreno, Paris, Maspero, 1981.

12. V. Henri Meschonnic, « Oralité et littérature » [1989], *La Rime et la Vie*, Paris, Gallimard, 2006, p. 290-291. Sur la découverte de l'oralité, v. Marcel Jousse, *L'Anthropologie du geste, III*, Paris, Gallimard, 1978 ; Eric A. Havelock, *The Muse Learns to Write*, New Haven, Yale University Press, 1986, p. 24-29 ; Paul Zumthor, *La Lettre et la Voix*, Paris, Seuil, 1987, p. 7-10 et 15-18.

13. V. Ruth Finnegan, *Oral Poetry* [1977], Cambridge, University Press, 1979, p. 1-29.

plus courantes, les plus « invisibles », que l'on peut percevoir le caractère visuel de la poésie moderne et sa profonde introjection de l'écriture ¹⁴.

La préoccupation des auteurs contemporains, et notamment celle des poètes, à l'égard de la présentation graphique de leurs productions constitue un indice éloquent de cette intériorisation. Qu'on se rappelle les innovations typographiques de Juan Ramón Jiménez, maître incontesté en la matière, et ses visites quasi quotidiennes aux imprimeurs. Un poème de Jorge Guillén, adressé à la figure de l'éditeur littéraire («Al amigo editor»), fait pour sa part l'éloge de la participation conjointe de la vue, de l'ouïe et de l'« intelligence » dans l'« accord silencieux » de la page ; et Jaime Gil de Biedma, quant à lui, avait l'habitude de se vanter de pouvoir prévoir à l'avance le « nombre de vers » de ses poèmes, comme s'il pouvait les regarder dans un espace mental ¹⁵.

De tels arts poétiques ne peuvent qu'être profondément influencés par un entraînement visuel. À leur tour, ces habitudes graphiques renforcent une conception du poème comme unité, comme ensemble « organique » plus manifeste au sens de la vue qu'au sens de l'ouïe. Les œuvres poétiques sont par conséquent prêts à des modalités de consommation, et à des modalités d'analyse interprétative sans commune mesure avec celles d'autres époques. C'est l'ensemble des habitudes linguistiques et culturelles qui est affecté par le processus d'intériorisation de l'écriture. L'année 1800 semble être le point d'inflexion dans l'évolution qui mène à cette nouvelle distribution des fonctions de la vue et de l'ouïe, tout en produisant une longue série de transformations sur la littérature et sur la critique.

2.4 LES SIÈCLES « SCRIPTURALISANTS » : IMPRIMERIE, ROMANTISME, TECHNOLOGIES

Il n'est pas douteux que l'extension de l'éducation et de l'écriture à l'ensemble de la société est un facteur de poids dans la culture contemporaine. Indépendamment du degré de réussite de la tentative d'alpha-

14. Sur la distinction entre *technopaegnia*, poésie visuelle et « poème vu » (*seen poem*), v. Rosemary Huisman, *The Written Poem*, London, Cassel, 1998, p. 33-40 ; v. aussi John Hollander, *Vision and Resonance*, New York, Oxford University Press, 1975. Cf. Felipe Muriel, *La Poesía visual en España (siglos X-XX)*, Salamanca, Almar, 2000 ; Willard Bohn, *Modern Visual Poetry*, Newark, Delaware, 2001.

15. Zenobia Camprubí, *Diario 3. Puerto Rico (1951-1956)*, ed. Graciela Palau de Nemes, Madrid, Alianza y Universidad de Puerto Rico, 2006, p. 50 ; Jorge Guillén, «Al amigo editor», *Aire nuestro*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1968, p. 1557 ; Jaime Gil de Biedma, *Conversaciones*, 2002, p. 255-256.

V. Serge Salaün, « Le vers : l'œil et la ligne », *Hispanistica XX*, 11, 1993, p. 21-30 ; Andrés Trapiello, *Imprenta moderna. Tipografía y literatura en España, 1874-2005*, Valencia, Campgràfic, 2006.

bétisation généralisée qui s'est manifestée depuis le XIX^e siècle, il est certain que l'expansion de l'écriture a accentué les dimensions visuelles du langage au détriment des modalités linguistiques purement orales. Les conséquences de cette transformation sont perceptibles aussi bien dans les habitudes cognitives et verbales que dans les structures psychologiques et littéraires¹⁶.

Aux XIX^e et XX^e siècles, la tendance à l'abstraction qui caractérise la représentation écrite du langage s'est considérablement accrue en raison d'une plus profonde intériorisation des technologies graphiques. L'Illustration et le Romantisme bénéficièrent du perfectionnement de l'impression typographique, ce qui eut pour conséquence d'accentuer la « chosification » du langage, le sentiment que les paroles sont des « objets ». Des processus économiques liés au développement de l'imprimé, comme l'apparition des lois sur la propriété intellectuelle, renforcèrent cette évolution. Le langage est de moins en moins intégré à une situation concrète à caractère oral, propice à l'interaction et aux échanges. Il devient de plus en plus autonome, de plus en plus déconnecté des circonstances de son énonciation. Le langage écrit semble se dissocier progressivement de ce parler dont il n'était auparavant qu'un serviteur. Il n'est plus le succédané d'une parole énoncée dans des circonstances uniques, mais plutôt un objet autonome, reproductible à l'infini. Le développement des techniques de l'imprimerie est donc un facteur fondamental dans l'évolution de l'économie verbale et culturelle.

L'apparition du livre imprimé est en soi une révolution par rapport aux systèmes de diffusion d'information fondés sur l'écriture manuelle, qui s'associe facilement aux ornements calligraphiques. Un manuscrit est un objet qui émane d'une personne et il est ouvert au dialogue avec ses lecteurs successifs, qui y laissent des notes, des gloses, des dessins, difficiles à dissocier du « texte ». Il n'y a pas deux manuscrits sem-

16. Pour l'essentiel, nous exposons ici les conclusions de Walter J. Ong, *Orality and Literacy*, p. 115-135. Sur l'incidence de l'écriture sur la notion d'auteur, v. Roger Chartier, *Culture écrite et société*, p. 45-80. Sur les premiers processus d'autonomie de l'écriture au Moyen-Âge et à la Renaissance, v. Paul Zumthor, *La Lettre et la Voix*, 1987, p. 313-322 ; Margit Frenk, *Entre la voz y el silencio*, Alcalá de Henares, CEC, 1997 ; Fernando R. de la Flor, «La lectura gráfica», dans Victor Infantes, François Lopez y Jean-François Botrel (eds.), *Historia de la edición y la lectura en España (1475-1914)*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2003, II, p. 234-241. Sur les difficultés de lecture des manuscrits médiévaux et l'émergence de la « mise en page », v. Henri-Jean Martin, *Histoire et pouvoirs de l'écrit*, Paris, Albin Michel, 1996, p. VIII-XIV et 56-82. Sur les mutations culturelles dues à l'écriture, v. Fernando Bouza Álvarez, *Del escribano a la biblioteca*, Madrid, Síntesis, 1997. Sur la progressive invasion par l'écriture des domaines qui lui étaient étrangers, v. Joseph Vachek, *Selected Writings in English and General Linguistics*, Prague, Academia, 1976, p. 121-126 et 134-146 ; Michael A.K. Halliday, *Spoken and Written Language*, p. 39-45 ; Alfonso Reyes, «Categorías de la lectura» [1932], *La Experiencia literaria*, Barcelona, Bruguera, 1986, p. 173-179 ; Armando Petrucci, *La Scrittura*, Torino, Einaudi, 1986.

blables. L'écriture à la main est donc moins abstraite que l'impression typographique. Avec l'apparition du livre imprimé au XV^e siècle, plusieurs nouveautés importantes voient le jour. La confection de tables et d'index favorise la consistance et l'autonomie des écrits. Pourtant, la perception visuelle des mots sur l'espace blanc de la page est toujours rudimentaire au XVI^e siècle, comme le montrent, d'un côté, les irrégularités des titres des ouvrages, et, d'un autre, les anomalies dans le classement alphabétique des listes de matières. Malgré la rapide diffusion des techniques de l'imprimerie aux XV^e et XVI^e siècles, les livres coexistent toujours avec les écritures manuscrites ; les uns et les autres ne sont que des supports auxiliaires du langage parlé. Cependant, les imprimés permettent une lecture plus aisée que les manuscrits. Le développement de la typographie facilite ainsi la lecture, plus rapide et plus efficace, parce qu'attentive aux seuls mots. Les caractères typographiques deviennent plus uniformes, mieux lisibles. De nombreuses tentatives de normalisation orthographique sont proposées. La lecture peut donc se faire moins équivoque. Aussi deviendra-t-elle de plus en plus silencieuse. Le nombre de livres à la disposition des lecteurs augmente, tout comme le nombre de lecteurs.

Par ailleurs, le perfectionnement des techniques de reproduction des illustrations accroît l'exactitude des descriptions, ce qui n'est pas sans conséquence pour la science et pour la littérature. Dans l'ancien monde oral, le savoir devait se répéter pour ne pas se perdre. Dans le nouveau monde typographique, tel que l'Encyclopédie du Siècle des Lumières le symbolise, tout le savoir se trouve systématiquement classé, et visuellement organisé grâce à des schémas graphiques. Il est donc récupérable à volonté. L'on ne craint plus de le perdre, si l'on cesse de le préserver par le biais d'une série de techniques mnémoniques de répétition, qu'elles soient narratives ou rythmiques. La culture du XIX^e siècle pourra donc consacrer son énergie à d'autres tâches, et notamment à la quête du nouveau, du bizarre, du mystérieux, de l'exotique, de l'inconnu, du vague, de l'original ; à cette quête de la différence, de l'autre, qui constitue, selon Walter J. Ong, le substrat du romantisme en tant que noyau de la culture de notre temps ¹⁷.

Un exemple tiré des transformations opérées sur la tradition rhétorique des lieux communs par les écrivains romantiques peut éclaircir le sens de cette évolution. On sait que les promoteurs du romantisme anglais cherchèrent à s'éloigner de la diction « poétique », soutenue, de leurs prédécesseurs, par le retour à une thématique commune,

17. "Romanticism and technology [...] are mirror images of each other, both being products of man's dominance over nature and of the noetic abundance which had been created by chirographic and typographic techniques of storing and retrieving knowledge and which had made this dominance over nature possible" (Walter J. Ong, "Romantic difference and the poetics of technology", *Rhetoric, Romance, and Technology*, Ithaca, Cornell University Press, 1971, p. 264).

habituelle, ordinaire, et à un langage familier, « parlé », dont le symbole était le vieux monde rustique. Or, comment assimiler à une attaque révolutionnaire contre les conventions littéraires classiques un programme fondé sur des topiques ?¹⁸ Selon Ong, ce qui caractérise la littérature romantique, c'est le refus des clichés et des épithètes qui articulaient le langage poétique traditionnel, fondé sur des lieux communs, dont l'origine est orale, mais dont la préservation eut lieu à travers les traités rhétoriques et les pratiques imitatives de la littérature classique. Le programme littéraire de Wordsworth et de Coleridge se donnait pour objectif d'éviter les éléments les plus visiblement inscrits dans cette tradition « écrite » : des formules, des épithètes... Or, l'élimination de tous ces éléments topiques ne put se faire par un recours au langage « parlé », mais, bien au contraire, par une plongée encore plus profonde dans les écrits. Vers 1800, l'intériorisation de l'écriture avait rendu possible l'élimination des clichés, d'où une apparence de naturel, et l'exploration de sujets peu exploités par la tradition classique – par exemple, le monde de la subjectivité. L'écriture, plus puissante que jamais, est maintenant capable d'une plus grande sophistication ; elle peut mieux simuler (c'est-à-dire, *inventer*) le langage parlé, tout en développant de plus en plus ses propres ressources autonomes. La poésie de Wordsworth s'apparente donc plus à la prose, un produit typique de l'écriture, qu'à la parole¹⁹.

C'est la raison pour laquelle, selon Eric Griffiths, tout au long du XIX^e siècle, la manipulation graphique des rythmes hérités favorise une perception renouée, suggestivement ambiguë, du discours poétique. D'autant plus que la parole même se transforme, au fur et à mesure que le nombre de livres, de lecteurs et de tous genres de textes imprimés augmente, et que les auditoires envisagés par les écrivains sont de plus en plus abstraits, de plus en plus disparates et difficiles à imaginer. Pour se faire entendre, le poète doit à présent évoluer parmi des groupes, plus hétérogènes qu'autrefois, dont les différentes

18. Sur une autre révolution poétique prônant également un langage « naturel », v. Francisco Rico, «El destierro del verso agudo» [1983], *Estudios de literatura y otras cosas*, Barcelona, Destino, 2002, p. 242-243.

19. "What both Wordsworth and Coleridge were objecting to was a poetic style which in fact manifested in high relief the formulaic features of the old oral tradition. [...] Wordsworth's style [...] is of course not close to the language of rustic or other 'simple' folk at all. It is a highly sophisticated style, which results when language, originally oral of course, is first formalized over many generations by self-conscious rhetoric [...] and then carefully diversified of many of its typically oral features. It is, in fact, the opposite of the language of the common man insofar as the language of the common man is typically rather oral in its economy, epithetic, filled effortlessly with the formulas which rhetoric elaborated by sophisticated conscious effort and which Wordsworth quite successfully avoided" (Walter J. Ong, "Romantic difference...", 1971, p. 282). Sur l'écriture comme agent d'élimination des formules, v. Paul Zumthor, *La Lettre et la Voix*, 1987, p. 216-218.

« voix » sont en train d'émerger – ne serait-ce que dans une perspective politique – et dont la portée d'écoute (*earshot*) est également grandissante ²⁰.

2.5 LA NOUVEAUTÉ DE LA « NOUVELLE CRITIQUE »

Du côté de la France, c'est le romancier Gustave Flaubert qui semble plus conscient que quiconque de cette nouvelle distribution des fonctions entre prose et poésie :

Les yeux m'en piquent. Je voudrais d'un seul coup d'œil lire ces cent cinquante-huit pages et les saisir avec tous leurs détails dans une seule pensée. [...] Quelle chienne de chose que la prose ! Ça n'est jamais fini ; il y a toujours à refaire. Je crois pourtant qu'on peut lui donner la consistance du vers. Une bonne phrase de prose doit être comme un bon vers, *inchangeable*, aussi rythmée, aussi sonore. Voilà du moins mon ambition.

Ou encore :

La prose est née d'hier, voilà ce qu'il faut se dire. Le vers est la forme par excellence des littératures anciennes. Toutes les combinaisons prosodiques ont été faites, mais celles de la prose, tant s'en faut. ²¹

Les études de poétique ont beaucoup à gagner d'un examen des produits de la littérature en fonction de leur place et de leur rôle dans le plan supérieur de la culture et de la conscience – de l'économie « noétique », selon la phénoménologie. Les interférences de l'oral et de l'écrit nous fournissent ainsi un point de vue privilégié pour mieux saisir les profils concrets d'une époque, ou de l'évolution de certains genres – notamment, le roman. Certaines caractéristiques de la critique littéraire contemporaine, du formalisme russe à la « Nouvelle Critique » française, trouveraient ainsi leur justification dans l'intériorisation de l'écriture.

Au XX^e siècle, l'œuvre littéraire est envisagée comme un objet autonome, comme une unité autosuffisante. Pour la critique contemporaine, le texte est conçu, au-delà de ses fonctions et de ses références, comme un système fermé, comme un « organisme » achevé. Ses rapports avec l'auteur qui le conçoit, le contexte générique d'où il émerge, les publics auxquels il s'adresse ou le matériau grâce auquel il peut leur être transmis, voilà des facteurs qui ont certainement été pris en compte, mais souvent de façon accessoire ou secondaire. Le poème ne « signifie » pas, il « est ». Il ne désigne que « lui-même », et c'est en lui-même, tout d'abord et avant toute autre chose, que nous som-

20. Eric Griffiths, *The Printed Voice of Victorian Poetry*, Oxford, Clarendon Press, 1989, p. 68-70 et 80-81.

21. Gustave Flaubert, *Correspondance*, éd. Bernard Masson et Jean Bruneau, Paris, Gallimard, 1998, p. 187 et 175 (à Louise Colet, 22 juillet 1852 et 24 avril 1852).

mes censés rechercher ses secrets. Enfin, le fait qu'une notion abstraite comme celle de « littérarité » soit devenue un des enjeux principaux de la poétique contemporaine semble un symbole révélateur des tendances générales que l'on vient d'exposer.

Certes, cette fermeture du texte sur lui-même peut être vue comme un des traits propres à certains courants de la littérature du XX^e siècle, soumis à l'influence de leur support graphique. C'est également le développement des technologies de l'écriture qui explique l'émergence simultanée des « nouvelles critiques » dans plusieurs pays occidentaux. Selon Walter J. Ong, ces mouvements tellement fidèles au *close reading*, tellement attachés à la lettre, ont été justement appelés nouveaux, parce que les circonstances qui entourent leur jaillissement sont tout à fait inédites. Les études littéraires traditionnelles étaient focalisées sur les littératures anciennes, écrites dans des langues mortes qui exigeaient une préparation grammaticale, historique et culturelle. Les nouvelles critiques, en revanche, se développent à partir de l'étude d'œuvres modernes et notamment contemporaines, dont la langue et les références ne posent pas trop de problèmes aux étudiants. Ces œuvres, qui viennent d'intégrer les enseignements universitaires, sont donc directement liées à leur expérience linguistique et culturelle primaire. Le fait que les rapports traditionnels de la littérature avec la mémoire et le passé soient ainsi brisés favorise, tout au long du XX^e siècle, l'intérêt croissant des études littéraires pour l'expérience poétique et pour les structures linguistiques abstraites des textes ²².

2.6 «DIGO QUE DICEN QUE DEJÓ EL AUTOR ESCRITO...» (QUELQUES CHANTIERS HISPANIQUES)

L'analyse des interactions entre l'écrit et la voix est un chantier qui a été spécialement développé dans le domaine de la littérature espagnole du Siècle d'Or ; par exemple, dans les récits de Cervantès, on perçoit déjà très bien, sur un fond de culture orale, l'attention portée à la matérialité du langage écrit, aux objets de papier, ainsi que tout le poids du nouveau monde graphique. Mais si les idées d'Ong peuvent s'appliquer avec profit aux études hispaniques classiques, quelques circonstances particulières, comme l'expansion progressive de l'alphabétisation à toutes les couches sociales, inciteraient également à entreprendre cette tâche dans le domaine de la littérature des deux derniers siècles ²³.

22. Walter J. Ong, "The poem as a close field" [1976], p. 213-230.

V. Joaquín Rubio Tovar, *La Vieja Diosa*, Alcalá de Henares, CEC, 2004, p. 254-272.

23. V. Michel Moner, *Cervantès conteur. Écrits et paroles*, Madrid, Casa de Velázquez, 1989, p. 15-141 (nous avons pris de cet ouvrage la citation du *Quichotte* [II, 12] mise en épigraphe) ; Margit Frenk (ed.), *Nuevo corpus de la lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, 2 vols., México, UNAM, El Colegio de México y FCE, 2003 (en particulier I,

Les problèmes sous-jacents au développement de la littérature du romantisme que l'on vient d'exposer réapparaissent dans cette curieuse défense de la « littérature parlée » qui est un sujet répandu parmi les écrivains espagnols du premier tiers du XX^e siècle. Pensons par exemple aux interventions polémiques du philosophe et romancier Miguel de Unamuno dans la critique littéraire de son temps. Dans ses essais sur le *Quichotte*, parus en 1905 au fil du troisième centenaire de l'ouvrage, Unamuno oppose une lecture individuelle, spontanée et féconde, du roman de Cervantès, aux préoccupations d'une critique savante qui se serait égarée dans la considération de banalités. Face au pédantisme de ces érudits, qui ne rêveraient, selon l'essayiste, que sur des « reproductions en fac-similé » ou sur des « monographies de graphologues », Unamuno prône une lecture personnelle non du texte « canonique », mais de l'œuvre d'imagination. Il est révélateur que cette méfiance d'Unamuno à l'égard de la critique la plus « scripturale » coïncide avec sa revendication d'une interprétation libre, hérétique, d'une œuvre qui est devenue pour les Espagnols une sorte de Bible autochtone.

À l'instar des romantiques anglais, la critique de l'érudition vaine et la défense de la liberté d'interprétation s'orientent, chez Unamuno, vers une intériorisation de plus en plus profonde de l'écriture. C'est dans cette perspective que nous pouvons comprendre « La sépulture de don Quichotte » (1906) et d'autres textes ajoutés aux éditions successives de la *Vida de don Quijote y Sancho*. Dans ces pièces, Unamuno feint de partir à la rescousse de l'« esprit » de « *Nuestro Señor don Quijote* », attrapé dans le sépulcre de la lettre par les soins des curés, des bacheliers et des chanoines de notre temps. Cependant, au cours de son allégorie, Unamuno assure avoir en sa possession le manuscrit arabe original de Cide Hamete Benengeli, dont il se serait inspiré pour la composition de ses commentaires. La position d'Unamuno nous semble révélatrice dans la mesure où, d'un côté, elle manifeste une méfiance radicale à l'égard des Institutions de la Lettre, tout en soutenant une liberté d'interprétation, polémique et provocatrice, plutôt propre aux traditions rhétoriques orales, au contact libre avec la parole parlée. D'un autre côté, le recours au texte *apocryphe* de Benengeli, appartenant à un genre typiquement lettré, la mystification, nous rappelle que sous cette défense de l'oralité aux résonances religieuses, se trouve une plus profonde intériorisation de l'écriture. Le développement de la culture graphique conduit à sa dissimulation²⁴.

p. 28). Sur la diffusion contemporaine de l'écriture, v. David Vincent, *The Rise of Mass Literacy*, Cambridge, Polity, 2000 ; Antonio Castillo Gómez (ed.), *La Conquista del alfabeto. Escritura y clases populares*, Gijón, Trea, 2002.

24. V. Miguel de Unamuno, «Sobre lectura e interpretación del *Quijote*» [1905] et «El sepulcro de don Quijote» [1906], *Ensayos*, ed. Bernardo G. de Candamo, Madrid,

Des explications analogues peuvent s'appliquer à certains propos de Ramón del Valle-Inclán ou d'Antonio Machado. Valle-Inclán, écrivain proche des traditions populaires, défenseur d'une poétique symbolique, musicale, imbibée de rythme, développe dans *La Lámpara maravillosa* (1916) une longue diatribe contre la littérature « écrite », éprise selon lui d'un faux esprit classique et séparée pendant des siècles du parler courant des gens. Cependant, ce génial dramaturge, qui ne put assister de son vivant à la mise en scène de ses meilleures pièces, prit rapidement conscience de la dimension visuelle de la nouvelle littérature. Et il avait parfaitement raison, puisque l'accès du public à ses œuvres se faisait, pour l'essentiel, à travers l'imprimé. Jusqu'à la fin de sa vie, l'écrivain porta un grand soin à la présentation de ses œuvres dramatiques, aussi bien qu'à celle de ses récits, tout en essayant d'imiter, tant bien que mal, les apports de Gabriele d'Annunzio ou de William Morris. C'est la raison pour laquelle les modifications du texte des *Sonatas*, de *La Guerra carlista*, des *Comedias bárbaras*, dans leurs rééditions successives, ont pu être intégralement étudiées dans une seule perspective typographique. Sur ce point, Valle-Inclán poussa très loin la démarche du maestro Benito Pérez Galdós, son prédécesseur immédiat dans le genre du roman historique qui, vers 1880, avait déjà cherché à offrir au public un « texte graphique » des premiers *Episodios nacionales*, une édition avec des illustrations artistiques soignées. On sait que Galdós avait l'habitude de croquer ses personnages dans ses manuscrits originaux et dans les épreuves qu'il corrigeait²⁵.

Valle-Inclán avait soutenu en d'autres occasions un programme poétique typiquement « scriptural », presque d'avant-garde, proposant par exemple d'associer des mots qui n'auraient jamais été rapprochés auparavant. Cette idée est glosée par le poète Antonio Machado dans *Juan de Mairena* (1936), œuvre dont le sujet principal est la défense de l'oralité tout en étant construite selon les procédés classiques du commentaire érudit. Mairena présente à ses élèves l'« individualisation » des lieux communs comme un exercice poétique profitable. Ce que ce professeur imaginaire, imitateur de Socrate et féru de littérature grecque, dit sur l'usage des épithètes et des clichés, peut sans doute être considéré comme un programme solide : pour s'approcher de la parole vivante il faut d'abord s'être immergé dans la littérature

Aguilar, 1951, I, p. 655-672 et II, p. 71-82 ; *Vida de don Quijote y Sancho* [1905], ed. Alberto Navarro, Madrid, Cátedra, 1992, p. 135-137.

25. V. Stephen Miller, *Galdós gráfico (1861-1907)*, Gran Canaria, Ediciones del Cabildo, 2001 ; Joaquín del Valle-Inclán Alsina, *Ramón del Valle-Inclán y la imprenta*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2006 ; Andrés Trapiello, *Imprenta moderna*, p. 30, 47-49 et 63-64. Sur les «*cuatro siglos hasta hoy de literatura jactanciosa y vana*», v. Ramón del Valle-Inclán, *La Lámpara maravillosa*, ed. Francisco J. Blasco, Madrid, Espasa Calpe, 1995, p. 87-109 (p. 100).

écrite. C'est pourquoi il apprend à ses élèves à écrire en « langage courant », sur le tableau de la salle de cours, pour qu'ils expriment poétiquement les expériences communes, «*lo que pasa en la calle*». Nous retrouvons cette même tension paradoxale entre l'oralité et l'écriture chez Jorge Luis Borges, écrivain singulier à la fois populaire et érudit qui, dans un essai consacré aux innombrables « versions » d'Homère, le poète illettré qui symbolise en Occident la littérature, dénonce le concept de texte comme impossible fixation du flux temporel de la poésie ²⁶.

La relation entre l'écriture et l'oralité – « l'équation oralité-écriture », selon Eric Havelock – est donc spéculaire et, de ce fait, difficile à saisir. L'intériorisation des technologies de l'écriture transforme les compétences linguistiques en reléguant les structures noétiques orales dans l'oubli. D'un autre côté, l'oralité n'est concevable ou perceptible que grâce à la perspective procurée par la littérature, au sens générique du terme. L'économie noétique constitue la conscience et, par conséquent, l'évolution des structures noétiques équivaut à une évolution de la conscience. Les sociétés fondées sur l'écriture ont du mal à imaginer l'oralité à l'état pur ; c'est l'une des raisons pour lesquelles l'appréhension consciente des structures de la noétique orale fournit une perspective privilégiée pour mieux comprendre notre économie cognitive, nos habitudes verbales et les structures de notre littérature ²⁷.

Dans les pages qui suivent, nous allons nous limiter à esquisser les principaux enjeux de l'équation oralité-écriture à une époque déterminée, tels qu'ils apparaissent dans l'oeuvre de trois auteurs espagnols. De toutes les questions suscitées par cette problématique, nous nous attacherons à celles qui sont en rapport avec la théorie et la pratique de l'interprétation. En fait, bien que les disciplines de la critique ne fleurissent que dans les cultures écrites bien développées, nous pouvons remarquer, dans les arguments des trois poètes, les traces dispersées d'une oralité sous-jacente. Nous en tirerons deux premiers exemples des textes de Gil de Biedma. Le premier est extrait d'une interview où le poète aborde la question de la compréhension du poème en tant qu'« unité » :

26. Antonio Machado, «Reflexiones sobre la lírica» [1925], *Prosas completas*, ed. Oreste Macrí, Madrid, Espasa Calpe, 1989, p. 1651-1653 ; Juan de Mairena, ed. Antonio Fernández Ferrer, 2 vols., Madrid, Cátedra, 1993, I, p. 75 (I, 2) et 151-152 (XV, 3) ; Jorge Luis Borges, «Las versiones homéricas» [1932], *Prosa completa*, Barcelona, Bruguera, 1980, I, p. 181-186.

V. Ignacio Bosque, «Sobre el concepto de lugar común desde el punto de vista gramatical», *Pandora*, 1, 2001, p. 31-45 ; Miguel A. Olmos, «Juan de Mairena y el pensamiento griego: una mixtificación», *Revista de Literatura*, 122, 1999, p. 467-494.

27. Walter J. Ong, *Interfaces of the Word*, 1977, p. 96 et 205. V. Henri Meschonnic, « L'écriture, le rythme et le langage ordinaire » [1989].

— Quel conseil donnerais-tu aux lecteurs de tes poèmes et, à fortiori, aux lecteurs de n'importe quel poème ?

— J'ai fait des expérimentations à ce sujet. Après avoir donné à lire l'un de mes poèmes à quelqu'un, j'ai pu voir, dans les mouvements de ses yeux dans la lecture, qu'il lisait chacun des vers deux fois avant de passer au vers suivant. Autrement dit, il ne lit pas le vers qui suit avant de comprendre celui qui le précède. C'est une mauvaise façon de lire, celle-là. Un poème doit être lu d'une seule traite, parce qu'il est un organisme acoustique. C'est-à-dire que le sens du poème est le sens de la totalité du poème, et il n'y a pas de vers qui puisse être compris ou être justifié par lui-même, tout seul. Chacun des vers est fonction du tout. Il faut connaître un poème dans son intégralité avant de comprendre chacun des détails qui demandent à être compris. Bref, on doit avoir tous les sens en alerte, mais, en même temps, rester dans une attitude complètement passive.²⁸

Dans la réponse de Gil de Biedma, les deux « sens » du poème, la vue et l'ouïe, semblent se mélanger. Le poète soutient la nature acoustique de la poésie, mais non sans présupposer qu'elle se développe dans un contexte graphique et visuel déjà implicite dans la formulation même de la question. C'est finalement le sens visuel qui prédomine dans cette conception poétique « organique », c'est-à-dire unitaire, unifiée, soutenue par Gil de Biedma. Il semble même sur le point d'interdire une dégustation ponctuelle, discontinue, des composantes discrètes, temporelles, auditives, du poème. Pourtant, ce qui justifie le mieux ces propos de l'auteur, c'est sa particulière intention satirique à l'égard d'une certaine pédanterie, que l'on ne retrouve pas dans ses autres déclarations sur le même sujet²⁹.

Enfin, cette même interaction de la culture graphique et du substrat linguistique oral est patente dans un passage du *Retrato del artista en 1956*, centré sur un poème du Moyen Âge très présent, comme matière de réflexion, dans la critique espagnole contemporaine :

28. «—¿Cómo aconsejarías que se leyera un poema tuyo y, por extensión, todo poema?

—Yo he hecho experiencias a este respecto. He dado a leer un poema mío a alguien y he podido ver, por el movimiento de los ojos del que está leyendo, que lee dos veces cada verso antes de pasar al siguiente o si quieres, que no pasa al siguiente verso sin haber entendido el anterior. Eso es leer mal. Un poema se tiene que leer de una vez, porque es un organismo acústico; es decir, el sentido del poema es un sentido de la totalidad y ningún verso se entiende ni se explica por sí mismo; cada verso está en función del todo; tienes que conocerlo todo antes de comprender cada cosa que haya que comprender en el poema. Resumiendo, tienes que estar con una alerta total de los sentidos, pero a la vez, con una completa pasividad» (Jaime Gil de Biedma, [entretien avec José Luis Merino, 1986], *Conversaciones*, 2002, p. 218-219).

29. «No es nada recomendable leer un poema con la preocupación o la angustia de si lo vas a entender o no, que es precisamente la actitud que toman los lectores sofisticados, escritores frustrados, o catedráticos instalados. Creo que hay que ser absolutamente vulgar para leer poesía» (*Conversaciones*, 2002, p. 126).

En première année du collège, on m'avait fait lire *L'Âne flûtiste* et d'autres choses en vers. Cependant, ma découverte de la poésie – de ce que je pense aujourd'hui qu'est la poésie, quelque chose donc d'identique à ce que j'avais ressenti alors : une expression surprenante en ce qu'elle porte quelque chose que l'on a ressenti souvent sans savoir qu'il était possible de l'exprimer de cette façon-là – a eu lieu par voie orale. Elle a eu lieu également ici, lors du premier ou du deuxième hiver de la guerre civile. Je me souviens d'avoir pensé alors que celui qui prononçait cette phrase ne l'avait pas inventée – à cause de la différence de ton ou parce qu'elle était trop parfaite –, mais j'ai pensé que c'était un proverbe. Je l'ai retrouvée l'année du baccalauréat, écrite, et j'ai su que c'était des vers : *Cómo a nuestro parecer / cualquiera tiempo pasado / fue mejor* (« Comme à notre entendement / Tout moment dans le passé / Fut meilleur »).³⁰

Les traits attribués au discours poétique semblent ici contradictoires. L'enfant a été séduit par « la phrase » qu'il a entendu dire avant qu'il ne soit conscient qu'on s'était adressé à lui en vers. Ces mots lui paraissent à la fois surprenants et reconnaissables. Mais cette réaction esthétique est commune, presque topique et, selon Ong, elle caractérise à la perfection l'essentiel de la poétique orale. Il semblerait par conséquent que derrière les connaissances de l'histoire littéraire, derrière les instructions techniques de l'écriture, persiste une sensibilité verbale apprise pendant l'enfance. Cette sensibilité ne semble pas dissociable de la langue maternelle, quoiqu'il serait erroné de la considérer comme exclusivement linguistique : comme le dit Paul Zumthor, le langage se trouve avant tout dans la voix, mais la voix est aussi autre chose, elle va au-delà du langage³¹.

30. «En el primer grado del colegio me habían hecho leer *El Burro flautista* y otras cosas en verso, pero mi revelación de la poesía –de lo que yo ahora entiendo por poesía, que es idéntico a lo que sentí entonces: expresión sorprendente porque incorpora algo que uno ha sentido muchas veces sin saber que era posible expresarlo así– fue por vía oral, y también aquí, durante el primero o segundo invierno de la guerra. Me acuerdo que entonces pensé que la frase no la inventaba el que la decía –por el distinto tono o porque era demasiado feliz–, pero creí que era un refrán. En el bachillerato la volví a encontrar, escrita, y supe que eran unos versos: *Cómo a nuestro parecer / cualquiera tiempo pasado / fue mejor*» (Jaime Gil de Biedma, *Retrato del artista en 1956*, Barcelona, Lumen, 1991, p. 150 ; trad. des vers de Jorge Manrique par Guy Lévis Mano, dans Nadine Ly (éd.), *Anthologie bilingue de la poésie espagnole*, Paris, Gallimard, 1995).

31. Sur *voalité* plutôt qu'*oralité*, v. Paul Zumthor, *La Lettre et la Voix*, 1987, p. 20-25 et *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983, p. 9-17 ; Walter J. Ong, "Romantic difference..." , 1971, p. 256.

DEUXIÈME PARTIE

L'IMPOSSIBLE PERFECTION :
JUAN RAMÓN JIMÉNEZ



Juan Ramón Jiménez vers 1927.

L'IMPOSSIBLE PERFECTION

El Paraíso es un lugar sin espacio ni tiempo, donde todo es belleza que no está en ninguna parte ni, siendo sucesiva, pasa.

Ideología, 3402

Qué bellas estas flores secas sobre la yerba fría del jardín que ahora es nuestro. ¿Un libro, libro? Bueno es dejar un libro grande a medio leer sobre algún banco, lo grande que termina; y hay que darle una lección al que lo quiere terminar, al que pretende que lo terminemos.

Espacio, «Fragmento primero»

La fleur absolue. — «*Obra en marcha*». — Le Prince. — Genres de la critique. — La dixième muse. — Les ruines de l'Atlantide.

On ne parviendra peut-être jamais à définir la magnitude de l'œuvre de Juan Ramón Jiménez de façon complète ou définitive. Non pas en raison de l'étendue d'un travail de haute qualité et d'une grande variété – poésie, prose narrative, prose lyrique, aphorisme, portrait, essai –, ou de la masse de documents – versions, esquisses, annotations, comptes rendus, lettres, répliques – qui en a été la conséquence. Le caractère incommensurable de l'œuvre de Jiménez, thèse développée dans les pages qui suivent, semble émaner d'un dessein contrariant sa vocation, si souvent évoquée, d'une *Œuvre* fixée, totale et parfaite. L'aphorisme suivant, publié longtemps après sa mort dans le recueil intitulé *Idéologie*, traduit cette impulsion contradictoire vers l'indétermination, à laquelle le poète se réfère fréquemment aussi : « Mon œuvre est fatalement transformable. Le nom qui lui convient le mieux est *Métamorphose*. » ¹

1. «Mi obra es fatalmente trasformable. Su mejor nombre es "Metamórfosis"» (*Ideología* [1897-1957], ed. Antonio Sánchez Romeralo, Barcelona, Anthropos, 1990, 4078).

3.1 LA FLEUR ABSOLUE

Malgré les nombreux travaux consacrés à leur édition et à leur étude, notamment à partir de 1956, année où le prix Nobel lui a été décerné, la dispersion des textes de Jiménez constitue un bon indice du succès de cette seconde tendance à la désagrégation, et un argument de poids pour dissocier son travail littéraire de son « Œuvre ».

En fait, l'idée d'une œuvre unitaire ne lui est parvenue que tardivement, après la parution d'une longue dizaine de livres en vers. Il faudra attendre la révolution lyrique du *Diario de un poeta recién casado*, le journal poétique composé lors de son voyage à New York, en 1916, pour que Jiménez commence à se préoccuper de la présentation globale de son travail. Une première anthologie, les *Poesías escogidas* de 1917, offre déjà une vision synthétique de sa trajectoire. Le désir de réaménagement unitaire de ses œuvres se fait encore plus pressant dans la *Segunda antología poética* (1922), compilation extrêmement importante, qui va de ses premières poésies jusqu'aux textes qui se situent dans le sillage de la nouvelle « poésie nue » inaugurée par le *Diario*, les volumes intitulés *Eternidades* et *Piedra y cielo* (1918 et 1919). Tout de suite après, deux autres recueils, *Poesía* et *Belleza* (1923), présentent déjà un échantillonnage d'une bonne dizaine de livres inédits que le poète dit avoir commencé à esquisser à partir de 1917. Il semble donc clair que l'attention de Jiménez s'est déplacée alors de l'écriture de création vers les problèmes que posent la présentation et le classement de ses textes. C'est précisément à cette période-là qu'apparaît chez lui l'« Œuvre » comme thème récurrent, presque obsessionnel. D'ailleurs, l'activité poétique de Jiménez, ininterrompue et débordante jusqu'en 1923, semble alors se ralentir au bénéfice d'un travail de réorganisation et de réécriture de sa production antérieure, travail qui s'étend au moins jusqu'à son départ d'Espagne peu après le commencement de la guerre civile. En 1932, dans les notes autobiographiques de l'*Anthologie* préparée par Gerardo Diego, il qualifie ainsi de « brouillons sauvages », « *borradores silvestres* », l'ensemble de sa production antérieure².

Or, après le beau succès de ses premières anthologies, les deux grands projets de réorganisation unitaire de l'« Œuvre » échouent l'un

2. «1916-1927. — [...] Comienza la ordenación, depuración y corrección de la Obra en lucha con los ruidos del Madrid de calle, casi desconocido hasta entonces. Mudanzas sucesivas. [...] 1931.— Preparación terminante de la millonaria labor de treinta años: Materiales provisionales poéticos en prosa y verso inéditos, transformados, corregidos. Necesidad y duda de veinte años más de complemento» («Vida» [1932], p. 580, citation p. 582).

V. Pedro Salinas, «*Sucesión*, de J.R.J.» [1932], p. 158 ; Jorge Urrutia (ed.), «Introducción» à J.R.J., *Segunda antología poética (1898-1918)*, Madrid, Espasa Calpe, 1998.

après l'autre. Un seul volume intitulé *Canción* (1936) est resté du premier projet en date, celui d'*Unidad* (1924-1936), une réorganisation en trois séries – « Vers », « Prose » et « Complément » – et vingt et un volumes, basée sur les « formes ». Cette même année, la guerre civile espagnole force le poète à quitter l'Espagne en laissant derrière lui ses originaux – « le travail de toute une vie ». Jiménez regrettera cette perte, qu'il attribua parfois à ses ennemis littéraires, depuis son exil à Cuba, aux États-Unis et à Porto Rico³. Quant au second grand projet, définitivement mis en route en 1952, il fut articulé après plusieurs essais selon des principes de classification différents, qui aboutirent à l'esquisse de trois séries parallèles : *Sucesión* pour des livres indépendants, *Metamórfosis* comme anthologie, et *Destino* pour une édition complète finale.

Le plus central et peut-être le plus prometteur de ces cycles complémentaires, *Metamórfosis*, n'est pas arrivé à maturité non plus. Le professeur Antonio Sánchez Romeralo a contribué plus que quiconque à la réussite (partielle) de ce dernier projet en éditant deux volumes sur les sept prévus pour la série : le premier, *Leyenda*, la poétique de Jiménez, et le quatrième, *Ideología*, consacré aux aphorismes. Devaient s'y ajouter ceux intitulés *Historia* (prose lyrique), *Política* (essai et critique générale), les *Cartas*, la *Traducción* et le *Complemento*, dans cet ordre. Selon Romeralo, la reconstruction des projets littéraires de Jiménez – parmi eux, en particulier, les derniers, marqués par d'importantes modifications et par une présentation graphique complètement distincte – est la ligne de travail la plus recommandable. Les livres successifs, les projets de classification et l'œuvre finale deviennent de la sorte des perspectives complémentaires, voire enrichissantes. L'« Œuvre » ne serait qu'une partie de l'œuvre⁴.

La structure finale envisagée en 1952 n'est ainsi que le prolongement d'une suite labyrinthique de projets, ébauches et classifications entrecroisés. Une nature changeante, un état en permanence frag-

3. «Cuando salimos de España en 1936, yo dejé en Madrid el trabajo escrito de toda mi vida. Aquel año, la editorial Signo había empezado a publicar mi obra completa en 21 volúmenes, ordenados por formas, 7 de verso, 7 de prosa, y 7 más de apéndices. El primero, *Canción*, salió aquella primavera. Nuestra guerra fatal, con toda su necesidad y su obligación, me borró aquel trabajo» (Lettre à Enrique Díez-Canedo du 6 août 1943, dans J.R.J., *Cartas literarias*, Barcelona, Bruguera, 1977, p. 65).

V. *Ideología*, 3935 ; *Canción* [1936], éd. fac-similé, Barcelona, Seix Barral, 1993, deuxième de couverture. Sur les mises à sac de l'appartement madrilène du poète, v. Nigel Dennis, *Perfume and Poison*, Kassel, Reichenberger, 1985, p. 80-93 ; Rafael Alarcón Sierra, *J.R.J. Pasión perfecta*, Madrid, Espasa Calpe, 2003, p. 190-193.

4. Voir les préfaces d'Antonio Sánchez Romeralo à J.R.J., *Leyenda (1896-1956)*, Madrid, Visor, 2006, p. 21-40, et à *Ideología* (p. XV-LII). Sur les inédits de Jiménez et les projets d'édition de 1936 et 1952, v. Antonio Campoamor González, *Bibliografía de J.R.J.*, Huelva, Fundación J.R.J., 1999, p. 111-119.

mentaire semblent donc consubstantiels à l'activité poétique de Jiménez. L'humaniste mexicain Alfonso Reyes, témoin d'exception de la vie littéraire espagnole de l'entre-deux-guerres, l'avait pressenti dans un portrait publié en 1922. Alors que la puissance littéraire de Jiménez était reconnue et admirée par tous, Reyes semble deviner que ses efforts opiniâtres dans la poursuite de l'Œuvre définitive seront fatalement vains, puisqu'allant à l'encontre de l'essence ultime de sa poésie. Celle-ci doit avoir un caractère d'anthologie, comme la « fleur sans tige ni racine » (« *de flor sin tallo y sin raíz* ») de l'un de ses vers ⁵.

3.2 «OBRA EN MARCHA»

Au cours du processus de classification et de mise en ordre de ses écrits, Juan Ramón Jiménez n'a pas manqué de produire une seconde et énorme masse de textes : ébauches, variantes, lettres, traductions, aide-mémoires... Pour approfondir la connaissance de son travail, il faut donc affronter une série de difficultés quantitatives ou matérielles : les 20 000 documents conservés à l'*Archivo Histórico Nacional* de Madrid, les 100 000 légués par le poète à l'Université de Porto Rico, où s'écoulèrent ses dernières années, ou l'intéressante collection de livres antérieurs à 1936, fréquemment annotés, conservée aujourd'hui au «Centro de Estudios» de Moguer, sa ville natale. Débordé par ses impulsions créatrices quotidiennes, Jiménez était conscient de son incapacité à dominer une œuvre trop féconde, trop copieuse. On sait que ses efforts pour corriger ou épurer ses écrits n'ont abouti qu'à de nouvelles versions, à des créations, à des réflexions critiques qui ont été, à leur tour, à l'origine d'autres poèmes... Nous savons que le poète, comme l'a signalé Romeralo, était préoccupé par une lassante répétitivité qu'il se sentait incapable de contrôler et dont il s'excusa parfois ⁶.

5. L'objet de la quête de Jiménez est «la flor absoluta: la belleza que persigue Platón, arrancada ya a todos los órdenes de necesidad –tallos, raíces– que la sustentan y nutren por abajo; fin último de la creación de las cosas y única justificación de Dios ante los Titanes que le interrogan. Así pues, la obra acabada del poeta tiene que ser una *antología*: junta de flores, cosecha de corolas solas» (Alfonso Reyes, «Apuntes sobre J.R.J.» [1922], *Simpatías y diferencias*, México, Porrúa, 1975, II, p. 51). Le vers cité se trouve dans *Eternidades* (CXXXVII), *Obra poética*, prôl. Víctor García de la Concha, coord. Javier Blasco et Teresa Gómez Trueba, 2 vols., Madrid, Espasa Calpe, 2005, I, 2, p. 422.

6. «Aquí tengo –añade, mostrándome el montoncito de papeles que cogió de la mesa– una porción de aforismos escritos hace más de veinte años. Estaban en los paquetes que acaba de enviarme Juan Guerrero, de Madrid, y estoy viéndolos poco a poco. No sé lo que son; no los recuerdo, y muchos todavía no tuve tiempo de leerlos. Tengo cajas enteras llenas de papelitos como éstos y ya nunca podré ni siquiera verlos. Es un desastre. Y toda mi vida ha sido igual: he creado más de lo que pude recrear. He sido vencido: creé más de lo que podía recrear de manera consciente. Esa es mi tragedia» (selon Ricardo Gullón, *Conversaciones con J.R.J.*, Madrid, Taurus, 1958, p. 83). Sur les

Les éditeurs modernes affrontent aujourd'hui le même double impératif d'exhaustivité et de choix auquel s'est heurté le poète de Moguer. Même des travaux collectifs de grande utilité, comme la récente et monumentale *Obra poética* – plus de 5 000 pages – ne semblent pas en mesure de prêter une attention égale à l'ensemble et aux détails de l'immense production de Jiménez. La publication de « projets » concrets, soit de livres *in progress* jamais terminés, soit de recueils déjà connus, mais dont le processus d'élaboration mérite une analyse minutieuse, est peut-être, dans le futur immédiat, une bonne voie à suivre. Dans le champ de l'œuvre poétique (en vers), il faut ainsi saluer la reconstitution de livres comme *La Realidad invisible* ou *Unidad* (1917-1923), comme *Lírica de una Atlántida*, l'ample cycle de la poésie américaine ; ou l'édition de textes comme *Tiempo* (1941), inédit jusqu'en 1986 bien que complément évident d'*Espacio* (1943-1954), l'une des plus grandes réussites de Jiménez durant l'exil ; ou encore, l'édition critique de *Dios deseado y deseante*, son dernier grand recueil⁷.

La prose de Jiménez a connu en général un sort pire que celui de son œuvre en vers, en particulier dans une perspective analytique. Restent encore de vastes zones d'incertitude dans la connaissance que nous avons de la prose lyrique, de la prose narrative, de la prose autobiographique et des frontières entre toutes ces modalités⁸. Dans le champ particulier de la prose critique, notre objet d'étude, la situation est analogue à celle d'autres genres. L'état de l'édition des textes de Jiménez n'est ni complet, ni uniforme. Ses principaux écrits peuvent être lus dans quasiment une dizaine de publications, qui les combinent et les présentent différemment. Ici aussi, beaucoup de progrès ont été faits : l'édition par Antonio Sánchez Romeralo d'*Ideología*, volume consacré aux aphorismes selon le projet d'anthologie finale de *Meta-mórfosis*, nous semble un modèle. À souligner aussi la récupération de textes critiques dispersés, incomplets ou inédits, comme la série de conférences intitulée *Alerta*, éditée par Javier Blasco, la réédition de la série des portraits à la manière baroque («*caricaturas líricas*»)

répétitions, v. *Ideología* (p. XLI et p. 9). Pour les documents conservés en Espagne, v. M^{re}. Teresa de la Peña et Natividad Moreno, *Catálogo de los fondos manuscritos de J.R.J.*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1979 ; Soledad González Ródenas, *J.R.J. a través de su biblioteca*, Sevilla, Universidad, 2005.

7. Outre la publication d'ensemble, *Obra poética*, déjà citée, nous semble exemplaire l'édition de *Lírica de una Atlántida*, due aux soins de Alfonso Alegre Heitzmann. Nous renvoyons à la bibliographie finale pour un état des lieux plus complet de l'actualité éditoriale de Jiménez.

8. Sur ces problèmes de classification, v. Javier Blasco et Teresa Gómez Trueba, *J.R.J.: la prosa de un poeta*, Valladolid, Grammalea, 1994, p. 19-56 ; Teresa Gómez Trueba, *Estampas líricas en la prosa de J.R.J.*, Valladolid, Universidad, 1995, p. 7-40 et 207-210. Selon ces auteurs, seuls *Platero y yo* et *Espanoles de tres mundos* auraient obtenu une attention critique : *J.R.J. prosista*, Huelva, Fundación J.R.J., 2000, p. 9-14.

intitulée *Espanoles de tres mundos*, préparée par Javier Blasco et Francisco J. Díaz de Castro et parue sous le titre *Libro de retratos*, ou enfin la nouvelle édition d'*El Modernismo*, les cours de Jiménez à l'Université de Porto Rico en 1953, annotés en détail par Jorge Urrutia. Cependant, on peut conclure que les travaux de critique littéraire du poète ont connu le même sort que le reste de ses œuvres. Ils sont restés dans la situation provisoire où Jiménez les avait laissés⁹.

3.3 LE PRINCE

Luis Cernuda, écrivain distant de Jiménez et critique exigeant, a loué les caricatures où le poète de Moguer avait portraituré depuis 1914 les principales figures des sciences et de la culture contemporaines du pays, figures « héroïques », en raison du contexte espagnol, peu propice. Selon Cernuda, les portraits de Jiménez comptent parmi les plus acérés de son époque, grâce à une capacité de pénétration du personnage stimulée par la malveillance même, et à une contextualisation subtile qui permet de soupeser ses facettes les mieux cachées. Malgré ses grands mérites artistiques, la critique de Jiménez dans ces portraits n'apparaît pas toujours juste à Cernuda selon qui le poète ne parvient jamais à s'oublier lui-même et entraîne dans sa propre orbite les personnages qu'il dépeint¹⁰.

Il n'est donc pas surprenant que dans « L'Andalou universel » (1923), la caricature que Jiménez voulut consacrer à sa propre per-

9. Les principaux essais de Jiménez, pour la plupart postérieurs à 1936, ont été édités par Francisco Garfias : *La Corriente infinita (Crítica y evocación)*, Madrid, Aguilar, 1961, et *El Trabajo gustoso*, déjà cité. Garfias a également édité les quelques notes publiées dans les années vingt et trente dans les *Cuadernos de J.R.J.* [1960], Madrid, Taurus, 1971. Une collection utile des articles et comptes rendus du temps du «Modernismo» peut se lire dans l'édition d'Arturo del Villar, *Crítica paralela*, Madrid, Narcea, 1975. Javier Blasco a édité un ensemble hétérogène de textes, dont plusieurs étaient inédits (*Y para recordar por qué he venido*, Valencia, Pre-textos, 1990), ainsi que certaines conférences de la période américaine (*Alerta*, Salamanca, Universidad, 1983). Les recueils d'essais les moins incomplets, aujourd'hui épuisés, sont ceux préparées par Germán Bleiberg, *Política poética*, Madrid, Alianza, 1982, et Pilar Gómez Bedate, *Prosas críticas*, Madrid, Taurus, 1981. Une réédition des textes critiques fondamentaux est en cours : *Conferencias, II*, ed. Javier Blasco et Francisco Silvera, Madrid, Visor, 2010.

10. «La crítica de Juan Ramón Jiménez va casi siempre más allá de la figura literaria del personaje, y lo ve y nos lo ofrece como elemento de un conjunto más vasto, en el tiempo o en el espacio, lo cual es en definitiva la misión de la crítica. Claro que no siempre su crítica es justa [...]. Hay además otra razón para desconfiar ocasionalmente de la justeza crítica de Juan Ramón Jiménez, y es que, como ya dije, éste no se olvida nunca y mezcla a veces sus prejuicios personales con sus opiniones, desfigurándolas entonces. [...] Al fuerte trazo realista mezcla la representación simbólica, y a la exactitud casi caricaturesca el desenfreno lírico. Cuando un viso de malevolencia no estorba la representación, y aun a veces la malevolencia misma le ayuda a sorprender mejor los recodos espirituales del modelo, tienen sus retratos un vuelo lírico que recuerda, no sólo por el color o el trazo, ciertos retratos del Greco y Goya» (Luis Cernuda, «J.R.J.» [1941], p. 172-173).

sonne à l'époque de sa plus grande gloire, et qu'il dédia « à l'usage de divers types de reptiles », vraisemblablement en allusion à ses collègues, il apparaisse comme le centre absolu de la République poétique :

Le Beau m'est familier et je possède tous les dons de la Poésie, dans leur intégralité : sensualité, génie, goût, vue, universalité, critique, idée. Avec ma vie et avec ma plume je fais ce dont j'ai envie. Je lis de moins en moins, car je comprends de moins en moins ce que je n'ai pas écrit moi-même et parce que le temps me manque toujours et que je distille ma propre beauté. Pour chaque page que j'épure, j'en crée vingt chaque jour, que je ne pourrai pas épurer ! Pardon. Quand j'étais enfant, ma mère, si belle, si bonne, si parfaite, me réprimandait tendrement avec de petits noms pittoresques, exacts comme tous ses mots à elle, merveilleuse illustratrice, qui sont ceux de mon lexique : « Impertinent, petit exigeant, Juanito le curieux, le petit capricieux, le petit inventif, petit fantasque, petit boudeur, petit touche-à-tout, tout fou, petit enqueteur, petit agité, troublion, petit exagéré, bêtassou et... Prince. ¹¹

La teneur capricieuse du langage dans le fragment cité peut être profondément révélatrice. Un semblable *baby talk* donne une bonne image du mélange indissociable de grand talent, de fine rouerie, de susceptibilité égocentrique et de malice extrêmement spirituelle que rapportent tous ceux qui eurent des relations avec le poète. Par exemple, dans un roman des années vingt, Ramón Gómez de la Serna retrace humoristiquement, en termes à peine voilés, les tentatives du poète pour atténuer chez lui le vacarme des rues de Madrid, qui le désespérait. Pour sa part, le jeune Federico García Lorca désigne Jiménez comme un de ses maîtres en poésie, tout en signalant sa propension malade à participer pleinement aux bruits de couloir du monde littéraire. Dans ses mémoires, Francisco Ayala, son collègue à l'Université de Porto Rico dans les années cinquante, rapporte plusieurs reparties saillantes du poète dont la justesse et le comique, célébrés par tous, étaient devenus proverbiaux. Enfin Alfonso Reyes, dans le portrait assez drôle qu'il lui consacre, consigne qu'il y avait à craindre, dans les quelques sourires de Jiménez, quelque chose de terrible, comme « la menace d'une morsure » ¹².

11. «La Belleza me es familiar y tengo los dones completos de la Poesía: sensualidad, jenio, gusto, vista, universalidad, crítica, idea. Con mi vida y con mi pluma hago lo que me da la gana. [...] Leo menos cada vez porque cada día entiendo menos lo que no sea mío, y porque estoy siempre sin tiempo, chorreando belleza propia. Por cada página que depuro, creo veinte cada día, ¡que no podré depurar! Perdón. De niño, mi madre, bellísima, buenisima, perfecta, me reñía cariñosamente con pintorescos nombres, exactos como todas las palabras de ella, gráfica maravillosa, que son las de mi léxico: "Impertinente, Exijentito, Juanito el Preguntón, el Caprichoso, el Inventor, Antojado, Cansadito, Tentón, Loco, Fastidiosito, Mareón, Exajerado, Majaderito, Pesadito y... Príncipe"» («El andaluz universal. (Autorretrato para uso de reptiles de varia categoría)» [1925], II, 2, p. 198).

12. «[A]lgo terrible, como una amenaza de mordisco» («Apuntes sobre J.R.J.» [1922], p. 47). «La vena satírica de Juan Ramón es proverbial. Si las hebras de seda con que

Publié en 1942, *Españoles de tres mundos* regroupe des « caricatures lyriques » portant sur les figures hispaniques remarquables en lettres, en arts et en sciences que Jiménez a rencontrées en Europe et en Amérique, ou bien qu'il n'a pu rencontrer directement dans ce monde-ci, comme le peintre Francisco de Goya. Il s'agit d'une collection incomplète – « fatalement fragmentaire », selon les dires du poète – qui ne recueille qu'une partie des portraits réalisés, ou de ceux déjà publiés, avec, bien sûr, des corrections ou de nouvelles versions. Dans un prologue daté de 1940, en Floride, il déclare ne pas avoir pu récupérer bon nombre de ses originaux, perdus durant la guerre civile. Il regrette que le passage du temps puisse suggérer que les modèles soient parfois infidèles aux portraits qu'il avait réalisés, et annonce en tout cas la possibilité, toujours ouverte, d'exécuter de nouvelles caricatures, aussi bien de vieilles connaissances que de jeunes, futurs poètes espagnols ou américains, sur lesquels il dit avoir fait certaines observations¹³.

Tout cela suggère que le poète utilisait ses portraits – passés, présents, futurs – comme des armes de jet pour intervenir sur la scène artistique de son temps. Nous savons par les notes quotidiennes que prenait Juan Guerrero Ruiz, l'ami, le confident et intermédiaire littéraire de Jiménez dans le Madrid de l'entre-deux-guerres, que le poète se plaignait de ce que les gens l'approchassent dans le seul but qu'il leur consacraient un portrait. Qu'une bonne part de la publication des caricatures ait obéi à des considérations de politique littéraire semble confirmé par les portraits publiés en 1932 et 1933, années de tensions qui aboutiront à la rupture avec Pedro Salinas et Jorge Guillén, anciens disciples devenus des rivaux potentiels. Une mordante caricature

formaba sus líricos capullos estaban destinadas a honrar las artes de la tipografía, sus agudos, punzantes y emponzoñados epigramas hallaban difusión por vía oral. Acaso pasaba horas y horas urdiendo una frase; pero una vez elaborada, el fruto de su buido ingenio era alfiler con el que podía dejar clavado a uno cruelmente. Sus frases mordaces corrían y eran celebradas por todos» (Francisco Ayala, *Recuerdos y olvidos*, Madrid, Alianza, 1988, p. 413).

V. Ramón Gómez de la Serna, *El Doctor inverosímil*, ed. de Ioana Zlotescu, Barcelona, Galaxia Gutenberg y Círculo de Lectores, 1997, p. 176-179 ; Andrés Soria Olmedo (ed.), *Treinta entrevistas a Federico García Lorca*, Madrid, Aguilar, 1988, p. 255-256 ; Gerardo Diego, «Recuerdos y poemas de J.R.» [1981], *Crítica y poesía*, Madrid, Júcar, 1984, p. 326-328.

13 «A muchas caricaturas la realidad venida les ha dado una verdad o una mentira que me ha sorprendido de varias maneras. No son muchos los modelos que han seguido fieles a su trasunto mío. O el retrato no fue verdadero o ellos eran mentirosos (el lector suficiente verá) [...]; personas y cosas son tan diferentes o lo parecen, que para estar medio de acuerdo con mi yo constante tendría que volver a escribir casi todo este libro... y otros. Pero si consideramos las cosas y las personas desde este punto de vista, el día de nuestra muerte no dejaríamos nada de nuestra obra, yo de la mía al menos. [...] En todo caso, se hace otro retrato, yo los he hecho» («Prólogo» [a *Españoles de tres mundos*] [1942], II, 2, p. 55-56 ; citation du texte, p. 53).

de l'auteur de *Cántico* sous la figure de l'éternel « prétendant » au Royaume de la poésie voit ainsi le jour à cette période. Cette caricature fut suivie peu après de quatre portraits élogieux de certains poètes plus jeunes, la « Constellation aurorale » (« Constelación Rosicler») composée de Vicente Aleixandre, Luis Cernuda, Emilio Prados et Manuel Altolaguirre, une pléiade réduite que Jiménez voulut opposer à des écrivains plus âgés ¹⁴.

Le dosage pragmatique de ces portraits, cruels et efficaces, à mi-chemin entre réalisme et satire personnelle, peut amener à réfléchir sur l'objectivité du Jiménez critique. Deux lecteurs professionnels comme Pedro Salinas et Jorge Guillén portèrent sur ces écrits un jugement négatif. Ils protestent contre la malignité baroque de la cascade de notes, de notations, d'articles et d'essais que Jiménez fait paraître pendant son exil dans des publications latino-américaines ou espagnoles. Ils interprètent toujours ces notes comme des attaques personnelles, leur correspondance privée en témoigne ¹⁵.

3.4 GENRES DE LA CRITIQUE

Il faut donner quelques précisions quant au corpus de Jiménez, d'une pertinence variable, puisqu'il se compose de textes de nature très différente, produits sur une longue durée, et dont la brièveté, la dispersion ou le caractère circonstanciel inciteraient parfois à diminuer la portée. Or, c'est justement durant la période de l'exil que l'activité de Jiménez comme critique s'amplifie et se stabilise tout en abordant la poésie espagnole avec une plus grande capacité conceptuelle, liée sans doute à ses nouvelles obligations de conférencier et professeur de littérature. Une ligne de division fondamentale peut donc être tracée entre la production de l'exil et les écrits préalables.

Avant 1936, et si nous laissons de côté les portraits caricaturaux d'*Españoles de tres mundos*, ou quelques-unes des notes et réflexions

14. Juan Guerrero Ruiz, *Juan Ramón de viva voz (Texto completo)*, Valencia, Pre-textos y Museo Ramón Gaya, 1998, II, p. 29-30 et 86. Pour un compte rendu journalier du conflit qui mène à la rupture avec Guillén en 1933, v. *ibid.*, p. 79-111. V. aussi J.R.J., «Constelación Rosicler» [1933], p. 209-215.

15. Par exemple, cette lettre de Salinas à Guillén (du 28 juillet 1946) : «Supongo que habrás leído las últimas infamias eticoestéticas, del Barbas, en *Orígenes*. Son tan cobardemente sibilinas, que yo hasta la tercera lectura no caí en que "Diestro y siniestro" iba por mí, y por nosotros. [...] La coleccioncita de nómulas es absurda porque ni en Cuba ni en parte alguna habrá quien descifre esas insidias. [...] Pero de lo que no hay duda es la obsesión, enfermedad, ya cada día más grave, que padece y padecemos, sin comerlo ni beberlo» (*Correspondencia*, p. 394). Les jugements de Guillén sont tout aussi négatifs : «Habla contra la "composición", en términos analfabetos —¡a sus años, y después de haber compuesto, exactamente compuesto algunas admirables poesías! (Lo de "la composición" es por una parte "grecorromano", por otra "parnasiano". Es decir, fray Luis —es decir, ¡yo!»)» (*ibid.*, p. 313, 7 octobre 1943). Sur le mélange d'idéologie pédagogique et intention satirique dans *Españoles de tres mundos*, v. Teresa Gómez Trueba, *Estampas líricas*, p. 89-106.

en forme d'aphorismes qui donneront ensuite *Ideología*, la critique de Jiménez est quantitativement très inférieure à celle produite plus tard hors de l'Espagne et, surtout, d'une plus grande hétérogénéité. Son écrit le plus remarquable, les différentes annexes à la *Deuxième anthologie*, ne constitue pas non plus un texte de critique proprement dit. Quelques autres travaux de cette première frange chronologique, profondément révélateurs, comme le compte rendu de *Soledades*, d'Antonio Machado, de 1903, la note polémique sur Federico García Lorca et les auteurs jeunes, datée de 1927 («Historia de España»), ou les lignes élogieuses et clairvoyantes écrites en 1936 à l'occasion de la parution des sonnets de Miguel Hernández inclus dans *El Rayo que no cesa*, sont conçus dans des occasions très distinctes, et leurs objectifs sont difficilement comparables¹⁶.

La période américaine est plus féconde dans la perspective qui nous occupe. Déjà en 1936, peu avant son départ de l'Espagne, une importante notice nécrologique de Ramón del Valle-Inclán et une première conférence à la charge du poète suggèrent que la maturité et un relatif éloignement des cercles littéraires les plus actifs stimulent chez Jiménez l'écriture critique. Ces travaux seront remaniés à Cuba, entre 1937 et 1939, essentiellement pour des raisons économiques. Peu après, les activités de conférencier et de professeur de littérature dans plusieurs universités américaines ont pour conséquence trois longs essais : « Poésie et littérature » (1939), « Poésie fermée et poésie ouverte » (1948) et « Le *romance*, fleuve de la langue espagnole » (1954). Ces trois articles représentent l'exposition la plus complète et la plus cohérente de l'image que Jiménez se faisait de la poésie hispanique. À ces essais, présentation variée d'une même doctrine, il faut ajouter les cours donnés à l'Université de Porto Rico en 1953 et 1954, reconstitués à partir des notes des auditeurs – parmi eux Zenobia Camprubí, épouse du poète – et de divers enregistrements au magnétophone. Ces notes, éditées pour la première fois en 1962 sous le titre *El Modernismo*, complètent de façon détaillée les grands axes critiques du poète, fondamentalement inchangés. Aux textes et documents antérieurs, il faut en ajouter quelques autres, d'une importance exceptionnelle, comme la « Lettre à Pablo Neruda » (1942) et, surtout, « À

16. Voici le texte sur Hernández, paru dans le journal *El Sol* (23.02.36) : «Verdad contra mentira, honradez contra venganza. En el último número de la *Revista de Occidente* publica Miguel Hernández, el extraordinario muchacho de Orihuela, una loca elección a la muerte de su Ramón Sijé y seis sonetos desconcertantes. Tienen su empaque quevedesco, es verdad, su herencia castiza. Pero la áspera belleza tremenda de su corazón arraigado rompe el paquete y se desborda, como elemental naturaleza desnuda. Esto es lo excepcional poético, y ¡quién pudiera esaltarlo con tanta claridad todos los días! Que no se pierda en lo rolaco, lo "católico" y lo palúdico (las tres modas más convenientes de "la hora de ahora", ¿no se dice así?) esta voz, este acento, este aliento joven de España» (Maria de Gracia Ifach (ed.), *Miguel Hernández*, Madrid, Taurus, 1975, p. 17).

Luis Cernuda » (1943), pour la vigueur des idées, et parce qu'elles suggèrent quelque chose du sentiment particulier et très aigu que Jiménez avait du champ littéraire ¹⁷.

Quel était l'avis de Jiménez sur la pensée littéraire espagnole et sur lui-même en tant que critique ? Dans ses conversations avec Juan Guerrero, il déplore que les écrits d'*Azorín* ou d'Eugeni d'Ors ne trouvent pas d'écho ni de continuateurs parmi les jeunes. Le poète juge que la grande critique, comme celle d'Hippolyte Taine et de Walter Pater, celle de Goethe ou de Nietzsche, est inexistante en Espagne. Elle serait réduite à du journalisme. Dans ses cours de Porto Rico, Jiménez regrette que la réflexion littéraire espagnole, à l'époque du *modernismo*, soit exclusivement humoristique, exception faite d'un essai de *Clarín* sur Baudelaire et de deux textes du romancier Juan Valera sur Rubén Darío. C'est la raison pour laquelle, au cours d'une évocation de la figure de ce dernier lors des soirées fin-de-siècle des jeunes esthètes bohémiens, il remarque que la critique moderniste s'est faite avec deux mots seulement :

Les autres répètent « admirable, admirable », sur différents tons : religieux, ordinaire, chuchoté. « Admirable » est le mot suprême, à l'époque ; « imbécile », le plus infamant. La critique littéraire moderniste s'est faite avec ces deux mots, « admirable » et « imbécile ». Rubén Darío, « admirable », par exemple ; Echegaray, par exemple, « imbécile ». ¹⁸

De tels jugements pourraient faire penser que Jiménez aurait préféré que la production littéraire espagnole eût été accompagnée d'un exercice critique plus ample et plus varié ; mais ce n'est pas le cas. D'un côté, ses opinions au sujet de la littérature universitaire ne sont pas nécessairement positives. Bien que quelques figures académiques bien établies, comme Ramón Menéndez Pidal, aient mérité son respect, ses idées quant à la critique philologique – associée,

17. «Poesía y literatura» [1939], «Poesía cerrada y poesía abierta» [1948] et «El romance, río de la lengua española» [1954], sont incluses dans *El Trabajo gustoso* ; nous les citerons toujours d'après cette édition (1961). La bibliographie sur l'œuvre critique de Jiménez est beaucoup moins nombreuse que sur ses œuvres poétiques : v. Arturo del Villar, «J.R.J., crítico literario», dans Aurora de Albornoz (ed.), *J.R.J.*, Madrid, Taurus, 1981, p. 232-241 ; du même, l'«Estudio crítico» dans J.R.J., *Crítica paralela*, 1975, p. 11-126 ; Pilar Gómez Bedate, «Introducción» à J.R.J., *Prosas críticas*, 1981, p. 9-33 ; Allen W. Phillips, «The literary criticism and memoirs of J.R.J.», *Studies in Twentieth Century Literature*, 7, 2, 1982-1983, p. 225-250 ; Javier Blasco, *La Poética de J.R.J.*, Salamanca, Universidad, 1982, où l'on trouvera un répertoire bibliographique de ses textes critiques (p. 22-31).

18. «Los demás repiten “admirable, admirable”, con vario tono, religioso, corriente, murmurado. “Admirable” es la palabra alta de la época, “imbécil” la baja. Con “admirable” e “imbécil” se hizo la crítica literaria modernista. Rubén Darío, por ejemplo, “admirable” ; Echegaray, “imbécil”, por ejemplo» (J.R.J., «Ramón del Valle-Inclán (Castillo de Quema)» [1936], p. 92).

V. *El Modernismo*, p. 83-84 ; Juan Guerrero Ruiz, *Juan Ramón de viva voz*, I, p. 51, et II, p. 247 et 312.

comme nous le verrons, à une vision « fermée » ou « littéraire » de la poésie – sont peu élogieuses, quand elles ne sont pas ouvertement méprisantes. D'un autre, les travaux, moins sévères, qui se centrent sur l'actualité littéraire le déçoivent presque toujours. Ainsi, les essais nombreux sur ses œuvres, que Jiménez lit avec curiosité, lui sont utiles, déclare-t-il, pourvu qu'ils évitent aussi bien l'« éloge » que la « bassesse » ; et dans la critique espagnole, malheureusement, l'un et l'autre prédominent. En Espagne, la propagande de la poésie va bien plus loin que la poésie elle-même : «*España, de lira corta y bombo largo*», selon les mots du poète¹⁹. En réalité, l'idée que se fait Jiménez de la critique est sans doute limitée. Parfois elle reste réduite à un exercice d'auto-réflexion, semblable à celui de la création : une « critique parallèle », moins valable par son objet que par son auteur, ou par ces éléments disons poétiques qui peuvent jaillir de l'auteur dans son contact avec ses objets²⁰.

Il est sûr que dans les écrits qu'il a consacrés à d'autres écrivains, Jiménez a laissé une empreinte caractéristique. Aussi, l'idée d'une critique « parallèle » à sa propre poésie semblerait sous-jacente dans quelques travaux qui abordent les essais de Jiménez comme des manifestations d'une théorie poétique personnelle. Mais la diversité générique de ses écrits critiques est tout aussi révélatrice que la stabilité même de leur noyau conceptuel, qui change à peine ; ce qui suggère l'opportunité d'autres types d'approche. Il convient avant tout de décrire les idées de Jiménez, exposées dans un langage assez particulier, en utilisant la terminologie propre à la tradition humaniste²¹.

On examinera plus loin sa vision historique et son appréciation de la littérature espagnole, qui se trouvent en relation intime avec son *modus interpretandi*. Au cours de ces analyses, on aura l'occasion de suggérer certains liens entre sa pratique de l'interprétation et sa propre écriture poétique, notamment en ce qui concerne les questions de rythme et de métrique.

19. *Ideología*, 3586 ; v. 3270.

V. Juan Guerrero Ruiz, *Juan Ramón de viva voz*, II, p. 166.

20. «Yo no creo en la crítica poética lata, ni en la poesía lata crítica; ya que la poesía no puede ser lógica y la crítica poética debe sumarse a esa condición. Sólo creo en la autocrítica paralela del poeta, esa chispa magnética que salta entre un poema y un lector propio o ajeno; o, en un sentido diferente, en el complemento histórico» ; «Pero aquí, en nuestro mundo, la única crítica que comprendo es la creadora, la derivación, el paralelismo; una crítica en la que la sangre circule totalmente como por un doble cuerpo de igual vida, una pareja siamesa. La autocrítica en suma de este doble ser. Que yo haya escrito crítica negativa o afirmativa de no parecidos a mí, de no iguales, ha sido sólo una debilidad» (*Ideología*, 3605 ; 3617).

21. Sur les notions de «poesía» et «literatura», v. Antonio Garrido, «Matización a un concepto teórico-literario de J.R.J.», dans Cristóbal Cuevas (ed.), *J.R.J. Poesía total y obra en marcha*, Barcelona, Anthopos, 1991, p. 331-343.

3.5 LA DIXIÈME MUSE

« Poésie fermée et poésie ouverte », la conférence prononcée au cours du voyage de l'écrivain en Argentine vers la fin des années quarante, se ferme sur une fable que Jiménez dit avoir trouvée dans la littérature sanscrite :

Kalidasa, qui mourut d'avoir ouvertement chanté le divin, raconte cette variante du mythe de Philomèle : à l'origine, les muses primitives étaient au nombre de dix, et la dixième, la muse mystérieuse de la poésie enchanteresse, fuyant un poète borné (l'un de ces rustres dont l'habitude est d'écraser les moineaux dans leur main), qui voulait la prendre de force, se métamorphosa, se moquant ainsi de celui qui n'avait pas d'ailes, en rossignol (en dame-rossignol, cet oiseau d'aspect terne et peu gracieux qui chante la nuit pour ceux qui restent éveillés) et elle attend toujours le seul poète lyrique qui pourra, non pas laisser entrevoir l'indicible, cette unique aspiration poétique, mais s'y efforcer en le chantant. J'imagine que notre monde passera, et nous avec lui, sans qu'aucun poète lyrique ait trouvé cette dixième muse de la beauté intérieure absolue, sans qu'un seul poète ait pu exprimer ou définir cette belle et absolue poésie.²²

Voilà, nous semble-t-il, une synthèse complète et réussie du noyau de la théorie de Jiménez. La poésie est pour lui, avant tout, une commotion esthétique, ensorcelante, qu'on ne peut rationaliser, et donc très proche du sacré, de *lo divino*. Elle se déploie dans le surprenant, l'imprévisible, ou encore dans le défectueux, l'*imparfait*, comme l'humble oiseau de la fable citée. On n'est donc pas loin du distique, bien connu, qui célèbre la beauté d'un poème que l'on renonce à améliorer : « N'y touche plus, / Telle est la rose ! » (« *No le toques ya más, / que así es la rosa!* »). Selon la formulation d'un autre texte, la poésie se présente sous la forme d'un papillon qui fuit et qui ne laisse dans la main de celui qui essaye de l'attraper que « la forme de sa fuite », « *la forma de su huida* ». Ainsi devient-elle le contraire des oiseaux capturables par des poètes indelicats – en fait, on peut voir dans ce petit détail de la fable citée une allusion à « L'oiseau dans la main » (« *El pájaro en la mano* »), une section du *Cántico* de Jorge Guillén, constant paradigme pour Jiménez

22. «Cuenta Kalidasa, quien murió por cantar abiertamente a lo divino, esta variante del mito de Filomela: que las musas primitivas eran diez, y que la décima, la misteriosa de la poesía encantadora, huyendo de un poeta cerrado (uno de esos burdos del gorrión en la mano apretada) que quería tenerla a la fuerza, se convirtió, burlándose de él que no tenía alas, en ruiseñor (ruiseñora, ese pájaro de cuerpo poco vistoso y casi feúcho que canta de noche a los desvelados) y está esperando siempre al lírico único que pueda, no ya entrever lo indecible, única posibilidad poética, sino intentarlo cantando. Me imagino que este mundo nuestro pasará, y nosotros con él, sin que ningún lírico encuentre a esta décima musa de la belleza interior absoluta, sin que haya un poeta que pueda espresar ni definir esta absoluta poesia bella» («Poesía cerrada y poesía abierta» [1948], p. 114).

d'une poésie inférieure, *littéraire*. En dépit de cela, il importe de signaler que la légende indienne de l'écrivain se ferme sur la remarque d'après laquelle la poésie est plurielle, et que, outre la dixième muse, il reste les chants des neuf autres ²³.

Jiménez était donc tout à fait sérieux quand il affirmait que tout ce que l'on peut dire sur la poésie contemporaine, Gustavo A. Bécquer l'avait déjà dit, au XIX^e siècle, en la décrivant comme l'évocation ambiguë de suggestions indéfinissables. On peut trouver facilement des remarques analogues dans les notes et essais de Miguel de Unamuno, d'Antonio Machado ou de Ramón del Valle-Inclán. En réalité, les idées de Jiménez sont pleinement les héritières de la théorie romantique, si nous acceptons comme caractéristique du romantisme, ainsi que l'explique Umberto Eco, une explication du fait littéraire à partir de son expérimentation émotionnelle ou symbolico-esthétique, au détriment d'une description de ses mécanismes sémiotiques de fonctionnement ²⁴.

Ce point de vue, substrat de quelques notes et comptes rendus de Jiménez du début du siècle, se développe de façon plus détaillée dans les trois essais majeurs écrits en Amérique, dans lesquels il présente une vision générale de l'histoire de la poésie espagnole, du Moyen Âge jusqu'à l'époque contemporaine. L'histoire poétique de Jiménez s'articule autour de l'opposition entre l'impossible poésie de la dixième muse et la « poésie littéraire » des autres, quelque soit leur filiation générique. Cette opposition est déclinée en fonction de critères complémentaires : oppositions chronologiques qui font s'affronter la poésie des XVI^e et XVII^e siècles et la poésie médiévale ou romantique ; oppositions géographiques, qui distinguent la poésie andalouse, levantine, galicienne ou catalane de la poésie castillane ; la poésie « universelle » de la poésie « internationale » (ou de la « régionale ») ; la « gréco-latinisante » de l'arabo-andalouse (et même de la « gothico-arabe »). Cette même distinction peut s'exprimer à travers un langage figuré : la poésie « ouverte » est ainsi opposée à la poésie « fermée », celle qui a du *duende* à celle qui a de l'*ángel*... Le critère le plus conventionnel est peut-être celui qui est fondé sur les formes métriques, associées à des frontières linguistiques. Ainsi s'opposent la poésie autochtone, c'est-à-dire le *romance* espagnol, à ses inflexions et transmutations italianisantes ou francisantes. Critères hétérogènes, dont l'utilisation peut paraître arbitraire ²⁵.

23. *Ibid.*, p. 115.

V. «Mariposa de luz» [1919], I, 2, p. 517. La traduction de «El poema» est de Bernard Sesé, dans Nadine Ly, *Anthologie bilingue...*, 1995, p. 611.

24. Umberto Eco, *Sémiotique et philosophie du langage* [1984], trad. Myriem Bouzaher, Paris, Puf, 1988, p. 191-238. La référence à Bécquer, dans *El Modernismo*, p. 84.

25. Par exemple : «Canción, romance y verso libre (y prosa jeneral) son las tres formas en que yo libertaria hoy gustosamente toda la poesía española o, al menos, la mía. ¿Qué

Pourtant, Jiménez pratique de curieux exercices interprétatifs et établit une série d'évaluations critiques. Nous allons tenter de les exposer selon une grille d'analyse différente, que Jiménez n'utilise pas de façon explicite, mais qui, dans une large mesure, explique les dichotomies antérieures : celle qui oppose l'oralité de l'écriture, le poème comme expérience vocale et sonore du poème en tant que texte écrit. Dans quelle mesure la double expérience, visuelle et auditive, de la poésie informe-t-elle ou explique-t-elle la vision critique de Jiménez, de quelle façon se manifeste-t-elle dans sa technique d'interprétation des textes ?

3.6 LES RUINES DE L'ATLANTIDE

Parfois, Jiménez joue avec l'idée d'ajouter à ses œuvres un dernier volume vierge, seulement fait de pages blanches, qui se serait appelé « Poésie non écrite ». Cette pensée, ou ce rêve, fait partie d'un ensemble de motifs qui révèlent une tension contradictoire dans l'âme du poète. Par « *poesía no escrita* », il se réfère à une conception ascétique du travail littéraire entendu comme préparation à un état de grâce esthétique, où le poète lui-même se retrouve finalement transformé en poème. Que reste-t-il de cette aspiration au silence mystique, à l'incarnation du Verbe dans la personne du poète, dans la pratique quotidienne de l'écrivain qui imagine, projette, corrige, barre et réécrit sans trêve ? Une longue série de brouillons et de ratures s'intercale ainsi entre l'œuvre et cet ultime silence idéal. La recherche et l'insatisfaction constantes, la poursuite du mot *autre*, rendent l'œuvre et le silence, tant recherchés, tout aussi improbables ; elles défilent la nuit ce qui avait été tissé le matin. Le mot qui décrit le mieux cette entreprise ascétique et négative que devient l'écriture pour Jiménez est « Jamais », titre d'un aphorisme d'*Ideología* où il essaye de définir les intentions qui l'ont guidé dans son travail : « Je ne prétends pas, je ne veux pas, je ne dois pas et *jamais* je ne pourrai finir mon œuvre. Mon vrai travail est "œuvre en marche", "imagination en mouvement", "succession poétique". Faire de la poésie, c'est ouvrir toujours et ne jamais fermer. »²⁶

necesidad tenía yo de calcar lo italiano, contando como contaba con el tesoro casi intacto para nosotros de la poesía de los árabes andaluces de Córdoba, Sevilla, Granada, tan unida en nuestros siglos medievales con los siguientes? [...] ¡Qué no daría yo –y perdónenme este otro desahogo– porque todo el río, unos tres mil poemas huidores, manado en alejandrino franchute y en silva italianera, no lo hubiese escrito en corriente española; por no haber sido tan estúpido como lo fui en mi segunda juventud, por el parnasianismo y cierta parte del simbolismo..., y por no tener que arrepentirme tanto de tanta versificación épica!» («Poesía cerrada y poesía abierta» [1948], p. 99-100).

26. «No pretendo, ni quiero, ni debo ni puedo acabar *nunca* mi obra. Mi verdadera obra es "obra en marcha", "imaginación en movimiento", "sucesión poética". Poetizar es abrir siempre y no cerrar nunca» (*Ideología*, 3369) ; v. aussi 3067 et 3422 parmi

Plus qu'un produit achevé, la poésie pour Jiménez semble un faire ou une activité, dont le caractère imparfait et la tendance à l'inaboutissement ont été juste effleurés dans quelques études²⁷. En relation avec cette conception particulière de la poésie comme action, apparaît dans ses textes le thème, très suggestif, des ruines, qu'il utilise pour faire l'éloge des meilleurs écrivains. L'œuvre des grands poètes, écrit Jiménez, est fatalement destinée à n'être que ruines. Tel est le cas d'Unamuno, l'unique Espagnol contemporain qui soit « grand » et, à cause de cela, toujours trop occupé par son travail de création pour corriger et épurer son œuvre déjà écrite de façon à lui donner une forme définitive, parfaite. La reconstruction des ébauches et des notations des écrivains importants devient de la sorte un don pour la postérité²⁸.

Il est clair que Jiménez avait plaisir à imaginer son œuvre, qu'il jugeait grande sans doute, sous l'emblème des ruines. Le thème des ruines apparaît également dans sa production lyrique, dépouillé déjà des réminiscences religieuses qui l'accompagnent dans les statues du Moyen Âge et les cimetières catholiques des *Cartas literarias* de Bécquer, qui se trouvent peut-être à son origine. Qu'on se rappelle le titre suggestif *Lírica de una Atlántida*, proposé pour plusieurs recueils poétiques écrits durant l'exil. Ce titre devait attirer Jiménez pour plusieurs raisons. Il fait allusion à ses deux occidents, celui de sa province natale, voisine des Colonnes d'Hercule, et celui de la « deuxième côte de l'idiome » («*segundo costado del idioma*»), l'autre rive atlantique où il porte son œuvre à son apogée et achève sa vie. On peut y voir également une allusion baroque à la figure d'Atlas, emblème romantique du poète dont la tête soutient le monde²⁹. Mais cet intitulé doit surtout sa résonance légendaire au mythe platonicien de la construction d'une cité

d'autres. Javier Blasco résume «*poesía no escrita*» comme une large gamme de phénomènes esthétiques : *La Poética de J.R.J.*, 1982, p. 251-253.

27. En particulier, Bernardo Gicovate, *La Poesía de J.R.J.*, Barcelona, Ariel, 1973, p. 217-223.

V. Francisco Ynduráin, «Juanramoniana: una aproximación a sus textos», dans *J.R.J. en su centenario*, Cáceres, Delegación Provincial, 1982, p. 307-323 ; Adolfo Sotelo Vázquez, «Poesía desnuda y sucesiva», *Anales de Literatura Española*, 7, 1991, p. 195-212.

28. «A los grandes les ocurre jeneralmente lo que a Miguel de Unamuno: que se obstinan en crear más que en corregir y publicar, y dejan esas obras que son un quebradero de cabeza para los testamentarios y, en último caso, ruinas. ¡Qué gran cosa una obra en ruinas, las ruinas poéticas de Safo, por ejemplo! La ruina tiene la gran ventaja de que se cuida más por los que la sobreviven; es lo último a que puede aspirar una gran obra material o moral» («El romance, río de la lengua española» [1954], p. 164). V. aussi *El Modernismo*, p. 172.

29. «El romance, río de la lengua española» [1954], p. 163.

V. Alfonso Alegre Heitzmann, «Prólogo» à J.R.J., *Lírica de una Atlántida*, 1999, p. 11-14 ; Gustavo A. Bécquer, *Obras completas*, II, ed. Ricardo Navas Ruiz, Madrid, Fundación Castro, 1995.

idéale, bientôt recouverte par les eaux et plongée dans l'oubli. Grâce à l'image mélancolique des ruines, Jiménez confère à son travail un caractère pérenne, indestructible, en le projetant vers le passé et vers le futur. Sa poésie peut alors rejoindre celle des grands modèles, Virgile, Dante ou Goethe : on sait que, pour lui, seuls les écrivains vivants sont véritablement classiques.

Toutefois, le motif des ruines permet de relier l'œuvre de Jiménez à un autre art, lui aussi ancien et actuel, raffiné bien qu'anonyme et presque inconscient : la poésie orale traditionnelle, seule trace visible d'une grande action créatrice désormais oubliée, perdue, transformée. Rappelons la caractérisation de la poésie populaire dans les *Notes* à la *Segunda antología* :

Je ne crois pas – soit dit ici seulement en passant – à un art populaire délicat – simple et spontané. Le délicat que l'on nomme populaire, est toujours, à mon avis, imitation ou tradition inconsciente d'un art raffiné qui s'est perdu. Le peuple, s'il pense – la mère qui raconte des contes –, amplifie. Si le potier inculte des faubourgs de Séville qui peint les vases, ou la femme de Lagartera qui brode les toiles, se mettent à inventer, ils estropient l'ornement. Ils le font bien, parce qu'ils copient inconsciemment un modèle choisi. La simplicité synthétique est un produit ultime – les primitifs, qui, c'est évident, ne sont ces primitifs qu'en relation avec notre brève histoire – de culture raffinée. Il n'est pas d'art populaire, mais imitation, tradition populaire de l'art.³⁰

L'empreinte de la poésie *tradicional* est forte dans l'œuvre de Jiménez. Il l'assimile dans son lexique et ses formules, dans ses techniques de composition, dans sa versification et, avant tout, dans sa conception de la poésie comme discours changeant et en progression, comme parole parlée. En même temps, les entrecroisements des structures poétiques orales avec d'autres pratiques révèlent, de toute évidence, l'intériorisation de l'écriture et l'apprentissage graphique du langage. Jiménez, qui dédaigneusement appelait ces éléments litté-

30. «No creo –dicho sea aquí sólo de paso– en un arte popular esquisito –sencillo y espontáneo. Lo esquisito que se llama popular, es siempre, a mi juicio, imitación o tradición inconsciente de un arte refinado que se ha perdido. El pueblo, si piensa –la madre que cuenta cuentos–, amplifica. Si el trianero inculto que pinta los cacharos, o la mujer lagarterana que borda las telas se ponen a inventar, estropean el exorno. Lo hacen bien porque copian inconscientemente un modelo escogido. La sencillez sintética es un producto último –los primitivos, que, claro es, no son tales primitivos sino con relación a nuestra breve historia– de cultura refinada. No hay arte popular, sino imitación, tradición popular del arte» (J.R.J., «Notas al prólogo...» [1922], p. 346, trad. de Guy Lévis Mano, «Notes à une anthologie», dans J.R.J., *Poésies*, Paris, GLM [Guy Lévis Mano], 1955, p. 8).

V. María Isabel López Martínez, *La Poesía popular en la obra de J.R.J.*, Sevilla, Diputación Provincial, 1992, p. 123-124 ; *Métrica y otros rasgos del canto popular en la obra de J.R.J.*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1992, p. 54-85.

raires ou baroques « l'ultime folie de toute la littérature espagnole », dut admettre à contrecœur leur présence, très perceptible, dans sa propre œuvre³¹.

En tout cas, le conflit qui débouche sur une hybridation de structures expressives orales avec d'autres éléments à dominante littéraire dans la « poésie écrite » de Jiménez, possède un corrélat, intéressant et peu exploré, dans les essais qui ont conduit à la constitution de son histoire de la poésie espagnole. D'ailleurs, l'examen des interférences entre l'oralité et les structures littéraires aide à comprendre la contradiction entre construction et destruction créatrices à laquelle nous avons fait référence et qui se manifeste dans maints aspects de son œuvre. D'une certaine façon, les écrits représentent une sorte de nécropole de l'action ensorcelante et magique exercée par le mot dit ; or, c'est seulement grâce à ces sépulcres en ruine que peut s'ébaucher la possibilité de la recréer – ou, comme Jiménez avait coutume de dire, de la faire « revivre ».

31. Le poète avoue à Enrique Díez-Canedo avoir écrit dans des « formes simples » « lo menos deleznable de mi obra, que tantas veces se me ha complicado con ese vicio barroco que es la locura última de toda la literatura española, como el purismo es la tontería final de toda la francesa » (*Cartas literarias*, 1977, p. 65, 6 août 1943). « *Más lejos y más hablado*. Quien escribe como se habla, irá más lejos y será más hablado en lo porvenir que quien escribe como se escribe » [1920], parmi d'autres exemples possibles (*Ideología*, 844). La présence en poésie de la langue parlée sur la langue littéraire, et le « baroque » comme vice expressif, sont les deux points sur lesquels Luis Cernuda donne explicitement raison à Jiménez : « J.R.J. » [1941], p. 170 ; v. aussi « Estudios sobre poesía española contemporánea » [1957], p. 245.

MÉMOIRE ET OUBLIS : LES PARCOURS DE L'INTERPRÉTATION

Métamorphoses. — Émanations. — La lumière invisible (classements et classification poétiques). — « De confuses paroles ». — Les couleurs du poème. — La clé de l'oubli.

Pour Jiménez, l'exercice de la poésie est une expérience esthétique inépuisable, dont le sens est impossible à déterminer. Les pratiques d'interprétation de ses essais restent de cette façon circonscrites par la pensée romantique, dont la constante, selon Umberto Eco, est la description du fonctionnement esthétique du poème comme s'il agissait de sa structure sémantique – même si les effets esthétiques ne sont que partiellement abordables depuis une perspective sémiotique. La technique d'analyse de Jiménez se caractérise ainsi par sa mobilité : l'emphase herméneutique se déplace *ad libitum* entre les différents éléments de la structure immanente du texte, ou entre les différents pôles de sa situation communicationnelle, en fonction des intérêts de l'analyse elle-même.

Cependant, certains aspects de sa pratique interprétative se démarquent des présupposés antérieurs. Dans ses essais, Jiménez élabore un langage descriptif particulier qui amalgame des termes techniques, des concepts philosophiques, des motifs poétiques et des mots usuels (*forme, copie, couleur, grâce*, ou l'intraduisible *duende*). Ce sont des termes dépendants les uns des autres et, le plus souvent, absents du langage analytique traditionnel. Cette nomenclature singulière conduit à une articulation vaguement conceptuelle de l'histoire de la poésie espagnole, déterminée par des notions critiques des trente premières années du XX^e siècle, comme le « réalisme », ainsi que par des concepts de la poétique romantique, comme l'« irréalisme » ou l'« inintelligibilité ».

Dans ce contexte, l'attitude de Jiménez vis-à-vis de certains problèmes herméneutiques attire particulièrement l'attention. Tel est le cas des violations de code qui caractérisent la texture de certaines orien-

tations poétiques modernes, soit par leur hermétisme, soit par leur « irréalisme ». Au lieu d'insister sur la valeur expressive ou subjective de ces expressions, le poète les explique par rapport à la manipulation de matériaux verbaux conventionnels, et cela, tant dans la description générale des œuvres que dans l'interprétation de certains lieux, ou dans ses propres textes. C'est dans sa création que l'on peut trouver finalement la clé des interprétations de Jiménez, pour qui le principe herméneutique n'est pas tant la mémoire, le principe de reconnaissance, que l'oubli, dans ce que l'oubli a de ressort poétique, d'instrument de découverte de sens (ou de non-sens) nouveaux, « ouverts », dictés non par les conditions génériques du texte écrit, mais par les imprévisibles exigences du moment même de l'acte d'interprétation.

4.1 MÉTAMORPHOSES

Il y a dans les pratiques critiques du poète un élément constant qui surprend, voire gêne, le lecteur. À des œuvres provenant d'horizons radicalement différents, à la chronologie distincte, d'une facture stylistique hétérogène, Juan Ramón Jiménez attribue un sens invariable, une signification qui est essentiellement la même. Ainsi, d'une chanson de danse médiévale, l'« Arbre d'amour » (« Árbol del amor ») de l'amiral Diego Hurtado de Mendoza :

Cet arbre-là, aux feuilles qui brandillent,
D'une envie frétille.

Cet arbre-là, à la belle verdure,
Il semble bien vouloir donner des fleurs.
D'une envie frétille.

Cet arbre-là, aux belles frondaisons,
Il semble bien promettre floraison.
D'une envie frétille.

Il semble bien vouloir donner des fleurs ;
Allez le voir, il est déjà en fleur.
D'une envie frétille.

Il semble bien promettre floraison,
Allez le voir, fleurs il porte à foison.
D'une envie frétille.

Allez le voir, fleurs il porte à foison,
Viennent les dames cueillir ses fruits ronds.
D'une envie frétille¹

1. « Aquel árbol que mueve la hoja, / algo se le antoja. / Aquel árbol del bel mirar, / hace de manera flores quiere dar. / Algo se le antoja. / Aquel árbol del bel ver, / hace de manera quiere florecer. / Algo se le antoja. / Hace de manera flores quiere dar. / Ya se demuestra, salidlas mirar. / Algo se le antoja. / Hace de manera quiere florecer. / Ya se demuestra, salidlas a ver. / Algo se le antoja. / Ya se demuestra, salidlas mirar. / Vengan las damas las frutas cortar. / Algo se le antoja » (trad. Nadine Ly, *Anthologie bilingue*, 1995, p. 133-134).

que Jiménez commente :

Quel mystère y a-t-il dans ce chant, quel changement de la nature ? Le poème exalte un riche printemps universel, et quelque chose remonte en lui, de tout à fait inconnu, pour nous déconcerter. Son désir d'arbre l'a transformé en chanson. « D'une envie frétille ». L'arbre possède des sens, il voit sans aucun doute. Y-a-t-il un Dieu en lui, un homme, un poète ? Le poète aussi voit l'arbre ; et comme il le voit bien ! Il fait une allusion prodigieuse au paradis et il appelle la femme pour qu'elle vienne cueillir les fruits des branches, qui sont les bras du poète lui-même. Tout est libre, étrange, magique.²

Liberté, étrangeté, magie. Dans le commentaire du poète, réduit aux lignes que nous citons, n'entrent pas d'autres considérations : aucun exposé métrique, historique, philologique, aucune description externe, aucun parallélisme de genre, aucune contextualisation. Le poème, avant tout, a le sens de l'effet surprenant qu'il produit. Ce sens n'est pas facile à distinguer de ceux d'autres textes, si différents soient-ils. Ceci est vrai même si, de façon significative, le profil des matériaux sémantiques de l'«Árbol del amor» s'infilte dans le commentaire de Jiménez, paraphrastique et descriptif à la fois. À la possibilité d'une analyse de la chanson dans une perspective strictement esthétique, se substitue une pratique d'interprétation que l'on peut qualifier d'hybride.

Malgré tout, il y a dans les remarques du poète un début d'étude sémantique, un déchiffrement du texte. Or, la détermination du sens dans la glose citée bouscule systématiquement les différents plans d'analyse. Elle joue justement à les fondre, à les transposer, à les métamorphoser. L'explication oscille sans arrêt entre le plan du poète, le plan du poème et le plan du lecteur, élucidant les uns en fonction des autres, sans solution de continuité. Le thème poétique est ainsi personnalisé, il prend vie : c'est une chanson qui veut être arbre, ou un arbre qui veut être chanson. Le printemps qu'il manifeste est également la sève qui monte dans ses vers. Il se transforme en ce qu'il veut être, de même qu'en celui qui parle, le poète lui-même et le lecteur après lui. Dans l'arbre il y a quelqu'un, homme, poète ou dieu : ses bras sont des branches, d'où pendent des fruits, comme s'ils étaient les chansons avec lesquelles on appelle les dames qui écoutent. Les yeux et les feuilles, les «ojos» et «hojas» sont comme un désir flou : «*algo se le antoja*». Par conséquent, le sens du poème, selon Jiménez, ne

2. «¿Qué misterio hay en este canto, qué cambio de naturaleza? El poema manifiesta una rica primavera universal, y algo sube en él, de lo más desconocido, a desconcertarnos. Su deseo de árbol lo ha convertido en canción. "Algo se le antoja." El árbol tiene sentidos, ve sin duda. ¿Hay un dios dentro de él, un hombre, un poeta? El poeta ve también al árbol ¡y qué bien visto! Alude prodigiosamente al paraíso y llama a la mujer para que venga a cortar las frutas de las ramas, que son los brazos del poeta mismo. Todo es libre, extraño, mágico» («Poesía y literatura» [1939], p. 43-44).

peut être autre que la métamorphose même, processus magique et mystérieux dont le secret réside dans la force aveugle de l'amour. Sens très général, certes, au point qu'il s'apparente au substrat ultime de la fiction poétique³.

En résumé, on peut inférer de la notule commentée trois règles, trois modes critiques caractéristiques des interprétations de Jiménez : une compréhension expressive de la poésie, en tant que produit non séparable de son producteur ; une vision impressionniste de la réception poétique ; et un conception symbolique du poème, qui « est ce qu'il dit » et « dit ce qu'il est ». Ces facteurs seront explicités au fil d'une analyse des processus secondaires.

4.2 ÉMANATIONS

Ce sont les effets du texte sur le récepteur, et non les configurations génériques, historiques ou stylistiques du poème en soi, qui deviennent les fondements de l'interprétation. Il s'agit donc d'une approche éminemment esthétique du poème. En ce sens, elle est plus encline à sa recreation ou reviviscence présente, actuelle, vivante, qu'à un examen distancié, historique ou objectif, examen plus propre au circuit de communication de l'écriture. Le texte n'est pas un objet-document, mais un *événement*, quelque chose qui arrive. L'essentiel du poème est donc son pouvoir d'émanation, sa capacité à avoir un impact sur ses destinataires⁴.

De cette première approche proviennent les deux autres dynamismes ou mouvements que nous notions plus haut : la continuité expressive entre le poète et le poème et la propension à trouver, sur le plan du poème lui-même, une série d'échos ou de correspondances internes. Le poème « fait » ou « est » ce qu'il « dit », et cela conduit à rechercher une « motivation » qui correspond, sur un plan immanent, aux communications ou transferts qui se produisent entre producteur et message, et entre message et destinataire. Ainsi, dans une courte note sur le chant d'une pièce de Lope de Vega, *El Caballero de Olmedo*,

C'est dans la nuit
qu'ils le tuèrent
le chevalier,
l'ornement de Medina,
la fleur d'Olmedo⁵

3. Alfonso Reyes, *El Deslinde* [1944], México, FCE, 1997, p. 203-205 ; Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, 1990, p. 95-115.

4. «Poesía y literatura» [1939], p. 58.

5. «Que de noche lo mataron / al caballero, / la gala de Medina, / la flor de Olmedo», trad. d'Albert Camus, *Le Chevalier d'Olmedo*, Paris, Gallimard, 1957, p. 180.

on souligne que celui qui composa la chanson, « espagnole jusqu'à la moëlle », dut tremper sa plume dans un « liquide crépusculaire »⁶. Même chose à propos de la « Garza enamorada », un autre poème traditionnel, connu à travers une pièce de Gil Vicente :

Mal blessé va le héron
 enamouré ;
 seul il va, et crie.⁷

Jiménez attribue la paternité du poème à une multiséculaire « femme du peuple espagnole » ; il fait remarquer la condition « volante » du texte et l'émotion « libre » qui en jaillit⁸.

Mais le meilleur exemple de cette habitude exégétique se trouve dans plusieurs commentaires de la « Chanson de l'âme » de Jean de la Croix, « Je sais bien moi la fontaine qui coule et court / malgré la nuit... » « *Que bien sé yo la fonte que mana y corre, / aunque es de noche.* » Il ne fait aucun doute que le mystique espagnol est la figure centrale sur la carte littéraire dessinée par Jiménez. Il est la « source » inépuisable de la meilleure tradition lyrique espagnole – voire internationale, on y reviendra – dont le poète confesse n'avoir jamais réussi à se rassasier. On en a pour preuve les échos intenses de Jean de la Croix dans les derniers recueils du poète de Moguer, de *La Estación total* (1923-1936) jusqu'aux poèmes extatiques de *Dios deseado y deseante* (1948-1953). Voici les premiers vers de la « Canción del alma » :

Cette éternelle fontaine est cachée,
 je sais bien moi où elle a sa retraite
 malgré la nuit.
 Son origine je ne la sais, car elle n'en a
 mais je sais que toute origine vient d'elle
 malgré la nuit.
 Je sais que ne peut être chose tant belle
 et que ciel et terre boivent d'elle
 malgré la nuit.
 Bien sais-je que fond en elle ne se trouve
 et que nul à gué ne peut la passer
 malgré la nuit.

6. « Quien la escribiera mojó la pluma en líquido crepuscular » (« Poesía cerrada y poesía abierta » [1948], p. 106.

7. « Malherida iba la garza / enamorada ; / sola va y gritos daba », trad. de Guy Lévis Mano, dans Gil Vicente, *Poésies et chansons*, Paris, GLM [Guy Lévis Mano éditeur], 1970, p. 38-39.

8. « No es posible decir más con menos. Esta garza yo la oigo gritar en sueños, con frecuencia, desde que leí, hace muchos, muchos años, la canción. Con ella grita toda la mujer popular española de sus siglos. Es emoción libre, voladora ; la canción vuela como la garza » (« Poesía cerrada y poesía abierta » [1948], p. 103.

Sa clarté jamais n'est obscurcie
et je sais que toute lumière d'elle est venue
malgré la nuit.⁹

Comme dans les exemples précédemment cités, le sens de «Cantar del alma» dans l'interprétation de Jiménez est auto-référentiel, circulaire : une beauté ineffable que l'on n'arrive pas à figer. Tous les éléments du texte parlent du Poème et, inversement, le poème peut tout dire en parlant exclusivement de lui-même. Ce qui rend intéressant les commentaires de Jiménez, c'est qu'ils n'ignorent pas l'interprétation la plus commune de la pièce, fondée sur une série d'allusions à l'Eucharistie. Au contraire, ils en profitent, mais pour la devancer ouvertement et montrer que le texte, dans le sillage de Bécquer et de la poétique romantique, peut se référer à tout ce qui est beau, tout ce qui est vrai ou sacré. Amour, poésie et élan religieux sont interchangeables chez Jiménez, ils reviennent toujours au même¹⁰. C'est peut-être pour cette raison que Jean de la Croix détient dans ses classifications critiques une place au-dessus de tout éloge :

Voici la voix poétique la plus ouverte de toute la poésie espagnole. La voie ouverte, la torche ouverte, la lumière ouverte : ce qui ne s'est jamais fermé, qui ne se ferme ni ne se fermera pas, la vraie poésie, pour toujours. Celui qui boit dans cet abreuvoir ne se rassasie pas et il y revient et revient. Saint Jean de la Croix ne lasse ni ne vieillit jamais. C'est l'être déconcertant par excellence de la meilleure tradition poétique espagnole, celui qui fait le plus frémir de plaisir, ce qu'est le poétique.¹¹

9. Jean de la Croix, *Poésies*, trad. Benoît Lavaud, intr. Bernard Sesé, Paris, Flammarion, 1993, p. 104-105 («Aquella eterna fonte está escondida, / que bien sé yo do tiene su manida / aunque es de noche. / Su origen no lo sé, pues no lo tiene / mas sé que todo origen della viene / aunque es de noche. / Sé que no puede ser cosa tan bella / y que cielos y tierra beben della, / aunque es de noche. / Bien sé que suelo en ella no se halla / y que ninguno puede vadealla / aunque es de noche. / Su claridad nunca es escurcida / y sé que toda luz della es venida / aunque es de noche»).

10. «“Su origen no lo sé, pues no lo tiene”. “Sé que no puede ser cosa tan bella”. “Bien sé que suelo en ella no se halla”. No creo posible dar mejor definición de la poesía que la que dan estos tres versos imponderables. La musicalidad ideal de ese cantar espresa de modo único, en una metafísica sutil, esos intercambios, esas entradas y salidas de lo temporal en lo eterno» («Poesía y literatura» [1939], p. 47). «Este poema [...] se refiere a la Eucaristía, pero cuanto dice lo mismo puede aplicarse a la poesía, a la verdad y a la belleza. Es un ejemplo de poesía inefable» (Ricardo Gullón, *Conversaciones con J.R.J.*, 1958, p. 108).

11. «Esta es la voz poética más abierta de la poesía española. La vía abierta, la antorcha abierta, la luz abierta; eso que nunca se ha cerrado, se cierra ni se cerrará ; la verdadera poesía, lo para siempre. Un abrevadero donde el que bebe no se sacia, y vuelve y vuelve. San Juan de la Cruz nunca cansa ni se hace viejo. Es el ente sorprendente por excelencia de la mejor línea poética española, el que más hace temblar de gusto, que es lo poético» («Poesía cerrada y poesía abierta» [1948], p. 109).

V. Antonio Sánchez Romeralo, «En torno a la obra última de J.R.J.», dans *J.R.J. Actas del Congreso Internacional*, Huelva, Diputación Provincial, 1983, I, p. 71-78.

Mais cette lecture métapoétique du «Cantar» de saint Jean de la Croix est, à dose égale, ingénue et délibérée. Si nous suivions ce mode d'interprétation fondé sur le pouvoir d'émanation de l'« ineffable », mode qui conduit à mettre sur le même plan des textes radicalement distincts, il n'y aurait plus de différences sémantiques entre n'importe quel poème surréaliste et n'importe quel *romance* médiéval¹². Dans son désir d'introniser la « dixième Muse » comme critère du poétique, Jiménez affecte de négliger ses contextes historiques ou génériques ; or il ne les ignore absolument pas. En fait, ils affleurent dans des suggestions et annotations, presque toujours brèves, mais non dépourvues de subtiles indications. Ce sont les composantes qu'il appelle, avec un léger mépris, « littéraires », et qui accompagnent inévitablement, dans des proportions variables, les apparitions de l'insaisissable poésie.

4.3 LA LUMIÈRE INVISIBLE (CLASSEMENTS ET CLASSIFICATION POÉTIQUES)

« Forme », « essence », « copie », « couleur », « accent », « grâce », « ouverture », « irréalisme » : le langage descriptif des annotations de Jiménez est constitué d'un vocabulaire large, composé de termes philosophiques et rhétoriques, d'expressions figurées et de mots courants. À l'évidence, le poète se sent très éloigné du discours de l'érudition académique ou de celui de la tradition humaniste. Dans ses explications, il se sert également d'expressions forgées par d'autres, proches de la critique impressionniste des journaux. Tel est le cas du charmant *duende* (« lutin ») mis en circulation par Federico García Lorca, dans ses conférences des années vingt et trente, pour faire référence aux effets poétiques les plus inexplicables et les différencier de ceux, moins puissants, générés par l'*ange* ou par la *muse*¹³. Dans les essais de Jiménez, cet ensemble disparate de termes aspire à articuler les différentes « émanations poétiques » dans une histoire globale de la littérature espagnole et surtout, à justifier une estimation qualitative, une classification. Il nous semble plus utile de vérifier quelques-uns des critères sur lesquels elle repose et d'explorer certaines de ses finalités, que d'essayer de la systématiser de façon rigoureuse.

12. «El romance, río de la lengua española» [1954], p. 153-156.

13. Voici le *duende* lorquien selon Jiménez : «El duende se asoma un momento a las pestañas o a las uñas no pintadas de quien lo tiene (porque al duende le gusta lo natural) y sólo algunas veces, la vez de la poesía; se rie o se llora, se sonllora o se sonríe, hace un guiño, salta, prende una luz, da un grito, desaparece, y todo, esto es lo importante, de una manera encantadora. Encantador y misterioso es el duende; y moviente y evasivo, sensitivo e irónico, hondo y burlón. Y es el amigo inseparable (como lo son, por ejemplo, el ruiseñor y la mariposa) y más querido del ángel» («Poesía cerrada y poesía abierta» [1948], p. 84).

V. Federico García Lorca, *Conferencias*, ed. Christopher Maurer, Madrid, Alianza, 1984, II, p. 9-31 et 85-109.

Comme nous le savons, Jiménez sépare la « littérature » de la « poésie » en fonction de son éloignement variable de la qualité suprême de l'indicible. Il est clair que ce principe de classification exige, pour être efficace, d'être illustré par des exemples ; ce qui conduit inévitablement à son explicitation à travers une série d'attributs secondaires. La conséquence principale de l'utilisation d'un tel langage descriptif n'est autre que son caractère circulaire ou auto-référentiel. La poésie restant dans le domaine de la communication ineffable, toutes les indications d'ordre littéraire se définissent les unes par rapport aux autres. Ainsi, la poésie est « ouverte » tandis que la littérature est « fermée » ; la littérature s'applique à ce qui peut se *dire*, elle est « réaliste » et pour cela n'est qu'une simple « copie » ; tandis que la poésie est « création » et par conséquent, rêve ou « irréalité », car elle va au-delà de ce qui est donné et s'applique à l'inénarrable. Poésie et littérature ont toutes les deux une « forme » ; mais tandis que la poésie est « essence » et « esprit » (*espíritu*), la littérature est « substance » et possède un « corps ».

Bien qu'intuitivement appréhensible, l'opposition entre poésie et littérature ne résiste pas à un examen approfondi, et se retrouve submergée par la casuistique historique. On peut appliquer la même remarque à toutes les caractérisations secondaires qui essayent de la concrétiser. De toute évidence, l'échafaudage classificatoire de Jiménez ne saurait être appliqué aux textes de façon stricte. En revanche, son utilisation sera d'autant plus suggestive qu'il procurera des illuminations partielles, des graduations, des nuances, tout en calibrant les mérites et les défauts d'un corpus poétique large, librement examiné. En fait, le schématisme de ce principe de classification s'avère très utile. Il favorise une appréciation de la poésie espagnole en accord avec les options, toutes personnelles, de l'interprète, toujours enclin d'ailleurs à la polémique. Nous ne sommes peut-être pas tellement éloignés de la distinction catégorique entre l'*imbécil* et l'*admirable* que le poète reprochait à ses anciens amis modernistes. Cependant, l'avantage de Jiménez sur eux se trouve sans doute dans sa capacité à reconnaître, dans n'importe quel texte, la double présence du poétique et du littéraire et donc, à accepter l'existence, à une même époque ou chez un même écrivain, de vastes terrains vagues ¹⁴.

14. «Poesía cerrada y poesía abierta» [1948], p. 95-96. V. cette comparaison entre les « émanations » d'une même strophe, la *lira*, chez deux grands écrivains (l'un littéraire, l'autre poète) : «Con su rigor intelectual, místicopagano, fray Luis nos lleva a lo sumo de una rotunda filosofía práctica o a una plástica elevación retórica; san Juan, con su complemento instintivo y tan profanomístico, nos conduce a la vida más hermosa de lo instintivo trascendente por los caminos más ciertos de lo humano, los más delicadamente fuertes e imperiosos. Porque la poesía que llamo abierta, la de san Juan en este caso, tiene siempre mucha más cantidad de huida en ansia; y la cerrada, la de fray Luis de la vida del campo, mucha más de satisfacción en límite. [...] La misma combinación de pie, metro y consonante, y ¡qué diferencia de emanación!»

Parmi les multiples notions qui précisent l'opposition entre « poésie » et « littérature », nous en examinerons une plus particulièrement : la polarité *réalisme-irréalité*. Elle est décrite à travers des termes dont le sens dépend d'un réseau de définitions circulairement reliées. Elle est fortement implantée dans les habitudes mentales du poète, dont l'un des recueils s'intitule, précisément, *La Realidad invisible*. En fait, dans ses textes critiques, les caractères de « visibilité » et de « réalisme » sont présentés en association comme deux vices consubstantiels aux produits de la *literatura*, peut-être parce que la poésie est pour lui un concept-limite perceptible de manière négative, selon son degré d'absence. Peut-on comprendre ce jugement comme une conséquence de la prédominance chez Jiménez d'une économie linguistique à dominante musicale, rythmique, orale ?

C'est ce que semble indiquer l'évaluation que fait Jiménez de Luis de Góngora dans « Poésie et littérature », un important essai qui établit une carte historique de la poésie espagnole en fonction de trois « cercles » successifs d'écrivains hiérarchisés. Dans ce texte, il classe l'auteur des *Soledades* dans le troisième et dernier groupe de poètes, le cercle des « littérateurs », en compagnie de Francisco de Quevedo, Jorge Guillén et, de façon surprenante, Miguel de Unamuno :

Et voici Góngora (XVI^e et XVII^e siècles), le formidable don Luis de Argote y Góngora, cet autre petit curé, le premier pédant de l'Espagne littéraire, dès son enfance. Comme presque tous ses camarades, il est bon connaisseur du grec et du latin, de l'histoire, de la mythologie, il vole et il s'approprie tous les poètes antérieurs, il écrit des sonnets dans des vers écrits en trois langues. La langue chez lui est sept fois une merveille, sept fois une langue, exaltant, avec des éclats magnétiques, la plastique, la couleur, l'harmonie. Il se brûle les yeux dans les livres, il voit toutes les lumières sauf celle de l'invisible.¹⁵

Góngora voit trop et sait trop ; ses mérites mêmes l'empêchent d'atteindre cette excellence indéfinissable qui est le propre du poète. C'est donc sa culture de *lettré*, quelque peu ecclésiastique, qui justifie son classement dans le dernier cercle de Jiménez, en raison d'une sophistication pleine d'artifices qui interdit cette simplicité élémentaire et mystérieuse qu'il attribue aux poètes authentiques.

15. «Y aquí está Góngora (siglos XVI y XVII), el tremendo don Luis de Argote y Góngora, otro curita, pedante mayor de la España literaria, desde sus años infantiles. Como casi todos sus compañeros, sabe mucho griego y mucho latín, mucha historia, mucha mitología, roba y cita de todos los poetas anteriores, escribe sonetos con versos en tres idiomas. La lengua es en él siete veces maravilla, siete veces lengua, exaltadora, con ripio magnético, de la plástica, el color, la armonía. Se quema los ojos en los libros, ve todas las luces menos la de lo invisible» («Poesía y literatura» [1939], p. 53).

Ceux-ci (Gil Vicente, Jean de la Croix) demeurent heureusement à l'intérieur du premier cercle : nous le savons déjà, la poésie n'est pas pour Jiménez affaire de culture, mais de « grâce ». Ce qui n'enlève rien à des *literatos* comme Góngora ni à d'autres, comme Lope de Vega ou Federico García Lorca, placés dans une seconde région « réaliste », une zone vague à mi-chemin entre littérature et poésie. Le vrai poète doit être un « rossignol aveugle ». Quant au littéraire, si éminent soit-il, un développement excessif de la forme, une emphase immodérée mise sur les éléments matériels ou culturels du poème, lui fait perdre des qualités naturelles ou « magiques ». En conclusion, selon Jiménez, le poème littéraire devient trop conventionnel, trop réaliste, trop « visible »¹⁶.

Comme ils dépendent d'un principe d'évaluation discutable, les classements que l'on vient de synthétiser manquent de rigueur : selon quel sens, par exemple, ce qui est plus visible est-il en fin de compte plus réel ? En contrepartie de cette imprécision, les jugements de Jiménez restent fidèles à leurs prémisses et, dans leur ensemble, dépendants d'une poétique à dominante orale. Il faut en premier lieu relever une conception plus rythmique – ou auditive – que picturale – culturelle, érudite ou graphique – du poème. L'enthousiasme qui fusionne dans sa transe *musical* objet et sujet doit être sacré et, par conséquent, incontrôlé ou mystérieux. La littérature reste limitée à une simple reproduction du monde : elle n'est qu'*imitación*, copie où l'artiste perd fatalement son naturel, puisqu'il ne se confond pas, aveuglément, avec le réel, mais le reproduit. La poésie, au contraire, peut manquer de référence, de modèle : c'est une création élémentaire et magique, l'œuvre de dieux¹⁷.

Les quelques objections portées en passant à la poésie de Góngora se transforment en un reproche plus dur envers la grande masse de la

16. «[L]a literatura es estado de cultura, la poesía, estado de gracia, anterior y posterior a la cultura» (*ibid.*, p. 41). «La literatura consigue belleza relativa y sin gracia sustancial; el realismo, donoso intermedio, belleza suficiente con onda sensual; la poesía, belleza absoluta con gracia trascendente. Es claro que los poetas tienen poesías y literatura al mismo tiempo. [...] La poesía es tan escelente cuando es verdadera como poesía, es decir, cuando es poesía y nada más, como la verdadera literatura cuando es literatura y nada menos» (*ibid.*, p. 57-58).

17. «[L]a poesía espresada para nosotros mismos y para los demás será fatalmente rítmica, musical más que pictórica, puesto que en la música y la danza, éstasis dinámico, los ojos no ven lo exterior sino que se ensimisman. Por eso dicen los bailarines auténticos, los poetas del ritmo absoluto, los davides, que, para bailar, tienen que verse por dentro. Como la conciencia no obra en tal estado de éstasis dinámico total, en tal presencia ausente, la poesía es necesariamente intuitiva, y por lo tanto elemental, sencilla, que es uno solo el objeto y el sujeto de su creación y su contemplación, y ellos no piden adorno innecesario. [...] La literatura, que depende, como escritura necesaria, de los ojos, lo mismo que la pintura, será decorativa, ingeniosa, esterna, porque no está creando sino comparando, comentando, copiando. La literatura es traducción, la poesía, orijinal» (*ibid.*, p. 37).

littérature classique espagnole, que Jiménez juge, dans le droit fil d'autres écrivains de son époque, trop savante. Selon le poète, simplicité et naturel ont été subordonnés, dans l'Espagne du Siècle d'Or, à l'imitation artificieuse de la littérature gréco-latine. On ne copie plus seulement le monde ; on copie le monde tel que d'autres le virent. En s'orientant vers la culture de l'héritage gréco-latin, la poésie espagnole perdit aux XVI^e et XVII^e siècles un élan naturel, une grâce mystérieuse, que Jiménez appelle parfois « populaire », parfois « arabe ». Chez Fernando de Herrera ou, parmi les modernes, chez Jorge Guillén, cultiver l'imitation des Anciens conduisit la forme, de l'« invisible » au maniériste ; non pas union vivante du corps et de l'âme, mais corps seul, corps trop lourd où la lettre pèse à l'excès¹⁸.

Les stigmates de visibilité et de culture littéraire ont un troisième nom dans les essais de Jiménez : « réalisme ». Ce n'est pas une critique adressée exclusivement à la production lyrique. Elle vise l'ensemble de la culture du pays, dans les occasions où l'on veut mettre l'accent sur les difficultés du développement en Espagne de toutes les activités créatrices, en particulier poésie, métaphysique et science. Peut-être y a-t-il, dans ces considérations, un écho du lieu commun du réalisme comme *carácter nacional* de la littérature espagnole, très répandu depuis 1920, à partir des travaux de Karl Vossler et de Ramón Menéndez Pidal. Dans une perspective plus restreinte, le réalisme est selon Jiménez le péché capital de la littérature espagnole classique : un formalisme excessif qui lui confère une allure rhétorique, de déjà vu, « funèbre »¹⁹.

En résumé, le poète englobe sous la dénomination, certainement ouverte, de *realismo*, un caractère descriptif et visible, conventionnel et imitatif, intimement associé à la culture écrite. Pour lui ces caractéristiques sont contraires aux qualités de la vraie poésie, universelle, imprévisible, « abstraite ». Dans une perspective théorique, il est intéressant de noter que cette irréalité poétique est en correspondance avec le caractère hermétique des textes²⁰.

18. «Poesía cerrada y poesía abierta» [1948], p. 90-91 et 94.

19. «Los clásicos españoles son, en jeneral, descriptivos, retóricos, barrocos y católicos, una horrible mezcla funebre.» ; «Poesía es lo casi dicho, literatura lo dicho, retórica lo redicho. Lo casi dicho tiene, pues, la primera categoría bella.» ; «No lo ven. España, país realista. Casi toda su producción literaria, artística, es realista. Ni ciencia ni abstracción por falta de respeto, silencio y bienestar. Los místicos, excepción única, tenían celda, comida necesaria y respeto, porque su espiritualidad era religiosa, única salida espiritual tolerada en España. Lo moderno es realista también. Cuando un poeta – yo – pretende subir a otro plano más alto, no lo ven, no lo miran» (*Ideología*, 3615 ; 3391 ; 1220).

V. Dámaso Alonso, «Escila y Caribdis de la literatura española» [1933].

20. «Lo indecible requiere expresión inesplorable. (Doble verdad de la poesía.)» (*Ideología*, 3498).

4.4 « DE CONFUSES PAROLES »

Le caractère irréel ou idéal de la poésie revendiqué par Jiménez a été relié à un platonisme latent dans l'ensemble de son œuvre. Ce platonisme, large et approximatif, provient d'un vieux stéréotype ; le poète, maniaque furieux, aveugle-voyant d'un monde caché que lui seul peut percevoir. La langue d'un tel poète ne saurait être qu'un langage bizarre, ambigu, sans référent immédiat, d'une réduction interprétative incertaine : le type d'expression que Jiménez admirait chez William Blake, ce poète anglo-saxon dont il se sentait proche²¹.

Il y a un certain intérêt à analyser la position de l'écrivain par rapport à l'obscurité, phénomène qui n'est pas exclusivement moderne, bien qu'il soit fréquemment relié à la poésie postérieure à 1800. Ce serait le cas des associations synesthésiques ou des métaphores énigmatiques, habituelles dans certaines zones de son propre travail. La présence de ces procédés dans sa poésie trouve son sens dans une perspective disons chronologique, comme une conséquence de la révolution esthétique du romantisme et de la nouvelle hégémonie des facteurs subjectifs et individualistes dans le poème²². Une telle tentative d'explication ne manque pas non plus dans les écrits de Jiménez. Cependant, elle coexiste avec une autre, plus attentive à la combinatoire matérielle des éléments linguistiques du texte.

Le point de départ de Jiménez est esthétique : le monde irréel des productions modernes, les ciels jaunes de Turner, les voyelles chromatiques de Rimbaud, répondent en principe à une volonté expressive. Les divergences et transgressions par rapport aux codes de communication usuels ont ainsi leur origine dans l'expressivité individuelle, ce qui ne peut qu'accentuer leur exactitude et leur fidélité. Pour Jiménez, seule l'expérience subjective est véritablement réelle, il n'existe pas une essence abstraite des choses, mais ses expérimentations successives et distinctes. Selon les termes du poète, « il n'y a pas de paysage, mais des interprétations subjectives du paysage », des « états d'âme ». Dans le domaine de la subjectivité, on peut ainsi percevoir des liens extraordinaires entre des sensations différentes, comme les « correspondances » déployées dans un sonnet célèbre de Charles Baudelaire²³. Ce qui implique, selon Jiménez, le risque d'un

21. V. Howard T. Young, *The Line in the Margin*, Madison, University of Wisconsin Press, 1980, p. 163-249.

22. V. Ángel González, *J.R.J.*, p. 75-82 ; Carlos Bousoño, *El Irracionalismo poético (El símbolo)*, Madrid, Gredos, 1981, p. 84-90.

23. « La Nature est un temple où de vivants piliers / Laissent parfois sortir de confuses paroles ; / L'homme y passe à travers des forêts de symboles / Qui l'observent avec des regards familiers. // Comme de longs échos qui de loin se confondent / Dans une ténébreuse et profonde unité, / Vaste comme la nuit et comme la clarté, / Les parfums,

conglomérat abusif ou inconsideré de perceptions, chez quelques modernes. Cependant, de façon générale, on salue comme une conquête le fait que la littérature symboliste, dans son élan novateur, ait systématiquement incorporé au poème ces liaisons non conventionnelles entre éléments appartenant à des sens distincts : l'exemple récurrent chez l'écrivain espagnol est un vers de « L'heure du berger » de Paul Verlaine : « Et le zénith s'emplit de lueurs sourdes. »²⁴

Mais si l'origine de l'expressivité d'une certaine poésie moderne est subjective et esthétique, l'explication en est, chez Jiménez, d'abord linguistique. Ce monde exprimé, « *expresado* », subjectif, mais communicable, irréel et réel à la fois, ne peut partir que d'une nouvelle combinatoire du matériau langagier. Ses effets esthétiques sont créatifs ; mais il ne s'agit pas d'une création *ex nihilo*. Le bon poète ne fait en cela qu'imiter le génie de la langue même, et réutiliser, modifiées, les expressions existantes, puisque synesthésies et images irréelles fondent l'activité verbale. Ainsi, le « grand silence vert de la campagne » de Giosuè Carducci, ou les « peines blanches » d'un poème de jeunesse de Jiménez, ou le « silence d'or » du titre de l'un de ses livres, sur le modèle d'un proverbe latin – la parole est d'argent – ne sont que des variations sur des formations linguistiques préexistantes²⁵.

En résumé, Jiménez explique certaines caractéristiques « *modernistas* » de la poésie de son temps en se fondant sur l'examen de manipulations du code verbal. L'« irréalité » d'une expression nouvelle, corrélat bien réel lui d'une expérience « subjective » ou « unique » selon les postulats de la poétique du romantisme, est interprétable si on la considère comme une construction inédite modelée sur des expres-

les couleurs et les sons se répondent. » (Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, préface de Claude Roy, notes de Michel Jamet, Paris, Robert Laffont, 1980, p. 8 ; *Les Fleurs du Mal*, IV, v. 1-8).

24. « (*Y el cenit está lleno de sordos resplandores*). Los resplandores son sordos; está muy bien dicho; el crepúsculo está muy silencioso, los colores no suenan y dan una impresión refleja de sordera. Es un paisaje silencioso, sordo. Bien; esas cosas hay que tener mucho cuidado quien las hace, porque eso no lo puede hacer más que una persona genial. Lo que pasa es que en estos casos – como en todos – vienen los discípulos, vienen los que imitan las cosas y se ponen a escribir tonterías en donde todas las cosas son así, pero claro eso es un abuso, como es un abuso de la imagen. La imagen, metáfora, es una costumbre muy poética para los poetas, si se usa con medida » (*El Modernismo*, p. 55, transcription de la séance du 9 février 1953).

25. « Carducci, por ejemplo, habla del gran silencio *verde* del campo [...]. Si una persona dice que el silencio es verde, no hay que olvidar que antes se ha dicho, y todo el mundo lo dice, que la envidia es amarilla, o que la pena es negra. Todo el mundo dice la pena negra; bueno, pues si se dice la pena negra, se puede decir la pena blanca; una pena que no sea tan fuerte, que sea una pena agradable, se puede decir una pena blanca. [...] Entonces, los simbolistas utilizaron, o, mejor dicho, generalizaron para todo lo que se decia para algunas cosas. [...] Claro que con esas relaciones entre las artes se consiguen efectos muy bellos y la poesía puede ser pictórica o la pintura puede ser poética » (*ibid.*, p. 53-54 ; sur le « *silencio de oro* », v. p. 164).

sions préalables. Et, en dernier ressort, il n'y a pas, de ce point de vue, une différence essentielle entre les métaphores synesthésiques ou énigmatiques du symbolisme et des procédés comme la catachrèse ou le néologisme, auxquels le Jiménez de *La Estación total* et de *Dios deseado y deseante* eut si souvent recours. La poésie authentique ne peut être « réaliste » au sens où elle ne doit pas être linguistiquement conservatrice, ni se réduire à répéter les formules qui représentent le monde déjà connu. Elle doit être créative, dans son combat pour « bien dire », pour fabriquer avec les matériaux dont elle dispose des signes à la fois nouveaux, heureux, et adéquats, partageables. Le poète authentique peut ainsi être créateur dans la mesure où il est inventeur de mots, et tel un dieu, fait le monde en lui donnant des noms ²⁶.

4.5 LES COULEURS DU POÈME

La créativité linguistique de Jiménez a été particulièrement appréciée dans le traitement des couleurs. Les audaces chromatiques sont constantes dans son œuvre, du « vent noir » ou des « lunes vertes » des livres de la première étape, aux inédites «*plátas estrellas*» ou au secret «*rosadiamante*» de la dernière production, en passant par de magnifiques poèmes de couleurs qui cherchent à se nommer :

Un or distant,
prince et solitaire.
Un or en esprit,
qui n'existe guère. ²⁷

Mais qu'elles trouvent leurs noms au moyen de combinaisons lexicales inédites ou bien de suffixations, néologismes et compositions audacieuses de mots, la puissance poétique de ces couleurs ne réside pas tant dans ce qu'elles peuvent suggérer d'une sensibilité individuelle ou d'une époque particulière, que dans le maniement des codes sémiotiques communs qui rend possibles, précisément, leurs suggestions « expressives » indirectes.

La conclusion est identique quant à la contrepartie de ce procédé de style dans les textes critiques de Jiménez, qui consiste à évaluer des

26. «Yo no soy un filólogo; no estudio las palabras, las invento, que no es lo mismo» (selon Juan Guerrero Ruiz, *Juan Ramón de viva voz*, II, p. 300).

V. Francisco Ynduráin, «La lengua poética de J.R.J. Apuntes», dans *J.R.J. Actas del Congreso Internacional...*, I, p. 83-95.

27. «Un oro distante, / solitario y príncipe. / Un oro en espíritu, / que casi no existe.» «Un oro» (*Arte menor*) dans *Segunda antología poética* [1922], p. 152 ; les exemples du texte proviennent de «Viento negro, luna blanca» (*Jardines lejanos*) ; «No es así, no es de este mundo» (*Pastorales*) ; «Belleza mayor» (*La Estación total*) ; «Tú, secreto filón, rosadiamante» (*Dios deseado y deseante*). Pour une liste de mots inventés, parmi lesquels «*verdemismo*», «*oriblanco*», «*rojoladrillo*» et «*amarillomar*», v. Oreste Macrí, «Neologismos en J.R.J.», dans Aurora de Albornoz (ed.), *J.R.J.*, 1981, p. 325-339. Sur Jiménez et les couleurs, v. Ángel González, *J.R.J.*, p. 117-119.

textes au moyen de l'énumération de leurs « émanations » chromatiques. C'est une technique, ou une tactique, parfois gênante, imprécise peut-être, qui apparaît dès les premières notes du poète et perdure au minimum jusqu'au compte rendu de *La Realidad y el deseo* de Luis Cernuda, à la veille de la guerre civile. L'utilisation de couleurs comme méthode de description nous semble toutefois d'une grande efficacité, par exemple dans le compte rendu (1903) de *Soledades*, d'Antonio Machado :

Tranquilles, heureux dans notre retraite, dans la solitude de notre âme, ouvrons ce livre de solitudes, ce livre d'Avril, amer et bleu, rempli de rafales et d'ascensions, de la musique des fontaines et de l'arome des lis. Et que notre âme s'éloigne vers le ponant, caressée par cette lyre qui possède la vieille mélancolie castillane des *coplas* de don Jorge Manrique et le beau rythme, riche et diamantin des *romances* de Góngora. Livre d'Avril, triste et beau ; gris et triste avec ses mers lointaines de ciel brun où navigue un brigantin rouge ; vert et triste avec ses jardins aux fusains brillants ; triste et rose avec ses petites chansons printanières, où des mains jamais embrassées filent à la quenouille le fil blanc des rêves ; rouge et noir avec sa *noria* somnolente, son estrade de bois fraîchement coupé, son jongleur burlesque et l'infini cauchemar de ses labyrinthes de miroirs. Et, malgré toute sa tristesse, ce livre a je ne sais quoi d'une oasis, une vision joyeuse de verdure et d'ombre, l'effluve de choses qui naissent, la fraîcheur et le murmure de l'eau parmi les herbes.²⁸

Même si l'effort descriptif semble moindre ou moins direct, la technique est semblable dans la note consacrée à la première édition de la poésie de Luis Cernuda (avril 1936) :

Le nuage de grêle – samedi saint – dépose sur le pas de ma porte, parmi les petites pousses aigres, les vagues pétales tombés avec la pierre céleste, ce charmant livre gris, rouge, noir et blanc, les poésies

28. «Tranquillos, dichosos en nuestro retiro, en nuestra soledad de alma, abramos este libro de soledades, libro de Abril, amargo y azul, lleno de ráfagas y de ascensiones, de música de fuentes y de aroma de lirios. Y que nuestra alma se aleje hacia poniente, acariciada por esta lira que tiene la melancolía vieja y castellana de las coplas de don Jorge Manrique y el bello ritmo, rico y diamantino de los romances de Góngora. [...] Libro de Abril, triste y bello; gris y triste con sus mares remotos de cielo pardo y rojo bergantín; verde y triste con sus jardines, de lustrosos evónimos; triste y rosa con sus cancioncillas primaverales, donde manos no besadas hilan en la rueca el hilo blanco de los sueños; rojo y triste y negro con su noria soñolienta, su cadalso de fresca madera, su juglar burlesco y la infinita pesadilla de sus laberintos de espejos. Y a pesar de toda su tristeza, este libro tiene no sé qué de oasis, una alegre visión de verdor y de sombra, efluvio de cosas nacientes, frescura y murmullo de agua entre yerba» («*Soledades*. Poesías, por Antonio Machado» [1903], p. 238). À la différence des expressions «*rojo cereza*», «*rojo blanco*» ou «*rojo bermellón*», «*rojo bergantín*» n'est pas utilisée en espagnol ; Jiménez fait allusion au brigantin rouge d'un poème du cycle de *Soledades*, «El mar triste». V. Antonio Machado, *Poesías completas*, ed. Oreste Macrí, Madrid, Espasa Calpe y Fundación Antonio Machado, 1989, p. 744 (S. IV).

complètes de Luis Cernuda. L'exemple que nous offre ce livre, doublement beau par son contenu et de par son aspect, son sens nouveau, c'est de nous montrer le défilé des quatre printemps. Chez Luis Cernuda, les quatre saisons sont le printemps. Une inflexion, un balbutiement du romantisme anglais et allemand le plus délicat, greffé sur le meilleur et le plus fin surréalisme français, contribuent, à mon sens, à cette impression complète de tendresse juvénile. Luis Cernuda fait jaillir l'arbuste printanier, automnal, estival, hivernal de sa poésie, toujours vivant au-dedans et au-dehors, des bourgeons où le soyeux, le blanc, le rose, le jaune se fondent dans un premier feu vert prédominant. Si graves, mélancoliques, héroïques que soient ou veuillent être les thèmes de ce livre, il nous apporte une impression d'adolescence. L'inspiration de Luis Cernuda, c'est un Adonis errant dans des ruines classiques, qui prennent sur le sol toutes les formes de l'illusion, fichées pour un éternel printemps dans des prairies fleuries et verdoyantes.²⁹

La page de titre de l'édition initiale de *La Realidad y el deseo* – due aux soins de Manuel Altolaguirre, qui fit de l'usage des couleurs le signe distinctif de ses productions – fut imprimée en rouge et en noir, respectant ainsi une tradition du livre espagnol que Juan Ramón Jiménez contribua tant à restaurer au cours des années vingt³⁰. Ce qui permet d'attribuer à l'énumération chromatique du début du compte rendu – «*libro gris, rojo, negro y blanco*» – une intention un tant soit peu provocatrice, qui a pour but de capter l'attention du lecteur averti. C'est qu'une caractérisation à la fois nouvelle et réussie ne peut s'effectuer qu'à travers un fond d'arbitraire. Une pointe de caprice n'est pas étrangère à la technique de la description chromatique, également présente dans la généralisation des synesthésies et des «*correspondances*» dans la poésie des symbolistes et des *modernistas*³¹.

Ainsi, à la première série de couleurs de *La Realidad y el deseo*, Jiménez en ajoute une deuxième, où se répètent le blanc et le rouge

29. «La nube de granizo, sábado de Gloria, me deja en el umbral, entre los agrios brote-cillos, los vagos pétalos caídos por la piedra celeste, este encantador libro gris, rojo, negro y blanco, poesías completas de Luis Cernuda. [...] El ejemplo que nos da este libro, doblemente bello por su contenido y por su aspecto, de Luis Cernuda, su nuevo sentido es el desfile por él de las cuatro primaveras. En Luis Cernuda, las cuatro estaciones son primavera. Un dejo, un balbuceo del más delicado romanticismo inglés y alemán, in-jertado en el mejor, más fino sobrerrealismo francés, contribuyen, creo yo, a esta total impresión de ternura juvenil. Luis Cernuda brota el arbusto primaveral, otoñal, estival, invernal de su poesía, vivo siempre por dentro y por fuera, de yemas donde lo terso, blanco, rosa, amarillo, está fundido con un primer fuego verde jeneral. Todo el libro por graves, melancólicos, heroicos que sean o quieran ser los temas, nos trae una sensación de adolescencia. La inspiración de Luis Cernuda es un Adonis errante entre ruinas clásicas, que toman por el suelo todas las formas de la ilusión, hundidas con abril eterno en prados de verde florido» (c.r. de *La Realidad y el deseo* [de Luis Cernuda] [1936], p. 252-253).

30. Andrés Trapiello, *Imprenta moderna*, p. 193, 207, 229-230.

31. Selon Jiménez, les couleurs de la poésie d'Amado Nervo sont le bleu, le gris et le blanc ; celles des poèmes de Rubén Darío, le bleu, le rose et l'or («Un libro de Amado Nervo» et «*Peregrinaciones*, por Rubén Darío» [1903], p. 231-232 et 227).

feu, et se superposent les tons rose et jaune. Toutefois, le chromatisme qui domine le compte rendu est celui de la couleur mentionnée moins directement. Il s'agit du vert, couleur évocatrice du printemps et de sa floraison, déjà implicite dans les «*brotecillos*» qui accompagnent l'apparition du livre du poète, puis explicitée, dans les lignes finales du fragment transcrit, dans les prés fleuris de l'«*avril éternel*», d'un printemps total qui se projetterait sur les quatre saisons. Tel est le paysage choisi comme fond pour l'emblème avec lequel Jiménez caractérise la figure du poète, la beauté de la jeunesse, traduction en temps humain de la période initiale dans le cycle des saisons. C'est dans cette même direction que s'oriente, à partir d'un registre sémantique complémentaire, la légende «*Perpétuel adolescent*», titre alternatif que Jiménez suggère à la fin de son commentaire, avec un brin de malice, pour la collection de Cernuda³².

Il est dès lors secondaire de se demander si les couleurs avec lesquelles on décrit une œuvre poétique sont «*réelles*» ou «*irrélles*», ou si elles se réfèrent à ses valeurs objectives ou subjectives. Le sens des gammes chromatiques déployées n'est pas valable en soi, mais dépend des valeurs qu'elles auront dans les codes sémiotiques, et de leur articulation particulière dans un texte concret. De là il s'ensuit que la description faite au moyen de propriétés chromatiques pourra facilement être tissée d'éléments appartenant à d'autres sphères sémantiques et se référant à des sens différents, comme le sens gustatif et, tout particulièrement, le sens auditif. Éventuellement incompatibles selon une perspective «*réaliste*», ces éléments seront articulés avec des termes de couleur dans des représentations convergentes. Tel est le cas dans le compte rendu de *Soledades*, livre «*amargo y azul*», dont les couleurs vert, rose, rouge, gris et noir deviennent, au cours de l'article, les figures des plusieurs motifs thématiques qui peuvent leur être associés dans ce contexte. Tel est également le cas du portrait de Cernuda daté de 1927 et inclus dans la «*Constelación Rosicler*», où le chromatisme s'allie à des traits acoustiques qui veulent souligner, grâce aux emblèmes du piano et de la harpe, une musicalité de filiation becquérienne ; tel est enfin le cas des descriptions de *El Cristo de Velázquez*, le long poème de Miguel de Unamuno en hendécasyllabes non rimés qui, pour Jiménez, semble dominé par une note insistante de «*blancura*»³³.

32. «*Gracioso presente a la vida el de este Luis Cernuda, que crece en edad y poesía manteniendo siempre su propia delicadeza primera del sur. (Otro título para su libro sería "Perpetuo adolescente")*» (c.r. de *La Realidad y el deseo* [de Luis Cernuda] [1936], p. 253).

33. «*El Cristo de Velázquez se distingue por su gran blancura, blancura de luna, como si vivo hubiera sido el sol y muerto la luna. Hay una enorme serenidad, un silencio, una paz que emanan*» (*El Modernismo*, p. 131).

V. Michael Riffaterre, «*Ekphrasis lyrique*», *The Romanic Review*, 93, 1-2, 2002, p. 201-216 ; Teresa Keane Greimas, *L'Ekphrasis dans la poésie espagnole (1898-1988)*, Limoges, Lambert-Lucas, 2010.

Mais à côté de l'aspect conventionnel et communicable des couleurs, il y a aussi en elles, comme dans le timbre de la voix, un revers incodifiable, une suggestion indiquée, non dite, qui peut s'imprimer chez le récepteur même s'il n'est pas question de la réduire à un sens. C'est à cette face cachée du signe que Jiménez accorde une attention minutieuse parce que là réside, selon lui, le caractère éminent de la poésie. Il s'y réfère également au moyen de références qui véhiculent un thème traditionnel, le thème de la mémoire³⁴.

4.6 LA CLÉ DE L'OUBLI

Le lecteur de Jiménez trouve, depuis les premiers livres jusqu'à sa dernière poésie à caractère mystique, une série récurrente d'expressions ambiguës ou contradictoires, conjugant le temporel et l'intemporel, qui prétendent si non dire, au moins suggérer l'inexprimable. Le motif de la « fontaine adamantine », le symbole du cercle (ou de l'orbite), des oxymores comme « mouvement immobile », « extase dynamique » ou « instant éternel », apparaissent dans plusieurs poèmes réussis et figurent parmi les plus étudiés dans son œuvre. Ces paradoxes s'appliquent d'habitude à l'expérience esthétique, indéfinissable, de même qu'à ses équivalences amoureuses ou religieuses, domaines où ils occupent depuis longtemps une place de choix et des fonctions éminentes³⁵.

L'idéal de l'inexprimable rencontre un autre thème traditionnel, la recherche d'une parole magique, le Nom mystique qui résume le tout, à la disposition uniquement des poètes ou des dieux. Le motif de la quête du Nom, plein de résonances mallarméennes, ressort particulièrement durant la période « nue » de Jiménez, par exemple dans la dénomination exacte que le poète demande à l'« intelligence » dans les poèmes d'*Eternidades* (1918). Accentué par le développement mystique de sa poésie ultérieure, il culmine dans la joyeuse célébration de sa découverte dans plusieurs poèmes tardifs, comme «Poeta y palabra» (1946) ou «El nombre conseguido de los nombres» (1949)³⁶. Mais avant

34. «Las notas de las voces amadas, ¿no recompondrán sus timbres más? Y aquella mirada única, y aquel color inesplicable y aquel jesto indecible, ¿podrán ser sólo olvido del olvido?» (*Ideología*, 650).

35. Nous prenons nos exemples dans Paul R. Olson, *Circle of Paradox: Time and Essence in the Poetry of J.R.J.*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1967, p. 3-37 et suiv.

V. Phillip W. Silver, «La "via naturaliter negativa" de J.R.J.», *La Casa de Anteo*, Madrid, Taurus, 1985, p. 85-117.

36. «¡Intelijencia, dame / el nombre exacto de las cosas! / ...Que mi palabra sea / la cosa misma, / creada por mi alma nuevamente» (*Obra poética* [1918], 2005, I, 2, p. 377). «Y él es el dios absorto en el principio, / completo y sin haber hablado nada; / el embriagado dios del suceder, / inagotable en su nombrar preciso; / el dios unánime en el fin, / feliz de repetirlo cada día todo» («Poeta y palabra» [1946], dans *La Estación*

d'arriver à la béatitude de *Dios deseado y deseante*, la recherche du mot idéal apparaît entrecroisée avec un autre thème qui lui sert de véhicule expressif : le thème de l'oubli. Dans quelques-uns des textes qui l'utilisent, la quête du « nom des noms », le mot exact et fuyant, ne se situe alors pas dans le présent ou dans l'avenir, mais se projette dans le passé. Son inaccessibilité apparaît maintenant non comme un échec actuel, mais comme le résultat d'une perte préalable. Ainsi dans les poèmes centrés sur la lutte pour se rappeler un mot oublié, par exemple le « Retour fugace » («Retorno fugaz») de l'un des *Sonetos espirituales*, où la mémoire est décrite comme une abeille « aveugle d'amertume » («ciega abeja de amargura») :

Comment était-elle, ô mon Dieu, comment ?

– Oh ! coeur fallacieux, esprit indécis ! –

Pareille à la brise qui passe ?

Pareille au printemps qui s'enfuit ?

Aussi légère, aussi volage, aussi rapide

Que graine d'été... Oh ! oui, imprécise

Comme un sourire s'évanouissant en rire...

Dans l'air ondoyante, ainsi qu'un drapeau !

Drapeau, sourire, graine,

Fugace printemps, brise pure...

Carnaval délirant, empli de tristesse !

Il ne reste rien de ces déguisements,

– Mémoire, abeille aveugle d'amertume ! –

Je sais que tu étais et ne sais plus comment ! ³⁷

Même chose dans « Ciel » («Cielo»), court poème du *Diario de un poeta recién casado* :

Ciel, un mot

vaste comme la mer

que nous repoussons chaque instant dans l'oubli. ³⁸

total, Obra poética, pról. Víctor García de la Concha, coord. Javier Blasco y Teresa Gómez Trueba, 2 vols., Madrid, Espasa Calpe, I, 2, p. 931). «Todos los nombres que yo puse / al universo que por ti me recreaba yo, / se me están convirtiendo en uno y en un dios. / El dios que es siempre al fin, / el dios creado y recreado y recreado / por gracia y sin esfuerzo. / El Dios. El nombre conseguido de los nombres» (*Dios deseado y deseante, Lírica de una Atlántida* [1949], p. 267).

37. «¿Cómo era, Dios mío, cómo era? / –¡Oh, corazón falaz, mente indecisa! / ¿Era como el pasaje de la brisa? / ¿Como la huida de la primavera? / Tan leve, tan voluble, tan ligera / cual estival vilano... ¡Sí! Imprecisa / como sonrisa que se pierde en risa... / ¡Vana en el aire, igual que una bandera! / ¡Bandera, sonreír, vilano, alada / primavera de junio, brisa pura...! / ¡Qué loco fue tu carnaval, qué triste! / Todo tu cambiar trocose en nada / –¡memoria, ciega abeja de amargura!– / ¡No sé cómo eras, yo que sé que fuiste!» («Recuerdo fugaz» [1917], *Sonetos espirituales (1914-1915)*, *Obra poética*, 2005, I, 1, p. 1536-1537, trad. Bernard Sesé, *Sonnets spirituels*, Paris, Aubier, 1989, p. 99). Cf. l'analyse de Bernardo Gicovate, *La Poesía de J.R.J.*, p. 96-101.

38. «Cielo, palabra / del tamaño del mar / que vamos olvidando tras nosotros» («Cielo» [1917], I, 2, p. 77).

Ce qui se manifeste dans ce triptyque, c'est l'équivalence du souvenir et de l'oubli, cette remémoration dynamique impossible à distinguer de son effacement graduel, puisque le ciel et la mer se juxtaposent d'abord – malgré un certain effet iconique induit par la disposition expansive des vers, en forme de sillage – en vertu de leurs *noms* et de leur sonorité. La mémoire, thème poétique plein de résonances platoniciennes, s'est vue efficacement supplantée par son frère ennemi, son semblable, l'oubli, car la recherche de l'éternité dans l'instant est devenue une quête à travers un flux ou un foisonnement de mots ³⁹.

En prenant appui sur les textes cités plus haut nous pouvons comprendre les opérations d'interprétation de Jiménez comme processus de ressouvenir qui ne peut guère se distinguer d'un processus d'invention : comme re-connaissance d'une expression actuelle grâce à ses réminiscences les plus imaginatives, les plus surprenantes. Ainsi le poète, malgré sa prédilection pour l'efficacité de la conscience, se plaît-il à montrer que l'oubli, inséparable du souvenir, est selon bien des perspectives une faculté plus vaste et plus puissante que la mémoire, qu'il précède et suit, la remplaçant avantageusement. Détenteur de toutes les clés, l'oubli ne saurait rien perdre, devenant ainsi, dans la belle formulation synthétique d'un des aphorismes d'*Ideolojía*, « notre seul vrai trésor » ⁴⁰.

Comme d'autres termes déjà examinés, «*olvido*» est imprécis et polysémique dans les écrits critiques de Jiménez. Il apparaît d'abord avec la valeur d'une catégorie esthétique : comme indice qualitatif, appliqué à la forme du poème, dont l'idéal est l'« oubli de soi » ⁴¹. Dans une perspective herméneutique, plus pertinente ici, l'« oubli » de Jiménez remplit une fonction imaginative et libératrice. Si le rôle de la mémoire est d'établir les relations d'équivalence entre un texte et son arrière-plan de genres et de codes préalables, l'oubli semble constituer pour lui un instrument de déformation ou de détournement, un outil d'invention, précisément en raison du penchant du poète pour la distorsion du sens, pour l'ouverture indéfinie, « irréaliste », du poème. Ainsi, dans une glose consacrée au *romance* du «*Conde Arnaldos*», il se sert d'une version tronquée qui ne permet pas de deviner le dénouement du poème, pour le comprendre tendancieusement comme une déclaration sur l'emprise poétique, le *rapto*. Une analyse de l'œuvre

39. Le sujet est important dans *Espacio (Lírica de una Atlántida)*, 1999, p. 96) et d'autres textes de Jiménez.

40. «*Su llave. El olvido no pierde nada, todo lo atesora. Y si merecemos la memoria, ella nos dará la llave del olvido.*» «¡Qué mezcla, en mí, de olvidos milenarios y memorias infinitas!» ; «Algo como el recuerdo mágico de los jardines verdes y dorados del día en el gran fondo oscuro de la memoria de la noche» (*Ideolojía*, 3665 ; 1034 ; 2072). Sur l'oubli, v. Pedro Córdoba, «Melancolía. Del referente poético», dans *Teoría del discurso poético*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1986, p. 137-147.

41. *Ideolojía*, 3494, 3506 ; «Poesía cerrada y poesía abierta» [1948], p. 94.

de Jiménez du point de vue de ces pratiques de *misreading* s'avérerait sans doute fructueuse⁴².

Néanmoins, ce n'est pas dans les essais de Jiménez que nous trouvons les meilleurs exemples de cette démarche. Autant qu'à ses écrits critiques, elle convient à sa production lyrique, et tout particulièrement à une voie mitoyenne entre théorie et pratique qui est sa méthode de réécriture. Dans les notes d'*Ideología* apparaît fréquemment cette propension à l'interprétation tendancieuse d'un texte comme instrument de trouvaille poétique, de création d'un sens imprévu, surprenant, « oublié ». Car il est clair que, pour le poète, le sens du poème échappe aux déterminations catégoriques et ne peut que consister en une suite interminable d'*idées* – c'est là le terme qui revient le plus fréquemment dans ses annotations. Par conséquent, les idées qui approchent le sens du poème ne nous conduiront jamais à lui directement, mais il faudra passer par des dérivations, des tâtonnements, de nécessaires détours ; d'autant que, souvent, l'interprétation du texte vise à détruire toute structure significative précise, « réaliste », « visible », « fermée ». Il semble évident que, comme chez Bécquer, le poème est conçu moins comme texte stable que comme parole en action. Il s'ensuit que ses mots ou ses idées ne peuvent, ni ne veulent, se fixer, se préciser, s'arrêter ; qu'ils désirent poursuivre sans cesse leur mouvement rebondissant entre la mémoire et l'oubli. L'incontrôlable effervescence créative de Jiménez équilibre de la sorte les trouvailles successives par des oublis successifs, tandis qu'elle continue à se produire. Toute invention n'est ainsi que la récupération d'un hypothétique oubli ; tout oubli, la promesse d'une rencontre future. Le poète le dit bien joliment dans un de ses aphorismes : « Adieu, l'idée ; qu'importe ! je t'aurai d'une autre façon. »⁴³

Si le modèle adopté par Jiménez s'intéresse moins à la structure fixée du sens textuel qu'à son « émanation », c'est-à-dire sa reconstruction imaginaire au moment de l'interprétation, c'est vraisemblablement en raison de sa dépendance d'une économie linguistique à dominante orale. C'est toujours le présent qui dicte ce dont on se souvient et ce que l'on oublie. Les conséquences d'une telle poétique

42. «En este romance precioso, a través de lo pintado, como si la pintura fuese en él de cristal y se viera tras ella el sinfin, pasan fantasmas de color diferente: claros, negros. El marinero que va en la galera, ¿quién es, el amor, la gloria, la muerte? ¿Es un verdadero o un engañador? “Yo no digo mi canción sino a quien conmigo va.” Quien así habla ¿no es un raptor de lo inefable?» («Poesía y literatura» [1939], p. 45).

V. Harold Bloom, *A Map of Misreading* [1975], New York, Oxford Univ. Press, 1980.

43. «Adiós, idea, no importa; ya te cojeré por otro lado» ; «No importa que se olvide una idea, ya vendrá otra. En el idear no importa mucho el olvido; su mejor memoria es el constante idear.» Ou encore : «En el proceso ideal, casi nunca viene plenamente la idea presentida. Se llega a ella por medio de desviaciones –que son también fines necesarios de las orillas del tránsito. Es la única manera de dejar acabado nuestro camino» (*Ideología*, 2200, 2201, 2202).

sont variées et profondes : retenons-en deux. La première porte sur la difficulté de fixer par écrit tant les poèmes que les « idées » qu'ils révèlent ou font jaillir. L'actualité de la parole s'impose à toute version écrite, témoin d'un autre lieu et d'un autre moment. Par conséquent, si, comme le suggérait Alfonso Reyes, l'essence ultime de l'œuvre de Jiménez est anthologique, le poète se déclare quant à lui incapable de trouver le bon moment pour faire son choix, pour déterminer le sens le plus beau d'un texte :

Qu'est-ce qu'une poésie « meilleure » ? Celle que l'on aime le plus ? Aime-t-on de la même façon une poésie aujourd'hui que demain, au soleil, ou la nuit dernière, avec la lune ; dans la rue, ou chez soi, à la même heure ? Les sens secrets que chacune renferme, les avons-nous tous entrevus d'un coup ou, au moins, avons-nous entrevu, une seule fois, le plus aigu ? Je ne me hasarde pas à dire, cet après-midi, qu'une quelconque de ces 522 poésies soit pour moi la plus représentative de ce que dans mon œuvre elle représente. Des « poésies choisies » ne peuvent avoir, en tant que choisies, une valeur permanente, mais seulement celle du moment où « chacune » fut sélectionnée. Ainsi, mieux que collection de poésies, ce livre pourrait s'appeler *Anthologie de moments transitoires*. En l'appelant *Deuxième anthologie poétique* je n'ai fait que souligner cette intention. (J'aurais peut-être mieux fait de l'appeler tout simplement *522 poésies* ou *Quelques poésies*.) Une vraie sélection poétique serait celle – combien impossible ! – qui représenterait synthétiquement la série des sens les plus beaux de chaque poésie ; c'est-à-dire des meilleurs instants, les plus intensément beaux de la vie d'un poète.⁴⁴

Le processus de recherche de cette beauté secrète, toujours retrouvée et toujours reperdue, est sans fin. Plus qu'une action parfaite, c'est une activité incessante. D'où, en second lieu, le constant travail d'épuration, correction et réécriture de l'« Œuvre », travail auquel Jiménez consacra la deuxième moitié de sa vie, bien souvent avec le désir obstiné de découvrir des sens cachés, enfouis, insoupçonnés, à des

44. «¿Qué es una poesía “mejor”? ¿La que nos gusta más? ¿Gusta lo mismo una poesía hoy que mañana; esta tarde, al sol, que anoche, con luna; en la calle, o dentro de casa, en una misma hora? Los sentidos secretos que cada una encierra, ¿los hemos entrevisto todos de una vez o, al menos, hemos entrevisto, una vez, el más agudo? Yo no me atrevo a asegurar que, esta tarde, me parezca cualquiera de estas 522 poesías, la más representativa de lo que ella, en mi obra, representa. Unas “poesías escogidas” no pueden tener, como escogidas, un valor permanente, sino sólo el del momento en que fue elegida “cada una”. Así, más que una selección de poesías, podría llamarse este libro una *Antología de momentos transitorios*. Al titularlo *Segunda antología poética*, lo he hecho con esta misma intención. (Quizás habría hecho mejor titulándolo sencillamente *522 poesías* o *Algunas poesías*.) La verdadera selección poética sería aquella – ¡qué imposible! – que representara sintéticamente la serie de los sentidos más bellos de cada poesía; es decir, de los instantes mejores, más agudamente bellos de la vida de un poeta» («Notas al prólogo...» [1922], p. 345-346).

V. Tomás Segovia, «J.R. uno y trino», *Ensayos I*, México, UAM, 1988, p. 84-86.

poèmes restés fixés dans la mémoire collective comme des chefs-d'œuvre⁴⁵.

Toutefois, si les difficultés de Jiménez pour établir une anthologie peuvent se comprendre comme une ultime conséquence de la prédominance d'une économie linguistique orale, les révisions successives de son œuvre déjà publiée sont indissociables des technologies graphiques. Le concept de brouillon, tout « sylvestre » qu'il soit, est indiscutablement scripturaire, comme le sont la correction textuelle même et l'un des projets les plus audacieux et controversés du poète, celui de la « mise en prose » linéaire de ses vers libres. Pour toutes ces raisons, il nous semble nécessaire de fouiller un peu plus la conception qu'il se faisait de l'écriture, dans ses relations avec la parole ; ce qui est inséparable d'une analyse de ses observations à propos de problèmes rythmiques.

45. «Cualquier sentido. Al corregir nuestra escritura, basta con que le encontremos un sentido, cualquiera de los innumerables que puede tener, aunque sea otro, o un matiz distinto de otro de los que creímos que tenía cuando fue creada.» «*Día tras día*. Quien no revive su obra día tras día, se espone a que otros vean en ella bellezas, secretos que él ignora. Es como si otro fuera más capaz de ver en la madre, la mujer o la hija de uno lo que uno no sabría ver.» «Mi principal martirio es, quizás, este trueque de goces y momentos: esta necesidad de gozar cada momento en otro distinto, de completar el acto de tal minuto con el pensamiento de tal otro, y al revés» (*Ideología*, 1695, 1789, 1837).

REVIVISCENCES : DE LA POÉSIE ÉCRITE

La toile de Pénélope. — Hétérographies. — Vers et prose : *Espacio* et les codes de l'écrit. — Architectures de la page : sur une strophe sans fin. — La déesse aux pieds nus.

« Je n'ai jamais cherché plus de perfection, mais une plus grande beauté » : la «*perfección*» est l'un des thèmes de méditation récurrents chez Jiménez. On notera tout de suite que ce mot est utilisé dans des acceptions hétérogènes, voire antithétiques. Il l'applique d'abord, dans un sens péjoratif, au style littéraire « fermé » : la perfection par antonomase est la perfection parnassienne, qui ne le satisfait pas. Cependant, un autre usage du mot désigne un idéal positif : la perfection est ainsi ce qui est «*completo*», c'est-à-dire parachevé en vertu même de ses propres défauts, comme l'oiseau difforme et gracieux de la fable attribuée à Kalidasa, ou bien la rose déjà citée du distique initial de *Piedra y cielo*, à cueillir telle quelle, sans amélioration. Bien sûr les attributs de perfection et de complétude sont en partie des synonymes : la perfection peut être comprise qualitativement, appliquée à ce qui est excellent, mais aussi quantitativement, en référence à ce qui est accompli, terminé ou définitif. De même, ces deux acceptions conviennent également à ce qui est complet – par exemple dans la définition du verbe *completar* établie par l'Académie espagnole : *añadir, terminar, perfeccionar*¹.

1. «*Mayor hermosura. Nunca busqué más perfección, sino mayor hermosura.*» (*Ideología*, 3166). «Guillermo Valencia es un parnasiano. Su forma es perfecta, perfecta; es decir, perfecto no quiere decir nada, hay muchos grados de perfección, pero, en fin, es una forma elaborada, ceñida, en una poesía cerrada, muy dominada por el poeta; no dice más ni menos de lo que quiere decir; es un parnasiano, en suma» (*El Modernismo*, p. 50). ««Perfección» quiere decir para mí “complemento”, que no falte nada y que nada sobre por el instante, sin exceso intelectualista. Perfecta es una cosa que lo sea por instinto, el nido de estos mágicos y misteriosos encantos que son la gracia y el ángel»,

Dans les aphorismes d'*Ideología*, Jiménez, ami de la polémique et de la redéfinition, tend à détourner le sens le plus usuel du mot, la perfection formelle, vers la «*compleción*» naturelle et gracieuse qui distingue la poésie. La perfection en vient ainsi à s'appliquer à l'«*idée*» poétique, à sa justesse expressive (811, 1849). De cette manière seulement elle perd sa capacité létale, sa nature presque «*venimeuse*» (car la perfection peut «*tuer*») et acquiert la grâce organique et complète de ce qui est vivant, «*lo vivo*» (909, 3209). Les jeux sur les deux mots, «*perfecto*» et «*completo*», ne manquent pas : exclusivement formelle, la perfection est «*imparfaite*» (3230) ; la véritable perfection est naturelle et donc inconsciente (1129, 3864) ; c'est grâce à elle que la poésie peut être comme une fleur, à la fois «*perfecta e imperfecta*» (994, 1018). De façon complémentaire, la perfection, comme la complétude, exige le «*défaut*» (1526, 3507), dont on peut trouver maints éloges dans les textes du poète. Les irrégularités de sa propre œuvre lui semblent des imperfections éternelles, fatales ou «*insurmontables*» (1783, 1880, 3870). Comme une asymétrie charmante dans un visage féminin, un défaut est une «*grâce*». C'est pourquoi il n'aime pas corriger ces singularités ou ces anomalies ultimes.

Mais le poète – et c'est là le point fondamental – exige de les trouver, il a besoin à tout prix de les connaître, d'en être *conscient* (1426, 3254). Un dernier fragment d'*Ideología*, «*Corriger et “dé-corriger”*» («*descorregir*»), condense bien la problématique que nous venons d'examiner :

D'abord, j'ai négligé ; puis corrigé ; ensuite «*dé-corrigé*». Mais, quel malheur le mien ! : «*dé-corriger*» revient chez moi à corriger à nouveau ! Alors... C'est que moi je n'aime pas le rond, mais le pointu ; je n'ai jamais aimé les chiffres pairs, mais les impairs ; ni la symétrie en tant que telle, mais en rapport avec l'infini ; non pas le parfait, mais le complet. Et cependant je dois tout reprendre, car ma conscience s'intercale, inévitablement, entre ma défiance et ma confiance nouvelle ; et c'est encore un plus grand malheur pour moi. Instinct, béni sois-tu ! Que ne l'ai-je toujours, ce sûr instinct ! Que ne puis-je me fier toujours à toi, instinct !²

(«*Poesía cerrada y poesía abierta*» [1948], p. 94). Sur Jiménez et la poésie parnassienne, v. Jorge Urrutia, «*Introducción*» de J.R.J., *Segunda antología poética* [1922], 1998, p. XVII-XXXI.

2. «*Primero fui desaliñado; luego, corregido; después, descorregido. Pero ¡qué desgracia la mía; descorregir es para mí corregir otra vez! Entonces... Porque a mí nunca me ha gustado lo redondo sino lo picudo; no me han gustado los números pares, sino los impares; no la simetría en sí sino con relación al infinito; no lo perfecto sino lo completo. Y sin embargo, tengo que repasar, ya que mi conciencia se mete, inevitable, en mi desconfianza y en mi reconfianza; y esto es todavía una desgracia mayor para mí. Instinto ¡bendito seas! ¡Quién pudiera tenerte siempre, instinto confiado! ¡Quién pudiera fiarse siempre a ti, instinto!*» (*Ideología*, 3852).

L'achèvement de l'œuvre paraîtra ainsi toujours hors de portée. La bataille entre instinct et conscience – dont l'autre nom dans le fragment cité paraît être « défiance » – ne peut avoir de fin, car malgré leurs différentes fonctions, ces deux réflexes sont en définitive trop proches dans l'acte de création. Tous deux sont actifs sur un même territoire, celui d'un présent qui se satisfait en lui-même, dans le simple accomplissement de sa mouvance. L'action poétique passe au-dessus des créations antérieures tout en se sachant transitoire, fragile, éternellement provisoire.

L'écriture génère des documents plus ou moins stables, rendant ainsi possible une conscience technique des productions verbales – condition préalable à la correction – qui est inaccessible à la poésie orale. Or, la conscience critique de Jiménez, guidée par les mouvements enthousiastes et imprévisibles de l'inspiration, se satisfait pleinement en elle-même. Parfois l'écrivain parle de l'immense plaisir de réviser soigneusement ses écrits pour, finalement, ne rien changer. Le travail, à la fois critique et créatif, de «*desperfeccionamiento*» de l'œuvre de Jiménez va bien au-delà de la simple correction. Cette curieuse occupation recouvre donc des activités différentes, qu'il appelle « corriger », « épurer », « considérer », « confirmer », « détruire » et surtout, « revivre »³.

5.1 LA TOILE DE PÉNÉLOPE

Correcteur incessant, Jiménez a laissé dans son œuvre l'empreinte d'un tissage et un dé-tissage sans fin. Le processus de réaménagement de ses poèmes s'est intensifié à partir de la *Segunda antología* de 1922 et durant son exil. C'est au cours de son séjour à Porto Rico que Ricardo Gullón recueillit en 1953 la déclaration suivante :

On a beaucoup affabulé sur mes corrections. Je vais vous dire vraiment comment elles se font. Parfois, la correction surgit par surprise. Je me réveille la nuit avec une nouvelle version au bout des lèvres, et il me faut la noter immédiatement. Moi – il insiste sur le moi – je ne corrige pas. Les corrections se font toutes seules. J'ai le poème dans la tête, ça c'est vrai ; je m'assieds devant la nature et sans que j'y pense, un vers différent survient, un vers qui altère d'une façon ou d'une autre le poème. Parfois je ne me souviens plus de la ligne originelle et, alors que j'essaie de la répéter, elle surgit de façon différente et la correction s'est

3. «¡Este gratisimo, después de tanto esfuerzo, dejar las cosas como estaban!» (*Ideología*, 1388).

V. Aurora de Albornoz, «El poeta de *Arias tristes...*», dans *Homenaje a J.R.J., Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 376-377-378, 1981, p. 655-668 ; Howard T. Young, «Reading and rewriting the poem: J.R.J. and Jorge Guillén», dans Kay M. Sibbald (ed.), *Guillén at McGill*, Ottawa, Dovehouse, 1996, p. 155-173 ; Almudena del Olmo Iturriarte, «Un poema de *Pastorales* en dos tiempos», *Las Poéticas sucesivas de J.R.J.*, Sevilla, Renacimiento, 2009, p. 31-82.

faite d'elle-même. J'écris toujours d'un seul jet, au crayon, ensuite je le dicte ou bien Zenobia le tape à la machine, et je le vois objectivé, en dehors de moi. Alors oui je le corrige lentement, mais ensuite, une fois que je l'ai laissé, je ne m'en occupe plus ; si des années plus tard je le relis, il m'arrive peut-être de changer un adjectif, un mot, si dans la nouvelle lecture ce changement s'impose. Je pense au poème ou au livre lorsque je suis en train d'y travailler. Je l'envoie ensuite chez l'imprimeur et lorsqu'il m'est retourné, je le défais matériellement : je sépare les pages, pour le relire quand il le faudra. Je suis un poétiseur («*poetizador*») et je porte ma poésie en moi. Et encore ceci : je voudrais qu'elle soit à jour pour mon exigence de chaque instant.⁴

Le journal tenu par Zenobia Camprubí à partir de 1937 nous fournit un deuxième témoignage d'une immense valeur, dans la mesure où l'épouse du poète, tout au long de leur exil américain, fut chargée de la transcription dactylographique des textes que Jiménez lui dictait presque quotidiennement :

Juan Ramón est tellement heureux depuis que nous travaillons ensemble. Ce matin il a dit : « C'est la seule chose qui vaille la peine, ce travail que nous faisons ensemble » ; il avait l'air très content. Quelle bénédiction de l'avoir tenu suffisamment isolé pour qu'il ne pense plus à cette horrible tragédie qui nous remplit tous les deux d'inquiétude. Il est habitué à travailler d'abord sur le manuscrit, et ensuite il prend la première copie dactylographiée et il revient sur elle et souvent il me dicte le texte une troisième fois ; car les pages dactylographiées sont bien plus claires et il est plus facile de les corriger, bien que les pages écrites de sa main soient beaucoup plus séduisantes d'un point de vue esthétique. J'aimerais garder ces manuscrits. C'est très intéressant d'étudier les étapes progressives de son travail ; mais tandis qu'il est en train de dicter, il barre les mots un par un, ou bien, une fois arrivé à la fin, il déchire avec délectation le papier en tous petits morceaux, comme s'il était un ouvrier démontant un échafaudage.⁵

4. «Sobre mis correcciones se ha fantaseado mucho. Voy a decirle la verdad respecto a cómo se producen. En algunas ocasiones la corrección surge por sorpresa. Despierto de noche con una nueva versión en los labios y tengo que apuntarla inmediatamente [...]. Yo —insiste en el yo— no corrijo. Las correcciones se hacen solas. Llevo el poema en la cabeza, eso sí; me siento frente al campo y sin pensarlo llega un verso distinto, un verso que altera de alguna manera el poema. A veces no recuerdo la línea original y al querer repetirla surge de otra manera y la corrección está hecha por sí misma. Escribo siempre de un tirón, a lápiz, luego lo dicto o lo pone Zenobia a máquina, y lo veo objetivado, fuera de mí. Entonces sí lo corrijo despacio, pero después, una vez que lo dejo, ya no me ocupo de él; si años más tarde lo releo tal vez cambie un adjetivo, una palabra, si en la nueva lectura el cambio se impone por sí. [...] Yo pienso en el poema o en el libro mientras lo hago. Después lo mando a la imprenta y cuando vuelve lo deshago materialmente: separo las hojas, para releerlo cuando el tiempo quiera. Soy un poetizador y llevo mi poesía conmigo. Y esto sí: quisiera tenerla al día en mi exigencia de cada momento» (Ricardo Gullón, *Conversaciones con J.R.J.*, 1958, p. 80-82).

5. «Juan Ramón está tan feliz después que trabajamos juntos. Esta mañana dijo: “Esto es lo único que vale la pena, este trabajo que hacemos juntos”, y parecía muy contento.

Notons deux aspects remarquables dans ces témoignages sur les activités diverses que l'on désigne ici comme « corrections » du poète : la réécriture instinctive – « par surprise », comme il aimait à la désigner – et cette autre correction ultime qui consiste à défaire le texte si laborieusement construit. Symptomatique d'abord que la correction ait lieu la nuit, comme pour mieux s'approcher de l'inspiration, son adversaire traditionnel, et s'emparer même du rêve, symbole du transport poétique. Tel sera le cas d'un vers de *Marinas de ensueño*,

Dulces luces azules de túneles y buques

que Jiménez dit avoir écrit un jour sans trop y penser, pour le corriger bien longtemps après, pendant la nuit, sans y penser davantage⁶. D'autres notes envisagent la correction comme une activité nocturne, érotique ou sensuelle, comme la recherche d'une nouvelle « pleine jouissance », presque comme un retour de flamme. L'instinct règne : il déborde dans cette marge raisonnée ou réflexive supposée à la correction. Corriger un poème, c'est le « revivre » : une fuite en avant – plutôt qu'un retour en arrière – où le texte cède devant la force du présent qui le réabsorbe, bien au-delà des traces qu'il avait laissées dans l'écriture préalable. Les attributs propres à la poésie, selon Jiménez, s'appliquent donc pleinement au travail de correction, se confondant avec elle : l'inespéré, l'indéfinissable, l'« ouvert »⁷. On pourrait toutefois s'attendre à ce que le travail d'« épuration » s'ap-

Qué bendición tenerlo suficientemente aislado como para que no piense en esta terrible tragedia que nos llena a los dos de inquietud. Él está acostumbrado a trabajar sobre el manuscrito primero y luego coge la copia inicial a máquina, vuelve sobre ella y a menudo dicta una tercera vez; ya que las páginas a máquina son más claras, y es más fácil repararlas, aunque el manuscrito se ve mucho más atractivo desde un punto de vista estético. Me gustaría conservar estos manuscritos. Es muy interesante estudiar las etapas progresivas de su trabajo, pero mientras va dictando tacha las palabras una a una, o al final, rompe el papel en pedacitos con deleite, como si fuera un trabajador quitando el andamio» (Zenobia Camprubí, *Diario 1. Cuba (1937-1939)*, ed. Graciela Palau de Nemes, Madrid, Alianza y Universidad de Puerto Rico, 2006, p. 9, 11 mars 1937). Quinze ans après, la méthode n'est guère changée, mais l'espoir et les forces sont moindres : «Me da pena ver a Juan Ramón luchar entre el impulso irreprimible de escribir lo que le desborda diariamente y el quererle disciplinar para dar los libros prometidos a los editores. Lo mismo, dado que llegue a dar sus obras completas, al verlo desmoralizarse por los estruendos encontrados y lo lentamente que va desenredando sus libros ya hechos, que corrige y vuelve a corregir, apenas se los pongo en limpio. El avance es lentísimo...» (Zenobia Camprubí, *Diario 3*, p. 62).

6. «*Un día y una noche*. Este verso mío: “Dulces luces azules de túneles y buques”, lo escribí primero: “Dulces luces azules de túneles y puertos”. Lo escribí sin pensarlo un día y lo corregí sin pensarlo una noche, después de muchos años» (*Ideología*, 3919).

V. Roman Jakobson, «Structures linguistiques subliminales en poésie», *Questions de poétique*, Paris, Seuil, 1973, p. 284-292.

7. «Yo revivo mis poemas por gusto sensual. Para mí revivir un poema mío de mi juventud, es un goce sin fin. ¡Cuánto encuentro en él que no encontré antes! Y qué gusto encontrar este secreto que se escondió de mí la primera vez» (*Ideología*, 3999).

puyât sur des techniques graphiques. L'écriture permet-elle une objectivation de la poésie, une prise de distance ?

Dans ce que j'écris, je ne peux me corriger qu'à l'aide d'un texte imprimé qui sépare et éloigne mon manuscrit de mes mains et de ma tête. C'est la raison pour laquelle mes livres imprimés seront toujours provisoires – tant que je serai vivant. C'est également la raison pour laquelle je déteste mon livre imprimé, ô combien désiré cependant... pour mieux le défaire et le changer.⁸

On le voit bien, la correction consciente ne tarde pas à suivre la voie commune aux autres corrections. L'intelligence sert seulement à la « validation », à une « compréhension » postérieure aux mouvements instinctifs de la création, et même de la « critique », mouvements auxquels elle reste passivement subordonnée – ne serait-ce qu'en raison d'un manque de temps. La « validation », tellement prisée par Jiménez, sera toujours remise à plus tard. Absorbée par les impulsions créatives, elle subit son propre processus évolutif, qui invalide les corrections antérieures⁹.

Ce processus ne pourra que conduire à la destruction physique du texte si longtemps recherché. Dans *Tiempo*, une prose expérimentale composée en 1941 en parallèle à *Espacio*, Jiménez évoque dans ce sens le sort de ses premiers poèmes. Il y ajoute une dernière note concernant l'appréciation critique *stricto sensu* :

Un après-midi pluvieux, en compagnie de Villaespesa, je déchirai la moitié des manuscrits de mon enfance. Aujourd'hui je souhaiterais réunir à nouveau tous ces morceaux de papier qui tombaient rapidement à travers les ombres, comme une neige de bibliothèque, dans la corbeille de Julio Pellicer, pour les déchirer à nouveau comme il me plaît. Quel plaisir de déchirer des papiers. J'ai enfin compris pourquoi je garde autant de journaux, de lettres, de livres, de revues. C'est pour avoir le plaisir de les condamner et de les sauver. Pour moi, déchirer des papiers est une joie unique ; je les déchire pendant une heure chaque jour, et la corbeille où je les jette me procure l'illusion merveilleuse de formes et de couleurs aléatoires, de liens entre les

8. «Yo sólo puedo correjirme en mi escritura sobre un testo impreso que separe y aleje de mi mano y mi cabeza mi manuscrito. Por eso mis libros impresos serán siempre (mientras yo viva) provisionales, y por eso también detesto mi libro impreso, tan deseado por otra parte... para deshacerlo y cambiarlo» (*ibid.*, 3139).

9. «Poesía y crítica no son sino iluminación y sorpresa intuitivas. La conciencia sólo vale para decidir la calidad de la iluminación y la sorpresa» ; «Nunca he podido ni podré alcanzarme en mi creación constante y rápida (que nunca necesita condiciones) con mi consideración lenta y ocasional (que siempre las necesita)» ; «Yo nunca obligo a un poema mío a nada. Dejo que él se depure solo como un cristal de la naturaleza y cuando quiera. Yo no hago más que confirmarlo. Por eso mis poemas cambian y cambiarán hasta mi muerte. Porque hasta entonces yo podré confirmar su cambio natural» (*ibid.*, 3421, 3131, 3311 ; v. aussi 1586, 3057, 3433, 3475, 3518 et *El Modernismo*, p. 104 et 163).

idées et les sentiments. Et ce que je garde, quelle belle satisfaction cela m'apporte ! En réalité je suis né pour sauver et déchirer, pour garder et rejeter.¹⁰

Mais le plaisir obtenu par l'exercice de cette modalité définitive de « correction », ce jugement dernier à juste titre appelé critique, est compensé par le désir, clairement exprimé, de tout recommencer. Fin symbolique donc, qui n'est que la promesse d'un recommencement, mais qui porte, et c'est là l'essentiel, sur le versant *écrit* de l'œuvre, fixation non souhaitée d'une mouvance créatrice que l'on voudrait permanente. Jiménez s'éloigne ainsi des fonctions traditionnelles de l'écriture, cherchant à se rapprocher d'une « poésie non écrite » idéale par le chemin d'une métamorphose continue, destructrice et créatrice, analogue aux processus générateurs de la nature¹¹.

Donald F. McKenzie a indiqué que le concept de « texte » possède un double versant de stabilité et d'ouverture. Soutenons pour l'instant l'hypothèse que les technologies graphiques, génératrices de la capacité d'abstraire le langage de son contexte vivant, conduisent chez Jiménez non à la conservation perfectionnée du poème, mais à sa mutation interminable : à une réactualisation du texte écrit selon les lois qui gouvernent l'économie linguistique orale. Une analyse plus poussée de l'idée que le poète se faisait de l'oralité et de l'écriture s'impose donc¹².

10. «Con Villaespesa rompí una tarde de lluvia la mitad de mis manuscritos de niño. Hoy quisiera volver a reunir aquellos pedazos rotos de papel que caían deprisa por la penumbra, como nieve de biblioteca, en el cesto de Julio Pellicer, para volverlos a romper a mi gusto. Qué gusto romper papeles. He comprendido al fin por qué guardo yo tantos periódicos, cartas, libros, revistas. Por el gusto de condenar y de salvar. Para mí es un placer único romper papeles; los rompo durante una hora cada día y el cesto en que los voy echando me da ilusiones maravillosas de forma y color casuales, de enlaces de ideas y sentimientos. Y lo que salvo yo, ¡qué bienestar me da tan hermoso! En realidad yo he nacido para salvar y romper, guardar y desechar» (*Tiempo* {1941}, II, 2, p. 1352-1353). On sait que le poète guettait l'apparition des exemplaires de ses premiers livres pour les détruire, et qu'il demandait à ses amis de lui en apporter : Juan Guerrero Ruiz, *Juan Ramón de viva voz*, I, p. 177-178 ; II, p. 208.

11. «Me represento mi escritura como un mar verdadero, porque está hecha de innumerales olas; como un cielo verdadero, porque está hecha de innumerables estrellas; como un desierto verdadero, porque está hecha de innumerables granos de arena. Y como el cielo, el mar y el desierto está siempre en movimiento y en cambio.» Ou encore : «*Una raya provisional*. He dicho muchas veces, y lo repito cada día, que yo nunca corrijo un escrito mío ni ajeno, si me lo dan a corregir, con la idea de acabarlo, sino con el propósito firme de no acabarlo aunque pudiera. Mi corrección es siempre sorprendedora, oportuna y sucesiva hacia una raya provisional del sinfin. El sinfin, ese horizonte, existente sólo en nosotros, de la única belleza» (*Ideología*, 3134 et 3940).

12. Donald F. McKenzie, *Bibliography and the Sociology of Texts* [1986], Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 36-40 et 55-76.

5.2 HÉTÉROGRAPHIES

L'orthographe particulière de Jiménez est l'un des aspects les plus remarquables de sa personnalité littéraire. Lecteurs et éditeurs la reproduisent fidèlement, dans des rééditions ou dans des citations, avec un respect quasi religieux, peut-être comme un signe public de gratitude envers son travail. Dans un curieux texte de 1953, intitulé « Mes idées orthographiques », le poète décrit ainsi ses principes :

On me demande d'expliquer pourquoi, moi, j'écris avec J les mots espagnols en *ge*, *gi* ; pourquoi je supprime les B, les P, etc., dans des mots tels que *oscuro*, *setiembre*, etc. ; pourquoi j'emploie le S, au lieu du X, dans des mots comme *escelentísimo*, etc. Tout d'abord, par amour de la simplicité, plus précisément, dans ce cas-ci, de la simplification ; par haine de l'inutile. Ensuite, parce que je crois qu'on doit écrire comme on parle, jamais comme on écrit. Ensuite par antipathie envers la pédanterie. Quel besoin de mettre un tréma sur le U pour écrire *vergüenza* ? Personne ne prononce *excelentísimo*, ni *séptima*, ni *transatlántico*, ni *obstáculo*, etc. Autrefois, l'exclamation « Oh » s'écrivait sans « H », comme je l'écris aujourd'hui ; même chose pour « hombre ». Et pourquoi *hombre* aurait-il besoin d'un H, et *hembra* d'un autre ? Qu'est-ce que ce H ajoute de plus à la femme (*hembra*) ou à l'homme (*hombre*) ? De plus, le J se renforce beaucoup en Andalousie, et je suis andalou. Mon J est plus hygiénique que le G, mollasse, et moi, je m'appelle Juan Jiménez, et *Jiménez* vient d'*Eximenes*, où le X s'est transformé en jota pour se renforcer davantage. Enfin, j'écris comme je le fais parce que je suis très têtue, et que ça m'amuse de contrarier l'Académie, et pour agacer les critiques. Donc j'espère que mes inquisiteurs, après lecture, auront été satisfaits par mes explications ; et qu'ils sauront que, pour moi, c'est le caprice ce qu'il y a de plus important dans nos vies. Emerson avait écrit *fancy* sur la porte de son bureau.¹³

13. «Se me pide que explique por qué escribo yo con jota las palabras en *ge*, *gi* ; por qué suprimo las *b*, las *p*, etc., en palabras como *oscuro*, *setiembre*, etc.; por qué uso *s* en vez de *x* en palabras como *escelentísimo*, etc. Primero, por amor a la sencillez, a la simplificación en este caso, por odio a lo inútil. Luego, porque creo que se debe escribir como se habla, en ningún caso como se escribe. Después, por antipatía a lo pedante. ¿Qué necesidad hay de poner una diéresis en la *u* para escribir *vergüenza*? Nadie dice *excelentísimo* ni *séptima*, ni *transatlántico*, ni *obstáculo*, etc. Antiguamente la exclamación «Oh» se escribía sin «h», como yo la escribo hoy, y «hombre» también. ¿Y para qué necesita hombre una *h*; ni otra hembra? ¿Le añade algo esa *h* a la mujer o al hombre? Además, en Andalucía la jota se refuerza mucho y yo soy andaluz. [...] Mi jota es más higiénica que la blanducha *g*, y yo me llamo Juan Jiménez, y Jiménez viene de *Eximenes*, en donde la *x* se ha transformado en jota para mayor abundamiento. En fin, escribo así porque yo soy muy testarudo, porque me divierte ir contra la Academia y para que los críticos se molesten conmigo. Espero, pues, que mis inquisidores habrán quedado convencidos, después de leerme, con mi explicación y, además, de que para mí el capricho es lo más importante de nuestra vida. Emerson había escrito *fancy* en la puerta de su cuarto de trabajo» («Mis ideas ortográficas» [1953], p. 189-191).

Indépendamment d'un degré de caprice plus ou moins prononcé, Jiménez n'est pas l'unique poète, ni même le plus audacieux, à défendre une hétérographie. Les problèmes orthographiques ont toujours généré une abondante littérature : depuis le XVI^e siècle, dans un contexte de désordre graphématique très favorisé par l'expansion du livre imprimé, jusqu'au XIX^e siècle, où la régulation orthographique de la Real Academia espagnole fut approuvée par décret et parvint à s'implanter dans l'enseignement public, et ensuite dans la totalité de l'espace hispanophone – non sans quelque résistance durable. De nos jours encore, l'orthographe fait l'objet de nouvelles propositions et réformes. Jiménez eut sans doute connaissance de celles de Miguel de Unamuno ; et il se serait certainement réjoui de celles que diffuse aujourd'hui Agustín García Calvo. C'est dans ce contexte que s'inscrit le modèle d'orthographe personnel que Jiménez indique dans son article, un *Diccionario enciclopédico* de la fin du XIX^e, propriété de la famille, qu'il aurait choisi, d'après ses dires, comme livre de chevet¹⁴.

Les critères du poète s'en tiennent, en théorie, au principe de la prononciation, dominant dans l'orthographe espagnole, même si ce n'est pas le seul. Dans cette perspective, en effet, les idées de Jiménez semblent témoigner à nouveau de la prédominance du langage parlé, explicitement défendu dans la citation reproduite, même s'il est évident que la systématisation de la graphie phonétique peut engendrer d'autres problèmes, sur lesquels nous n'avons pas le temps de nous arrêter. Or, une évaluation contraire de l'attitude particulière du poète est également possible : l'hétérographie de Jiménez répond à une conscience supérieure de l'écriture comme représentation, autonome jusqu'à un certain point, du mot parlé.

De la sorte il fait de la violation des conventions graphiques un instrument expressif et idéologique : par exemple, dans le « j hygiénique » du texte cité plus haut. D'autres exemples possibles : des accentuations détournées de celles prescrites académiquement, comme dans *Metamórfosis*, titre général d'une sélection de ses œuvres ; l'altération d'usages normatifs des majuscules, à l'instar du mot « *dios* » à minuscule à côté d'autres, comme « *Poesía* », à majuscule ; enfin, l'élimination de l'espace interlexical dans de nouvelles constructions comme « *riomardesierto* », « *rosadiós* » ou l'« *azulazulazul* » d'*Espacio*. Sous cet angle, la transcription des usages graphiques de Jiménez est vraiment une nécessité, une évidente réussite, bien que l'état de la publication de ses œuvres et de

14. V. José Polo, *Ortografía y Ciencia del lenguaje*, Madrid, Paraninfo, 1974, p. 535-549 ; Abraham Esteve Serrano, *Estudios de teoría ortográfica del español*, Murcia, Universidad de Murcia, 1982, p. 15-124.

ses principaux manuscrits, incomplète et hétérogène, n'en permette pas pour l'instant la compréhension et l'évaluation globales¹⁵.

À côté d'autres particularités graphiques de son œuvre – l'introduction de nouveaux signes diacritiques, la double incise, ou d'éventuels usages particuliers d'autres conventions, comme celle des guillemets – l'hétérographie de Jiménez nous rappelle qu'il n'est pas toujours possible de séparer le mot des systèmes graphiques – respectés, violés – avec lesquels on le représente¹⁶.

5.3 VERS ET PROSE :

ESPACIO ET LES CODES DE L'ÉCRIT

Peut-on inscrire la Poésie dans ce que nous désignons comme prose ou comme vers ? Juan Ramón Jiménez manifesta à maintes reprises son intention de publier à nouveau ses œuvres en réservant la disposition en vers aux poèmes qui riment et en donnant aux restants une autre présentation « en prose », une disposition linéaire donc, telle qu'on peut l'apprécier dans *Leyenda* (1956), reconstruction du premier volume du projet *Metamorfosis*¹⁷.

Si ces propos ont attiré l'attention de la critique, peut-être est-ce parce qu'ils ont été appliqués, non sans discussion, à *Espacio*. Considéré comme un chef d'œuvre, *Espacio* fut écrit à partir de 1941, quand le poète découvre les espaces immenses et « ouverts » de la Floride. Sa longue gestation se déroule parallèlement à d'autres projets de la période de l'exil et en interférence avec eux. Comme on pouvait s'y attendre, le texte voit progressivement le jour par livraisons successives et dans des versions différentes. Le premier et le deuxième fragment, « Succession » et « Chantée » (« Cantada »), furent publiés à Mexico respectivement en 1943 et 1944. Une publication intégrale finale, de 1954, adopte déjà la disposition linéaire suivie, en y ajoutant un troisième fragment, intitulé lui aussi « Succession », où sont inclus certains textes déjà publiés, en particulier l'épisode final, « Légende d'un héros creux » (« Leyenda de un héroe hueco »). La même disposition est conservée dans la version de la *Tercera antología poética* de 1957, dont quelques passages relatifs aux poètes espagnols morts en exil ont été éliminés¹⁸.

15. «Riomardesierto» et «rosadiamante» dans *Dios deseado y deseante* {1948-1952}, p. 299 et 316. V. aussi *Ideología*, 4080.

16. V. Antonio Sánchez Romeralo, «Prólogo» à son édition des *Poesías últimas escogidas*, Madrid, Espasa Calpe, 1982, p. 21 ; Aurora de Alborno, «El sentido de la cita y la autocita en *Espacio*», dans J.R.J. *Actas del Congreso Internacional*, I, p. 117-124 ; José Martínez de Sousa, *Ortografía y ortotipografía del español actual*, Gijón, Trea, 2004.

17. V. Antonio Sánchez Romeralo, «Prólogo-Epílogo» à J.R.J., *Leyenda* [1978], p. 36-37.

18. «[U]na embriaguez rapsódica, una fuga incontenible empezó a dictarme un poema de espacio, en una sola interminable estrofa de verso libre mayor. Y al lado de este poema y

Appliquant les critères de présentation graphique que Jiménez vient d'établir pour sa poésie, l'« interminable strophe unique » d'*Espacio* est disposée de façon linéaire. En effet, le poème ne se développe pas selon un schéma métrique déterminé et la rime y est asystématique. Le nœud du problème est, comme à l'époque du *Diario*, la « liberté » des vers, liberté que Jiménez associe, d'une part, à l'absence de rime et au relief de la pause métrique ; et, d'autre part, à l'anisométrie, différenciant ainsi le vers libre du vers blanc, régulier. Car, selon l'écrivain, « Poésie est tout »¹⁹. Voyons par exemple le commencement du « Fragment premier ».

Version mexicaine de 1943 :

Los dioses no tuvieron más sustancia
que la que tengo yo. Yo tengo, como ellos,
la sustancia de todo lo vivido
y de todo lo por vivir. No soy presente sólo,
sino fuga raudal de cabo a fin. Y lo que veo
a un lado y otro, en esta fuga,
rosas, restos de alas, sombra y luz,
es sólo mío,
recuerdo y ansia míos, presentimiento, olvido.

Version espagnole de 1954 :

« Los dioses no tuvieron más sustancia que la que tengo yo. » Yo tengo, como ellos, la sustancia de todo lo vivido y de todo lo por vivir. No soy presente sólo, sino fuga raudal de cabo a fin. Y lo que veo, a un lado y otro, en esta fuga (rosas, restos de alas, sombra y luz), es sólo mío, recuerdo y ansia míos, presentimiento, olvido.²⁰

paralelo a él, como me ocurre siempre, vino a mi lápiz un interminable párrafo en prosa, dictado por la extensión lisa de la Florida, y que es una escritura de tiempo, fusión memorial de ideología y anécdota, sin orden cronológico; como una tira sin fin deslizada hacia atrás en mi vida. Estos libros [...] se titulan *Estrofa y Párrafo*» (Lettre à Enrique Díez-Canedo du 6 août 1943 dans J.R.J., *Cartas literarias*, 1977, p. 66).

V. *Espacio*, ed. Aurora de Albornoz, Madrid, Editora Nacional, 1982, p. 63-101 ; José María Naharro Calderón, *Entre el exilio y el interior*, Barcelona, Anthropos, 1994, p. 287-312 ; José A. Expósito, *Tercera antología poética de J.R.J.*, Moguer, 2003 ; Almodena del Olmo Iturriarte, *Las Poéticas sucesivas de J.R.J.*, 2009, p. 139-165.

19. « Poesía es todo. El problema es prosa y verso. Dónde empieza el verso libre. Para mí el metro no cuenta por el ritmo sino por el asonante y el consonante. Un ciego es quien sabe apreciar cuándo es prosa y cuándo es verso. Si hay asonante o consonante en medidas fijas, es verso. [...] Verso blanco, endecasílabo sin asonante ni consonante. Los recitadores suelen detenerse al final de cada verso ¡disparate! Cortan el sentido» (*El Modernismo*, p. 162).

20. *Espacio*, « Fragmento primero », versions de 1943 et de 1954, dans *Lírica de una Atlántida*, 1999, p. 96 et 399. « Les dieux n'ont pas connu d'autre substance que celle que je porte en moi. » Comme eux, je porte la substance de tout le vécu et de tout ce qui reste à vivre. Je ne suis pas seule présence, mais fugue et torrent de l'origine au terme. Et ce que j'aperçois, de part et d'autre, en cette fugue (roses, vestiges d'ailes, ombre, lumière) est mien seulement, mémoire et angoisse miennes, pressentiment, oubli » (trad. Claude Esteban, *Poèmes parallèles*, Paris, Galilée, 1980, p. 115).

Le «*verso libre mayor*» d'*Espacio*, dans cette première séquence, est celui qui caractérise la «*poésie nue*» de Jiménez : libre combinaison polymétrique, majoritairement de vers impairs – hendécasyllabes, heptasyllabes, pentasyllabes – qui admet toutefois des scansionnements différents. Ainsi, le vers 4 peut s'analyser comme une combinaison d'énécasyllabe et d'heptasyllabe ; le 5, comme une combinaison d'hendécasyllabe et de pentasyllabe... L'analyse permet de reconnaître l'instabilité du «*verso libre*», pas toujours complètement libre malgré son nom, des schémas accentuels ou des patrons métriques codifiés dans la tradition castillane. Nous savons que cette tradition se caractérise par sa flexibilité et son ouverture, ce qui a conduit à des conceptualisations – et à des réalisations – très diverses de ses principes rythmiques ²¹.

D'ailleurs, la structure des rimes ne favorise pas non plus la scansion des vers ; en fait, les récurrences qui se détachent le plus dans le fragment cité (la rime de «*vivir*» et «*fin*», assonante et en oxytons, celle de «*mío*» avec «*olvido*» dans le vers final), doivent s'analyser, dans la version en vers, comme des rimes internes. Il semble clair, dès lors, que Jiménez se plaît à bousculer les codes graphiques du poème : il stimule la perception d'un rythme intense en même temps que pluriel, polyvalent, imprévisible. Peut-être l'effet de cette tactique est-il moins perceptible dans le début du poème, solidement conduit par d'autres récurrences, que dans son développement intérieur, plus ouvert et fluide, presque systématiquement digressif. Le passage des «*fleurs sexuelles*» qui scandalisa tant Pedro Salinas et Jorge Guillén en est un bon exemple :

Les fleurs nous enrobent de volupté, de parfum, de couleur, de forme sensuelle ; et nous nous enlaçons à elles, qui sont des sexes de couleurs, de formes, de parfums différents ; oblation d'or idéal, dans une fleur nous vouons un sexe à un amour vierge, à un amour éprouvé ; sexe rouge pour un glorieux ; sexes blancs à une novice ; sexes violets à la gisante. Et le langage, ô confusion ! tant de choses à nous-mêmes dites sans savoir ce que nous nous disons ! Amour, amour, amour (Yeats l'a chanté), «*amour est lieu de l'excrément*». Dégoût de notre essence, notre principe et notre fin ; dégoût de ce qui davantage nous traverse de vie et de mort ? ²²

21. V. Pedro Henriquez Ureña, *La Versificación irregular en la poesía castellana* [1920], Madrid, CEH, 1933, p. 317-336 ; *Estudios de versificación española*, Buenos Aires, Universidad, 1961, p. 253-270 ; Isabel Paraíso, *Teoría del ritmo de la prosa*, Barcelona, Planeta, 1976, p. 28-37 ; *El Verso libre hispánico*, Madrid, Gredos, 1985 ; *La Métrica española en su contexto románico*, Madrid, Arco Libros, 2000, p. 185-210 ; José Domínguez Caparrós, *Métrica española*, Madrid, Síntesis, 1993, p. 183-190.

22. «Las flores nos rodean de voluptuosidad, olor, color y forma sensual; nos rodeamos de ellas, que son sexos de colores, de formas, de olores diferentes; enviamos un sexo en una flor, dedicado presente de oro de ideal, a un amor virgen, a un amor probado; sexo

On a souligné la nouveauté radicale que suppose *Espacio* dans la production de Jiménez à cause de sa longueur, de sa technique associative, du transvasement des modes expressifs « impurs » de proses antérieures²³. La disposition continue de la version finale du poème révèle de la sorte des visées longuement méditées qui vont bien au-delà du caprice ou d'une simple expérimentation visuelle. Il s'agit d'un pas supplémentaire sur le chemin novateur déjà ouvert par le discours lyrique « nu » du *Diario*, où le problème de la confrontation des conventions graphiques de la littérature, du vers et de la prose, complexe par lui-même, se superpose à une autre question, celle des relations entre les langages de la littérature et les langues parlées, l'oralité et l'écriture. Le sujet est récurrent dans *Ideología*. Dans une série de cinq aphorismes intitulée « Toi l'aveugle, maître de la lecture » («Ciego, señor de la lectura»), on peut suivre le déploiement intégral de la problématique du vers et de la prose avec, en toile de fond, le conflit entre langues parlées et écrites :

Rien que de la prose. De jour en jour, toi l'aveugle, maître de la lecture, je sépare de moins en moins le vers de la prose, je veux dire ce que nous appelons vers et prose. En fait, il n'y a pas de vers, il n'y a pas ce que nous autres poètes avons l'habitude d'appeler vers, c'est-à-dire ligne isolée. Tout est prose, ce que nous appelons prose, c'est-à-dire écriture suivie, quel que soit son rythme. / Ô Maître de la lecture, toi l'aveugle : je me suis trompé, je me suis trompé dans la façon de publier mes vers libres ! Non, n'est vers que ce qui se termine par des syllabes consonantes ou assonantes. Le vers libre qui n'est pas blanc, il vaut mieux l'imprimer comme si c'était de la prose, car la prose, n'est-elle pas du vers, toujours du vers, et du vers libre qui n'est pas blanc ? / Et c'est pourquoi, sous forme de prose, je vais faire publier dès maintenant tous mes vers libres pour toi, l'aveugle, le maître de la lecture vraie. / Il n'y a ni vers ni prose, il n'y a que de la langue parlée ou écrite selon les goûts de chacun, car chacun possède sa propre langue. / La parole n'est pas visuelle et l'écriture, qui est une fixation

rojo a un glorioso, sexos blancos a una novicia, sexos violetas a la yacente. Y el idioma, ¡qué confusión!, qué cosas nos decimos sin saber lo que nos decimos. Amor, amor, amor (lo cantó Yeats) "amor en el lugar del excremento". ¿Asco de nuestro ser, nuestro principio y nuestro fin; asco de aquello que más nos vive y más nos muere?» (*Lírica de una Atlántida*, 1999, p. 97, trad. de Claude Esteban, *Poèmes parallèles*, 1980, p. 119-120). Jiménez reprend deux vers de "Crazy Jane talks with the Bishop" (*The Winding Stair*, 1933) : "But Love has pitched his mansion in / The place of excrement" (cité par Carmen Pérez Romero, *J.R.J. y la poesía anglosajona*, Madrid, Unex, 1992, p. 178).

V. Pedro Salinas et Jorge Guillén, *Correspondencia*, p. 311-316, 7 octobre et 6 novembre 1943.

23. V. Howard T. Young, «Génesis y forma de *Espacio* de J.R.J.» [1968], dans Aurora de Albornoz (ed.), *J.R.J.*, 1981, p. 190 ; Mercedes Juliá, *El Universo de J.R.J.*, Madrid, Eds. de la Torre, 1988, p. 65-66 ; Miguel Á. Márquez, «Verso y prosa en la etapa americana de J.R.J.», *Rhythmica*, I, 1, 2003, p. 149-181.

de la parole, qui écrit le parler, de l'histoire en somme, c'est comme écrire de la musique. Il n'y a ni vers ni prose.²⁴

Diverses synthèses des fragments cités sont possibles : le vers est prose et doit être disposé comme tel ; la prose, à son tour, est en réalité des vers libres « non blancs » et « non rimés ». Il n'y a donc ni prose ni vers : ce sont deux termes trompeurs et inexacts, plus liés l'un à l'autre que fidèles au mouvement du poème. C'est une expression nouvelle, « écriture suivie » (*«escritura seguida»*) qui exprime le mieux cette idée de Jiménez. Il se sert ici du mot *escritura* pour désigner les produits du poète-écrivain de la même façon que le mot « sculpture » désigne les œuvres du sculpteur. Ce sens d'*écriture*, rare en espagnol, se placerait dans un terrain qui coïncide avec le sens philosophique ancien de « Poésie ». Dans cette acception, l'« écriture » échappe au domaine de l'Histoire (*«escribir habla, historia, en suma»*), que ce soit en vers ou en prose, que ce soit à l'oral ou à l'écrit : « *langue* parlée ou écrite selon les goûts de chacun »²⁵. Tout parler n'atteint donc pas cette langue de l'« écriture ».

Seuls les aveugles peuvent bien « lire », car ils ne sont pas troublés par les mirages de la disposition graphique du texte. Que la série des cinq aphorismes soit adressée à l'aveugle, indique que pour Jiménez la dimension rythmique de l'« écriture » est fondamentale ; et cela, indépendamment du fait que le rythme soit plus ou moins marqué, qu'il coule comme de la prose ou comme des vers, car, comme le rappelle Agustín García Calvo, toute production de langage, artistique ou pas,

24. «*Sólo prosa. Cada día, ciego, señor de la lectura, voy separando menos el verso de la prosa, quiero decir, lo que llamamos verso y prosa. En realidad no hay verso, eso que solemos llamar verso, digo, línea aislada, los poetas. Todo es prosa, lo que llamamos prosa, digo, escritura seguida, sea el ritmo que fuere. / Señor de la lectura, ciego: ¿me equivoqué, me equivoqué en la forma de publicar mi verso libre! No, verso es sólo lo que termina en consonante o asonante. El verso libre que no es blanco es mejor imprimirlo como prosa, porque prosa ¿no es verso, siempre verso, y verso libre que no es blanco? / Y así en forma de prosa, voy a publicar impreso ahora todo mi verso libre para ti, ciego, señor de la lectura verdadera. / No hay verso ni prosa, sólo lengua hablada o escrita en la forma que cada uno prefiera, pues cada uno tiene su lengua propia. / El habla no es visual y la escritura, que es fijación del habla, escribir habla, historia, en suma, es como escribir música. No hay verso ni prosa»* (*Ideología*, 4111-4115). L'idée se trouve déjà dans «Ciego ante ciegos» [1937], lecture radiophonique de poèmes : *J.R.J. en Cuba*, ed. Cintio Vitier, La Habana, Arte y Literatura, 1981, p. 80-92. Zenobia Camprubí fait allusion à cette lecture dans son journal : «J.R. leyó sus poemas a las seis de la tarde en la radio y estuvo muy bien, ni siquiera un error, ni un momento de duda, nada. Estuvo perfecto» (*Diario I*, p. 131).

V. «Poesía cerrada y poesía abierta» [1948], p. 98.

25. «Desde que empecé a escribir o decir “escritura” en vez de literatura o poesía, los deficientes se burlan del término. ¿Y por qué literatura o poesía mejor que escritura? Música de músico, pintura de pintor, escultura de escultor, arquitectura de arquitecto, etc. Pues, de escritor, que, además no está cierto de qué sea poesía, y que no quiere literatura, escritura. Que, como “figuración”, “ilusión”, y tantas otras invenciones mías, ya se hará plaga pronto» (*Ideología*, 3368).

est inévitablement rythmée. Il nous semble donc que Antonio Sánchez Romeralo est dans le vrai quand il synthétise cette problématique en faisant remarquer que c'est par fidélité à la dimension orale du langage que Jiménez projette de donner une disposition continue, « prosaïque », à sa poésie sans rimes²⁶.

On sait l'importance que Jiménez accordait au langage parlé comme matériau poétique de base. Dans quelques fragments d'*Ideología*, le poète atteint le comble de l'imprécation, clamant son regret de *savoir* écrire²⁷. En d'autres occasions, il postule une évidence contraire : la littérature procède de codes spécifiques étrangers au langage parlé, et ne peut donc être ramenée au parler : « *Escribir no es hablar.* » Les opinions synthétiques ne manquent pas non plus. Jiménez joue sur la complémentarité de l'oral et de l'écrit et propose ainsi à l'amateur de poésie de lire en mettant l'ouïe dans le regard, « *los oídos en los ojos* ». Car, tout comme les usages hétérographiques déjà passés en revue, la perception visuelle du poème peut s'avérer très révélatrice²⁸. Toujours dans l'hypothèse selon laquelle le facteur prédominant dans son économie poétique est la dimension orale, il convient à présent d'explorer la conception que Jiménez se faisait du poème écrit. Seule une conscience progressive de la poésie comme phénomène doté d'un versant visuel autonome a pu le conduire à abstraire de manière radicale les aspects graphiques de la substance phonique, et à proposer une réforme, quelque peu polémique, de ses codes d'écriture.

5.4 ARCHITECTURES DE LA PAGE : SUR UNE STROPHE SANS FIN

Combattant d'une guerre littéraire antérieure, celle de 1900, Juan Ramón Jiménez adopte une attitude distante à l'égard des mouvements d'avant-garde. Il considère chaque œuvre individuellement, tout en mésestimant les manifestes, les programmes et les projets collectifs des écrivains de l'entre-deux-guerres et, en particulier, ceux des poètes de son propre pays. Un jugement des années cinquante sur le premier mouvement espagnol, dirigé par Guillermo de Torre en compagnie de Jorge Luis Borges, rend bien compte de cette méfiance :

26. V. Agustín García Calvo, «Del ritmo en el lenguaje» [1975], § 1-2, § 5, § 13-26 ; *Tratado de rítmica y prosodia y de métrica y versificación*, Madrid, Lucina, 2006, § 1388-1433 ; Antonio Sánchez Romeralo, «*Ideología* (1897-1954), vol. IV de *Meta-morfosis* (necesidad y razones de una edición)», dans Cristóbal Cuevas (ed.), *J.R.J. Poesía total...*, 1991, p. 172.

27. « ¡Maldita la pluma, la imprenta; maldito el papel! ¡Si yo no supiera escribir; si yo supiera no escribir! » ; « ¡No saber escribir; saber, poder no escribir! » (*Ideología*, 1855, 1864).

28. « No, no escritura, ni prosa, ni verso tampoco, sino sencillamente habla, y habla para leer con los oídos en los ojos, para decir, en todo caso, no para recitar » (*Ideología*, 3979 ; citation, 1547).

Le groupe espagnol s'appelle « ultraïste ». La poésie moderne est très métaphorique. L'« ultraïsme » est une succession d'images. Le système lancé d'une toute autre façon par Mallarmé se banalisa, car il cherchait lui un livre dans lequel les mots répondraient à des constellations célestes. Le poème donne tout au présent, non pas dans une lecture successive. Il pourrait y avoir une frise poétique, aux racines très profondes ; une présence sans histoire. Comme le ciel, tout présent en même temps. Les poètes *ultraïstas* ne proposent plus d'innovations fondamentales, mais des sottises : que le texte imprimé imite la pluie, une croix, etc., écrire sans ponctuation... Mallarmé dit : « Si ton poème est trop clair, ajoute lui quelque obscurité ». Il ne s'agit pas là de supprimer la ponctuation.²⁹

L'élément fondamental dans cet extrait est une nette distinction entre la poésie dite « visuelle » et la *vision* de la poésie ; à savoir entre, d'un côté, le poème iconique ou pictural, dont la pratique est ancienne depuis les *carmina figurata* gréco-latins jusqu'aux calligrammes d'Apollinaire ou de Vicente Huidobro, et, d'un autre côté, quelque chose qui n'est pas exclusivement moderne, mais plus novateur, la vision du poème, la conscience de sa présence sur la page. Le poème comme objet à voir possède aussi une histoire longue, qu'accélérent la consolidation de l'imprimerie et la splendeur des arts graphiques dans l'Europe des XIX^e et XX^e siècles. À cette splendeur Jiménez en personne contribua de façon remarquable, en tant que directeur de revues et de collections littéraires, ami d'éditeurs attentifs à l'air des temps nouveaux, comme Gregorio Martínez Sierra, et méticuleux compositeur et correcteur de ses propres livres³⁰.

En matière d'imprimerie, comme en matière littéraire, Jiménez a reçu ses influences fondamentales aussi bien de la France que de l'Angleterre. On a souligné l'impact sur le poète des impressions du Mercure de France, associé au symbolisme, puis des livres de Rabindranath Tagore et de James Whistler – le peintre dédicataire du

29. «El grupo español se llama ultraísta. La poesía moderna es muy metafórica. El ultraísmo consiste en una sucesión de imágenes. Empezó a ser vulgar el sistema iniciado por Mallarmé de otra manera, pues buscaba un libro en el que las palabras respondieran a constelaciones celestes. El poema da todo en presente, no en lectura sucesiva. Podría haber un friso poético, de raíz profunda, una presencia sin historia. Como el cielo, todo presente a un tiempo. Los ultraístas ya no ofrecen innovaciones fundamentales, sino tonterías: imprimir en forma de lluvia, de cruz, etc., escribir sin puntuación... Mallarmé dice: "Si tu poema es demasiado claro, ponle alguna oscuridad". Esto no es asunto de quitar puntuación» (*El Modernismo*, p. 145). Le mot de Mallarmé réapparaît souvent à l'époque (par exemple chez Pedro Salinas, «Prefacio» à *Todo más claro* [1949], dans *Poesías completas*, pról. Soledad Salinas, Madrid, Alianza, 1993, V, p. 26).

V. Paul Benichou, *Selon Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1998, p. 20-23.

30. V. Hipólito Escolar, «La edición en la época de J.R.J.», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 408, 1984, p. 75-96 ; Diana Guemáñez «J.R.J., editor de la revista *Índice*», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXV, 3, 1998, p. 355-370.

« Billet » de Mallarmé –, devenus le modèle des deux volumes les plus soignés par le poète, *Belleza* et *Poesía*, de 1923, d'une perfection exemplaire, rarement égalée. Les soins portés par Jiménez à ses publications de l'époque – par exemple, à la première anthologie *Poesías escogidas*, publiée à New York par la Hispanic Society en 1917 – sont de nature à surprendre par leur perfection matérielle. Cela contraste avec l'impuissance et le désabusement que l'écrivain ressentira lors de la parution des recueils qu'il a composés en exil³¹.

Entre 1916 et 1936, le poète devient l'éditeur de ses œuvres et se lance dans la direction de revues littéraires et de collections de textes classiques. On lui doit l'introduction d'une série de nouveautés d'importance dans le panorama, quelque peu arriéré, de l'édition espagnole du premier tiers du XX^e siècle. L'essentiel du travail du Jiménez éditeur porte sur la distribution des marges, toujours généreuse, et sur les combinaisons typographiques, sobres, distinguées et en harmonie avec la poésie qu'elles sont en train de présenter ou d'« habiller » – et, par conséquent, inadaptées à d'autres styles. Cette nouvelle manière de composer, parallèle à la révolution lyrique de sa période « nue », a très vite attiré l'attention des lecteurs comme Pedro Salinas, José Bergamín ou Jorge Guillén. Il n'est donc pas surprenant que Juan Ramón Jiménez, toujours jaloux de son originalité, ait regretté que ses découvertes en matière de composition soient tout de suite devenues l'objet d'imitation, voire de convoitise, de la part des jeunes poètes qui tournent encore autour de lui. Sa crainte d'être imité s'étend pareillement à ses innovations poétiques et typographiques – Juan Guerrero en témoigne très éloquemment³².

31. Voir par exemple cette lettre du 25 août 1917 à Archer M. Huntington à propos des *Poesías escogidas* : «Voy a hacerle la historia de este libro: cuando, después de mi regreso de América, pude disponer del tiempo y la calma suficientes para ocuparme de ello, empecé a seleccionar poesías mías de los libros ya publicados, y de los inéditos, que son más de dos terceras partes de mi obra total, y, en lo elegido, de este libro. Con este trabajo estuve desde enero hasta abril de este año, en las horas que me dejan libres mis obligaciones en Madrid. Entonces, empecé a buscar el material. Con la guerra, el papel está escasisimo en España, porque las pastas vienen de Suecia y Noruega. No pude encontrar un papel de hilo que diera cantidad suficiente para los ejemplares que usted me indicó. Así pues, la edición va en tres papeles distintos de hilos, antiguos, hechos a mano: 460 en un papel; 90 en otro, y 50 en otro. Total: 600 ejemplares. El más fino es un resto de una fabricación que hicieron, hace muchos años, para el duque de Villahermosa. La letra del libro es también antigua, porque yo tenía interés en que el tipo fuese elzeviriano y las imprentas de aquí no andan muy bien de esta letra. Tinta no la tiene mejor en Madrid. La tela de la pasta es inglesa, porque aquí no se encontraba nada a propósito» (cité par Raquel Sánchez García, «J.R.J. y el mercado editorial», *Dicenda*, 21, 2003, p. 305-306). Sur *Belleza* et *Poesía*, v. Ángel Crespo, *J.R.J. y la pintura*, Salamanca, Universidad, 1999, p. 103-112 ; Andrés Trapiello, *Imprenta moderna*, p. 96-106.

32. «J.R. se lamenta de que no puede hacer nada sin ser copiado al momento, y resulta que cuando hace una cosa, ha de huir pronto de ella, porque enseguida se la han imitado. Pasó un mes en las fundiciones pidiendo un tipo de letra a su gusto, y cuando

L'intense attention que Jiménez porte aux aspects matériels de ses œuvres est bien connue, mais elle n'a pas été mise en relation avec quelques-unes des innovations du poète, rythmiques précisément. Rappelons que Stéphane Mallarmé concevait la visualité d'*Un coup de dés* selon le modèle de la partition musicale, comme orientation prosodique. De même Walt Whitman, typographe de profession, concevait de façon double, acoustique et visuelle, le vers libre de *Leaves of Grass*. Dans les deux cas, il n'y pas eu de substitution radicale du sens de l'ouïe par celui de la vue comme agent poétique ; mais un début de collaboration, une nouvelle – et changeante – redistribution de fonctions. Dans toutes ces tentatives, le vers est l'objet d'une série de modifications non pas seulement en raison d'une valeur rythmique qui est consubstantielle à la poésie, mais surtout en tant que convention graphique, comme symbole par excellence du discours lyrique à l'écrit. À cette période, une restructuration de la visualité du poème est en cours ; ce qui conduit à analyser dans cette perspective les expérimentations de William Morris ou d'Ezra Pound, les indications de Paul Claudel – de *La Philosophie du livre* jusqu'à *Cent phrases pour éventails* – ou la publication par William Butler Yeats – un écrivain dont Jiménez suivit la trajectoire de près – d'un fragment de prose historique de Walter Pater en « vers libre » dans une anthologie oxonienne de 1936. C'est dans ce sens qu'Henri Meschonnic souligne que l'intégration des blancs au poème est devenue dans les temps modernes « la part visuelle du dire »³³.

En Espagne, l'expérimentation en matière de conventions graphiques va de l'encre de couleur verte ou mauve utilisée par Jiménez dans ses premiers livres, *Ninfeas* et *Almas de violeta* (1900) jusqu'au texte « organique » de Jorge Guillén en passant par les mises en prose, à des fins pédagogiques, de certains poèmes d'*Andanzas y visiones españolas* (1922) de Miguel de Unamuno. Toutes ces tentatives ne sont pas concevables sans le spectaculaire développement, entre 1760 et 1900, de ce qu'Henri-Jean Martin appelle la « chaîne graphique moderne », et son intériorisation par les lecteurs et les écrivains. Nous

lo tiene, porque lo ha comprado además, ya surge Guillén pidiendo emplearlo en su libro para que todo sea igual a los cuadernos últimos. [...] Ahora, cuando empiece a imprimir *Platero y yo*, donde ha variado todo buscando una forma nueva, con una caja nueva muy bonita, etc., ha de exigir al impresor que no lo vea nadie, porque si no se lo imitarán antes de que salga y son capaces de decir luego que ha sido él quien les ha plagiado» (Juan Guerrero Ruiz, *Juan Ramón de viva voz*, II, p. 189-190 ; v. aussi p. 103-104). Andrés Trapiello donne raison à Jiménez tout en signalant qu'en typographie, la bonne innovation a toujours été synonyme d'imitation soignée (*Imprenta moderna*, p. 73-74).

33. H. Meschonnic, *Critique du rythme*, Paris, Verdier, 1982, p. 297-335 ; cit. p. 304.

V. John Hollander, *Vision and Resonance*, p. 245-287 ; Jerome McGaan, *Black Riders*, Princeton, University Press, 1993, p. 59-117 (nous avons tiré de cet ouvrage nos exemples de Morris, Pound et Yeats) ; Rosemary Huismann, *The Written Poem*, p. 53-69.

adoptons ici, pour l'analyse littéraire, une perspective propre aux « histoires culturelles ». La révolution qualitative de l'imprimerie (de la lithographie à la photocomposition), les innovations typographiques, la progressive incorporation de la photographie et l'essor du livre illustré ou du « livre d'artiste » ; de même que, dans une autre perspective, l'apparition du « livre de poche », la multiplication de la production éditoriale, ou l'apparition d'un nouveau lecteur récemment alphabétisé, ne peuvent que provoquer de profondes transformations dans l'économie linguistique sociale et, dès lors, influencer sur les acteurs et les institutions de l'activité littéraire³⁴.

Dans ses écrits, Juan Ramón Jiménez ne manque pas de faire référence à divers éléments graphiques de la poésie. Parmi eux se détache une conception du poème comme unité statique, opposée au caractère linéaire du discours, donc à sa temporalité. Selon lui, les poètes de l'« Ultraïsme » n'offrent qu'une imitation superficielle, un écho faible et usé, de cette conscience du texte comme objet que l'on peut embrasser d'un seul regard. Ils ne parviennent pas à forger des poèmes à part entière, « *completos* » ; malgré les apparences, ils ne produisent qu'une accumulation de fragments. On ne retrouve pas dans leurs œuvres l'intégralité du projet de Mallarmé – selon les termes de la préface d'*Un coup de dés*, l'articulation des « subdivisions prismatiques de l'Idée » avec la « vision simultanée de la Page » – mais bien au contraire, une « succession d'images », un amoncellement de métaphores disparates, pense Jiménez, qui finit par devenir commune. Les poèmes iconiques des ultraïstes relèvent d'une « lecture successive » plutôt que, comme chez Mallarmé, d'une « totalité présente », d'une « présence sans histoire » à la fois dynamique et statique. Au-delà des calligrammes, la vision du poème devient un instrument de captation ou de conceptualisation d'une unité de sens complexes : non pas une image, mais une « frise poétique ». Notons par ailleurs l'analogie entre *Espacio* et le projet de Mallarmé, tel que Jiménez l'explique³⁵.

34. Dans la préface à ses *Visiones rítmicas* [1922], Unamuno écrit : « Respecto a la forma externa o tipográfica de estos escritos he respetado en algunos de ellos la que al publicarlos por primera vez les di, y es ponerlos como si fueran prosa, sin hacer un renglón aparte de cada verso. Lo que por un lado obliga al lector a estar más alerta en su lectura y no dejarse guiar del artificio tipográfico –que a las veces simula versos donde no les hay– y por otra, lleva más papel. Y digo esto porque he podido advertir que si los libros de versos se venden menos que los de prosa, es en buena parte porque el lector se llama a engaño de que le den en igual masa de papel y páginas, y al mismo precio, menor caudal de lectura y letras » (*Poesía completa II*, ed. Ana Suárez Miramón, Madrid, Alianza, 1987, p. 40).

V. Henri-Jean Martin, *Histoire et pouvoirs de l'écrit*, p. 366-424 ; Hipólito Escolar (ed.), *Historia ilustrada del libro español*, Madrid, Pirámide, 1993-1994 ; Andrés Trapiello, *Imprenta moderna*, p. 37-49 ; Emilio Torné, « La mirada del tipógrafo », *Litteræ*, 1, 2001, p. 145-177.

35. « A ese poema [*Un coup de dés*] es preciso verlo con paisaje, según lo imaginó y concibió el autor. Mallarmé pretendió resolver en el poema el problema de la simul-

Cependant, les outils de compréhension du poème en tant qu'unité semblent avoir chez Jiménez une origine rythmique, à l'instar de cette « strophe sans fin » (« *sola interminable estrofa* ») attribuée à *Espacio*. Aussi reçoivent-ils des dénominations architecturales. L'architecture du poème renvoie de toute évidence à sa perception comme un ensemble, perception qu'il estime « inévitable ». On ne doit pas confondre ce plan ou charte générale, nécessaire à la compréhension du texte, avec des prescriptions génériques, métriques ou thématiques : la meilleure charpente est, à nouveau, celle qui est invisible et « ouverte », que le poème lui-même a mystérieusement choisie, et non celle qui est préétablie par la tradition, ni celle que les arts poétiques codifient³⁶.

Encore une fois, la tendance fondamentale de Jiménez est l'indétermination, en particulier en ce qui concerne la description de formes savantes et « *cerradas* », typiques de l'écrit et très visuelles, comme le sonnet. Dans les cours de Porto Rico consacrés à cette forme se manifeste ainsi une préférence quelque peu contradictoire pour le sonnet « ouvert ». C'est cette conception du sonnet ouvert comme « une architecture limitée sur un fond illimité, une pensée ouverte à l'intérieur de ce qui est clos » qui amène Jiménez à préférer ceux de Garcilaso ou Lope de Vega à ceux de Quevedo ou Góngora. Les sonnets de Garcilaso sont tendres, doux, souples ; ceux de Góngora, rigides, fermés, pleinement « architectoniques ». Jiménez peut dès lors comparer un sonnet de Góngora à une « idée picturale », et un autre de Garcilaso, au reflet du ciel dans une pièce d'eau, tout en faisant remarquer l'effet que les différentes textures rythmiques de chacun d'eux ont dans sa classification³⁷.

taneidad, poniendo todo ante la vista del lector. Los *Caligramas* de Apollinaire son otra cosa » ; « El poema [*Espacio*] quiere ser también algo de horizontes ilimitados, sin obstáculos; dar la impresión de que podría seguir sin fin, continuadamente. A propósito de este poema, Gerardo Diego dijo que cada verso echa fuera al anterior. Y yo lo compararía también con un friso. Miami es como el poema: llano, amplio, sin una colina ni un obstáculo que se oponga a la vista; todo es espacio abierto, libre » (Ricardo Gullón, *Conversaciones con J.R.J.*, 1958, p. 115 et 149).

V. Stéphane Mallarmé, « Observation relative au poème » [1897], *Œuvres complètes I*, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, 1998, p. 391-392 ; Paul Valéry, « Le coup de dés » [1930], *Variété I et II*, Paris, Gallimard, 1998, p. 264-270.

36. « Cuando voy a "escribir" un poema, lo primero que se me presenta de él es su arquitectura; lo único que sé de él de antemano es la proporción que ha de tener. Y a ella me someto fatalmente sin discutir, con mi fatalidad » ; « La mejor arquitectura en poesía y en todo es la más sensible (la más sobria, la más despejada, la más lisa), la menos visible; en suma, la arquitectura suficiente y sin nombre obligado » (*Ideología*, 2131, 2135).

37. « Soneto: arquitectura limitada con fondo ilimitado, pensamiento abierto dentro de lo cerrado » (*El Modernismo*, p. 108). « Los sonetos de Garcilaso: tiernos, dulces, nada arquitectónicos. Soneto de poesía abierta ["Estoy contino en lágrimas bañado"] ». Los dos tercetos no tienen punto como en el arquitectónico. Es soneto íntimo. El poema tiene enorme cantidad de infinito. Una fuente copia el cielo. El cielo es infinito. Una fuente es el aljofar que refleja el cielo sin límites. El cielo es lo que se expresa; la fuente es el

La meilleure architecture poétique est donc malléable, ouverte ; peut-être plus sonore que visible : une architecture liquide. Durant ses dernières années à Porto Rico, Jiménez se sert d'images fluviales pour désigner la forme qu'il conçoit comme la plus propre et la plus naturelle de la langue espagnole : le *romance*. L'idée que se fait Jiménez de cette langue-fleuve n'est pas stricte. Elle part de l'association – discutable – établie entre le groupe phonique espagnol le plus usuel et le vers octosyllabique. Elle est dictée par l'idéal de naturel qui régit ses jugements critiques et va jusqu'à englober des œuvres, comme celles de Gustavo A. Bécquer ou d'Antonio Machado, qui ne répondent pas à la définition métrique du *romance*, mais caractérisent, selon Jiménez, ce qu'il y a de plus vrai dans la poésie hispanique. Ainsi, le dernier essai du poète, «El romance, río de la lengua española», commence-t-il en ces termes :

Les fleuves de chaque pays déterminent-ils, avec leur lit et leur cheminement, le cours et le flux du courant de l'idiome ? Il serait intéressant de le vérifier. En réalité, le *romance* espagnol était d'abord constitué d'un vers de seize syllabes, avec une rime assonante ou consonante unique et continue ; ensuite, ce vers fut divisé en deux de huit syllabes, c'est-à-dire qu'on l'écrivit et qu'on l'imprima ainsi, parce que si on le lit à haute voix il devrait être indifférent à l'auditeur que le vers soit ou non coupé en deux, bien que, et c'est là un problème fondamental, il n'en soit rien, car si le lecteur ordinaire ou la récitante («*recitadora*») banale marquent une pause à la fin de chaque vers, le *romance* perd son souffle et boite. Il y a des *romances* qui, en raison de ces sens mystérieux dont les poètes connaissent bien l'avènement, sont mieux en vers de huit syllabes et d'autres en vers de seize. Les fleuves d'Espagne, qu'aucun Espagnol ou qu'aucun étranger ne peut oublier, n'ont pas un débit impressionnant si on les compare à l'Amazonie, au Mississippi, au Río de la Plata, à l'Hudson, etc., de ce continent. Et cela peut expliquer l'expression, également inoubliable et d'un lit suffisant, du *romance* des poètes espagnols, lorsqu'ils recueillirent le son des courants dans leurs vers, de huit ou de seize syllabes, ce qui revient au même pour une rivière ; et en plus, c'est naturel, car les rivières grossissent ou changent de lit ou diminuent leur débit dans des circonstances normales, la pluie et, dans des circonstances extraordinaires, les tremblements de terre. L'important dans ce cas, c'est le rythme, l'accent, le son, le son du courant.³⁸

soneto, la forma. Eso es soneto abierto. [...] [Le sonnet de Góngora "A una dama muy blanca vestida de verde"] [e]s muy distinto, es arquitectónico. Es de forma cerrada, indica una idea pictórica. No son endecasílabos regulares. El ritmo está roto: endecasílabos de distinto ritmo. Versos de medidas diferentes en el mismo soneto. Priva lo estético, lo arquitectónico» (*ibid.*, p. 111). V. «Poesía cerrada y poesía abierta» [1948], p. 94.

38. «¿Acaso los ríos de cada país son los que determinan, con su cauce y su manera de caminar, este encauzamiento y este fluir de la corriente del idioma? Sería curioso

À l'idée déjà évoquée qui anime sa réforme de conventions métriques, Jiménez ajoute ici une dernière suggestion de variabilité et d'indifférence : la mutabilité de leur débit fait partie de la nature des fleuves. Il est intéressant de noter d'autre part que dans les derniers poèmes écrits par Jiménez à Porto Rico, ceux qui sont inclus dans *Fleuves qui s'en vont* (*De ríos que se van*, 1951-1954), le vers octosyllabique semble prédominer, quoique de manière non exclusive, ni non plus nécessairement sous forme de *romance*. L'« architecture » selon laquelle sont conçus les poèmes de cette époque est diverse. Elle semble en tout cas plutôt gouvernée par une norme acoustique, par une forme rythmique bien ancrée dans la tradition castillane ³⁹.

Est-ce aussi le cas de la « *sola interminable estrofa* » du poème *Espacio* ? La notion de strophe est de nature acoustique : un rythme qui se reconnaît à l'oreille. Mais à propos d'*Espacio*, difficile de décider si c'est de la vue ou de l'ouïe que provient l'idée d'une « strophe sans fin ». *Strophe*, mot lié à l'origine au chant et signifiant « retour », semble se justifier, comme d'autres formes, par la nécessité mnémotechnique de la répétition. L'idée d'une forme interminable implique par conséquent une contradiction. Le développement de la poésie contemporaine semble marqué par la perte de l'hégémonie des strophes traditionnelles, qui se sont juxtaposées à des structures originales ⁴⁰. C'est cette évolution qui a conduit, grâce à l'écriture, à la génération de nouveaux modules rythmiques, comme celui de la strophe unique d'*Espacio*, ou les justement célèbres « vers purs » du *Diario*.

comprobarlo. En realidad, el romance español se escribió primero en verso de dieciséis sílabas, con asonante o consonante único y seguido; luego, este verso se partió en dos de ocho sílabas, es decir, se escribió e imprimió así; ya que, leído, debiera ser indiferente para el auditor partirlo o no, aunque, y éste es un problema fundamental, no lo es, porque si el lector vulgar y la recitadora corriente suelen detenerse al final de cada verso, el romance pierde aliento y cojea. [...] Hay romances que, por sentidos misteriosos que los poetas conocen bien en cada ocurrir, están mejor en verso de ocho y otros en verso de dieciséis. [...] Los ríos de España, tan inolvidables no sólo para el español sino para cualquier forastero, no son muy caudalosos si se comparan con el Amazonas, el Mississippi, el Río de la Plata, el Hudson, etc., de este continente. Y eso ha podido contribuir mucho a la espresión, también inolvidable y de cauce suficiente, del romance de los poetas españoles, al recoger ellos el son de las corrientes en el verso, sea de ocho sílabas o de dieciséis, que esto, en el río, es lo mismo; y, además, natural, pues los ríos aumentan, o cambian de cauce, o disminuyen en circunstancias normales, las lluvias, y en ocasionales los terremotos. Lo importante, en este caso, es el ritmo, el acento, el son, el son de la corriente» («El romance, río de la lengua española» [1954], p. 143-144).

V. Félix de Azúa, *Lecturas compulsivas*, Barcelona, Anagrama, 1998, p. 19-21.

39. «Poesía cerrada y poesía abierta» [1948], p. 98-99.

40. V. Tomás Navarro Tomás, *Métrica española*, Barcelona, Labor, 1991, § 9 ; José Domínguez Caparrós, *Métrica...*, 1993, p. 193-194 ; Isabel Paraiso, *La Métrica...*, 2000, p. 143-149.

5.5 LA DÉESE AUX PIEDS NUS

*À Catherine Brosselin
et à Claire des Longchamps.*

Dans divers textes, Jiménez décrit le surgissement dans sa poésie d'un second style «*desnudo*» comme étant la conséquence de sa rencontre avec la mer, comme une réponse au bruit de la houle ; par exemple, dans la lettre de 1943 «A Luis Cernuda», au cours d'une revue complète de son évolution métrique :

À partir de mon *Diario de un poeta*, 1916, j'ai écarté presque totalement les formes poétiques (stances en alexandrins, *silvas* hendécasyllabiques, etc.) qui avaient culminé dans les *Sonetos espirituales* (1914-1915), indubitablement la fin d'une période. Après les *Sonetos*, j'ai vu clairement, et certains critiques le virent aussi, que ma vie poétique recommençait. On a écrit que le *Diario* était mon second premier livre. La coïncidence entre l'amour, la mer immense et l'Amérique est à l'origine de ce prodige. Le mouvement des vagues, la communication du ciel et de la mer, les nuages, offrirent à mes émotions et à ma pensée libérées mon vers « nu » (de même qu'en 1901, la nostalgie de l'Espagne quand j'étais en France m'avait restitué l'octosyllabe et la *canción*, après mes deux premiers avortons poétiques « modernistes », *Almas de violeta* et *Ninfeas*, impression à l'encre mauve et verte). Mon vers « nu » à moi, si différent de celui de notre sublime Miguel de Unamuno, domina alors et eut une influence immédiate sur la jeune poésie espagnole (Salinas) et hispano-américaine (Neruda). À tel point que depuis on n'écrit plus selon les patrons métriques du *modernismo* (alexandrins à rime plate plus français qu'espagnols ; stance en alexandrins française également, *silva* consonantique italianisante, énnéasyllabe francisé, décasyllabe à la manière de Rubén Darío), et qu'on évite de plus en plus les rimes consonantes.⁴¹

41. «[D]esde mi *Diario de un poeta*, 1916, yo separé casi por completo de mí las formas poéticas (estancias alejandrinas, *silvas* endecasílabas, etc.) que habían culminado, 1914-1915, en los *Sonetos espirituales*, término indudable de un tiempo mío. Después de los *Sonetos*, yo vi claro, y lo vieron varios críticos, que mi vida poética empezaba de nuevo. Se escribió que el *Diario* era un segundo primer libro mío. La coincidencia de amor y mar grande, y América, obró el prodigio. El oleaje, la comunicación del cielo y mar, la nube, les dio a mi sentimiento y a mi pensamiento libres mi verso desnudo (como en 1901, la nostalgia de España desde Francia, me volvió el octosílabo y la canción, después de los dos primeros abortos poéticos míos "modernistas", *Almas de violeta* y *Ninfeas*, tinta morada y verde). El verso desnudo mío, tan diferente del de nuestro soberbio Miguel de Unamuno, fue ya dominante, y determinó una influencia inmediata en la joven poesía española (Salinas) e hispanoamericana (Neruda) de entonces. Tanto, que ya no se escribió casi desde entonces en los metros del modernismo (alejandrino pareado más francés que español, estancia alejandrina también francesa, *silva* aconsonantada italianizante, eneasílabo afrancesado y decasílabo Rubén Darío) y se eludió mucho el consonante» («A Luis Cernuda» [1943], p. 179-180).

V. Ricardo Gullón, *Conversaciones con J.R.J.*, 1958, p. 84 et Howard T. Young, *The Line in the Margin*, 1980, p. 217.

Jiménez exagère à peine quand il parle de l'influence décisive de la métrique « nue » sur les jeunes écrivains et, à travers eux, sur la marche de la poésie contemporaine. Il convient cependant d'ajouter que, dans le processus de transformation des formes qui dominaient au XIX^e siècle, il put compter avec les précédents, très hétérogènes, de Rubén Darío et Miguel de Unamuno ; et que le développement poétique subséquent entraîna le courant rythmique de la poésie espagnole vers des trajectoires différentes. Cela dit, la synthèse présentée par Jiménez dans le paragraphe cité est juste : rejet des formes traditionnelles, trop « fermées » ; relégation de la consonance au bénéfice de l'assonance ou de l'absence de rime ; règne du « *verso desnudo* ». Plus encore : cette progressive épuration des éléments rythmiques s'associe à un dépouillement rhétorique et stylistique parallèle, car le poème s'amincit au point de se réduire à une dénomination exacte et essentielle, dont la figuration de prédilection – obsédante – dans ses écrits est, à son tour, corporelle : la nudité féminine, comme dans le magnifique « *Vino, primero, pura* » d'*Eternidades* :

Elle vint, d'abord pure,
d'innocence vêtue ;
et je l'aimai tel un enfant.
Puis peu à peu elle se couvrit
de je ne sais quels atours.
Et je la pris en aversion, sans le savoir.
Elle devint telle une reine
parée de fastueux trésors...
Quel courroux amer, insensé !
... Mais elle ôta ses vêtements
et je lui souriais.
Elle garda la tunique
de son innocence ancienne.
Je crus de nouveau en elle.
Et elle enleva sa tunique,
et apparut toute nue...
Ô ! passion de ma vie, poésie
nue, à moi pour toujours ! ⁴²

42. « *Vino, primero, pura, / vestida de inocencia. / Y la amé como un niño. / Luego se fue vistiendo / de no sé qué ropajes. / Y la fui odiando, sin saberlo. / Llegó a ser una reina, / fastuosa de tesoros... / ¡Qué iracundia de yel y sin sentido! / ...Mas se fue desnudando. / Y yo le sonreía. / Se quedó con la túnica / de su inocencia antigua. / Creí de nuevo en ella. / Y se quitó la túnica, / y apareció desnuda toda... / ¡Oh pasión de mi vida, poesía / desnuda, mía para siempre!* » (« *Vino, primero, pura* » [1918], I, 2, p. 378, trad. René L. F. Durand, *J.R.J.*, Paris, Seghers, 1963, p. 186-187). Enrique Díez-Canedo signale que les vers du *Diario*, librement scandés autour de l'hendécasyllabe, se mémorisent comme des aphorismes : *J.R.J. en su obra*, México, El Colegio de México, 1944, p. 53-67.

Les idées qui justifient les principes métriques dans les essais de Jiménez sont réduites en nombre et s'expriment de façon répétitive. En revanche, elles n'épuisent absolument pas le savoir rythmique du poète. C'est la raison pour laquelle, même s'il attribue à une stimulation acoustique – la rumeur instable de la houle marine – la découverte et l'exploitation du vers «*desnudo*» du *Diario*, on tentera de vérifier maintenant une hypothèse différente : le nouveau vers, dépouillé de bien des éléments caractéristiques de la poésie jusqu'alors en vigueur – strophes, syllabisme, rime, et même l'éventuelle pause finale du vers, dans la version graphique tardive de *Leyenda* – peut se décanter et se constituer en pierre angulaire d'un système rythmique différent grâce à la prédominance de la vision, à l'établissement de la page comme principe architectural ou structurant du poème, libéré ainsi des normes antérieures, qui dépendaient dans une large mesure d'une poétique orale. Jiménez ne fait pas de référence à la vision du poème dans l'émergence de sa nouvelle rythmique « nue » ; cependant, l'hypothèse peut se soutenir grâce à la description de ses techniques d'« épuration », techniques qui ont besoin de l'écriture. Bien que ses corrections aient oscillé entre l'inspiration et la réflexion, celle qui s'ajuste le mieux à l'exigence d'exactitude, et surtout de *conscience*, que Jiménez transmet à ses jeunes émules de 1920, est inséparable d'un commerce visuel avec la poésie. Jiménez associe systématiquement la «*poesía desnuda*» tant à la versification libre qu'à l'épuration consciente de ses textes : le « contrôle » devient ainsi la marque d'une maîtrise individuelle et intellectuelle de la matière poétique, maîtrise à laquelle on aspire, même si parfois on la soupçonne d'être hors d'atteinte⁴³.

Les particularités de la « mise à nu » du vers de Jiménez peuvent mieux se comprendre au fil de ses observations sur les pratiques de ses contemporains. Miguel de Unamuno, dans cette perspective rythmique, reçoit d'habitude la qualification de précurseur. Dans un des

V. Antonio Sánchez Barbudo, *La segunda época de J.R.J. (1916-1953)*, Madrid, Gredos, 1962, p. 50-52 et Ángel González, *J.R.J.*, p. 62-74 (avec une analyse métrique du poème).

43. «Para que la poesía sea lo que nosotros queramos, el verso libre, blanco, desnudo; para que sea lo que ella quiera, el consonante, el asonante, la medida y el acento exactos»; «Hay entre mis amigos más atentos, unos que prefieren mi poesía en su estado más espontáneo y otros que la gozan en su estado más correcto. Yo, esta es la verdad, oscilo: A veces pienso que está mejor con las esquinas y tropiezos de la espontaneidad; otras, me desespero de no verla en el término a que yo soy capaz de llevarla. Aquellos dicen que está más viva incorrecta; los otros, que depurada, ocupa en plenitud su lugar trascendente. Para darme gusto primero, y para dárselo a mis mejores amigos, voy a dar dos versiones de mi obra poética; una, más libre, más ella y en poco tiempo; otra más yo, castigada del todo: instinto y conciencia» (*Ideología*, 973 et 1647).

V. Juan Manuel Rozas, «J.R. y el 27: hodiernismo e irracionalismo en la parte central del *Diario*», dans *J.R.J. en su centenario*, p. 149-170.

cours donnés à Porto Rico, Jiménez illustre la progressive libération du vers en comparant trois poèmes de *Poesías* (1907), le premier volume publié par l'écrivain basque : «Castilla» (rime assonante), «Salamanca» (qui se passe déjà de la rime) et «¡Libértate, Señor!». Ce dernier poème est «complètement libre», selon Jiménez, puisqu'il combine les hendécasyllabes avec des vers fragmentaires ou partiels et remplace la rime par de très légers « appuis » («*apoyos*») d'une série de vers terminés par des oxytons. Ce sont donc bien des considérations de type acoustique qui guident le raisonnement : une texture polymétrique que le poète met en relation avec la rythmique soi-disant gréco-latine des *modernistas*, et le dépouillement progressif de la rime, qui recueille les techniques d'assonance de Bécquer, très modernes, selon Jiménez⁴⁴.

À noter que le vers blanc, régulier, avec tout son potentiel d'attraction, ne suffit pas. D'ailleurs, Jiménez met un soin particulier à différencier le vers blanc unamunien dans *El Cristo de Velázquez* de son propre « vers libre ». La libération, chez Unamuno, n'est ni totale, ni complète ; d'autant plus que l'écrivain basque continue à utiliser abondamment la sonore consonance, et son fatal, inévitable corollaire, le *ripio*. La « cheville » est pour Jiménez une défaillance consubstantielle aux poésies « fermées », un apparent tour de force qui dissimule une facilité de fond puisque la rime consonante prédétermine le développement du poème en lui ôtant du naturel et de l'*exactitude*. Par son fréquent recours à la rime consonante, Unamuno est ainsi, selon Jiménez, incapable de « maîtriser la forme »⁴⁵. Nous pouvons com-

44. «“Libértate, señor”, poema completamente libre. [“Dime tú lo que quiero, / que no lo sé... / Despoja a mis ansiones de su velo... / Descúbreme mi mar, / mar de lo eterno... / Dime quién soy... dime quién soy... que vivo... / Revélame el misterio... / Descúbreme mi mar... / Ábreme mi tesoro, / ¡mi tesoro, Señor!”] Escrito en verso con apoyo muy leve. Un consonante o asonante agudo tiene más fuerza que uno llano. Unamuno emplea mucho el acento agudo. No es consonante ni asonante pero tiene apoyo: “sé” y “mar”, no son asonantes, es una apoyatura. Versos de once sílabas mezclados con sus derivados de seis y cinco (fragmentarios de versos de once). En España hasta Bécquer y Unamuno no existía el verso libre con apoyatura, sí existía el verso blanco: de once sílabas siempre iguales, indefinido. El asonante y el consonante vienen por asociación de ideas, mientras que el verso libre todo es de él. El verso libre es más sincero» (*El Modernismo*, p. 106). Sur les oxytons «*sordos*», v. «Gustavo Adolfo Bécquer» [1933], II, 2, p. 61-62. Nous citons les vers d'Unamuno d'après l'édition d'Ana Suárez Miramón, *Poesía completa I*, 1987, p. 116.

45. «Lo que le pasa a Unamuno es que no puede hacer un poema perfecto a menos que sea en asonantes. No puede dominar la forma» (*El Modernismo*, p. 128-129). «Como no era esteta, el consonante le era hostil. Nunca lo dominó. Con consonante siempre era ripioso, pero él hacía del ripio una catapulta, un arma de piedra ofensiva más que defensiva. Le gustaba empedrar y apedrear hasta en poesía» («El siglo modernista» [1942], p. 287). «*Ripio*. En verso rimado, ripio es lo que no se diría en verso libre; en verso libre, lo que no se diría en prosa cualquiera; en prosa cualquiera, lo que no se diría hablando exactamente» (*Ideología*, 3248). Sur le «*verso blanco*», v. *El Modernismo*, p. 110 et 116.

prendre, dans cette perspective, que la « nudité » du vers libre est une conquête fondée sur une exactitude non point métrique, mais sémantique, sur le sens du poème. Selon les termes de Jiménez, « Le vers libre n'est qu'idée » (*«El verso libre es todo idea»*) :

Le vers libre est le vers « nu ». Les effets du vers et de la prose sont différents. S'il n'y avait pas la rime, il n'y aurait pas de différence entre le vers libre et la prose. En général, quand on lit, c'est la rime consonante qui coupe les vers ; ce n'est donc pas la peine de l'indiquer par des lignes courtes. De même que la césure coupe le vers. Il faut réciter selon le sens, ne pas s'arrêter sur chaque vers. Pourquoi ne pas écrire les vers de la même façon que l'on écrit la prose ? Il est plus difficile d'écrire de la grande prose que des vers. Des critiques irresponsables disent qu'on écrit en vers libres parce que c'est plus facile. Il n'y a pas de rime sur laquelle s'appuyer. Le vers libre n'est qu'idée. Au théâtre, les rimes consonantes sont plus agréables. Pour la musique moderne il en va de même. La musique moderne cultive plus l'harmonie que la mélodie. Mais les harmonies sont extraordinaires. C'est la même chose pour le vers libre, par rapport aux rimes consonantes. Ce dernier se retient mieux, mais le vers libre est plus sacré, divin, secret, plus riche de potentialités et plus providentiel. Aujourd'hui on écrit davantage en vers libres, pas en vers blancs. La seule chose que l'on exige du vers libre est qu'il possède une architecture. Est architecture tout ce qui a une forme, tout ce qui obéit à un ordre. Le vers libre a une architecture différente, moins ronde que l'autre, mais c'est aussi une architecture.⁴⁶

Ces « harmonies extraordinaires » du «*verso desnudo*», jusqu'à quel point sont-elles une conséquence de l'atténuation de la mélodie,

V. Adolfo Sotelo Vázquez, «Miguel de Unamuno y la forja de la poesía desnuda de J.R.J.», *Hispanic Review*, 55, 1987, p. 195-212.

46. «El verso libre es el desnudo. El efecto del verso y de la prosa es distinto. Pero si no fuera por la rima, no habría diferencia entre el verso libre y la prosa. El verso se corta generalmente, al leer, por el consonante, no hace falta escribirlo en líneas cortas. Igual que la cesura corta el verso. Es preciso recitar según el sentido, no detenerse en cada verso. ¿Por qué no escribir los versos en la misma forma que la prosa? Es más difícil escribir gran prosa que verso. Los críticos irresponsables dicen que se escribe en verso libre porque es más fácil. No hay rima en qué apoyarse. El verso libre es todo idea. En el teatro divierte más el consonante. Es lo mismo que la música moderna. La música moderna tiene más armonía que melodía. Pero las armonías son extraordinarias. Ocurre lo mismo con el verso libre, respecto al consonante. Este es más pegadizo, pero el verso libre es más sagrado, divino, secreto y más potencial y providencial. Hoy se escribe más en verso libre, no blanco. Lo único que se exige al verso libre es que tenga arquitectura. Arquitectura es todo lo que tenga forma, es todo lo que sea orden. El verso libre tiene distinta arquitectura, menos redonda que la otra, pero también arquitectura» (*El Modernismo*, p. 123). «*Verso desnudo*. Aunque el “verso desnudo” mío es una “silva” sin consonante ni asonante (silva desnuda) es el único que se me representa, por su variedad numérica como tal. El “romance” octosilábico, la “canción”, la “estancia”, el “arte menor”, etc., sin rima, por su número exacto, por su paralelismo estrófico, no se me representan nunca como verso desnudo. Al elegir mi verso desnudo bajo ese título, lo he hecho según mi inmediata representación» (*Ideología*, 3283).

un effet produit par l'approche visuelle des mots sur la page ? Comme il a été dit précédemment, la vue et l'ouïe collaborent dans l'« architecture » du vers libre ; plus exactement, la vision guide l'ouïe dans la perception de nouvelles pulsations. C'est à ce rythme visuellement induit que se référerait sans doute Rubén Darío, à partir de *Prosas profanas*, quand il parlait de « mélodie idéale » ou de la « musique de l'idée »⁴⁷. Certes, on peut trouver des ressemblances entre les variations syllabiques et accentuelles de la poésie *desnuda* et la versification fluctuante de la rythmique «*irregular*» ancienne et moderne. Cependant, le vers libre, tel qu'il commence à être pratiqué dans les littératures occidentales durant la seconde moitié du XIX^e siècle, semble exiger une collaboration entre acoustique et sémantique, une nouvelle « conscience », étrangère aux poètes d'antan et rare parmi les auteurs populaires⁴⁸.

L'unité du vers libre est donc ambivalente : d'une part, il renvoie à un rythme acoustique et corporel, que l'on dit respiratoire ; d'autre part, à un rythme sémantique, à une mise en ordre « intellectuelle » (parfois appelée « individuelle ») du matériau poétique, libérée des contraintes métriques, strophiques, etc., héritées de la tradition. Le vers libre constitue le meilleur symbole de l'entrecroisement de ces deux critères comme signe *graphique*, c'est-à-dire comme indice d'un nouvel agencement visuel des rythmes traditionnels, éventuellement juxtaposé à de nouvelles fréquences rythmiques, ou même à l'expression arhythmique (signe, donc, parfois trompeur, vide, d'un vers exclusivement « écrit »). On peut ainsi mieux saisir la variété essentielle de la versification libre, qui inclut polymétrie et prosaïsme, de même que les nouvelles difficultés analytiques que sa conventionalisation ajoute aux anciennes, déjà nombreuses, de la théorie du rythme dans le langage : les pas de la déesse dont parlait Paul Valéry, toujours difficiles à compter, se produisent à présent en silence, sans faire de bruit. La lecture muette est une pratique littéraire répandue aujourd'hui, et Jiménez manifesta parfois une préférence pour une lecture purement visuelle de la grande poésie⁴⁹.

47. «¿Y la cuestión métrica? ¿Y el ritmo? Como cada palabra tiene un alma, hay en cada verso, además de la armonía verbal, una melodía ideal. La música es sólo de la idea, muchas veces» (Rubén Darío, «Palabras liminares», *Poesías completas*, ed. Alfonso Méndez Plancarte, Madrid, Aguilar, 1961, p. 613).

V. José Domínguez Caparrós, *Métrica...*, p. 184-186.

48. V. Pedro Henríquez Ureña, *Antología de la versificación rítmica* [1919], México, FCE, 1999, p. 9-13.

49. «La poesía inferior gana declamada, aumentada a los oídos, no vista. La superior pierde así; gana leída en silencio con los ojos» (*Ideología*, 3079). «Si os toca hoy alguna palabra, alguna coma o algún silencio de estos poemas, escritos en días antiguos y cercanos y un poco más serenos que estos en que los hombres vivimos de pena, desconfiad un poco de ellos y de mí. Porque el poema no se prueba en los oídos sino con

En conclusion, la versification libre, telle que l'explique Jiménez en partant de sa propre expérience, peut s'entendre comme la capture d'une harmonie « intellectuelle », écoutée après la généralisation et l'intériorisation de la lecture silencieuse. La musique « nue » n'a pu émerger, devenir audible, qu'à partir d'une expérience visuelle du texte. C'est elle qui fait naître de nouvelles possibilités d'agencement rythmique *et* sémantique du matériau verbal. La libre « architecture » du poème semble beaucoup moins dissociable de son support graphique que la majorité des formes anciennes, qu'elles soient plus orales ou plus littéraires. Il est également symptomatique que la définition de la « *poesía desnuda* » comme vers en liberté, sans rythme ni rime fixes, suppose une infraction directe tant aux éléments caractéristiques du discours poétique qu'à ceux de sa représentation graphique – et c'est sans doute la raison pour laquelle Jiménez songea relativement tôt à la disposition linéaire ou continue de ses poèmes « nus », comme s'ils étaient « de la prose ». Dans tous les cas, la vision du poème sur la page est déterminante dans l'émergence des vers du *Diario*, selon une annotation de 1942 qui, à côté du rythme saccadé du train qui amène le poète au bord de la mer, montre la réélaboration *écrite* des brouillons du début du voyage comme leur déclencheur définitif :

La véritable réalisation de ce vers, qui était promise à devenir décisive dans mon œuvre et dans la poésie espagnole et américaine de cette époque, c'est la mer qui me l'apporta. En 1916, au mois de janvier, entre les secousses du train, j'ai commencé à écrire quelques notes en vers libre que, sur le moment, j'ai considérées comme provisoires... Lorsque je suis arrivé à Cadix et que je les ai mises au propre dans la chambre reposante de l'Hôtel de France, j'ai compris qu'elles étaient l'embryon d'un Je poétique nouveau...⁵⁰

Un saut qualitatif dans le contexte matériel de la littérature paraît avoir favorisé une évolution dans l'économie verbale. Aux XVI^e et XVII^e siècles, la poésie se chantait, se mémorisait, se lisait à voix

los ojos y sobre la letra o su visión interior. Es necesario ver el poema, no al poeta. Sí, desconfiemos todos de la voz alta del poeta: oro, plata, platino, latón o lo que sea» (J.R.J., «Ciego ante ciegos» [1937], p. 81).

V. Tomás Navarro Tomás, *Métrica*..., § 443 et § 491 ; Agustín García Calvo, *Tratado de rítmica*..., § 1394, 2091-2092 et 2333 ; «Del ritmo en el lenguaje» [1975], § 49-87 ; Rosemary Huisman, *The Written Poem*, p. 153 ; Paul Valéry, « Questions de poésie » [1936], *Variété III, IV et V*, 2002, p. 35-55.

50. «La verdadera realización mía de este verso, que había de ser decisiva en mi obra y en la poesía española y americana de su época, me la trajo el mar. En 1916, enero, en el traqueteante tren, camino de Cádiz para embarcarme a América, empecé a escribir unas notas en verso libre que yo consideré provisionales en el primer momento... Al llegar a Cádiz, y ponerlas en limpio en el reposado cuarto del hotel de Francia, comprendí que eran el germen de un nuevo yo poético...» (note inédite citée par Javier Blasco, «Del modernismo a la vanguardia: el *Diario*», *Anales de Literatura Española*, 15, 2002, p. 141).

haute ; elle se lisait plus rarement en silence. Les vers « nus », en revanche, ont recours de manière continue à la perception des lignes du poème. Tomás Navarro Tomás a souligné en ce sens que quelques-uns des plus célèbres passages de la poésie de Jiménez – comme celui déjà si souvent évoqué,

¡No le toques ya más
que así es la rosa!

– ne sont en réalité que des fragmentations visuelles de vers traditionnels qui gardent camouflée leur puissance rythmique⁵¹. Enfin, l'évolution de l'écrivain, telle qu'il est possible de la comprendre à partir des corrections portées sur ses derniers travaux, semble donc se diriger vers un type de prose d'art à forte composante rythmique – difficile à distinguer donc de l'expression libre en vers – dont l'idéal serait l'exactitude du dire, ce «*hablando exactamente*» que nous avons cité précédemment.

Tournons-nous à présent vers une autre question. Si Jiménez a raison quand il recommande une lecture visuelle et silencieuse pour les grands poèmes, nous devons nous demander en quoi consiste cette lecture et quel rapport s'établit entre elle et la tendance à l'*abstraction*, évaluée souvent de façon négative, que l'on associe généralement à sa poésie «*desnuda*» ou «*libre*». Abstraction qui est aussi un critère important dont le poète se sert pour juger et classer la poésie de son temps.

51. Selon Navarro Tomás, «La fragmentación impone lectura relativamente extensa del endecasílabo, las palabras acentúan sus particulares contornos; el destacarlas en líneas separadas no impide que el verso mantenga su unidad rítmica» («J.R.J. y la lírica tradicional», dans Aurora de Albornoz (ed.), *J.R.J.*, 1981, p. 307-324). Selon Gerardo Diego, la fragmentation visuelle des vers transforme leur spectre rythmique et laisse le choix au récitant («Recuerdos y poemas de J.R.J.» [1981], p. 338-339).

V. Daniel Devoto, «Leves o alevés consideraciones sobre lo que es el verso», *Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale*, 7, 1982, p. 27-43 ; Margit Frenk, «Las formas de leer, la oralidad y la memoria», dans Víctor Infantes et alii, *Historia de la edición...*, 2003, II, p. 151-158.

L'UNIVERS POÉTIQUE : HISTOIRE ET CONSCIENCE

Abstraction : natures artificielles. — «*El siglo modernista*». — Le cas Góngora et la poésie des années trente. — Les ombres du soleil. — Des crabes et des oiseaux. — Orbites (conclusion).

Les reproches de difficulté, d'obscurité, de baroquisme sont monnaie courante dans les jugements portés sur la poésie de Jiménez. Ainsi dans ses essais de 1957 sur la poésie contemporaine Luis Cernuda se montre-t-il réticent face à la tentative du poète d'introduire des mots abstraits, philosophiques ou théologiques, dans le discours en vers. Selon Cernuda, l'« intellectualisme » de la poésie de Jiménez relève surtout du verbiage. Ces textes pècheraient par manque de clarté dans leur composition, donc leur obscurité ne procède pas du concept, mais de la « diction ». Les mêmes critiques avaient déjà été formulées dans un article de 1941 où Cernuda passait en revue toute la production de l'écrivain en insistant sur sa verbosité : le poème intellectuel de Jiménez semble à Cernuda une cage à paroles d'où l'oiseau s'est enfui ¹.

Le poète répondit dans une importante lettre « À Luis Cernuda », publiée à Mexico en 1943. Après les inévitables mises au point, il centre sa réplique sur la technique de composition. L'argument fondamental de Jiménez est celui de la correspondance entre la composition poétique (et son corrélat thématique ou « *asunto* ») et la longueur du texte. À son avis, la technique de composition relève plutôt du poème

1. «Éste es el lado débil, tanto del verso como de la prosa, en la obra de Juan Ramón Jiménez. Hay ocasiones en que cierta exuberancia oculta o anula en su obra los contornos; exuberancia efectista recargando innecesariamente la idea o la emoción que intenta trasladar al lector. Dan a veces sus poemas en prosa o en verso la impresión de una hermosa jaula de palabras donde debía contenerse la realidad, mas que por un defecto de construcción, o por descuido del constructor, la realidad, el pájaro que iba a alojarse en ella, ha huido» (Luis Cernuda, «J.R.J.» [1941], p. 171 ; v. «Estudios sobre poesía española contemporánea» [1957], p. 143-149).

long, c'est-à-dire d'une poésie « descriptive » ou « littéraire » qui expose lentement un argument. Or, le poète dit dédaigner également sujet et composition. Ce qui l'intéresse, c'est le fugace, l'indéterminable, l'amorphe : une « inquiétude de la réflexion et de la sensibilité » qui se situe entre le thème et la composition, après le sujet et avant le poème. C'est pourquoi, écrit-il, dans l'évolution de son œuvre il s'est acheminé progressivement de l'expression plus argumentative et formaliste des œuvres de 1900, vers celle beaucoup plus brève et « ouverte » des œuvres postérieures au *Diario*. Car le propre de la poésie, écrit Jiménez, n'est pas le temps, c'est l'éternité ; et celle-ci se trouve surtout dans le poème court qui atteint avec plus de naturel l'instantanéité, la présence. D'après ses dires, « Le livre unique et capital qu'attend Mallarmé sera fatalement court. » Néanmoins, il saisit l'occasion offerte par sa réplique à Cernuda pour annoncer publiquement la rédaction d'*Espacio*, un texte long de plus de cent pages, mais sans sujet, dont l'intention affichée est justement le dépassement de l'incompatibilité entre longueur et intensité². En tout cas, dans les écrits de Jiménez, l'excellence poétique paraît liée non au thème, non à la technique de composition – qu'il est évidemment très loin d'ignorer, malgré les entorses qu'il y fait –, mais à une qualité d'abstraction, qualifiée parfois de technique spécifiquement moderne. La fin de la poésie descriptive est ainsi annoncée comme imminente :

Seuls eux résistent. Les poètes descriptifs servent à être lus à la maison ; mais à l'extérieur, ce sont seulement les poètes abstraits qui résistent. Car lorsqu'on est à la maison, c'est la nature qui est dehors ; mais quand on est dans la nature, ce qui est dehors, c'est l'absolu.

Une synthèse entre l'abstrait et le concret s'affiche alors comme norme idéale de la vraie création :

Le principal pouvoir. Concrétiser l'abstrait de façon naturelle et banale et conserver le concret sans perdre l'abstraction : voici le principal pouvoir du vrai poète.

Sans sujet. Un poème sans sujet est une âme et un corps sans vêtement, c'est l'essence et l'existence absolues. Et il n'y a pas de meilleur poème.³

2. «Lo importante en poesía, para mí, es la calidad de eternidad que pueda un poema dejar en el que lo lee sin idea de tiempo, calidad concentrada que le será al gusto como un inacabable diamante ideal, breve, hecho con un aura inmensa. [...] En cuanto a la construcción, la “estructuración” (¡qué palabreja de la jeneración ingeniera!) yo no hago el frasco, ni la esencia del frasco; yo hago la esencia. El que pueda, que la coja. Soy, fui y seré platónico. La espresión alada, graciosa, divina, y nada más, nada menos. Que otros sean los albañiles o los panaderos plásticos del idioma español. Si, como creo, el verbo ha de ser, en el fin tanto como en el principio, es porque es inefable. El libro capital y único que espera Mallarmé será fatalmente corto» («A Luis Cernuda» [1943], p. 184).

3. «*Sólo resisten.* Los poetas descriptivos sirven para ser leídos en casa; pero fuera, sólo resisten los abstractos. Porque estando uno en casa la naturaleza está fuera; pero estando

Ces aphorismes soulèvent une série de questions que nous allons examiner maintenant. La première touche à l'ambiguïté de ce que l'écrivain entend par abstrait. Nous pouvons reconnaître, dans les aphorismes cités, quelques-unes de ses idées les plus persistantes : le naturel, la sacralité ou la nudité de la meilleure poésie. Il est clair que l'abstraction dont parle Jiménez s'ouvre à une casuistique variée, comme le fait sa propre poésie, parfois mentale et intellectuelle, parfois symbolique et obscure, souvent artificieusement raisonneuse, en d'autres occasions illuminée... En tout cas, l'abstraction, avec l'ambivalence qui a été notée, fonctionne dans ses textes critiques comme critère de description et de classification de la littérature contemporaine. Critère d'autant plus important qu'il frôle ce baroque qui s'est trouvé longtemps, en creux, au cœur de la discussion esthétique en Espagne.

Un second problème est celui que posait la réponse à la lettre «A Luis Cernuda» à propos d'*Espacio* : celui de la compatibilité de cette poésie abstraite, universelle et sans thème, avec la nécessaire temporalité du poème, avec son déroulement linguistique linéaire et son recours à des éléments de composition – formes, genres, mètres – qui doivent être reconnaissables. La possibilité de cette compatibilité est aussi, dans plusieurs perspectives, celle de la compatibilité de l'oralité et de l'écriture : la succession de la parole face à l'assujettissement du discours à des moules totaux, unitaires et instantanés de sens. Certains aspects du travail de Jiménez, comme par exemple la présentation graphique de ses poèmes, peuvent également être examinés dans la perspective des résultats de notre analyse de ses écrits critiques.

6.1 ABSTRACTION : NATURES ARTIFICIELLES

Le poète est un « danseur abstrait » («*bailarin abstracto*»), note Jiménez dans « Poésie et littérature » ; mais malgré la puissance de suggestion de cette tournure si bien imagée, le mot « abstrait » risque de paraître excessivement général au sein d'une définition. Dans ses

en la naturaleza, está fuera lo absoluto. / *El poder principal*. Concretar lo abstracto de una manera natural y corriente y dejar lo concreto sin perder la abstracción es el poder principal del verdadero poeta. / *Sin asunto*. Poema sin asunto es alma y cuerpo sin vestido, es esencia y existencia absolutas. Y no hay mejor poema» (*Ideología*, 1766, 3470, 3508). Jiménez reprend ses arguments dans le «Prólogo» à *Espacio* : «Creo que un poeta no debe carpinterar para “componer” más extenso un poema, sino salvar, librar las mejores estrofas y quemar el resto, o dejar éste como literatura adjunta. Pero toda mi vida he acariciado la idea de un poema seguido (¿cuántos milímetros, metros, kilómetros?) sin asunto concreto, sostenido sólo por la sorpresa, el ritmo, el hallazgo, la luz, la ilusión sucesivas, es decir, por sus elementos intrínsecos, por su esencia. Un poema escrito que sea a lo demás versificado, como es, por ejemplo, la música de Mozart o de Prokofiev, a la demás música; sucesión de hermosura más o menos inesplicable y deleitosa» (*Lírica de una Atlántida*, 1999, p. 95).

textes critiques, la notion d'abstraction porte sur de multiples domaines, du littéraire au philosophique, du religieux au sociologique. *Abstrait* devient alors un adjectif avec beaucoup d'autres synonymes : « intellectuel », « élémental », « nu », « mystique », « idéal », « symbolique », « universel » ou « absolu ». Il faut donc éclaircir le sens de l'abstraction en poésie et s'interroger sur l'hybridité dans laquelle s'inscrit l'usage de ce terme.

Dans un premier moment, l'abstraction s'identifie chez Jiménez avec l'universel. Il concrétise cette acception par l'exemple d'une poésie composée en haute mer, face à la seule présence des éléments, et centrée sur des expériences essentielles. Le poète doit alors se situer dans l'orbite des grandes idéations – des « concepts abstraits », selon ses propres termes – en s'éloignant du particulier, de son temps, de son espace et de ses circonstances immédiates. C'est la raison pour laquelle la notion d'un « poète local », ainsi que celle d'un écrivain « international », sont tout aussi aberrantes⁴. Pourtant, cette universalité élémentaire d'une poésie hors de l'espace et du temps ne justifie pas de la confondre avec le discours philosophique, et cela malgré les « notes purement intellectuelles » auxquelles fait allusion Jiménez dans le prologue du *Diario* de 1916. L'abstraction poétique n'est donc pas philosophique, mais « métaphysique ». Elle inclut de la sorte une composante créatrice, se situant à côté de la danse et de la pensée abstraite et confrontée à d'autres arts simplement mimétiques, comme le roman, la sculpture, ou la « poésie littéraire ». Jiménez fait donc appel ici à un contexte platonicien dans lequel se distingue, encore une fois, le concept de la poésie comme illumination aveugle, comme voyance de l'absolu⁵.

Dans ce sens, on a signalé que l'écrivain utilise le mot « intellectuel » avec la valeur peu usuelle et vaguement platonicienne de « spirituelle », « sans corps », dans le droit fil de la femme, voilée et fuyante, appelée *“Intellectual Beauty”* dans les poèmes de Percy Bysshe Shelley. Cette figure fugace réapparaît sous différents déguisements dans les textes de Jiménez⁶. Rien donc de plus éloigné de

4. «La poesía, música, etc., tienen que ser universales. [...] Las ideas generales: amor, religión, el sol, la luna, las estrellas, son iguales en todas partes. El poeta en el mar tiene conceptos abstractos» (*El Modernismo*, p. 152). Sur la plaie du «*castellanismo poético*», v. *Ideología*, 3547.

5. «No he dicho que la poesía no puede ser ideológica, sino filosófica. La poesía no procede por silogismos. Puede haber poesía metafísica. Filosofía supone razón. Un poeta puede escribir crítica aparte de su poesía. De hecho, los poetas no pueden ser, a la vez, poetas y filósofos. Platón empezó escribiendo poemas, luego fue filósofo. En el *Fedro* nos dice que el poeta es alado, sacro y gracioso (no puede ser filosófico). Se mueve dentro del misterio y el encanto del mundo. Lo que se llama profundidad en filosofía es intensidad en poesía. Intenso, gesto, expresión. El poeta no es un filósofo sino un adivino, un clarividente» (*El Modernismo*, p. 90). V. aussi la note d'introduction du *Diario...* de 1916 dans *Obra poética*, 2005, I, 2, p. 55.

6. V. Howard T. Young, *The Line in the Margin*, 1980, p. 91-107.

l'abstraction que l'analyse rationaliste. L'abstraction atteint son universalité parce qu'elle émane de l'âme («*alma*»), d'une série de mystérieuses facultés. Jiménez synthétise cette autre valeur de l'abstraction lyrique par un jeu de mots dans le registre musical, qui distingue des poètes à la «*voix de poitrine*» et des poètes à la «*voix de tête*», poètes qui chantent en *falsete*. Ce n'est pas grâce à un travail simplement mental, mais grâce au cœur et au souffle, que le poème acquiert sa qualité d'essentiel, qui consiste à pouvoir parler à tous. Comme conséquence de cette nouvelle dérivation de la notion, l'universalité de la poésie se situe maintenant sur un terrain sociologique : un espace social ample et ouvert, celui des très controversées «*inmensas minorías*», des larges minorités accessibles à tout un chacun⁷.

Il est difficile de ne pas associer cette autre dimension de l'abstraction avec les archétypes symboliques de la tradition populaire et les formes expressives qui lui sont propres. Ce qui est populaire en poésie pourrait paraître incompatible avec une expression «*abstraite*» ou «*métaphysique*» ; mais c'est là une impression fautive. La poésie populaire, par sa tendance à l'expression synthétique et indirecte, est très à même de se rapprocher de ce non-dit mystérieux, «*ineffable*», qui est le point de départ et le point d'arrivée de la réflexion de Jiménez. Ainsi la poésie populaire, qu'il avait définie comme «*imitation inconsciente d'un art raffiné perdu*», est-elle source des intuitions pures et profondes, «*oubliées*». L'abstraction devient ainsi involontaire, automatique : naturelle⁸.

7. «*Voz de pecho*. El don principal del poeta es la voz. La voz de un poeta debe ser jenerosa y natural; más honda que alta, más contenida que desbordada, más lenta que rápida; voz de pecho, no de cabeza. (Olvidemos alguna vez esa distinción sobrerromántica entre corazón y cabeza, aunque no está mal poner pecho por corazón, ya que el dinamismo del tórax viene tanto de los pulmones como del corazón. Dejémoslo como antes del romanticismo del '19.) La voz sirve para distinguir un poeta de otro: el poeta que tiene voz de pecho es verdadero; falso el que tiene voz de cabeza, voz de falsete. Como en el canto» (*Ideología*, 3752). «¿Quién podría negar, por ejemplo, que san Juan de la Cruz, Bécquer, Antonio Machado tienen voz de pecho? Que Herrera, Calderón de la Barca, Jorge Guillén tienen voz de cabeza? La voz de pecho puede llegar a todos, la de cabeza, no. Es claro que el no tener voz de pecho no quiere decir que se sea inferior; pero un poeta sin voz de pecho llegará difícilmente a las inmensas minorías» (lettre à José L. Cano [c. 1950], *Crítica paralela*, 1975, p. 209).

8. «Difícil es para el escritor culto cojerle el corazón a lo popular; al pueblo le es muy fácil, en cambio, cojer el corazón de lo culto. ¿Por qué, qué, quién es el pueblo? El pueblo es la naturaleza de la humanidad; no es difícil, por lo tanto, que cree o retenga con la sencillez de la naturaleza, o que depure con su exigencia primera y esencial. [...] La cultura no es eterna, es eterna la intuición. El pueblo es intuición, y cuando un hombre "cansado de la vida" se "retira" a la naturaleza (santo, poeta, sabio) va en busca de la intuición, de la desnudez de la cultura; no va a aprender, va a olvidar, es decir a encontrar y aprender en el olvido. El pueblo es un gran olvido en plena intuición, un mar, una sierra, una llama, un viento de intuición y olvido» («Lo popular» [1942], p. 203-204 ; v. aussi «Poesía y literatura» [1939], p. 41-43).

La tradition populaire apparaît alors comme la plus sophistiquée de toutes les cultures ; et on doit observer que l'oscillation ambiguë de la poésie entre le naturel et l'artificiel ne peut être résolue. Selon Jiménez, de même que les créations de la nature sont le résultat d'un travail séculaire, artisanal et caché, en poésie, le naturel et l'artificiel coïncident mystérieusement et ne peuvent être distingués l'un de l'autre. C'est la raison pour laquelle ce qui est artificiel peut devenir une deuxième nature tout aussi instinctive et directe. Tel est le cas chez Edgar Allan Poe, en particulier si on le confronte à Walt Whitman, un poète purement naturel, ou à Paul Valéry, qui s'efforce, selon l'écrivain, de faire paraître le naturel artificiel. Dans un autre texte et en jouant davantage sur les mots, il décrit T.S. Eliot comme un écrivain « artificiel-naturel », face à Goethe, « naturel-artificiel », et à Whitman, « naturel-naturel »⁹.

Le pont entre nature et artifice, le mot-clé dans les équations que l'on vient de mentionner est celui de « spontanéité ». C'est autour de lui que s'ordonnent les remarques que Jiménez avait consacrées au paradoxe de la nature artificielle dans les notes annexes à la *Segunda antología*. Dans ces annotations, il avait présenté son recueil comme une réponse à la demande de Manuel García Morente de sélectionner pour le grand public les textes les mieux caractérisés par leur « spontanéité et simplicité ». Selon le poète, ces deux qualités présupposent un esprit cultivé :

Qu'est-ce donc que la simplicité et qu'est-ce que la spontanéité ? Simple, pour moi, est ce qu'on obtient avec le moins d'éléments possible ; spontané, ce qui est créé sans « effort ». Mais la beauté obtenue avec le moins d'éléments ne peut être que le fruit de la plénitude ; et ce qu'un esprit cultivé a de spontané ne peut être que parfait. (À moins que l'on n'exige, pour parvenir à ce qu'on qualifie de simple et de spontané, l'inculture et la paresse.) En disant les choses autrement : la perfection en art, c'est la spontanéité, la simplicité d'un homme cultivé.¹⁰

9. «Siempre han existido en la vida y en el arte dos formas de expresión: una, más instintiva, natural, directa; otra, más artificial, intelectual, retórica. [...] Poe fue un romántico más artificial que Emily Dickinson y Whitman y expresó más artificialmente su romanticismo; pero lo artificial puede ser tan humano o auténtico en un individuo como lo natural» («En casa de Poe» [1953], p. 128 ; v. aussi «Sino de vida y muerte» [1961], p. 267-268 ; «T.S. Eliot» [1942], p. 257-262 ; *Ideología*, 3958).

10. «¿Qué es, entonces, sencillez y qué espontaneidad? Sencillo, entiendo que es lo conseguido con los menos elementos; espontáneo, lo creado sin “esfuerzo”. Pero es que lo bello conseguido con los menos elementos, sólo puede ser fruto de plenitud, y lo espontáneo de un espíritu cultivado no puede ser más que perfecto. (A menos que se exija, para “conseguir” eso que suele llamarse sencillo y espontáneo, la incultura y la pereza.) De otro modo, volviendo la idea: la perfección, en arte, es la espontaneidad, la sencillez del espíritu cultivado» («“Sencillo y espontáneo”» [1922], p. 69).

Ou encore :

Qu'une poésie soit spontanée ne veut pas dire qu'après avoir surgi d'elle-même, elle n'ait été soumise à l'épuration («*expurgo*») par la conscience. N'est art que le spontané soumis au conscient. Perfection – simplicité, spontanéité – de la forme, n'est pas négligence vulgaire de la forme, ni jonglerie («*malabarismo*») d'architecte baroque et indigeste ; car dans les deux cas on s'embrouille en elle de tous côtés, elle attire à tout moment notre attention, elle nous fait trébucher ; mais cette exactitude absolue qui la fasse disparaître, laissant subsister seulement le contenu, « être » elle le contenu.¹¹

Cet idéal poétique absolu, organique et conscient, qui fait songer à certaines théories romantiques du symbole, correspond à l'« intellectuelisme » que Jiménez attribue à la *Philosophie de la composition* de Poe. On peut également y reconnaître l'intériorisation profonde de l'écriture, typiquement moderne, d'autant plus qu'elle habite un poète si attaché à la langue orale. Toutefois, la nuance que la seconde « note » ajoute au paradoxe de la nature et de l'artifice porte sur le statut, toujours délicat, de la « validation » critique, donc sur cette approbation lucide dont l'écrivain, si féru des impulsions les plus surprenantes et rapides, est toujours en quête, tout en sachant qu'il ne réussira pas à la rattraper à temps. C'est cette conscience critique qui essaie, coûte que coûte, d'appréhender l'exactitude toute naturelle dans laquelle les frontières entre le fond et le mot se dissolvent. C'est elle qui plane sur les produits poétiques, comme si elle éprouvait le besoin de se rendre maîtresse des artifices secrets d'une Nature qu'elle souhaiterait avoir pour miroir à tout jamais.

Cette aspiration, tellement ambitieuse, à rendre synchrones la nature et la conscience explique le rejet de ces autres styles que Jiménez qualifie, dans le fragment cité plus haut, de fâcheuses « jongleries d'architecte ». Mais le jugement porté sur le langage baroque n'est pas toujours aussi négatif dans ses textes. Il convient donc d'approfondir sa conception de la poésie abstraite en suivant la façon dont il la retrace chez les poètes du XIX^e et du XX^e siècles.

11. «Que una poesía sea espontánea, no quiere decir que, después de haber surgido ella por sí misma, no haya sido sometida a espurgo por la consciencia. Es el solo arte: lo espontáneo sometido a lo consciente. [...] Perfección –sencillez, espontaneidad– de la forma, no es descuido callejero de la forma, ni malabarismo de arquitecto barroco y empachoso; que, en ambos casos, se enreda uno en ella por todas partes, nos llama, a cada momento, la atención, nos hace tropezar; sino aquella exactitud absoluta que la haga desaparecer, dejando existir sólo el contenido, “ser” ella el contenido» («Notas al prólogo...», p. 346-347 (4 ; 6-2), trad. René Durand, *J.R.J.*, 1963, p. 109-110. Nous avons modifié sa traduction d'*expurgo* et *malabarismo*).

6.2 «EL SIGLO MODERNISTA»

Juan Ramón Jiménez considère le symbolisme français du XIX^e siècle comme le générateur de la poésie strictement contemporaine, celle d'«El siglo modernista», selon la dénomination de l'un de ses travaux inachevés. À cette filiation s'en ajoutent d'autres, comme la poésie populaire espagnole et, plus précisément, l'œuvre mystique de Jean de la Croix, à l'origine, selon lui, du mouvement symboliste européen. Ce jugement met déjà en évidence tant la subjectivité égocentrique de l'écrivain que l'hybridisme de sa notion d'abstraction¹².

D'après ses dires, le père du «siècle moderniste» est Charles Baudelaire. Dans ses derniers essais, il lui attribue une importance supérieure à celle d'autres poètes français. Baudelaire est un écrivain à la fois «sentimental» et «intellectuel», et c'est à ce dernier caractère, emprunté à Edgar A. Poe, qu'il doit une bonne part de sa grandeur et de son influence. Face à Verlaine et à Rimbaud, qui explorent d'autres voies, la ligne lyrique la plus abstraite passe directement de Baudelaire à Mallarmé, maître à son tour de la jeunesse poétique la plus choisie – de Valéry à Yeats, en passant par Rilke, George ou d'Annunzio – à l'écoute attentive de leur mentor dans les soirées de la rue de Rome¹³.

Alors que Jiménez connaissait au moins depuis 1900 l'œuvre de Mallarmé, dont il possédait de nombreuses éditions sur lesquelles il porta des annotations suggestives, la figure du Français n'a pas été clairement fixée dans ses textes critiques. Dans quelques notes, éparées, d'*El Modernismo*, il lui attribue une conception «énigmatique» du texte, que le maître des symbolistes aurait tirée du poète anglais Robert Browning. Le projet littéraire d'*Un coup de dés* lui semble également une «idée abstraite». Une série des jugements extrêmement laudatifs, avec même une pointe de stupéfaction, apportent un

12. «Que haya “simbolismo” hoy como ayer en lo íntimo de mi escritura es natural, ya que soy un andaluz (¿no es igual la poesía arábigo-andaluza al simbolismo francés?) y que los místicos españoles decidieron, con los líricos americanos (Poe), ingleses (Browning) y alemanes (Hölderlin) buena parte del simbolismo francés en sus diversos instantes. [...] Francia, en pintura (la técnica), en música (lo popular), en literatura (la visión), le debe a España mucho más que España a Francia. Esto lo supieron los llamados clásicos, los románticos, los parnasianos, los simbolistas, los impresionistas franceses y procuraron ocultarlo» («A Luis Cernuda» [1943], p. 180). Sur Jiménez et le symbolisme, v. Bernard Gicovate, *La Poesía de J.R.J.*, p. 67-104.

13. «Los escritores más importantes, después de Baudelaire, muerto Baudelaire, fueron Mallarmé, Verlaine y Rimbaud que eran tres discípulos de Baudelaire. Rimbaud tomó la parte que llaman los franceses “bizarre”, un poco escabrosa; Verlaine tomó el sentimentalismo; Mallarmé tomó lo intelectual. Como Poe, Baudelaire era un poeta intelectual y un poeta sentimental al mismo tiempo. Entonces Mallarmé se convirtió como en una especie de jefe, jefe de una escuela» (*El Modernismo*, p. 59, transcription de la séance du 9 février 1953).

complément à ces observations quelque peu générales. Mallarmé est l'auteur d'œuvres irréprochables qui lui paraissent « des statues vivantes », «*estatuas vivas*». Ses poèmes ne sont ni classiques ni romantiques : ce sont des poèmes éternels, parce que toujours en mouvement et perpétuellement distincts, «*perpetuamente distintos*». L'admiration que Jiménez voue à Mallarmé est donc très forte – beaucoup plus profonde que celle qu'il éprouve envers son disciple Paul Valéry – et cela malgré quelques nuances exprimées ici ou là, comme par exemple dans la « définition enfantine » du maître des Symbolistes adressée dans une lettre à Alfonso Reyes en 1923, peu après la commémoration madrilène du vingt-cinquième anniversaire de sa mort : « Digne, cultivé et très exact Monsieur de mauvais goût, qui écrit en fumant, le dimanche, sur de petits papiers Japon, l'alphabet adamantin et énigmatique de la poésie pure. »¹⁴

Dans la littérature nord-américaine et anglaise, l'ingrédient abstrait lui semble également décisif. Son origine se trouve dans l'œuvre d'Edgar A. Poe, en raison du contrôle « mental » sur les différents aspects du poème préconisé dans la *Philosophie de la composition*¹⁵. À partir de l'œuvre de Poe, cet intellectualisme s'étend à d'autres écrivains anglo-saxons contemporains de Jiménez, comme Ezra Pound ou T.S. Eliot, envers lesquels il manifeste un certain recul. Dans les écrits que Jiménez leur consacre, la composante intellectuelle de ces deux poètes apparaît souvent accompagnée du qualificatif « cérébral » et associée à une soif de perfectionnement jugée « littéraire ». Ainsi, le métissage culturel et linguistique des *Cantos* est aux yeux de Jiménez « hiéroglyphique », et au bout du compte, malgré toute sa beauté, n'est pas « cultivé » en profondeur¹⁶. Le jugement concernant le très influent T.S. Eliot, « l'intelligence têtue la plus complète », est à peine

14. «Un exactísimo, culto y digno señor de mal gusto, que escribe –fumando– los domingos, en papelitos del Japón, el diamantino alfabeto enigmático de la poesía pura» («5 minutos más a Mallarmé» [1923] [1925], *Cuadernos...*, p. 248).

V. *Ideología*, 1770, 3385, 3613 ; *El Modernismo*, p. 71 et 145-146 ; Miguel A. Olmos «Les annotations par J.R.J. des œuvres de Mallarmé et sa traduction du poème "Soupir"», *Pandora*, 9, 2009, p. 95-116.

15. «Yo creo que es difícil encontrar un poeta más intelectualista que Poe (teoría de la composición), y lo intelectual es un eje insustituible de la poesía moderna que, como la de todas las épocas, da vueltas por diferentes órbitas en diferentes ámbitos. Seguramente Poe es escaso y monótono; baraja en sus poemas un número muy limitado de ideas y sentimientos: soledad, silencio, doble ser, fantasmas, remordimientos, muerte. Pero este número limitado puede ser de infinito alcance» («En casa de Poe» [1953], p. 129-130).

16. «Sus *Cantos* parecen jeroglíficos. Aprovecha una palabra india, china, una nota de música, etc.; mezcla una interjección francesa con una cita italiana. Escribe por sugestión y asociación. Cita a Villon, se dirige a Cleopatra... belleza estética, pero poco humana, es cosa cerebral. Hoy se supone que las artes deben ser cerebrales, pero hay factores emotivos que no están en el cerebro. [...] De esto adolece la poesía moderna. Lucha por sobrepasarse en la expresión» (*El Modernismo*, p. 142).

plus bienveillant. On sait que l'attitude de Jiménez vis-à-vis de l'Anglo-Américain a été changeante. L'œuvre d'Eliot lui est connue au moins depuis 1925, et il a traduit plusieurs de ses poèmes, tout en regrettant un « internationalisme » littéraire qu'il considérait comme excessif. Dans un article des années quarante, il décrit sa poésie comme le résultat d'une lente et difficile « digestion mentale » de la culture universelle. Le défaut signalé dans l'œuvre d'Eliot est propre à un écrivain excessivement lettré, insuffisamment instinctif et trop (c'est-à-dire mal) nourri de lecture. De son côté, Ezra Pound, naturel et inconscient, se serait contenté d'une consommation rapide du matériau culturel¹⁷.

Le tableau de la poésie «*modernista*» en langue espagnole est plus nuancé et riche de détails que les quelques jugements que l'on vient de passer en revue. Dans l'historiographie hispanique, «*modernismo*» est un concept controversé et difficile à délimiter. Jiménez entend ce terme dans son sens le plus large, moins comme un style strictement poétique que comme un ample mouvement culturel, d'origine théologique, qui se serait développé ensuite dans d'autres disciplines – même si c'est la modernité littéraire qui constitue l'objet direct, et presque exclusif, de l'attention du poète. De la sorte, le «*modernismo*» est un « siècle » qui englobe la moitié du XIX^e et la moitié du XX^e, et donc une période comparable à de vastes mouvements culturels comme la Renaissance ou le Romantisme¹⁸.

À nouveau, c'est la composition abstraite de Poe qui se trouve, selon l'écrivain, aux origines des mouvements espagnols et hispano-américains. On la retrouve ainsi dans un poème pionnier, le « Troisième nocturne » («*Nocturno tercero*») de José Asunción Silva, même si le poète colombien, précise Jiménez, se trouve être plus « sentimental » qu'« intellectuel »¹⁹. Parmi les écrivains espagnols, c'est à l'œuvre de Miguel de Unamuno que l'élément abstrait du poème est tout particulièrement relié. Chacun des aspects qui composent la notion d'« abstraction » convient à Unamuno, à l'exception de celle

17. «Eliot es el poeta de la inteligencia testaruda más completa y cultivada, acaso con pérdida de instinto»; «Se diría que así como Pound lee para conseguir materiales de rápida incorporación, Perse por curiosidad permanente, Eliot lee por necesidad de conseguir la masa encefálica total del universo. Así, la escritura de Pound está llena de manos, bocas, ojos de los sentidos, y la de Eliot de verdadera sustancia gris, origen de esos extremos corporales del sentido. Así su aventura esencial y sustancial y por hambre de poesía parece la digestión laboriosa y diaria de esa masa encefálica, con los espasmos y cólicos consiguientes y con las consiguientes salidas a lo que se tiene por convencional. Eliot está tan dentro de la totalidad mayor y menor que casi no le queda sitio a donde salir para refrescarse un poco y descansar» («T.S. Eliot» {1942}, p. 262).

V. Howard T. Young, «J.R. y T.S. Eliot: gustos y disgustos», dans *J.R.J., Actas...*, II, p. 625-630 ; Saúl Yurkievich, *Suma crítica*, México, FCE, 1997, p. 17-44.

18. *El Modernismo*, p. 3-9.

19. *Ibid.*, p. 34 ; v. aussi p. 14, 38 et 166.

qui a été qualifiée plus haut de sociologique, cette allure populaire plus ou moins « parlée » que l'on retrouve en revanche chez Antonio Machado, l'autre grande figure du mouvement espagnol.

Jiménez souligne chez Unamuno son universalité, sa recherche des grands thèmes, des «*ideas grandes*», dans lesquelles il injecte un aspect pratique, une valeur morale. Mais cette moralité est hérétique. Unamuno est un «*modernista ideológico*», ou bien un «*ideólogo modernista*», dont les poèmes combattent des idées reçues en propageant les siennes. Il n'est pas pour autant un écrivain rationaliste ni un vrai philosophe, pas même dans ses livres en prose : il est un poète «*métaphysique* », «*mystique* », dont la conception particulière de la divinité – une conception humaine du sacré comme «*conscience* » – est sans doute pressentie par Jiménez comme proche de la sienne²⁰. L'abstraction chez Unamuno est donc plutôt symbolique ; un symbolisme qui provient, pense l'écrivain, de la poésie mystique du Siècle d'Or espagnol, en dehors de toute influence de la littérature française du XIX^e siècle. Le symbolisme d'Unamuno relève de la texture «*ouverte* » de ses poèmes, jamais réaliste, toujours approximative, indirecte, insaisissable. C'est ce *modus operandi* qui distingue les symbolistes (espagnols) du XIX^e siècle des parnassiens²¹.

Après une description si élogieuse et par ailleurs si proche de son propre profil, le fait que Jiménez démasque le caractère «*littéraire* » de l'œuvre d'Unamuno devrait plutôt surprendre. Car, selon le poète, le langage d'Unamuno est à peine un langage parlé ; c'est une construction artificielle, une «*écriture* ». Voici le portrait synthétique qu'il en fait dans «*Poésie et littérature* » :

20. «Unamuno no es reconocido como filósofo porque es un hombre clarividente, pero no demostrativo. Pone en movimiento muchas ideas, pero no las ordena» (*ibid.*, p. 92) ; «Unamuno era herético y a la vez profundamente religioso. Se preocupaba de pensar. Eso es todo. Quería enterarse por sí mismo de las cosas de la religión. Era un gran lector de la Biblia, y por eso se le consideraba protestante. [...] Unamuno creía que Cristo estaba en el mundo, dentro de cada uno; él mismo podía identificarse con Cristo. La conciencia es divina, original: es el origen. Dios como conciencia absolutamente universal. Cualquier persona de conciencia puede ser Dios» (*ibid.*, p. 117). «[E]s un modernista ideológico. Es decir, él viene más de los teólogos que de los estetas, más de los poetas alemanes, que de los franceses. Entonces, don Miguel de Unamuno es un ideólogo modernista. Es un hombre que va abiertamente en poesía contra las ideas, incluso contra las ideas religiosas» (*ibid.*, p. 80, transcription de la séance du 17 février 1953).

Sur la spiritualité de Jiménez, v. María Jesús Domínguez Sío, *La Pasión heroica*, Madrid, Libros de Fausto, 1994, p. 29-53.

21. «No era un poeta descriptivo, era un poeta místico, por lo tanto era un simbolista como es san Juan de la Cruz, como es fray Luis de León, son poetas simbolistas. Porque no eran poetas realistas, poetas que procedían por símiles, por alrededores, por aproximaciones. No se puede llegar a un ideal más que por aproximación, los ideales no se consiguen nunca. Entonces, el simbolismo es una idea poética, una idea» (*El Modernismo*, p. 82).

V. Jorge Urrutia, *Las Luces del crepúsculo*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2004, p. 50-51 et 189.

D'Unamuno, qui soutint toute sa vie une lutte terrible entre ses deux êtres, qui n'étaient pas deux moitiés de lui-même, mais deux êtres complets, on ne saurait pas dire s'il fût un réaliste ou un mystique, ni même un poète au sens strict du mot. Il était un fervent rhétoricien de Dieu et des Muses. Même son évident panthéisme local est littéraire. Il traita tout le divin et l'humain en bon basque, à coups de jurons et de pierres, et il voulut tout arranger à sa guise. Grand écrivain, grand inventeur d'écriture, tant et si bien qu'il mêla le basque et le castillan pour en faire sa propre langue, véritable exploit de volonté et d'énergie. Il détesta la beauté pour elle-même, et la sensualité lui fit défaut dans ses vers.²²

En d'autres occasions, Jiménez avait relevé quelques difficultés formelles et un manque de sensibilité esthétique dans la poésie d'Unamuno. Mais cette insuffisance de musicalité ou de souplesse, connue, aurait été compensée par la maestria rhétorique, par la construction réussie d'une « langue écrite » efficace. Jiménez est conscient de la grande connaissance qu'Unamuno avait des diverses langues européennes, tant anciennes que modernes. Il signale sa prédilection pour des termes archaïques ou non usuels, ainsi que son penchant pour la fabrication d'un castillan pan-hispanique par l'incorporation d'américanismes, dans le même esprit que Ramón del Valle-Inclán dans ses romans des années vingt²³. C'est peut-être grâce à son attitude face à la poésie et au langage, marquée par les techniques littéraires et indissociable des instruments de l'écriture, qu'Unamuno peut se rapprocher, dans un esprit tout différent, de l'intellectualisme de Poe. C'est pourquoi, malgré les différences établies entre le vers libre d'Unamuno et son propre « vers nu », Jiménez estime que le meilleur livre de la poésie espagnole contemporaine est *El Cristo de Velázquez*. Unamuno, à la différence de Rubén Darío ou d'Antonio Machado, ouvre des chemins vers le futur²⁴.

22. «Unamuno, aunque sostuvo siempre una lucha terrible entre sus dos seres, que no eran dos mitades sino dos seres completos, no se puede decir que fuera un realista ni un místico, ni tampoco un poeta en el sentido estricto de la palabra. Era un encendido retórico de Dios y de las musas. Su mismo evidente panteísmo local es literario. Trató todo lo divino y humano, como buen vasco, a pedradas y juramentos, y lo quiso arreglar todo a su antojo. Gran escritor, gran inventor de escritura; como que fundió el vascuence y el castellano en una lengua propia, verdadero alarde de voluntad y energía. Odió la belleza por sí misma y le faltó para su verso sensualidad» («Poesía y literatura» [1939], p. 56).

23. «Ortega dice que la prosa de Unamuno es como una lente que se interpone entre el objeto y el lector. Unamuno luchó mucho por conseguir una buena prosa. Es gramatical pero no espontáneo. Retorcido. Esto le sucede por ser vasco. La teoría de la hispanidad de Unamuno es muy distinta de la de la Falange. Para Unamuno significa que todos empleen el idioma universal español en el que acepten indigenismos americanos, aun cuando el castellano muera como castellano. El español tiene miles de palabras que la Academia no acepta. Toledo y Valladolid son las supuestas cunas del casticismo. ¡Que muera el castellano en honor del español!» (*El Modernismo*, p. 130).

24. *Ibid.*, p. 92 et 176.

Même si le principe d'un organisme esthétique s'avère étranger aux techniques de composition d'Unamuno, la comparaison avec Poe a pu s'imposer à Jiménez dans une perspective « intellectuelle ». Face à la sensibilité formelle qui distingue la poésie de Darío, celle d'Unamuno est remarquablement « intérieure », « mentale », « idéale ». Du croisement de Darío et Unamuno, du mariage de la forme et de l'idée ou, en termes de l'époque, de la fusion du parnassianisme et du symbolisme, naît, écrit Jiménez, le troisième pilier de la poésie espagnole contemporaine, Antonio Machado, autre poète « *abstracto* », quoique également capable d'autres styles, et envers lequel Jiménez manifeste presque toujours une grande admiration ²⁵.

6.3 LE CAS GÓNGORA ET LA POÉSIE DES ANNÉES TRENTE

Rubén Darío, Miguel de Unamuno, Antonio Machado : trois compagnons et amis du poète qui ont redonné à la poésie espagnole un nouvel éclat succédant à une dégénérescence qui remonte au XVII^e siècle. On ne peut douter que Juan Ramón Jiménez se soit vu lui-même comme le quatrième pilier de cette renaissance, et les bonnes raisons ne lui manqueraient pas. Or, dans ce tableau gratifiant de la scène poétique font irruption, de manière inattendue, les membres d'une cinquième colonne, agents réintroduteurs de défauts dépassés, de tendances dangereuses, ou de nouveautés irresponsables. Plus grave encore, presque tous sont d'anciens disciples, des poètes dont Jiménez s'était occupé et à la première production desquels il avait collaboré parfois matériellement ; si bien que leur dissidence peut être interprétée non seulement comme une erreur littéraire, mais encore comme une trahison personnelle. Quelques autres, comme Pablo Neruda, se situent depuis longtemps hors de la zone d'influence du poète, échappant à son contrôle et défiant ouvertement sa position prééminente.

Depuis la fin des années vingt, les textes critiques de Jiménez sont truffés d'allusions à ces jeunes, allusions désagréables et très vite médisantes ou insultantes. Les plus dures sont adressées, avec une constance notable, même durant une période de commun exil, à Jorge Guillén, vieil ami et disciple. À partir de la publication en 1928 de son premier livre, *Cántico*, Guillén est devenu son rival dans l'organisa-

25. «Al final de su vida Antonio Machado vuelve a temas de la primera época. No hay recuerdos de infancia y sí se hace más abstracto. [...] Poesía de tipo universal, metafísica. Aparece el gran poeta que pudo ser siempre si no hubiera tenido la vida limitada por su vida en los pueblos. [...] En los últimos poemas no emplea nombres locales. Son abstractos. Al morir elaboraba un nuevo libro: *Las últimas lamentaciones de Abel Martín*» (*ibid.*, p. 153). Sur les trois Antonio Machado – le symboliste, le darien-parnassien, et le didactico-vulgaire « *a lo Campoamor* » –, v. «Un enredador enredado» [1944], p. 139 ; Ricardo Senabre, «J.R.J. y Antonio Machado: relaciones y dependencias», dans *J.R.J. en su centenario*, p. 211-230.

tion de la vie littéraire, et cela tant grâce à ses mérites poétiques qu'aux deux filiations prestigieuses : un grand poète français, Paul Valéry, et Luis de Góngora, autre prince de la poésie espagnole, d'une vivante actualité autour de 1920 grâce à des études et des éditions décisives – parmi elles, une édition de *Soledades* par Dámaso Alonso et un important travail critique de Guillén lui-même.

La célébration, en 1927, du tricentenaire de la mort de Góngora – célébration à laquelle Jiménez, qui ne prisait jamais les manifestations publiques, refusa d'assister – marque un net fléchissement dans les relations entre Jiménez et le groupe de la « jeune poésie », pour lequel, on le sait, cette date est fédératrice. C'est justement en 1927 que Jiménez écrit un texte tout particulièrement adressé à ces jeunes et dans lequel il leur rappelle l'idéal d'une poésie universelle, « grande », rarement réalisée en Espagne, en les avertissant des dangers d'une certaine manière « populaire » ou « ingénieuse » :

Ce que l'on appelle populaire et, à une autre échelle, ce que l'on appelle esprit (« *lo ingenioso* »), doivent être assumés chez tout poète, comme étant une sève et un caprice, essence ou affectation, non, jamais, jaillissement, pas une finalité, pas un idéal. Leurs petites guirlandes de charme, de deux charmes différents, peuvent décorer et compléter, sur un mode mineur, l'œuvre totale d'un véritable artiste. Mais attention, attention, mes petits spirituels, mes petits populistes, ces saillies légères, ces virtuosités dispensées à toute allure, finissent par lasser et s'achèvent comme les bons mots trop répétés des enfants. Je rappelle à certains jeunes d'aujourd'hui qui pourraient ou voudraient encore me comprendre – en risquant leur inimitié et en espérant malgré tout qu'ils ne resteront pas éternellement assoupis entre le « olé » et le aïe de l'*arbolé*, entre l'acrostiche et la charade, entre l'écho et la fumée, entre le dilettantisme du isme : entre tant d'idées minuscules ; je leur rappelle la belle galerie secrète du front pensif, le belvédère ardu des horizons ouverts, l'immense espace presque désert de l'aile puissante ; les plans, les degrés, les niveaux de la poésie suprême.²⁶

26. «Lo que suele llamarse popular y, en otra escala, lo ingenioso, deben estar asumidos en todo poeta, como una savia y un capricho, esencia o jesto tendido, no, nunca, arranque, no copa, no ideal. Sus guiraldillas de encanto, de dos encantos distintos, adornan y completan, en su tono menor, la obra plena de un artista verdadero. Pero, cuidadito, ingeniosillos, popularistas, que esas ligeras gracias aisladas y a todo trapo, cansan y terminan, como las gracias repetidas de los niños. Recuerdo a ciertos jóvenes actuales que puedan y quieran todavía entenderme –a riesgo de su enemistad y con la evidente ilusión de que no se queden adormilados para siempre contra el olé y el ay del arbolé, contra el acróstico y la charada, contra el eco y el humo, contra el dilettantismo del xismo: contra tanta idea minúscula–, la hermosa galería secreta de la frente reflexiva, el mirador difícil de los horizontes abiertos, el alto ámbito casi desierto del ala poderosa; los planos, los grados, los niveles de la poesía suprema» («Historia de España. Planos, grados, niveles» [1927], p. 132).

Détachons de ce texte l'acceptation par Jiménez du trait d'esprit, élément que l'on associe à la poésie baroque, comme apport possible à l'intérieur d'une poésie complète ou « suprême » ; acceptation que l'on élude fréquemment. Pourtant, il est important de noter que l'élément baroque apparaît dans la note de Jiménez situé à un rang inférieur à celui du populaire, sur un autre plan. Bien qu'également « charmants », ce sont des composantes de nature et hiérarchie différentes. La contribution de l'élément populaire (« sève », « essence ») est estimée au-dessus de celle de l'« *ingenio* » (« caprice »). Mais, en dépit de leurs qualités distinctes, les deux tendances coïncident dans le fait qu'elles ne peuvent être que des ornements d'un « art mineur » (« *guirnaldivillas* »). Aussi bien le style populaire que le style baroque deviennent frelatés s'ils se transforment en fondement premier ou en sommet ultime, en racines ou en feuilles, de l'arbre poétique.

La flèche la plus acérée dans cette note est dirigée manifestement contre « *Arbolé, arbolé / seco y verdé* », refrain intraduisible d'une des *Canciones* (1921-1924) de Federico García Lorca, qui participe au *revival* populiste et à la veine ingénieuse qui prolifère depuis 1920 dans une poésie imitant vaguement le gongorisme, de Rafael Alberti à Luis Cernuda. Dix ans plus tard, déjà exilé, dans un texte dominé par l'invective contre ses anciens disciples, Jiménez opposera directement les jeux de l'esprit, l'intellectualisme artificiel et fumiste (de « *moda, ripio, timo y truco* »), à un génie (« *espíritu* ») poétique espagnol progressivement affaibli au cours du siècle. Mais en 1927, dans le texte que nous examinons, l'esprit gongorin – qui est, entre autres, une modalité de l'invention rhétorique – ne paraît illicite à Jiménez que parce qu'il occupe une place trop importante dans une poésie aspirant à l'universalité²⁷.

Jusqu'à quel point peut-on considérer cet élément « conceptiste » comme abstrait et quelle place occupe-t-il dans l'univers poétique de Jiménez ? Question pertinente étant donné qu'il se reconnaît, plus ou moins à contre-cœur, coupable d'une dose de baroquisme, tendance irrésistible selon lui pour l'ensemble de la littérature espagnole²⁸. Or,

27. V. «Crisis del espíritu en la poesía española contemporánea (1899-1936)» {1937}, p. 43-48 ; Federico García Lorca, *Obras completas*, I, *Poesía*, ed. Miguel García Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg y Círculo de Lectores, 1996, p. 370.

Sur le baroque et le «*neopopularismo*», v. Cyril B. Morris, *Una generación de poetas españoles (1920-1936)*, Madrid, Gredos, 1988, p. 105-149 et Víctor García de la Concha (ed.), «Introducción» à *Poetas del 27*, Madrid, Espasa Calpe, 2000, p. 63-76.

28. «La pedantería doctolatinista, la eterna "cultilatiniparla", el recántico, la labia y el falsete son la gran equivocación de la poesía de España, equivocación en la que hemos caído todos, unos más y otros menos, y de la cual desgracia algunos no se levantarán por tozudez de prejuicios» («Poesía cerrada y poesía abierta» [1948], p. 95). «Las caricaturas están tratadas de diverso modo, sencillo, barroco, realista, alto, oblicuo, ladeado, caído, según el modelo. Siempre he creído en la diversidad de la prosa como

il n'y a malheureusement pas, dans ses écrits, de mise en perspective rigoureuse sur ce point. Ce qu'il entend par *baroque* apparaît de façon quelque peu développée dans le compte rendu des *Poesías completas* de Juan José Domenchina (1936), l'un des jeunes membres de l'avant-garde affectés par ce penchant, un fidèle partisan de Jiménez qui s'est brouillé ensuite avec ses camarades poètes :

Le baroque espagnol a produit, dans l'art en général et plus particulièrement dans la poésie en vers ou en prose quelques-unes de ses œuvres les plus riches : Quevedo, Góngora, Gracián, Unamuno, Valle-Inclán, Miró, Gómez de la Serna, Guillén... Le baroque est un des deux fleuves de sang de l'âme guerrière de l'Espagne, ils ne tariront jamais, car il semble qu'ils remontent de la mer vers leur source. Un « baroque » doit être très puissant pour être fidèle à lui-même, à son destin compliqué ; pour répondre, de l'extérieur, à son imagination, pour enserrer, presser sa citadelle, son centre, avec ses remparts, sa plastique externe. Celui qui s'aventure dans cette citadelle fortifiée, devra être bien équipé pour escalader ses tours et descendre dans ses douves, pour ne pas s'égarer dans les ruelles de son propre domaine. Sinon, c'est l'occlusion, la colique de miserere, la paralysie conjointe de l'âme et du corps. Je dis que Domenchina est une sorte d'Adam qui, non content d'avoir, dans son Éden luxuriant, toute la flore et la faune naturelles, courantes, propres à l'Éden, chercherait en outre la flore et la faune secrètes, mystérieuses, que l'on trouve aussi, certainement, dans les recoins du Paradis, hors de portée de notre quotidien d'Adam et Ève ordinaires ; cette faune et cette flore secrètes vivent pour nous tous dans les vitrines des musées, extraites peut-être de toutes les arches de Noé par d'extravagants zoologistes, botanistes, taxidermistes. Et je dis que ces mots existent et pas seulement pour le biologiste, le naturaliste, le philologue, l'homme normal endormi, délirant ou fiévreux, mais également pour le poète, qui ne peut jamais oublier qu'ils existent.²⁹

en la del verso. Pienso que en la caricatura (lo pensó Quevedo) es donde entra mejor el barroquismo, y soy barroco en muchas de ellas, repito, pero con el complemento constante del derecho lírico» («Prólogo» [a *Españoles de tres mundos*] [1942], II, 2, p. 54).

29. «El barroquismo español ha dado en las artes jenerales, y en la poesía en verso y prosa particularmente, algunas de sus más ricas obras: Quevedo, Góngora, Gracián, Unamuno, Valle-Inclán, Miró, Gómez de la Serna, Guillén... El barroco es uno de los dos grandes ríos de sangre del alma cruzada española, que nunca se agotarán, que parece que vuelven del mar a su fuente. Un barroquista necesita mucho acervo para cumplir consigo mismo, con su complicado destino; para responder desde su afuera a su imaginación, para apretar, fajar su ciudadela, su centro, con su muralla, su plástica esterna. El que se intrinca en esta ciudadela murada, tiene que estar bien pertrechado para subir a sus torres y bajar a sus pozos, para no perderse en las mismas callejas de su dominio. Si no viene el nudo, el cólico miserere, la parálisis enredada del cuerpo y el alma. [...] Yo digo que Domenchina es como un Adán que no contento con tener en su cargado verjel la fauna y la flora naturales, corrientes, propias del Edén, buscara además la fauna y la flora secretas, misteriosas, que existen también, sin duda, en los rincones del Paraíso, fuera de nuestra costumbre de Adanes y Evas diarios; que viven para todos

On le voit, Jiménez poursuit sa politique d'acceptation des productions de toutes les muses, donnant ici une vision tolérante du baroque comme veine littéraire féconde, au vu de la qualité de ses adeptes. Cependant, ses valeurs de prédilection restent claires, spécialement par la teneur des deux allégories du texte. Il utilise le registre architectural pour figurer le manque de naturel de l'artiste baroque et donc son «*complicado destino*», qui n'est autre que la sophistication de la forme. À l'intérieur de cette construction formelle épuisante, seuls ceux qui possèdent une constitution robuste réussiront à trouver leur voie. De façon complémentaire, la mystérieuse fleur commune de la poésie se transforme en un spécimen recherché du jardin botanique, le Paradis en musée savant, et le poète Domenchina, en une sorte d'Adam bibliothécaire. Dans les deux cas, c'est autour de l'opposition entre nature et culture – l'essence donc « littéraire » des fleurs poétiques baroques – que s'articule le jugement de Jiménez. Ce bref compte rendu répond bien à la fonction essentielle de la critique : décrire, orienter, proposer une évaluation, une préférence³⁰.

Or, cette tolérance ne saurait cacher le schématisme de la vision du baroque chez Jiménez. En attestent les remarques consacrées à la figure de Góngora, symbole séculaire d'une poésie « littéraire », auquel le poète adhère avec un enthousiasme qui a été peu souligné. Jiménez décrit Góngora, l'écrivain de tous les artifices, comme un poète-magicien. Il lui attribue le pouvoir de procurer un « plaisir sans limites », faisant remarquer ses échos modernes, sa capacité inégalée de suggestion et d'influence. Les raisons de cette admiration sont, pour l'essentiel, stylistiques : Góngora appartient, à côté de Garcilaso et Rubén Darío, au groupe des trois grands rénovateurs linguistiques de la poésie espagnole. Dans le canon littéraire de Jiménez, il est situé juste après Jean de la Croix – le plus grand poète – en ce qui concerne la texture, l'élaboration d'une langue forte à la fois que délicate. Dans le groupe, plus restreint, des poètes du Siècle d'Or, ce n'est que par quelques aspects que Lope de Vega l'emporte et, dans tous les cas, Góngora précède nettement Quevedo et Calderón. Dans la perspective différente d'une poésie tournée vers la littérature savante, aucun de ses prédécesseurs, et particulièrement Fernando de Herrera, ne peut lui être comparé ; parmi

en las vitrinas de los museos, sacadas acaso por estravagantes seres zoólogos, botánicos y disecadores, de todas las arcas de Noé. Porque estas palabras existen, y no sólo para el biólogo, el naturalista, el filólogo, el hombre normal en sueño, desvarío o fiebre, sino para el poeta, que no puede nunca olvidar que existen» («*Poesías completas* de Domenchina» [1936], p. 249-250).

30. Des ingrédients polémiques ne manquent pourtant pas : «Y si a Domenchina le gusta el rebuscamiento, en alguna de sus frases, nunca llega al frío "ripio en masa" de Jorge Guillén, tan lato conceptista otras veces, al "truco perpetuo" de Pedro Salinas, maestro también en la fantasía ingeniosa, ni a la irresponsable jerga de este o el otro membranoso charlero que monta a caballo verde» (*ibid.*, p. 251).

ses successeurs, les nombreux adeptes de la « poésie fermée », il est aussi sans égal. Góngora est donc « inimitable », le plus grand des éloges pour Jiménez, très conscient et très jaloux de sa propre originalité³¹.

Alors, si le gongorisme est une entreprise impossible, pourquoi suivre le chemin de la poésie « fermée » ? L'extrême sophistication de la poésie de Góngora est validée en fin de compte par un étrange pouvoir d'« émanation », par une fascinante beauté – peut-être insuffisamment expliqués chez Jiménez – qui justifient l'effort d'interprétation³². Mais ce qui, chez le poète de Cordoue, est «*ripio magnético*» se transforme, en passant dans l'œuvre de Jorge Guillén, en «*ripio masivo*». Postérieurement à la rupture publique de leurs relations en 1933, à mesure que se creuse le fossé entre eux, la poésie de Guillén sera classée comme « littéraire », et deviendra la cible permanente de sa critique. Jiménez ne perdra pas une occasion de rappeler au public que la poésie est avant tout lyrisme, simplicité dans le chant, comme pour rabaisser l'extraordinaire élaboration qui caractérise le « cantique » de Guillén. La caricature d'*Españoles de tres mundos* qui lui est consacrée en 1932 est sans doute l'une des plus fortes de la collection et l'annonce du déclenchement imminent des hostilités. Elle le dépeint comme un histrion, donc faux dès le départ ; comme une « métaphore parnassienne du rossignol symboliste », partant, comme une espèce en régression ; bref, un poète « écrit », enclin à la rhétorique, manquant de naturel et de « grâce » divine³³. Les jugements de Jiménez tourneront très vite à l'invective, publique ou privée, sans modification substantielle des arguments qui les étayaient. Voyons par exemple les remarques suivantes, tirées d'*Ideología*, où parmi les critiques malveillantes réapparaît le reproche d'une fausseté remplies d'artifices d'écriture :

31. «Góngora, el mago mayor de la poesía española, Fénix más alicorto que Lope, pero no por falta de alas, sino porque no sabe salir llameando, como Lope, de sus cenizas, porque se enamora de las piedras preciosas del fuego rescoldado; nos legó un tesoro completo y cerrado, así como Lope un tesoro derramado e inabordable. Nadie como el cordobés para la sintaxis de lo descriptivo, si no de lo lírico. Leer a Góngora es goce inacabable, y sus ecos están en todos los poetas modernos de lengua española» («El romance, río de la lengua española» [1954], p. 168). «Góngora tuvo idea de una poesía sin gran preocupación metafísica, de gran belleza formal. Esta magistratura llegó a la decadencia en la prestidigitación; degeneró en juego de palabras» (*El Modernismo*, p. 97). «Góngora, la gloria mayor de lo cerrado mejor en nuestra poesía» («Poesía cerrada y poesía abierta» [1948], p. 106-107, v. aussi *Ideología*, 1866, 3569 et 3582).

32. Ce n'est pas le cas du « troisième Góngora » (*Ideología*, 3565 et 3324).

33. «A Jorge Guillén, como a su paralelo distinto, discípulo y maestro Pedro Salinas, yo no los llamaría hoy "poetas puros", que tampoco es mi mayor nombre, sino literatos puristas, retóricos blancos, en diversos terrenos de la retórica. Les sobra el neoclásico virtuosismo de la redicción; les falta la embriaguez, la emanación, el acento, lo natural mejor: naturalidad en lo gracioso, lo sensual, sobre todo en lo difícil, milagro auténtico de la poesía. Les falta ¡dios nos la dé! "Gracia"» («Jorge Guillén» [1932], p. 151). «Es inútil escribir verso lírico sin melodía; la poesía lírica siempre será canto, y canto más que cántico y que recántico» («Recuerdo a José Ortega y Gasset» [1953] p. 161).

De Jorge Guillén, j'ai déjà dit qu'il était un embaumeur. C'est vrai, il agit sur le plan poétique comme un embaumeur. Il s'empare d'une idée d'autrui (d'autrui toujours, on peut le vérifier) et il la tue rien que pour la faire sienne. Ensuite il se frotte les mains de contentement ; il la momifie, il l'embaume de façon prolixo avec un tas de mots, il l'entoure interminablement de couches successives de tissu... Et quand elle est bien emballée, il peint par dessus un visage ressemblant à celui de l'idée originale. Et l'idée morte acquiert quelque vie, ne serait-ce qu'à cause de l'idée de ce visage d'autrui maintenant recouvert ; mais ce n'est qu'une vie factice, comme celle des momies. Ce qui ne veut pas dire qu'il n'y ait pas de momies intéressantes.³⁴

Il n'y a pas lieu d'examiner ici plus en détail la longue guerre littéraire que Jiménez et Guillén – «Narciso» et «Eco», comme ils se nommaient réciproquement – se firent avec des hauts et des bas jusqu'à la mort du premier³⁵. Soulignons seulement l'accusation d'« internationalisme », fréquente dans les textes de Jiménez et intimement liée à la poésie d'un autre mentor de Guillén, le français Paul Valéry. Comme on l'a évoqué plus haut, l'admiration de Jiménez va plus à Mallarmé qu'à Valéry : selon lui, si Mallarmé est un innovateur métaphysique, Valéry n'est que son épigone philosophique, un « divulgateur » académique, dont on apprécie presque exclusivement *Le Cimetière marin*. Et si Valéry est un mauvais imitateur de Mallarmé, Guillén l'est à son tour de Valéry. Les célèbres dizains de *Cántico* – la manifestation la plus flagrante du programme de récupération de mètres classiques développée très tôt par Guillén – ne sont pas espagnols. Guillén n'écrit pas en castillan, il écrit des «romances franceses», il traduit. Le démarrage du poème « Les jardins » («*Tiempo en profundidad: está en jardines*») n'est pas de la « syntaxe espagnole ». En résumé, Guillén apparaît comme un poète aliéné, un imitateur, qui, par un internationalisme mal compris, perd à la fois sa nationalité et son universalité³⁶.

34. «Dije de Jorge Guillén que era un momificador. Sí, él procede poéticamente como un momificador. Coje una idea ajena (siempre ajena, puede comprobarse) y la mata sólo con hacerla suya. Luego, se frota las manos de gusto; la diseca minuciosamente, la embalsama prolijamente, la envuelve interminablemente en paños sucesivos... Y cuando ya está empaquetada, le pinta por encima la cara, recordando la de la idea. Y la idea muerta cobra, por esa idea de la cara ajena ya encubierta, cierta vida; pero es una vida ficticia, como la de las momias. Esto no quiere decir que no haya momias interesantes» (*Ideología*, 4024 ; v. aussi 3542 et 3620-3622).

35. V. Christopher Maurer, «Más allá de Eco y Narciso: J.R.J y Jorge Guillén», dans Francisco J. Díez de Revenga y Mariano de Paco (ed.), *La Claridad en el aire*, Murcia, Caja Murcia, 1994, p. 207-233. La dernière escarmouche de cette guerre peut se lire dans *Índice de artes y letras*, IX, 72, 1954.

36. V. «Poesía cerrada y poesía abierta» [1948], p. 96-97 ; *El Modernismo*, p. 70-72 et 146 ; Juan Guerrero Ruiz, *Juan Ramón de viva voz*, II, p. 315 ; Monique Allain-Castrillo, *Paul Valéry y el mundo hispánico*, Madrid, Gredos, 1995, p. 145-152.

La polémique avec Guillén n'est qu'une des nombreuses controverses que Jiménez soutient avec le restant des citoyens de la République poétique durant ses dernières années en Espagne, avant son départ en exil. Un nouveau front, également dangereux et d'un caractère exactement opposé, va s'ouvrir contre lui avec la publication d'un manifeste « pour une poésie impure » rédigé par le chilien Pablo Neruda dans le premier numéro de la revue madrilène *Caballo verde para la poesía* (1935). Jiménez affronte maintenant un ennemi beaucoup plus proche de son propre camp, un poète qu'on ne peut cataloguer dans le clan des « littérateurs ». Il cherchera ses arguments à l'autre extrême de ses conceptions critiques : du côté de la *conscience*.

La première réplique paraît dans un article de presse de 1936 et fait appel à la responsabilité de l'écrivain tout en ridiculisant le manque d'expérience dans les ordres et contre-ordres programmatiques des générations successives³⁷. Des arguments plus révélateurs apparaissent dans la « caricature » correspondante, datée de 1939, où est appliqué à Neruda le célèbre *dictum* de « *gran mal poeta* ». C'est donc l'absence de contrôle littéraire et une grave incapacité d'expression que Jiménez met en avant maintenant, bien que reconnaissant les grandes qualités « natives » et « fatales » du Chilien. Neruda ne dit pas, il traduit ; c'est un « traducteur malhabile de lui-même et des autres » qui a été incapable d'écrire un seul poème qui fût organique ou unitaire. Le portrait s'articule autour d'une longue comparaison de Neruda avec un colporteur ou un quincaillier, amateur de collages, qui ramasserait ici et là une série interminable d'objets « impurs ». Selon Jiménez,

Il possède un stock de tout ce qu'il a pu rencontrer par ci par là dans son monde, une sorte de dépotoir ou même de tas d'ordures, où auraient échoué, au milieu des rebuts, des déchets, des détritiques, telle pierre, telle fleur, une ferraille encore utilisable, des choses encore belles. Il trouve la rose, le diamant, l'or, mais non le mot représentatif et capable de transmutation ; sa parole ne remplace pas le sujet ou l'objet ; elle transfère l'objet et le sujet, mais ni l'essence ni la substance. Le sujet et l'objet sont et ne sont pas là, car il n'ont pas été *entendus*.³⁸

37. «Cada hornada de amarillitos pollos poéticos y críticos viene piando la misma pipirigaña inconsecuente: "poesía pura, pi, poesía impura, pi pi". Poesía pura no es poesía casta ni noble, ni química, ni aristocrática, ni abstracta. Es poesía auténtica, poesía de calidad. Poesía que espresa de manera original, aguda, rara, directa, viva en suma, un fenómeno espiritual o material, objetivo o subjetivo, corriente o extraño, feo o hermoso, alto o bajo, estenso o breve» («Poesía pura» [1936], p. 193).

38. «Posee un depósito de cuanto ha ido encontrando por su mundo, algo así como un vertedero, estercolero a ratos, donde hubiera ido a parar entre el sobrante, el desperdicio, el detrito, tal piedra, cuál flor, un metal en buen estado aún y todavía bellos. Encuentra la rosa, el diamante, el oro, pero no la palabra representativa y trasmutadora; no suple el sujeto o el objeto con su palabra; traslada objeto y sujeto, no sustancia ni esencia. Sujeto y objeto están allí y no están, porque no están *entendidos*» («Pablo

Nous avons souligné le mot *entendus* («*entendidos*») : l'idée clé est ici « compréhension ». L'écriture de Neruda souffre d'un excès de naturel, de manque d'abstraction. En comparaison avec Guillén, un classique académique, disséqueur de textes, Neruda se situe à l'autre extrême des vices poétiques, dans le romantisme brut, l'expression incontrôlée et mal comprise, « réaliste » par manque d'idéalité et de contrôle. Jiménez, qui se vantait de mener le cheval Pégase simultanément à bride courte et à bride abattue, considère aussi que ce qui différencie le vers libre de Neruda de son propre vers « nu », c'est que dans celui de Neruda, il n'y a pas de conscience³⁹.

C'est donc en raison de la fidélité à sa propre « conscience » que Jiménez, durant ses dernières années en Espagne, en possession déjà d'un prestige littéraire solide et entouré par nombre de jeunes écrivains brillants qui l'admirent, affecte de rester sourd aux voix qui s'écartent de la sienne, restant insensible à ce qu'il y a de plus prometteur dans leurs manifestations premières. Voilà pourquoi la poésie hermétique de *Residencia en la tierra* (1925-1935) de Neruda, l'un des (rares) textes capitaux des avant-gardes hispaniques, n'a mérité de lui d'autre jugement que celui d'« insensée » («*disparatada*»). Il convient d'accorder à son crédit certaines rectifications publiques de ces jugements. Par exemple, dans la «Carta a Pablo Neruda» de 1942, l'Espagnol déclare mieux estimer les qualités intrinsèques de la poésie du Chilien grâce à une connaissance approfondie de son contexte américain natal, tout en réaffirmant ses propres options. Pour l'essentiel, il restera retranché derrière elles⁴⁰.

Cette conscience de Jiménez, capable de tout abstraire, assure une fonction cruciale dans son système critique. Il convient à présent de vérifier quelle place elle occupe dans ses textes poétiques et dans quelle

Neruda» {1939}, II, 2, p. 163). «Un poema entendido y escrito, traducido u orijinal, es una unidad organizada que Neruda no ha conseguido, a mi juicio, hasta ahora» (*ibid.*, p. 162).

V. «América sombría» [1943], p. 193-194.

39. «Rienda suelta y rienda corta a un tiempo, Pegaso. Este es mi asunto» ; «*Romanticismo (academicismo), clasicismo*. Hay dos dinamismos: el del que monta una fuerza libre y se va con ella en suelto galope ciego; el del que coje esa fuerza, se hace con ella, la envuelve, la circunda, la fija, la redondea, la domina. El mío es el segundo. Y añado, con la fuerza removiéndose dentro de mi abrazo: fuga perdida sin dominio de lo dinámico, es Romanticismo. (Dominio sin fuerza dentro, Academicismo.) Clasicismo, dominio retenedor de lo dinámico» (*Ideología*, 1565 et 855). Sur le «*desorbitado romanticismo*» de Neruda, v. *Libro de retratos, Obra poética*, 2005, II, 2, p. 164. De son côté, le poète chilien définit Jiménez comme le «*viejo niño diabólico de la poesía*» (*Confieso que he vivido*, Barcelona, Seix Barral, 1974, p. 167).

40. «Carta a Pablo Neruda» [1942], p. 254-255.

V. Juan Guerrero Ruiz, *Juan Ramón de viva voz*, II, p. 337 ; Andrés Soria Olmedo, «J.R.J., crítico de vanguardismo», dans Federico Bermúdez Cañete *et alii*, *Criatura afortunada*, Granada, Universidad de Granada, 1981, p. 214-230.

mesure elle contrôle effectivement ces autres composantes baroques, traditionnelles, romantiques et « métaphysiques » qui constituent les critères de ses jugements.

6.4 LES OMBRES DU SOLEIL

Équilibre et intégration en mouvement apparaissent ainsi comme les normes de l'univers poétique de Juan Ramón Jiménez. On pourrait objecter que cette universalité de Jiménez semble parfois trop subjective, et encore plus lorsqu'elle est exigée des autres poètes. Soulignons toutefois la vaste étendue de sa critique, sa poursuite d'une synthèse équilibrée, sa recherche constante de l'impossible dixième muse dans l'entrecroisement des styles des neuf autres. Cette sorte de syncrétisme se déploie parallèlement à son aspiration à devenir l'« Andalou universel », un écrivain « complet » aussi bien sur la scène de son temps que sur la plus vaste scène de l'histoire future de la poésie espagnole. Ce projet ne saurait aboutir qu'au sein d'une poétique d'hybridation. Mais l'articulation de filiations littéraires différentes au cours de la constitution de l'« Obra en marcha » n'a peut-être pas été suffisamment appréciée dans la description de son œuvre, où elle apparaît plutôt sous forme de reproches alternatifs et parfois incompatibles. Pour quelques-uns, Jiménez, baroquisant et obscur, pèche par verbalisme rhétorique : tel est le sens du commentaire de Luis Cernuda à propos de « Volcán errante », un hymne au Soleil au début presque caldéronien ; tandis que d'autres, comme Ramón Gómez de la Serna, notent les risques du penchant du poète pour le populaire et le sentimental. C'est toutefois le reproche de baroquisme, associé à ceux d'obscurité et de difficulté, qui est devenu prééminent dans l'analyse de la poésie « nue » de Jiménez. Il s'agit maintenant de confronter cette description partielle au caractère hybride de sa poésie « abstraite », au fil de quelques annotations et remarques à une courte série de textes, depuis le *Diario* de 1916 jusqu'au « *tercero mar* » de *Dios deseado y deseante* ⁴¹.

À l'évidence, il est difficile de résumer un monde poétique riche, étendu et avec de vastes régions mal explorées. Antonio Sánchez Romeralo, qui attire l'attention sur ces risques, propose la synthèse thématique qui nous paraît la plus convaincante. Selon cet auteur, la matrice de l'œuvre de Jiménez consiste en une absence, un creux ou un désir insatisfait, qui reçoivent différents noms, dont le dernier, à un moment précis où la quête est tenue pour terminée, est « *dios* », un dieu

41. V. Luis Cernuda, « Estudios sobre poesía española contemporánea » [1957], p. 151 ; Ramón Gómez de la Serna, « J.R.J. », *Retratos contemporáneos*, Madrid, Aguilar, 1989, p. 51-55 et 64. Sur la difficile réception de Jiménez, v. José Luis García Martín « Una historia secreta: J.R.J. y la poesía española de posguerra », dans Pilar Gómez Bedate (ed.), *Estudios sobre J.R.J.*, Mayagüez, Universidad de Puerto Rico, 1981, p. 195-226.

qui n'est celui d'aucun credo particulier, mais une beauté indéfinie, immanente, intériorisée, concentrée sur elle-même⁴². De son côté, Antonio Sánchez Barbudo considère que certains poèmes mélancoliques, aux tonalités funèbres, où le poète imagine son absence, peuvent apparaître comme la préfiguration de sa thématique centrale. Succède à ces manifestations une variante plus abstraite, déjà dans les *Sonnets spirituels* de 1914-1915 : l'élaboration du néant («*nada*») comme corrélat du monde, et très vite du tout («*todo*»). Peu après, les jeux conceptuels entre *todo* et *nada*, seuls ou associés à des sous-thèmes secondaires – le ciel, la mer, l'âme, l'oiseau, l'œuvre – organisent le récit des relations du poète avec l'absolu dans des cycles d'angoisse, de crainte, d'ascension, d'extase, de chute ; ils prolifèrent ensuite, à partir d'*Eternidades* et, surtout, dans la poésie publiée en exil, plus obscure, de *La Estación total* à l'ensemble de livres qui composent aujourd'hui *Lírica de una Atlántida*⁴³.

Pour sa part, le poète, dans quelques aphorismes d'*Ideología*, avait défini le thème de sa poésie comme la vision des ombres du soleil :

Un dieu funèbre. Pourquoi ai-je toujours été et continue à être (je me le demande) un être triste ? et pourquoi n'écris-je généralement que des choses tristes ? Je me réponds parfois que c'est parce que mon destin est de toujours voir dans le soleil, le charbon et l'ombre, plutôt que le feu et la lumière ; parce que c'est le soleil qui apporte l'ombre à la vie ; parce que je considère que le soleil, ce dieu supposé de l'allégresse générale, a toujours été et reste pour moi un dieu funèbre, mon ancêtre lointain le plus visible et, par conséquent, mon dieu le plus naturel. Et comment être gai, comme d'autres le sont, alors que je me sens éclairé chaque jour par un dieu de charbon ?⁴⁴

Une technique habituelle chez Jiménez est patente dans l'extrait que nous venons de citer : le penchant presque mécanique à voir, dans

42. V. Antonio Sánchez Romeralo, «J.R.J.: el argumento de "la obra"», dans *Homenaje a J.R.J., Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 376-377-378, 1981, p. 473-484. Romeralo signale les origines platoniciennes et augustinienne de cette conception esthétique.

43. V. Antonio Sánchez Barbudo, *La Segunda época...*, p. 15-47, 62-70, 79-92, 119 et suiv. ; Ángel Luis Luján Atienza, «"Yo me moriré, y la noche..." Enunciación e idolopecta en *Arias tristes*», *Dicenda*, 20, 2002, p. 213-228.

44. «*Un dios funebre.* ¿Por qué he sido siempre y soy un triste (me pregunto) y por qué escribo jeneralmente triste? A veces me respondo que es porque yo tengo el sino de verle siempre al sol el carbón y la sombra más que el fuego y la luz; porque la sombra de la vida la da el sol; porque el sol, supuesto dios de la alegría jeneral, ha sido siempre y es para mí un dios funebre, mi antepasado lejano más visible y, por lo tanto, mi dios más natural. ¿Y cómo ser alegre, como otros lo son, sintiéndome alumbrado cada día por un dios de carbón?» (*Ideología*, 3383). «Muchos han hablado del porqué de mi tristeza, incomprensible, dicen, de toda mi obra. Una cosa tan sencilla. Toda la tristeza elejiaca, amarilla, dorada, poniente, de mi obra es sólo afán inútil de eternidad, pena de morir; y dejar a la tierra amada» (*ibid.*, 3349).

V. Julia Kristeva, *Soleil noir*, Paris, Gallimard, 1989.

les objets, leurs compléments ou leurs contraires. Jiménez dit avoir un esprit kaléidoscopique : «*Tengo por cabeza un calidoscopio*». Anti-thèses, oxymores, paradoxes, hypallages, comparaisons à propos des sujets « abstraits », sont les procédés combinatoires dont le poète souligne l'importance dans l'œuvre de Baudelaire ou d'Antonio Machado, sans malheureusement s'étendre sur le sujet. Or, le jeu abstraitif avec les corrélations suscitées par les mots est aussi une méthode d'invention dans des courants jugés très éloignés du symbolisme, de la poésie mystique à la lyrique littéraire, du « conceptisme » à la poésie traditionnelle. Le soleil de Jiménez, avec les motifs qui lui sont associés (la nuit, la lumière, les ombres, les deux crépuscules, les chants matutinaux ou nocturnes de l'oiseau, double du poète, les éléments qui complètent le principe solaire : la terre, la mer, le ciel) devient le symbole inépuisable de son thème principal et la constante des combinatoires les plus variées⁴⁵.

Un examen approfondi des techniques de composition de la poésie « nue » excède le cadre de cette étude. Nous nous limiterons à quelques échantillons. Le premier correspond au moment de plénitude de Jiménez ; c'est le poème 88 d'*Eternidades* :

Je te sens ici en l'âme profonde et claire,
telle la lumière qu'une rose
d'elle seule refléterait
dans une eau courante...

Aux autres elles d'elle point ne t'emmène,
ni toi tu n'effaces, allant vers d'autres toi.

Tu es là, éternelle, en son immanence,
pareille, dans l'infinité de ton changement,
dans l'infinité de son changement,
tel le soleil qu'un rose
d'elle seule refléterait dans le courant.⁴⁶

Paul R. Olson a commenté ce poème dans ses contradictions. La rose du texte rejoint la longue série de fleurs fantastiques de l'œuvre de Jiménez, dont l'archétype ultime est la Rose mystique. Symbole d'une essence intemporelle, elle possède cependant un caractère dynamique, fluide et éphémère, comme son arôme même, et c'est pourquoi elle peut se déployer dans le temps, comme nostalgie du

45. Sur les «*imágenes transcendentales*» et la méthode associative selon Jiménez, v. *El Modernismo*, p. 55, 151, 163. Citation d'*Ideología*, 1664.

46. «Te siento aquí en el alma honda y clara, / cual la luz que una rosa / copiara sólo de ella / en un agua corriente... // Ni te lleva a las otras ellas de ella / ni, al irte tú a otras tú, te borras. // Estás, eterna, en su inmanencia, / igual, en lo sin fin de tu mudanza, / en lo sin fin de su mudanza, / cual el sol que una rosa / copiara sólo de ella en la corriente» (2005, I, 2, p. 405, trad. de Bernard Sesé, *Éternités. Eternidades*, Paris, José Corti, 2000, p. 113).

passé ou désir d'un futur inaccessible⁴⁷. Mais, dans ce poème, éternité et instant sont la même chose, ils s'inscrivent dans une relation spéculaire dans laquelle ils se définissent réciproquement. Amour et foi, triomphants et accomplis, dominent l'argument poétique, offrant un monde élémentaire et plein où les contraires – profondeurs de l'âme et hauteurs du ciel, principes masculin et féminin, eau, feu, terre et air – se fondent et se concilient. La simplicité du poème, avec un air néopopulaire perceptible dans le lexique et dans les variations de la structure rythmique, renforce ce symbolisme universel. Cependant, la répétition presque littérale d'un paradoxe, «*mudanza sin fin*», de longue tradition savante et « baroque », permet de détecter également dans le poème une filiation différente, à laquelle se juxtaposent d'autres ingrédients, comme les jeux avec les pronoms personnels – on peut rappeler, parmi d'autres exemples possibles, le poème 51 d'*Eternidades*, où Jiménez joue le même jeu («*Ante mí estás, sí. / Mas me olvido de ti, / pensando en ti*»). Outre un symbolisme mystique, on a pu ainsi caractériser le poème par sa complexité « conceptuelle »⁴⁸.

Un second exemple, appartenant au cycle poétique de l'exil, présente le thème de la lumière dans une perspective plus grave, qui deviendra fréquente dans les derniers poèmes de l'auteur. Il s'agit d'« Or insomniaque au creux de l'absolu » («*Oro insomne en el hueco de absoluto*»), inclus dans *En el otro costado* (II, 1) :

Maintenant, lumière tardive, tu dois être bien seule,
te détachant déjà de mes liens les plus chers,
ta pensée toute vers moi et pour moi seul,
sans foi, sans espérance et sans consolation ;
et tu iras vers le couchant pour t'évanouir,
avec pour unique joie celle de ton retour
(or insomniaque au creux de l'absolu)
à l'instant même où, en silence, ton soleil t'appellera,
et que tu ne pourras pas même un instant t'arrêter.

Là où j'ai demeuré seul si longtemps,
en attendant l'une de tes sœurs, ô lumière,
qui me vidait tout entier, absente,
lorsque à ton retour, lumière, tu nous divisais.⁴⁹

47. Paul R. Olson, *Circle of Paradox*, p. 67-109.

48. V. Miguel d'Ors, «Tiempo, muerte, salvación y poesía en *Eternidades*», dans Federico Bermúdez Cañete et alii, *Criatura afortunada*, p. 161 et suiv.

49. «Ahora, luz tardía, estarás sola, / levantándote ya de lo más mío, / pensando toda en mí y sólo en mí, / sin fe, sin esperanza y sin consuelo; / y te saldrás desvanecida a ocaso, / con la sola alegría de tu vuelta / (oro insomne en el hueco de absoluto) / cuando tu sol te llame ya, en silencio, / y tú no puedas ya más detenerte. // Allí donde yo estuve solo tanto, / esperando a una hermana tuya, luz, / que me deshabitaba todo, ausente, / cuando al volver tú, luz, nos separabas» (*Lírica de una Atlántida*, 1999, p. 45).

Le poème fait partie de cet ensemble de textes où il y a une figuration de l'absence, l'évocation d'un monde bien connu que pourtant on ne voit déjà plus, comme le célèbre «El viaje definitivo» («...Y yo me iré. Y se quedarán los pájaros cantando») ou l'«Elejía» CCXVI du *Diario* («Ahora parecerás joh mar lejano!»), deux textes qui partagent avec «Oro insomne en el hueco de absoluto» une formule introductive au futur hypothétique. Mais ce qui, dans l'élégie du *Diario*, est une célébration aigre-douce du pouvoir actuel de la création poétique et, dans «Le voyage définitif», une recreation mélancolique du futur prévisible d'un monde immédiat et aimable, est devenu, dans «Or insomniaque...», l'esquisse énigmatique d'un drame abstrait, joué sur une scène métaphysique par des allégories, et bâti exclusivement sur deux déictiques, le «Maintenant» et le «Là» qui commencent les deux strophes. C'est une lumière imprécise, «tardive», qui est la protagoniste – par délégation – du poème. C'est sur elle qu'on projette des émotions et des états d'âme dans lesquels nous reconnaissons les topiques crépusculaires de Jiménez : solitude, agitation, enthousiasme, attente et désespoir.

Le processus mystique d'identification entre sujet et objets, entre la conscience du poète et les éléments qui l'entourent, est déjà en marche, même si c'est ici sur un mode douloureux, qui n'a rien à voir avec le monde possédé dans le bonheur de *Dios deseado y deseante* : non un rêve de plénitude dans la beauté du monde, mais un concept négatif, l'insomnie, qui comme le «creux absolu» dans lequel il s'insère, rappelle les trous, les vides, les «gouttes du Néant» de la poésie de Mallarmé. C'est sans doute le paradoxe lentement développé dans les derniers vers – la solitude comme une compagne ignorée, l'absence comme une présence non reconnue – ce qui concentre l'efficacité du poème, grâce surtout à la métaphore familière («esperando a una hermana tuya, luz») qui montre l'unité des oppositions, la lumière étant désignée comme le revers indiscernable de l'ombre. Le poème refond ainsi dans un creuset original et personnel, mi-spirituel, mi-mystique, des éléments provenant du symbolisme du XIX^e siècle et des formules de texture populaire⁵⁰.

Un troisième et dernier exemple, «Une langue de feu, oui, pour finir, poètes ?» («¿Al fin poetas?»), appartenant également à *En el otro costado* (VII, 10) :

Notre mort n'est pas sous la terre
car elle nous tue en pleine lumière ;
nous mourons ici dans cette lumière,
sur les cimes dorées des frondaisons de la lumière.

50. V. Pilar Gómez Bedate, «J.R.J. en el otro costado», dans Aurora de Albornoz (ed.), *J.R.J.*, 1981, p. 77-82 et Antonio Sánchez Romeralo, «Prólogo» de J.R.J., *Poesías últimas escogidas (1918-1958)*, 1982, p. 23-37.

Nous revivrons profonds à plus de vie ;
la mort nous fera vivre
dans l'ombre, richesse et puissance,
des fraîches racines des arbres.

Nous n'avons pas été ce que nous sommes
jusqu'à un certain jour – qui ne fut pas non plus suprême ;
venus de l'ombre à l'ombre nous retournerons ;
l'ombre est notre foyer.

D'une graine éclos, et pour une seule fois,
nous sommes une autre graine ;
engendrer d'autres nous ne nous prolonge pas,
ce qui succède est une langue inattendue.

Une langue de notre nuance mythique
en printemps, une langue
de notre miraculeux accomplissement.

Une langue de feu, oui, pour finir, poètes ? ⁵¹

Le concept de réversibilité de la mort et de la vie, de même que les oxymores et les autres jeux verbaux qui l'expriment dans la poésie amoureuse ou mystique, ne sont pas nouveaux dans l'œuvre de Jiménez. À partir du *Diario*, il exploite les multiples corrélations de ses trois «*normas vocativas*», ses trois zones préférées de recherche lyrique : amour, œuvre et mort. Ainsi, dans plusieurs poèmes de la première poésie « nue », la mort apparaît comme une « vieille mère », comme une invisible compagne amoureuse, ou comme le complément nécessaire pour devenir ce que l'on est. L'œuvre (inachevée) est présentée comme une féconde pénétration de la mort dans la vie ⁵².

«¿Al fin poetas?» explore ce paradoxe à travers une description spatiale plus détaillée, par exemple dans l'épiphore de «*luz*» (v. 2-4),

51. «No está la muerte nuestra bajo tierra, / que nos mata en la luz; / aquí estamos muriendo en esta luz, / en las copas doradas de la luz. // Reviviremos hondos a más vida; / nos vivirá la muerte / entre la sombra rica y poderosa / de las raíces frescas de los árboles. // Ni fuimos lo que somos hasta un día, / ni ese día fue sumo; / de la sombra vinimos y a la sombra / volveremos; la sombra es nuestro hogar. // Nos abrió una semilla y otra somos, / y esto es sólo una vez; / enjendrar más iguales no nos sigue, / nos sigue una inesperada lengua. // Lengua de nuestro mítico mudarnos / en primavera, lengua / de nuestro milagroso cumplimiento. / ¿Una lengua de fuego, al fin poetas?» (*Lírica de una Atlántida*, 1999, p. 156, trad. de Claude Couffon, *Fleuves qui s'en vont*, Paris, José Corti, 1990, p. 97-99).

52. «La muerte es una madre nuestra antigua, / nuestra primera madre, que nos quiere / a través de las otras, siglo a siglo» (*Belleza* [XL] [1923], *Obra poética*, 2005, I, 2, p. 749) ; «¿Qué verás, qué dirás, adónde irás / sin mí? ¿No seré yo, / muerte, tu muerte, a quien tú, muerte / debes temer, mimar, amar?» («¿Cómo, muerte, tenerte?», *Poesía*, *ibid.*, p. 603) ; «Yo no seré yo, muerte, / hasta que tú te unas con mi vida / y me completes así todo; / hasta que mi mitad de luz se cierre / con mi mitad de sombra» («Cenit», *Belleza*, *ibid.*, p. 789) ; «¡Libro acabado, / caída carne mía, / labrador subterráneo de mi vida!» («Epitafio ideal», *Poesía*, *ibid.*, p. 642).

ou dans la répétition en écho de «*sombra*» (v. 11-12). La représentation du monde, réduite à ses composantes élémentaires – une terre fraîche et sombre où se dresse un arbre dont les feuilles sont dorées par le soleil – échappe pourtant à tout schématisme, peut-être par imprégnation de la tournure méditative que prend très vite le discours. Sur cette allure réflexive se moule l'imprévisible fluctuation métrique du poème, brisé par les enjambements, suivant un rythme très différent de la typique combinaison *cantabile* du cycle qui va du *Diario* à *Belleza*. Le paradoxe ne s'épuise pas dans sa simple énonciation ; au contraire, il déclenche une réflexion sur des questions d'ordre général, questions ultimes, qui s'étoffent et se déploient dans les vers centraux, au zénith du poème : «*de la sombra vinimos y a la sombra / volveremos, la sombra es nuestro hogar*». L'unique certitude de celui qui parle est ce feu sombre de la terre. Mais tout le reste ne réussit pas à s'évader du domaine de l'interrogation, en particulier ce langage « inattendu », « miraculeux », « mythique » : une «*lengua de fuego*» dans laquelle celui qui parle ne paraît pas mettre toute sa confiance.

Cependant, c'est la sensibilité religieuse qui prédomine dans le poème, une religiosité naturelle au sens large, où l'on peut reconnaître un mouvement d'identification avec la nature qui s'aiguïsera dans la dernière phase de la production du poète. Le mysticisme de Jean de la Croix, peut-être à cause du mélange de genres et registres qui le caractérise, est devenu le modèle poétique de Jiménez, et cela, bien avant les textes de *Dios deseado y deseante*, qui se situent explicitement dans la catégorie de la poésie religieuse⁵³.

Dans un ouvrage important, Ángel González a signalé la fonction de rédemption de la mort accomplie par le tournant mystique des dernières œuvres de Jiménez. Dans ces recueils, l'idée de l'avènement de l'homme comme Dieu de lui-même complète l'idée, fréquente au long des poèmes des années vingt, de l'Éternité obtenue grâce au poème. Dans les notes qui présentent les textes de *Dios deseado y deseante*, l'auteur décrit ainsi l'ensemble de sa trajectoire comme l'évolution successive d'une idée de la divinité dont les attributs fondamentaux sont la beauté et la conscience. On peut se demander jusqu'à quel point la dénomination de « conscience » convient à l'élan de doute qui se manifeste dans l'interrogation finale du poème que nous venons de transcrire⁵⁴.

53. V. Mercedes Juliá, *De la nueva luz: en torno a la poesía última de J.R.J.*, Huelva, 2010, p. 183-206.

54. «No es que yo haga poesía religiosa usual; al revés, lo poético lo considero como profundamente religioso, esa religión inmanente sin credo absoluto que yo siempre he profesado. [...] Es decir, que la evolución, la sucesión, el devenir de lo poético mío ha sido y es una sucesión de encuentro con una idea de dios. Al final de mi primera época, hacia mis 28 años, dios se me apareció como en mutua entrega sensitiva; al final de la

6.5 DES CRABES ET DES OISEAUX

La réunion du beau, du divin et du conscient est le corollaire des normes de Juan Ramón Jiménez, qui portaient, on s'en souvient, de l'équation qui identifie amour, religion et poésie dans les *Cartas literarias a una mujer* de Gustavo A. Bécquer. C'est toutefois le conscient qui semble prevaloir dans la dernière période de l'auteur, qui inclut *Espacio* (1941-1954) et les poèmes mystiques de *Dios deseado y deseante* (*Animal de fondo*), composés à partir de son dernier grand voyage par mer, en 1948. L'idée que l'écrivain se fait de ce principe de « conscience », mot très fréquent dans les textes tardifs, n'est pas univoque ni homogène. Prenons-en trois échantillons parmi les nombreuses occurrences figurant dans *Ideología* :

Dieu est ma forme. Mon œuvre poétique est ma conscience successive de l'univers. La conscience totale de l'univers est dieu, ou bien dieu est la conscience de l'univers total. Alors mon dieu est mon œuvre, parce que mon œuvre est ma conscience. Et si tous les jours je travaille à mon œuvre créatrice, car je travaille tous les jours, tous les jours je pose mes mains sur dieu, mon dieu donnant forme à mon dieu. Dieu est donc ma forme.

Pour le moment, à mon sens, et tant qu'on ne m'aura pas proposé un autre nom, le principe de tout c'est la Conscience, parce que c'est par la Conscience que nous savons ce que nous savons. Parce que la Conscience est supérieure au Verbe et à l'Action. C'est par la Conscience que nous savons également ce que sont le Verbe et l'Action et nous savons que dieu, mot, ne signifie rien de supérieur à Action, Verbe ou Conscience.

Dieu est à l'intérieur de nous, en immanence absolue. Mais chaque poète mystique a exprimé son dieu de façon différente. Ce qui revient à dire qu'aucune n'est la vérité absolue. Car tant la poésie que dieu sont, j'insiste, l'expression de l'ineffable, de l'indicible, et on ne peut l'exprimer que par des détours, des allusions, des symboles. Et la poésie est comme la religion, beauté de symboles, et non vérité.⁵⁵

segunda, cuando yo tenía unos 40 años, pasó dios por mí como un fenómeno intelectual, con acento de conquista mutua; ahora que entro en lo penúltimo de mi destinada época tercera, que supone las otras dos, se me ha atesorado dios como un hallazgo, como una realidad de lo verdadero suficiente y justo» («Notas» [1949] à *Animal de fondo*, maintenant «Prólogo» de *Dios deseado y deseante* [1948-1952], 1999, p. 259). V. l'éd. fac-similé préparée par Rocio Bejarano et Joaquín Llansó (Madrid, Akal, 2008). Sur le caractère personnel et poétique du Dieu de Jiménez, v. Bernardo Gicovate, *La Poesía de J.R.J.*, p. 171-194 ; Ángel González, *J.R.J.*, p. 161-189.

55. «*Dios es mi forma.* Mi obra poética es mi conciencia sucesiva del universo. La conciencia total del universo es dios, o dios es la conciencia del universo total. Entonces mi dios es mi obra porque mi obra es mi conciencia. Y si yo trabajo cada día en mi obra creadora, estoy trabajando cada día, tengo cada día puestas mis manos en dios, mi dios dándole forma a mi dios. Dios entonces es mi forma» ; «Para mí, por el momento, y

Dans le premier extrait, « conscience » paraît définie au moyen de sa juxtaposition à « univers » et à « œuvre », termes qui s'expliquent soit par d'autres références internes, soit par des allusions à de nouvelles notions, caractérisées à leur tour par un contenu vague, comme c'est le cas de « forme ». Dans le deuxième extrait, le concept de « dieu » (minuscule initiale) est glosé à nouveau, cette fois au moyen de la triade « Verbe » / « Action » / « Conscience », aux résonances lexicales partant dans des directions opposées. Bref, les descriptions que Jiménez fait du principe de conscience, de même que celles d'autres notions clés de ses textes critiques, sont frappées de circularité : elles s'appuient sur des mots qui reçoivent un sens particulier, personnel, dont l'élucidation dépend de troisièmes termes qui se trouvent dans la même situation.

Il est possible que Jiménez ait pensé, à juste titre, que la meilleure explication de ce qu'il entendait par conscience se trouvait dans quelques poèmes de *Dios deseado y deseante* qui s'attachent à en donner une définition. Mais en fait, ces descriptions de la divinité du conscient ne parviennent guère à effacer les doutes du lecteur. Malgré leurs intentions, elles ne cessent de renvoyer à d'autres notes, d'autres mots, d'autres noms⁵⁶. Sur ce dernier point, il est hors de question de soupçonner qu'un poète qui avait fait de l'exactitude un de ses idéaux stylistiques ait délibérément cherché à être évasif. Au contraire, comme le suggère le troisième aphorisme d'*Ideología* cité plus haut, ce sont les mots qui, dans la perspective de l'extase réalisée et accomplie, semblent à présent pleins, satisfaisants dans leurs *limites*, dans leur inexactitude et leur insuffisance même. Le langage extatique des poèmes de *Dios deseado y deseante* n'arrive donc jamais à bien circonscrire son objet ; il lui suffit d'initier un « brassage du vent linguistique », un mouvement indéfini des mots. On dirait que ce qui détermine leur sens, plus que leur structure sémantique ou discursive, c'est une conviction, une certitude inaltérée. Comme le suggère Michel de Certeau, la nature de l'expression mystique réside peut-être précisément dans une manière de

mientras no se me dé nombre mejor, el principio de todo es la Conciencia, porque lo que sabemos lo sabemos por la Conciencia. Porque la Conciencia es superior al Verbo y a la Acción. Por la Conciencia sabemos también lo que son el Verbo y la Acción y sabemos que dios, palabra, no significa nada superior a Acción, Verbo o Conciencia ; «Dios está dentro de nosotros, en inmanencia absoluta. Pero cada poeta místico ha espresado su dios de modo diferente. Esto quiere decir que ninguna es la verdad absoluta. Porque la poesía como dios son, insisto, la espresión de lo inefable, lo indecible, y sólo se puede espresar por rodeos, alusiones, símbolos. Y la poesía es como la relijón, belleza de símbolos, no verdad» (*Ideología*, 3757, 3758, 4101 ; v. aussi 3120, 3154, 3420, 4089 et *El Modernismo*, p. 95 et 131).

56. Par exemple : «Todos los nombres que yo puse / al universo que por ti me recreaba yo, / se me están convirtiendo en uno y en un dios. / El dios que es siempre al fin, / el dios creado y recreado y recreado / por gracia y sin esfuerzo. / El Dios. El nombre conseguido de los nombres» («El nombre conseguido de los nombres» [1949], p. 267).

parler particulière, dans cette loquacité circulaire autour de quelque chose qu'on ne parvient jamais à dire⁵⁷.

Et pourtant, quelques lignes de la préface à *Dios deseado et deseante* réussissent à attribuer un trait spécifique à cette imprécise « conscience », qui paraît d'une importance singulière : sa qualité d'immanence. Elle est (encore) là, toujours donnée. Non pas qu'elle soit « intériorisée » dans la conscience avide et toute-accaparatrice du poète, où, certes, elle habite aussi. Elle est à la fois en lui et dehors, donc en tout un chacun ; elle est une conscience interne et aussi « atmosphérique » (« *ambiente* ») précisément parce qu'elle demeure dans un domaine qui n'est pas transcendant, un domaine purement naturel et humain, par conséquent commun et, surtout, limité. On est donc plutôt dans l'impossibilité de concevoir où cette conscience ne se trouverait pas, dans l'impossibilité d'imaginer son « non-lieu »⁵⁸. Et, dans tous les cas, elle ne doit pas être confondue avec des croyances religieuses traditionnelles, avec un « *credo absoluto* » quel qu'il soit. Sur ce point, Jiménez, qui s'adresse à la divinité en personne, est catégorique :

Tu n'es pas mon rédempteur, tu n'es pas mon exemple,
ni mon père, ni mon fils, ni mon frère ;
tu es semblable et unique, le distinct et le tout ;
tu es le dieu de la beauté achevée,
ma conscience de la beauté.

Je n'ai rien à purifier.
Tout mon bagage
n'est que fondation pour cet aujourd'hui
où je te désire enfin ;
car tu es enfin là à mes côtés,
dans ma zone électrique,
comme l'amour plein l'est dans l'amour.⁵⁹

57. Michel de Certeau, *La Fable mystique*, I, Paris, Gallimard, 1995, p. 156-208.

58. Dieu est devenu pour Jiménez une «necesidad de conciencia interior y ambiente en lo limitado de nuestra morada de hombre. Hoy concreto yo lo divino como una conciencia única, justa, universal de la belleza que está dentro de nosotros y fuera también y al mismo tiempo. Porque nos une, nos unifica a todos, la conciencia del hombre cultivado único sería una forma de deísmo bastante» («Prólogo» [1949] de *Dios deseado y deseante*, p. 259-260). Selon Tomás Segovia, la dernière production de Jiménez est marquée par la découverte de la « vérité » du monde («Actualidad de J.R.» [1954], *Trilla de asuntos. Ensayos II*, México, UAM, 1990, p. 327).

59. «No eres mi redentor, ni eres mi ejemplo, / ni mi padre, ni mi hijo, ni mi hermano; / eres igual y uno, eres distinto y todo; / eres dios de lo hermoso conseguido, / conciencia mía de lo hermoso. // Yo nada tengo que purgar. / Toda mi impedimenta / no es sino fundación para este hoy / en que, al fin, te deseo; / porque estás ya a mi lado, / en mi eléctrica zona, / como está en el amor el amor lleno» («La transparencia, dios, la transparencia» [1949], p. 265).

Ce dieu conscient, désirant et désiré qui est à la fois mot, essence, action, forme – également « origine » et « principe » – est ainsi parvenu à réunir sujet et objet. Il peut se reconnaître n'importe où, il est capable de transférer son amour et ses états à toute personne ou chose. D'où les interprétations que fait Jiménez du mythe de Narcisse en de nombreux passages d'*Ideología* : un dieu qui, en se regardant lui-même, se découvre comme nature et décide par conséquent non pas de s'éliminer, mais de tuer sa « forme unique ». Pour cette raison, Narcisse, dieu et poète sont présentés dans d'autres textes comme équivalents : Jiménez soutient ainsi que pour écrire de la poésie, il faut devenir enfant, femme, homme et déité⁶⁰. Il semble peu pertinent de déterminer si cette forme de panthéisme l'est effectivement, ou s'il s'agit seulement d'une universalité apparente, d'une gigantesque sublimation née d'une subjectivité exacerbée. Comme le signale José Ángel Valente, tout comme les choses parlaient de Dieu aux poètes mystiques, elles parlent de lui-même à Jiménez⁶¹. L'univers, de la sorte, est aussi sa propre âme, c'est-à-dire l'espace construit par les poèmes qui lui ont donné la forme où elle demeure.

Cependant, dans ce « paradis sans espace ni temps » rempli d'une beauté perpétuellement distincte intervient un écho, une présence à l'écoute, une conscience réflexive ou critique qui se manifeste sous la forme d'une voix. Cette voix n'est pas celle d'un dieu, ni celle du poète non plus : c'est une instance irrépressible et autre, qui joue un rôle important dans plusieurs passages d'*Espacio*. Par exemple :

Au-dedans de moi il y a quelqu'un qui parle, parle et parle en cet instant. Je ne peux le faire taire, il ne peut se taire. Je veux être tranquille ce soir, ce soir de folle création (il ne permet pas qu'on le fasse taire, je ne lui permets pas de se taire). Je veux le silence dans mon silence, et celui-ci, je ne sais pas le faire taire, et il ne sait pas se taire non plus. Tais-toi, second moi, qui parles et qui ne parles pas comme moi ; tais-toi, que diable ! C'est comme le vent avec la vague ; le vent qui s'enfonce avec la vague immense ; la vague qui remonte immense avec le vent ; et quelle douleur d'odeur et de son, quelle douleur de couleur, et quelle douleur de toucher, de saveur d'espace abyssal ! D'espace abyssal !⁶²

60. «*En suma*. Narciso es el hombre que se encuentra con él en la naturaleza: un espejo del agua, por ejemplo, y quiere dejar de ser el individuo aparte; es el poeta que quiere su eternidad en toda la naturaleza metamorfoseante; el dios, en suma, que quiere ser toda la naturaleza. Por eso es homicida de su forma única, no suicida de su espíritu jeneral» (*Ideología*, 3901 ; v. aussi 3659).

61. V. José Ángel Valente, «J.R.J. en la tradición poética del medio siglo», dans *Las Palabras de la tribu*, Barcelona, Tusquets, 1994, p. 83-93, et Howard T. Young, *The Line in the Margin*, 1980, p. 235.

62. «Dentro de mí hay uno que está hablando, hablando, hablando ahora. No lo puedo callar, no se puede callar. Yo quiero estar tranquilo con la tarde, esta tarde de loca

On ne saurait trop insister sur la nouveauté de ce poème : les thèmes de toute l'œuvre de Jiménez réapparaissent brassés dans un flux verbal apparemment oral ou automatique, mais profondément structuré, aux rythmes et textures variables – plus lyriques dans le Deuxième Fragment, bien plus proches de la prose dans la plupart de la Troisième Strophe, la seule qui n'est pas parue sous forme de vers – et mélangeant autobiographie, citations, anecdotes, sentences ou jeux de mots. Octavio Paz a interprété ce texte, extrêmement riche, comme une récapitulation par Jiménez de sa longue vie artistique depuis la perception du silence « in-signifiant » de la nature ; selon d'autres critiques, *Espacio* parle de l'échec final de l'entreprise de création⁶³.

Mais cette dernière grande œuvre de Jiménez constitue surtout un laboratoire poétique, la véritable quête d'une forme expressive ultime. Et en effet, le dénouement d'*Espacio* présente l'interpellation dramatique de la « conscience » par une voix qui se sait moribonde. L'épisode terminal reste ouvert de façon intentionnelle, car le poème conclut, comme « Une langue de feu... », précédemment cité, par une interrogation sans réponse. Voyons un moment du dénouement du Troisième Fragment, paru isolé en 1953 à Buenos Aires sous le titre de « Légende d'un héros creux », « Leyenda de un héroe hueco ». Le passage se déroule dans une atmosphère de cauchemar : le protagoniste rêve qu'il affronte une armée de crabes sur une plage ; il prend l'un d'eux avec son crayon, il le fait tourner, puis l'écrase. Au récit de l'aplatissement de l'« héroe hueco » succèdent les réflexions où le crabe se révèle comme le reflet inquiétant de la voix qui énonce le poème :

Je souffrais parce que j'étais à la fois le cancre et un géant qui n'était pas uniquement moi et qui m'avait piétiné et écrasé. Comme je me sentais immensément vide et monstrueux de vacuité hérissée, sous ce soleil pesant de midi sur les plages désertées. Désertées ? Quelqu'un venait, plus grand que moi et que ce nouveau moi, et en même temps, je touchais au soleil avec mon vide immense ; et le soleil le faisait fondre tandis que mon ombre infinie m'entraînait dans la mer où je me

creación, (no se deja callar, no lo dejo callar). Quiero el silencio en mi silencio, y no lo sé callar a éste, ni se sabe callar. ¡Calla, segundo yo, que hablas como yo y que no hablas como yo; calla, maldito! Es como el viento ese con la ola; el viento que se hunde con la ola inmensa; ola que sube inmensa con el viento; ¡y qué dolor de olor y de sonido, qué dolor de color, y qué dolor de toque, de sabor de ámbito de abismo! ¡De ámbito de abismo!) (*Espacio*, « Fragmento tercero », *Lírica de una Atlántida*, 1999, p. 108, trad. Gilbert Azam, *Espace*, Paris, José Corti, 1988, p. 71-73).

63. V. Octavio Paz, *El Arco y la lira* [1956], México, FCE, 1986, p. 94-95 ; Francisco J. Díaz de Castro, « *Espacio* como culminación de la poética de J.R.J. », *Poesía española contemporánea*, Málaga, Universidad de Málaga, 1992, p. 5-28. À propos de *Tiempo*, un projet parallèle à *Espacio*, v. « Introducción » d'Almudena del Olmo Iturriarte et « Introducción » de Mercedes Juliá dans J.R.J., *Obra poética*, 2005, II, 2, p. 1247-1264 et 1313-1321 ; Miguel A. Olmos, « *Espacio*, *Tiempo* : J.R.J. et les poétiques d'avant-garde », dans Isabelle Krzykowski et Cécile Millot (éds), *Expressionnisme(s) et avant-gardes*, Paris, L'Improviste, 2007, p. 251-262.

noyais dans une lutte immense, car la mer devait remplir tout mon vide. Révolution d'un tout, d'un infini, d'un chaos instantané de chair et de coquilles, de sable, de vague, de nuage, de froid et de soleil, tout devenant total et unique, Abel et Caïn, David et Goliath, le cancre et moi, le crabe et moi. Et dans l'espace de ce vide immense et silencieux, dieu et moi, nous étions deux. Conscience... Conscience, je te le demande, moi, le tiers, le déchu (M'entends-tu, conscience ?) : quand tu seras libérée de ce corps, quand tu te répandras dans l'inconnu (Qu'est-ce que l'inconnu ?), te souviendras-tu de moi avec un amour profond, cet amour profond que toi et mon corps vous êtes voués si pleinement, je le crois, avec une conviction double qui nous a fait vivre une existence aussi fidèle que celle d'un astre double quand il naît de deux astres pour n'être qu'un ? Et ne pourrions-nous pas être pour toujours ce qu'est un astre né de deux autres astres ? [...] Dis-moi encore : N'as-tu pas de peine de me quitter ? Et pourquoi faut-il que tu m'abandonnes, conscience ? N'as-tu pas aimé ma vie ? J'ai cherché ton essence. Quelle substance les dieux peuvent-ils donner à ton essence, que je ne puisse te donner moi-même ? Je te l'ai déjà dit en commençant : « Les dieux n'ont pas eu d'autre substance que celle que j'ai moi-même. » Et dois-tu t'en aller de moi, pour t'intégrer à un dieu, à un autre dieu que celui que nous sommes tandis que tu es en moi, comme dieu ?⁶⁴

Les implications de ce fragment final sont trop nombreuses pour que l'on puisse en donner plus qu'un compte rendu minimum. On a remarqué plus haut que le mysticisme de *Dios deseado y deseante* est un mysticisme rétrospectif : l'expérience de l'unité ou de la totalité est racontée comme une remémoration, comme quelque chose que la voix poétique a laissé derrière elle. La « conscience » interpellée dans

64. «Yo sufría que el cáncer era yo, y yo un gigante que no era sólo yo y que me había a mí pisado y aplastado. ¡Qué inmensamente hueco me sentía, qué monstruoso de oquedad erguida, en aquel solar empederniente del mediodía de las playas desertadas! ¿Desertadas? Alguien mayor que yo y el nuevo yo venía, y yo llegaba al sol con mi oquedad inmensa, al mismo tiempo; y el sol me derretía lo hueco, y mi infinita sombra me entraba al mar y en él me naufragaba en una lucha inmensa, porque el mar tenía que llenar todo mi hueco. Revolución de un todo, un infinito, un caos instantáneo de carne y cáscara, de arena y ola y nube y frío y sol, todo hecho total y único, todo abel y caín, david y goliath, cáncer y yo, todo cangrejo y yo. Y en el espacio de aquel hueco inmenso y mudo, Dios y yo éramos dos. Conciencia... Conciencia, yo, el tercero, el caído, te digo a ti (¿me oyes tú, conciencia?) Cuando te quedes libre de este cuerpo, cuando te esparzas en lo otro (¿qué es lo otro?) ¿te acordarás de mí con amor hondo; este amor hondo que yo creo que tú, mi tú y mi cuerpo se han tenido tan llenamente, con un convencimiento doble que nos hizo vivir un convivir tan fiel como el de un doble astro cuando nace en dos para ser uno? ¿Y no podremos ser por siempre lo que es un astro hecho de dos? [...] Dime tú todavía: ¿No te apena dejarme? ¿Y por qué te has de ir de mí, conciencia? ¿No te gustó mi vida? Yo te busqué tu esencia. ¿Qué sustancia le pueden dar los dioses a tu esencia, que no pudiera darte yo? Ya te lo dije al comenzar: "Los dioses no tuvieron más sustancia que la que tengo yo". ¿Y te has de ir de mí tú, tú a integrarte en un dios, en otro dios que éste que somos mientras tú estás en mí, como de Dios?» (*Lírica de una Atlántida*, 1999, p. 112-114, trad. de Gilbert Azam, dans J.R.J., *Espace*, 1988, p. 85-87).

Espacio semble différente : c'est une conscience dramatique et actuelle, une conscience disons méfiante – comme celle que l'on a vue à l'œuvre lors des corrections critiques du poète –, et qui prolifère et se multiplie au présent, dans la succession plurielle du flux de ses représentations. Face aux visions extatiques chantées dans *Dios deseado y deseante*, le principe de conscience est ici avant tout un espace de dialogue, le lieu où les mots croisent d'autres mots et engendrent un mouvement immobile. Chaque nom désigne et est désigné à la fois par tous les autres, dans un courant verbal auquel Jiménez s'adonne et ne s'adonne pas et qui, ne pouvant jamais finir, fait songer à la sentence de Peirce, d'après laquelle un signe est ce quelque chose par la connaissance duquel nous connaissons quelque chose de plus⁶⁵.

Dans cette perspective, la figure énigmatique du cancer, l'objet qui, dans sa concavité minime, inclut vertigineusement son bourreau, ses dédoublements hallucinatoires, la mer et le soleil qui les entourent, et enfin l'univers tout entier, devient porteuse d'un ensemble de sens positifs. Frère d'autres animaux et créatures de l'« abîme », comme le poète lui-même, dans son «*fondo de aire*», ou comme l'Aubépine avec laquelle il se trouve face à face dans «*Del fondo de la vida*», le poème initial du recueil *Una colina meridiana* (1942-1950), le *cáncer* d'*Espacio* représente bien le type d'images universelles et hybrides, symboliques en même temps qu'abstraites ou intellectuelles, que semble préconiser sa pensée critique et dont nous avons tenté de tracer l'emploi au fil de quelques-uns de ses poèmes. Duplication obscure et dissonante de l'oiseau qui dominait le Fragment premier, juxtaposition du minuscule et du majuscule, synthèse du plein et du vide («*del todo y de la nada confundidos*»), la figure du crabe est un excellent indice des règles qui gouvernent la composition d'*Espacio*, et le symbole final d'un univers mystérieux où tous les chemins mènent à Dieu⁶⁶.

65. "[A] sign is something by knowing which we know something more" (Charles S. Peirce, "Letters to Lady Welby", *Selected Writings*, ed. Philip P. Wiener, New York, Dover Publications, 1966, p. 390, 12 octobre 1904).

66. Dans une note, Jiménez établit le parallèle entre les motifs de l'oiseau et du crabe qui sous-tend la structure globale du poème : «Tema: 1ª estrofa ("Yo soy como los dioses, como dios"; lo que salva a dios y al hombre es el amor; *hay que amar*, como se puede, como sea, cada uno a su manera, a su modo de entender el amor. La belleza es el fin de la vida. El pájaro (alado) es mi hermano: canta y vuela. Vamos a hacer la eternidad. El pájaro es como dios. (Concluye esta estrofa con el pájaro. Con el cangrejo la tercera. Contraste. Por el pájaro y por el cangrejo voy a dios.)» (*Espacio*, ed. Aurora de Albornoz, 1982, p. 105).

V. aussi «Soy animal de fondo» [1949], p. 292-293. Pour d'autres significations du motif, v. Mercedes Juliá, *El Universo de J.R.J.*, 1988, p. 154-160 ; Almudena del Olmo Iturriarte, *Las Poéticas sucesivas de J.R.J.*, 2009, p. 178-181 ; Ana Recio Mir, *Símbolos e imaginario último de J.R.J.*, Huelva, Diputación Provincial, 2002.

6.6 ORBITES (CONCLUSION)

«Un dios en blanco», le poème qui termine *Dios deseado y deseante*, utilise l'image mallarméenne de la page vierge comme symbole de l'expérience de la totalité :

Une feuille toute blanche,
reflet d'une pensée en blanc,
tu es pour moi, et en elle tu palpites
à la couleur de mon temps, depuis cet enfant-dieu
que dans mon Moguer d'Espagne un jour je fus,
jusqu'à cet enfant-dieu que de nouveau je veux être
pour mourir, nouveau à jamais.⁶⁷

Quelles fonctions ont rempli les technologies de l'écriture dans le penchant de Juan Ramón Jiménez pour l'abstraction et la conscience ? Ce n'est pas dans le verbe mystique, itératif et confiant de *Dios deseado y deseante*, mais dans le flux de langage d'*Espacio*, parole rythmique inquiète et stationnaire à la fois, que se fait le mieux sentir l'incidence de l'écriture dans son œuvre. Dans *Espacio*, des impressions instantanées s'enlacent en cercle dans un continuum, un peu à la manière de cette beauté successive qui ne passe pas, que Jiménez imaginait comme Paradis, selon la citation mise en épigraphe à cette étude. L'oscillation entre la disposition en vers et la disposition suivie du texte de ce poème devient ainsi l'indice délibéré de sa matrice la plus profonde, fermée et ouverte à la fois. Autrement dit, c'est dans le fort impact du graphique dans certains aspects de ses œuvres qu'on peut le mieux apprécier le substrat oral de sa conception de la poésie. Au-delà d'*Espacio*, la tension entre l'oral et l'écrit affecte la totalité du travail de Jiménez, et cela tant de manière consciente, par exemple dans les expérimentations graphiques tardives, que de façon ponctuelle et instinctive, au point de rendre improbable, voire indésirable, la constitution finale de l'« Œuvre »⁶⁸.

67. «Una blanca hoja, / reflejo de una mente en blanco, / eres tú para mí, y en ella tú palpitas / con color de mi tiempo, desde aquel niñodíos / que en mi Moguer de España fui yo un día, / hasta este niñodíos que quiero otra vez ser / para morir, el nuevo siempre» («Un dios en blanco» [1954], p. 352).

68. Zenobia Camprubí témoigne de la gestation d'un des projets du cycle *Espacio* dans une entrée de son journal intime : «De pronto volví a pensar en su deseo original, espontáneo, de empezar un diario en el que anotar lo que se le ocurriera en el momento, dentro de ciertos límites. Su interés me hizo abrir los ojos y lo vi sentado en su sillón, con los ojos brillándole de placer y anticipación, y tuve la certeza de que eso era lo que él debía hacer y lo animé entusiasmada. Entonces se acercó a la mesa y empezó a escribir notas de prisa, como guía de su trabajo. [...] J.R. me pidió que lo mantuviera firme en su propósito, de volver él a vacilar. Esto va a ser difícil, él lo sabe» (*Diario 2. Estados Unidos (1939-1950)*, Madrid, Alianza y Universidad de Puerto Rico, 2006, p. 237-238, 5 décembre 1943).

Pour Jiménez, la dimension poétique fondamentale est de nature orale. Dans *Ideología*, l'écriture est conçue pour l'essentiel comme représentation du parler ; le livre n'est qu'un simple support de la parole. Ce qui n'exclut pas que le matériau graphique ne puisse contribuer à la configuration du sens du poème. Ainsi, lors de la première édition de *La Realidad y el deseo*, Jiménez salue la publication en un volume unique des poésies de Luis Cernuda, jusque-là dispersées, parce qu'un livre est comme un *vêtement* : il permet de voir des aspects inédits d'une personne préalablement connue. La composition typographique d'une œuvre est donc un facteur important dans le processus d'interprétation⁶⁹.

On peut reconnaître dans cette opinion le poète «*modernista*» qui imprime à l'encre violette ou verte, qui inclut des partitions musicales dans ses premiers livres, qui dessine des couvertures pour les revues qu'il dirige et surveille inlassablement la composition de ses œuvres dans les imprimeries. Mais, si conscient qu'il ait été de l'incidence du matériau graphique sur les styles du poème, son expérience linguistique la plus intime est de nature orale : auditive, vocale et rythmique. L'évocation récurrente chez Jiménez de la persistance du langage maternel dans le langage intérieur laisse peu de place au doute⁷⁰. Or, établir cette prééminence de l'oralité sur l'écriture ne veut pas dire grand-chose, car par définition le parler est inconscient et primaire, et l'écriture, une forme culturelle postérieure et apprise. Une description plus exacte de l'économie verbale de Jiménez doit souligner le fait que, dans son œuvre, les modes de production propres à l'oralité l'emportent, ou s'imposent, sur l'exploitation intense des possibilités offertes par l'écriture.

Deux constantes dans l'ensemble de son travail permettent de soutenir cette conclusion. Aucune référence directe n'a été faite à la première. Il s'agit de la «*directionnalité*» de la plupart de ses textes critiques, caractère auquel il faisait allusion en les considérant comme des «*réponses*». En effet, ces textes se trouvent, pour la plupart, inscrits dans un contexte dialogique, dans une situation de communication réelle. Lorsque ce n'est pas le cas, comme dans les aphorismes d'*Ideología*, le poète a souvent recours au subterfuge de l'apostrophe. Ses idées sont ainsi nées en «*réponse*» à de multiples destinataires,

69. «La obra reunida, la poética sobre todo, da una lección y un ejemplo distintos a los del libro individual; y la distinta impronta de una misma obra varía su sentido, como otro marco, otra ventana varían el de un cuadro y otro traje el de una persona. Estos cambios que se dicen exteriores y no lo son, descubren de manera sorprendente lados inéditos, realizan los mismos lados del ser y de la poesía» (c.r. de *La Realidad y el Deseo* [de Luis Cernuda] [1936], p. 252-253).

70. «La única persona que habla español, en español, el español que yo creo español, era mi madre, tan natural, tan directa y sencilla, cuya voz sigo oyendo debajo de la mía» («Sino de vida y muerte» [1961], p. 294).

réels ou imaginaires, passés ou futurs⁷¹. Quant aux trois essais majeurs, à l'origine des conférences, ils ont gardé certaines traces d'oralité – en particulier le troisième et dernier, où est déjà perceptible la fragilité croissante du poète. Parmi les autres pièces, et en laissant de côté quelques comptes rendus et articles, c'est le genre épistolaire qui prédomine : un écrit adressé à un destinataire particulier, pour une occasion précise, puis rendu éventuellement public – car le poète se vantait de ne pas toujours envoyer les lettres qu'il écrivait. De la sorte, le poète Tomás Segovia put célébrer en 1973, dans une librairie mexicaine, la réception d'une lettre adressée à lui vingt ans plus tôt, en réponse à un essai de jeunesse, avec un jubilatoire «*Me ha escrito Juan Ramón*»⁷². Bien sûr, d'autres reçurent leurs courriers ou leurs caricatures à temps. Dans tous les cas, pour exposer ses idées, Jiménez repousse l'énonciation abstraite et a-contextuelle, qui caractérise la communication écrite. Sa critique est indissociable de la situation où il la conçoit, dans un but précis, et c'est justement de cet ancrage dans le présent que, paradoxalement, elle tire aujourd'hui sa force particulière. Il semble révélateur, en ce sens, que les notes à la *Deuxième anthologie* se présentent comme une lettre de réponse à l'éditeur qui sollicite de l'écrivain un choix de poèmes, ou que le document le plus notable de la période de l'exil soit une lettre « À Luis Cernuda », dans laquelle Jiménez distingue un écrivain qu'il est en train de désigner implicitement comme son successeur. D'ailleurs, il était sans doute dans son droit quand il ne se préoccupait pas de publier ces messages en souffrance qu'il avait trouvé bon d'écrire. L'essentiel est que sa critique, écrite ou non, publique ou pas, ne puisse être conçue que comme une réponse, et de ce fait, dans un circuit dialogique, en situation, bâtie en fonction d'un interlocuteur, d'un lieu, d'un moment⁷³.

Ce qui nous conduit au second caractère que nous voulions mettre en avant, et qui affecte le processus interminable de réécriture de son œuvre. Dans les opérations que Jiménez appelait « correction », « dépuration » ou « validation », il s'avère difficile de discerner ce qui est conscient de ce qui vient de l'inspiration, entre l'autocritique et la « reviviscence ». Sans doute, le *projet* d'une œuvre totale, le Livre organique et définitif cherché par les symbolistes, est-il l'un des caractères qui relient le travail de Jiménez à la littérature moderne et au développement des technologies de l'écriture. Mais le poète, qui se

71. Par exemple Lucrèce, Léonard de Vinci, James Joyce, les poètes parnassiens, Jorge Guillén, un «*Tú quien seas*», ou le «*deficiente público español*» : *Ideología*, 3478, 3631, 3389, 1273, 3592, 3660, 4051.

72. Cité par Alfonso Alegre Heitzmann, J.R.J., *Epistolario I, 1898-1916*, Madrid, PRE, 2006, p. XXXVIII.

73. «*Respuesta concisa*. Nunca he atacado, el primero, a ningún hombre de valer superior ni inferior. Mis "ataques", cartas, epigramas, etc., han sido "siempre" respuestas. Las fechas lo dicen» (*Ideología*, 3550).

déclara à l'occasion partisan de déchirer ses papiers, eut toujours des difficultés à le faire : à de rares exceptions près, son travail de perfectionnement et de polissage devient une prolifération de variantes, de versions, de poèmes, parmi lesquels il n'arrive plus à faire un choix, ou qu'il faut penser à nouveau à «*corregir*». Jiménez fut sincère dans son travail de correction, et on lui doit des produits délicatement finis ; mais on ne peut éviter de constater que ses projets ambitieux et magnifiques s'arrêteront la plupart du temps à mi-chemin. Il est légitime de penser, puisque le poète lui-même s'exprime en ce sens, que l'imperfection de son travail de création ait pu être délibérée. Son attitude à l'égard des œuvres des autres est, d'après ses dires, exactement la même : lorsqu'il ne s'y intéresse plus, il s'en débarrasse. Sa bibliothèque possède donc le même caractère «*successif* » que son œuvre ⁷⁴.

La réécriture peut être conçue comme un pont entre un passé et un présent. Dans ses corrections, Jiménez sacrifiera toujours le premier au second. Poésie et vie sont pour lui la même chose ; les frontières entre le texte du poème et l'action de l'énoncer s'estompent peu à peu. Sauf que le poème, à son époque, est déjà conçu comme un objet d'écriture, tandis que l'action qui le génère, même si c'est par écrit, est chez lui le fruit d'une impulsion présente, actuelle, orale. La réécriture, telle qu'il la pratique, est en réalité une violation des droits du poème comme document ; un déplacement envahissant des modes de production de l'oralité sur le terrain de l'écriture. D'où peut-être aussi son exigence d'installation dans le présent ou cette répulsion instinctive à considérer l'Œuvre comme «*fermée* », comme un texte appartenant à l'Histoire et donc, inactuel. Chez Jiménez, l'écriture accroît les capacités du langage, mais ne les oriente pas, ou ne les réadapte pas, vers les modes suppléants, de substitution, qui lui sont propres.

Cependant, Jiménez est graphomane : il aime conserver soigneusement tous ses papiers – mais pas toujours ses brouillons poétiques, selon le témoignage de sa femme, consciente de leur valeur économique potentielle. Il ne perd pas non plus une occasion de consigner n'importe quelle opinion ou idée : il écrit comme on parle, dans le sens quantitatif de l'expression. Le résultat, on le sait, est une énorme masse, non classée, de livres, articles, feuilles, documents, lettres, notules, phrases et textes divers, fréquemment en référence interne les uns par rapport aux autres : une œuvre protéiforme, en processus effectif de métamorphose, à la fois déjà en ruine et encore en cours de germination. Jiménez imaginait pour son travail une lecture semblable à celle que l'on fait de livres infinis, comme la Bible : une lecture discontinue, naturelle et faite au hasard, guidée par le plaisir esthé-

74. «Yo vendo los libros que compro cuando caen en mi desgracia y no los quiero ya. Mi biblioteca es sucesiva como mi obra. Cuando el libro que cae es regalado, lo quemo o lo doy, no lo vendo» (*Tiempo* {1941}, II, 2, p. 1353).

tique, par les « émanations » toujours imprévisibles de la beauté poétique ⁷⁵.

Dernier exemple de cette accommodation particulière des économies linguistiques orales et écrites : la « mise en prose » de l'un des textes de *Piedra y cielo*. Dans la version parue en 1919, le poème n'avait pas de titre :

Quisiera que mi libro
fuese, como es el cielo por la noche,
todo verdad presente, sin historia.
Que, como él, se diera en cada instante,
todo, con todas sus estrellas; sin
que niñez, juventud, vejez quitaran
ni pusieran encanto a su hermosura inmensa.
¡Temblor, relumbre, música
presentes y totales!
¡Temblor, relumbre, música en la frente
—cielo del corazón— del libro puro! ⁷⁶

Voici la version de *Leyenda*, 1956, intitulée «Todo verdad presente sin historia», d'après le vers 3 du poème de 1919 :

Quisiera que mi canto con mi cuento fuese, como es el cielo por la noche, verdad presente sin historia.
Que, como él, se diera del todo en cada instante, con todas sus estrellas, sin que niñez, juventud, vejez quitaran ni pusieran desvelo a su hermosura inmensa.
Y fuera todo traslaticio en su igualdad, todo fugaz sin ser notado, todo jirado en órbitas eternas.
¡Temblor, relumbre, música parciales y totales! ¡Temblor, relumbre, música en la frente (cielo del corazón) del canto sumo! ⁷⁷

En dehors des conventions diacritiques et d'altérations de détail, il y a entre les deux versions certains changements lexicaux intéressants, notamment les deux remplacements de « livre » par « chant », au début et à la fin du poème. Il est curieux de noter que l'emphase sur la

75. «Ni lo deseo. No pretendo que mi escritura se lea seguida, ni lo deseo. Mi gusto es hacerla biblia, digo libro donde, aquí y allá, encuentre siempre el que la lea al azar y como sorpresa contajiosa, líneas de belleza» (*Ideología*, 1706 ; v. aussi 1481 et 3889. Sur Jiménez et les papiers, v. Zenobia Camprubí, *Diario I*, p. 338).

76. « Je voudrais que mon livre / fût, comme est le ciel la nuit, / tout vérité présente, sans histoire. // Que, comme lui, tout se donnât, à chaque instant, / avec toutes ses étoiles ; sans / qu'enfance, jeunesse, vieillesse enlèvent / ou ajoutent nul charme à sa beauté immense. // Frémissement, leur vive, musique / présents, totalement ! // Frémissement, leur vive, musique, au front / — ciel du cœur — du livre pur ! » (trad. de Bernard Sesé, *Pierre et ciel (1917-1918)*, Paris, José Corti, 1990, p. 279).

77. D'après Diego Martínez Torrán, «Variantes poemáticas de *Piedra y cielo*: de la *Segunda antología a Leyenda*», dans *Homenaje a J.R.J., Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 376-377-378, 1981, p. 800-809.

nature *chantée* du texte coïncide avec sa «*prosificación*». Certes, le poème, en tant que «*poème écrit*», possède un aspect complètement différent dans ses deux versions. Or, sa structure en tant que chant est à peine changée. Les appuis syllabico-accentuels, avec une déviation minimale, se maintiennent autour de la combinaison et de l'alternance de mètres impairs – heptasyllabes, ennéasyllabes, hendécasyllabes et «*alejandrinos*». La version de *Leyenda* ne modifie radicalement que la représentation graphique de l'un des éléments rythmiques, la pause du vers. En contrepartie, elle augmente et accentue un autre élément rythmique, un second type de pause, la strophique. On dirait que dans la dernière version de Jiménez, la fonction de principe rythmique dominant a été déplacée du vers à la strophe (ou à la période). En fait, c'est la strophe ou la période (la phrase), l'élément qui dirige l'expansion du poème dans son nouveau troisième paragraphe. En réalité, la «*mise en prose*» de ce texte semble approfondir les expérimentations visuelles de la poésie «*nue*», mais en partant de la phrase et non du vers : rappelons l'aversion de Jiménez envers l'emphase sur les pauses des mauvais récitants. Comme dans les années vingt, l'écriture procure ici les instruments nécessaires pour implanter visuellement un principe rythmique différent, autour duquel peut se structurer le reste d'éléments métriques. Dans ces expérimentations, on peut trouver une volonté tant provocatrice que pédagogique. Mais ce que Jiménez cherche avec cette manipulation des conventions graphiques, c'est surtout à doter son œuvre d'un lyrisme plus pur. Il s'agit, au fond, de la même mécanique qui anime tout le processus de réécriture de l'«*Œuvre*» : l'utilisation de l'écriture comme un levier pour arracher des éclats de beauté à la parole, dans une parfaite indifférence, innocente et ancienne, au fait que les mots soient ou ne soient pas les mêmes.

Juan Ramón Jiménez avait fait l'éloge chez Mallarmé de l'idéal d'un poème abstrait qui aurait été comme la contemplation de la sphère céleste, à la fois instantanée et éternelle, comme le chant que l'on poursuit dans le poème transcrit. L'emblème de cet idéal dans son œuvre n'est autre que l'orbite, toujours une et toujours différente, incapable d'atteindre le centre qui la détermine. Le caractère interminable et cyclique de l'orbite semble en adéquation avec celui des productions poétiques guidées par une économie linguistique orale : ignorantes de leurs propres répétitions, incapables de concevoir quelle peut être leur identité littérale, pleinement installées dans l'actualité discrète où elles se situent, dépourvues de début et de fin. Pour la réalisation de ce projet sans limites, «*la dépuración constante de lo idéntico*» («*la depuración constante de lo mismo*»), le poète disposa des instruments fournis par l'écriture, qui lui ont permis de chercher indéfiniment, dans les mêmes sujets, dans les mêmes poèmes, l'autre,

l'étonnamment beau. Les technologies graphiques participent ainsi à un programme littéraire qui leur est peut-être étranger. C'est pourtant grâce à elles que le travail de Jiménez parvient à une splendeur et une intensité jusqu'alors rarement atteintes ⁷⁸.

78. «Somos andarines de órbitas. No podemos llegar a fin alguno. Ni, es claro, a nosotros mismos» (*Ideología*, 2226 ; citation de la préface du *Diario de un poeta, Obra poética*, 2005, I, 2, p. 55).

TROISIÈME PARTIE

INTÉRIEURS DE L'ÉCRITURE :
JORGE GUILLÉN



Jorge Guillén en 1973.

INTÉRIEURS DE L'ÉCRITURE

Insinuada línea
 Visible apenas sobre su secreto
 Retirado, recóndito, profundo
 «Al margen de Mallarmé»

Langage, poésie, poème. — Poésie et conscience. — Vue, toucher, foi. — Histoire et casuistique. — Intelligence textuelle.

Lors d'un entretien accordé à Claude Couffon en 1962, année de parution de son travail critique le plus ambitieux, Jorge Guillén déclare que si tout poète cache nécessairement en son sein un critique, dans son cas ce dernier a toujours été sacrifié au poète. Cependant, *Lenguaje y poesía: algunos casos españoles*, l'œuvre en prose la plus élaborée de Guillén, englobe, vers la fin d'une carrière académique que l'on peut qualifier de brillante, une vision large et profonde de toute l'histoire de la poésie espagnole. Ce livre réunit les conférences « Charles Eliot Norton » données par le poète espagnol pendant l'année académique 1957-1958 à l'Université Harvard. Ces conférences représentent un résumé de son enseignement, une synthèse des études auxquelles il s'était consacré dès 1920, au moment même où l'hispanisme s'implantait comme discipline. Par ailleurs, le texte de cet ouvrage n'est pas dépourvu de qualités littéraires, comparables à celles qui ont fait de *Cántico* (1919-1950) un des chefs-d'œuvre de la poésie contemporaine ¹.

1. Une version anglaise de *Lenguaje y poesía* fut publiée sous le titre *Language and Poetry. Some Poets of Spain*, Cambridge, Harvard University Press, 1961. Jorge Luis Borges (1967-1968) et Octavio Paz (1971-1972) succédèrent à Guillén dans les conférences Norton. V. Claude Couffon, *Dos encuentros con J.G.*, Paris, Institut d'Études Hispaniques, s.d., p. 29.

Lenguaje y poesía présente une version définitive de travaux préalables. L'article le plus dense et le plus long de la série reprend plusieurs arguments de *Notas para una edición comentada de Góngora* (1925), thèse de doctorat restée longtemps inédite. On sait qu'un portrait de Góngora trônait sur le bureau du poète. Des études philologiques sur la poésie espagnole classique et des essais sur la littérature contemporaine, écrits à partir de 1936, complètent le corpus critique de Guillén. À cela il faut ajouter d'autres textes : d'abord, une série d'articles de presse écrits dans le Paris de l'entre-deux-guerres alors qu'il occupait les fonctions de lecteur à la Sorbonne, publiés plus tard sous le titre de *Hacia «Cántico»* ; ensuite un travail de jeunesse sur le « biographisme » dans la critique littéraire, intitulé *El Hombre y la obra* (1917), grâce auquel Guillén obtint le poste de lecteur et dont l'original est conservé à la bibliothèque de l'Institut d'Études Hispaniques ; enfin, un mémoire inédit sur Nicasio Álvarez de Cienfuegos, poète du XVIII^e siècle, plus une courte série d'autres travaux, tous composés en 1925 en vue de l'obtention d'une chaire de littérature espagnole².

Dans de nombreuses lettres à son ami Pedro Salinas, Guillén manifeste son manque d'intérêt pour une critique privée de qualités littéraires intrinsèques. Ainsi, à l'occasion des quelques cours donnés vers 1950, dans le climat strictement philologique du Colegio de México, peu propice à des interprétations « poétiques », Guillén reconnaît avoir été surpris par le succès de sa méthode pédagogique, orientée vers le *close reading* du texte : « Je ne comprends pas pourquoi on tolère mes cours, des cours qui incluent des éléments d'érudition et historiques, mais qui aboutissent à la lecture, à une lecture fervente des textes eux-mêmes »³. En 1925 déjà, dans un mémoire succinct qui portait sur le concept de littérature espagnole et ses méthodes d'enseignement, il s'est montré fortement conscient de

2. La critique de Guillén a été éditée par Francisco J. Díaz de Castro, *Obra en prosa*, Barcelona, Tusquets y Fundación J.G., 1999. Sauf indication contraire, nous citons *Lenguaje y poesía* et la plupart des essais de Guillén par cette édition (voir bibliographie p. 35-42). Le reste du corpus est composé de *Notas para una edición comentada de Góngora* {1925}, ed. Antonio Piedra et Juan Bravo, Valladolid, Fundación J.G. y Universidad de Castilla La Mancha, 2002 ; *Cienfuegos. Investigación original de la oposición a cátedra de lengua y literatura españolas (1925). Y otros inéditos*, ed. Guillermo Carnero, Valladolid, Fundación J.G. y Universidad de Valladolid, 2005. Le mémoire des années 1910 et les articles des années vingt ont été édités par Kay M. Sibbald, *Hacia «Cántico». Escritos de los años veinte*, Barcelona, Ariel, 1980 ; *El Hombre y la obra*, Valladolid, Centro de Creación y Estudios J.G. y Diputación de Valladolid, 1990. Pour une description du bureau de Guillén vers 1975, v. l'introduction de Reginald Gibbons et Anthony L. Geist à J.G., *El Poeta ante su obra*, Pamplona, Peralta, 1980.

3. «Yo no sé cómo me toleran mis clases –con erudición, con historia– pero resueltas en lectura, fervorosa lectura de los textos mismos» (Pedro Salinas et J.G., *Correspondencia*, p. 543, 2 novembre 1950).

la dimension esthétique du texte que le critique doit ajouter à l'orientation historique et documentaire de ses études⁴. Et c'est sans doute parce que les essais de Guillén sont à l'intersection des conventions de l'étude académique et d'une écriture dense, efficace et à maintes reprises poétique, qu'ils n'ont guère attiré l'attention des chercheurs. Les études sur ses idées théoriques se sont centrées sur les articles de journaux réunis dans *Hacia «Cántico»*, mais elles visent surtout l'évolution de sa poésie. *Lenguaje y poesía* n'a encore jamais fait l'objet d'une analyse de fond, même si l'on peut trouver quelques comptes rendus, quelques articles élogieux et d'autres mentions indirectes que l'on doit à l'importance de Guillén dans le panorama littéraire espagnol du XX^e siècle⁵.

7.1 LANGAGE, POÉSIE, POÈME

En 1907, Miguel de Unamuno intitule encore son premier recueil de vers *Poesías*. L'histoire de la consolidation du mot *poema* – car le poème, lieu d'intersection entre le « langage » et la « poésie », est l'objet de la critique de Guillén – comme désignation de l'unité basique dans la littérature contemporaine, reste à écrire. Face à l'amplitude du mot *poésie*, et en opposition avec d'anciens usages savants de *poema* indiquant l'envergure d'un texte de fiction, l'objet d'étude de Guillén semble un objet nouveau. Pour caractériser les aspirations créatrices des poètes des années vingt, Guillén emploie d'autres formulations surprenantes, apparemment tautologiques, telles que « poème poétique » (*«poema poético»*) ou « langage de poème » (*«lenguaje de poema»*). Ces dénominations suggèrent un effort

4. «[L]a Historia de la Literatura se refiere rigurosamente a la palabra en su tratamiento artístico: obras de poesía –versos, teatro, novelas– y aquellas otras obras en que la expresión vale por sí misma, rebasando las exigencias útiles» («Lengua y literatura españolas. Concepto» [1925], p. 297).

V. Guillermo Carnero, «Estudio preliminar», 2005, p. 42-43 et 84.

5. Fernando Lázaro Carreter, «J.G.», 1990, p. 180-199 ; Jonathan Mayhew, «J.G. and the insufficiency of poetic language», *PMLA*, 106-5, 1991, p. 1146-1155 ; José M. Pozuelo Yvancos, «Poesía y crítica en J.G.», dans Francisco J. Díez de Revenga y Mariano de Paco, *La Claridad en el aire*, p. 253-269 ; «La poética y la crítica literaria de J.G.», dans Antonio Piedra y Javier Blasco (eds.), *J.G., el hombre y la obra*, Valladolid, Universidad de Valladolid y Fundación J.G., 1995, p. 197-219. Pour une vision générale, v. Francisco Rico, «La crítica de J.G.», *Los Discursos del gusto*, Barcelona, Destino, 2003, p. 17-23. Kay M. Sibbald a étudié certains aspects de l'œuvre critique : «J.G. y las letras inglesas», dans Francisco J. Díez de Revenga y Mariano de Paco, *op. cit.*, p. 311-329 ; «Kulturkritik: T.S. Eliot, J.G. and P. Salinas», dans Kay M. Sibbald and Howard T. Young (eds.), *T.S. Eliot and Hispanic Modernity (1924-1993)*, Boulder, SSSAS, 1994, p. 47-62 ; «Texto y contextos de la obra juvenil de J.G.: *El Hombre y la obra*», dans Mariana Genoud (ed.), *J.G. Recuerdo y homenaje*, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 1994, p. 67-84. Sur *Lenguaje y poesía*, v. Howard T. Young, «J.G. and the language of poetry», *Hispania*, XLVI, 1, 1963, p. 66-70 ; Giorgio Chiarini, «La crítica literaria de J.G.» [1964], dans Biruté Ciplijauskaitė (ed.), *J.G.*, 1975, p. 169-179.

linguistique de la part de Guillén pour conceptualiser une expérience littéraire particulière.

Cette approche est difficile à comprendre si on ne l'associe pas à la période de sa formation d'écrivain. Dans «Lenguaje de poema: una generación», essai consacré au groupe littéraire au nom controversé au sein duquel Guillén veut s'inclure, on retrouve les orientations générales des années d'avant-garde, qui sont celles de sa jeunesse. L'image du « groupe » entre 1920 et 1936 que Guillén transmet suit les traits descriptifs généralement admis de nos jours : la poésie entendue comme jeu créatif, le respect de la tradition doublé d'un élan d'originalité, la primauté des métaphores et des « images », le sentiment qui exclut le sentimentalisme et une influence fondamentalement française. D'autres observations, plus concrètes, traduisent certaines préoccupations personnelles concernant le contrôle des interprétations de son travail littéraire. Les notions de « poésie intellectuelle », d'obscurité et d'hermétisme, souvent associées à la poésie lyrique de l'époque, sont ainsi rejetées. D'autres termes en vogue, comme *pureté*, *avant-garde* ou «*deshumanización*» – expression marquée en Espagne par l'influence du philosophe José Ortega y Gasset – sont également écartés. Guillén leur oppose la caractérisation tautologique de « poésie poétique » que nous avons déjà mentionnée :

Pour évoquer l'atmosphère de cette époque-là, il faut insister sur cette intention de la poésie comme création, du poème comme quintessence du monde. Oui, le projet était d'écrire une poésie rigoureuse comme le monde créé. Et si tout dans le poème était poésie ? Cette ambition flottait, de façon diffuse, dans la brise de ces moments-là. Il fallait faire correspondre, autant que possible, la poésie au poème. Il serait cependant inexact d'imaginer qu'il s'agissait d'une doctrine organisée. D'une façon ou d'une autre, nous aspirions tous à ce que le poème fût, mot pour mot, image après image, intensément poétique.⁶

Dans le texte transcrit, des notions telles que « création », « image » ou « monde » indiquent de manière significative le modèle esthétique à l'époque des avant-gardes, ce dessein d'autonomie et de libération de l'artiste par rapport à tout type de processus d'imitation. Mais plus que l'assujettissement à une « doctrine » esthétique et stylistique précise, c'est surtout la *quantification* du poétique qui

6. «Hay que recoger, para evocar la atmósfera de aquellos años, esta voluntad de poesía como creación, de poema como quintaesenciado mundo. [...] Sí había propósitos de rigurosa poesía como creación. ¿Y si el poema fuese todo él poético? Esta ambición flotaba difusa en la brisa de aquellas horas. Era preciso identificar lo más posible poesía y poema. Sería falso imaginarse una doctrina organizada. [...] Por unos o por otros caminos se aspiró al poema que fuese palabra por palabra, imagen a imagen, intensamente poético» («Lenguaje de poema: una generación» [1962], p. 407). Sur la difficulté d'établir des « générations » pendant cette période, v. Carlos Serrano et Serge Salaün (éds), *Temps de crise...*, p. 250-264.

constitue le caractère fondamental de l'approche de Guillén. La conceptualisation de l'œuvre poétique comme bloc, masse, ou totalité, implicite dans des expressions telles que « mot pour mot », « image après image », souligne une forte exigence de cohérence et d'homogénéité, sans imperfection ni discontinuité, entre chacun des ingrédients, aussi infime soit-il, qui entre dans le jeu du texte. Or, l'espace inévitable pour que cette organisation complète, impeccable et « intentionnellement poétique » apparaisse, ne peut être autre que celui de la page écrite, sur laquelle la poésie s'incarne, se matérialise et s'épanouit (« *florece* »), tout comme le voulait le Chilien Vicente Huidobro. Le poème peut alors se passer d'imiter la nature : les signes sur la page sont le monde. Les pages constituent en elles-mêmes un nouveau territoire de correspondances verbales insondables, « poétiques », rendues possibles grâce à la force analytique, infinie en puissance, du *regard* du lecteur.

C'est ce nouveau monde, observable sur le papier, qui détruit les normes lexicales, thématiques et stylistiques héritées d'une économie verbale à prédominance orale et encore vitale ou opérationnelle, qui restreignaient autrefois certaines potentialités du jeu poétique. Le support graphique rend possible une combinatoire différente des matériaux de la tradition, grâce à laquelle on peut essayer des aventures littéraires inédites. Chaque mot, grâce à l'intériorisation de l'écriture, pourra être le poème, pourra faire découvrir, dans le monde autonome du texte, des aspects surprenants, des « correspondances » inédites. La « *poesía poética* » est donc le poème *écrit* : les mots « situés dans un ensemble » graphique, visible, soumis au regard scrutateur du lecteur ⁷.

7.2 POÉSIE ET CONSCIENCE

Les mots du texte sont également soumis au regard particulier du poète. Bien peu d'écrivains ont insisté, comme l'a fait Jorge Guillén, sur la création en tant qu'activité consciente et lucide. Mais cette conception de la poésie ne peut être fondée que sur un lent travail de manipulation des mots que l'on ne peut concevoir sans un support

7. «La poesía no requiere ningún especial lenguaje poético. Ninguna palabra está de antemano excluida; cualquier giro puede configurar la frase. Todo depende, en resumen, del contexto. Sólo importa la situación de cada componente dentro del conjunto, y este valor funcional es el decisivo. [...] *A priori*, fuera de la página, no puede adscribirse índole poética a un nombre, a un adjetivo, a un gerundio. [...] Bastaría el uso poético, porque sólo es poético el uso, o sea, la acción efectiva de la palabra dentro del poema: único organismo real. No hay más que lenguaje de poema: palabras situadas en un conjunto» («Lenguaje de poema: una generación» [1962], p. 411). «¿No sería tal vez más justo aspirar a un "lenguaje de poema", sólo efectivo en el ámbito de un contexto, suma de virtudes irreductibles a un especial vocabulario? Como las palabras son mucho más que palabras, y en la breve duración de su sonido cabe el mundo, lenguaje implicará forma y sentido, la amplitud del universo que es y representa la poesía» («Palabras preliminares» [1962], p. 295).

graphique. Ce mode de travail, commandé par les outils de l'écriture, conduit à une recodification et à un enrichissement, typiquement littéraire, de la langue et de ses signes ⁸.

Sur ce point, le poète s'est toujours montré très consciencieux. Il aimait appeler « dossier » (*expediente*) d'un poème l'ensemble de ses ébauches, versions, variantes et parutions successives. Ses «*expedientes*» poétiques, soigneusement constitués, peuvent s'étendre sur plusieurs décennies, comme c'est le cas pour les traductions des textes de Paul Valéry, parmi d'autres exemples possibles. Remarquons que cette technique de travail n'est pas essentiellement différente de celle d'*Aire nuestro*, le vaste projet que Guillén ne considérera comme achevé qu'un demi-siècle après l'avoir commencé. Mais qu'elle soit appliquée à des recueils poétiques, ou à chacun des textes qui les constituent, on peut reconnaître dans cette manière de composer un mode « littéraire », selon Juan Ramón Jiménez, tout à fait inconcevable chez des écrivains à fort substrat oral tels que Miguel Hernández ou Pablo Neruda ⁹.

Guillén ne refuse pas l'inspiration mystérieuse ou le mouvement incontrôlable, qui parfois se trouvent au sein du poème. Cependant, la défense qu'il fait de l'art, de la technique, le pousse à nier le caractère lyrique des productions des écrivains surréalistes, qui se diluent en un simple « vitalisme », en « esquisses de poèmes » ¹⁰. C'est ainsi qu'il peut écrire, à propos d'André Breton, dans la conclusion de son essai sur le surréalisme :

8. V. Fernando Lázaro Carreter, «J.G.», 1990, p. 200-220.

9. Guillén fait allusion à ses «*expedientes*» dans sa correspondance avec l'hispaniste Oreste Macrí, qui lui demande des références bibliographiques pour sa traduction de ses œuvres en italien : «Aquí, en Pittsburgh, no tengo los papeles que se refieren a *Cántico* y *Clamor*. En Cambridge, donde ya estaremos dentro de un mes, consultaré apuntes y manuscritos. La cronología de *Cántico* está ya en fichas, poema por poema. Más trabajo me pediría la cronología de *Clamor*, porque tendré que bajar a la mina de los manuscritos mismos.» «Ahí tiene usted las respuestas a sus preguntas, pero no a las relativas a las publicaciones periódicas donde aparecen los poemas. Tendré más tarde –ahora tengo algunos trabajos más urgentes– que hacer “excavaciones” en el sótano de casa; y le diré en su día el resultado» (J.G. y Oreste Macrí, *Cartas inéditas*, p. 183-184, 23 mai 1966, et p. 215, 5 octobre 1967).

V. Jean-Luc Puyau, *La Poétique de J.G.*, Madrid, Casa de Velázquez, 2009, p. 73-77 ; Pedro Salinas y J.G., *Correspondencia*, p. 265 et 393.

10. Par exemple, dans une présentation de Paul Éluard à Seville en 1936 : «El escritor superrealista no pretende escribir un poema acabado, en sí mismo completo. Se limita a brindar una sugestión, un punto de partida, un apoyo para que el lector, a impulsos de la poesía esbozada, se entregue a una poesía de creación suya. Pues bien, en ese simple amontonamiento de materiales, en esa materia prima con todo cuidado conservada en bruto, en ese caos originario y adrede informe, nunca sometido a la inteligencia ni a la voluntad, caos que se resiste cualquier organización, la irresistible personalidad de Éluard cristaliza, logra un estilo» (cité par Francisco J. Díaz de Castro, «Introducción», 1999, p. 28).

Ah, cette « Nuit des éclairs » ! Une nuit exceptionnelle. Et la lumière de la conscience poétique ? Mais c'est là une autre histoire.¹¹

Guillén met donc l'accent sur la *conscience* dans laquelle est fabriqué ce nouveau *logos* textuel, indissociable des technologies graphiques et d'un contrôle synoptique du poème (et de l'histoire du poème). Et bien que la représentation symbolique de telles pratiques semble être avant tout l'« Œuvre », en accord avec la poétique symboliste et l'héritage de Stéphane Mallarmé, le simple poème isolé l'est de manière beaucoup plus efficace peut-être.

7.3 VUE, TOUCHER, FOI

Le point de départ de *Lenguaje y poesía*, dans sa dense exposition méthodologique liminaire, consiste ainsi à mettre sur un pied d'égalité la poésie et le langage, en vertu de la médiation d'un nouveau terme crucial, « poème » :

Ne partons pas de « poésie », terme indéfinissable. Disons plutôt « poème », comme nous dirions « tableau » ou « statue ». Ils possèdent tous une qualité qui commence par nous apaiser : ce sont des objets, et des objets présents, ici et maintenant, devant nos mains, notre ouïe, nos yeux. En réalité, tout est esprit, bien qu'inséparable du corps. Et donc, le poème est langage. Cette proposition, inversée, ne nous satisferait pas. Si la valeur esthétique est inhérente à tout langage, le langage ne s'organise pas toujours comme poème. Que fera l'artiste pour transformer les mots de nos conversations en un matériau aussi adéquat et authentique que l'est, pour le sculpteur, le marbre ou le fer ?¹²

La méthode tend donc vers la réduction des phénomènes psychologiques, sociologiques, anthropologiques ou esthétiques inhérents à la poésie pour ne la considérer que comme « langage », conçu par Guillén comme matière quantifiable et pondérable, comme l'« objet » ou le « corps » dans lesquels le poétique se manifeste. Dans cette élimination du terme *poésie*, on peut d'ailleurs percevoir un antiromanisme propre à l'époque des avant-gardes¹³. Toutefois, il est peut-être

11. «¡Aquella *nuit des éclairs*! Noche excepcional. ¿Y la luz de la conciencia poética? Pero esto es otra historia.» («El estímulo superrealista» [1969], p. 514).

V. Emilio Lledó, «Consciencia y luz en J.G.», 1995, p. 181-193.

12. «No partamos de “poesía”, término indefinible. Digamos “poema” como diríamos “cuadro”, “estatua”. Todos ellos poseen una cualidad que comienza por tranquilizarnos: son objetos, y objetos que están aquí y ahora, ante nuestras manos, nuestros oídos, nuestros ojos. En realidad, todo es espíritu, aunque indivisible de su cuerpo. Y así, poema es lenguaje. No nos convencería esta proposición al revés. Si el valor estético es inherente a todo lenguaje, no siempre el lenguaje se organiza como poema. ¿Qué hará el artista para convertir las palabras de nuestras conversaciones en un material tan propio y genuino como lo es el hierro o el mármol a su escultor? («Palabras preliminares» [1962], p. 295).

13. José M. Pozuelo Yvancos, «La poética y la crítica literaria de J.G.», 1995, p. 215-217.

illusoire de penser que des termes tels que « langage » ou « poème » sont par nature moins indéfinissables que celui de « poésie ». Derrière l'empirisme de la méthode de Guillén se trouve une stratégie présente également dans son écriture poétique : une foi indiscutable et absolue dans le sens du toucher, dans la matière quotidienne et palpable de l'objet. La figuration tactile oriente ainsi avec éloquence les prolégomènes de *Lenguaje y poesía* à travers une série de termes liés à la sculpture : « marbre », « fer ».

Mais si l'on peut toucher la poésie, c'est parce que tout d'abord on peut la voir. Cette conceptualisation visuelle et graphique du langage constitue l'élément implicite des comparaisons évoquées. C'est seulement parce que l'on peut considérer la poésie déployée sur la surface blanche de la page qu'elle acquiert une qualité tactile. Dès lors, l'épiphanie poétique peut se concevoir comme le langage tangible dans le poème, comme s'il était un corps attendant « nos mains » et « nos yeux » – signalons toutefois qu'il attend également « nos oreilles ». Laissons pour plus tard l'aspect « spirituel » associé au sens de l'ouïe, où l'expérience esthétique se consume.

7.4 HISTOIRE ET CASUISTIQUE

Ces effets esthétiques, évoqués à travers un langage à résonance religieuse, sont présentés comme le résultat d'une technique. Selon Guillén, la poésie dépend presque toujours plus de l'*ars* que de l'*ingenium*. L'attention portée à l'artiste et à ses manipulations du matériel linguistique en vue d'élaborer le poème est un point fondamental dans ses écrits critiques.

Cette approche du texte maintient des analogies avec les méthodes immanentes développées dans la première moitié du ^{xx}e siècle par les « nouvelles critiques » russe, anglo-saxonne ou française, bien représentées dans la bibliothèque du poète. C'est l'intériorisation d'une économie linguistique écrite qui est le facteur fondamental de cette méthode, par exemple en ce qui concerne la conception du poème comme artefact libéré de toute doctrine stylistique ou générique. Mais les ressemblances cachent des différences essentielles. *Lenguaje y poesía* n'accompagne pas cette conception graphique et abstraite de l'œuvre, propre à la critique littéraire naissante, dans toute sa trajectoire potentielle. L'objet d'analyse de Guillén n'est pas le « langage poétique », et encore moins une hypothétique « littérarité » sous-jacente au langage des textes artistiques, mais le « langage de poème », c'est-à-dire le « langage des poèmes », de chacun d'entre eux, selon la glose approbatrice de Fernando Lázaro ¹⁴.

14. Fernando Lázaro Carreter, «El poema como lenguaje», 1990 ; «La literatura como fenómeno comunicativo» [1976]. Le *Catálogo de la Biblioteca Jorge Guillén* est très

Dans sa description du «*lenguaje de poema*», Guillén continue de refuser les approches trop abstraites. Dans le paragraphe cité plus haut, il s'est limité à la formule « langage organisé », formule plutôt traditionnelle qui renvoie directement à la théorie littéraire romantique et à sa conception de l'œuvre comme un ensemble cohérent et sans fissure, à l'intérieur duquel tous les éléments remplissent une fonction et où il n'y a pas de matière inerte¹⁵. L'attention portée aux poèmes particuliers, la foi dans la matière sensible, dans les manipulations de l'artiste individuel, expliquent ainsi l'orientation plus concrète qu'abstraite, plus historique que théorique, de *Lenguaje y poesía*, et son organisation grâce à l'examen d'une série de cas particuliers évoqués dans le sous-titre de l'œuvre.

Or, la collection des « cas espagnols » étudiés par Guillén – Berceo, Góngora, Jean de la Croix, Bécquer, Gabriel Miró et le groupe de poètes analysé conjointement, parmi lesquels il se compte lui-même – peut paraître déconcertante. Les qualificatifs employés pour synthétiser chacun de ces types de poèmes le sont sans aucun doute : langage « prosaïque » (Berceo), langage « poétique » (Góngora), langage « insuffisant » (Jean de la Croix, Gustavo A. Bécquer), langage « suffisant » (Miró), et «*lenguaje de poema*» (en ce qui concerne le groupe de 1927). Chaque cas devient ainsi exceptionnel : un poète *prosaico*, un prosateur poète, un « poète-poète », une poésie non linguistique (un « non-dire » également insuffisant dans le sacré et dans le profane) ainsi qu'en dernier lieu, variation finale, un poète polycéphale, collectif.

L'addition hypothétique de tous ces cas présente – ou représente – le développement chronologique intégral de la poésie espagnole, des origines aux avant-gardes. Elle offre un échantillonnage de ses différentes trajectoires, de ses riches possibilités, symbolisant ainsi de façon implicite sa totalité. Pourtant, l'hétérogénéité délibérée des exemples réunis, l'attention successivement portée aux cas individuels, contredisent la possibilité d'arrêter l'addition, tout en suggérant que s'approprier l'ensemble est chose impossible. D'ailleurs, le dessein d'asymétrie, le souci du singulier, de l'exceptionnel, sont caractéristiques de l'écriture de Guillén, encline, comme celle des avant-gardes, aux surprises et aux paradoxes.

En dernier lieu, tous ces éléments montrent également la volonté d'une large diffusion de l'ouvrage. C'est peut-être pour cette raison que, dans les essais de *Lenguaje y poesía*, Guillén fuit le technicisme

éclairant sur les sources méthodologiques du poète (Valladolid, Fundación J.G., Junta de Castilla y León, Ayuntamiento, Diputación de Valladolid y Universidad de Valladolid, 1996).

15. Sur l'«organisme» poétique du Romantisme, v. Meyer H. Abrams, *The Mirror and the Lamp*, New York, Oxford University Press, 1971, p. 156-183 ; sur l'histoire de cette métaphore, v. Kathy Eden, *Hermeneutics and the Rhetorical Tradition*, p. 29.

scientifique, l'ostentation érudite ou l'académisme encyclopédique. Il écrit donc pour un public qu'il désirerait le plus large possible, comme l'avait déjà fait Dámaso Alonso dans *Poesía española* (1950) et dans le sillage d'autres tentatives espagnoles contemporaines pour forger un essai de grande divulgation qui ne soit pas exempt de valeurs littéraires¹⁶.

7.5 INTELLIGENCE TEXTUELLE

La matière concrète, opposée à des abstractions idéales ; de savants savoirs techniques, opposés à des effusions incontrôlables : deux caractéristiques des essais de Guillén également présentes dans son écriture poétique. Mais rappelons que, dans la déclaration méthodologique de *Lenguaje y poesía* que nous avons commentée, la matière travaillée dans le poème devient le lieu de manifestation d'un mystère. Malgré une apparence corporelle ou charnelle, écrit Guillén, *tout est esprit* («*todo es espíritu*»). Dans plusieurs contextes, le poète a recours à d'autres tournures aux résonances religieuses, par exemple lorsqu'il caractérise certaines possibilités de l'expérience poétique comme les « mariages ineffables de l'idée et de la musique »¹⁷.

En dépit des fonctions sacrées traditionnellement associées à la voix, il serait inexact et simplificateur d'associer de manière exclusive cette idéation spirituelle de la poésie à ses manifestations non écrites. Sur ce point, l'introduction méthodologique des *Notas para una edición comentada de Góngora* peut réorienter de manière fructueuse notre exposé. Guillén y explique le plan de travail de sa thèse : une lecture de Góngora fondée sur la révision des interprétations des commentateurs et annotateurs anciens – une ligne de recherche très fructueuse depuis 1920 et jusqu'à nos jours – dont le poète transcrit une sélection. Guillén y ajoute ses propres annotations, rapprochant l'œuvre de Góngora de « la Poésie d'aujourd'hui » et la considérant (p. 22-23 ; je souligne) dans « ses aspects *proprement poétiques* » :

Le nouveau commentateur de Góngora devra, avant toute chose, réunir, vérifier et expurger les commentaires anciens, qui nous aident tant à l'intelligence des textes. S'ils ne s'intéressent pas à l'interprétation esthétique des vers, ils cherchent le sens exact. On n'épuise pas le sens d'un vers en se demandant seulement ce qu'il veut dire. Dans de nombreux cas, les commentateurs du XVII^e ont résolu avec bonheur et précision ce problème partiel. Il convient également de recueillir leurs divergences et leurs erreurs afin de reconstruire une ambiance intellectuelle, qui est capitale dans l'histoire de Góngora. Il

16. José-Carlos Mainer, «Tácticas de seducción», dans *La Filología en el purgatorio. Los estudios literarios en torno a 1950*, Barcelona, Crítica, 2003, p. 137-153.

17. «El Espíritu llega a ser forma encarnada misteriosamente, con algo irreductible al intelecto en estas bodas que funden idea y música» («Lenguaje de poema: una generación» [1962], p. 405).

serait fâcheux de les rééditer, car ils nécessitent une sélection méthodique. Parfois, ils écrivent de manière délicieuse. D'autres fois, ils s'encombrent d'un fatras humaniste aussi érudit que confus.¹⁸

Il s'agit donc d'une étude où les problèmes d'interprétation, même si Guillén ne les aborde pas de manière théorique ou systématique, constituent l'axe central. C'est donc à la lumière de la pratique interprétative de Guillén que l'on peut suivre certaines de ses idées critiques et avant tout, d'après la citation précédente, une double dimension dans l'« intelligence textuelle » : un « sens strict » face à une « interprétation esthétique » indéterminée. Il est tout de même important de souligner qu'il ressent le besoin de construire cette interprétation esthétique du poème à partir du sens strict, de ce qu'un vers « veut dire » (« *quiere decir* »).

Ce point de départ semble le plus adéquat pour réviser les idées de Guillén sur l'interprétation, qu'il expose dans des notes hétérogènes. Ces questions sont traitées parfois de manière explicite, par exemple à propos de la *poesía pura* ou du problème de la possibilité du thème en poésie. En d'autres occasions, elles se manifestent au travers d'analyses et de commentaires critiques dispersés, par exemple dans la prescription d'une interprétation de sa propre poésie. L'approche la plus profonde et la plus systématique de ces questions est développée dans *Lenguaje y poesía*, notamment à l'égard du problème de l'obscurité : l'hermétisme des « énigmes » poétiques ou l'ineffabilité de certaines expériences esthétiques. Pour le chantre de la lumière et de la conscience logique de la lumière, pour un défenseur acharné du poème comme art médité et contrôlé, les difficultés d'interprétation représentent un défi littéraire et intellectuel incontournable.

L'expérience du poème découle ainsi d'un entrecroisement problématique de la « conscience » créatrice (« sens stricts », art, technique) et d'un *espíritu* dans lequel on peut reconnaître une tradition théorique, d'inspiration platonicienne et romantique, de la poésie comme émotion que l'on ne peut rationaliser. Notre hypothèse de départ postule donc que l'adéquation « proprement poétique » entre la

18. «El nuevo comentarista de Góngora deberá ante todo colegir, compulsar y expurgar los comentarios antiguos, que tanto ayudan a la inteligencia de los textos. Si desatienden la interpretación estética, persiguen el sentido estricto. No se agota un verso preguntándose sólo qué quiere decir. Este problema parcial lo resuelven los comentaristas del XVII con feliz precisión en muchos casos. Sus discrepancias y sus errores importa recogerlos también para rehacer un ambiente, capital en la historia gongorina. [...] Sería enojoso reeditarlos; necesitan de una metódica selección. A veces escriben deliciosamente. Otras arrastran una balumba de humanismo tan docto como farragoso (*Notas para una edición comentada...* {1925}, p. 21). Alfonso Reyes note en 1920 le refus de Guillén de publier son travail sur ces commentateurs : «Necesidad de volver a los comentaristas», *Cuestiones gongorinas*, México, FCE, 1981, p. 151.

V. Alberto Blecu, «Apuntes sobre J.G. y su lectura de Góngora», *Voz y letra*, XIII-1, 2002, p. 107-111.

sonorité et le sens, cette mystérieuse *unio mystica* de « la musique et de l'idée » prônée par Guillén, relève moins des effets transrationnels de la poésie généralement associés à des éléments phoniques et rythmiques, que d'une disposition ou d'une habitude littéraire essentiellement graphique, d'un transfert des pouvoirs mystiques de la voix aux circuits d'interprétation de l'écriture, en vertu de l'intériorisation de plus en plus profonde de ses techniques. L'inépuisable sens « spirituel » du texte, tel que Guillén semble le concevoir, serait ainsi à relier à la modification de l'économie verbale, à la sacralisation de l'écriture comme canal poétique. Dans cette perspective, l'indicibilité du poème serait peut-être littéralement vraie, dans le sens où elle provient de quelque chose qu'on ne peut en effet pas dire, car elle est inhérente à sa nature graphique.

Certains aspects de la répercussion de l'écriture sur l'activité critique de Guillén seront traités à travers une exposition raisonnée de ses essais, exposition semée d'embûches puisque *Lenguaje y poesía* aborde, avec rigueur, plusieurs œuvres de première ordre, qui possèdent leur propre histoire. C'est cette difficulté qui a déterminé l'ordre de l'exposé. Les chapitres 8 et 9 sont respectivement consacrés au « langage poétique » de Góngora, et au « langage insuffisant » de Jean de la Croix et de Gustavo Adolfo Bécquer. Dans ces deux chapitres, la question de fond à laquelle Guillén fait face est celle de l'interprétation de l'obscurité textuelle ; cependant, dans chaque « cas », l'obscurité possède une structure complètement différente. Dans le chapitre 8, nous tentons d'élucider la nature de l'« interprétation esthétique » que Guillén superpose à l'exégèse traditionnelle de l'œuvre gongorine. Ce type d'interprétation est fondé sur un principe d'adéquation qui relève d'une analyse graphique de la poésie. Dans la description que fait Guillén de la « solidité » de la poésie de Góngora – solidité si propre au monde lyrique de l'écrivain castillan – on peut également percevoir une conception visuelle du texte. Les explications des poésies « visionnaires » de Jean de la Croix et de Bécquer ont recours à des stratégies semblables ; mais si, dans le cas de Bécquer, c'est la tentative de contrôle lucide d'un monde fantasmatique ou onirique qui est mise en relief – de nouveau en accord avec les pratiques du Guillén poète –, dans l'examen de l'œuvre mystique de Jean de la Croix, on perçoit avant tout un conflit méthodologique irrésolu, une double possibilité de conceptualisation et d'analyse du poème. Enfin, le chapitre 10 évolue de manière plus souple à travers le corpus guillénien en abordant d'autres aspects de la critique interprétative, et notamment le problème des rapports entre la littérature et son temps.

OBSCURITÉ ET RAISON POÉTIQUE : GÓNGORA

Matière. — Idées de choses, édifices de mots. — Les tigres siciliens. — Un autre lyrisme. — Mélographies. — Motivation et poème.

L'œuvre poétique de Góngora est devenue le symbole même de la difficulté, non seulement dans la tradition espagnole, où son obscurité fait l'objet de controverses depuis le XVII^e siècle, mais aussi dans une perspective internationale – chose peu fréquente, quand il s'agit d'écrivains espagnols. «Lenguaje poético», l'essai de *Lenguaje y poesía* consacré au grand poète de Cordoue, constitue encore aujourd'hui une excellente introduction aux principaux points conflictuels, nombreux, de l'œuvre de Góngora, qu'il s'agisse de la nature de ses relations avec la tradition poétique précédente ou de ses modulations génériques et chronologiques, de ses innovations rhétoriques et linguistiques ou de la place qu'elle occupe au sein de la poésie du XX^e siècle. Même si ce n'est qu'en raison de la synthèse efficace de ces questions, objet de mille recherches que Guillén est loin d'ignorer, on peut continuer à lire cet essai comme un travail magistral ¹.

8.1 MATIÈRE

Trente ans auparavant, dans les *Notas para una edición comentada...* de 1925, le poète castillan avait déjà consacré beaucoup d'efforts au

1. «Lenguaje poético. Góngora» [1962], *Lenguaje y poesía, Obra en prosa*, 1999, p. 309-336. Sous la rubrique «Góngora», le *Catálogo* de la bibliothèque de Guillén fait mention de plus de soixante-dix ouvrages.

V. Dámaso Alonso, «Góngora y la literatura contemporánea» [1928] ; George Steiner, *On Difficulty*, New York, Oxford University Press, 1980, p. 17-47 ; Joaquín Roses Lozano, *Una poética de la oscuridad*, Madrid, Tamesis, 1994. Pour une histoire des études sur Góngora, v. Antonio Carreira, *Gongoremas*, Barcelona, Península, 1998, en particulier p. 17-45 et 281-291.

problème gongorin de l'obscurité. Le point de départ de l'essai est donc cet hermétisme, dont Guillén donne une définition précise et méthodologique : la poésie « rigoureuse » du *Polifemo* et des *Soleladas* est un « langage construit comme un objet énigmatique », dont la désignation propre ou directe est l'objet d'une interdiction. Selon Guillén, les principaux instruments de la nature énigmatique de cette poésie sont les significations indirectes : les métaphores, les allusions et les périphrases typiques de la poésie baroque, mais en vogue également dans la poésie de l'entre-deux-guerres².

Ces énigmes sont-elles celles des choses ou celles des mots ? Selon la définition de Guillén, la matière et le langage sembleraient avoir échangé leurs attributs essentiels. En principe, ce que l'on construit ce n'est pas le langage, mais les objets : les mots possèdent eux-mêmes une aura énigmatique – incontrôlée, autonome, non construite – alors que les objets, précisément, en manquent. La définition de Guillén ressemble alors à ces hypallages doubles, fréquentes dans les *Soledades*. Cependant, l'échange réciproque d'attributs entre le langage et les objets souligne également une conception *matérialisée* de la poésie de Góngora. Guillén présente cette poésie comme un langage cristallisé, passé à l'état solide, que l'on peut par conséquent « voir », et même « toucher », et qui peut dès lors atteindre une seconde dimension énigmatique, spirituelle. Avant d'analyser cette dimension seconde, il convient de montrer comment ce « langage construit », tangible et visible, organise la description faite par Guillén de la thématique, du style et de la texture de la poésie de Góngora³.

2. «Para Góngora, la poesía, en todo su rigor, es un lenguaje construido como un objeto enigmático. Ya es sorprendente que una obra literaria permita un intento de definición escueta. He aquí "rigor", "lenguaje", "construcción", "objeto", y "enigma". El "objeto" será relacionado con el tema, la concepción, el método y el estilo; el "enigma", con la alusión y la metáfora. Este análisis nos conducirá a comprobar cómo "el objeto de enigma" se resuelve en un "objeto de lenguaje"» («Lenguaje poético. Góngora», p. 310). «Queda prohibido el lenguaje directo. [...] La realidad será aludida, y con estos rodeos y metáforas se irá creando una realidad mucho más hermosa. Realidad segunda, que se muestra y no se muestra. [...] Porque no se va a describir, sino a transformar lo que los seres son en lo que no son de veras. Esta falsedad arrastra suficientes elementos comunes a los dos términos compenetrados para que se fundan en una imagen acorde a una mayor amplitud de realidad» (*ibid.*, p. 325).

V. Northrop Frye, *Anatomy of Criticism* [1957], p. 115-128.

3. La conception du poème comme un objet matériel est une idée ancienne chez Guillén. En 1923, il écrit à propos de Góngora à son ami José M^a. de Cossío : «[M]e gusta que un verso sea verso: que esté medido, que esté *compuesto*, que sea resistente como un objeto material, que sea inútil, esencialmente, y que toda aplicación práctica o humana sea en él secundaria, que sea rico de *materia*, y que esta materia tenga línea, verso totalmente separado de la prosa, poema que sea obra, y no sólo acto, nuevo acto inserto en la vida: obra independiente del autor, con sabor propio. ¿No es esto un programa –no, programa no, ¡qué horror!– no es esto el sentido de lo clásico?» (J.G. y

8.2 IDÉES DE CHOSSES, ÉDIFICES DE MOTS

Le symbole de la poésie gongorine sera ainsi l'immense et massif Polyphème, « héros quantitatif ». Le thème central des *Soledades* sera aussi, par conséquent, la nature, un monde compact et consistant où même la lumière se solidifie, devient « dure », au point que l'on peut « marcher dessus », où la mort acquiert la corporéité sévère de ses représentations dans des tombeaux ou des sépulcres, où les actions et les mouvements s'arrêtent, prisonniers de leurs noms, de « volumes substantifs reposants » (« *sustantivos volúmenes de reposo* »). L'une des premières conséquences d'une telle tactique de description sera d'accroître dans les œuvres majeures de Góngora une dimension concrète, visuelle et tactile : selon Guillén, dans cette poésie « il y a plus de choses – d'idées de choses – que d'idées abstraites. » On peut également reconnaître, dans cette conceptualisation matérialiste du langage, les stratégies rhétoriques de nombreux textes de *Cántico*⁴.

Afin de souligner la visibilité et la matérialité de la poésie de Góngora, Guillén la compare souvent, déjà dans les *Notas* de 1925, aux produits d'autres arts. L'implication fondamentale de telles comparaisons est sans doute la défense du principe de l'« art » – ordre, technique, « conscience » créatrice – comme facteur essentiel dans l'œuvre. Par conséquent, la visibilité de la poésie de Góngora ne découle pas seulement de l'abondance des tropes, mais aussi des techniques de composition *picturales*. Une couleur peut s'y déployer dans toutes ses subtiles modulations : par exemple, les différentes nuances du gris – de l'argent à la cendre – dans la quatrième strophe du *Polifemo* ; ou la gamme complète des blancs – selon Guillén, une « gamme froide » – dans la strophe 28 du même poème :

Du ruisseau la nymphe ouït à peine
frémir en bouillonnant l'argent sonore,
ingrate à la verdure de ce bord,
de ses lis purs elle devienne la faux.
Elle eût fui ; mais lui coule une crainte
paresseuse et si froide par les veines,
qu'à la soudaine fuite, au preste envol
ce furent liens de neige, ailes de glace.⁵

José M^a. de Cossío, *Correspondencia*, ed. Julio Neira y Rafael Gómez de Tudanca, Valencia, Pre-textos, 2002, p. 80, 18 mai 1923).

4. «[H]abrà siempre muchas más cosas –ideas de cosas– que ideas abstractas» («Lenguaje poético. Góngora» [1962], p. 323, citation p. 320). V. aussi p. 316-318 et *Notas para una edición comentada...* {1925}, p. 221-226.

5. Trad. Pierre Darmangeat, Luis de Góngora, *Les Solitudes et autres poèmes*, Paris, Seghers, 1964, p. 146-147. «La ninfa, pues, la sonora plata / bullir sintió del arroyuelo apenas, / cuando –a los verdes márgenes ingrata– / seguir se hizo de sus azucenas. / Huyera... mas tan frío se desata / un temor perezoso por sus venas, / que a la precisa

La description faite par Guillén des techniques de composition de Góngora est riche en images empruntées à un autre art, celui de l'architecture. Les suggestions tactiles approfondissent et redoublent ainsi la suggestion visuelle propre aux arts plastiques. La poésie de Góngora est architectonique dans la mesure où elle est le fruit de symétries, d'ordres et de proportions. Góngora est le meilleur « poète-architecte » ; ses œuvres sont de parfaits « édifices de mots », érigés en « tension maximale ». Les images et les métaphores ne sont pas des ornements superficiels mais de la matière constructive, du « marbre » poématique ⁶.

Ceci est particulièrement vrai en ce qui concerne la méthode gongorine par excellence, qui repose sur des *raisons*, sur un ordre établi de relations intellectuelles et sensorielles entre les objets (*ratio* : mesure, relation). Les relations ainsi définies construisent des êtres composés et surprenants en unissant des notions parfois très éloignées les unes des autres. Ainsi, grâce à la combinaison de deux métaphores traditionnelles, Galatée, se trouvant auprès d'un ruisseau, devient pour le berger Acis un double « cristal », sonore et silencieux, l'un destiné à être contemplé, l'autre destiné à être bu ⁷. Les idées se développent donc à travers des comparaisons, des paronymies ou des antithèses ; elles exploitent des correspondances qui, *de surcroît*, s'expriment de manière géométrique, traçant des parallélismes : « Tout est pair, équivalent ou contradictoire. » De toute évidence, Guillén fait ici référence à la poétique du conceptisme du XVII^e siècle, à laquelle il s'était déjà intéressé, sans trop d'enthousiasme, lors des *Notas para una edición comentada...* de 1925. Cette poétique a été pourtant considérée, tout au long du XX^e siècle, comme un outil fondamental pour étudier l'œuvre de Góngora ⁸.

fuga, al presto vuelo, / grillos de nieve fue, plumas de hielo. » Guillén commente : « La gama fría asocia ahí lo material y lo espiritual: "plata", "azucenas", "frío", "temor perezoso", "nieve", "plumas", "hielo". Todo es blanco junto a una vibración verde: "los verdes márgenes" » («Lenguaje poético. Góngora» [1962], p. 323-324). Mention est faite dans le commentaire de la variante *segur* au quatrième vers ; v. *Notas para una edición comentada...* {1925}, p. 139.

6. «Lenguaje poético. Góngora» [1962], p. 312-313 ; 323. Sur architecture et poésie, v. Daniel Devoto, «De *Amphion* a *Eupalinos*», *Revue de Littérature Comparée*, XLVI, 3, 1972, p. 415-427.

7. «[D]e ambas luces bellas / dulce occidente viendo al sueño blando, / su boca dio, y sus ojos cuanto pudo, / al sonoro cristal, al cristal mudo» (Luis de Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, dans *Antología poética*, ed. Antonio Carreira, Madrid, Castalia, 1986, p. 182, vers 189-192).

8. «Todo es par, equivalente o contradictorio» («Lenguaje poético. Góngora» [1962], p. 314). «[E]s la inteligencia con los sentidos quien tiende una red de relaciones entre los objetos. Relaciones de carácter muy racional entre los objetos sensibles: ahí está el quid de la poesía gongorina. [...] Ninguna "impresión" ha originado esa metáfora. Las afinidades [...] han sido descubiertas por los ojos y la razón o, más bien, por los ojos de la razón. [...] De esta suerte ponen las imágenes en contacto objetos muy remotos entre sí.

8.3 LES TIGRES SICILIENS

Les symétries artistiques que Guillén trouve dans la poésie gongorine, sont-elles les mêmes que celles qui avaient intéressé ses commentateurs au cours du XVII^e siècle ? S'appliquent-elles à tous les rapports (phoniques, sémantiques, étymologiques, culturels) susceptibles de se nouer au sein de l'œuvre poétique ? Guillén n'explore pas explicitement ni complètement toutes les implications de ces questions. La conception architectonique du poème, son exigeante soumission à des « raisons », s'applique de manière privilégiée à certaines d'entre elles, très particulières. Le problème des allusions érudites, si fréquentes chez Góngora, est la pierre de touche qui révèle les différences entre l'économie littéraire et culturelle de l'époque de Góngora et la nôtre.

En adoptant le point de vue des canons classiques, Guillén affirme ainsi que le plaisir poétique découle d'une opération de déchiffrement, de la quête et de la découverte, dans les métaphores et les énigmes, d'une raison qui aligne ou justifie les mots d'une formulation dotée de plusieurs sens. Or, selon Guillén, cette raison « artistique » est inséparable des références faites par le discours poétique aux matériaux de la tradition littéraire. Ceci est d'autant plus vrai dans une production comme celle de Góngora, point culminant de la poétique humaniste, immergée dans une mer de « culture » et pleine des souvenirs de textes grecs, latins, italiens et espagnols. Pour Góngora, le prolongement de la culture reçue est inévitable en poésie. Selon le poète castillan, la dépendance à l'égard de la tradition exige alors une expression indirecte, surprenante, énigmatique. Ce qui a valu à Góngora une bonne partie de sa célébrité, c'est le fait d'avoir exploré cette manière plus qu'aucun autre. L'œuvre poétique développe ainsi une sorte de jargon lyrique, un langage spécifique au sein du langage commun. Tel est le sens du « langage *poétique* » apparemment redondant que Guillén avait choisi comme titre pour son essai et de sa caractérisation finale de l'œuvre du poète andalou comme emphatique « *poesía-poesía* »⁹.

La inteligencia abarca más que las impresiones y las emociones, de raíz más reducidamente personal. [...] La finura de los sentidos funciona con la finura de la inteligencia. Lo abstracto y lo concreto viven contiguos o fundidos, compensándose lo uno con lo otro» (*ibid.*, p. 318-319).

V. *Notas para una edición comentada...* {1925}, p. 82, 120 et 132-134. Sur Góngora et le *concepto*, v. Antonio Carreira, «Introducción» a Luis de Góngora, *Antología...*, 1986, p. 25-66 et Mercedes Blanco, *Les Rhétoriques de la pointe*, Paris, Honoré Champion, 1992, p. 245-314.

9. «Hay que luchar con ese lenguaje diverso de nuestra lengua ordinaria. Este primer diferencial concluye por sostener la obra sobre un extremo eminente, desde cuya cima Góngora otea los caminos reales de la literatura. Dentro de la poesía se hallará lo poético; extramuros acampará lo prosaico. Tanta distinción entre poesía y prosa implica

Les raisons artistiques des métaphores et des énigmes dans la poésie de Góngora dévoilent selon cette perspective un caractère culturel, référentiel, que Guillén ne cesse de souligner à propos des interprétations – les « sens stricts » – des commentateurs du XVII^e siècle. Parfois, ce qu'il y a d'énigmatique chez Góngora peut être justifié exclusivement par son caractère de référence à la « vérité historique » (p. 327), qu'il s'agisse des circonstances mondaines du poète et de ses lecteurs, ou bien d'un matériel érudit à partir duquel la poésie gongorine est fréquemment élaborée. À cet égard, Guillén transcrit quelques discussions passionnées qui se sont déroulées au XVII^e siècle sur l'interprétation de certains passages en fonction non pas des valeurs « poétiques » des mots, mais de leur sens culturel ou courant. Il en est ainsi dans plusieurs annotations curieuses, à propos du bois de hêtre, que Góngora emploie pour désigner les navires par synecdoque, alors que ce bois-là ne flotte pas ; ou bien, à propos des habitudes sportives d'un certain faucon africain (le « *generoso pájaro* » de la deuxième strophe du *Polifemo*, « généreux », car il ne chasse pas uniquement pour se nourrir, à la différence de faucons moins nobles) ; ou bien, en dernier lieu, à propos des hypothétiques tigres de Sicile, « *su piel manchada de colores ciento* » (« de cent couleurs sa vive peau tachée »), à la neuvième strophe de ce même poème. Trompeuse ou pas, l'érudition, dépendante des modes de stockage et de récupération des références, représente ainsi un facteur décisif non seulement pour la compréhension de l'œuvre poétique, mais aussi pour la description de sa configuration particulière ; c'est la raison pour laquelle, en 1925, Guillén fait très attention aux notes des commentateurs qui réfléchissent sur l'acuité visuelle (« *ojos de lince* ») nécessaire à leur travail érudit¹⁰.

algo muy grave: la pureza. Porque la pureza es cruel. Se quiere crear una obra labrada con elementos genuinos, sólo con los más genuinos, y es necesario que severidad tan intransigente actúe durante el transcurso del poema, siempre al mismo nivel de poesía-poesía. Noble, muy noble ambición, pero... ¿"poema" es igual a "poesia"? [...] Lo que nos conduce a Góngora es, en definitiva, lo que nos separa de él: su terrible pureza, el lenguaje poético» («Lenguaje poético. Góngora» [1962], p. 335-336). V. aussi p. 309 et 326.

V. Ernst R. Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen-Âge latin*, trad. Jean Bréjoux, Paris, Puf, 1956, p. 331-367.

10. «Lenguaje poético. Góngora» [1962], p. 326-328, trad. Pierre Darmangeat, Luis de Góngora, *Les Solitudes...*, 1964, p. 142. V. *Notas para una edición comentada...* {1925}, p. 134 et 170. Une lettre de 1927, lors de son projet d'édition du *Panegírico al duque de Lerma*, non abouti, témoigne également de l'intérêt de Guillén pour cette littérature critique : «Hoy, rápidamente, una sola palabra: ¡Socorro! Avanza mi edición gongorina. Avanza, pero de un modo absurdo. Es decir, sin ayuda de los comentarios al *Panegírico*. El de Pellicer me lo enviará Salinas, que lo posee. Me parece que Salcedo Coronel también ha comentado el dicho *Panegírico* a Lerma. Lo estoy buscando en Madrid y no lo encuentro. ¿Lo tendrías tú? ¿Tienes, aparte el Pellicer, algo que ilumine ese poema?» (J.G. y José M^o. de Cossío, *Correspondencia*, p. 115-116, 14 février 1927).

Ces notes et discussions révèlent les relations particulières de la poésie, à l'époque de Góngora, avec l'économie culturelle générale. Guillén fait état de ces rapports de la poésie au savoir avec un mélange d'attention et de détachement. Nul doute que les annotations des commentateurs anciens, centrées sur les « sens stricts », ont constitué pour lui un point de départ. Si, en dernière instance, on peut penser qu'il les réduit à des curiosités, à des arguments secondaires, il le fait en vertu des caractéristiques de l'économie verbale et littéraire de sa propre époque, qui l'orientent vers une autre modalité d'interprétation « esthétique », « proprement poétique », pleine de nouveaux « horizons infinis »¹¹. Les raisons qui s'entrecroisent dans la texture significative de la poésie de Góngora, les « correspondances » intellectuelles codifiées dans les traités de Baltasar Gracián, demeurent ainsi loin de l'attention immédiate de Guillén, plus attentif à un autre type, moderne, d'« art », dont la configuration particulière provient d'habitudes littéraires différentes.

8.4 UN AUTRE LYRISME

Comment Guillén s'oriente-t-il dans le labyrinthe critique de l'œuvre de Góngora ? Contrevenant à sa thèse centrale avec une prudence d'historien casuiste, toujours attentif aux exceptions et aux nuances nécessaires à toute vision d'ensemble, il ne cesse de souligner qu'une poésie comme celle de Góngora n'est pas obligée de se construire comme « poème ». Les « dessins » énigmatiques des allusions gongorines peuvent de la sorte cacher en réalité ses « objets », et le « marbre » poétique dégénérer jusqu'à l'« excès décoratif » (p. 331). À l'inverse, Góngora et les autres « poètes-poètes » du XVII^e siècle n'ont pas toujours perçu la puissance esthétique virtuelle de l'utilisation des mots quotidiens. Ce qui distingue éminemment Góngora, c'est la « terrible pureté » (nous soulignons) de son langage. La poésie poétique des *Soledades* et du *Polifemo* exige, selon Guillén, un « langage caractéristique », une « forme particulière ». Cependant, outre l'imitation ludique de la tradition culturelle précédente, le langage de Góngora possède d'autres vertus, notamment ce que Guillén appelle *adéquation*.

Un extrait des *Soledades* l'illustre, jeu de versions dans la caractérisation d'un autre oiseau de proie, cette fois-ci, nordique : le gerfaut. Le faucon, défini dans la première version de l'extrait par une apposition géographique, « honneur robuste du septentrion glacé » (« *robusto honor del Trión helado* »), est désigné dans la deuxième par une définition élogieuse, vaguement descriptive : « scandale éblouis-

Sur érudition et sémantique du *concepto*, v. Mercedes Blanco, *Les Rhétoriques de la pointe*, 1992, p. 450-453.

11. *Notas para una edición comentada...* {1925}, p. 116, 156 et 161-162.

sant / de l'air » («*escándalo bizarro / del aire*»). Voici le commentaire de Guillén :

Malgré l'excès, au cœur même de cette forêt ou bien, si on le préfère, entre les engrenages de cette machine-là, perce ce je-ne-sais-quoi mystérieux de toute poésie. Dans une des premières versions de la *Deuxième Soledad* on peut lire : « Le gerfaut, du Trion glacé / honneur robuste ». Selon Dámaso Alonso : « Les *triones* sont les étoiles de la Grande Ourse. Par conséquent, *Trion* est ici employé au lieu de Septentrion ». Ce qui revient à : « Le gerfaut, honneur du Nord ». Pourquoi donc, si ce n'est par une heureuse inspiration, un cadeau tombé du ciel, don Luis eut-il l'idée d'effacer ces mots-là et d'en choisir d'autres fort différents, qui montraient ces oiseaux dans l'élan fulgurant de leur vol et de leur fracas ? « Le gerfaut, scandale éblouissant / de l'air ! » Certains lecteurs ne manquent pas d'être traversés, sans aucun doute, comme s'il s'agissait d'une sorte de décharge de courant poétique, par cet élan qui soudain s'impose. Le gerfaut, scandale éblouissant de l'air ! Cela aussi c'est du lyrisme.¹²

Le lyrisme est entendu ici comme révélation esthétique d'une essence (un «*no sé qué*») que l'on ne peut déterminer. C'est l'élimination d'une référence érudite jugée peu opérante, jointe à l'attention aux composants phoniques et rythmiques des vers qui définissent le gerfaut, qui semble être la cause du jugement approbateur de Guillén. En commentant une métaphore analogue, Luis Cernuda témoigne également de cet autre mode de lyrisme. Selon Cernuda, les cercles littéraires du Madrid des années vingt pratiquaient une double interprétation de la poésie gongorine, consistant à ajouter un « sens littéral libre » à ce qu'il appelle son « sens logique »¹³. Si, comme le soutient

12. «A pesar del exceso, en lo más intrincado de aquella selva o, si se prefiere, entre los engranajes de aquella máquina se insinúa ese no sé qué misterioso de toda poesía. Una de las primeras versiones de la *Soledad Segunda* dice: "El gerifalte, del Trion helado / robusto honor". Explica Dámaso Alonso: "Los Triones son las estrellas de la Osa Mayor. Aquí, pues, Trion está empleado por Septentrion". O lo que es igual: "El gerifalte, honor del Norte". ¿Por qué, si no por dicha poética, como regalo caído del cielo, se le antojó a don Luis borrar aquellos vocablos y escoger otros muy diferentes que revelaban a esas aves en todo el ímpetu súbito de su vuelo y de su estrépito? "El gerifalte, escándalo bizarro / del aire". A ciertos lectores sacude, no hay duda, como una descarga de corriente poética ese impulso que de pronto se impone. ¡El gerifalte, escándalo bizarro del aire! También esto es lirismo» («Lenguaje poético. Góngora» [1962], p. 331). Les commentaires de Guillén portent sur les vers 753-754 de la *Segunda Soledad* (ed. Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1994, p. 532-533), trad. Pierre Darmangeat, Luis de Góngora, *Les Solitudes*..., p. 192.

13. «Aunque ociosos, no menos fatigados, / quejándose venían sobre el guante / los raudos torbellinos de Noruega» (*Soledades*, II, vers 971-973) : «Salcedo Coronel, el comentarista del poema, y contemporáneo de Góngora, advertía al lector la interpretación que debía dar a esos versos, la cual era poco más o menos ésta: sobre el guante de los cazadores de altanería o cetería venían encaperuzados los halcones, entre los cuales eran más reputados los de Noruega, raudos como un torbellino. Pero el lector moderno, acostumbrado a las metáforas del creacionismo y del surrealismo, podía desdeñar la

Walter J. Ong, le facteur essentiel de la sensibilité littéraire romantique est un plus profond degré d'intériorisation de l'écriture, on peut penser que l'adéquation de la forme et du fond, ces « mariages infétables de l'idée et de la musique » du « langage de poème », découlent précisément de la tentative de justifier poétiquement le « je-ne-sais-quoi » de la poésie, d'accorder un sens à l'expérience esthétique du vers, dont le meilleur symbole ne peut être que son énergie phonique et rythmique, qui n'a pas de sens. Les « adéquations » poétiques seraient ainsi la conséquence d'un transfert impropre du rythme latent du poème à son sens, d'une traduction, forcément imprécise, de l'énergie vocale du texte à ses structures sémantiques, grâce aux habitudes analytiques et interprétatives propres à la culture écrite ¹⁴.

L'attention spécifique portée à la position spatiale des mots dans les textes de Góngora et l'interprétation du discours poétique en partant du principe de « motivation » sont deux autres aspects de l'essai de Guillén qui peuvent être compris dans cette même perspective.

8.5 MÉLOGRAPHIES

Le monde poétique de Góngora est également matériel dans un sens limité, que l'on tend à passer sous silence : celui de sa représentation visuelle dans l'espace blanc de la page. Les poèmes de Góngora peuvent ainsi être des peintures, des statues ou même des édifices dans une perspective strictement littérale. Autrement dit, dans les analyses de Guillén, le support matériel de la représentation graphique, qu'on ne peut percevoir que visuellement, est conçu comme un élément signifiant, créateur d'une nouvelle « valeur positionnelle » des éléments du poème, qui s'ajoute, de manière asynchrone, à la perception primaire de leur flux dans le discours ¹⁵.

Dans cette perspective, Guillén commente certains vers dont la symétrie a été notamment forcée. Une hyperbate plus que violente, que Guillén note par un changement typographique,

explicación lógica de esos versos magníficos para quedarse con su sentido literal libre de atadura realista, que es donde precisamente reside para nosotros su valor poético. No sé si Góngora y el lector de su tiempo se recreaban ya en la irrisación misteriosa de semejantes versos, tomándolos unas veces en un sentido metafórico y otras en un sentido literal; para algunos de nosotros entonces, en los años de la poesía "nueva" el valor de un verso podía consistir en esa doble posibilidad de significado» (Luis Cernuda, «Estudios sobre poesía española contemporánea» [1957], p. 187).

14. Sur les signifiants dans la poésie baroque et les analyses des « nouvelles critiques », v. Mercedes Blanco, *Les Rhétoriques de la pointe*, 1992, p. 286-289. V. Walter J. Ong, *Orality and Literacy* [1982], p. 157-165.

15. «Aunque la poesía sea un arte sucesivo como la música [...], el verso de Góngora suscita sin cesar una metáfora de espacio, y en él se inscribe una entidad, que permanece ante la vista mientras va deslizándose palabra tras palabra ante el oído. Este valor de posición existe siempre en el lenguaje» («Lenguaje poético. Góngora» [1962], p. 313).

A las que esta montaña engendra Harpías

(« pour les harpies qu'engendrent nos montagnes »¹⁶ ; « pour celles que cette montagne engendre, harpies », selon une autre version¹⁷) en constitue l'exemple le plus illustratif. Le vers avait déjà été commenté en ce sens dans les *Notas para una edición...* de 1925, où Guillén le comparait à la poésie visuelle de Mallarmé. Dans *Un coup de dés*, selon Guillén, l'idéal poétique musical de Mallarmé était déterminé par les possibilités visuelles qu'offrait la composition du poème comme partition¹⁸. Dans son étude de 1925, Guillén réduisait l'observation à une curiosité, un «*rasgo gracioso*». Dans son essai de 1962, cette fois-ci sans référence à Mallarmé, l'idée est toujours présente comme suggestion secondaire, mais non sans que Guillén signale que, malgré leur singularité, ce type d'« harmonies » laborieuses peuvent devenir linguistiques, *naturelles*, et qu'en tout cas elles sont parvenues à implanter chez le lecteur de Góngora une habitude¹⁹.

Comment peut-on entendre ces « harmonies visuelles » ? Jusqu'à quel point cette restructuration graphique du langage peut-elle devenir « naturellement » linguistique ? Dans ses commentaires, Guillén semble suivre la méthode de Dámaso Alonso dans *Poesía española*. Alonso avait commenté un vers du *Polifemo*, «*cuanto las cumbres ásperas cabrio*», en fonction aussi de sa disposition graphique, en attribuant une valeur sémantique à la position des mots dans l'espace du vers. Selon l'éditeur des *Soledades*, la violence de l'hyperbate qui interpose «*cumbres ásperas*» (« les cimes / d'âpres monts ») entre l'évocation de la chèvre et son quantificateur imiterait de manière adéquate et

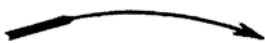
16. Trad. Pierre Darmangeat, Luis de Góngora, *Les Solitudes...*, 1964, p. 153.

17. Michèle Gendreau-Massalou, Luis de Góngora, *Fable de Polyphème et Galatée*, Paris, José Corti, 1990, p. 67.

18. Dans *Un coup de dés* «intenta encarnar Mallarmé uno de sus sueños más caros: la poesía considerada cada vez más como una música, y compuesta al fin como una partitura. De ahí, la preponderancia de la página en su totalidad: incorporados los blancos, las palabras, a distancias calculadas y en oportunos caracteres de imprenta, organizan la frase en toda su complejidad de significaciones y sugerencias. [...] El juego se complicaría en otras estrofas, referido a más puntos. Y no sería inútil para la mejor inteligencia de la *composición*, primordial en la poesía gongorina» (*Notas para una edición comentada...* {1925}, p. 233-234).

19. Commentaire : «Un nivel: los dos cabos del verso en una sola línea recta. Una línea más elevada mantienen los términos intermedios, unidos entre sí y equidistantes: dos cimas en relación con la planicie de los extremos [...]. El oído se acostumbra a estas armonías que, en efecto, sí lo son, acordes a una nueva naturalidad. Naturalidad relativa y por excepción, que no puede prevalecer e incorporarse al futuro de la lengua, sólo sensible a los enriquecimientos de vocabulario, hostil en definitiva a este circo de la sintaxis. Pero Góngora, y sólo él, ha logrado sacar partido artística y poéticamente fecundo de este laborioso forcejeo» («Lenguaje poético. Góngora» [1962], p. 315).

« motivée », l'idée de son saut²⁰. Selon la transcription faite par le critique :


cuanto las cumbres ásperas cabrió

Dámaso Alonso, comme Guillén, n'accorde à cette interprétation que le rang d'une curiosité amusante. Cependant, il fait remarquer que cette observation est ancienne et remonte à plusieurs commentateurs du XVII^e siècle, qui s'en servent d'exemple polémique pour ou contre le gongorisme. Il s'agit donc d'une remarque qui déjà en 1600 est inconcevable sans une intériorisation profonde de l'écriture : de fait, Dámaso Alonso compare explicitement les commentateurs du XVII^e siècle à des sortes de « stylisticiens » avant la lettre. Pourtant, dans la mesure où la reconnaissance de ce type de sens – un « modelage intuitif » (*«plasmación intuitiva»*), selon ses propres termes – n'est pas dissociable des techniques d'analyse fondées sur l'écriture, on peut comprendre que l'implantation et le développement de telles techniques d'interprétation, qu'elles soient « strictes » ou bien « esthétiques », n'aient pu se répandre que plus tard²¹.

Et en effet, ces « harmonies visuelles », ces projections sémantiques de la disposition graphique des vers sur les mots eux-mêmes, ne représentent-elles pas parfois une surinterprétation, une interférence abusive des habitudes d'écriture sur l'expérience « naturelle » de l'œuvre poétique ? Dans une matière complexe et délicate comme celle-ci, le choix est difficile. Toutes les équivalences significatives concevables à partir d'un mot ou d'un vers ne sont pas toujours effectives ou poétiques. En commentant les interprétations du vers cité plus haut, Rafael Sánchez Ferlosio souligne ce qui s'apparente dans l'analyse de Dámaso Alonso à une surinterprétation professionnelle, à une recherche des sens reculés, obscurs et dissimulés²².

20. «y redil espacioso donde encierra / cuanto las cumbres ásperas cabrió / de los montes esconde»: «et bergerie spacieuse où il enferme / quantes chèvres dissimulent les cimes / d'âpres monts» (Luis de Góngora, *Antología poética*, 1986, p. 172, vers 45-47, trad. Pierre Darmangeat, *Les Solitudes...*, p. 142).

21. Dámaso Alonso, *Poesía española* [1950], p. 287-290.

V. la documentation apportée par Robert Jammes dans son édition des *Soledades* (1994, p. 617-719). Sur l'émergence d'une conscience graphique au XVI^e siècle, v. Donald F. McKenzie, *Bibliography and the Sociology...*, p. 9-30 et Roger Chartier, *Culture écrite et société*, p. 17-44.

22. Selon Ferlosio, l'interprétation de ce genre d'«armonías visuales» «es algo que no puede cobrar existencia más que ante la atención descifradora; sin la metódica obstinación de ésta, no habría sido descubierto jamás. El descifrado descubre y constata, en efecto, la abstracta reproducción en las palabras del esquema topológico de la imagen de un movimiento característico del personaje –el cabrió– que semánticamente están representando: el hecho está objetivamente ahí, metido en una página del texto, escondido en el retorcimiento de un hipérbaton –no tan violento, por lo demás, como

Cependant, on peut croire que l'implantation progressive de l'écriture a produit des changements substantiels dans les habitudes littéraires, et même dans l'économie linguistique, de la même manière que la lecture minutieuse des textes de Virgile à la Renaissance avait eut pour conséquence l'attribution de qualités significatives à la simple présence de certaines « lettres » – *alliteratio*, figure nouvelle, appelée à connaître plus tard un grand succès – et, par conséquent, une façon nouvelle d'« écouter » la poésie virgilienne²³.

8.6 MOTIVATION ET POÈME

Mais c'est au ^{xx}e siècle qu'une méthode analytique fondée sur la justification réciproque des composantes du « fond » et de la « forme » a partir d'un examen minutieux du *texte* est devenue, entre vertus et excès, un principe critique dominant²⁴. On peut retrouver ce type d'analyse, où la recherche du sens se situerait à la limite même de la pertinence, dans d'autres passages de l'essai de Guillén sur Góngora. Le commentaire du portrait d'un prince à cheval dans la scène cynégétique qui conclut les *Soledades* peut servir d'exemple :

De sang limpide ; en sa personne, auguste,
s'il n'a membres robustes,
un prince leur succède, qui résume
en modestie courtoise une grandeur royale.
Légèreté du Bétis, écumeuse,
il l'a bue, mais aussi la majesté
qui dans son onde coule, ce luisant
cheval qui mord avec colère
l'or de son frein, de sa douce contrainte,
si beau, si fier, non plus de ces étoiles
que sa robe donnait, céruléenne, au jour,
mais pour ce qu'il ressent
de très claire noblesse, et même souveraine,

para exigir, a su vez, un descifrado para la simple toma de sentido, en un oído lo bastante preparado a ello como ha de serlo el de cualquier lector del *Polifemo*–, pero ¿pinta verdaderamente algo más en el seno del poema que el pasivo ofrecerse a una nada inmediata operación de descifrado?» (Rafael Sánchez Ferlosio, *Las Semanas del jardín*, Madrid, Alianza, 1981, p. 242-243). D'autres commentaires de ce passage dans Agustín García Calvo, «Ley de ordenación jerárquica de la procesión sintáctica» [1973], *Hablando de lo que habla. Estudios de lenguaje*, Madrid, Lucina, 1993, p. 207-223 ; Mercedes Blanco, « Góngora et la querelle de l'hyperbate », *Bulletin Hispanique*, 112, 1, 2010, p. 169-217.

V. Antonio Carreira, «Defecto y exceso en la interpretación de Góngora» [1997], *Gongoremas*, Barcelona, Península, 1998, p. 47-73.

23. V. María José Vega Ramos, *El Secreto artificio*, Madrid, CSIC y Universidad de Extremadura, 1992, p. 38-41.

24. V. Iouri M. Lotman, *La Structure du texte artistique*, p. 148-285.

dans la bride qu'effleure, altière, cette main
digne du sceptre.²⁵

Guillén a très certainement choisi cet extrait pour sa cohésion, puisqu'il s'agit d'une tirade de vers descriptifs organisés autour d'un motif unitaire : un « tableau ». Il s'agit aussi d'une sculpture, car le motif est comparé aux figures équestres de Donatello ou de Verrocchio, et l'on pourrait également évoquer certains poèmes d'*Aire nuestro* sur le même thème, comme «Estatua ecuestre» ou «La estatua más ecuestre». Le commentaire linéaire réalisé par Guillén est cohérent avec sa présentation globale de l'art de Góngora : on y constate à nouveau une conception matérielle de la nature, dans la synecdoque qui réduit le mors du cheval à sa substance : l'or ; et une *elocutio* qui embellit le monde décrit à l'aide de fictions et de figures au point de l'élever à une « réalité » nouvelle et supérieure, par exemple à propos des « taches-étoiles » du cheval. Par ailleurs, la composition de l'extrait est perçue et expliquée en fonction d'agencements et de contrastes, de symétries architecturales tendues : plus le prince est modeste, plus il est grandiose ; on perçoit aussi son cheval à travers la double lumière d'une énergie colérique et d'une soumission quasi courtisane.

Soulignons seulement dans le commentaire de Guillén la tendance à considérer l'extrait sous l'angle de sa « motivation adéquate ». La tirade est conçue comme un tout sans fissure, où le sens consiste à faire concorder les éléments formels avec ce qu'ils représentent. Guillén appelle cette surdétermination *harmonie*, car la représentation s'adapte au récit : «*El cuadro [...] casa con el cuento*». Mais cette harmonie semble découler d'une analyse typiquement scripturale des « motivations » du poème, analogue pour l'essentiel à celles déjà passées en revue. C'est pourquoi on peut trouver autant d'éléments favorables que d'éléments défavorables aux propositions de Guillén concernant le « sens esthétique » de l'extrait. N'importe quelle motivation devient la source d'un effet poétique : une licence métrique comme celle d'«*abreviando*» tire sa force du fait qu'elle contrevient à son sens sémantique ; alors qu'une autre, celle de «*süave*», du fait qu'elle le confirme. Ces associations phono-symboliques du son et du sens sont traditionnelles : elles se sont répandues depuis les commentaires humanistes de la poésie latine jusqu'à ceux des poèmes vernaculaires, car elles sont déjà évoquées par les commentateurs de Góngora

25. Trad. Pierre Darmangeat, *Les Solitudes...*, p. 194. «En sangre claro y en persona augusto, / si en miembros no robusto, / príncipe les sucede, abreviada / en modestia civil real grandeza. / La espumosa del Betis ligereza / bebió no sólo, mas la desatada / majestad en sus ondas, el luciente / caballo que colérico mordía / el oro que süave lo enfrenaba, / arrogante, y no ya por las que daba / estrellas su cerúlea piel al día, / sino por lo que siente / de esclarecido y aun de soberano / en la rienda que besa la alta mano, / de cetro digna» («Lenguaje poético. Góngora» [1962], p. 328-330 ; *Soledades*, II, v. 809-823, éd. Robert Jammes, p. 545-549).

au XVII^e siècle²⁶. Mais Guillén étend la méthode ancienne à des éléments comme la position des mots, que les annotateurs anciens n'avaient pas systématiquement pris en compte. Ainsi, le mot «*príncipe*» occupe la première position au vers 811 de manière adéquate ; de la même façon, l'«*arrogance*» du cheval apparaît «*renforcée*» au début du vers ; mais également «*confirmée*» ensuite, si elle se situe à la fin de la proposition. De manière symptomatique, l'enjambement prolongé des vers 813-816 imite la «*fluidité*» liquide du fleuve qu'ils évoquent²⁷.

La remarque finale souligne à nouveau l'*unité* circulaire et complète de l'ensemble :

Le groupe équestre s'affirme à nouveau complet. La description va du prince au cheval et du cheval au prince. Et le symbole de leur dignité est cette main qui, bien que maîtrisant le cheval, est «*digne du sceptre*». C'est une fin qui ajuste le groupe dans une cérémonie modérée : «*modestie courtoise*». Cavalier et cheval forment à tout jamais une harmonie irréfutable.²⁸

Tandis que les commentateurs anciens – et quelques modernes – se concentrent sur l'identité «*historique*» du prince évoqué, Guillén se désintéresse de la connexion entre le poème et l'histoire. Il considère, non sans raison, que le véritable prince de l'extrait n'est autre que l'artiste qui l'a composé. Et sans aucun doute, la rigueur de l'œuvre de Góngora a dû représenter pour Guillén une sorte de confirmation de sa conception logique, lumineuse et consciente de l'activité poétique. C'est pourquoi d'autres «*cas*» éminents d'une poésie obscure, dérivée d'actes créateurs aux limites même du rêve, du délire et de l'inconscience, ont dû inciter vivement le poète à la réflexion.

26. *Notas para una edición comentada...* {1925}, p. 228 et 237.

27. «*Estos versos de sinuosa curva –que la silva tanto favorece– avanzan a lo largo de repetidos encabalgamientos, por sí transportes de fluidez y velocidad: “ligereza –bebió no sólo...”, “la desatada –majestad”*» («*Lenguaje poético. Góngora*» [1962], p. 329).

28. «*El grupo ecuestre se reafirma completo. La descripción va del príncipe al caballo y del caballo al príncipe. Y su dignidad se simboliza en la mano que, si gobierna al caballo, es “de cetro digna”. Final que ajusta el grupo con una pompa moderada: “civil modestia”. Caballero y caballo forman para siempre una armonía irrefutable*» (*ibid.*, p. 330).

V. Miguel A. Olmos, «*J.G., lector de Góngora*», *Signa*, 18, 2009, p. 383-385.

LA PAROLE VISIONNAIRE : BÉCQUER, JEAN DE LA CROIX

«*Aves de clase media*». — Les fils des idées. — La lettre et l'esprit. — L'absolu littéral (et quelques lézardes méthodologiques).

L'obscurité de Góngora demeure ainsi décrite comme un jeu subtil qui requiert une initiation, mais pour lequel il y a des normes établies. Les énigmes posées par la poésie mystique de Jean de la Croix et par la poésie visionnaire de Gustavo A. Bécquer contreviennent directement à ces règles, et peut-être même à toute règle. L'obscurité n'est plus un jeu, mais la conséquence d'une méfiance radicale de l'artiste à l'égard des mots, voire d'une « insuffisance » constitutive du langage. Pour Jorge Guillén, cette limitation est d'autant plus paradoxale qu'elle a été établie par les déclarations de deux grands poètes.

L'obscurité et le mystère se manifestent à présent sur différents plans d'analyse. Le premier, déjà abordé à propos de Góngora, relève de la signification de l'œuvre et du processus de compréhension des textes par le lecteur. Dans cette perspective, et malgré un hermétisme parfois irréductible, l'efficacité suggestive de *Noche oscura*, de *Cántico* ou de *Llama de amor viva*, s'impose à ses récepteurs en même temps qu'elle échappe aux tentatives de justification et d'analyse. On pourrait en dire autant de l'art indirect et musical de certains poèmes de Bécquer. Mais à ce premier plan s'en ajoute un autre, que l'on pourrait appeler *expressif* : une dimension insaisissable – « extrapoématique », écrit Guillén – qui peut cependant prétendre quelque part à la dénomination de poésie. Cette dimension d'expressivité se situe sur l'autre versant du processus littéraire : non pas entre le texte et le lecteur, mais entre l'auteur et le texte ¹.

1. Sur la poésie «extrapoématique», v. J.G., «Lenguaje insuficiente. Bécquer o lo inefable soñado», p. 363-365. Sur les gammes de l'interprétation, v. Wolfgang Iser, *The Range of Interpretation*, New York, Columbia University Press, 2000, en part. p. 1-12.

Néanmoins, l'idée d'un « langage insuffisant » constitue chez Bécquer le fil conducteur d'une théorie poétique aussi bien que le thème de quelques poèmes et récits. Le cas du poète saint est plus complexe. Le mystique défend d'un côté l'incapacité essentielle du langage à exprimer le vécu ; d'un autre, il ajoute à ces poèmes qui disent ce qui est indicible une série d'interprétations doctrinales qui ne concordent pas avec la lettre des textes qu'elles sont censées expliquer. Ce sont des problèmes qui soumettent à rude épreuve la confiance de Guillén dans le langage et sa vision lumineuse de la poésie².

Le critère fondamental pour aborder ces relations complexes entre l'expression et la compréhension est, à nouveau, l'attention préférentielle à un objet matériel, concret et immédiat, le « langage des poèmes », qui joue toujours un rôle de premier plan dans le système critique de Guillén :

Jean de la Croix, Gustavo Adolfo Bécquer : ces poètes espagnols, dont la vie intérieure, qu'elle soit religieuse ou profane, est tellement intense, nous apprennent à être modestes et à nous rendre compte de nos limites. Dans nos émotions, quelque chose nous échappe, quelque chose qui n'est pas réductible à des signes logiques ou rationnellement articulés. Nombreux sont qui s'arrêtent à cette frontière de l'inadéquation entre l'esprit et les mots. Très émus, ils ne savent plus quoi dire. Malgré toutes ces difficultés, le poète, peut-être mécontent, finit par nous remettre, locuteur suprême, son expression victorieuse.³

Mais cette victoire finale du langage sur ses limites nécessite une série d'opérations préalables, proprement critiques, qui méritent toute notre attention. Il est nécessaire de poser le problème, difficile à résoudre, de la fonction de l'*intention* de l'auteur, ce qui revient à aborder la question du statut du texte. Travail où entrent en jeu des stratégies techniques et idéologiques décisives, parmi lesquelles on peut souligner la délimitation des frontières entre le sacré et le profane. Cette distinction est cruciale dans la trajectoire d'une herméneutique moderne, spécifiquement littéraire⁴.

2. Jonathan Mayhew, "J.G. and the insufficiency of poetic language", p. 1147.

3. «Estos poetas de gran vida interior, religiosos y profanos –en España, san Juan de la Cruz, Gustavo Adolfo Bécquer– nos enseñan a ser modestos, a percatarnos de nuestros límites. Algo se nos escapa en nuestras emociones, algo incasable con signos lógicos, racionalmente articulados. En esa frontera de inadecuación entre el alma y la palabra se detienen muchos. Muy conmovidos, no saben qué decir. Pese a tantas dificultades, el poeta quizá descontento acaba por entregarnos, sumo dicente, la victoriosa expresión» («Lenguaje insuficiente. Bécquer o lo inefable soñado» [1962], p. 377).

4. Peter Szondi, *Introduction à l'herméneutique littéraire*, p. 19-30 ; Paul Zumthor, *La Lettre et la Voix*, p. 125-127.

9.1 «AVES DE CLASE MEDIA»

La musicalité qui fait de Bécquer le poète préféré de la critique de Juan Ramón Jiménez ou de Luis Cernuda n'est pas une valeur de référence dans celle de Guillén. L'attitude du poète face à la texture populaire et au caractère oral que Jiménez et Cernuda avaient mis en relief dans les *Rimas* est assez réservée. Certaines réticences à propos de la renommée de Bécquer étaient déjà apparues dans deux articles des années vingt, où les hirondelles de la célèbre Rime LIII sont appelées « oiseaux de classe moyenne » – plus tard, dans le poème de la série «Al margen» qui leur est consacré dans *Homenaje*, leur vol est décrit comme bas, presque rasant : «*Bajo, muy bajo, casi a ras del suelo*». Cette réserve apparaît encore en partie dans l'essai consacré au poète dans *Lenguaje y poesía*, par exemple dans des passages où est célébrée, quelque peu ironiquement, la leçon « éclectique » d'un écrivain très pur qui se « cache » sous le poète «*bonito y muy popular*»⁵.

Bécquer doit sa présence dans *Lenguaje y poesía* à cette fonction d'initiateur ou de précurseur de la poésie espagnole moderne qu'on lui attribue généralement, bien plus qu'à une préférence personnelle. Mais si Bécquer représente pour Guillén le prototype de la modernité poétique espagnole, ce n'est pas en raison de son inspiration folklorique ou populaire ni de son langage « parlé », mais du fait de sa conscience technique. Le Sévillan est pour Guillén l'auteur d'une théorie de la composition qui préconise une synthèse de l'irrationnel et de l'« intellectuel ». Ainsi, dans un contexte européen de rêveurs et de visionnaires, où la poésie est une matière intangible, faite d'irréalité, d'effusion ou de divagations, Bécquer est regardé comme le détenteur d'une « conscience lumineuse », telle qu'il l'expose dans des textes connus : le «Prólogo» à *La Soledad* d'Augusto Ferrán, les *Cartas literarias a una mujer*, la «Introducción sinfónica» des *Rimas* et quelques-unes des lettres intitulées *Desde mi celda*. C'est ce corpus de réflexions critiques, et non pas ses poésies les plus célèbres, que Guillén prend pour objet d'étude dans son essai⁶.

5. «Lenguaje insuficiente. Bécquer o lo inefable soñado» [1962], p. 378.

V. «La fama de Bécquer» [1924]. Dans «Las nuevas rimas de Bécquer» [1924], p. 202, Guillén approuve les corrections introduites dans une nouvelle édition des *Rimas*, «dignificando asimismo esa tendencia a la locución vulgar, oral, a que se abandona Bécquer».

6. «Si Bécquer parece a primera vista un rezagado, ahora se nos revela un precursor del movimiento moderno. No había de incurrir él ni en la espontaneidad irresponsable ni en el rigor sin ardor. Hay una ruta del todo intuitiva, irracional hasta el absurdo, hostil a cualquier toque o retoque de la conciencia. Hay otra ruta sometida al cálculo intelectual y a la abstracción severísima. ¿Qué rumbo elige Bécquer? La rima III propone una alianza: la tal vez casi quimérica y por eso más tentadora alianza de inspiración y razón. [...] No, no quedará anulada por el principio de contradicción esta poesía del alma,

Comment concilier à la fois la conscience manifeste dans la prose de Bécquer et l'incapacité du «*rebelde y mezquino idioma*», l'un des thèmes centraux de ses poèmes, à dire l'expérience ? Guillén se réjouit de montrer qu'un paradoxe analogue traverse tout le romantisme européen, et que sa résolution réside dans la distinction entre l'expérience vécue et l'élaboration littéraire. Ce qui prévaut, comme on pouvait s'y attendre, c'est un concept matériel, voire scriptural, de la poésie comme « poème » – au prix peut-être de quelques imprécisions terminologiques et conceptuelles. Le poète castillan conclut que le vécu ineffable n'est qu'un mot, un thème, et même un cliché. En dernière instance, le public n'a pas le droit de dissenter autour de l'ineffabilité d'une expérience ; le lecteur, peut-être incrédule, doit se contenter du texte qui est face à lui ⁷.

9.2 LES FILS DES IDÉES

Ne nous attardons pas sur le récit de ces opérations intellectuelles qui vont de l'expérience à la composition, dont la reconstruction à partir de plusieurs textes de Bécquer, comparés à ceux de ses homologues européens, constitue le fil conducteur de l'essai de Guillén. Revenons sur l'analyse sémantique du produit achevé, appartenant au plan interprétatif de la compréhension. À cet effet, Guillén prend comme point de départ un célèbre passage du «Prólogo» de Bécquer pour le recueil de poèmes de son ami Augusto Ferrán (1861), où il oppose deux genres de poésie, une première majestueuse, pompeuse et explicite, et une seconde brève, simple et sans forme définie, qui « éveille, grâce au contact léger d'une seule idée, les mille autres qui sommeillent dans l'océan sans fond de la fantaisie » ⁸. À travers son exposé de la technique de composition de Bécquer, il avance sa conception de la texture sémantique de la poésie symboliste et de quelques-uns des principes à l'œuvre dans son interprétation.

aunque no haya voz que la exprese con ajuste absoluto» («Lenguaje insuficiente. Bécquer...» [1962], p. 376-377).

7. «Aquí se llama poesía al ámbito prepoético, que en rigor se limita aún a ser “contenido”, contenido vital. Sólo habrá poesía cuando el espíritu sea forma, plenitud de palabras. De lo inefable, por supuesto, no puede hablar sino el autor. Al lector no le concierne más que el texto, incompatible con cualquier escrutinio comparativo entre la prepoesía de la Creación y esta segunda creación que es el poema» (*ibid.*, p. 375).

V. Félix Martínez Bonati, *La Estructura de la obra...* [1960], p. 161-166.

8. «Hay una poesía magnífica y sonora [...] que se engalana con todas las pompas de la lengua, que se mueve con una cadenciosa majestad [...]. Hay otra, natural, breve, seca, que brota del alma como una chispa eléctrica, que hiere el sentimiento con una palabra y huye, y desnuda de artificio, desembarazada dentro de una forma libre, despierta, con una que las toca, las mil ideas que duermen en el océano sin fondo de fantasía» («Lenguaje insuficiente. Bécquer...» [1962], p. 375).

V. Gustavo A. Bécquer, «*La Soledad*. Colección de cantares» [1861], II, p. 569-579.

Dans sa description du processus de création romantique, Guillén avait fait référence aux états prépoétiques bécquériens comme à un torrent d'associations qui seraient subtilement enlacées par des « fils de lumière ». Ces « *hilos de luz* », à mi-chemin entre l'émotion et l'image, sont parfois désignés par le Sévillan comme étant des idées. Guillén fait remarquer que le mot *idea* remplit plusieurs fonctions dans la théorie poétique de Bécquer, dont l'essentielle est de désigner le corrélat « spirituel » de la « forme ». Rappelons le compromis entre l'inspiration et la raison dans la Rime V, ou bien ces « idées-cadences » informulables, car elles sont sans mot, sans sens et sans rythme, que le génie littéraire parvient pourtant à attacher à un fil lumineux (« *hilo de luz* ») dans la Rime III. L'idée est ainsi indissociable de la forme. Guillén relève d'autres formules imprécises : parfois, la formulation est négative, le poète ne trouve qu'une « émotion sans idées » ; d'autres fois, le fil de lumière qui permet de réunir les idées est à son tour une autre « idée », ou bien une « série d'idées », ou ce que Bécquer appelle des « idées reliées », « *ideas relativas* »⁹.

En bref, selon Guillén, le statut sémantique du poème est imprécis : il est constitué des formulations vagues, qui ne disent pas, mais qui évoquent ou suggèrent. Mais ce n'est pas parce qu'elle n'est pas formulable que la suggestion poétique est arbitraire ou irrationnelle. Le mouvement de ces idées ne peut être arrêté ni saisi ; cependant son dynamisme est conceptualisé par le biais d'un technicisme musical, une « fugue » de sens qui aboutit à l'expérimentation ultime qu'en fait le lecteur¹⁰. Le mot qui exprime le mieux cette poésie visionnaire n'est donc pas l'« indicible » mais l'« inconcevable ». L'essence du texte équivaldrait au mystère même de la Nature – ce qui revient en dernier lieu à renoncer à résoudre le mystère de la poésie tout en le déplaçant dans un autre registre.

C'est la raison pour laquelle Guillén choisit comme symbole de la poésie de Bécquer un élément du monde physique, bien que le moins matériel et tangible de tous : la lumière que voient les yeux du rêveur, celle des fantastiques yeux féminins de la Rime XIV, « *Te vi un punto, y flotando ante mis ojos* ». Ce Bécquer technicien et matérialisé de Guillén – si différent de celui de Machado – rend donc convenable-

9. « Si la emoción es bastante aguda, suele despertar asociaciones de ideas. Con tanta rapidez se deslizan que casi no son ideas, esbozadas entre imágenes y apuntes muy vagos. [...] Este mundo de ideas ligerísimas no puede llamarse caos. Un "hilo de luz" lo atraviesa, ilumina y sostiene. » (« Lenguaje insuficiente. Bécquer... » [1962], p. 365-366).

V. Ricardo Senabre, « Poesía y poética en Bécquer », dans Cristóbal Cuevas (ed.), *Bécquer. Origen y estética de la modernidad*, Málaga, PCLEC, 1995, p. 91-100.

10. « Si la emoción y el fantasma son inefables, sólo será posible sugerir más que expresar directamente. Poesía, pues, de lo espiritual indefinible como vaga sugestión más que como estricta comunicación. Al vocablo, en toda su eficacia irradiante y musical, responderá la colaboración del lector » (« Lenguaje insuficiente. Bécquer... » [1962], p. 376).

ment compte des exigences d'*assimilation* des processus interprétatifs. Il nous rappelle également les fonctions d'autoaffirmation parfois exercées par les textes critiques ¹¹.

9.3 LA LETTRE ET L'ESPRIT

Guillén doit faire face à un mystère plus profond lorsqu'il aborde les poèmes de Jean de la Croix, un autre écrivain espagnol de réputation internationale. L'examen de la relation entre le texte poétique et les commentaires doctrinaux dans l'œuvre de saint Jean fournit un bon terrain pour examiner le problème de l'*intention* comme critère de l'interprétation, problème ici spécialement délicat, au-delà de sa dimension purement méthodologique. La projection sur ces poèmes d'un sens mystique et spirituel, difficile à trouver dans leur seule lettre en partant des commentaires explicatifs de l'auteur, a favorisé dans la critique moderne une série d'affrontements interprétatifs et idéologiques. Cette polémique, qui vise vraisemblablement à s'approprier l'œuvre du saint, s'est intensifiée à l'occasion de la célébration en 1942 du quatrième centenaire de sa naissance ¹².

Le poète n'intervient que discrètement dans le débat. Dans son exposé, Guillén fait la sourde oreille à la dispute idéologique, et préfère prendre en compte tous les enjeux du problème de la signification plutôt que d'adopter une position simplifiée et univoque. Ce qui n'implique pas qu'il soit neutre : il est partisan de séparer les poèmes de leurs commentaires, afin d'en faire une lecture strictement littérale. Sa lecture se veut également laïque, sur le modèle de l'analyse phénoménologique de l'expérience mystique menée par son ami Jean Baruzi dans une thèse soutenue en 1924 – thèse très polémique mais qui permit à son auteur d'obtenir une chaire d'Histoire des religions au

11. *Ibid.*, p. 378-379. La description qu'en donne Antonio Machado est toute autre : «La poesía de Bécquer –sigue hablando Mairena a sus alumnos–, tan clara y transparente, donde todo parece escrito para ser entendido, tiene su encanto, sin embargo, al margen de la lógica. Es palabra en el tiempo, el tiempo psíquico irreversible, en el cual nada se infiere ni se deduce. En su discurso rige un principio de contradicción propiamente dicho: *sí, pero no; volverán, pero no volverán*. ¡Qué lejos estamos, en el alma de Bécquer, de esa terrible máquina de silogismos que funciona bajo la espesa y enmarañada imaginaria de aquellos ilustres barrocos de su tierra!» (Juan de Mairena [1936] I, p. 319-320 [XLIII, 8]).

V. Stephen Gilman, «Bécquer y “El hondo sueño” de J.G.», dans Russell P. Sebold (ed.), *Gustavo Adolfo Bécquer*, Madrid, Taurus, 1982, p. 339-345; Antonio García Berrio, *La Construcción imaginaria en «Cántico»*, Limoges, Trames, 1985, p. 11-45.

12. Pour un résumé du débat, v. Domingo Ynduráin, «Introducción» à Juan de la Cruz, *Poesía*, Madrid, Cátedra, 1983, p. 13-33. Sur l'histoire critique de sa poésie, v. Paul Valéry, «Cantiques spirituels» [1945], p. 695-712; Andrés Soria Olmedo, «San Juan de la Cruz y la literatura contemporánea (1856-1942)», dans *San Juan de la Cruz y la literatura de su tiempo*, Madrid, Turner, 1991, p. 41-69; Antonio J. Mialdea Baena, *La Recepción de la obra literaria de san Juan de la Cruz en España (siglos XVII, XVIII y XIX)*, Madrid, FUE, 2004, p. 25-41 et 81-96.

Collège de France¹³. Afin de mener à bien cette lecture profane, Guillén justifie la séparation des poèmes qui font l'objet de son étude (*Cántico*, *Noche oscura*, *Llama de amor viva*) de leurs traités exégétiques correspondants, où se trouve l'interprétation de l'auteur. Le principe de l'autonomie de la lettre devient donc explicite. Par méthode, il exclut des poèmes le sens allégorique : ce qui y est dit n'est que de l'amour humain :

Les poèmes, si on les lit comme des poèmes – et c'est ce qu'ils sont –, ne signifient rien d'autre que l'amour, l'ivresse de l'amour. Leurs termes s'affirment humains sans cesse. Aucun autre horizon « poétique » n'est perceptible. Or, ces poèmes-ci, sont-ils quelque chose de plus ? Entendons-nous bien : sont-ils quelque chose d'autre, au delà d'être poèmes ? Nous ne le saurions pas si l'auteur n'avait pas ajouté à ses vers, si autonomes, ses propres commentaires. Le saint nous fait savoir qu'à sa poésie correspondent à la fois une expérience personnelle et une réflexion doctrinale. Avant toute chose, il y eut l'expérience. Cependant, l'origine – mystique – ne doit pas être confondue avec ses résultats. Loin de nous toute interférence de la *genetic fallacy*. Car c'est précisément dans ce cas que nous aurions du mal à concevoir une distance plus grande entre l'expérience et l'expression. Par ailleurs, la doctrine prend appui sur les poèmes. Cependant, ce deuxième sens – allégorique – reste en dehors du premier texte. La poésie et l'allégorie évoluent sur des routes parallèles qui ne pourront ni se toucher ni se croiser, si elles restent fidèles à leurs définitions.¹⁴

Mais même en étant méthodique, il ne s'agit pas là d'une séparation automatique, irréfléchie, ou même complète. En effet, Guillén examine les difficultés, voire les incongruités, de l'isolement du texte des poèmes, compte tenu de l'horizon générique de ces œuvres dans leur époque. Plusieurs sections de son essai sont précisément axées sur

13. Jean Baruzi, *Saint Jean de la Croix et le problème de l'expérience mystique*, éd. Émile Poulat, Paris, Salvator, 1999. Guillén dédia son essai aux frères Baruzi, qu'il avait fréquentés dans les années vingt, et chez lesquels il retrouva Miguel de Unamuno, lors de son exil parisien (Bernard Sesé, « J.G. et saint Jean de la Croix », dans *Homenaje a J.G.*, Paris, Embajada de España et Antoine Soriano Éditeur, 1995, p. 141-153).

14. «Los poemas, si se los lee como poemas –y eso es lo que son–, no significan más que amor, embriaguez de amor, y sus términos se afirman sin cesar humanos. Ningún otro horizonte «poético» se percibe. Pues bien, estos poemas ¿son algo más? Entendámonos: ¿algo más extrapoético? No lo sabríamos si a los versos, tan autónomos, el autor no les hubiese agregado sus propias disertaciones. El santo nos advierte que a esta poesía corresponde una experiencia personal y una reflexión doctrinal. Ante todo hubo la experiencia. Pero este origen –místico– no se debe confundir con su resultado. Evitemos cualquiera intromisión de la *genetic fallacy*. Y precisamente en este caso no sería posible imaginar una mayor distancia entre la experiencia y su expresión. Por otra parte, la doctrina se apoya sobre los poemas. Sin embargo, este segundo sentido –alegórico– permanece fuera del primer texto. Poesía y alegoría se desarrollan en rutas paralelas que, si se mantienen acordes a su definición, no podrán rozarse ni estorbarse» («Lenguaje insuficiente. San Juan de la Cruz o lo inefable místico» [1962], p. 342-343).

l'exposition de l'expérience mystique, à laquelle les poèmes d'amour sont supposés faire référence, telle qu'elle est racontée, analysée et jugée dans les différentes *declaraciones* de Jean de la Croix. D'autre part, certains éléments de ses œuvres poétiques ont été élucidés en fonction de leurs coordonnées religieuses, par exemple l'intrigue érotique, ou les motifs de l'ineffabilité et du balbutiement, issus de la tradition du *Cantique des cantiques*. Le traité exégétique même, en tant que genre, possède également de nombreux antécédents dans les commentaires suscités par les textes sacrés. Mais à toutes ces considérations il convient d'en ajouter une autre, de nature différente, mystique ou du moins mystérieuse, qui semblerait entrer en conflit avec la méthode d'analyse littérale prise comme point de départ :

Il suffit de savoir que l'auteur veut toujours manifester quelque chose d'autre, et que cette intention est fondée sur une expérience très profonde, pour qu'une sorte d'harmonie spirituelle, non pas conceptuelle, se crée. Un souffle d'air s'insinue entre les vers, qui les dote d'une transcendance à la fois humaine et divine. Tout devient auréolé, et une réalité mystérieuse reste en communication avec l'horizon premier – qu'il soit nocturne ou diurne, toujours pleinement humain. Des lors, une atmosphère bien difficile à dissiper entoure ces trois poèmes. Une résonance de grande valeur s'ajoute au chant amoureux.¹⁵

Cette ultime dimension « spirituelle » est-elle la conséquence de la lettre des poèmes, ou dépend-elle d'une application contradictoire du critère herméneutique de l'« intention » ? On a ainsi reproché à Guillén l'intromission d'une aura parareligieuse dans un texte qui ne l'admettrait pas littéralement. C'est pourquoi Domingo Ynduráin, dont le jugement sur le travail de Guillén est pourtant élogieux, prend ses distances par rapport à l'extrait que nous venons de transcrire : les intentions de l'auteur ne suffisent pas¹⁶. Mais l'essai de Guillén a aussi été contesté selon une perspective strictement opposée, c'est-à-dire par la décision d'abstraire le poème de ses gloses exégétiques, décision qui fut curieusement considérée comme une violation de la littéralité intégrale. Ainsi le poète José Ángel Valente qualifie-t-il de « dualiste » le choix de Dámaso Alonso et de Guillén d'isoler les

15. «Basta saber que el autor está queriendo manifestar otra cosa, y que este propósito se basa en una profunda experiencia para que se forme como un acompañamiento espiritual, no conceptual. Se insinúa un aire entre los versos, que los dota de una transcendencia a la vez humana y divina. Todo queda aureolado, y una misteriosa realidad se mantiene en comunicación con el primer horizonte nocturno o diurno, y siempre humanísimo. A los tres poemas envuelve entonces una atmósfera que sería muy difícil despejar, y una resonancia valiosa se añade al canto de amor» (*ibid.*, p. 358) ; v. aussi p. 342-347.

16. «Sorprende no la conclusión, sino lo que la explica: saber que el autor ha querido manifestar otra cosa basta, al parecer, para que lo consiga...» (Domingo Ynduráin, «Introducción» à Juan de la Cruz, *Poesía*, 1983, p. 19).

poèmes de leurs commentaires et d'exclure leur dimension « spirituelle »¹⁷. La discussion fondamentale est peut-être précisément axée sur la décision *critique* de savoir ce qui constitue le domaine de la « lettre » du texte (« poème commenté » face au « poème » et aux « commentaires »)¹⁸.

9.4 L'ABSOLU LITTÉRAL (ET QUELQUES LÉZARDES MÉTHODOLOGIQUES)

La perception dans ces poèmes d'une « auréole », d'« ondes de suggestions » indéfinissables, semble faire pencher les commentaires de Guillén vers une lecture spirituelle. Mais cela n'implique, chez Guillén, ni la prédominance de l'intention comme critère interprétatif, ni un respect aveugle des commentaires et gloses de l'auteur. Cette perception découle plutôt de l'utilisation de techniques modernes d'analyse qui ont tenté de relier la dimension verbale du texte et la dimension esthétique (et culturelle) de l'œuvre. Il semble alors que l'oscillation du poète entre la lecture littérale et la prise en compte d'une seconde dimension, mystérieuse, dans ces vers proviendrait en partie de la superposition de deux modes de lecture, car les techniques d'analyse stylistique, héritières de l'herméneutique romantique, reprennent quelques principes de l'une des sources de cette dernière, l'herméneutique sacrée¹⁹. D'une certaine manière, l'horizon illimité de suggestions imprécisables que le lecteur attribue au texte semblerait transposer sur le terrain de l'analyse littéraire une technique propre à l'interprétation des textes sacrés qui ne s'appliquerait guère à des textes juridiques ou à des documents historiques. Dans cette perspective, la critique moderne semblerait intégrer un mouvement contradictoire, puisque grâce à son utilisation des technologies de l'écriture, elle rend au texte, converti en valeur absolue, devenu une unité organique contemplable à l'infini, une partie de ces virtualités mystiques que son traitement strictement immanent, littéral, prétendait précisément dégager.

17. Selon Valente, si les poèmes, dissociés des commentaires, manquaient de sens spirituel, «¿Sería, en tal caso, la poesía insuficiente para aludir a sus propios contenidos esenciales? [...] ¿Se alzan con tal criterio las “disertaciones” a definidoras del sentido último de lo poético? [...] Guillén no alcanza a imaginar en ningún momento que lo que él llama “dos perfecciones” (“la religiosa y la poética”) son una y la misma: la expresión poética de Juan de la Cruz es sobreabundancia de una sola o unificada experiencia» («Formas de lectura y dinámica de la tradición», dans José Ángel Valente et José Lara Garrido (eds.), *Hermenéutica y mística: San Juan de la Cruz*, Madrid, Tecnos, 1995, p. 22).

18. Cristóbal Cuevas, «La literatura, signo genérico: el género literario de los libros de san Juan de la Cruz», dans José Romera Castillo *et al.*, *La Literatura como signo*, Madrid, Playor, 1981, p. 85-99.

19. Peter Szondi, *Introduction à l'herméneutique littéraire*, p. 114-115.

À la base des analyses de Guillén se trouvent donc les modèles théoriques de l'herméneutique romantique et de la stylistique. Cette dépendance est également perceptible dans l'usage de la notion d'« écart ». La conception du poème comme écart de langage semble particulièrement adéquate pour analyser l'obscurité d'un corpus poétique qui est censé correspondre à une expérience indicible. La violence exercée sur la logique, la raison ou la langue devient ainsi le symptôme d'une référence que l'on ne peut exprimer sans violer la norme. À l'ineffabilité de l'expérience correspondrait l'inintelligibilité du texte. Le procédé fondamental pour la diction de l'indicible sera alors, suivant une tradition parfaitement documentée et reprise par Jean de la Croix dans ses commentaires, la traduction comparative, la « transposition » d'une expérience sacrée à une fable pastorale : de vieilles amours littéraires sur leur scène naturelle classique ²⁰.

De nombreux autres éléments de l'analyse de Guillén dérivent des techniques stylistiques. Le poème est un organisme, un texte cohérent, où le tout et les parties sont tissés dans un ensemble « architectonique » qui unit la sonorité et le sens de la même manière que l'âme est indissoluble du corps ²¹. Mise en relation avec une expérience individuelle, l'expression poétique a recours à un langage également particulier, pauvre en éléments abstraits, riche en ingrédients « imaginatifs » et « sensoriels », spécialement suggestif, tel qu'il avait été théorisé par les stylisticiens espagnols. Enfin, la conception technique ou artistique prédominante chez Guillén le conduit à noter que les poèmes de Jean de la Croix ne regorgent pas de balbutiements, d'interjections ou d'autres expressions irrationnelles. Le mystique est « le poète le moins enfantin qui soit », « *el menos infantil de los poetas* ». L'ineffabilité de cette poésie est donc élégamment encodée dans sa lettre grâce à des correspondances ou des équivalents textuels.

20. «A la expresión del amor se le escapa su objeto. Pero en una tentativa parcial sí puede alcanzarse. ¿Cómo? Apelando a la transposición. Así, con “figuras, comparaciones y semejanzas” se sugiere algo de los “secretos y misterios”. La poesía habrá de resolverse, pues, en el lenguaje figurado: comparación, metáfora, símbolo. El lenguaje rebasa entonces sus límites intelectuales» («Lenguaje insuficiente. San Juan de la Cruz...» [1962], p. 344). «¿Cómo se podría manifestar algo de ese amor sin ideas, sin imágenes, sin palabras sino por una recreación del todo independiente, acorde a las palabras, las imágenes, las ideas de la criatura? Del estado inefable se salta con gallardía a la más rigurosa creación. San Juan de la Cruz tiene que inventarse un mundo, y aquellas intuiciones indecibles se objetivarán en imágenes y ritmos» (*ibid.*, p. 349).

21. La poésie de saint Jean montre «la más obvia condición de la palabra poética: su unidad de sentido y sonido. El uno no existe sin el otro. Distintos por abstracción, se nos ofrecen como una sola energía, a la vez alma y cuerpo» (*ibid.*, p. 338). «La poesía se logra merced al arte: arte del poema. Es necesario consignar que san Juan de la Cruz acierta con el equilibrio supremo entre la poesía inspirada y la poesía construida, en oposición a tantos modernos para quienes la poesía y el arte presentan una contradicción irreductible. [...] El poema se erige como la más sutil arquitectura, donde cada pieza ha sido trabajada por el artifice más cuidadoso de aproximarse a la perfección» (*ibid.*, p. 341).

Ainsi, selon Guillén, l'absence de verbe dans les strophes 14 et 15 du *Cántico*, considérées comme extatiques :

Mon aimé les montagnes,
les vallées solitaires, boisées,
les îles étrangères,
les fleuves sonores,
le sifflement des vents amoureux,
la nuit apaisée,
à l'instant où se lève l'aurore,
la musique silencieuse,
la solitude sonore,
le souper qui réjouit et donne l'amour

enveloppe tacitement le poème érotique d'une « résonance » ou « suggestion » supérieure²².

Il n'est pas difficile de reconnaître, dans les considérations que nous avons relevées, les méthodes de Dámaso Alonso dans *Poesía española*. On y retrouve également certains des problèmes conceptuels posés par cette approche critique, par exemple la conciliation d'une analyse immanente et d'une conception expressive du poème, dépendant des intentions plus ou moins « objectivées » de l'auteur. Cependant, l'usage de la méthode stylistique est extrêmement tempéré chez Guillén. Ce qui chez Dámaso Alonso est une définition théorétique du langage poétique devient chez Guillén un simple mode pratique de lecture, coexistant avec des méthodes secondaires qui permettent de découvrir d'autres facettes dans ces œuvres. Ainsi, à la lecture esthétique-stylistique s'en ajoute une autre, historique et philologique, où l'obscurité n'est plus intégrale ou unitaire, mais composée de difficultés partielles. Dans cette perspective, comme l'écrit Szondi, l'œuvre est plus un *conglomérat* qu'un organisme ; et l'interprétation, plutôt que récréatrice, génétique ou « spirituelle », est *accumulatrice*, elle est fondée sur la résolution successive de difficultés particulières, hétérogènes²³.

22. «Mi Amado las montañas, / los valles solitarios nemorosos, / las insulas extrañas, / los ríos sonoros, / el silbo de los aires amorosos, // la noche sosegada / en par de los levantes de la aurora, / la música callada, / la soledad sonora, / la cena que recrea y enamora» (Juan de la Cruz, *Poesía*, 1983, p. 250, v. 66-75, trad. de Jean Baruzi, *Saint Jean de la Croix...*, p. 397). Commentaire de Guillén : «[D]e lo oscuro llega un solemne acompañamiento de órgano. Esta solemnidad no se determina, y así, gravemente, vagamente prolonga el misterio de aquellas extraordinarias palabras que la Esposa pronuncia como si no rompiera el silencio [...]. Atengámonos al verso tal como se encuentra, con una pausa que no tiene par: "Mi Amado las montañas". Leyendo religiosamente, aunque sin lucubraciones teológicas, ese blanco –ese instante de silencio– entre el Amado y las montañas designa y ofrece algo que sobrepuja el amor terrenal» («Lenguaje insuficiente. San Juan de la Cruz...» [1962], p. 358-359 ; citation p. 348).

23. V. Peter Szondi, *Introduction à l'herméneutique littéraire*, p. 95-108 ; Gisèle Mathieu-Castellani et Michel Plaisance (éds), *Les Commentaires et la naissance de la critique littéraire*, Paris, Aux Amateurs de livres, 1990, p. 41-50.

Grâce à cette coexistence des méthodes, Guillén peut distinguer dans les poèmes de Jean de la Croix trois plans : le littéral, le plan de l'expérience vécue, l'interprétatif-allégorique. Ces trois plans maintiennent entre eux des relations dynamiques :

Amour vécu, exalté en vers et écrit en prose : il est évident que la connexion entre ces modalités est à l'origine d'une complexité sans précédents et dont la connaissance nous échappe. Saint Jean, mystique, poète, penseur, arriva à tout résoudre en unité plausible. L'unité est obtenue sans que ses éléments – vie, poésie, doctrine – s'entravent. D'où le fait que le sens second, le sens allégorique, appartienne au royaume de l'intention. Saint Jean de la Croix réussit – cas exceptionnellement heureux – à élever la poésie sans qu'elle soit contaminée, ou si peu, par l'allégorie. Soulignons que l'intention du poète, en tant que poète, n'est pas à l'œuvre ici. En tant que psychologue, saint Jean nous déclare son intention d'ajouter une signification conceptuelle à son expression lyrique. Le poème est donc mystique de par son origine (biographie) et son intention mystique (allégorie). À proprement parler et définitivement, c'est un poème non mystique, car l'expérience ineffable et l'appareil théorique restent extramuros.²⁴

Guillén nous présente ainsi deux écrivains. Il y a le Jean de la Croix unitaire, éminent poète, artisan conscient de ses vers, dont il propose ensuite un commentaire en prose à caractère théologique. Ces commentaires doivent, ou du moins peuvent, être considérés indépendamment des poèmes : le respect de l'autonomie du texte favorise la décision d'isoler le poème de ses gloses. Ce choix permet de lire les vers de saint Jean comme une simple poésie amoureuse. Pourtant, l'aura spirituelle ainsi enlevée aux poèmes réapparaît comme conséquence de la méthode suivie par Guillén. La spiritualité de l'herméneutique romantique semblerait alors favoriser une superposition de l'expérience mystique et de l'expérience esthétique, tout aussi ineffable. Les caractères et la fonction auparavant attribués à un vécu inépuisable, sont à présent transmis au texte, lui-même érigé en symbole d'une nouvelle « conscience » poétique, inexplicable et absolue. Ce *logos* poétique semble indissociable du développement moderne

24. «Amor vivido, exaltado en verso y escrito en prosa: la conexión entre estas modalidades desplegó sin duda una complejidad sin precedentes, cuyo conocimiento se nos escapa. San Juan, místico, poeta, pensador, lo resolvió todo en cabal unidad. La unidad se logra sin que sus elementos –vida, poesía, doctrina– se embaracen. De ahí que el segundo sentido, el alegórico, pertenezca al reino de la intención. [...] San Juan de la Cruz consigue –caso felicísimo– que la poesía se levante casi siempre incontaminada por la alegoría. Obsérvese que aquí no actúa la intención del poeta en cuanto poeta. San Juan nos declara su intención –en cuanto psicólogo– de añadir un significado conceptual a su expresión lírica. Poema, por lo tanto, de origen místico (biografía) y de intención mística (alegoría). Estrictamente poema no místico, y sin remedio, porque la experiencia ineffable y la máquina teórica permanecen extramuros» («Lenguaje insuficiente. San Juan de la Cruz...» [1962], p. 354-355).

des technologies de l'écriture. On perçoit leur influence lorsque Guillén présuppose un esprit créateur lucide et sans faille dans l'œuvre *unitaire*, consciente et infinie du saint. Le postulat d'une unité organique et contrôlée semble être ainsi une transposition de la représentation graphique du poème sur la constitution de l'œuvre, transposition qui reflète une économie verbale fondée sur l'écriture, dans la mesure où l'hypothèse de l'unité de l'œuvre de Jean de la Croix n'a pas été historiquement vérifiée²⁵.

Cette première vision de Guillén coexiste avec une autre, moins abstraite et moins osée, en revanche plus attentive aux avatars de la constitution historique de l'œuvre du mystique dans des circonstances à la fois biographiques, intellectuelles et littéraires. L'un des mérites de l'analyse de Guillén consiste à montrer à quel point les interférences entre ces trois dimensions cohabitent *dans le texte* du poème, dans l'alternance impure de la double possibilité du sens comme message et comme intention. Ainsi, selon Guillén, il est des passages où l'expérience et le poème coïncident dans des symboles universels, comme la « Nuit » ou la « Flamme », qui sont à la fois le vécu et son unique nom possible. D'autres fois, la réflexion sur l'expérience, le commentaire doctrinal, infléchissent le développement fictionnel du poème. La doctrine projette ainsi sur le discours amoureux d'autres obscurités, des tournures remarquables et imprévisibles, ainsi que d'éventuelles défaillances du niveau poétique. Dans d'autres exemples de décalage entre textes et gloses, que Guillén étudie avec attention, il est difficile d'établir une hiérarchie entre l'expérience, la pensée et le poème²⁶.

25. «A la experiencia ha sucedido una conciencia clarividente, y las reflexiones de muchas horas se van ordenando en una interpretación sistemática. Después, partiendo de la experiencia inefable, de los primeros símbolos, de los primeros esbozos intelectuales, san Juan de la Cruz compone el poema; también redacta un comentario en que desarrolla la doctrina implícita, y añade otras especulaciones ulteriores» (*ibid.*, p. 351).

Sur les discontinuités de *Cántico* – poème fondé sur une mémoire orale – et sur les contradictions de ses commentaires, v. Antonio Prieto, *La Poesía española en el siglo XVI*, Madrid, Cátedra, 1987, II, p. 753-757 ; Domingo Ynduráin, *Aproximación a san Juan de la Cruz*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 11-17.

26. Commentaire de Guillén – qui cite la *Declaración* de saint Jean – à la dernière strophe de *Cántico* («Que nadie lo miraba, / Aminadab tampoco parecía, / y el cerco sosegaba, / y la caballería / a vista de las aguas descendía») : «¿Qué es eso? El enigma no se habrá descifrado mientras no se pidan esclarecimientos al único que posee la clave alegórica. La Esposa, según el santo, “dice cinco cosas. La primera, que ya su alma está desasida y ajena de todas las cosas. La segunda, que ya está vencido y ahuyentado el demonio [Aminadab]. La tercera, que ya están sujetadas las pasiones y mortificados los apetitos naturales. La cuarta y la quinta, que ya está la parte sensitiva e inferior reformada y purificada, y que está conformada con la parte espiritual” [...] Sin este contrapunto no se entendería el desenlace del poema: desenlace únicamente místico, más allá de la narración pastoril, a mayor altura –religiosa, pero no poética– del nivel humano en que la égloga de amor ha ido desenvolviéndose» («Lenguaje insuficiente. San Juan de la Cruz...» [1962], p. 357). V. aussi p. 350-353.

Bref, Guillén donne la préférence à la lecture poétique, plutôt qu'à son arrière-plan spirituel ; mais les rapports hétérogènes des textes avec leur contexte ne sont pas négligés pour autant, ce qui dans la pratique mène à une relativisation de l'autonomie et de l'unité des poèmes. De plus, cette pluralité impure des perspectives se justifie de façon générique et historique, car elle répond à une pratique littéraire du XVI^e siècle, le genre mixte du « poème avec commentaires » grâce auquel nous pouvons appréhender l'œuvre du mystique. La relation entre l'Écriture sacrée et ses interprétations constitue d'autre part un problème sur lequel Guillén s'était déjà penché en préparant une édition de la traduction du *Cantique des cantiques* faite par Luis de León. Cette étude constitue la suite du travail de Guillén sur les commentateurs « profanes » de Góngora. Le problème de l'alternance du sens littéral et du sens spirituel avait été déjà discuté par le professeur León dans les commentaires philologiques qui accompagnaient sa traduction. Selon Guillén, Luis de León opte pour une solution éclectique dans laquelle c'est la lettre, et non l'esprit, qui est le critère prédominant. La solution finalement adoptée par Guillén pour ce qui est des poèmes de Jean de la Croix ne diverge donc pas pour l'essentiel de celle exposée et suivie par le grand hébraïste ²⁷.

Le caractère hybride de la méthode de Guillén – cette attention qu'il porte à la fois aux indications de l'ensemble du texte et de chacune de ses parties – nous semble précieux parce qu'il paraît répondre à la continuité des processus signifiants, où le tracé des limites est toujours incertain. Le poète castillan n'est donc pas en désaccord avec Jean de la Croix dans son approche de *Cántico*, de *Noche oscura* et de *Llama de amor viva* à la fois unique, mixte et libre. En résumé, le poème est un texte qui

ne peut être ni compris ni expliqué complètement. La compréhension du poème n'épuise pas son contenu. À l'ineffabilité essentielle correspond une inintelligibilité essentielle. Saint Jean de la Croix ne prétend

27. J.G., «Prólogo a *Cantar de los cantares*, de fray Luis de León» [1936], p. 415-424. Voici le résumé par Guillén des idées de León : «Fray Luis se desentiende esta vez de la alegoría. Grandes libros han escrito para desentrañarla "personas santísimas". Pero... de la otra significación primera, como de cosa baja, dijeron muy poco". El comentario irá ciñéndose al sentido literal, a lo que fray Luis denomina con ahínco "la corteza de la letra", "la sobrehaz", "el sonido". De ahí ha de partirse: "Sin entender primero aquella corteza no se afina bien con el sentido que allí pretende el Espíritu Santo". Es necesario "decir y declarar lo que significan aquellas palabras así carnalmente para entender a lo que se han de aplicar espiritualmente". Sin embargo, no deja de atenderse a este fondo religioso. En muchas ocasiones termina el comentario aludiéndolo: "según el espíritu", "según la realidad del espíritu...". Pero lo que importa es la sobrehaz, la admirable sobrehaz. "No quiere decir más de lo que suena", remacha precisando un pasaje. Y esclarea otro, oponiéndose a la opinión de algunos comentaristas: "Mas a mi juicio todo este lugar se puede entender de otra manera más llana y mejor..."» (*ibid.*, p. 416).

V. Víctor García de la Concha y Javier San José Lera (eds.), *Fray Luis de León. Historia, Humanismo, Letras*, Salamanca, Universidad, 1996.

pas lier le « poème » («*canción*») et sa « déclaration ». Le commentaire est présenté de façon modeste, sans vouloir dominer le texte qu'il commente. Conséquence : chaque lecteur entrera librement dans cette poésie.²⁸

La lettre est donc *prioritaire* pour Guillén. On peut comprendre les quelques oscillations du poète entre la lecture littérale et la constatation d'une série de valeurs « spirituelles », voire doctrinales, comme étant la conséquence de la superposition dans ses commentaires de deux modes interprétatifs, appartenant à des époques différentes. Sans jamais démentir le caractère unitaire et la perfection techniques, tellement prisés, des textes de Jean de la Croix, un examen historique de son œuvre conduit Guillén à admettre qu'elle est composée d'éléments hétérogènes, et par conséquent à tenir compte dans son explication du jeu qu'ils entretiennent dans toute leur intrication. Nous pouvons considérer comme l'un des mérites de l'essai de Guillén, son choix de montrer à quel point les interférences entre les dimensions poétiques, intellectuelles et biographiques de l'œuvre de Jean de la Croix se manifestent dans le texte *des poèmes*. Du moins pouvons-nous l'adopter comme une option critique légitime, si nous acceptons de dépasser une « rigueur théoricienne schématique », et d'admettre que « l'impureté est enrichissante. »²⁹

Or, cette ampleur interprétative préconisée par Guillén à l'égard des vers mystérieux du grand mystique contraste avec d'autres pratiques observables dans les essais qu'il a consacrés à la littérature contemporaine et, notamment, avec certaines explications de sa propre poésie. Dans ces textes, Guillén propose une série de normes de lecture que l'on pourrait estimer rigides. Le dessein de contrôler l'interprétation de son travail créateur offre donc un contrepoids intéressant à ses études philologiques. Dans ses écrits sur la littérature du XX^e siècle, la conception de la poésie comme art conscient et technique, si forte chez Guillén, doit tenir compte du contexte historique et social. Un contexte controversé, où la question de la relation du poème avec le temps présent occupe une place majeure.

28. «[...] no puede ser entendido ni explicado del todo. La comprensión del poema no agota su contenido. A la esencial inefabilidad corresponde una esencial ininteligibilidad. San Juan de la Cruz no pretende sujetar la “canción” a su “declaración”. El comentario se presenta modestamente, sin propósito de dominar el texto comentado. Consecuencia: cada lector entrará a sus anchas por la poesía» («Lenguaje insuficiente. San Juan de la Cruz...» [1962], p. 344).

V. Miguel A. Olmos, «J.G. y la critica de la oscuridad», *Dicenda*, 26, 2008, p. 183-186.

29. «La impureza enriquece» («Lenguaje insuficiente. San Juan de la Cruz...» [1962], p. 358).

V. Fernando Lázaro Carreter, «Para una lectura espiritual del *Cántico Espiritual*», *Clásicos españoles*, Madrid, Alianza, 2003, p. 213-239.

LES AIRS DU TEMPS : SUR LA LITTÉRATURE CONTEMPORAINE

Futures fumées : thème et interprétations. — Variations sur l'art de traduire. — « Poésie pure » et technologies graphiques : de la composition. — L'histoire permanente (les dates et les jours). — Avatars de l'œuvre, ou du poème considéré comme un bloc. — Lexique et lyrisme. — Défense de Pedro Salinas. — « *Letra oral o estampada* » : synthèse.

Les études de Guillén sur la poésie espagnole contemporaine semblent dominées par des considérations défensives, par une sorte de politique littéraire. Tel est certainement le cas pour les quelques essais d'« auto-critique » qui se proposent d'élucider la poésie d'*Aire nuestro* (1968). Dans ces textes, Guillén prescrit un mode d'emploi de sa production lyrique. Ses arguments tournent encore autour de questions qui avaient déjà cours pendant la période de formation du poète, comme celles de la « poésie pure » ou de la « *deshumanización* » des arts. Dans les années soixante, dans un autre contexte littéraire, les problèmes de la situation du poète dans la société, de l'autonomie du poème par rapport au monde, de la relation entre le texte et la beauté, refont surface sous une lumière nouvelle.

Par ailleurs, dans les écrits de critique contemporaine de Guillén, et notamment dans ceux qui sont consacrés à la figure de Paul Valéry, on retrouve les réflexions les plus explicites du poète au sujet de la théorie de l'interprétation. L'intériorisation de l'écriture chez Guillén se manifestera au long de ces divers essais, que ce soit à propos de l'unité du poème, de l'existence des thèmes, de la « pureté » poétique, de la littérature « engagée », de la pratique de la traduction, du processus de publication de ses œuvres ou de l'analyse critique des textes d'autres écrivains.

10.1 FUTURES FUMÉES : THÈME ET INTERPRÉTATIONS

Dans le sillage de la *Biographia literaria* de Coleridge, les déclarations esthétiques et les jugements autocritiques des écrivains se sont multipliés au XIX^e et au XX^e siècle. On en trouve un bon exemple dans la préface de Paul Valéry à l'étude du *Cimetière marin* du professeur Gustave Cohen, qu'il avait exposée dans ses cours à la Sorbonne en 1928, en présence du poète. Dans cette préface, Valéry écrit :

Il n'y a pas de *vrai sens* d'un texte. [...] Mes vers ont le sens qu'on leur prête. Celui que je leur donne ne s'ajuste qu'à moi, et n'est opposable à personne. C'est une erreur contraire à la nature de la poésie, et qui lui serait même mortelle, que de prétendre qu'à tout poème correspond un sens véritable, unique et conforme ou identique à quelque pensée de l'auteur.

Guillén cite cet extrait dans un court article¹ où il évoque sa relation avec le poète symboliste pendant l'entre-deux-guerres. Le texte est riche en anecdotes, citant par exemple le vers « Je fume ici ma future fumée », réponse laconique de Valéry au désir de Cohen de voir validées ses interprétations². Mais malgré l'admiration de l'Espagnol pour le symboliste français, si influent dans sa formation, la position de Guillén sur le problème du sens poétique diverge de celle de Valéry. Les idées de ce dernier sont marquées par un formalisme extrême et par le rejet de l'intention comme critère d'interprétation. Or, Guillén ne cesse de souligner que la théorie de Valéry entre en contradiction avec son œuvre. La poésie de Valéry ne manque pas de thèmes ; au contraire, elle « regorge d'idées, d'arguments, bien qu'ils ne se manifestent qu'indirectement ». Selon Guillén,

l'œuvre de Valéry se définissait comme un stimulus d'exigence, tendue vers l'élévation du sujet et la rigueur de la forme. Certes, la diversité essentielle s'affirme presque toujours. « Sujet ? », aurait objecté le symboliste tardif de la rue de Villejust. Le sujet n'importait pas ou bien il n'existait que de façon subalterne : théorie en contradiction avec la pratique, inévitable. Peu de poèmes sans doute sont plus chargés de contenu que cette méditation-là sur la vie, la mort et la survie, entre la Méditerranée et le cimetière de sa ville natale. Heureusement, nous nous contredisons. De la cohérence totale de la personne ne résulterait qu'appauvrissement.³

1. J.G., «Valéry en el recuerdo» [1971], p. 492-497.

2. Gustave Cohen, *Essai d'explication du « Cimetière marin »*, Paris, Gallimard, 1933.

3. «[L]a obra de Valéry se definía como un estímulo de exigencia, tendida hacia la elevación en el asunto y el rigor en la forma. Claro que la esencial diversidad se afirma

Un idéal littéraire, dont l'origine immédiate se situe dans l'œuvre de Stéphane Mallarmé, atteint son apogée chez Valéry, pour qui la signification ne réside que dans un jeu, virtuellement infini, d'associations et de reflets entre les composantes littérales du poème. Cependant, si certaines pièces difficiles du premier *Cántico* (1928) semblent prolonger les conceptions les plus formalistes de Valéry, pour le poète espagnol, l'agencement *pur* du « fond » et de la « forme » est un idéal irréalisable⁴.

On peut donc conclure que Guillén soutient la validité du thème poétique comme critère de détermination du sens, même si l'on ne trouve pas, dans ses écrits, une théorie explicite de l'interprétation. Il y a certaines indications, dans ses essais, qui soutiennent des pratiques de réception larges et apparemment souples. Un passage de « Poésie intégrale », discours de remerciement prononcé en 1962 lors de la remise du Prix International de poésie, semble ainsi préconiser un processus ouvert d'« interprétations ». Dans cette allocution, l'interprétation est conçue au sens restreint et presque musical d'exécution orale d'un poème concret, par un interprète déterminé, dans des circonstances précises, face à l'« harmonie mentale de la page muette » défendue par un poète non spécifié qui avait avoué à Guillén ne pas vouloir « dégrader » la musique de l'écriture en lisant ses vers⁵. Mais pour Guillén, la voix à travers laquelle le poème arrive à accomplir sa destinée n'est autre que la voix de la *lecture*. Cette interprétation orale n'est donc pas pleinement libre – ni, d'ailleurs, pleinement orale non plus. La manière d'interpréter, la diction poétique, repose sur une économie graphique. Ce à quoi Henri Meschonnic aurait peut-être répondu : « Dire, alors, qu'un

casi siempre. “¿Asunto?”; habría objetado el tardío simbolista de la rue de Villejust. El asunto no importaba o existía de modo subalterno: teoría en contradicción con la ineludible práctica. Pocos poemas habrá más cargados de contenido que aquella meditación sobre la vida, la muerte y la supervivencia, entre el Mediterráneo y el cementerio de la ciudad natal. Por fortuna, nos contradecimos. La total coherencia de la persona sería causa de graves empobrecimientos» («Valéry en el recuerdo» [1971], p. 496). «La poesía de Valéry rebosa de ideas, de argumentos, aunque indirectamente manifestados» (*ibid.*, p. 493).

4. «La forma como fondo, más aún, como sustancia o única realidad importante del poema: otra definición de la imposible poesía pura» (*ibid.*, p. 494, n. 11).

V. Paul Valéry, « Poésie et pensée abstraite » [1939], p. 659-691.

5. «[L]os poemas no existen más que en la voz y no logran su plenitud sino merced a la lectura de viva voz. Esta realidad del sonido es inseparable de la idea, naturalmente, y la idea no alcanza su propio grado de vigor poético sin su encarnación sonora y sus matices muy precisos. Un poeta francés –admirable y muy célebre– me aseguraba, sin embargo, que no leía nunca en alta voz su texto, rico en música, porque se degradaría esta música, muy imperfecta entre los accidentes de la ejecución. Semejante idealismo se contenta con una armonía sólo mental frente a la página muda» («Poesía integral» [1962], p. 743). Peu d'autres précisions à ce sujet : «Le he oído en Madrid a Alberti “Sobre los ángeles”. ¡Maravilloso!» (J.G. y José M^a. de Cossío, *Correspondencia*, p. 141, 1^{er} janvier 1929).

poème n'existe que lorsqu'il est lu, c'est dire que la Vénus de Milo n'existe plus quand un je, qui se dit on, lui tourne le dos. »⁶

C'est en raison de cette primauté de l'écriture que le poète soutient la *légitimité* d'une interprétation donnée, au-delà des singularités de la « lecture » d'un texte. Le scrutin minutieux de la version écrite gouverne le processus de l'interprétation notamment dans les cas d'ambiguïté. Selon le poète castillan,

Il y a des cas d'ambiguïté infiniment plus complexes, et même la poésie « claire » en apparence ne s'accommode pas de la simplification. À côté du sens premier, des associations s'insinuent et des résonances se prolongent. Mais tous ces facteurs divergents forment, s'il s'agit d'un poème, un ensemble homogène dont un regard attentif perçoit l'unité. Les lunettes du sceptique ne nous serviront à rien, contrairement au XIX^e siècle, qui jugeait légitimes toutes les interprétations d'un poème, abandonné aux fantasmes du Moi, fantasma suprême et unique certitude. Le cimetière est un thème aussi clairement visible dans les vers de Gray que dans ceux d'Unamuno et de Valéry.⁷

Le sens du poème réside ainsi dans sa structure unitaire. Cette unité est capable d'éclaircir les ambivalences et de s'imposer aux interprétations subjectives. Soulignons enfin que c'est le « regard attentif » du lecteur qui perçoit l'unité de langage constituée par un texte concret. Les technologies de l'écriture sont ainsi données pour acquises, donc implicitement renforcées, aussi bien dans l'exercice poétique que dans les pratiques d'interprétation. En s'appuyant sur T.S. Eliot, Guillén conclut que critiques et interprètes doivent être compétents et responsables afin de pouvoir servir de *norme* à une communauté. Plusieurs passages de sa correspondance témoignent de ses efforts pour trouver le sens précis d'un mot, d'un vers ou d'une figure qui lui échappe. La position du poète est donc conservatrice, et le critère de l'intention auctoriale, éventuellement attesté, garde tout son poids⁸.

6. Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, 1982, p. 278-279. Sur la distinction faite par Jakobson entre *verse design*, *verse instance* et *delivery instance* et Saint-John Perse, v. *ibid.*, p. 280.

7. «Hay casos de ambigüedad infinitamente más complejos, y hasta la poesía "clara" en apariencia no se aviene a la simplificación. Junto al primer sentido se insinúan asociaciones y se prolongan resonancias. Pero todos estos factores dispares forman, si hay poema, un conjunto homogéneo cuya unidad descubre la atenta mirada. Los anteojos escépticos no nos servirán como en el siglo XIX, que consideraba legítimas todas las interpretaciones de un poema, entregado a los fantasmas del Yo, supremo fantasma y única certidumbre. El cementerio constituye un tema tan claramente visible en los versos de Gray como en los de Unamuno y Valéry» («Poesía integral» [1962], p. 744).

8. *Ibid.*, p. 743-744. Guillén écrit à l'hispaniste Jean Cassou, à propos de deux vers de «Palme», de Valéry («Feront tomber cette pluie / Où l'on se jette à genoux !») : «Confieso que esta alusión última a la lluvia, de la genuflexión, no acierto a precisarla. El resto de la estrofa me parece transparente. Se debe de tratar, en cuanto a la lluvia, de

10.2 VARIATIONS SUR L'ART DE TRADUIRE

On trouve un autre aperçu des idées de Guillén concernant le sens et la technique de l'interprétation dans sa pratique de la traduction. C'est peut-être à travers celle-ci que l'idéal de la *poésie pure* montre le plus ses limites. Pour Guillén, la « pureté » de la poésie, d'autant plus tentante qu'elle est difficile à atteindre, apparaît et disparaît dans un jeu pluriel avec des versions différentes. Mais le poète ne fait pas pour autant abstraction de la discipline du *thème*, le modèle concret.

En fait, c'est le mot « variation », emprunté au vocabulaire musical, qui convient le mieux aux exercices de traduction de Guillén, en particulier si nous les considérons dans la perspective de leurs interférences avec sa propre production poétique. On sait que de nombreux essais ont précédé la parution d'une version espagnole du *Cimetière marin*. Certains de ces vers laissés de côté ont fini par intégrer l'œuvre originale de Guillén. Le professeur Oreste Macrí signale par exemple l'une des variantes du quatrième vers du poème de Valéry – «*Agua, más agua, siempre sucediéndose*» – déplacée jusqu'au «Noche del caballero», où elle clôtüre la présentation personnelle d'une des aventures les plus célèbres du héros de Cervantès, celle des *batanes* (I, 20)⁹.

Mais plus révélateur encore est le fait que Guillén refuse la traduction unique, et que souvent, il propose volontiers plusieurs versions d'un seul et même texte. Il en est ainsi pour les quatre traductions successives, avec des mètres différents, de «La Dormeuse» de *Charmes*, incluses dans la section «Variaciones» de *Homenaje* ; ou bien de la double version, rimée et en vers blancs, des *Trente-trois sonnets composés au secret*, de l'hispaniste français Jean Cassou, l'un de ses amis les plus fidèles¹⁰.

Les variantes d'interprétation et les jeux intertextuels peuvent aller encore plus loin dans ce dernier grand livre poétique de Guillén. Le professeur Howard T. Young a montré qu'une bonne moitié des poèmes recueillis dans *Homenaje* (1967), œuvre composée comme un témoignage de reconnaissance à la littérature, sont en fait des *réécrits*

un evidente Mediterráneo. Pero ahora no alcanzo su sentido. Me urge mucho esclarecerlo. Escribeme» (Jacinta Cremades (ed.), *Correspondencia entre Jean Cassou y J.G.*, Zaragoza, Gambón, 2007, p. 76, 14 août 1922).

9. Sur les traductions du *Cimetière* de Guillén, v. M. Allain-Castrillo, *P.V. y el mundo...*, p. 171-184 et 293-305. La version retenue sera «*El mar, el mar sin cesar empezando...*».

V. Oreste Macrí, *La Obra poética de J.G.*, Barcelona, Ariel, 1976, p. 439-440.

10. «Al margen de *Cántico* y de *Clamor* he concluido catorce poemas, que no aspiran a ser traducciones. Más bien variaciones al modo de las variaciones musicales. Cada soneto tuyo corresponde –más o menos infielmente– una poesía rimada y otra en verso blanco. Las he escrito con el mayor gusto, porque tus “temas” son preciosos» (Jacinta Cremades (ed.), *Correspondencia entre Jean Cassou y J.G.*, p. 107, 1^{er} juillet 1950).

V. J.G., *Aire nuestro*, 1968, p. 1488-1492.

tures explicites de ses textes de prédilection, y compris des siens. Dès lors, on n'arrive guère à faire la différence entre, d'un côté, les traductions, les « variations », les « imitations » ou les gloses des œuvres d'autrui – sans compter les références qui ne dépassent pas le stade de l'allusion – et, de l'autre, la composition de nouveaux poèmes ou encore la présentation de différentes versions de ses propres poèmes, déjà connus et célébrés ¹¹.

En résumé, la « rigueur » de la forme, que Valéry exemplifie de manière admirable, n'est pas incompatible, selon Guillén, avec la reconnaissance d'une dimension sémantique dans le poème qui serait justement perceptible à travers ses transformations. Tel était déjà son avis dans la fameuse « Carta a Fernando Vela », où il fait remarquer le flou du mot « pureté » quand il est appliqué à la poésie. Selon lui, une poésie pure et sans mélange ne peut être envisagée ¹². Cinquante ans après, une fois son cycle poétique majeur accompli mais toujours écrivain actif, Guillén avoue dans une lettre ne jamais avoir essayé de construire une œuvre pure :

Jamais je ne me suis proposé la perfection poétique. On ne saurait écrire avec cette anxiété-là. Ce qui se passe, simplement, c'est que l'on arrive peu à peu à bien manier le langage. ¹³

10.3 « POÉSIE PURE » ET TECHNOLOGIES GRAPHIQUES : DE LA COMPOSITION

Toutefois, dans les années de sa relation directe avec Valéry, les opinions de Guillén en la matière peuvent paraître plus exaltées ou plus radicales. Dans sa thèse sur la poésie de Góngora (1925), la dénomination de « pureza » est librement employée comme formule descriptive. Mais cette notion de pureté est hétérogène : d'une part, elle relève d'un idéal de concentration et de difficulté propre à la poésie baroque ; d'autre part, elle renvoie à l'unité indissociable du fond et de la forme qui fait partie du programme poétique des avant-gardes. Que Guillén puisse donner des exemples de la pureté poétique à l'aide de textes de Góngora révèle la flexibilité de la notion ¹⁴.

11. V. Howard T. Young, "Texts and intertexts in J.G.'s *Homenaje*", *Comparative Literature*, 43-4, 1991, p. 370-382 ; Birutė Ciplijauskaitė, « El arte de la variación », *Hora de poesía*, 38, 1985, p. 11-26.

12. « Como a lo puro lo llamo simple, me decido resueltamente por la poesía compuesta, compleja, por el poema con poesía y otras cosas humanas. En suma, una "poesía bastante pura" *ma non troppo*, si se toma como unidad de comparación el elemento simple en todo su inhumano o sobrehumano rigor posible, teórico » (J.G., « Poética » [1927], p. 327).

13. « Yo no me he propuesto nunca la perfección poética. Con esa ansiedad no se podría escribir. Ocurre que se va manejando el lenguaje » (Lettre à Jean Cassou, dans Jacinta Cremades (ed.), *Correspondencia entre Jean Cassou y J.G.*, p. 176, 16 décembre 1974).

14. V. par exemple cette lettre de 1923 à de Cossío, à propos de Góngora, de Mallarmé et de Valéry : « En verso estoy cada día más por el verso riguroso y puro, lo que Valéry,

Dans quelques articles de presse antérieurs, par exemple ceux qui sont consacrés à la situation de la poésie espagnole en 1923, le qualificatif « pur » s'applique à l'œuvre de Juan Ramón Jiménez de manière indirecte et ce précisément par le biais de l'établissement de sa filiation... gongorine. En 1923, Jiménez représente pour lui l'écrivain le plus proche de Góngora dans le paysage littéraire contemporain. Bien que les deux poètes soient qualifiés d'obscurs – notamment au sujet de leurs respectives et équivoques « deuxièmes manières » – leurs difficultés peuvent se résoudre, écrit Guillén, avec un simple effort d'attention. Ce qui les distingue, c'est que chez Juan Ramón Jiménez l'obscurité « intellectuelle » est accompagnée d'une nouvelle puissance rythmique et musicale du vers. L'adjectif finalement choisi pour qualifier sa poésie n'est pas « pure », mais « grande » (« magna »)¹⁵.

C'est vraisemblablement dans l'œuvre de Valéry qu'il faut chercher l'origine et le sens de la pureté poétique telle que Guillén la comprend à cette époque-là. Dans un article de 1921 qui célèbre la parution de l'*Album de vers anciens*, Guillén défend un concept de la poésie comme art technique, médité et conscient, tout en faisant remarquer les plus de vingt ans de silence de l'écrivain français. Dans

nuestro gran maestro de hoy, –el que nos enseña a plantearnos el problema de qué puede ser, en qué puede consistir la Poesía–, llama “poesía pura”. He tenido el honor y la emoción de conocerle. Hablamos, claro, de Góngora: y me dijo, no sabe él con qué acierto, que, a través de las traducciones en que la había columbrado, Góngora encarnaba aún más que él (y que Mallarmé), la “poesía pura”. – ¡Ya lo creo! Estoy enfrascado, con deleite creciente, en la *Fábula de Polifemo y Galatea* de nuestro Don Luis. ¡Y pensar que no se sabe aún, que no se sabe lo bastante que ese gran poema es, en este sentido, la cumbre, tal vez, la más alta cumbre de la poesía española! En este sentido, quiero decir, en el sentido preciso de “poesía pura” –lo que significa poesía sólo compuesta de poesía– aunque parezca redundancia o contradicción paradójica; poesía sin pensamiento intelectual, sin símbolos, sin emociones, sin contenido humano: poesía, que sea sólo plástica, música y arquitectura dentro de la composición más rigurosa; esa belleza, esa “poesía poética” que algunos buscamos, está concebida y realizada –y con qué esplendor, con qué esplendor arquitectónico, musical y plástico!– en la *Fábula de Polifemo*. Lo que no implica, para nosotros los aprendices, una imitación de Góngora en su obra, de ningún modo. Pero sí hay que considerar su *concepción* de la Poesía como la indicación de un buen camino» (J.G. y José M^a. de Cossío, *Correspondencia*, p. 78-80, 18 mai 1923 ; v. *Notas para una edición comentada...* {1925}, p. 84 et 180).

15. Dans «La poesía española en 1923» [1924], p. 282, on peut lire que Jiménez réunit «el extremo retorcimiento gongorino con la extrema simplicidad». Dans «El segundo Juan Ramón» [1924], p. 265, il est décrit comme «el más gongorino de los poetas contemporáneos». Ceci est encore plus vrai dans la dernière *manera* du poète, où «Se aguzan cada día más aéreamente los elementos intelectuales del poema, ahora más oscuro y profundo. Necesita entonces el poeta de una expresión llevada a su más alto grado de libertad rítmica. Cultiva ya [...] el verso llano, sin sujeción a combinaciones fijas de ordinario. La intensidad poética es extrema, y la multiformidad métrica, extrema también» («J.R.J. en antología» [1924], p. 264).

Sur la critique journalistique de Guillén, v. l'introduction de Kay M. Sibbald à J.G., *Hacia «Cántico»*, 1980, p. 7-20.

un autre texte de 1923, le poète se fait l'écho de trois conférences données par Valéry sur le thème de la « poésie pure » ; mais l'objectif principal de cet article est de faire l'éloge des écrivains tardifs. Guillén associe ainsi la figure de Paul Valéry à celle de Marcel Proust, cet autre exemple illustre d'une écriture lente, technique et consciente, dans une époque où dominant, selon le poète espagnol, l'improvisation et la rapidité ¹⁶.

En résumé, Guillén semble associer la pureté poétique à l'idée d'une conscience inséparable des techniques de l'écriture, telles que Poe les a décrites dans sa *Philosophie de la composition*. Plusieurs éléments de l'atelier de l'écrivain permettent de confirmer cette note graphique que l'on doit ajouter à la notion de pureté. Le travail de Guillén, comme celui de Proust ou de Valéry, est produit sur du long terme. Paradoxalement, le processus commence par le projet de l'œuvre comme un tout : par son architecture générale, les titres de ses sections et de ses parties. Cette première phase est suivie d'un long processus de rédaction, de correction et de réécriture, d'*ensembles* de textes. Grâce à la correspondance du poète avec Pedro Salinas et aux «*expedientes*» poématiques déjà évoqués, on peut suivre de près la lente gestation des différentes sections de *Cántico* ¹⁷.

Nous nous attacherons à un seul aspect de l'élaboration de *Cántico* dans sa dernière phase, hors d'Espagne, entre 1939 et 1950 : celui de sa composition typographique. Guillén prend en compte le facteur typographique non plus comme élément esthétique secondaire mais comme élément décisif structurant l'ensemble de l'œuvre. La perspective adoptée est donc celle de la complétude définitive d'un travail littéraire, une complétude dont le meilleur symbole est la matérialisation palpable et visuelle comme livre. Dans sa correspondance avec Salinas, Guillén se montre conscient aussi bien de l'unité essentielle de *Cántico* que de l'autonomie de ses poèmes. L'autonomie de chaque pièce constitue un indice de l'unité de

16. «Una jugada emocionante» [1921], «Un caso escandaloso» [1923], p. 49 et 152-153.

17. «Las vacaciones terminan ¡ay! y el balance es el siguiente: cerca de cincuenta poesías en el telar. 30 cortas, para "El pájaro en la mano"; con dos más habré terminado esa parte. También quedarán terminadas la primera, la segunda y la quinta partes del libro con las poesías en marcha: entre ellas, un epitalamio ("Sol en la boda"), una casi égloga ("Tiempo libre"), "El infante", "El diálogo" (sobre la amistad), "Realidad del concierto" (sobre la música), "A vista de hombre" (Nueva York de noche), etc., etc. Tengo ya, me parece, el plan definitivo. Con esos versos y los restantes habrá labor para mucho tiempo. Tal vez en el año 50 pueda aparecer la nueva edición de *Cántico*, si no lo impide la Bomba Atómica.» «Había imaginado varios libritos; pero mi propensión habitual me impulsa ya a reunir —juegos del proyectar, por ahí se empieza!— mis tres títulos ("Leyenda", "Maremágnum" y "Memoria") como partes de un *Clamor*; paralelo a *Cántico-Fe de vida, Clamor-Tiempo de historia*» (Pedro Salinas et J.G., *Correspondencia*, p. 399, 29 septembre 1946 et p. 501, 4 juin 1949).

l'ensemble de l'œuvre ; et cette autonomie doit avoir une traduction graphique. Ainsi, en 1940, Guillén recommande à Salinas de publier conjointement sa poésie précédente. Il rejoint les protestations de son ami contre les éditeurs qui prétendent faire des économies en imprimant les poèmes à la suite, sans respecter l'indépendance typographique de chaque texte. Il explique qu'il a tenté de résoudre ce genre de problème en composant les poèmes pour le nouveau *Cántico* en fonction de leur présentation imprimée future¹⁸.

Le poète maintient cette même technique de calcul du *Cántico* de 1945 pour la version définitive de 1950. Dans les deux cas, le consentement des éditeurs aux exigences typographiques et de format de Guillén fut la condition requise pour la publication de l'ouvrage. Elle le sera également pour la publication de ses autres recueils¹⁹.

Guillén pousse la dimension visuelle au-delà de ce qu'avait fait Juan Ramón Jiménez. Chez Jiménez, la présentation typographique, importante du point de vue esthétique, ne fait pas de la disposition imprimée un facteur structurant du poème, bien au contraire. En revanche Guillén, dans une autre lettre adressée à Salinas, se réfère à la composition poétique dans un sens strictement typographique :

En ce moment, j'attends les épreuves de quelques pages qui pourraient servir de modèle, et dans quatre ou cinq semaines l'impression de *Cántico* débutera. *Je regrette vraiment que nous n'ayons pas revu ensemble le manuscrit*. Les 393 pages – plus les deux tables, la chronologique et la générale. Le manuscrit a été minutieusement mis en page – et pas seulement maintenant, dans l'exemplaire matériel, mais dès la composition même des poèmes. J'ai besoin de voir le vers, toujours enclin à se perdre dans les airs, inscrit sur une page, sur une

18. Souhaits de Salinas : «Yo quiero que cada poesía nueva empiece página. Odio ese imprimir corrido en el cual cabe en la misma superficie de página tres versos finales de un poema, otro poema entero, y los cinco iniciales del siguiente, si los poemas son cortos. Creo que cada poesía necesita su independencia, relativa, tipográfica y visual. Pero ellos, por la razón de editor, economía de papel, se empeñan en imprimir seguido» (*ibid.*, p. 228-229, 16 mars 1940). Guillén se montre conscient des difficultés techniques : «En cuanto a la presentación tipográfica, yo creo que precisamente el tipo de *Obra completa* exige esa continuidad, modesta y majestuosa a la vez. Pero dentro de ciertos límites. A mí me gustaría imprimir en esa forma el próximo *Cántico*, con los poemas seguidos, *aunque* –y ésta es la limitación *capital*– no aprovechando nunca las colas o colillas de página; en ese caso, el poema comenzaría en la página siguiente. En realidad, habría que estudiar y resolver el libro página a página, y eso quiero yo hacer. (Más te diré: yo voy pensando en esa 3ª edición con una *caja* de 29 líneas, ni una más ni una menos. Y así tendrá que publicarse, porque si no, se vendría abajo mi pequeño castillo tipográfico.) ¡Con cuánto gusto te ayudaría a paginar tu manuscrito, una vez conocido el número de líneas de tu "caja"!» (*ibid.*, p. 230-231, 19 mars 1940).

19. *Ibid.*, p. 377 et 499.

V. Julio Neira, *J.G. y la edición de «Tréboles»*, Cáceres, Unex, 1986, p. 19-20, 24-27, 34-38.

planche d'imprimerie concrète. Composer un poème, c'est le réaliser : le conduire jusqu'à la page imprimée.²⁰

L'analyse critique de la poésie de Guillén ne peut plus se passer de la prise en compte de ses supports graphiques, peu analysés²¹.

10.4 L'HISTOIRE PERMANENTE (LES DATES ET LES JOURS)

On l'a vu à propos de sa pratique de la traduction, Guillén conçoit la poésie comme un jeu avec les mots et avec les formes. Or, même dans les poèmes plus formalistes, ce jeu n'exclut pas la dimension du sens. Ainsi, à la dénomination de « poésie pure », Guillén préfère celle de « Poesía integral » (1962), riche en évocations matérielles. L'idéal littéraire « intégral » de Guillén est de trouver un juste milieu entre, d'une part, les dangers d'un purisme extrême et, de l'autre, un concept partisan et tendancieux du poème, par exemple celui d'une littérature engagée, éventuellement restreinte à une volonté d'action.

L'« intégralité » littéraire réunit donc les dimensions formelles, sémantiques et même idéologiques du texte, telles qu'on peut les rencontrer, suggère Guillén, dans ses propres poèmes. Derrière les arguments de « Poesía integral », il est difficile de ne pas voir la pression exercée par les impératifs politiques en vigueur dans le champ littéraire espagnol de l'époque. Dans cet essai, Guillén envisage les dangers d'une « *literatura dirigida* » qui limite les possibilités thématiques de la poésie, et qui voit d'un mauvais œil la virtuosité, l'attachement à ses dimensions purement formelles. Un autre essai de 1967, « El apócrifo Antonio Machado », analyse dans la même perspective les dédoublements fictifs dans l'œuvre du poète pour opposer à l'intégrité (« *entereza* ») de l'écrivain mort en exil, l'image simplifiée d'un faux Machado, canonisé en 1959 par la nouvelle vague poétique,

20. « Ahora espero unas cuantas pruebas de páginas que puedan servir de modelo: y dentro de cuatro o cinco semanas comenzará la impresión de *Cántico*. Siento de veras que no hayamos revisado juntos el manuscrito. Las 393 páginas —más los dos índices, el cronológico y el general. El manuscrito está minuciosamente compaginado —y no sólo ahora en la copia material, sino desde la misma composición de los poemas. Necesito ver inscrito en una página, en una lámina concreta el verso, inclinado siempre a perderse en el aire. Componer un poema es realizar el poema: llevarlo hasta la página impresa » (Pedro Salinas y J.G., *Correspondencia*, p. 338-339, 28 novembre 1944).

21. Tel est le cas par exemple des strophes de neuf vers du poème « Tiempo libre ». Selon l'analyse de Justina Ruiz de Conde, collègue de Guillén à Wellesley College : « Me dice Guillén que el que la estrofa sea de nueve versos responde a razones funcionales, la página de *Cántico*, la cual tiene veintinueve líneas: tres estrofas de nueve versos más dos líneas en blanco para separar entre sí las estrofas llenan exactamente la página » (*El Cántico americano de J.G.*, Madrid, Turner, 1973, p. 123-124).

Sur la métrique et les dispositifs visuels chez Guillén, v. José Manuel Blecua, « En torno a *Cántico* », dans Ricardo Gullón y José Manuel Blecua (eds.), *La Poesía de J.G.*, Zaragoza, Heraldo de Aragón, 1949, p. 169-172.

un groupe d'«*excelentes jóvenes*», selon ses termes, qui est en train d'imposer sa présence, ses critères et toute une série de consignes littéraires «*sociales*»²².

C'est dans ce contexte que les essais d'auto-interprétation de Guillén se développent. L'attention prédominante accordée dans ces textes aux facteurs thématiques leur confère parfois l'apparence de guides autorisés, de prescripteurs, voire de censeurs. La stratégie adoptée depuis «*El argumento de la obra*» (1961-1969), le premier et le plus important de ces écrits sera de montrer la présence dans la poésie exultante et parfois hermétique de *Cántico* (1919-1950) d'une thématique historique, celle qui préside à la composition de *Clamor* (1963), deuxième volet d'*Aire nuestro*, marqué par les souffrances de la guerre civile et de l'exil²³.

Dans «*El argumento de la obra*», Guillén décrit la poésie de *Cántico* comme l'«*intuition*» d'un «*réseau de relations*» entre la conscience et la lumière, entre l'homme et les êtres du monde, si humbles soient-ils. Le signe premier et caractéristique de cette intuition est l'étonnement («*asombro*»). D'autres notes positives, synthétisées dans le titre du recueil, viennent immédiatement après : la jubilation, la gratitude ou la reconnaissance d'un équilibre prodigieux. Selon Guillén, l'intention de l'œuvre est de «*rendre plus vivace notre conscience d'être pleinement dans le monde*» («*vivificar la conciencia de nuestro pleno ser en el mundo*»). Le poème est ainsi une révélation verbale, de nature esthétique et intellectuelle, qui repose avant tout sur la foi en une «*conscience*». Ce *logos* du poème, jamais déterminé de manière précise, baigne dans l'air mystique des résonances du mot *cantique*²⁴.

Cependant, les dissonances dans le monde qui est l'objet de son chant n'échappent pas au poète. Il consacre une grande partie des deux sections finales d'«*El argumento de la obra*» à en témoigner. Guillén

22. «[D]urante las últimas décadas, de tanta confusión a causa de tanta dictadura simplificadora, a san Antonio de Collioure, otro Pobrecito o *Poverello* de Asís, se le forzó a ser Patrono intransigente de la Poesía Social. ¡Y ojo con la rosa! Prohibir la rosa como tema sólo sería comparable en necedad a exigir la rosa como asunto obligado. Para algunos lectores, tal vez los más secuaces de alguna ortodoxia, el poema valía y se entendía traducido mentalmente a párrafos de periódico» («*El apócrifo Antonio Machado*» [1967], p. 486).

V. Francisco J. Díaz de Castro, «Antonio Machado y J.G.», *Ensayos sobre poesía hispánica contemporánea*, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, 1990, p. 21-51.

23. On peut ajouter à l'essai d'autocritique déjà cité le «*Prólogo a Selección de poemas*» [1965], anthologie qui inclut des poèmes de *Clamor* ; le travail intitulé «*El argumento de la obra: Final*» [1983], centré sur le quatrième recueil poétique de Guillén, et les commentaires recueillis par Reginald Gibbons et Anthony L. Geist, parus sous le titre «*El poeta ante su obra*» {1975}, dans *Obra en prosa*, 1999, p. 747-832.

24. «*El argumento de la obra*» [1961, 1969], p. 747 (citation p. 769). Selon Guillén, un poème sert à «*hacer sentir un "instante de vida"*» («*El poeta ante su obra*» {1975}, p. 795).

se plaît ainsi à signaler les aspects les plus nocturnes de sa poésie, bien qu'ils soient toujours intégrés dans l'unité supérieure, positive, qui est la seule qui prévale. On peut donc trouver à l'intérieur de *Cántico* une trajectoire parallèle à l'évolution qui va de *Cántico* à *Clamor*. Ainsi, la ligne «*El mundo está bien / Hecho*» («Le monde est bien fait») du dizain «Beato sillón», se transformera, vingt ans plus tard, en un vers complémentaire, moins audacieux, moins étonnant : «*Este mundo del hombre está mal hecho*»²⁵.

Mais si le jour chanté dans *Cántico* semble échapper au temps, les malheurs sont datés. *Clamor*, le second volet d'*Aire nuestro*, porte ainsi le sous-titre «Tems de l'Histoire» («Tiempo de Historia»).

Société et Création ne sont jamais confondues dans *Cántico* ; pas une seule phrase n'est attachée à un conglomerat, passé ou présent, de l'Histoire. Bien entendu, on ne peut concevoir une seule page littéraire qui puisse échapper à l'Histoire. «Historique» ne peut être un trait distinctif. Dans *Cántico*, le réveil et le rêve, le soliloque et le dialogue, les allers et retours à travers des campagnes et des villes, l'amour et les plaisirs, relèvent de l'histoire individuelle ou sociale, quoique non datée. Comme au fil des ans ils se nouent et se renouent tous, comme en plus ils sont décrits dans leurs caractères généraux, ils consolident cette histoire répétée et, pour ainsi dire, permanente. C'est à ce niveau capital que *Cántico* aspire à s'élever. Pas un jour où le dormeur n'ouvre ses yeux. Un tel événement – de la plus haute importance – n'a pas de date. Les actions singulières ou les ensembles d'actions qui déterminent la marche et l'apparence de chaque époque prennent une place très visible : la place de l'histoire datée.²⁶

25. Selon Maurice Molho, «Heureux fauteuil» célèbre l'installation de l'homme dans le cosmos à l'aide de la transformation du *beatus ille* horacien dans une scène d'intérieur avec *sillón* («Beato sillón», dans *Le Discours poétique de J.G.*, Bordeaux, PUB, 1985, p. 185-199). Selon Jaime Gil de Biedma, «Que la gente ataque a Guillén porque ha dicho que el mundo está bien hecho, cuando todo aquel que ha comido bien y se dispone a hacer la siesta lo piensa, es tonto. Pero es aún más idiota que Guillén se defiende en el mismo terreno [...], contestando que hay que poner ese verso en relación con otro, que escribió veinte años más tarde, donde dice “este mundo del hombre está mal hecho”, y afirmando que el primero se refería al mundo de la creación» («Sobre el hábito de la literatura...» [1976], p. 249).

V. Raimundo Lida, «Sobre las décimas de J.G.» [1958], dans Birutė Cipliauskaitė (ed.), *J.G.*, 1975, p. 317-332, et Oreste Macrí, *La Obra poética de J.G.* [1972], p. 208-209.

26. «Nunca se confunden en *Cántico* Sociedad y Creación; no hay una sola frase adicta a un conglomerado pretérito o actual de Historia. Por supuesto, sería inconcebible una página literaria que de la Historia se escapase. “Histórico” no sirve de rasgo distintivo. El despertar y el sueño, el soliloquio y el coloquio, las idas y venidas por campos y ciudades, el amor y los gustos en *Cántico* son historia individual o social, pero sin fechas. Como se anudan y se reanudan a través de los años, y además se describen con sus caracteres generales, consolidan la reiterada historia –por decirlo así– permanente. A este nivel capital procura elevarse *Cántico*. No hay día en que el durmiente no abra los ojos. Tal acontecimiento –importantísimo– no tiene fecha. Los actos singulares o los grupos de actos que determinan la marcha y el aspecto de cada época ocupan un sitio

Une mention de la guerre civile s'ensuit – on pouvait s'y attendre. Pourtant, chez Guillén, c'est la confiance qui prévaut : la guerre est incluse dans une paix supérieure, qui lui donne « asile », dans une « convergence » essentielle. C'est dans *Clamor*, pendant négatif de *Cántico* au sein d'*Aire nuestro*, que sont pris en compte les temps nouveaux, caractérisés en littérature par l'engagement. Nous accédons donc au noyau du problème que Guillén tente de résoudre : celui d'une poésie *out of time*, une poésie essentielle, à vocation universaliste, non biographique, peu attentive aux circonstances, de filiation symboliste – filiation alors peu opportune. Par conséquent, une poésie démodée, surannée ou désuète, étant donné qu'elle ne satisfait pas à l'impératif concret du présent, marqué par une réécriture « sociale » de l'histoire littéraire, comme celle qui avait été proposée par Carlos Barral et Jaime Gil de Biedma dans une anthologie fort débattue²⁷.

La présentation de la poésie de *Cántico* sous le signe du thématisation et de l'historicité répond donc en principe à ce genre de considérations. Dans cette perspective, on peut mieux comprendre le choix du mot *argumento* (« argument », « sujet », « matière ») comme titre de l'explication d'une série de poèmes célèbres à cause de leur difficulté et de leur hermétisme. Cette tactique disons défensive a exercé son influence sur d'autres aspects de l'autocritique de Guillén. Dans «El argumento de la obra», il fait abstraction des considérations biographiques et des problèmes de l'histoire littéraire. On ne trouve pas non plus de confessions quant à son atelier privé et aux modèles ou emprunts de son travail. Guillén suit plutôt la ligne des commentateurs de Góngora, qu'il connaissait en profondeur, en citant des vers, plus rarement des strophes, du quatrième *Cántico* afin de montrer l'éloge de la vie commune comme matière de l'œuvre. Les quatre sections de cet essai énoncent minutieusement les possibilités *thématisques* des poèmes de *Cántico*. Cette poésie célèbre ainsi la place de l'homme dans le monde, c'est-à-dire dans la nature mais aussi dans les constructions humaines, les «*mundos inventados*» : jardins, villes, et autres créations de l'art ou de la technique. Toutes les dissonances, tous les aspects négatifs qui nuancent dialectiquement le chant, ne sont en réalité qu'un chœur de moindre importance face à la voix élogieuse

muy visible: el de la historia fechada) («El argumento de la obra» [1961, 1969], p. 770-771). Selon le poète, «No hay por qué reducir el alcance del poema a su posible punto de partida, ajeno al poema». Ou encore : «No creo en la historia» (J.G. y Oreste Macrí, *Cartas inéditas*, p. 313, 9 octobre 1972 et p. 238, 3 avril 1969).

V. Juan Manuel Rozas, «J.G.: *Que sean tres los libros e uno el dictado*», dans *Homenaje universitario a Dámaso Alonso*, Madrid, Gredos, 1970, p. 207-220 ; Mario Hernández, «*Cántico* bajo la guerra civil», dans *Homenaje a J.G.*, p. 163-205.

27. V. José María Castellet (ed.), *Veinte años de poesía española (1939-1959)*, Barcelona, Seix Barral, 1960 ; Carlos Barral, *Los Años sin excusa*, Barcelona, Barral, 1978, p. 181-207 ; Carme Riera, *La Escuela de Barcelona*, Barcelona, Anagrama, 1988, p. 182-208.

principale, la «voz cantante» (p. 766). En réalité, ils deviennent les harmoniques de l'éloge, qu'ils renforcent et rendent plus profond. *Cántico* apparaît donc ici sous ses aspects les plus idéologiques.

Mais la manière dont Guillén propose de lire son travail n'est peut-être pas celle que préfèrent ses lecteurs, moins en fonction d'une valeur de témoignage que d'une élaboration verbale extraordinaire. C'est toutefois ce plaisir du mot en lui-même qui apparaît dans la succession généreuse d'illustrations de l'« argument » central de cette œuvre, comme dans la longue série lexicale consacrée aux « bruits ennemis » («*ruidos hostiles*») qui représentent les maux du monde²⁸. C'est certainement cette célébration joyeuse de la parole qui prévaut toujours chez Guillén, très proche en ce sens d'un autre exilé aux États Unis, le romancier Vladimir Nabokov, son collègue à Wellesley College et partenaire occasionnel de tennis dans les courts de Middelborough tout au long de l'été de l'année 1945²⁹.

10.5 AVATARS DE L'ŒUVRE, OU DU POÈME CONSIDÉRÉ COMME UN BLOC

«El argumento de la obra» s'achève en citant les vers qui ouvrent *Cántico*. Cette circularité veut en souligner une autre, celle de l'unité compacte et organique qui constitue un présupposé central du poème tel que Guillén le conçoit :

Expérience de l'être, affirmation de la vie, de cette vie terrestre, dont la valeur réside en elle-même et qui devient, tout d'un coup, cantique. Et ce cantique se résout en une forme dont le sens et le son sont indivisibles. Pensée et sentiment, image et cadence doivent former un bloc, et ce n'est que dans ce bloc que se trouve ce que l'on cherche : la poésie.

L'âme revient au corps,
Avance vers mes yeux
Et bute. Ô la lumière !
Étourdissant mon être !³⁰

28. «Temple de lucha: no ha de quebrarse en disonancias el azar. Pero ¡ay! se quiebra. Se repiten los vocablos que significan desorden: tumulto, atropello, turba, tropel, discordancia, desbarajuste, disturbio, farrago, algarabía, batahola, baraúnda, barullo... Tanto desorden, mayor o menor, no es siempre nocivo: "El barullo solar" en una mañana de fiesta» («El argumento de la obra» [1961, 1969], p. 760 et suiv.).

29. Dans *Ada or Ardor*, Ada Veen se souvient vaguement de deux textes du poète espagnol : «Descanso en jardín» et «El otoño: isla».

V. Brian Boyd, *Vladimir Nabokov 2. Les années américaines*, trad. de Philippe Delamare, Paris, Gallimard, 1999, p. 103-104 et les notes de son édition en ligne du roman *ADA online*, I, 6 (46.11-19) <<http://www.ada.auckland.ac.nz>>

30. «Experiencia del ser, afirmación de vida, de esta vida terrestre, valiosa por sí y por de pronto, cántico. Y el cántico se resuelve en una forma cuyo sentido y sonido son indivisibles. Pensamiento y sentimiento, imagen y cadencia deben asentar un bloque, y

Le texte poétique est ainsi *unitaire*. La fusion du sens et du son n'est évidemment qu'une conséquence de l'idéal formel et « pur », consolidé dans la période de l'entre-deux-guerres et induit par ces modes d'interprétation esthétique déjà commentés à propos de Góngora et de Jean de la Croix. Le poème est conçu de manière synoptique, comme un « bloc ». C'est à partir de cette vision d'ensemble que l'on explique ou justifie ensuite son efficacité, ses effets temporels, partiels³¹. Mais Guillén pense aussi que l'unité du poème doit devenir la règle de construction de l'œuvre totale, du grand Poème. La cohésion de chacun des textes qui composent *Cántico* serait le garant de l'homogénéité de l'ensemble d'*Aire nuestro* ; telle est du moins l'intention de son auteur. Il souligne la continuité de son travail depuis l'une des pièces liminaires, à nouveau bâtie sur une image architectonique :

Avec toi, pour toi, à toi édifié
puisse rester tel quel ce bloc au calme désormais³²

jusqu'au dernier texte du recueil, «Obra completa», dont le thème est précisément la culmination de l'entreprise poétique. Guillén prolonge ainsi la tradition symboliste des œuvres unitaires, de Mallarmé à Jiménez, au sein de laquelle le jeune poète avait commencé à écrire ses premiers textes, déjà fasciné par la « construction rigoureuse » des grands recueils de Whitman ou de Baudelaire³³.

La composition unitaire des poèmes individuels semble ne faire aucun doute. En est-il de même pour l'ensemble de l'œuvre ? L'une des premières analyses générales de la poésie de Guillén, l'étude publiée par Ignacio Prat dans les années soixante-dix, dévoile une gamme de principes de composition qui s'appliquent à la totalité d'*Aire nuestro*. Selon Prat, toute l'œuvre de Guillén fonctionne

sólo en ese bloque puede existir lo que se busca: poesía. «(El alma vuelve al cuerpo, / Se dirige a los ojos / Y choca) — ¡Luz! Me invade / Todo mi ser. ¡Asombro!» («El argumento de la obra» [1961, 1969], p. 773, trad. de «Más allá» par Claude Esteban, J.G., *Cantique*, Paris, Gallimard, 1977, p. 31).

31. «El poeta ante su obra» {1975}, p. 783 et 795 ; Dámaso Alonso, «Los impulsos elementales...» [1951], p. 725.

32. «Contigo edificado para ti / quede este bloque ya tranquilo así».

33. Guillén décrit ses débuts poétiques en ces termes : «Pensaba ya en una obra como unidad orgánica. Le fascinaba la construcción rigurosa de *Les Fleurs du Mal*; descubrió más tarde *Leaves of Grass* [...]. El trabajo lento del poeta marchaba espontáneamente en una constante dirección. Todo procedía de un solo manantial y seguía un curso nunca previsto y siempre fiel a su arranque. Los poemas se relacionaban entre sí desde dentro. Así fue imponiéndose una orientación nada artificiosa, previa al conjunto arquitectónico en que se resolvió, por fin, una continuidad de treinta y un años. Aquel mundo poético debía constituir un libro verdaderamente "libro", no un álbum» («Prólogo a *Selección de poemas*» [1965], p. 774).

Sur le contexte européen de Guillén, v. Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik* [1956], Hamburg, Rowohlt, 1992, p. 187-190 ; Claude Vigée, «J.G. y la tradición simbolista francesa» [1960], dans Birutė Ciplijauskaitė (ed.), J.G., 1975, p. 79-92 et Oreste Macrí, *La Obra poética de J.G.* [1972], p. 31-36.

comme une unité, et doit être lue comme telle. Comme les grands travaux du Moyen-Âge, *Aire nuestro* est construit sur des ratios numériques (le cinq, le sept, et le trois, comme le suggère déjà le nombre des poèmes qui composent *Cántico*, 334). Des principes structurants supplémentaires viennent s'y superposer, par exemple la disposition strophique au sein des sections et des parties des trois grandes séries, que Prat a montrée à l'aide de graphiques détaillés et laborieux. La symétrie structurelle se maintient dans les trois séries, plus strictement dans *Clamor* que dans *Homenaje*, qui est beaucoup plus laxiste. Or, malgré tout, il serait excessif de soutenir, comme le fait Prat, que *Cántico* n'a été achevé qu'en 1968, au moment de l'apparition d'*Aire nuestro*, au sein duquel le premier recueil de Guillén devrait s'inscrire ou se « réécrire »³⁴.

Les symétries analysées par Prat semblent valables dans la perspective du projet global de Guillén. Or, dans la mesure où elles échappent à l'expérience immédiate des lecteurs, jusqu'à quel point sont-elles indispensables ? La disposition strophique des poèmes de *Cántico*, tellement régulière, ne conduit pas nécessairement à une lecture meilleure ou plus intense d'un texte comme «*Más allá*». Par ailleurs, le projet de structure ternaire d'*Aire nuestro* n'est pas définitif : il sera modifié, après 1968, par les ajouts de *Y otros poemas* et de *Final*, les deux recueils que Guillén compose à la fin de sa vie. En résumé, on peut conclure que le principe critique de l'unité est plus fructueux lorsqu'il n'est pas appliqué de manière automatique à toute la production de l'écrivain.

Même *Cántico*, la pièce la plus élaborée des trois volets qui composent *Aire nuestro* et la plus appréciée par la critique, n'a pas toujours été lue dans une perspective unitaire. De fait, la cohésion structurelle de ce recueil, maintes fois soutenue par Guillén, a été vite démentie par plusieurs études qui ont détissé l'ouvrage pour tenter de le comprendre dans son évolution, au cours de ses quatre éditions successives, de facture dissemblable. On s'est penché très tôt sur le processus génétique des poèmes individuels, en analysant attentivement les scories – versions, corrections, variantes – de l'œuvre ; ce qui a rapidement conduit à la constatation de l'hétérogénéité et des «*desigualdades*» de *Cántico*. Déjà en 1960, Gil de Biedma souligne les différences internes du premier volet de Guillén, tout en suggérant sa possible incompatibilité avec le monde poétique des premiers fascicules de *Clamor*. José Ángel Valente remarque, pour sa part, la position centrale de *Cántico* au sein de l'ensemble bigarré d'*Aire nuestro*, et l'intérêt spécial de toutes sortes de brèches et de fissures dans le monde massif et géométrique de la poésie de Guillén. Des

34. V. Ignacio Prat, «*Aire nuestro*» de J.G., Barcelona, Planeta, 1974, p. 15-67, en particulier p. 11.

critiques ultérieurs ont repris et développé ces argumentations. L'idéal poétique symboliste engendré par l'introjection de l'écriture semblerait ainsi se décomposer en une pluralité incommensurable de poèmes. Dans la pratique discontinue et partielle de la lecture, la contexture massive d'*Aire nuestro* prend donc le risque d'être diluée, voire dissoute³⁵.

10.6 LEXIQUE ET LYRISME

Malgré les questions évoquées, il est juste de penser que le projet poétique de Guillén, dans toute son ampleur, ne peut prendre comme objet que le monde entier. Le poème organique idéal ne doit pas faire référence à des entités d'un ordre inférieur à la totalité. Cependant, Ernst Robert Curtius avait déjà fait remarquer que l'une des principales originalités de la poésie de Guillén résidait précisément dans l'humilité des objets auxquels le poète applique les éloges de son chant. L'attention portée à ce qui est ordinaire et apparemment insignifiant, dont le meilleur symbole est l'air invisible que nous respirons, constituerait donc un complément original de l'intensité de ce chant jubilatoire³⁶.

Une telle attitude poétique prête à la satire : rappelons-nous les moqueries de Jorge Luis Borges, dans l'un de ses récits les plus célèbres, quant au poème sans fin d'un certain Carlos Daneri où par le simple fait d'exister, toute chose a le droit d'être évoquée. Le reproche a été également adressé à Guillén³⁷. Mais indépendamment d'éventuelles discordances, le déplacement des modes de l'éloge vers des objets humbles et quotidiens (qui n'est peut-être pas complètement original) entraîne dans la poésie de Guillén des conséquences intéressantes au niveau des constituants primaires du poème, les matériaux lexicaux.

Dans «El argumento de la obra», commentant l'un de ses poèmes, Guillén écrit :

Les yeux de l'esprit se plaisent à scruter des objets compacts en eux-mêmes, conformes à leurs définitions, fidèles à leur essence. « Le détail est niché dans tout ce qui l'entoure : / cailloux, cette haïe, plus

35. Selon José Bergamín, *Cántico* est «más bien que acordado, fugado, o punteado más que rasgueado» («La poética de J.G.» [1929], p. 32).

V. Jaime Gil de Biedma, *El Pie de la letra*, 1980, p. 81-83 et 187-188 ; José Ángel Valente, «Cántico o la excepción de la normalidad» [1971], p. 98-103 ; Fernando Lázaro, «J.G. : el fin de la poesía pura», dans Antonio Piedra y Javier Blasco, *J.G. ...*, p. 161-177 ; Francisco J. Díaz de Castro, «Las voces de Cántico», dans Francisco J. Díez de Revenga y Mariano de Paco, *La Claridad en el aire*, p. 67-132.

36. Ernst R. Curtius, «J.G.» [1952], dans B. Ciplijauskaitė (ed.), *J.G.*, 1975, p. 207-213.

V. Antonio Carreira, «J.G. y la unicidad de su lenguaje», *Revista de Literatura*, 114, 1995, p. 543-564.

37. Juan Ferraté, «El altavoz de J.G.» [1955], *Teoría de poema (Ensayos)*, Barcelona, Seix Barral, 1957, p. 128-134.

loin un fil de fer. » Le contour isole et rehausse ce qui est. C'est la plénitude de ces réalités, pas leur beauté, qui compte. (Certes, la beauté montre l'objet dans sa splendeur accomplie.) « Caillou », « haïe », « fil de fer », évoquent un modeste morceau de la planète. Mais ils sont exactement ce qu'ils sont. Voilà le hic.³⁸

Plus que l'argument disons ontologique, c'est le procédé littéraire de la rénovation linguistique qui convainc. L'intégration des réalités (des mots) quotidiennes (« anti-poétiques ») répond à l'origine aux pratiques provocatrices de l'avant-garde, capables de transformer la paix naturelle horatienne en la béatitude d'une sieste dans un fauteuil d'intérieur bourgeois – bien qu'il soit aisé de trouver des objets usuels chez les écrivains du Siècle d'Or espagnol. Il n'est pas impossible que Guillén utilise cet argument pour justifier l'alignement de son œuvre sur les nouveaux airs poétiques de 1960. Mais plus importante encore est la transformation de l'économie linguistique qui a permis de tels déplacements.

On trouve le précédent d'une telle attitude dans l'œuvre de Gonzalo de Berceo, un « cas » présenté dans *Lenguaje y poesía* sous le signe paradoxal du « prosaïsme poétique ». *Prosaïsme* est ici une notion descriptive qui n'entraîne pas de jugement de valeur, et qui souligne l'absence de sélection lexicale dans le discours de Berceo. Ainsi, à la différence de la stylisation linguistique de la poésie humaniste de la Renaissance, celle qui avait débouché, selon Guillén, sur la poésie « poétique » de Góngora, un souffle religieux enveloppe chez le poète médiéval la totalité de l'univers dans une harmonie sans faille, indépendamment de la beauté conventionnelle de ses éléments particuliers. Chaque élément a sa place et sa fonction dans le monde, tel que les détermine la croyance en une Création ordonnée, achevée, parfaite. C'est pour cette raison que le haut et le bas, le beau et le laid, le ciel et la terre, l'humble et le sublime, avec leurs mots correspondants, apparaissent au sein du poème sans être passés au crible. Dans les quatrains de Berceo, la « rose » et le « lys » voisinent avec une « belle-mère », et « sépulcre glorieux » peut rimer avec « chat galeux ». La plénitude du monde rend inutile la catégorie esthétique du beau. La continuité de tous les éléments de la Création permet d'utiliser un langage simple, «llano»³⁹.

38. «Los ojos del espíritu se complacen en registrar objetos compactos de su propio ser, acordes a su definición, fieles a su esencia. "Se acoge el pormenor a todo su contorno: / Guijarros, esa valla, más lejos un alambre." El contorno distingue y realza lo que es. Importa la plenitud de esas realidades, no su hermosura. (Claro que la hermosura muestra el objeto en su cumplido esplendor.) "Guijarro", "valla", "alambre" evocan un trozo modesto de planeta. Pero son exactamente lo que son. Ahí está el quid» («El argumento de la obra» [1961, 1969], p. 751).

39. «No se oponen belleza y fealdad, porque estas categorías no se presuponen aquí. El gato sarnoso entra a título de animal repugnante, pero no en función negativa como

Le centre de ce vaste univers poétique, écrit Guillén, peut ainsi être le pain, un mot auquel Berceo a recours pour invoquer la Vierge Marie, reine des cieux et mère du pain de blé («*Reyna de los cielos, Madre del pan de trigo*»). C'est une conception cosmologique harmonieuse, qui implique une organisation différente des niveaux stylistiques, le dispositif qui permet cette étrange coexistence, chez Berceo, des choses et des mots les plus disparates. Est-ce le même principe qui, chez Guillén, permet de faire de tout mot l'axe d'une joyeuse acclamation du monde ? Il semble plus probable que la foi en l'harmonie universelle, substrat de l'œuvre de Berceo, a été transformée, chez Guillén, en une croyance en la transfiguration des mots au sein de l'organisme poétique, du «*lenguaje de poema*». La foi se déplace, encore une fois, du cosmos à la page. L'identification de la poésie à la beauté est erronée si elle ne tient pas compte d'une organisation particulière, d'une « projection poétique ». Le mécanisme qui permet ces transformations est une nouvelle économie linguistique, déterminée par la profonde assimilation de l'écriture, une sorte de télescope verbal intériorisé qui aide à découvrir la poésie latente dans chaque chose, dans chaque mot⁴⁰.

Cependant, cette option critique et créative de Guillén, fondée sur l'écriture, soulève une question polémique : celle des relations que ce langage transfiguré en monde, abstrait dans le poème, établit avec le monde réel. C'est précisément le débat suscité à partir de 1950 par la nature des relations de la poésie de Guillén avec l'Histoire, l'*Áspero mundo* dont parle Ángel González. Cette question se trouve à l'origine des tactiques défensives et offensives déployées par le poète dans ses écrits sur la littérature espagnole du XX^e siècle.

elemento del poema. Por sí mismo, el gato no es poético ni antipoético: distinciones que sólo se adscriben a los propios componentes de la poesía, formada por materiales oriundos de la existencia real, todos aptos a subir hasta una composición. Lo que importan son los valores poéticos dentro de la composición, no los valores reales: suntuosidad de unas vestiduras o miseria de unos andrajos. Apartemos toda pretensión de buen gusto. Para comprender a un Berceo y la clase de poetas a que él pertenece sería de mal gusto tener buen gusto. Según ellos, la poesía no se ha desposado con la belleza» («Lenguaje prosaico. Berceo» [1962], p. 304 et suiv.). Citations de la *Vida de Santo Domingo*, strophe 586, et du *Poema de Santa Oria*, strophe 28.

40. «La poesía está en el poema, no en la realidad hermosa. Esta mesa no es pictórica. Pictórica lo será en una pintura. Nada tiene que ver lo cotidiano con elementos feos, neutros, hostiles —sin relación con la hermosura, prejuicio del romántico, del esteta, que tropezaban en esa zona real y en sus representaciones como si fuesen negativas. El tejido de la vida se nos entrega formado por su minúscula continuidad» («El poeta ante su obra» {1975}, p. 787). Le sens des textes de Guillén est ainsi fondé sur la multiplication des «lieux stratégiques» du poème, selon Serge Salaün, «J.G. : une conception matérialiste du signe (*Cántico*)», dans Jean-Claude Chevalier et Marie-France Delport (éds), *Mélanges offerts à Maurice Molho*, Paris, Éditions Hispaniques, 1988, II, p. 197-213.

10.7 DÉFENSE DE PEDRO SALINAS

Rappelons à ce sujet les objections de Luis Cernuda à l'œuvre de Pedro Salinas. Dans un travail de 1957, Cernuda avait caractérisé la poésie de Salinas de manière assez négative : lyrisme intellectuel, « pur » et « écrit », ludique mais par-dessus tout conformiste, bourgeois et sentimentalement insincère. Cernuda avait déjà analysé conjointement l'œuvre de ces deux amis dans un article mexicain de 1955, où il avait porté un jugement défavorable sur l'utilisation dans leur poésie d'un lexique trop visiblement moderne : ascenseurs, téléphones, gratte-ciel, etc. Les critiques relatives à la poésie de Salinas – mort en exil en 1951 – peuvent donc être appliquées, sans grandes modifications, à la personne même de Guillén, qui est peut-être leur véritable cible⁴¹.

La longue série de travaux que Guillén consacre à la poésie de Salinas, l'« ami parfait » de la « Dedicatoria final » de *Cántico*, débouche sur une « Préface à *Poesías completas* » (1971), qui en donne une version définitive. Ces textes peuvent être analysés dans leur convergence avec les préoccupations et les arguments déjà traités à propos de ses écrits d'auto-exégèse. En tout état de cause, ces écrits constituent également pour le poète une façon indirecte de défendre sa propre œuvre.

L'essai de Guillén s'articule à nouveau autour du rejet des reproches d'« intellectualisme » et « *deshumanización* » dont la poésie de Salinas avait fait l'objet, et qu'il avait également voulu faire disparaître de la description de la sienne – comme le montre sans aucun doute sa correspondance⁴². Guillén présente la production de Salinas, mort à soixante ans, comme une œuvre organisée de manière équilibrée (trois décennies de production poétique réparties sur neuf recueils) et caractérisée par la clarté et la « conscience ». Le signe essentiel de la production de Salinas est ainsi la *spiritualité*, la recréation humaine du monde dans l'intérieur subjectif. Cette humanisation

41. Luis Cernuda, « Estudios sobre poesía española contemporánea » [1957], p. 197.

Sur les rapports difficiles de Cernuda, Guillén et Salinas, v. José Teruel, « Luis Cernuda en Middlebury College, verano de 1948 », dans Philip W. Silver y José Teruel (eds.), *Cinco lecturas de Luis Cernuda en su centenario*, Madrid, Fundación Federico García Lorca y Palimpsesto, 2002, p. 35-47 ; James Valender (ed.), *Luis Cernuda en México*, Madrid, FCE, 2002, p. 194-209.

42. Par exemple, plusieurs lettres à Oreste Macrí : « (Y no me recuerde usted aquella absurdísima “deshumanización del arte”, que Dios confunda.) » « Única salvedad: yo nunca me he sentido asociado a la llamada por Ortega “deshumanización”. Esta palabra y sus implicaciones no pueden ayudar a una lectura correcta de *Cántico* » (J.G. y Oreste Macrí, *Cartas inéditas*, p. 13, 29 mai 1954 et p. 123, 13 avril 1961). Pourtant, selon Philip W. Silver, le plaisir du regard « théorique » de la poésie de Guillén proviendrait du magistère de José Ortega y Gasset (« Introducción » à J.G., *Mientras el aire es nuestro*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 26-31).

spirituelle ne peut ignorer les horreurs de l'Histoire ; cependant, les « vides » soulignés dans les poèmes du recueil intitulé *Todo más claro* (1936-1949), tout comme les « clameurs » que l'on peut trouver dans *Cántico*, conduisent à une appréciation plus sereine et plus profonde du monde de la nature ⁴³.

Une anecdote permet de réunir les deux points principaux de l'argumentaire de Guillén. Il se réfère à l'inclusion d'un texte de Salinas («*Civitas Dei*», appartenant à *El Contemplado*, son dernier livre) dans une anthologie poétique considérée comme « engagée », en raison d'un seul vers aux airs de satire :

On ne part pas en quête de gloire céleste ou d'une Arcadie, même si on évoque le contraste entre Nature et Histoire, loisir et négoce. « À Wall Street, des banquiers puritains... » Ce seul vers a légitimé (!) l'inclusion de ce poème dans une anthologie en tant que poésie... sociale. C'était donc l'apparence prosaïque du vers qui était célébrée, comme si ces mots-là, « Wall Street », « banquiers », étaient *per se* de la prose (Dieu merci), alors que dans tout poème, comme chacun le sait, tout ne dépend que du contexte, et il n'existe pas d'expression poétique ou antipoétique en soi. *El Contemplado* est une œuvre sociale comme n'importe quelle autre œuvre d'art ; et non pas seulement en raison d'une référence à Wall Street. ⁴⁴

On peut reconnaître l'argumentation, presque banale : l'éloge de la nature n'est pas incompatible avec la clameur de l'histoire, la littérature est sociale si elle est « intègre », au-delà du caractère engagé de sa dimension thématique. Par-dessus tout, la poésie n'émane pas des qualités apparentes – esthétiques ou prosaïques – des mots en eux-mêmes, mais de leur transfiguration au sein d'une unité hiérarchique supérieure, le langage « de poème ». C'est pourquoi il est injuste d'attribuer aux œuvres de Salinas un caractère abstrait, «*deshumanizado*», sur la base de quelques-uns de leurs éléments. Entre les lignes du raisonnements de Guillén, on pourrait également lire l'effort pour exonérer son ami du soupçon d'« intellectualisme ». Parfois, on frôle l'impertinence, par exemple à propos du dénouement de *La Voz a ti debida* (1933) :

43. «Prólogo a *Poesías completas...*» [1971], p. 567-570 et 581-582. Le jeune Guillén a emprunté à Benedetto Croce le principe esthétique de la valeur spirituelle du regard : J.G., *El Hombre y la obra* {1917}, p. 100-107.

44. «No se va en busca de gloria celeste o de una Arcadia, aunque surja [...] el contraste entre Naturaleza e Historia, entre ocio y negocio. "En Wall Street banqueros puritanos..." Verso que permitió [...] incluir en una antología este poema, justificado (!) como poesía... social. Se celebraba, pues, el aparente prosaísmo como si esos vocablos "Wall Street, banqueros" fueran *per se* prosa (gracias a Dios) cuando en el poema –¿quién no lo sabe?– todo depende nada más del contexto, y no hay expresión poética o antipoética por sí misma. Obra social era *El Contemplado* como cualquier obra de arte, y no sólo por una referencia a Wall Street» («Prólogo a *Poesías completas...*» [1971], p. 580).

... Ainsi,
 au moment de nous séparer, rassasiés seulement
 d'ombres, au loin, au loin,
 elles
 auront des souvenirs, elles auront
 un passé de chair et d'os,
 le temps qu'elles auront vécu en nous.
 Et leur rêve angoissé
 d'ombres, à nouveau, sera de revenir
 à cette corporéité mortelle et rose
 où l'amour invente son infini.⁴⁵

Guillén ne réprouve pas la composante abstraite de la circonlocution finale du poème de Salinas, cette désignation métonymique du corps comme une « corporéité mortelle et rose »⁴⁶. À d'autres moments, l'attitude défensive s'étend aux reproches d'idéalisme, d'abstraction ou d'ingéniosité « *a la española* », selon l'expression de Leo Spitzer, qui considère la poésie de Salinas comme plus « intellectuelle » qu'émotionnelle ou sentimentale. Ce à quoi Guillén ne manquera pas de répondre. Ainsi, les poèmes de *Seguro azar* (1929), écrits en plein essor de la poétique des avant-gardes, d'après Guillén, sont des « subtilités d'intellect et de *sentiment* » (c'est nous qui soulignons) ; ceux de *Fábula y signo* (1931) regorgent d'un nouveau lexique, urbain et moderne, dont le ludisme implique, précisément, un essentiel « sérieux »⁴⁷.

Cette argumentation insistante, parfois restrictive, ne peut être simplement attribuée à de l'ingénuité ou à un manque de lucidité de la part du poète. On ne peut pas non plus l'attribuer à une négligence ou à une contradiction, puisque le mouvement du langage vers l'abstrait est précisément un élément essentiel de son travail littéraire et

45. Pedro Salinas, *La Voix qui t'est due*, trad. de Bernard Sesé, préface de J.G., Paris, Le Calligraphe, 1982. «... Y así luego, / al separarnos, al nutrinos sólo / de sombras, entre lejos, / ellas, / tendrán recuerdos ya, tendrán pasado / de carne y hueso, / el tiempo que vivieron en nosotros. / Y su afanoso sueño / de sombras, otra vez, será el retorno / a esta corporeidad mortal y rosa / donde el amor inventa su infinito».

46. «Visión, definición, desenlace inmediato y vuelo sin término: suma no frecuente, delicada y sustancial sobre el amor. Dos veces había aparecido "cuerpo". Ahora, en una final trasfiguración, ascenso hacia más luz, se dice "corporeidad", sustantivo abstracto pero no seco, gracias a ese color rosa, que figura tendido el glorioso desnudo, ay "mortal", con su perspectiva melancólica. La pasión y el deseo reconocen sus límites» («Prólogo a *Poesías completas*...» [1971], p. 575-576).

47. «Esta vez, excepcional, el gran Spitzer se equivocó. [...] ¿Estas composiciones amorosas no serían más que "la especulación metafísica del poeta mismo"? ¿La amada es un concepto puro? A tales extremos puede conducir un esquema intelectual: el concepto de "conceptismo" con su adjetivo "español". Nada empobrece y falsea más la historia literaria que algunos "ismos" si se entienden como rígidas abstracciones» («Prólogo a *Poesías completas*...» [1971], p. 573, citation p. 570).

V. Leo Spitzer, «El conceptismo interior de Pedro Salinas» [1941], *Lingüística e historia literaria*, Madrid, Gredos, 1961, p. 188-246.

critique. L'ambiguïté de l'attitude de Guillén à l'égard des aspects les plus « intellectuels » dans la perception et l'interprétation de l'œuvre poétique s'explique tout simplement par le fonctionnement *simultané* des deux critères herméneutiques de base, fondés sur les principes hétérogènes de l'intention et du message. Ainsi, d'une part, le poème est un monde de langage autonome, un «*poema poético*», dont le meilleur emblème est sa représentation graphique sur la page blanche, où les mots sont transfigurés, abstraction faite de leur commerce habituel avec les sujets parlants et avec le monde, en vertu d'un jeu aux règles créées pour l'occasion. D'autre part, l'œuvre apparaît comme un énonciation qui ne peut être qu'ancrée dans le monde réel, inscrite dans un réseau de relations expressives (humaines) et contextuelles (historiques) sans lesquelles elle devient tout simplement inconcevable. Le poème comme produit ou comme production, soit dans la perspective abstraite de la représentation, soit dans la perspective concrète de son insertion dans un contexte de communication : deux dimensions distinctes, contiguës, et également indispensables.

La critique faite par des poètes entraîne presque fatalement la polémique. Le fait que dans ses écrits sur la littérature contemporaine, Guillén préfère la seconde de ces normes interprétatives peut s'expliquer par les besoins, disons politiques, de l'exercice, et n'invalide absolument pas l'emploi des critères complémentaires dans d'autres zones de sa production. De ladite complémentarité, le poète s'est montré persuadé lors de ses entretiens avec Gibbons et Geist en 1975 :

On ne joue pas avec des signes qui signifient seulement des signes, avec du langage que ne signifie que du langage, comme certains le croient. Ce langage, il n'y a pas de doute, fait allusion au réel, possède un sens qui va au-delà des mots.⁴⁸

En fait, il en était déjà parfaitement conscient dans son mémoire sur la méthodologie des études littéraires, daté de 1925, en plein essor de la poétique des avant-gardes, et pourtant empreint d'une sensibilité très aigüe à l'égard de tout ce qui est *matériel* (visuel, social, et même documentaire) dans le texte. Le jeune Guillén était donc bien en avance sur la critique académique de son temps :

Dans une statue, dans une peinture à l'huile, dans un poème, il y a de l'art et bien d'autres choses qui ne sont pas de l'art. L'art pur n'existe pas. Les artistes d'aujourd'hui le cherchent et recherchent avec passion, désespérément, preuve que l'art historique n'en est pas un. Il est frappant d'observer l'équilibre admirable qu'un grand artiste obtient avec les composants les plus composites et lointains. Voici une toile ; on y trouve de la couleur, du dessin, des relations mentales, des témoignages

48. «No se juega con signos, como creen algunos, que sólo significan signos, con lenguaje que sólo significa lenguaje. Este lenguaje, no hay duda, alude a una realidad, posee un significado que trasciende la palabra» («El poeta ante su obra» {1975}, p. 813).

dignes de foi, des souvenirs de famille, des désirs, des rêves, de la sensualité, de l'anatomie, de la géographie, des nouvelles de toutes sortes, et du dessin et de la couleur, et le tout en *harmonie*, le tout en équilibre. N'est-ce pas un miracle ? Ce miracle habituel s'appelle chef d'œuvre. Que fera l'historien de l'art devant cette toile ? Ou bien il l'expliquera comme expression de la vie et de la culture – et ce serait de l'histoire, mais non de l'histoire de l'Art –, ou il la considérera comme un objet pictural qui commence et finit sur lui-même – et alors il mutilerait la toile et en négligeant tout ce qui n'est pas peinture dans la peinture, il laisserait le tableau – et son cadre – sans explication. Une explication suffisante doit aborder l'œuvre d'art comme art, à l'intérieur d'une culture et d'une vie : double impératif. L'histoire littéraire : Histoire – une science – par sa méthode ; Littérature par son objet : une étude de l'art de la parole.⁴⁹

10.8 «LETRA ORAL O ESTAMPADA» : SYNTHÈSE

Dans ce mémoire de 1925, qui aborde de façon remarquable plusieurs aspects de la lecture et de l'enseignement universitaire, on peut déjà percevoir l'importance pour Guillén de l'écriture et de ses techniques. Ainsi, par exemple, dans l'idée qu'il se fait de la littérature comme « tout texte (*letra*) oral ou imprimé » (l'ordre des adjectifs est loin d'être indifférent). Est donc littérature un ensemble d'objets, un amas de « papiers » désordonnés qui pourtant symbolisent l'unité et l'intégrité («*entereza*») d'une culture, et même d'une langue, mise à la portée de nos mains. Bien entendu, cette unité ne sera accessible qu'à ceux qui sauront bien la regarder, même si cette approche intellectuelle, à dominante graphique, n'exclut nullement les autres dimensions latentes dans l'œuvre littéraire ou poétique, et notamment son appréciation esthétique, marquée par le plaisir du texte⁵⁰.

49. «En una estatua, en un óleo, en un poema, hay arte y otras muchas cosas que no son arte. No existe el arte puro. Los artistas de hoy lo buscan y rebuscan con pasión, a la desesperada, prueba de que el arte histórico no lo es. Asombra considerar el equilibrio admirable que logra el gran artista entre los componentes más dispares y remotos. He aquí un lienzo; hay en él color, dibujo, relaciones mentales, testimonios fidedignos, recuerdos de familia, deseos, sueños, sensualidad, anatomía, geografía, noticias de toda laya, y dibujo, y color, todo ello con *armonía*, todo ello en equilibrio. ¿No es un milagro? Este milagro habitual es la obra maestra. ¿Qué hará el historiador del arte ante ese lienzo? O explicarlo como expresión de la vida y la cultura –y esto sería historia, pero no del Arte– o considerarlo como un objeto pictórico que empieza y termina en sí mismo –y entonces truncaría el lienzo, y al desentenderse de todo lo que no es pintura en la pintura, dejaría el *cuadro* sin explicación. La explicación suficiente ha de atender a la obra de arte como arte, dentro de una cultura y una vida: doble imperativo. Historia literaria: por su método Historia, una ciencia; por su objeto Literatura, estudio de la palabra como arte» («Lengua y literatura españolas. Concepto» {1925}, p. 298).

V. José Ortega y Gasset, «Meditación del marco» [1921], *El Espectador, Obras completas*, II, Madrid, Revista de Occidente, 1954, p. 308-314.

50. «Literatura es toda *letra* oral o estampada: todo lo que el vulgo designa, temerosa o despectivamente, con el nombre de “papeles”. No hay *letra* que no caiga dentro de este

Ce plaisir peut également relever de l'*oral*, tel qu'il a été conceptualisé par Henri Meschonnic : une parole ordonnée par le rythme, pleine de sens, qui va au-delà de la fausse dualité du concept de signe, et dont l'appréciation juste ne saurait être perturbée par des considérations génériques vainement strictes. De cette jouissance de la langue, Guillén nous a laissé moins de théorisations que de témoignages. Quant à ces derniers, on peut en trouver dans sa correspondance privée, où le poète, moins soucieux ici du respect de la norme que dans ses autres écrits, se laisse aller jusqu'à la notation de figures rythmiques ou sonores (des mots scandés, des suraccents...) ⁵¹. En ce qui concerne les théorisations, la plus explicite se trouve peut-être dans une remarque du poète à propos des usages linguistiques de l'écrivain Gabriel Miró. Dans une préface à l'édition de leur correspondance, Guillén note la phrase exclamative de celui qu'il considère comme son mentor, à propos de la douceur des pouces de son petit-fils, nouveau-né : « ¡Qué suavidad de pulgares! » Et le poète de juger ensuite qu'une telle production ne relève ni du parler ni de l'écrit, mais d'une créativité qui, « sans paradoxe », est toute naturelle ⁵².

Revenons pour finir sur la contexture de *Lenguaje y poesía*, une œuvre réfléchie et mûre, rigoureuse et pourtant désinvolte, certainement plus importante que d'autres de notre auteur dans l'approche de la poésie contemporaine. Nul ne discute la qualité de cet ouvrage, devenu très tôt un modèle générique. Pourtant, c'est peut-être précisément son succès qui a le plus contribué, comme il a été dit, à le rendre invisible à nos yeux ⁵³. Il y a dans cette œuvre quelque chose d'inédit qui la rend unique. Luis Cernuda aurait sans doute été de cet avis. Cependant, son jugement est négatif et succinct : il affirme que, dans *Lenguaje y poesía*, Guillén n'a rien oublié des choses anciennes,

infinito ser de la literatura. Pues bien. Lo curioso es que el vulgo coincide con la opinión de los más sabios: de aquellos cuya mirada puede percibir en su esencia última ese revoltijo de papeles siempre reducible, aunque multiforme, esparcido y vastísimo, a unidad de unidades. Un gran espíritu lo es sólo a fuerza de relacionar y organizar variedad de noticias. [...] O se ve el universo, la trabada grandeza del universo, o no se ve nada —nada importante» («Lengua y literatura españolas. Concepto» {1925}, p. 295-296 ; v. aussi p. 302).

51. V. J.G. y Oreste Macrí, *Cartas inéditas*, p. 163, 6 octobre 1964 et p. 204, 4 septembre 1966 ; Henri Meschonnic, « Oralité et littérature » [1989], p. 297-299.

52. «No, no era una frase ya impresa. Miró —como es bien notorio— se revelaba con la voz o con la pluma. En un mismo estilo confluían sus varios decires, aunque la palabra oral no alcanzase la condensación y el matiz del curso literario. No componía Miró tanto el párrafo como subrayaba el valor de cada término. Y no hay paradoja si se insiste en que la escritura de Miró obedecía a un espontáneo arranque natural» (*En torno a Gabriel Miró. Breve epistolario*, Madrid, Ediciones de arte y bibliofilia, 1970, p. 92).

Sur les difficultés de classement générique des œuvres de Miró, v. *ibid.* p. 80-81 et 110.

53. Kay M. Sibbald, «Kulturkritik: T.S. Eliot, J.G. and P. Salinas», 1994, p. 59.

ni rien appris de neuf⁵⁴. Certes, l'attachement de Guillén au passé littéraire est évidente, ainsi que le poids de la formation acquise à l'Institución Libre de Enseñanza, ce projet éducatif fondamental dans l'Espagne du XX^e siècle qui connut une triste destinée. Dans un genre récent comme l'essai historique sur la littérature, le travail de Guillén, de par l'étendue de la matière, la profondeur des connaissances et l'efficacité stylistique de l'exposition, ne connaît pas d'équivalent. L'intensité synthétique – non seulement du fait de la présentation de toute une littérature à partir de quelques exemples illustres – semble avoir été négligée dans le développement ultérieur du genre, enclin par ailleurs à la spécialisation. Dans *Lenguaje y poesía*, la connaissance complète et profonde des grandes lignes et de mille savants détails de l'histoire de la littérature n'étouffe pas l'« interprétation esthétique », ces leçons de la sensibilité peut-être apprises chez *Azorín*, l'un des maîtres de la composition de l'essai critique bien avant *Al margen de los clásicos* (1915), en bonne place dans la bibliothèque du poète. Guillén hérite peut-être aussi de Martínez Ruiz son goût pour le portrait, la «*semblanza*» – par exemple, celle de Bécquer⁵⁵.

Savoir érudit, capacité esthétique, adresse littéraire. Tel est du moins le programme que le poète semble s'être secrètement donné dès 1927, lorsqu'il fait l'éloge des brefs textes critiques de son ami José María de Cossío. Les observations («*notas*») de celui-ci, remarquables par leur solidité, leur brièveté et leur précision permettent, selon Guillén, d'élaborer un condensé de documentation, de réflexion et de lecture. Cette façon de procéder est devenue pour lui exemplaire, sans doute en raison de la capacité des formes brèves à concentrer en quelques lignes un large ensemble de sens qui reste à la disposition de l'«*atenta mirada*» du lecteur⁵⁶.

Cette perspective semble fondamentale dans la mesure où c'est dans ce pouvoir de concentration et de synthèse que l'on peut appré-

54. «Bueno, esta carta es larguísima. Y lo que iba a decirte sobre el libro con las conferencias en Harvard de Guillén queda para otra ocasión. Sólo esto: parece que no ha olvidado nada antiguo ni aprendido nada nuevo. Por lo demás no puedo leer el libro sino en parte: se me cae de las manos» (Luis Cernuda, *Epistolario 1924-1963*, Madrid, PRE, 2003, p. 952, lettre à Concha de Albornoz du 8 septembre 1961). Cernuda fait référence à la version anglaise de l'ouvrage.

55. «Lenguaje insuficiente. Bécquer...» [1962], p. 377-378. Selon le catalogue de sa bibliothèque, Guillén était en possession de soixante-trois œuvres de Martínez Ruiz.

Sur Guillén et *Azorín*, v. Aurora Egido, *El Barroco de los modernos*, Valladolid, Cátedra Miguel Delibes y Universidad de Valladolid, 2009, p. 243-263.

56. «[C]ada día logras mejor esa *nota* crítica que tú haces, y que, para mí (entre paréntesis) me parece, en definitiva, la fórmula, el modelo que a nosotros –de Salinas a Gerardo, de ti a mí– más nos conviene y más nos va: esa condensación personal de lectura, meditación y datos; y el modo sólido, breve y preciso» (J.G. y José M^a. de Cossío, *Correspondencia*, p. 118, 16 février 1927).

V. José M^a. de Cossío, *Poesía española. Notas de asedio* [1936], Buenos Aires, Austral, 1952.

cier distinctement, dans les deux versants du travail littéraire de Guillén, les traces d'une intériorisation profonde de l'écriture. Ce n'est pas le moment de revenir sur les caractéristiques de ces techniques, dont l'aspect essentiel est le maniement des productions linguistiques comme si elles étaient des signes, dans la perspective de leur unité. C'est cette habitude inspirée par l'écriture qui détermine la conception de l'œuvre comme *poème*, donc comme un texte infiniment motivé et infiniment analysable, en vertu de ses équivalences abstraites, des *shifts* qui transforment le flux successif du discours en une signification conceptuelle unitaire et instantanée, en une unité de sémiotique⁵⁷.

Juan Ramón Jiménez avait remarqué cette caractéristique du travail littéraire de Guillén, même s'il l'a décrite de façon négative, comparant avec une certaine malice les idées éternelles qu'il avait voulu exalter dans ses poèmes et les « lunettes congénitales » à l'aide desquelles Guillén voyait de manière déformée tout ce qu'il vivait et écrivait⁵⁸. Plus bienveillant, le romancier Miguel Delibes a souligné le contraste entre un Guillén expressif, ami de la conversation, et le « laconisme précis » de ses écrits, dans lesquels il croit entendre un écho du parler de sa Castille natale⁵⁹. Le fait que la prose dense et savante de Jorge Guillén, de par sa brièveté policée, sa syntaxe entrecoupée et familière, ou l'agilité de son énonciation fictionnelle dans des temps du présent, ait recours systématiquement à une actualité qui est inséparable de l'oral, ne constitue pas le moindre des paradoxes de l'équation oralité-écriture.

57. Michael Riffaterre, *Sémiotique de la poésie*, 1983, p. 33-37.

58. «Quien ve la vida con gafas congénitas, como Jorge Guillén, escribe versos para gafas, que necesitan gafas para ser leídos aun por los que no necesitan gafas» (*Ideología*, 4028).

59. «El Guillén conversador, locuaz y expresivo se reprimía a la hora de la creación. Seleccionaba cuidadosamente las palabras, de tal manera que cada una de ellas fuese un mundo expresivo. Guillén extraía de vocablos solitarios, presionados a veces solamente por signos de puntuación, las últimas esencias. ¡Ah, el valor de la palabra en la poesía de Guillén! Pues bien, esta exigencia del poeta consigo mismo, esta aspiración a consignar en pocas palabras –pero elocuentes– una idea, se me antojaba a mí muy castellana. La primera lectura de *Cántico* me fascinó por su reportación rigurosa» («Reviviscencias», dans Antonio Piedra y Javier Blasco, *J.G....*, p. 341).

QUATRIÈME PARTIE

LES LIMITES DE LA VOIX :
JAIME GIL DE BIEDMA



Jaime Gil de Biedma en 1983.

LES LIMITES DE LA VOIX

Estás só. Ninguém o sabe. Cala e finge.

Ricardo Reis, *Odes*

No te engañes, lector. No soy tan pobre
como aparento.

Yo también he visto
mi otro rostro, sin rostro, en un espejo
sin marco e infinito.

Javier Salvago,
«Aquí y ahora»

« Scoliaistes futurs » : pieds de page. — Passage à la limite.

La conclusion de l'œuvre de Gil de Biedma peut paraître prématurée. La publication de sa poésie complète (*Las Personas del verbo*, 1975 ; édition augmentée, 1982) et de la collection de ses essais critiques (*El Pie de la letra*, 1980), marque la fin de sa production à un âge auquel l'écrivain, né en 1929, pouvait encore être considéré en activité ; mais son abandon de la littérature sera définitif. Il est tentant de supposer qu'avec la fin de l'activité de Biedma se termine aussi la période poétique de l'après-guerre, et que la consécration de l'écrivain par le public et par la critique répond au désir commun de créer un point de référence rétrospectif qui coïncide avec les aspirations générales de la société espagnole du moment, désireuse de laisser derrière elle plusieurs décennies d'oppression politique.

Au processus de démocratisation que traversait alors le pays, correspond l'attitude de résistance littéraire qui fut celle de Gil de Biedma pendant les longues « années triomphales » de la dictature. Par ailleurs, les relations personnelles du poète avec des écrivains et

intellectuels en exil (María Zambrano, Alberto Jiménez Fraud, Jorge Guillén ou Luis Cernuda) suggèrent également une connexion entre la nouvelle démocratie espagnole et la splendeur culturelle de la Deuxième République (1931-1939), dont on peut désormais regretter ouvertement la perte. Dans une autre perspective, la poésie de l'auteur avait devancé la modernisation socio-économique espagnole des années soixante-dix et quatre-vingt grâce à une scénographie lyrique fondée sur la vie citadine, la société industrielle, et fortement teintée de cosmopolitisme – l'empreinte des littératures étrangères est grande dans l'œuvre de Biedma, lié d'amitié depuis longtemps avec Carlos Barral, éditeur de renommée internationale. Bref, ces éléments réunis synthétisent la modernité que les Espagnols aspirent à récupérer en 1975 aussi bien dans les lettres que dans tous les autres domaines.

La figure de Gil de Biedma s'ajuste donc bien à la nouvelle image que le pays souhaite avoir de lui-même. Les facteurs cités, unis à l'excellence de son travail littéraire pendant les années interminables et difficiles de l'après-guerre, expliquent l'attention généralisée que suscite son œuvre à partir de 1980 et, par conséquent, sa vive influence sur les nouvelles voies de la poésie espagnole de la fin du xx^e siècle¹.

11.1 « SCOLIASTES FUTURS » : PIEDS DE PAGE

La présentation soignée, corrigée et définitive de ses textes est un trait caractéristique du travail de Biedma, qui explique la récupération et la réécriture des essais qui composent *El Pie de la letra* comme un geste de « déférence aux scoliastes futurs », en français dans le texte de la préface à ce recueil. Cette citation de la « Bibliographie » de Stéphane Mallarmé à l'édition Deman de ses poésies est d'autant plus révélatrice du soin porté par l'écrivain à celles de ses œuvres destinées à publication que la poétique du maître français des symbolistes constituait pour lui, depuis ses premiers écrits, une référence négative, une voie à ne pas emprunter².

Le fait que *El Pie de la letra* ne se limite pas à des questions poétiques est tout aussi révélateur des méthodes de Gil de Biedma et de sa conception de la critique. Cette collection contient en effet une vingtaine de textes de facture hétérogène et à thématique variée, écrits entre 1955 et 1979 : prologues à des traductions, comme celui à *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, de T.S. Eliot ; articles politiques, notes autobiographiques, récits de voyages, comptes rendus littéraires, articles « de mœurs » – comme celui intitulé « Revista de bares », sorte de reportage soigneusement rédigé sur les bonnes adresses de Barcelone *by night* – ou encore dialogues littéraires avec

1. Sur ces aspects, v. J.G.B., *Conversaciones*, 2002, p. 126 et 217-218.

2. «Nota preliminar», *El Pie de la letra*, 1980, p. 14.

V. Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes I*, p. 48.

d'autres auteurs – notamment avec ses amis l'éditeur Carlos Barral et le romancier Juan Marsé. Cette variété de thèmes, d'époques et de perspectives répond à un choix du poète, qui se sent éloigné de la critique professionnelle. Biedma déclare que ses essais ne sont que les conversations successives d'un lecteur amateur avec lui-même, autour du « comment écrire ». De nouveau la critique, dans les mains du poète, cesse d'être critique, pour se convertir en quelque chose de plus, en littérature³.

C'est dans ce recueil que se trouvent les principaux essais de l'auteur, une monographie sur *Cántico* de Jorge Guillén (1960), et trois essais sur la poésie de Luis Cernuda (1962 et 1977). Mais même si d'autres textes furent ajoutés à la deuxième édition de l'œuvre (1994), postérieure à la mort du poète, *El Pie de la letra* ne restitue pas le corpus intégral du travail de Gil de Biedma. Pour une compréhension complète de ses idées, il faut prêter attention à d'autres textes, en particulier aux notes qui accompagnent l'édition définitive de *Las Personas del verbo* et, tout particulièrement, au *Retrato del artista en 1956*, une réélaboration en prose des cahiers de jeunesse partiellement publiés en 1974, et que le poète voulut ne faire connaître dans son intégralité qu'après sa mort, comme une œuvre posthume. D'autres sources secondaires, telles que lettres, entretiens, traductions, déclarations, lectures poétiques commentées, etc., peuvent être très utiles⁴.

La bibliographie consacrée à l'œuvre de Gil de Biedma croît déjà de manière considérable. Les travaux attachés à l'œuvre poétique prédominent, et comportent au moins une dizaine de monographies. En revanche, la seule prose critique a été peu étudiée. Le fait que Biedma ait présenté ses essais comme des textes littéraires n'implique

3. «Incluso en el mejor de los casos, los poetas metidos a críticos de poesía nunca resultamos del todo convincentes, aunque a veces sí muy estimulantes, precisamente porque estamos hablando en secreto de nosotros mismos. [...] [L]a crítica literaria no es sino una variedad del arte de escribir y [...] el efecto estético es tan principal en ella como en cualquier otro género de literatura. Ante la página por hacer, siempre he vigilado menos el hilo de la idea que el trabajo de las palabras. Quien por placer no lea, que no me lea» («Nota preliminar», 1980, p. 12). Nous citons la plupart des essais de Biedma par la première édition d'*El Pie de la letra* (1980).

4. Quelques autres documents intéressants, comme les cahiers personnels sur la composition de ses poèmes, sont restés inédits : «Ya sabes que el *Diario* comienza con el regreso de Manila, a fines de mayo de 1956. Falta todo el período de mi estancia en Filipinas, desde principios de enero, en el que hay demasiadas historias que todavía no puedo publicar. También he llevado otros diarios, pero ya no fueron para adiestrarme en la literatura, sino más bien para controlar mi trabajo literario; mira, esos cuadernillos de aquel estante son blocs de notas que van del 59 al 69» (*Conversaciones*, 2002, p. 87-88).

Les œuvres majeures en vers et en prose, certains entretiens et traductions ainsi que plusieurs textes critiques absents de la première édition de *El Pie de la letra* peuvent à présent se lire dans J.G.B., *Obras. Poesía y prosa*, ed. Nicanor Vélaz, prôl. James Valender, Barcelona, Galaxia Gutenberg y Círculo de Lectores, 2010. Un recueil de lettres dans J.G.B., *El Argumento de la obra. Correspondencia (1951-1989)*, ed. Andreu Jaume, Barcelona, Lumen, 2010.

absolument pas que sa pensée manque de profondeur. Avocat de formation, il n'estima pas nécessaire une exposition méthodologique justifiée, organisée et univoque du contexte technique de son vocabulaire. Par conséquent, comme dans le cas de Juan Ramón Jiménez, on ne doit pas chercher dans les essais de *El Pie de la letra* une exposition systématiquement cohérente ou complète du phénomène poétique, ou de la problématique historique de la littérature espagnole. Les essais de Biedma, dont l'argumentation est parfois rapide ou incomplète, parfois complexe et obscure, sont avant tout les notes intelligentes d'un lecteur par vocation, d'un lecteur subtil et passionné. De ce fait, certaines tensions contradictoires qui parcourent ses arguments sont souvent plus révélatrices que ses principes critiques les plus consistants.

À ce sujet, il est important de souligner que les concepts du poète, développés à travers une terminologie personnelle librement adaptée des écoles anglo-saxonnes, ont été utilisés sans aucune discrimination dans l'examen de sa poésie. Les idées de Gil de Biedma ont été acceptées telles quelles, sans une description de leur fondement logique et de leur connexion avec le vocabulaire traditionnel. Il en résulte une certaine confusion, par exemple au sujet de notions rapidement incorporées au langage de la critique espagnole, comme « simulacre » ou « expérience ». Pour les mêmes raisons, les études sur son œuvre poétique se montrent en général profondément dépendantes des perspectives établies par l'auteur lui-même. On a expliqué les rapports de Gil de Biedma avec la poésie de Miguel de Unamuno, d'Antonio Machado, de Jorge Guillén ou de Luis Cernuda en reprenant presque à la lettre les déclarations de l'auteur. Or, cette preuve incontestable de l'efficacité de son travail intellectuel implique précisément un manque de compréhension qui pose problème. L'intérêt même de la critique de Biedma réclame une prise de distance, une tentative d'explication. Un des objectifs des pages qui suivent sera donc d'établir un cadre historico-critique de référence pour une future mise en perspective de ses pratiques d'interprétation⁵.

5. Sur l'œuvre critique de Biedma, v. José M. Pozuelo Yvancos, «Poética explícita y poética implícita en J.G.B.», dans Túa Blesa y Antonio Pérez Lasheras (ed.), *Actas del Congreso «J.G.B. y su generación poética»*, 2 vols., Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1996, I, p. 91-108 (on trouvera dans ces actes d'autres articles portant sur la poétique de l'auteur) ; James Valender, «Introducción» à J.G.B., *Obras*, 2010, p. 45-56. Sur l'œuvre poétique, v. Shirley Mangini, *J.G.B.* [1980], Madrid, Júcar, 1990 ; Pere Rovira, *La Poesía de J.G.B.*, Barcelona, Edicions del Mall, 1986 ; Carme Riera, *La Escuela de Barcelona*, 1988 ; Antònia Cabanilles, *La Ficción autobiográfica*, Valencia, Universitat, 1989 ; Antonio Armisen, *Jugar y leer*, Zaragoza, PUZ, 1999 ; Carole Viñals, *J.G.B. : une poésie violemment vivante*, Paris, L'Harmattan, 2009. D'autres travaux utiles seront cités ultérieurement.

11.2 PASSAGE À LA LIMITE

La délimitation des méthodes interprétatives de Biedma n'étant pas évidente, il s'est avéré nécessaire d'établir les coordonnées de son travail par rapport à sa production poétique, point de départ et d'arrivée de ses réflexions. Les différentes facettes de son œuvre révèlent ainsi une forte pertinence. Leur cohérence globale semble relever d'une économie linguistique régie par les circonstances de la production du message plus que par le message en soi. La primauté de l'énonciation sur l'énoncé informe en profondeur la poésie, la critique et le travail interprétatif du poète. Mais ce regard toujours circonstanciel pose un problème de détermination de limites. Dans les textes de Biedma, il n'est pas aisé de faire la part de la trajectoire biographique et de sa re-présentation fictionnelle ; de distinguer entre le poème et son contexte – et par conséquent, entre le sens du texte et ses diverses *applications* pratiques. Enfin, il est également difficile de tracer des limites entre les deux versants linguistiques de l'oralité et de l'écriture, car son discours se situe de manière ambiguë aux frontières de la réalité et de la fiction, de l'énonciation et de l'énoncé. Cette problématique, commune à l'ensemble de sa production littéraire, articulera les trois chapitres de l'exposé qui suit.

Le chapitre 12, « Coordonnées critiques », prétend dresser un tableau général de ses essais en fonction de ses objets d'étude et de ses déclarations méthodologiques. Biedma attribue à la critique une fonction éducative : non pas un savoir organisé ou abstrait, non pas une description de la structure des textes, mais un bref « manuel d'instructions » rédigé dans la langue qui convient le mieux au contexte commun aux poètes, aux lecteurs et aux critiques. Les fondements de ce mode d'emploi se trouvent dans les méthodes de la stylistique espagnole des années cinquante, revues et corrigées à l'aide de la « nouvelle critique » anglo-saxonne. C'est de ce croisement que provient le langage descriptif de l'écrivain, dont la nouveauté est en général plus apparente que réelle. Pourtant, chez Biedma, la littérature universitaire n'est qu'une source d'inspiration partielle, puisque l'auteur est surtout attentif à la « critique des poètes », plus centrée sur l'examen subjectif et libre des phénomènes. Les essais de T.S. Eliot, de W.H. Auden, et tout particulièrement ceux de Luis Cernuda, renforcent chez Biedma une tendance toute prévisible à élaborer un schéma interprétatif de la poésie espagnole en accord avec une série de mots-clés et de partis pris, parmi lesquels se détache la notion de « modernité ». La *reformulation* polémique de l'espace de la poésie moderne, champ de travail où l'écrivain évolue, est l'aspect qui permet de mieux observer, d'un côté le lien inséparable entre la poésie et la critique de l'auteur, et de l'autre l'empreinte d'une économie linguistique situationnelle, à dominante orale.

Le chapitre 13, « Lieux-dits », déplace l'argumentation vers le terrain de l'interprétation, dans lequel le concept essentiel est celui du *genre*. Dans la poétique circonstancielle propre à Biedma, ce concept est traduit par ses synonymes spatiaux de « topique » ou « lieu ». Selon l'écrivain, la dimension scénique et théâtrale est l'apport littéraire fondamental de la poésie de Guillén et de Cernuda. Des notions comme « monologue dramatique » ou « composition de lieu » articulent ainsi ses exposés critiques et plusieurs passages d'interprétation textuelle. Mais ces concepts jouent également un rôle important dans *Las Personas del verbo* dont de nombreux poèmes sont des discours dramatiques, en situation, où ce qui compte, plus que le message en soi, ce sont ses « accidents » de lieu, de temps, de mode, et même de personne... La matière fondamentale de ces textes est un dialogue intérieur, parfois tumultueux et aigre, qui tourne autour des emblèmes sacrés du Je, du sujet. Mais chez Biedma, la constitution d'une identité est compromise, puisque le poème est inséré dans une « circonstance » donnée qui la relativise en montrant les limites.

Ces limites, non pas celles de l'énoncé mais celles de son énonciation, subissent une métamorphose lorsqu'elles deviennent partie intégrante de l'espace intérieur du poème. Le chapitre 14 et dernier suit cette transformation depuis la perspective des relations entre réalité et fiction en poésie et les relations entre oralité et écriture dans le processus de production et de réception. Les notes de Biedma conduisent à constater la collaboration, ou l'interférence, des économies verbales de l'oral et de l'écrit dans plusieurs aspects de la composition poétique, en particulier à propos du « ton » et de l'« unité » d'un texte. L'entrecroisement des voix et des lettres présente en plus une analogie avec la délimitation ambiguë entre fiction et réalité dans des œuvres comme *Poemas póstumos* (1968) ou le *Retrato del artista en 1956*, paru en 1991. Dans une certaine perspective, ces textes peuvent se comprendre comme des représentations du silence final, comme les symboles de l'effondrement de l'auteur dans le temps, presque comme des *mutis*. C'est ce qui est suggéré par le dénouement d'un poème de 1975 qui emprunte son titre à un vers d'« El desdichado », de Gérard de Nerval, «Príncipe de Aquitania, en su torre abolida», et dont le sujet n'est autre que le deuil des illusions irréver- siblement perdues :

La claire conscience de ce qu'il a perdu,
c'est ce qui le console. Il se lève
chaque jour pour mourir, il parcourt des pièces
où sourdement le temps qui s'arrête
fait mal, la blessure mal refermée.
Cet autre monde ne dure en aucun lieu,
et il revient la nuit dans les interludes

d'un sommeil épuisant... Son royaume
doré, combien de fois ne l'a-t-il pas réclamé
au beau milieu du jour,
dans la crainte d'oublier quelque chose !
Les heures, long voyage insipide.
L'histoire est un instant de choix,
un trésor en images, qu'il réserve
pour sa nécessaire conversation avec la mort.
Et la fin de l'histoire, rien d'autre que cette pause.⁶

Paroles écrites par un poète qui décide de cesser de l'être, dans l'attente d'un silence dont le symbole n'est autre qu'un signe graphique, un point final... La mouvance ironique, de filiation romantique et symboliste, qui a été considérée à juste titre comme essentielle dans la poésie de Gil de Biedma, pourrait être éclairée grâce à une analyse de la place qu'occupent les technologies de l'écriture dans sa production critique, ainsi que dans leur projection sur le débat entre la réalité et l'imagination qui s'engage tout au long de *Las Personas del verbo*.

6. «Una clara conciencia de lo que ha perdido, / es lo que le consuela. Se levanta / cada mañana a fallecer, discurre por estancias / en donde sordamente duele el tiempo / que se detuvo, la herida mal cerrada. / Dura en ningún lugar este otro mundo, / y vuelve por la noche en las paradas / del sueño fatigoso... Reino suyo / dorado, cuántas veces / por él pregunta en la mitad del día, / con el temor de olvidar algo! / Las horas, largo viaje desabrido. / La historia es un instante preferido, / un tesoro en imágenes, que él guarda / para su necesaria consulta con la muerte. / Y el final de la historia es esta pausa» (*Obras*, 2010, p. 232).

COORDONNÉES CRITIQUES

Sens et fonctions : une critique de circonstance. — Interroger les réponses : les réflexions de l'interprétation. — Modernité et poésie. — Le théâtre de la subjectivité. — «*Experiencia*» : la puissance des illusions.

La tâche fondamentale du critique, selon Gil de Biedma, consiste à expliquer non pas des œuvres, mais des *situations*. C'est donc le « contexte » du poème – mais aussi cet autre contexte de ses lecteurs, de ses interprètes – qui est la clé du sens. Le modèle interprétatif qui prévaut dans la critique de l'auteur c'est l'application, l'adéquation du texte aux circonstances de son actualisation, selon les termes de Hans R. Jauss. On peut voir dans l'adoption de cette technique interprétative l'empreinte d'une économie linguistique à dominante orale, dans la mesure où les conventions de la représentation écrite du langage cèdent une partie de leur force au contexte de *performance* du poème, à l'actualisation événementielle de l'énoncé.

Dans ce modèle interprétatif, l'opération fondamentale consiste précisément à déterminer le champ propre, à établir une série de références pour savoir où l'on se trouve. La détermination du sens d'une situation exige préalablement une procédure classificatoire : comprendre consiste à mettre en relation, à situer, à donner des noms aux choses. Mais l'acte de nommer ressemble beaucoup aux « donneurs indiens », parce qu'au moment même où il livre son objet, il le retire en nous éloignant de lui, il modifie la situation dans laquelle nous nous trouvons par rapport à lui en nous transformant en d'autres. La compréhension génère, par sa nature propre, une approche et une distance. La relation de l'interprète avec le texte est ainsi constructive et dialectique. Et c'est pour cela que la critique de Gil de Biedma, agressive et polémique, est pour l'essentiel une activité de *reformulation*, d'appropriation du terrain grâce à un nouveau langage.

La pensée de Biedma se déploie dans deux directions complémentaires : l'analyse du texte et l'élaboration d'une histoire littéraire. En ce qui concerne l'analyse textuelle, ses écrits et essais donnent quelquefois l'impression d'aborder des problèmes anciens avec des noms nouveaux. De vieux concepts stylistiques, comme « émotion » ou « intuition », réapparaissent ainsi dans un cadre conceptuel aux structures et orientations différentes. Cependant, dans le contexte de l'Espagne de l'après-guerre, l'analyse textuelle exigeait tout de même une réévaluation de la stylistique. Avec l'appui de la critique anglosaxonne, Biedma met en circulation une série de notions qui permettent de repenser la tradition poétique espagnole, en même temps qu'il établit les justifications de sa propre écriture créatrice.

Dans le domaine de l'histoire littéraire, la sélection de nouveaux champs d'intérêt amène à la constitution d'un autre panorama critique. Le noyau conceptuel des essais de Biedma est la notion de « modernité », source d'une nouvelle hiérarchie d'appréciations. La modernité poétique soutenue par Biedma présente quelques profils particuliers : ses frontières chronologiques reculent de 1900 à 1830, de Rubén Darío à José de Espronceda. La révolution métrique du *modernismo*, un de ses traits descriptifs conventionnels, est remplacée par la texture dramatique du poème et d'autres aspects de type sémantique. Ses sources d'influence s'internationalisent, franchissant les frontières de la littérature américaine et française pour inclure les autres littératures européennes. La nouvelle modernité de Biedma – curieusement alliée avec la poésie du Moyen Âge – s'éloigne du classicisme « national », prédominant dans l'histoire littéraire écrite en Espagne à l'époque. De façon analogue, sur la scène parallèle de la création, la critique de l'auteur promeut des écrivains exilés, marginaux, comme Jorge Guillén ou Luis Cernuda, face aux valeurs alors les plus influentes, que sont García Lorca ou Vicente Aleixandre.

12.1 SENS ET FONCTIONS : UNE CRITIQUE DE CIRCONSTANCE

Gil de Biedma expose sa méthodologie dans l'introduction à « *Cántico* » : *El mundo y la poesía de Jorge Guillén* (1960), le plus long et le plus ambitieux de ses essais. Il insiste sur le fait que l'objet de la critique littéraire est la somme des « expériences » générées par la lecture d'une série de textes. Le choix de l'expérience du lecteur comme objet d'étude rappelle les méthodes de la stylistique, école prédominante au moment où Biedma compose son travail, et leur conception esthétique du sens poétique comme « effet ». Mais l'écrivain ne conçoit pas les effets poétiques de manière statique, comme des réactions du lecteur face à la structure stylistique figée d'une œuvre singulière, mais plutôt de manière temporaire et narra-

tive, comme la synthèse finale d'une série de lectures effectuées dans des contextes différents. L'approche de Biedma est donc moins abstraite, plus détachée du texte pur que celle des critiques espagnols des années cinquante et soixante ou du *New Criticism*. Le *Cántico* que Biedma présente dans son essai est ainsi le résumé d'une série de rencontres, l'histoire d'une relation dans laquelle jouent un rôle primordial les lieux et les temps, les causes et les finalités, l'ensemble des *circunstancias* qui entourent les différentes lectures d'une œuvre¹.

Une telle conception semble mettre en question l'objectivité du sens de l'œuvre littéraire ; mais ce n'est absolument pas l'intention de Biedma. Pour lui, l'élément essentiel de l'analyse littéraire reste le texte ; mais il insiste sur le fait que celui-ci n'est pas dissociable des circonstances particulières de sa réception. Une œuvre ne pourra jamais représenter autre chose que sa rencontre avec des lecteurs concrets dans des circonstances données. Par conséquent, ce qui prédomine dans l'approche de Biedma c'est un modèle interprétatif existentiel, fondé sur la dimension herméneutique de l'application. Dans ce sens, la *temporalité* de l'interprétation, l'attention portée aux « horizons » successifs de la lecture elle-même, paraît symptomatique. En réalité, il s'agit d'un modèle dépendant d'une économie linguistique à dominante orale, dans laquelle le texte est indissociable de la situation de communication².

Pour cette raison, le sens d'un texte doit être la somme de ses usages, l'histoire des fonctions qu'il a remplies. Il ne faut pas s'étonner pour autant qu'un des critères d'appréciation de l'œuvre littéraire soit précisément sa dimension éthique, sa capacité d'application morale. Sens, fonctions et application éthique se superposent ainsi dans

1. «Todo estudio acerca de una obra literaria vine a ser algo así como la precipitación final, no de una, sino de numerosísimas lecturas hechas a lo largo de un espacio de tiempo más o menos prolongado, bajo muy distintas circunstancias y en diferentes épocas de la vida del lector. Cada lectura es un acontecimiento, una conjunción que jamás se repetirá.» «Descubrí, no sin cierto asombro, que tenía ideas acerca de *Cántico*, es decir: que leyendo *Cántico* yo había padecido unas experiencias que, convenientemente asimiladas y diferenciadas del estímulo que las produjera, me parecía que proyectaban sobre éste cierta insospechada luz lateral» («*Cántico*»: *el mundo y la poesía*... [1960], p. 77 et 81).

2. Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, 1983, p. 31-33 et *La Lettre et la Voix*, 1987, p. 246 et 269-282. La technique de Biedma se rapproche des herméneutiques allemandes, que le poète semble ne pas avoir lues : «los trabajos de Dámaso Alonso y de Carlos Bousoño me enseñaron bastante cuando ya tenía 21 y 22 años. Después, me han influido otros críticos que no se preocupan tanto por la estilística como por lo que el poema hace o pretende hacer, o bien reparan en si valía la pena expresar en ese tono lo que el poema expresa o si el tono está equivocado, o no, respecto a lo que el poeta quería expresar. Podría citar a T.S. Eliot, los escritos críticos de Auden, que leí ya muy tarde, a William Empson, autor de *Siete tipos de ambigüedad*. En general, citaría al corpus de crítica poética inglesa que va desde Mathew Arnold hasta Auden» (*Conversaciones*, 2002, p. 32).

l'interprétation de *Cántico* : si le fondement de l'œuvre de Guillén est, selon Gil de Biedma, « l'activité vérificatoire du regard humain », telle est aussi l'utilisation personnelle que le poète lui-même en a fait. Dans le prologue de l'ouvrage, il décrit son usage particulier de *Cántico* comme une tentative de récupération de l'objectivité du monde, au-delà des sentiments subjectifs troubles. Sur ce point, comme on le verra, l'auteur suit également l'« objectivité » poétique préconisée par Luis Cernuda dans « Historial de un libro »³.

Cette conception fonctionnelle de la poésie chez Gil de Biedma a pu être renforcée par l'influence de T.S. Eliot, un écrivain qu'il appréciait beaucoup. Dans l'œuvre d'Eliot, l'idée de la poésie comme instrument éducatif de la sensibilité est bien présente. Le poète barcelonais a eu la possibilité de découvrir dans les essais de l'anglo-américain un type de critique littéraire qui se voulait artistique, à l'intention de l'ensemble du public – en particulier, des lecteurs passionnés – plutôt que restreinte aux cercles universitaires. Cela paraît être une des intentions principales de sa traduction de *The Uses of Poetry and the Uses of Criticism*, publiée en 1955 en plein essor de la critique stylistique, et dans une volonté délibérée de s'en démarquer⁴.

Curieusement, dans le « Prologue » de l'ouvrage qu'il a traduit, Gil de Biedma apporte quelques réflexions qui semblent contredire la conception circonstancielle de la critique que nous sommes en train d'examiner. Il se fait l'écho de la tentative d'Eliot de trouver des critères exclusivement formels pour déterminer ce qu'est la poésie, abstraction faite des relations du poème avec l'auteur et avec les lecteurs. Mais, dans *The Uses of Poetry...*, cette réflexion constitue avant tout une tendance d'époque : Eliot s'approchait à sa manière des

3. « *Cántico* [...] parecía estar escrito pensando en mí. De entrada me hizo un gran servicio, que fue instalarme en el mundo habitual, hacerme abrir los ojos y mirar bien alrededor. [...] ¡Con qué alegría se descubre que, por mal que uno ande, hay cosas en este mundo que están francamente bien! [...] Pues bien, cuando yo advertía que empezaba a perder el sentido de las cosas, que iba a caerme dentro de mí, tomaba *Cántico* » (« *Cántico* »: *el mundo y la poesía...* [1960], p. 79, citation p. 18). Cette approche pratique du sens est peut-être le motif des éloges de Cernuda à ce premier travail de Biedma : « Estoy leyendo el libro, con mucho interés por lo que a su percepción y posición como crítico (muy inteligente y bastante rara entre nosotros) atañe, pero con el consiguiente enfado por el tema de su trabajo : Jorge Guillén, que es *meat for you and poison for me*, dicho sin rodeos. No es que yo deje de comprender su gran valor como poeta, aunque es uno de esos grandes poetas que, para mí, es como si no existieran » (Luis Cernuda, *Epistolario*, 2003, p. 934, lettre à J.G.B. du 19 mai 1961).

4. « Eliot – a pesar de su no desdeñable preparación histórica y filosófica – se acerca a la actividad crítica a título de practicante del arte poética y gustador de poemas; se propone, antes que descubrir la esencia última de lo poético – si es que existe –, hallar orientación para quienes, como él, escriben y leen poemas » (« Prólogo » à T.S. Eliot, *Función de la poesía y función de la crítica*, Barcelona, Seix Barral, 1955, p. 12).

V. Andrew S. Walsh, *J.G.B. y la tradición angloamericana*, Granada, Universidad de Granada, 2004, p. 96-127.

travaux de la « nouvelle critique » caractérisés par une vision de la poésie comme texte autonome, indépendant de ses usages historiques. Dans le prologue de Gil de Biedma, cette question réapparaît dans une brève discussion au sujet de la conception de la poésie comme « communication », une des consignes littéraires dans l'Espagne de 1950. L'écrivain barcelonais ne croit pas que les éléments décisifs en poésie soient exclusivement liés à l'expression de la subjectivité, ou aux impressions esthétiques. Dans les années cinquante, face aux théories des certains universitaires madrilènes, comme Dámaso Alonso ou Carlos Bousoño, fondées sur les dimensions expressives et impressionnistes des œuvres, Biedma soutient que la racine du phénomène poétique se situe plutôt du côté du texte en tant que genre ou convention⁵.

Mais en dépit de certains passages du *Retrato del artista en 1956* qui offrent le témoignage d'une position similaire, ce qui prévaut dans le travail plus ample, complexe et mûr consacré à *Cántico*, c'est une conception de la poésie comme activité pratique, dotée d'une éventuelle portée éthique et insérée dans un circuit social de communication. Les différences théoriques de Biedma par rapport à la critique stylistique, attachée à sa manière aux versants génériques et pragmatiques du texte littéraire, ne prennent pas par conséquent un relief excessif, en particulier si l'on prend le parti de les considérer dans une optique abstraite, éloignée des polémiques de leur contexte d'origine⁶.

12.2 INTERROGER LES RÉPONSES : LES RÉFLEXIONS DE L'INTERPRÉTATION

Le concept de sens chez Gil de Biedma, tel qu'il apparaît dans l'essai de 1960, acquiert un caractère mobile, dépendant de l'évolution des conjonctures du sujet récepteur. Mais ce dynamisme du sens pourrait poser le problème de la validité objective de l'interprétation. Tous les travaux de la critique, écrit le poète, sont déterminés par leurs présupposés ; c'est pourquoi l'auteur doit expliquer au public la situation dans laquelle il se trouvait lui-même au moment d'écrire et avec quelles intentions il l'a fait. L'« Introduction » à *«Cántico»: el mundo y la poesía de Jorge Guillén* se termine ainsi par ces lignes :

De même que le critique s'attache à mettre à jour les circonstances et les expériences particulières qui ont façonné l'œuvre qu'il étudie, il se doit de prendre en compte toutes celles qui ont déterminé sa propre lecture, ne

5. Selon Biedma, les origines du texte artistique se trouvent dans «la voluntad, por parte del poeta, de *hacer* un poema (y correlativamente, la voluntad por parte del lector de *leer* un poema) [...]». Quizá pudiera hablarse, en última instancia de una mera comunicación estética: lo que se comunica es el poema mismo en tanto que forma dotada de realidad propia» («Prólogo» à T.S. Eliot, *Función de la poesía...*, 1955, p. 22).

V. Carlos Bousoño, *Teoría de la expresión poética* [1952], Madrid, Gredos, 1985.

6. *Retrato del artista...*, 1991, p. 185-187 et 197-199.

serait-ce que pour que personne ne s'estime floué par les limites personnelles de son travail. Ce n'est qu'après avoir établi la situation d'une œuvre, à la fois par rapport à son auteur et par rapport au lecteur que fut et continue à être le critique, que l'on peut aspirer à une certaine objectivité. Car le critique aspire à être objectif ; mais, comme avant tout, il doit être un bon lecteur, son aspiration à l'objectivité est constamment compromise. Le bon lecteur, par définition, s'implique dans ce qu'il lit : nous lisons parce que ce que nous lisons est important pour nous, et que nous envisageons secrètement d'utiliser nos lectures pour mieux comprendre ce qui nous arrive. Au long de notre vie, les grandes œuvres littéraires nous accompagnent parce que nous nous y attachons pour des raisons différentes à chaque fois. D'une certaine façon, lire consiste à interroger – et à s'interroger. Or, poser des questions, c'est déjà circonscrire un nombre réduit de réponses, c'est refuser d'emblée tout autre voie d'accès possible à la réalité sur laquelle nous nous interrogeons. La question détermine la réponse ; rien n'est plus nécessaire, au moment de transcrire celle-ci, que de noter préalablement celle-là.⁷

La dialectique de l'*interrogation* apparaît donc comme le modèle de l'activité critique. Il s'agit d'un vieux procédé interprétatif : le questionnement sur les causes, finalités, lieux, temps, instruments ou matières d'un texte est un levier essentiel pour en explorer le sens. Il n'y a pas de question impertinente sauf pour ceux qui veulent croire qu'ils connaissent d'avance toutes les réponses ; des époques nouvelles font ainsi parler des textes déjà connus, grâce à des questions qui ne sont peut-être inutiles qu'en apparence. On trouve dans la conclusion du paragraphe des échos de la définition philosophique de la compréhension comme compréhension de quelque chose en tant que « réponse ». Dans l'herméneutique allemande, le patron interprétatif « question-réponse » a conservé quelques traits de son caractère dialogique primitif, dont une conception du langage comme activité dynamique et d'échange⁸.

7. « [E]l crítico, lo mismo que atiende a poner en claro las peculiares circunstancias y experiencias que configuran la obra que estudia, debe atender a las que determinaron su lectura de ella, aunque sólo sea para que nadie se llame a engaño ante las limitaciones de su trabajo. Únicamente después de situar una obra a la vez en relación con su autor y en relación con el lector que el crítico ha sido y es, se puede aspirar a una cierta objetividad. Pues el crítico aspira [...] a ser objetivo; pero, como antes que nada ha de ser un buen lector, su pretensión a la objetividad se ve constantemente comprometida. El buen lector es, por definición, parte interesada: leemos porque nos importa lo que leemos, porque oscuramente pensamos utilizar nuestra lectura para mejor hacernos cargo de lo que nos ocurre. Las grandes obras literarias nos acompañan a lo largo de la vida porque cada vez nos importan por distinto motivo. En cierto modo, leer es preguntar –y preguntarse. Pero preguntar ya es circunscribir un número limitado de respuestas y cerrarse de banda a toda otra posible vía de acceso a la realidad por la cual preguntamos. La pregunta determina la respuesta; nada pues más necesario, al anotar esta última, que apuntar previamente aquélla » (*Cántico: el mundo y la poesía...* [1960], p. 83).

8. Une analyse du modèle « question-réponse » et quelques notes sur ses fonctions chez Heidegger dans Hans R. Jauss, *Pour une herméneutique...*, 1988, p. 33-101.

Gil de Biedma déclare être en faveur d'une critique neutre, consensuelle, « objective ». Mais soulignons le fait que ce modèle interprétatif semble transposer son axe fondamental du texte à son lecteur. Selon le poète, lire c'est «preguntar y preguntarse». La mobilité pratique et circonstancielle de l'interprétation ouvre au sein de l'acte de compréhension plusieurs dimensions mal déterminées, en particulier celles qui dépendent du caractère, de la disposition et de la personnalité du sujet. Le sens continue d'apparaître comme une « intention » ; mais cette fois comme *intentio lectoris*, comme une accommodation des structures du texte à la situation dans laquelle se trouve le récepteur, acteur « intéressé » conscient de jouer un rôle, préoccupé à la fois par le texte et par sa *performance* individuelle. Cette prétention de l'interprète non seulement à comprendre un texte, mais à « comprendre la compréhension », à se comprendre soi-même en tant que lecteur, constitue-t-elle une menace envers l'objectivité ? Chez Biedma, le travail de la critique se compose ainsi d'un double mouvement. Dans l'acte interprétatif, le sujet paraît donc se dédoubler, transformant le texte en un miroir, en un instrument de réflexion et de découverte de soi.

On sait bien, par ailleurs, que Gil de Biedma considéra son travail sur Guillén comme une manière déguisée de réfléchir sur sa propre poésie à venir. Dans cette perspective, on peut observer à nouveau une analogie entre les caractères principaux qu'il trouve dans la poésie de Guillén et sa méthode interprétative. Selon le poète, la clé des poèmes de *Cántico* repose sur le fait qu'ils offrent simultanément « immédiateté » et « réflexion ». Chez Guillén, la conscience voit les objets du monde et *se voit* les regardant. C'est cette double action de « se voir en train de voir », de « se regarder regarder », qui donne à la poésie de *Cántico* son dynamisme dramatique si particulier, et à nombre de ses poèmes, une apparence de photographies floues ou superposées («*fotografías movidas*») montrant à la fois l'objet et son interprétation subjective dynamique⁹. La conjugaison de l'« immédiateté » de l'objet et de la « réflexion » de celui qui perçoit apparaît dans le travail sur *Cántico* à propos d'autres aspects, par exemple, le caractère « abstrait » que l'on a l'habitude d'attribuer au lexique de Guillén. Biedma remarque que toute action mentale conjugue immédiateté et réflexion, c'est-à-dire « sensations » et « abstractions », selon les termes de la stylistique de Dámaso Alonso, qu'il dit réutiliser en les nuancant. Mais selon le poète, tous les mots sont à la fois abstraits et concrets,

9. «De modo que advertimos, junto a la inmediatez y coexistiendo con ella, una disposición que llamaríamos reflexiva. Escojo el término por su valor intelectual y óptico: reflexión de los datos sensoriales en la conciencia, reflexión de la conciencia sobre sí misma. Pues bien, inmediatez y reflexión son los dos polos que simultáneamente juegan para definir la actitud del protagonista de *Cántico* con respecto de la realidad exterior» («*Cántico*»: *el mundo y la poesía*... [1960], p. 87).

car dans tous les mots il y a, à l'état latent, la double possibilité de son application au sensible, concret et référentiel, et au réflexif, abstrait et catégoriel. C'est bien le cas de la poésie de *Cántico*¹⁰.

La dialectique de *inmediatez* et *reflexión* dans les «*fotografías movidas*» de *Cántico* est parfois articulée comme une alternance, parfois comme une superposition. Or, peut-on vraiment considérer de la même manière, et de façon *simultánea*, l'objet perçu et l'acte de perception ? Voilà précisément le dessein de la critique de Biedma : découvrir simultanément le sens d'une œuvre et le sens de sa propre interprétation – viser en même temps les *réponses* du texte et les *questions* du critique. Toutefois, dans la pratique, le poète semble conscient des limites de la méthode, qui apparaît comme un idéal. Poussée à l'extrême, la méthode de la « double compréhension » deviendrait paralysante, impraticable : toute interprétation poserait la question de savoir quel est son sens. Mais l'interprète ne saurait se définir lui-même de manière définitive. Il lui suffit donc d'expliquer ses intérêts, de montrer ses intentions, d'énoncer sa position approximative sur la scène générale.

L'interprétation réflexive procure ainsi une précieuse *distance*, la perspective qui, justement, permet de voir. Le fait même d'énoncer les circonstances dans lesquelles se déroule son activité interprétative, souvent passées sous silence, offre au critique la possibilité de redéfinir le champ dans lequel il évolue, c'est-à-dire de le transformer.

12.3 MODERNITÉ ET POÉSIE

Telle semble avoir été la stratégie de Gil de Biedma dans son approche de l'histoire de la poésie espagnole « moderne », en commençant par l'utilisation, nullement innocente, de cet adjectif. En effet, dans ses écrits, la Modernité s'installe comme un principe qui détermine le champ de travail et une série de critères d'appréciation. Ces critères renvoient à la perspective personnelle de l'auteur ; mais on peut également déceler dans le choix des thèmes, dans la discussion des méthodes, dans l'attention portée à certains écrivains, un sens aigu de la scène, et même une intention polémique. En résumé, les traits de la

10. «La mente no comercia con sensaciones puras ni con puras abstracciones, sino que sensación y abstracción son los dos polos de un itinerario que la mente sin cesar recorre, en sentido ascendente –del dato sensible a la idea o concepción– y en sentido descendente –de la idea o concepción al objeto–. Ambos procesos se realizan con tal celeridad que en la práctica llegan a ser simultáneos y constantemente interfieren: vemos a la vez con los ojos de la cara y con los ojos de la mente. [...] El lenguaje al mismo tiempo nos entrega el pensamiento y la actividad de pensarlo. Toda palabra se inserta en un contexto, expreso o tácito, y todo contexto es proyección de un discurso mental; cada palabra representa un hito en el incesante recorrido de ida y vuelta que la mente realiza, y del lugar que ocupe en el contexto depende el grado de abstracción que alcanza. Sucede así que calificar un vocablo de abstracto, sin más, resulta equívoco, pues en principio todos lo son y en cierto modo todos tienden a dejar de serlo» (*ibid.*, p. 147-148).

modernité poétique dégagés par Biedma coïncident avec son propre programme littéraire.

On peut percevoir cette coïncidence dans les coordonnées spatiales et temporelles de la matière abordée dans l'ensemble de son travail. Ainsi, l'inclusion dans *El Pie de la letra* de plusieurs essais sur la poésie française et anglaise (en particulier sur Baudelaire et sur Eliot, écrivains très appréciés par l'auteur) semble parfaitement délibérée. Selon le poète, les travaux sur la poésie espagnole ne peuvent plus négliger le contexte international, peu exploré, à son avis, par les critiques de l'Espagne de l'après-guerre. C'est ce même élan transnational ou cosmopolite qui pousse l'auteur à inclure quelques poèmes en anglais ou en français dans *Las Personas del verbo*, ou bien à échanger des lettres sérieuses, écrites en différentes langues étrangères, avec ses amis Carlos Barral ou Gabriel Ferrater¹¹. En ce qui concerne les repères temporels, une stratégie autolégitimatrice analogue justifie un certain desintérêt du poète à l'égard de la poésie des XVI^e et XVII^e siècles. C'est une position qui rapproche Gil de Biedma des goûts poétiques de Juan Ramón Jiménez, bien plus que de ceux de Jorge Guillén : comme le premier cité, Biedma juge la poésie du Moyen-Âge plus libérée de stéréotypes, plus proche de l'expression de l'univers personnel et moins idéalisante que la poésie de la Renaissance ou du Baroque. Par ailleurs, Biedma prétend à une poésie en apparence antirhétorique, antilittéraire, inscrite dans une « situation crédible ». Il y ajoute une dernière note polémique, pleinement personnelle, lorsqu'il exige une poésie *intelligible*, dotée du « sens minimal que l'on exige d'une lettre commerciale »¹².

Le signe le plus marquant de cette tactique de redéfinition de l'histoire en fonction des caractères de sa propre poésie se trouve dans la désignation du poète romantique José de Espronceda comme initiateur de la littérature espagnole moderne. C'est une thèse novatrice par rapport au courant de pensée habituel, d'après lequel le roman-

11. *Retrato del artista...*, 1991, p. 145 et 165.

V. Gabriel Ferrater, «Correspondència amb J.G.B. (1955-1964)», *Papiers, cartes, paraules*, Barcelona, Quaderns Crema, 1986, p. 348-350 ; Pere Rovira, *La Poesia de J.G.B.*, p. 31-45.

12. «[A]demás de muchas otras cosas, un poema inexcusablemente ha de tener el mínimo de sentido que se exige de una carta comercial, puesto que el lenguaje no es sólo un medio de arte, sino también, antes que nada, un bien utilitario del patrimonio público; conviene, pues, guardarse de hacer juegos con el sentido de las palabras de la tribu» («La imitación como mediación, o de mi Edad Media» [1985], p. 1067). «[E]n la poesía del Renacimiento encontrábamos algo [...] que también nos impacientaba: la tendencia al escamoteo de toda particular referencia a la vida y al mundo tras la hermosa y deliberada cobertura de un paradigma ético-estético de la vida y del mundo. Nos fastidiaba la depuración de la realidad común postulada en el poema y previa a la operación intelectual de componerlo. En fin, que la concepción literaria renacentista de *naturalidad* nos resultaba inadecuada. Sentíamos, en cambio, que para los poetas medievales de nuestra afición, la vida y el mundo eran, de suyo, paradigmáticos y no requerían manipulaciones previas» (*ibid.*, p. 1069).

tisme espagnol aurait été incapable d'incarner une révolution comparable à celle que l'on doit, succesivement, à Gustavo Adolfo Bécquer, Rubén Darío et les poètes du *modernismo* ¹³.

Trois axes de la modernité sont retenus par Biedma. Tout d'abord, le romantisme d'Espronceda nous est contemporain par sa « socialisation de la poésie », c'est-à-dire par une nouvelle fonction contestataire, qui n'exclut pas l'utilisation du poème comme arme politique. Dans un deuxième temps, la poésie d'Espronceda est définie par l'ironie et la distance : la voix poétique n'est pas toujours harmonieuse, elle ne se trouve pas en accord avec elle-même. Le poète voit le monde, mais il voit aussi de loin son propre « regard ». Le troisième axe n'est autre que l'expression originale de l'individu. Le poète veut parler de l'univers tel qu'il l'entend, au-delà des stéréotypes et des genres préétablis. La voix du poème énonce ainsi les « circonstances » particulières, individuelles, dans lesquelles elle se trouve. La modernité des textes comme l'« Himno al Sol » ou *El Estudiante de Salamanca* réside surtout dans les nouveaux rapports, plus ou moins explicites, des motifs et des thèmes universels avec une individualité concrète. Selon Biedma, la poésie moderne se rapproche du récit autobiographique ¹⁴.

Énoncé (critique) des circonstances, expression de l'individuel, réflexions ironiques : les trois caractères mis en avant dans les écrits de Biedma ne peuvent être considérés comme singuliers. La poésie comme expression originale de l'individu est un cliché de l'historiographie littéraire du romantisme, comme l'est, depuis Byron ou Hugo, l'émergence d'une littérature dénonciatrice, délibérément « sociale ». Luis Cernuda avait repris ces thèmes dans « Historial de un libro » (1958), récit détaillé de la composition de *La Realidad y el deseo*, le recueil de ses poésies complètes, comme expression de la trajectoire biographique de son auteur, marquée par l'affrontement entre le Poète et les pouvoirs publics. Chez Cernuda, cet affrontement débouche sur la marginalité de l'artiste, devenu victime d'une maladie sacrée, à la fois subie et revendiquée. On sait qu'au magistère de Jorge Guillén succède chez Biedma celui de Luis Cernuda, à qui le poète consacre

13. «El mérito de Espronceda» [1966], p. 275-285.

V. Octavio Paz, *Los Hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1974, p. 115-141.

14. «De las piezas primeras, que son, cada una en su estilo, composiciones de asunto desarrolladas según un esquema genérico, hemos pasado a una poesía en la que el poema es, antes que nada, algo dicho por alguien en una cierta situación y en un cierto momento. Quién lo dice, a quién, dónde, cuándo y por qué, son ahora algo más que simulaciones exteriores, añadidas para dar a la representación literaria de los afectos humanos un viso de realidad: son factores determinantes de la validez del poema, en cuanto a lo que dice y en cuanto a lo que es, de manera que tenemos ante nosotros una de las modalidades típicas de la lírica moderna, la poesía de la experiencia» («El mérito de Espronceda» [1966], p. 277-278 ; v. aussi p. 282).

trois importants essais entre 1962 et 1977, dans lesquels il forgera quelques-uns de ses principaux concepts critiques. Hormis la conception générale de la poésie déjà évoquée, l'empreinte de Cernuda sur Gil de Biedma est décisive sur plusieurs points, par exemple la volonté de modérer les composantes subjectives et émotionnelles du poème au moyen de techniques d'objectivation, la préférence donnée à un langage poétique non soutenu, dont l'idéal serait celui de la conversation, la vision de la critique comme libre activité intellectuelle, ou l'idée de la fonction religieuse, sacrée ou éthique de la poésie. Le sens moral du texte artistique fut l'objet de quelques lettres échangées entre les deux poètes ¹⁵.

Il y a pourtant des divergences significatives avec les idées de Cernuda dans l'œuvre de Biedma, dont la démonstration la plus flagrante est la cohabitation pacifique, chez ce dernier, de normes esthétiques opposées. La conception émotionnelle de la poésie et des arts du premier cité a été nuancée ou compensée chez Biedma par une conception ludique, humoristique même, de la littérature. Qu'on se rappelle le vers d'Antonio Machado en exergue à *Las Personas del verbo* : « Car l'art est vaste et, en plus, il ne sert à rien. » Humour et ironie sont à peine présents chez Cernuda. D'autre part, tandis que celui-ci conçoit la poésie comme une activité éminemment expressive, on trouve souvent chez Gil de Biedma des poèmes à finalité inventive et fictionnelle. On a négligé cette dimension heuristique des textes de Biedma, dans laquelle les éléments impersonnels du jeu littéraire tiennent un rôle crucial. En conclusion, on peut dire que l'écrivain, décidément excellent ironiste romantique, développe une pensée poétique capable de se reproduire grâce à la fusion des contraires ¹⁶.

12.4 LE THÉÂTRE DE LA SUBJECTIVITÉ

« Como en sí mismo, al fin » (1977), le plus ambitieux des trois essais que le poète consacre à Luis Cernuda, est un texte assez déconcertant, à cause de la densité de ses implications. L'argument fondamental en est la consécration de l'Andalou, métamorphosé après sa mort – selon la référence au titre du premier vers du « Tombeau d'Edgar Poe » de Stéphane Mallarmé – en un stabilisateur de la modernité en Espagne

15. « Me interesa el calificativo de "morales" [*Cuatro poemas morales*, 1961] en ambos cuadernos. Supongo que sigue usted la tradición castellana, de llamar así a la poesía de Caro, Andrada (sí es que Andrada es al fin autor de la "Epístola moral"). Pero no creo que vaya con los versos de usted, ni con los de los poetas que cito. Usted trabaja sobre materia poética que a nuestros paisanos no les entra y por eso le dan un calificativo a mi parecer incierto y equivoco » (Luis Cernuda, *Epistolario*, 2003, p. 997, 15 janvier 1962). Sur le recueil *Moralidades*, v. la lettre du 20 mai 1962, *ibid.*, p. 1036).

16. V. James Valender, « Introducción », 2010, p. 50-53 ; Pere Ballart, *Eironeia*, Barcelona, Sirmio, 1994, p. 507-533. Sur le vers « Que el arte es largo y, además, no importa », v. Francisco Rico, « Sobre si el arte es largo », 2003, p. 70-72.

et, par conséquent, en point d'appui à l'insertion de la poésie de Gil de Biedma dans la tradition. Par ailleurs, l'image que sous-tend l'argument de l'essai, le conflit d'identités, suppose une nouveauté par rapport au langage critique développé dans l'essai de 1960. Mais la principale innovation de «*Como en sí mismo, al fin*», est l'établissement d'une conception *dramatique* du poème que Biedma élabore à partir de ses mécanismes formels et de sa matière ultime : une idée du sacré, une représentation de la personnalité.

Le point de départ de l'essai est l'image négative de soi que Luis Cernuda affiche dans des poèmes comme «*A sus paisanos*», image qui débouche sur une diatribe contre son pays. Gil de Biedma tente d'expliquer «*l'amère complaisance*» du poète pour sa *leyenda negra* – le mépris supposé de l'Espagne envers sa personne, l'oubli prématuré de son œuvre – qui se trouveraient à l'origine de ces attaques. En 1962, dans «*El ejemplo de Luis Cernuda*», il avait déjà exprimé son étonnement face aux considérations infondées du poète exilé, déjà dépeint, dans le pays qu'il avait été forcé de quitter, comme le maître de la nouvelle poésie¹⁷. Dans «*Como en sí mismo, al fin*», le hiatus entre personne publique et personne privée devient l'élément principal de l'enquête. Le conflit entre les voix intérieures est présenté comme l'élément fondamental dans la construction de la personnalité, et le facteur crucial dans le développement de la logique contemporaine. Dans tout individu, écrit le poète, se mêlent des tendances égocentriques et centrifuges. Le «*moi*» se construit à l'aide des transactions changeantes entre les exigences de la mythologie personnelle, et une démythification nécessaire à l'installation de l'individu dans la réalité collective. Malgré tout, selon Gil de Biedma, le «*moi*» poétique se définit toujours, dans l'œuvre de Cernuda, comme seul, unique et suprême («*unigénito*»), jamais comme un parmi d'autres. Il y aurait donc, chez l'écrivain exilé, une tendance à la sacralisation de sa personne et de son œuvre qui en fait exclut tout mouvement ironique. Or, c'est précisément cette prise de distance envers la personne et l'œuvre qui constitue, selon Biedma, l'élément distinctif de la littérature post-romantique, toujours vouée à sa vieille tâche de production de mythes, bien que dans une atmosphère à présent désacralisée, dans un monde «*prosaïque*»¹⁸.

17. Dans «*El ejemplo de Luis Cernuda*» [1962], p. 71, Biedma présente sa poésie sous le signe de la «réflexion». Sur «*la complacencia amarga en la propia leyenda*», v. «*Como en sí mismo, al fin*» [1977], p. 332.

18. «*Pensaba yo que la fundamental experiencia del vivir está en la ambivalencia de la identidad, en esa doble conciencia que hace que me reconozca –simultánea o alternativamente– uno, unigénito, hijo de dios, y uno entre otros tantos, un hijo de vecino. El juego de estas contrapuestas dimensiones de la identidad, que sólo en momentos excepcionales logran reposar una en otra, que incesantemente se espían y se tienden mutuas trampas, cuando no se hallan en guerra abierta, configura decisivamente nuestra*

D'où un paradoxe dans la poésie de Cernuda, qui d'un côté tend à s'approcher de « l'expérience commune », quotidienne et collective, et de l'autre présente une personne poétique quelquefois anachronique et excessive (d'une « *desmesura absorbente* »), pas toujours libérée des exigences psychologiques de la mythification. Cernuda assume ses identités ordinaires ou communes, mais sans être capable de les reconnaître comme *siennes*. C'est la raison pour laquelle son dialogue intérieur possède les caractéristiques d'un dédoublement, et qu'il donne plus l'impression de se parler à lui-même que de parler avec lui-même. Dans ses essais de rapprochement avec les autres, avec le monde, ou avec l'Espagne et sa littérature, Cernuda reconnaît seulement comme sienne une version idéale de l'autre, du monde et de soi. Son identité ordinaire ou quotidienne se trouve donc associée à une obscure légende fantasmatique¹⁹.

Toutefois, l'idéalisme inhérent à ces postures n'est pas dépourvu de vertus. Selon Gil de Biedma, la poésie de Cernuda, précédée dans ce sens par celle de Miguel de Unamuno, fait la connexion avec les sources de la modernité poétique – Blake, Coleridge, Wordsworth, Leopardi, Goethe, Hölderlin : les poètes du Nord. L'anachronisme apparent d'Unamuno et de Cernuda répond à la nécessité qu'ils éprouvent de revivre toute la tradition de la modernité, avant d'ouvrir la littérature espagnole à de nouveaux horizons. Ce faisant, Cernuda devra assimiler quelques procédés propres à la poésie romantique, auxquels Biedma s'intéresse en tant que modèles de rupture des paradigmes de la littérature de son propre temps. Dans «El ejemplo de Luis Cernuda» (1962), il avait déjà souligné une dissociation du « fond » et de la « forme » qui impliquait l'éloignement du poète de la tradition cratylienne et musicale du symbolisme²⁰. Quinze ans plus tard, dans

relación con nosotros mismos y nuestras relaciones con los demás. Era ésa la experiencia, creía yo, que debe servir como supuesto básico de todo poema contemporáneo [...]. Casi me atrevería a decir que todo poema irónico moderno apunta, con más o menos latitud, hacia esa dirección» (*ibid.*, p. 333-334).

19. «Piénsese en otro poema de sus últimos años, “Díptico español”, y en sus dos contrapuestos movimientos: “Lástima que fuera mi tierra”, “Bien está que fuera tu tierra”. A la realidad histórica de la España vecinal, asumida como un peso muerto, enfrenta otra España más verdadera en la que sí se reconoce: la España recreada por Galdós “según la tradición generosa de Cervantes”» (*ibid.*, p. 336).

20. «[L]a distinción –más o menos consciente– entre fondo y forma es un elemento primordial en nuestro disfrute de lectores: sin él no podríamos apreciar cómo, y hasta qué punto, ha logrado el poeta concertar uno y otro. La identidad, la aspiración a la identidad, sólo puede conseguirse mediante un proceso de abstracción y formalización de la experiencia –es decir, del fondo– que la convierte en categoría formal del poema, que la anula en cuanto experiencia real para resucitarla como cuerpo glorioso, como realidad poética purgada ya de toda contingencia. Eso es lo que hacía Mallarmé, eso es lo que hacían los poetas del 27 y lo que, sin darse cuenta, hace aún la mayoría de ellos cuando pretende darnos poesía “humana”, o “social” –para decirlo con dos términos vagos que, asombrosamente, todo el mundo entiende en nuestras latitudes. Sus poemas

«Como en sí mismo, al fin», Biedma retrace avec plus de détails les grandes lignes d'une évolution poétique à l'origine de sa propre évolution, et dont les points principaux seraient le rejet du subjectivisme sentimental et le renforcement du pouvoir d'illusion du poème.

Cernuda avait mis en évidence l'influence de la poésie anglaise dans son œuvre, en particulier à partir de *Las Nubes* (1940), son premier livre écrit en exil. Entre les différentes techniques apprises des poètes anglais, Biedma souligne le « monologue dramatique » de Robert Browning, que Cernuda disait avoir repris dans une série de poèmes plus ou moins théâtralisés. Le monologue n'est qu'une des leçons que Cernuda avait tirée des Anglais, et peut-être pas la plus importante ; pourtant, Biedma la met extraordinairement en valeur :

Il dit avoir appris le monologue dramatique chez Browning, pour mieux s'aider à objectiver sa propre expérience émotionnelle en la projetant sur une situation soit historique, soit légendaire. Que telle fut son intention principale et non le désir de se soustraire à sa propre personne poétique, semble être confirmé par le fait que ses exercices dans le genre, exception faite du poème consacré à Lazare, n'ont rien à voir avec les fictions magnifiques derrière lesquelles Robert Browning disparaît complètement. Ce qui ne veut pas dire que ce soient des poèmes ratés, tant s'en faut. Car ce qui compte, dans le monologue dramatique, en tant que forme poétique moderne, ne repose pas sur le simple fait qu'il soit censé être dit par quelqu'un qui n'est pas le poète ; si tel était le cas, presque toutes les chansons d'amour, les lettres et les discours imaginaires, dont la poésie classique est remplie, seraient des monologues dramatiques. Au contraire, on peut très bien concevoir un monologue dramatique dont le protagoniste soit l'auteur lui-même. La voix qui parle dans un poème, même s'il s'agit de celle du poète, n'est jamais une voix réelle, elle n'est qu'une voix possible, pas toujours imaginaire, mais toujours imaginée. La personne poétique est, précisément, cela : fiction dramatique, personnage.²¹

empiezan a ser buenos cuando logran formalizar, evaporar la realidad contingente de la experiencia común que intentaban expresar, es decir: cuando empiezan a dejar de ser lo que pretendían. Por eso resultan insatisfactorios y rara vez convencen» («El ejemplo de Luis Cernuda» [1962], p. 72).

21. «De Browning tomó el monólogo dramático para ayudarse, según nos dice, a mejor objetivar la propia experiencia emotiva, proyectándola sobre una situación histórica o legendaria. Que tal fuera la finalidad principal, y no el deseo de sustraerse a su persona poética, parece confirmarlo el hecho de que sus ejercicios en ese género, salvo en el caso de Lázaro, disten mucho de las magníficas impersonaciones tras de las cuales Robert Browning desaparece completamente. Lo cual no quiere decir que sean un fracaso, ni mucho menos. Pues lo fundamental en el monólogo dramático, en cuanto forma poética moderna, no estriba en la mera circunstancia de que se suponga dicho por alguien que no es el poeta; si así fuera, casi todas las canciones de amor, las epístolas y los discursos imaginarios de que está llena la poesía clásica serían monólogos dramáticos. Por el contrario, resulta perfectamente concebible un monólogo dramático

Ce qui est révélateur dans l'extrait ci-dessus c'est le déplacement de la composante fictive du monologue vers le domaine de l'*autobiographie*. Cernuda avait mis en relation les procédés dramatiques de sa poésie avec la volonté d'éviter toute effusion pathétique, et d'objectiver davantage encore le poème. Les personnages de ses monologues étaient des tierces personnes, comme le Philippe II de «Silla del rey» ou l'empereur Tibère d'«El César». De cette façon, selon Cernuda, l'énoncé cède du terrain à l'énonciation : ce qui est important, c'est non pas le texte, mais le fait de le dire ; les caractères sont « analysés en action », l'action de sa parole²². En revanche, Gil de Biedma étend l'usage de la technique au sein de sa propre vie intérieure, ainsi multipliée en un nombre indéterminé de « personnes ». L'objectivation, à nouveau marquée par l'éloignement, par l'attention aux circonstances, reste tout de même dans le domaine du subjectif. Le sujet se transforme ainsi en son propre objet de contemplation : il regarde et *se* voit regarder. Le côté dramatique du monologue a été transféré à un concept général de la poésie lyrique, qui devient ainsi fortement théâtralisée.

Il est clair que les limites du monologue dramatique sont floues, sinon confuses, et que cette technique peut s'appliquer à de multiples formes poétiques, comme en témoignent les notes que Leopoldo Alas *Clarín* consacra à cette forme vers la fin du XIX^e siècle. Il en va de même dans une monographie sur ce genre, *The Poetry of Experience*, de Robert Langbaum, que Biedma cite avec admiration dans l'essai sur Cernuda et en d'autres occasions. Pour cette raison il n'est pas étrange qu'en dépit de l'insistance de Biedma, la description du monologue dramatique demeure imprécise et reste l'objet de différentes interrogations²³.

cuyo protagonista sea el mismo autor. La voz que habla en un poema, aunque sea la del poeta, no es nunca una voz real, es sólo una voz posible, no siempre imaginaria, pero siempre imaginada. La persona poética es precisamente eso, impersonación, personaje» («Como en sí mismo, al fin» [1977], p. 341).

22. Selon Cernuda, dans ce genre de monologue, «la poesía parece *by-product* de una situación o conflicto dramático y [...] es tanto instrumento de sondeo psicológico como manera de presentar al lector todos los aspectos e interpretaciones posibles de la acción misma que es tema del poema» («Pensamiento poético en la lírica inglesa» [1958], p. 396-397).

V. «Historial de un libro» [1958], p. 646-647.

23. Le monologue est une modalité poétique souple, selon Robert Langbaum, *The Poetry of Experience* [1957], New York, W.W. Norton & Company, *s.d.*, p. 76 ; v. aussi p. 56-159.

V. Leopoldo Alas *Clarín*, «Baudelaire» [1889], *Mezclilla*, Barcelona, Lumen, 1987, p. 89-90 ; Guillermo Carnero, *Como en sí mismo, al fin (sobre J.G.B.)*, *s.l.*, 2008, p. 25-36 ; James Valender, «Introducción», J.G.B., *Obras*, 2010, p. 9-12.

12.5 «EXPERIENCIA» : LA PUISSANCE DES ILLUSIONS

Dans le récit des circonstances de ses lectures successives de *La Realidad y el deseo*, Gil de Biedma reconnaît dans la poésie de Cernuda une qualité qui constitue, pour les poètes des années cinquante – Biedma parle au pluriel et rétrospectivement – le noyau de leurs aspirations collectives : « la réalité de l'expérience commune de chacun, en tant que matière poétique ». Chez Cernuda, cette «*experiencia común*» se traduisait déjà par le projet d'une poésie plus proche du monde et des autres et par la volonté de se libérer d'un subjectivisme lyrique, dont le symbole inévitable était la poésie de Juan Ramón Jiménez ²⁴.

Mais pour aller au-delà du subjectivisme, explique Biedma, il était nécessaire de renouveler la manière de concevoir et de composer le poème. En s'appuyant sur le travail déjà cité de Langbaum, il décrit la technique que Cernuda et lui-même s'approprient, fondée sur la préférence de l'*expérience* immédiate par rapport à la *réflexion* analytique postérieure, toujours douteuse :

Un poème moderne ne repose pas sur l'imitation de la réalité ou sur un système d'idées au sujet de la réalité – ce que les Anciens appelaient imitation de la Nature –, mais sur le simulacre d'une expérience réelle. « *Qu'est-ce que l'art pur* – comme l'écrivait Baudelaire – *suivant la conception moderne ? C'est créer une magie suggestive contenant à la fois l'objet et le sujet.* » Il s'agit de donner au poème une validité objective, non pas en fonction de ce qui y est dit, mais de ce qui s'y passe. ²⁵

Le poème semble donc conçu comme un « simulacre », comme une fiction (voire un mensonge), dans lequel ce qui est dit compte moins que ce qui se passe lorsqu'il est énoncé. On sait que les idées de Biedma se fondent sur un passage de «*Historial de un libro*», qu'il cite, où Cernuda applique son expérience pédagogique à la composition de textes. Il s'agit d'une conception poétique dans laquelle, comme l'observe Cernuda, l'auteur évite toute distance magistrale ou didactique face aux destinataires, pour mieux les engager sur « un che-

24. «Y en cuanto materia de poesía, la realidad de la experiencia común de cada uno nos interesaba entonces a varios poetas jóvenes por encima de todo» («Como en sí mismo, al fin» [1977], p. 333).

25. «Un poema moderno no consiste en una imitación de la realidad o de un sistema de ideas acerca de la realidad –lo que los clásicos llamaban una imitación de la naturaleza–, sino en el simulacro de una experiencia real. “*Qu'est-ce que l'art pur* –según escribía Baudelaire– *suivant la conception moderne ? C'est créer une magie suggestive contenant à la fois l'objet et le sujet.*” Se trata de dar al poema una validez objetiva que no está en función de lo que en él se dice, sino de lo que en él está ocurriendo» (*ibid.*, p. 342).

min », un récit poétique dont les conclusions leur appartiendront ²⁶. À la différence des textes fondés sur l'« expression » dogmatique de l'auteur, que ce soit un poète symboliste ou un écrivain politique, le poème est à présent conçu comme une « expérimentation d'effets », comme une illusion esthétique partagée, commune. Remarquons tout d'abord l'importance accordée à la « magie suggestive » du poème. On comprend mieux, dans cette perspective, la fréquence du mot « émotion » dans d'autres écrits critiques de Biedma, et sa préférence pour une lecture littéraire ordinaire et courante, ni académique ni intellectuelle. L'émotion est ainsi la qualité principale du poétique, et le thème central du poème : des « émotions intelligibles », un « sens saisissant semblable à une émotion ». C'est justement dans cette perspective que Gil de Biedma fait l'éloge de l'œuvre de Vicente Aleixandre en fonction des effets qu'elle procure, malgré la difficulté de ses thèmes ²⁷.

Cette « expérience » esthétique, ce « faire en sorte que le poème soit un simulacre de l'expérience réelle », sont-ils équivalents à « l'expérience commune » avec laquelle on veut délimiter, vers 1950, un nouveau terrain littéraire ? Toute œuvre poétique aboutit à un simulacre, car elle se déroule dans le champ de la fiction, grâce auquel les lecteurs de poèmes et de romans ou les spectateurs de pièces dramatiques s'enferment dans un monde imaginaire. Or, ce simulacre fictif « réel », est-il également contraint à des configurations ou à des stylisations « réalistes », « communes » ? La théorie littéraire reconnaît une diversité de modèles de représentation artistique. La dimension fictionnelle est analogue dans les différents genres et courants poétiques, qu'ils soient plus ou moins vraisemblables ou narratifs, qu'ils soient énoncés au passé ou au présent. En d'autres termes, l'ambiguïté de l'expression « expérience réelle » permet qu'on l'applique tout aussi bien au champ de la participation « esthétique » dans

26. «[E]l trabajo de las clases me hizo comprender como necesario que mis explicaciones llevarán a los estudiantes a ver por sí mismos aquello de que yo iba a hablarles; que mi tarea consistía en encaminarles y situarles ante la realidad de una obra literaria española. De ahí sólo había un paso a comprender que también el trabajo poético creador exigía algo equivalente, no tratando de dar sólo al lector el efecto de mi experiencia, sino conduciéndole por el mismo camino que yo había recorrido, por los mismos estados que había experimentado y, al fin, dejarle solo frente al resultado» (Luis Cernuda, «Historial de un libro» [1958], p. 645).

27. La vocation poétique naît du «súbito don de contemplación de un ser o de una cosa, de penetración en un sentido que me sobrecoge igual que una emoción» (*Retrato del artista...*, 1991, p. 62). Selon l'écrivain, Aleixandre est «un estupendo explicador, que sabe perfectamente insinuar en los oyentes la atmósfera del poema. [...] Los temas de sus poemas –no el asunto o argumento, sino el efecto que intentan producir: para un poeta, ése es el verdadero tema de un poema– me gustan muy poco. Y sin embargo, siempre que se los oigo leer, me sobrecogen» (*ibid.*, p. 195-196).

V. *Conversaciones*, 2002, p. 126 et T.S. Eliot, *Función de la poesía...*, 1955, p. 159-163.

l'œuvre (lyrique, narrative ou dramatique), qu'au domaine, très différent, du champ rhétorique ou sociologique des opinions sur ce qui est crédible, acceptable et incroyable dans la matière du récit. De ce point de vue, « l'expérience réelle » préconisée par Gil de Biedma ne suppose pas autre chose qu'un programme de rénovation des conventions poétiques en vogue, plus précisément une tentative de substitution de certains éléments caractéristiques de la lyrique symboliste ou « sociale » par de nouvelles conventions littéraires qui semblent, à présent, plus vraisemblables, comme l'autobiographisme, la mise en scène urbaine ou citadine, l'utilisation d'un langage proche du parler et, tout particulièrement chez Biedma, une dimension narrative du poème²⁸.

Par une association abusive de leurs valeurs esthétiques et rhétoriques respectives, la confusion entre l'expérience esthétique « réelle » et l'expérience commune « réelle » favorise ainsi la dévaluation de certaines conventions de la fiction littéraire et en particulier de la tradition poétique immédiatement antérieure, à laquelle l'auteur reproche son manque d'authenticité. Mais au-delà des déclarations à caractère polémique – comme celles à l'encontre d'Antonio Machado et de Miguel Hernández dans le texte cité en note –, la conséquence principale de l'association de ces deux valeurs chez Biedma est de dissimuler la relation profonde de sa poésie avec le symbolisme ; on y reviendra. À présent, il convient de s'arrêter sur ce que l'ambiguïté de l'expression « expérience poétique » peut nous apprendre au sujet de la codification du vocabulaire de la critique. Comme le terme « communication », si fréquent dans les polémiques littéraires des années cinquante en Espagne, le terme « expérience » est, bien sûr, polysémique. C'est peut-être à la richesse de ses acceptions qu'il doit en partie son succès comme concept critique²⁹.

28. «En aquel entonces [1956] nosotros no nos considerábamos poetas sociales, en el sentido que lo era el grupo de los mayores [Blas de Otero, Gabriel Celaya]. Poetas de la experiencia social era una etiqueta que nos gustaba más. Fuimos más bien una reacción contra unos poetas que se presentaban demasiado a menudo como la voz epónima del pueblo, contra unos poemas que no respondían explícitamente a la concreta y real experiencia de clase de sus autores. Nosotros pretendimos hablar desde la propia persona, desde nuestra propia experiencia de clase, en cuanto intelectuales burgueses. Por eso, el escenario de nuestra poesía era casi siempre deliberadamente urbano, lo mismo que las situaciones y las alusiones; para nosotros, los campos de Castilla o los olivares de Jaén eran una literatura en la que no nos reconocíamos y, más allá, un mundo que no era el de nuestra experiencia. En cualquiera de los dos casos, nos parecía que lo más realista y decente por nuestra parte era no traerlos a cuento» (*Conversaciones*, 2002, p. 84). Selon Carlos Barral, «flotaba en el ambiente el esperpento de “una literatura nacional-popular”» (*Los Años sin excusa*, 1978, p. 63).

Sur les conventions fictionnelles, v. Félix Martínez Bonati, «El acto de escribir ficciones» [1978], *La Ficción narrativa*, Murcia, Universidad, 1992, p. 61-69, et Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999.

29. V. José Teruel Benavente, «Retórica de la experiencia en *Las Personas del verbo* de J.G.B.», *Revista Hispánica Moderna*, XLVIII, 1, 1995, p. 171-180 ; Juan Cano Ballesta «Introducción», *Poesía española reciente (1980-2000)*, Madrid, Cátedra, 2001, p. 41-47.

La valeur essentielle du mot *experiencia* en espagnol est celle d'une série de savoirs et de connaissances susceptibles d'être transmis, comme dans la phrase toute faite *Es un hombre de experiencia*, « C'est un homme d'expérience ». Le mot convient donc à une poésie de type autobiographique, crédible, aux tons confessionnels plus ou moins désabusés, ironiques ou « réalistes ». Le mot est moins courant en espagnol dans sa deuxième acception d'« expérimentation », au sens de l'*experience* anglaise, avec ses valeurs émotionnelles et esthétiques de « sentiment » et même de « sensation » (*"An unusual experience"*, *"The experience of a brief moment of panic"*). C'est cette seconde acception qui est employée dans le travail de Robert Langbaum. Selon cet auteur, la poésie romantique est encline à la relativisation de tout savoir, car elle est sceptique à l'égard des dogmes philosophiques, religieux ou scientifiques. Ce qui compte pour elle, ce ne sont pas les connaissances acquises, mais plutôt une mystérieuse *"life of things"*, qui est principalement une illumination *intuitive*. La projection symbolique du poète dans les objets qui l'entourent crée de nouvelles perceptions de soi. C'est la raison pour laquelle la forme lyrico-dramatique du monologue produit, selon Langbaum, de surprenants effets d'*experience*, c'est-à-dire d'expérimentation esthétique et émotionnelle, parce que celui qui parle manque justement d'une « expérience » solide ou bien établie, et de ce fait, n'a même pas un contrôle absolu sur le sens de ce qu'il dit ou de ce qu'il fait. Le genre théâtral du monologue accorde une plus grande importance à la confrontation expérimentale du personnage aux circonstances. Le poème, c'est le personnage, et non pas ce que le personnage dit ³⁰.

Dans l'introduction de son travail, Langbaum expliquait déjà le mot anglais *experience* comme un terme de compromis entre les deux extrêmes du jugement critique (*judgement*) et de la sympathie (*sympathy*, explicitement connectée avec la *Einfühlung*, les « émotions » de la stylistique de Dámaso Alonso). Il est donc aisé d'associer ces deux pôles de Langbaum avec ceux d'« immédiateté » et de « réflexion » proposés par Gil de Biedma dans son essai de 1960, ce qui permet de déceler la connexion de son travail avec les approches de la critique stylistique, dissimulée sous un vocabulaire descriptif en apparence novateur. Toutefois, il faut également souligner que l'appli-

30. Selon Langbaum, *"the imaginative apprehension gained through immediate experience is primary and certain, whereas the analytic reflection that follows is secondary and problematical. The poetry of the nineteenth and twentieth centuries can thus be seen in connection as a poetry of experience – a poetry constructed upon the deliberate disequilibrium between experience and idea, a poetry which makes its statement not as an idea but as an experience from which one or more ideas can be abstracted as problematical rationalizations"* (*The Poetry of Experience*, p. 35-36). *"[T]he aim of modern poetry seems to be to open a channel from the individual object to its archetype by eluding the rational category of the type"* (*ibid.*, p. 66).

cation des concepts de Langbaum à l'analyse de la poésie d'avant-garde de *Cántico* ouvre des perspectives nouvelles chez Biedma dans la mesure où cette application permet de mettre l'accent sur les composantes intellectuelles, réflexives ou abstraites du poème qui avaient été négligées par les stylisticiens, et qu'elle rend également possible une analyse dramatique du discours poétique peu explorée jusqu'alors³¹.

Pour résumer, on peut relever deux dimensions complémentaires dans cette « expérience » poétique telle que Biedma la décrit : d'une part, le poème comme discours vraisemblable, dont le substrat est constitué par des éléments conventionnels, communs ; et d'autre part, le poème comme illusion esthétique surprenante, novatrice, individuelle, difficile à rationaliser, bien qu'elle puisse être partagée. Entre ces deux pôles on trouve, dans les écrits de Biedma, un mouvement de va-et-vient, notamment dans les notes dispersées où il met en pratique ses idées sur le sens et l'interprétation.

31. En 1983, lors d'une conférence, Biedma synthétise ses idées dans les termes suivants : «Eso que otros dicen que es comunicación es sencillamente poesía de la experiencia. Es decir, crear el vaciado o la estructura dinámica de un experimentar, de un experimentar algo y que ese vivir algo sea asumido por el lector» («Leer poesía, escribir poesía» {1983}, p. 1141).

V. Miguel A. Olmos, «El "conocimiento" como elemento de definición de la poesía española de posguerra (1940-1975)», *Dicenda*, 12, 1994, p. 157-178.

LIEUX-DITS : TOPIQUE

Genre : originalité et imitations. — Les frontières du sacré. — Espace et *topoi*. — Poésie méditative et *compositio loci*. — Énoncé et énonciation.

Selon Gil de Biedma, le sens jaillit de la constitution d'un réseau de topiques et de lieux communs, c'est-à-dire de la découverte de rapports entre matériaux textuels et éléments génériques hétérogènes. Or les processus interprétatifs deviennent problématiques parce que les types et les lieux génériques sont des espaces ouverts dont la détermination est toujours partielle, imparfaite : toute association se construit de manière dialectique sur un fond imprécis et changeant, ouvert à des nouveautés surprenantes. Pour cette raison, le poème entretient des relations potentiellement conflictuelles avec son genre, dont il a tendance à se différencier. Identité et différence constituent ainsi les deux règles complémentaires de la compréhension du poème, par exemple dans ses relations institutionnelles – imitatives, originales – avec la tradition.

Cette dynamique du sens du poème peut également s'appliquer à ses valeurs expressives. Selon Biedma, le poème remplit une double fonction, heuristique et cathartique, dans l'imaginaire subjectif de l'auteur. Les textes déploient un monde imaginaire sacré sur lequel s'établit l'identité personnelle ; mais leur valeur dépend également d'une espèce de négation, d'une sorte de profanation de la sacralité de cette identité – tout du moins, de l'indication des circonstances qui restreignent leur validité ou leur possibilité. Dans cette conception relativiste du poème, la *conscience* de la situation du sujet sur la scène apparaît comme déterminante. Telle est la thèse défendue dans l'essai de 1960 sur Guillén : le sens du poème apparaît donc comme la situation constituée par les relations dynamiques entre émetteur, discours et circonstances. D'où l'insistance de Gil de Biedma sur la technique de la « composition de lieu », comme instrument herméneu-

tique et créatif. La conception du poème comme *performance* sur une scène concrète, mène ainsi à une double compréhension du « lieu » comme configuration emblématique de l'espace et comme « topique générique ». Sens est donc « sens topique » ; ce qui suppose une influence profonde chez Biedma des modes actuels, pragmatiques et situationnels d'une économie linguistique à forte composante orale.

D'autres traces de ce modèle se trouvent dans le reste de sa production. Les forces qui relativisent la matière sacrée du poème obéissent à plusieurs stratégies, parmi lesquelles on a souvent mis en relief une mouvance ironique. On peut également considérer comme ironique l'attention consacrée par l'auteur, au détriment des énoncés eux-mêmes, aux « lieux » de leur énonciation. Il suffit de s'excuser d'une répétition, de déclarer un lieu commun, de mentionner le genre qu'on est en train d'utiliser, d'expliquer la vérité de ce qui est en train de « se dire » – en somme, il suffit de déplacer l'attention du texte vers son contexte circonstanciel – pour ouvrir dans le discours une dimension sémantique complémentaire, parfois ironique, parfois fictionnelle.

13.1 GENRE : ORIGINALITÉ ET IMITATIONS

À propos de quelques vers des *Fleurs du Mal*, « Nous volons au passage un plaisir clandestin / Que nous pressons bien fort comme une vieille orange », Gil de Biedma affirme qu'une certaine tendance de la poésie de Baudelaire à une texture propre à la prose donne à quelques-uns de ses vers

ce caractère sentencieux crispé, cet air de constituer à la fois une proposition générale et l'expression d'une expérience toute personnelle, qui les rend vraiment mémorables. Il est des lieux, dans *Les Fleurs du Mal*, que l'on retourne toujours visiter, comme s'il s'agissait de monuments.¹

D'où vient-elle, cette qualité mémorable des vers de Baudelaire : de leur généralité ou de leur individualité, de leur texture « sentencieuse » ou des empreintes d'une « expérience » tout individuelle, telle qu'elle s'exprime dans le langage spécifique d'un écrivain ? Dans cet essai, la réponse de Biedma semble pencher vers le pôle de l'individuel, dans le sillage des techniques d'analyse de la stylistique espagnole. Selon lui, la tension entre « émotion » et « conscience » dans *Les Fleurs du Mal*, tension entre la métrique et la syntaxe, est en soi expressive, tant elle arrive à dépeindre avec énergie une constante

1. « esa crispada sentenciosidad, ese aire de constituir a la vez una proposición general y la expresión de una personalísima experiencia que les hace verdaderamente memorables. Hay lugares en *Les Fleurs du Mal* a los que uno vuelve siempre de visita, lo mismo que si fueran monumentos » (« Emoción y conciencia en Baudelaire » [1961], p. 62).

baudelairienne, l'incessante quête par la conscience (syntaxique) d'une émotion difficile à bien saisir. La polarité de l'intellectuel et de l'émotionnel reste donc le critère d'analyse poétique, bien que les valeurs accordées aux deux termes par la stylistique soient inversées dans les écrits de Biedma, toujours très attentif aux aspects idéologiques des textes ².

Le jeu entre le général et le particulier réapparaît sous différentes dénominations dans d'autres contextes de l'œuvre de Gil de Biedma. Si l'on en croit, par exemple, certaines déclarations du poète catalan, l'écoulement du temps rend l'artiste plus enclin au générique et à l'abstrait qu'à l'individuel. Pourtant, c'est seulement dans ses derniers poèmes, les *Poemas póstumos* (1968), un livre *ensimismado*, replié sur lui-même, que l'écriture de Biedma devient plus subjective, laissant de côté les exercices d'imitation littéraire de *Moralidades* pour se centrer sur l'expression personnelle. Ce qui ne peut diminuer l'originalité des « imitations » de ce dernier recueil, avec lesquelles Biedma prétendait précisément marquer une distance par rapport à une poésie d'après-guerre jugée trop répétitive, rebattue, «*de recetario*» ³.

Les équivalences générales et les différences et nuances spécifiques constituent des principes évidemment complémentaires. Dans une perspective diachronique, « tradition » et « originalité » sont d'autres dénominations possibles pour les deux extrêmes du général et de l'individuel. En effet, même si sa présence effective détruit ou dilue les modes littéraires en vogue, l'originalité ne peut échapper à la longue à l'emprise des conventions. Elle semble donc condamnée d'avance à l'usure, à souffrir le destin qu'elle-même réserve à d'autres conventions préalables. Biedma se montre conscient de cet état de choses lorsqu'il nie la possibilité d'une originalité qui ne soit pas en même temps traditionnelle, présentant l'évolution littéraire comme un roman familial dans lequel on cherche à s'allier des parents éloignés contre la présence fâcheuse des prédécesseurs immédiats.

2. «El lúcido, el implacable Baudelaire es un gran poeta porque su conciencia persigue a su emoción y porque jamás llega a agarrarla, a hacer presa definitiva en ella; va, eso sí, constantemente a sus alcances, mordiéndole los talones, hostigándola y forzándola a dar mil quiebros y recortes [...]. Por virtud de la incesante dialéctica entre metro y sintaxis, entre ritmo y melodía, Baudelaire ha logrado objetivar en estructura poética su propia inestabilidad emocional» (*ibid.*, p. 64).

3. «Otero es un poeta de recetario, como todos. Lo malo de los poetas de posguerra es que se les conoce el recetario en seguida, y que no tiene demasiada gracia ni interés —el balbuceo, el tono “abuelito huérfano” y “visita a las tías” de Panero y Valverde... Otero enseña el suyo más que ninguno, pero es el más excitante de todos. Su gusto en utilizar frases hechas, alterándolas, se ha renovado un poco. Ahora trabaja también con ecos literarios» (*Retrato del artista...*, 1991, p. 127).

V. *Conversaciones*, 2002, p. 259-261. Sur les *Poemas póstumos*, v. James Valender, «G.B. y la poesía de la experiencia», *Litoral*, 163-164-165, 1986, p. 147-148.

Cela fournit une explication supplémentaire à sa recherche de la modernité dans la poésie du Moyen Âge. De 1950 à 1960, le programme de travail de l'écrivain s'est fondé sur la rupture de l'alliance entre le « fond » et la « forme » établie dans la poésie de Mallarmé, et poursuivie par les écrivains postérieurs, parmi lesquels la plupart des poètes espagnols de l'entre-deux-guerres. Selon Biedma, l'équivalence du fond et de la forme doit s'interpréter comme une conséquence de l'idéal symboliste : un langage musical et parfait dans lequel sens et son fusionnent hermétiquement et où l'« expérience réelle » se transmute en « corps glorieux », incapable donc de « contingence ». D'où son intérêt pour la poésie médiévale, proche de la vie, moins délibérément rhétorique que la poésie de la Renaissance, plus encline à inclure des éléments hasardeux, inorganiques – ce qui n'est pas sans rappeler les idées de Juan Ramón Jiménez à propos des « défauts » du bon poème. En définitive, on peut considérer cette nouvelle orientation poétique comme une révolte contre l'écriture et la « scripturalisation » du langage⁴.

Gil de Biedma condense ces principes dans l'idéal d'une poésie qui se communique facilement, éloignée du symbolisme le plus hermétique, mondaine et compréhensible comme une « lettre commerciale ». Cependant, pour être comprises, même les lettres commerciales ont besoin de l'établissement de conventions génériques, d'un terrain intermédiaire de rencontre entre auteur et destinataire. En ce sens, l'avantage qu'offre la poésie médiévale réside précisément dans la distance que ses présupposés lyriques imposent au lecteur contemporain. L'approche de la poésie médiévale exige du lecteur un jeu stimulant, la reconstruction *imaginaire* d'une situation de communication. Chez Biedma, c'est cet élément qui mène à une poésie délibérément imitative et pourtant très originale. C'est le cas de « A una dama muy joven, separada », *remake* de motifs castillans traditionnels (l'étudiant innocent et la « mal-mariée » ou *malcasada*, parmi bien d'autres résonances) inclus dans *Moralidades* (1966). La révolte contre les conventions poétiques actuelles, qui est en partie une révolte contre le texte écrit, produit ainsi le paradoxe, constant dans une poésie à forte empreinte orale comme celle de Biedma, de poèmes

4. V. « La imitación como mediación, o de mi Edad Media » [1985], p. 1063-1081. Dans d'autres textes, Biedma s'étend un peu plus sur les concepts de « fond » et de « forme » : « Lo que estoy haciendo en *Las Afueras* es algo que nace en la poesía actual con Mallarmé; es la generalización de los materiales brutos que han dado origen al poema hasta el extremo de que la forma y el fondo se confunden. Porque uno va, como iba Mallarmé, deliberadamente a sembrar la confusión, a sembrar el *quid pro quo*; mientras que en los poemas de *Por vivir aquí* no voy a eso. Intento que el poema no sólo dibuje el contenido del tema, sino que vaya acompañado de un material bruto que sirva para ilustrar esa forma del tema. El tipo de poesía de *Las Afueras* está en la primera edición de *Cántico*, en la que hay poemas que me gustan mucho. Ahora, si me preguntan qué significan o de qué hablan, no lo sé » (*Conversaciones*, 2002, p. 225-226).

pensés pour avoir de l'influence au sein du jeu social, et en même temps saturés de références littéraires recherchées. C'est peut-être une des grandes réussites de Biedma que de réaliser l'idéal de Cervantès qui est qu'un texte parle simultanément à des lecteurs dissemblables, avec des niveaux de lecture différents⁵. C'était d'abord un idéal médiéval et religieux.

13.2 LES FRONTIÈRES DU SACRÉ

On trouve une autre manifestation de l'oscillation que nous sommes en train d'examiner dans les notes où Gil de Biedma caractérise le sens du poème comme expression dynamique, mouvementée, presque contradictoire avec le monde sacré personnel. Bien que l'écrivain assure avoir découvert le lien entre la poésie et le sacré dans les essais de W.H. Auden, il aurait également pu le chercher dans l'œuvre de Luis Cernuda. En fait, il s'agit d'un stéréotype persistant de la théorie littéraire : le poète comme malade sacré, le don poétique comme manie divine. À ce vieux thème, les deux écrivains cités ajoutent une note particulière, l'opposition entre les dons poétiques et une société industrielle, marchande, incrédule et « prosaïque », comme celle des temps modernes. Une formulation complète de cette idée apparaît dans un dialogue littéraire de l'auteur avec ses amis Juan Marsé et Carlos Barral en 1976, inclus dans *El Pie de la letra* :

La poésie n'a d'autre fonction que d'énoncer, d'exprimer ou de décrire les rapports avec des objets sacralisés, qu'ils le soient encore, qu'ils ne le soient plus ou qu'ils le deviennent. Et tout ce qui est en lien avec la sphère du sacré est digne d'intérêt. Je dirais qu'un objet, ou un paysage, ou un rapport sont sacrés lorsqu'ils rendent une image complète et intelligible de soi-même. La poésie consiste à intégrer des faits et des objets, d'un côté, et de l'autre, des significations, puis à les intégrer dans une identité qui est à la fois le fait, l'objet et la signification. Les poètes classiques le faisaient également, mais eux s'appuyaient sur une vision prétendument universelle de la nature, que le poète moderne n'a plus. C'est pourquoi, ce que le poète moderne doit faire, c'est montrer les limites subjectives de l'intégration entre faits, objets et significations. C'est-à-dire qu'un poème n'aura de validité que si on y trouve clairement exprimées les limites subjectives de l'intégration des valeurs et significations aux objets et aux faits.⁶

5. On peut lire une analyse de deux pièces de « style troubadour », « Albada » et la sextine « Apología y petición », dans « La imitación como mediación, o de mi Edad Media » [1985], p. 1073-1080. Sur les pastiches et l'intertextualité, v. Shirley Mangini, *J.G.B.*, p. 61-71 ; James Valender, « Introducción », 2010, p. 24-25.

V. Paul Zumthor, *La Lettre et la Voix*, 1987, p. 28-31.

6. « La poesia no tiene más función que enunciar, expresar o describir relaciones con objetos sacrales, que lo siguen siendo, ya no lo son, o lo serán. Y todo lo que tiene que ver con lo sacro tiene interés. [...] Diría que un objeto, o un paisaje, o una relación son

C'est là une pensée récurrente dans les essais de Biedma. On en trouve la première formulation dans un article de 1959, dont le sujet est l'explication d'un mot de Baudelaire : « Le génie, c'est l'enfance retrouvée à volonté ». Selon lui, il est possible, pour le poète, de restaurer la continuité de la sensibilité enfantine, qui ne connaît pas de frontières entre idée, sentiment et sensation. Cependant, le lecteur adulte ne tolère la présentation de cette intuition sacrée ou mythique qu'à condition qu'elle soit accompagnée de « la conscience de la fragilité de cette intégration et de ses limites subjectives »⁷. Remarquons au passage que Biedma souligne encore l'ingrédient « intellectuel » du poème, au détriment des nuances sentimentales ou sensorielles mises en avant par les critiques stylistiques. L'idée réapparaît dans «De mi antiguo comercio con los héroes» (1967). Dans cet essai, qui est centré sur les processus de mythification, il soutient la nécessité d'abandonner à l'âge mûr les symboles entretenus pendant l'enfance : on les pervertirait si l'on ne sait y renoncer. L'argument du conflit entre poésie et monde prosaïque contemporain paraît ici intériorisé, transféré à la sphère de la vie subjective, à la comparaison entre la jeunesse et la maturité⁸. Enfin, dans le poème intitulé «Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma», cette confrontation entre le monde mythique personnel et sa réécriture critique s'exprime de façon théâtrale, par le biais d'une fiction, l'épique funèbre pour le poète, composée par lui-même, de son vivant⁹.

sagrados cuando te devuelven una imagen completa e inteligible de ti mismo. [...] La poesía consiste en integrar hechos y objetos, de un lado, y significaciones, por otro, e integrarlos en una identidad que es a la vez el hecho, el objeto y la significación. Eso también lo hacían los poetas clásicos, pero ellos se apoyaban en una visión supuestamente universal de la naturaleza, que el poeta moderno no tiene. Por tanto, lo que debe hacer un poeta moderno es mostrar los límites subjetivos de esa integración entre hechos, objetos y significaciones. Es decir, sólo una vez que en el poema estén claramente expresos los límites subjetivos de la integración de valores y significaciones con objetos y hechos, el poema será válido» («Sobre el hábito de la literatura...» [1976], p. 241-242 ; p. 248).

V. Luis Cernuda, «Pensamiento poético en la lírica inglesa» [1958], p. 303-304 et 410-425 ; Octavio Paz, *El Arco y la lira*, 1986, p. 117-136.

7. Le poète «ha de expresar su conciencia de la precariedad y de los límites subjetivos de esa integración» («Sensibilidad infantil, mentalidad adulta» [1959], p. 55).

V. José Teruel Benavente, «Poesía e identidad. Efectos de las relaciones dialógicas en "Pandémica y celeste"», de J.G.B., *Confluencia*, 24, 1, 2008, p. 101-115.

8. «De mi antiguo comercio con los héroes» [1965], p. 210.

9. Voici la fin du poème : «De los dos, eras tú quien mejor escribía. / Ahora sé hasta qué punto tuyos eran / el deseo de ensueño y la ironía, / la sordina romántica que late en los poemas / míos que yo prefiero, por ejemplo en "Pandémica...". / A veces me pregunto / cómo será sin ti mi poesía. / Aunque acaso fui yo quien te enseñó. / Quien te enseñó a vengarte de mis sueños, / por cobardía, corrompiéndolos» («Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma» [1968], p. 234-235).

Ce n'est pas le seul cas de dédoublement imaginaire dans la poésie de l'auteur, nous y reviendrons. Retenons à présent les critères de « réflexion » et d'« incertitude » avec lesquels Biedma décrit l'attitude du poète arrivé à maturité et les caractères propres à la poésie des temps modernes – même si l'universalité rapidement attribuée à la littérature antérieure à l'époque contemporaine mériterait un examen plus approfondi. Chez le poète barcelonais, cette exigence de contrôle intellectuel semble une façon de marquer les distances par rapport à la conception symboliste de la poésie comme activité sublime, transcendante, presque sacerdotale et, en particulier, par rapport aux impératifs d'universalité et d'impersonnalité soutenus par Juan Ramón Jiménez et Antonio Machado. La filiation sacrée de la tradition symboliste est donc préservée chez Biedma. Pourtant, l'auteur marque les limites de la matière mythique du poème à l'aide d'un contrôle rationnel et d'une mise en scène « réaliste », adéquate aux circonstances. Encore une fois, il « regarde », mais, surtout, « se regarde regarder ». Le poème peut alors devenir une commémoration du monde sacré, pourvu que cette commémoration soit accompagnée d'un exorcisme, d'une libération intellectuelle de l'emprise des symboles et des mythes sur la personne : un *rescate*¹⁰.

Cette double condition, symbolique et intellectuelle, de la poétique de Biedma sera analysée en détail plus avant. Pour l'instant, il suffit de souligner que l'attention accordée par l'auteur aux circonstances dans lesquelles s'actualise la matière sacrée des représentations de l'identité suggère une préséance, dans la structure du poème, du contexte sur le texte, et de la parole sur l'écriture. Le sens repose sur les circonstances dans lesquelles la matière sacrée est énoncée, plus exactement, revisitée. Le poème est donc un discours au présent, indissociable du cadre scénique d'où l'écriture, de par sa nature même, aurait tendance à l'extraire.

En tout cas, telle est l'origine des objections de Gil de Biedma à la théorie sémantique de la stylistique des années cinquante. Dans *Poesía española*, Dámaso Alonso avait distingué trois dimensions sémantiques – affective, sensorielle et conceptuelle – profondément entrelacées dans l'« organisme » de l'œuvre littéraire. Dans la lignée de la poétique romantique, Alonso avait favorisé les dimensions sensorielles et émotionnelles du sens poétique, au détriment de ses valeurs conceptuelles. La réplique de Biedma part d'une réévaluation des éléments intellectuels du texte, pour montrer qu'il n'y a pas d'incom-

10. «—¿Cabe citar que tus poemas nacen de una necesidad de recordar en algún momento dado? J.G.B. —Rescatar ciertos momentos, quizá, o ciertas situaciones o ciertos recuerdos pero rescatarlos no quiere decir volverlos a vivir; quiere decir rescatarlos del significado que han llegado a tener para uno» (*Conversaciones*, 2002, p. 216).

V. «Luis Cernuda y la expresión poética en prosa» [1977], p. 327.

patibilité entre poème et concept. La critique stylistique serait trop imprégnée du préjugé romantique qui veut que le poète ne soit presque jamais lucide. En fait, Biedma attribue les préventions de la stylistique à l'égard de la pensée à un excès d'abstraction. Le signifié ne peut jamais être purement conceptuel, puisque les éléments conceptuels sont toujours articulés dans un contexte (dans « une idée » ou une « constellation de sens »). Les stylisticiens n'ont pas toujours pris en compte les circonstances du poème, la « situation de fait », dans la détermination de sa portée ¹¹.

En résumé, les objections faites à la théorie de Dámaso Alonso se fondent sur sa conception du poème comme objet « écrit » dans lequel l'abstraction seule permet de dissocier les éléments intellectuels des éléments affectifs ou sensoriels, pour ensuite établir des hiérarchies entre eux.

13.3 ESPACE ET *TOPOÏ*

Les écrits critiques de Gil de Biedma se développent davantage sur le terrain de la description historique ou de l'évaluation qualitative que sur celui de l'exégèse textuelle. Le travail sur *Cántico*, où l'on peut trouver des commentaires un peu plus détaillés, fait exception à cette tendance générale. Dans cet essai, l'analyse de la configuration spatiale du poème est l'élément essentiel de l'interprétation, dans la mesure où la « scène » lyrique devient le corrélat générique et la clé du sens textuel. Il semblerait que l'emphase de Biedma sur la « situation » des poètes, lecteurs et critiques révèle une certaine méfiance à l'égard des abstractions de l'écriture, ainsi qu'une tendance à l'interprétation existentielle ou pragmatique.

Les rapports entre convention interprétative et circonstance spatiale avaient été déjà esquissés dans un des rares aperçus théoriques du *Retrato del artista en 1956*, dans lequel sont décrites les fonctions de l'auteur et du lecteur dans le circuit de la communication littéraire. Dans ce passage, il désigne à propos de la composition des lettres une divergence entre les situations « orales » et les situations « écrites »,

11. «[C]omo por principio se admite que los elementos conceptuales no son en sí valores poéticos positivos, no estamos ya demasiado lejos de la visión del poeta, en acto de escribir, como un *mentecapto* o como un *imbécile qui a une lyre à tous les étages du cœur* » ; «todo concepto es una invitación a hacerse una idea, y toda idea se inscribe en una composición de lugar que la modifica y que determina a la vez la intensidad de nuestra reacción y el sentido de nuestra conducta. [...] A diferencia del pensamiento conceptual, en el que la aprehensión de la realidad desemboca, a través de un análisis de ella, en la constitución de una síntesis teórica cuyos límites y cuya validez vienen determinados por la validez objetiva del pensamiento mismo, el pensar inmediato desemboca en una síntesis práctica, y ésta en la constitución de una relación de hecho por medio de la cual verificamos los límites y la validez de nuestra síntesis –por ello, el pensamiento práctico no es verdadero ni falso, sino simplemente acertado o equivocado» («*Cántico*»: *el mundo y la poesía*... [1960], p. 162 et 165-166).

pointant une deuxième distinction, indépendante de la première, entre situations « réelles » et situations « fictionnelles ». Malheureusement, il ne développe pas en profondeur cette double distinction, cruciale dans le développement historique des genres. En littérature, selon lui, la seule expression de l'auteur ne suffit pas. La lecture littéraire exige des conventions, c'est-à-dire la disposition du lecteur dans un « mode spécial ». Les genres poétiques incorporent donc à leur facture une série d'« instructions d'utilisation », une série de rôles fictifs prédéterminés qui indiquent (ou qui constituent) les situations du futur lecteur. Ces rôles imaginaires inhérents aux genres sont également des éléments essentiels pour l'interprétation des textes. Biedma y fait référence de manière peu précise à l'expression « composition de lieu », un technicisme rhétorique sur lequel on reviendra plus tard ¹².

Dans l'interprétation concrète des textes de *Cántico*, cette théorie des situations de l'auteur et du lecteur se projette sur la figuration spatiale et dramatique du personnage poétique. Le point de départ de Biedma est la prise en compte de l'ensemble des circonstances dans lesquelles la personne parle, comme étant la synthèse de ce qu'elle est en train de *faire*. La situation de celui qui est en possession de la parole (dans le poème écrit) s'est donc transformée en critère qui définit le sens :

Aucun poème, pas même le plus proche du pur épanchement inconscient, ne peut se passer d'un présupposé ou d'une convention littéraire fondamentale : celle d'avoir été dit par la voix qui parle, la première personne du verbe, qu'elle soit nommée ou non, à qui le poème advient. Et puisqu'on le suppose être dit, le poème définit en principe un ici et un maintenant à partir duquel il est dit, un espace, une situation de fait, parfois implicite, parfois seulement partiellement exprimée, mais qu'il faut absolument prendre en compte pour savoir à quoi s'en tenir. Ce n'est qu'après nous être représenté la composition adéquate de ce qui se passe dans le poème que nous serons en conditions de comprendre ce que le poète dit. ¹³

12. «Un poema es una letra a la vista, sin plazo fijo de vencimiento. Esto explica el por qué y el para qué de las convenciones literarias. Mi manera de expresarme viene a la vez condicionada por aquello que quiero expresar y por aquél a quien quiero expresárselo. ¿Qué hacer, cuando lo que determina al destinatario, lo que le sitúa dentro del juego de referencias que es mi situación de hecho, consiste precisamente en el hecho de que está indeterminado con respecto a ella? Las convenciones literarias, los géneros, permiten a poeta y lector situarse previamente en una tierra de nadie, convertirse en *el poeta y el lector*, o sea, en los dos términos formales de toda relación literaria. El lector queda así formalmente determinado dentro de la situación de hecho del poeta –que es en gran parte, pero no totalmente, un hecho de la imaginación: una *composición de lugar*, según la gran frase de san Ignacio de Loyola» (*Retrato del artista...*, 1991, p. 186-187).

Sur réalité et fiction dans les genres (oraux et écrits), v. Walter J. Ong, «The writer's audience is always a fiction» [1975].

13. «[N]ingún poema, ni el más cercano a la pura efusión inconsciente, puede prescindir de un supuesto o convención literaria fundamental: la de suponerse dicho por la voz que

Il faut souligner que, dans la pratique, le caractère dramatique et fictionnel de la poétique situationnelle de Gil de Biedma prescrit la mise entre parenthèses, l'abstraction licite, du texte en tant que texte *écrit*. Selon l'auteur, dans les meilleurs poèmes de Jorge Guillén, le discours est toujours circonscrit à un contexte fictif d'action dans lequel les lecteurs (et l'écrivain) s'identifient de manière imaginaire à la personne qui « dit en situation » quelque chose dont elle découvre les relations significatives *en même temps* qu'elle les énonce. La compréhension du texte comme étant « ce qu'un poète écrit » reste, par conséquent, proscrite : selon Biedma, il est nécessaire que la situation de fait de la voix qui parle dans le poème *ne soit pas* celle du « poète au moment d'écrire ». À la manière romantique de Wordsworth ou de Bécquer, le poème est une situation remémorée, bien que présente et réelle en apparence : le développement concret d'une constellation de significations potentielles¹⁴.

Corrélativement, la perception du processus réel d'écriture diminue fatalement l'énergie du poème en atténuant son illusion d'actualité et sa nature lyrique. C'est ce qui arrive, selon Biedma, dans les « formes tardives » des deux dernières éditions de *Cántico*, où une figure déjà vue, celle du poète crayon en main, prend trop fréquemment la parole, perturbant l'illusion dramatique et détruisant l'unité de discours et de circonstances. Tel est le cas de « Celinda », texte qui présente de manière dramatique comment le personnage poétique trouve le mot qui définit la fleur qu'il regarde. Dans ce poème, l'illusion de la confrontation du sujet et de l'objet s'est dangereusement fragilisée : l'objet cesse d'être une énigme, pour se transformer en prétexte d'un nouveau poème ; le sujet, pour sa part, est devenu

habla, la primera persona del verbo, se nombre o no a sí misma, a quien el poema ocurre. Y puesto que se supone dicho, el poema en principio define un aquí y un ahora desde el cual se dice, un ámbito, una situación de hecho, a veces implícita, a veces sólo parcialmente expresa, pero de la que es preciso hacerse cargo para saber a qué atenerse. Sólo después de habernos hecho la oportuna composición de lugar acerca de lo que en el poema pasa, estaremos en condiciones de comprender lo que el poeta dice» («*Cántico*»: *el mundo y la poesía...* [1960], p. 157-158).

14. «Es la súbita revelación de una situación de hecho, que adivinamos significativa, la que nos descubre la posibilidad del poema. Llegados a ese instante, la fase más involuntaria y misteriosa de la creación poética —la gestación de un poema es casi siempre anterior a su concepción— ha terminado. La capacidad de suscitación, la riqueza significativa de esa situación recién descubierta opera, por así decir, una precipitación de nuestra sensibilidad: es ella misma la que ahora despierta nuestra emoción, una nueva emoción. Y como el ámbito de la acción del poema se va haciendo cada vez más complejo, descubriéndonos nuevas e insospechadas relaciones a medida que la composición avanza, para el poeta adquiere el bulto y la fuerza de una plena realidad: una realidad todavía no aprehendida, pero que ya está viviendo. Y vivir el poema es vivir, asumir esa particular situación de hecho que nos lo descubrió posible» (*ibid.* p. 160, citation p. 158). Une méthode analogue dans Luis Cernuda, «Historial de un libro» [1958], p. 653-654.

quelqu'un de familier, un poète qui écrit, encore une fois Jorge Guillén. Au lieu d'un processus dramatique de vérification, le poème offre à présent la célébration répétitive et peut-être ennuyeuse d'un thème et d'un sujet déjà connus. C'est pourquoi quelques-uns des derniers poèmes de *Cántico*, comme «Tiempo libre», deviennent fastidieux, «*una especie de interminable y tediosa guardarropía del teatro poético guilleniano*», selon les mots du poète. En résumé, l'équilibre délicat du poème est rompu lorsque n'importe lequel des éléments de la situation qu'il présente acquiert un relief excessif, une fixation automatique¹⁵.

À l'opposé, les meilleurs textes de Guillén sont marqués par une dimension dramatique qui provient de la configuration de l'espace. C'est cette technique que Biedma appelle «composition de lieu». Ainsi, «Vida urbana», un poème du *Cántico* de 1945, part d'une «situation de fait» bien déterminée : la découverte d'un cimetière-jardin à l'intérieur d'une ville, ce qui est courant dans les pays anglo-saxons. Le poème appartient donc au genre des méditations de cimetière, dont Biedma cite seulement un précédent, le poème d'Antonio Machado intitulé «En el entierro de un amigo». Voici le texte de «Vie urbaine» :

Les rues, ce jardin,
L'herbe – avec ses morts.
Mourir, non, mais vivre.
Urbain, l'Éternel !
Pierres verticales :
Les autres, leurs noms.
L'immortalité
S'accorde un automne.
Et cette affliction ?
L'herbe ne sait rien
De certains adieux.
Et la mort, où donc ?
Ferveur de cité
Alentour des tombes.

15. «Por más que sea una delicia, *Celinda* se resiente de un cierto manierismo. En *Naturaleza viva*, en *Esos cerros*, el discurso nos instalaba en el protagonista, bien abiertos los ojos y la mente, ante el bulto del objeto. Aquí no. De la formulación poética de una experiencia real queda muy poco, y el arbusto y su flor –lo mismo que el vaso de agua– son ya, de antemano, simple motivo de arte. Pero hay algo más, y lo anterior no es probablemente sino su consecuencia: lo que era el supuesto esencial de la poesía de Guillén –la actividad verificadora de la mirada humana– viene aquí directamente traspuesto en incidente y argumento del poema: el titubeo de la mente hasta reconocer una cosa por su nombre. Esa excesiva literalidad hace que *Celinda* resulte superficial: Guillén imita a Guillén, con éxito desde luego, pero quizá de un modo demasiado obvio» («*Cántico*»: *el mundo y la poesía...* [1960], p. 183, citation p. 188).

Une même paix
Partout se dessine.
Ensemble, à travers
Un unique oubli,
Durent en troupeau
Les morts et les vifs.¹⁶

Le poème présente les méditations du personnage qui les énonce au fur et à mesure que celles-ci se produisent. Selon Gil de Biedma, la transcription, presque cinématographique, du trajet du regard du protagoniste sur les dalles, le gazon, les inscriptions épigraphiques, la ville qui contient le cimetière, constitue l'élément crucial de la technique du poème. Au cours des réflexions du locuteur, le cimetière, espace funèbre par définition, perd le caractère qui est le sien : la mort ne se trouve pas là. Le conflit entre la vie et la mort qui avait déclenché le discours du personnage est ainsi montré au temps présent, et réglé dans un sens qui n'est pas dissociable des circonstances où le sujet se trouve¹⁷.

En résumé, le caractère théâtral, scénique, que Biedma perçoit dans la poésie de Guillén facilite ainsi une double appréciation du « lieu » en tant que, d'une part « espace » où se déroule l'action verbale du texte et, d'autre part, « topique », convention thématique et interprétative du poème. Le conflit, incarné dans la « situation de fait » dans laquelle il se manifeste, narré dramatiquement à mesure qu'il se présente et se résout, se synthétise dans le lieu qui fonctionne comme matrice poétique, dont la *redéfinition* constitue le principal effet poétique du texte – ici, une négation joyeuse de la pertinence du vieux cliché *ubi sunt* ?

Voyons un deuxième exemple de la même technique interprétative. Il s'agit de l'analyse consacrée au sonnet «Mundo continuo», appartenant à la série des « clairs-obscur » de *Cántico*. D'après une lettre personnelle de Jorge Guillén à Gil de Biedma, le sonnet indique

16. «Calles, un jardín, / Césped –y sus muertos. / Morir, no, vivir. / ¡Qué urbano lo eterno! // Losa vertical, / Nombres de los otros. / La inmortalidad / Preserva su otoño. // ¿Y aquella aflicción? / Nada sabe el césped / De ningún adiós. / ¿Dónde está la muerte? // Hervor de ciudad / En torno a las tumbas. / Una misma paz / Se cierra difusa. // Juntos, a través / Ya de un solo olvido, / Quedan en tropel / Los muertos, los vivos» (Jorge Guillén, *Cántico*, trad. Claude Esteban, Paris, Gallimard, 1977, p. 49 ; texte espagnol dans J.G.B., «*Cántico*»: *el mundo y la poesía*... [1960], p. 174-176).

17. «La simultánea y contradictoria conciencia de la realidad del vivir y de la realidad de la muerte constituye, en *Vida urbana*, el principal factor de la situación de hecho. Merece la pena observarse cómo, a pesar del carácter resolutorio y unificador de la estrofa postrera –un solo olvido, un solo tropel, una sola oración para toda la estrofa–, el último verso nos devuelve todavía un eco de la anterior dualidad y es la enunciación escueta –“los muertos, los vivos”– de los dos términos de esa contradicción nunca de modo expreso formulada, pero a cuya resolución precisamente responde la entera acción del discurso» (*ibid.*, p. 176 ; v. aussi p. 126-132).

l'irruption d'un instant d'hésitation dans l'expression des sentiments amoureux du locuteur, finalement triomphants. L'interprétation de Biedma, différente de celle de son auteur, donne donc un aperçu des idées du poète au sujet de « l'intention » comme critère herménéutique. Voici le texte de « Monde continu » :

Si l'amour est déjà mon essence quotidienne,
 Un monde continu qui jamais ne tolère
 Des velléités de retour à ce premier
 Néant qui précède l'Être, lui toujours victorieux,
 Si toute aurore s'évertue en rougeurs,
 Par quels hasards indomptés s'altère
 Le printemps fatalement à l'abri,
 Assuré demain d'imposer sa lumière ?
 Soudain, sous le pied, crisse un désert
 Avec une fleur aux pétales triomphants,
 Aridité, lointains, ignoble vide.
 Tandis que, sur sa route toujours certaine,
 Sans action de retour, comme avant,
 Sa réalité donne le fleuve à la mer.¹⁸

Biedma croit trouver dans le sonnet une « ambiguïté involontaire », née d'une détermination insuffisante de la « situation » du poème comme amoureuse. La prédominance des notions abstraites amène le poète à établir que les valeurs funèbres traditionnellement liées dans la poésie espagnole à la mer et au fleuve signalent comme sujet la consolation de la mort. Le *topos* du poème paraît être de nouveau le facteur déterminant de l'interprétation, dans ce cas indépendamment de la volonté de l'auteur¹⁹.

Bien que fragilisée par sa dissolution dans un contexte excessivement abstrait dans le texte antérieur, l'analyse du poème en fonction

18. « Si amor es ya mi suma cotidiana, / Mundo continuo que jamás tolera / Veleidad de retorno a la primera / Nada anterior al Ser, que siempre gana, / Si cada aurora se desvive grana, / ¿Por qué azares indómitos se altera / La fatalmente a salvo primavera, / Segura de imponer su luz mañana? / De pronto, bajo el pie, cruje un desierto / Con una flor de pétalos triunfantes, / Aridez, lejanía, vil vacío. / Y mientras, por un rumbo siempre cierto, / Sin acción de retorno, como antes / Su realidad va dando al mar el río. »

19. *Ibid.*, p. 121-124. Jorge Guillén rejeta cette interprétation du poète barcelonais : « El soneto no fue bien entendido. Un comentarista creyó que el poema se sitúa en la tradición de Jorge Manrique. Esta vez, la referencia a la tradición era equivocada. Último verso: "Su realidad va dando al mar el río" ¿A la muerte? No, todo lo contrario: a la vida, a su realización. (La segunda parte de *Clamor*, "...Que van a dar en la mar", alude exactamente a la significación manriqueña.) Entonces el autor —en vista de esa crítica equivocada— consultó con varios amigos críticos. Se comprobó así que a todos menos a uno perturbaba la reminiscencia tradicional » (« El poeta ante su obra » {1975}, p. 790-791 ; v. J.G. y Oreste Macrí, *Cartas inéditas*, p. 121 (11 février 1961). Une lettre de Biedma à Joan Ferraté montre que son travail sur Guillén avait profondément déplu au poète exilé : Joan Ferraté, *J.G.B. Cartas y artículos*, Barcelona, Quaderns Crema, 1994, p. 50, 22 mars 1961.

de sa structure spatiale est une constante dans l'essai de Biedma sur *Cántico*. Cependant, outre ses fonctions interprétatives, la « composition de lieu » reçoit dans les écrits du poète une autre signification, à mi-chemin entre la spiritualité et la méditation.

13.4 POÉSIE MÉDITATIVE ET *COMPOSITIO LOCI*

Les deux termes de l'expression « composition de lieu » proviennent de la tradition rhétorique, telle qu'elle fut appliquée à la méditation sur des questions religieuses dans les pratiques de la *devotio moderna* de la Renaissance, et particulièrement dans les *Ejercicios espirituales* d'Ignace de Loyola. Dans la littérature du XX^e siècle, la technique a été présentée comme simple instrument poétique dans des œuvres provocatrices et irrévérencieuses, comme le *Portrait of the Artist as a Young Man* de James Joyce, ou *La Lámpara maravillosa* de Ramón del Valle-Inclán. L'usage qu'en fait Biedma, lié à une conception sacrale de la poésie, conserve quelques traces de sa sphère originale d'utilisation. Pourtant, dans la bibliographie qui lui a été consacrée, la formule s'associe de façon imprécise à une valeur de « méditation » dont la composante rhétorique a été complètement évacuée²⁰.

Dans les *Ejercicios espirituales*, comme dans d'autres œuvres de dévotion du XVI^e et XVII^e siècles, la « composition » est, à côté d'apostrophes, de prières, de « colloques » ou de « gestes », un recours pour instiller de la vivacité et de l'efficacité dans le discours intérieur, pour amener les pratiquants à la contrition. L'imagination détaillée des espaces, notamment ceux dans lesquels se déroulent les épisodes de la vie du Christ, stimule la représentation mentale. Par exemple, pour mieux méditer l'épisode évangélique de Lazare, il convient de se représenter en détail les circonstances spatiales ou sensorielles de l'événement²¹.

Mais Biedma semble avoir appris cette méthode par des voies indirectes, et en particulier à travers T.S. Eliot. Dans "The Metaphysical

20. Un passage du *Retrato* témoigne de l'attention du poète à cette technique : « La ausencia de Jaime Salinas me deja sin saber qué hacer con el fin de semana, y anteayer acabé recurriendo a los Barral. Era sábado todo el día, además, porque era fiesta. Almorzamos en San Cugat, en casa de Margarita Hortet. [...] Luisito, el mayor, tenía que asistir a la procesión de la Inmaculada, y a media tarde le acompañamos al colegio de los jesuitas en Sarriá. Es un mundo sórdido y siniestro, pero no había estado nunca: la ex-posibilidad de haber ido allí de niño me fascinó. Pasé la procesión imaginándome antiguo alumno, asumiendo la violencia y el resentimiento de Carlos, en un perfecto ejercicio de composición de lugar. Ser un españolito de la alta burguesía y no haberse educado con los curas, resulta una rareza que agradezco a mis padres » (*Retrato del artista...*, 1991, p. 203-204).

Sur la formation laïque de Biedma, v. Miguel Dalmau, *J.G.B.*, p. 37-38 ; sur les parodies de la religion dans sa poésie, v. Antonio Armisen, *Jugar y leer*, § 1.1-1.3.

21. V. Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola* [1971], *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 2002, III, p. 748-749.

Poets" (1921), compte rendu d'une anthologie de la poésie baroque anglaise, Eliot avait mis en valeur la récupération d'un type de poésie qui associe « pensée » et « sensibilité » d'une manière insolite dans la littérature contemporaine. Eliot synthétise sa position dans une formule rapide et frappante : pour la « sensibilité » d'un poète métaphysique comme John Donne, une « pensée » (*thought*) était une « expérience » (*experience*). Gil de Biedma fait référence à cette formule, isolée de son contexte d'origine, dans le prologue à sa traduction de *The Uses of Poetry* (1955) ; il s'en servira fréquemment par la suite. Mais la mutilation de la référence semble induire une mauvaise compréhension de la phrase, qui ne présente pas un argument en faveur d'une littérature méditative ou intellectuelle, mais ne propose qu'une simple remarque stylistique. Dans l'essai d'Eliot, la poésie « métaphysique » est liée aux techniques métaphoriques les plus audacieuses du XVII^e siècle. C'est dans ce contexte baroque qu'il faut comprendre le sens rhétorique précis du mot *thought* comme *conceit* ou *wit*, « idée rare et inattendue ». De son côté, le mot *experience* est lui aussi mal interprété. Dans le texte d'Eliot, la connotation d'*experience* n'est pas intellectuelle, mais esthétique, comme le montrent les trois illustrations du passage, centrées sur des éléments sensoriels : « l'odeur d'une rose », « les odeurs de la cuisine » et « le bruit d'une machine à écrire »²².

Pourquoi alors Gil de Biedma attribue-t-il ce sens éthique à la formule de l'essai d'Eliot ? Un autre écrivain espagnol des années cinquante, José Ángel Valente, avait également fait référence au texte du poète anglo-saxon pour justifier la tendance méditative des mouvements poétiques de l'après-guerre en Espagne. Très intéressé par le mysticisme, Valente est au courant du contexte rhétorique de la poésie métaphysique anglaise. Pourtant, lorsqu'il récupère la formule d'Eliot, « une pensée est une expérience et modifie la sensibilité », il l'entend à la lumière du « Credo poétique » de Miguel de Unamuno et de sa défense bien connue du mélange de « pensée » et « sentiment » en poésie. Valente appliquera plus tard cette même idée à plusieurs textes de Luis Cernuda, qui aurait réintroduit en poésie la technique de la « composition de lieu » de la

22. "Tennyson and Browning are poets, and they think; but they do not feel their thought as immediately as the odour of a rose. A thought to Donne was an experience; it modified his sensibility. When a poet's mind is perfectly equipped for its work, it is constantly amalgamating disparate experience; the ordinary man's experience is chaotic, irregular, fragmentary. The latter falls in love, or reads Spinoza, and these experiences have nothing to do with each other, or with the noise of the typewriter or the smell of cooking; in the mind of the poet these experiences are always forming new wholes." (T.S. Eliot, "The metaphysical poets" [1921], p. 64).

V. J.G.B., «Prólogo» à T.S. Eliot, *Función de la poesía...*, 1955, p. 19, n. 14 et note en p. 97 ; Andrew S. Walsh, *J.G.B y la tradición angloamericana*, p. 70 et 126.

méditation spirituelle espagnole²³. Toujours à propos de l'œuvre de Cernuda, Gil de Biedma avait également mis en relief l'efficacité de l'emploi en poésie de quelques notes « intellectuelles », par exemple dans les tentatives de reviviscence du passé des proses du recueil intitulé *Ocnos* (1941-1963). Il montre aussi une préférence pour les aspects les plus méditatifs de sa poésie, dont il situe les débuts dans quelques poèmes des années trente, comme «Himno a la tristeza» ou «A las estatuas de los dioses»²⁴.

Tout cela suggère une deuxième influence dans le processus qui mène à la « composition de lieu » particulière de Gil de Biedma. La composition du texte à partir d'une situation concrète d'où émane un discours méditatif, parfois riche en qualités dramatiques, est une des techniques les plus remarquables dans la poésie de Cernuda postérieure à son exil en Angleterre. Un poème comme «Río vespertino», le monologue dramatique intitulé «Lázaro», et nombre de proses d'*Ocnos* s'appuient sur une image spatiale pour développer ensuite des réflexions de portée générale, avec une intention éthique et même philosophique, bien que non dépourvues de sensualité, de sensorialité, ou d'émotion. Cependant, il n'y a pas de références explicites à la « composition de lieu » dans l'œuvre de Cernuda. On peut pourtant signaler que dans un essai de 1946 intitulé «Tres poetas metafísicos», il avait utilisé l'adjectif « métaphysique » dans un sens très particulier, en rapport avec les valeurs éthiques et réflexives de la poésie, tout en soutenant le langage commun, parlé, comme idéal littéraire, bien au-dessus des jeux rhétoriques caractéristiques d'une littérature plus « écrite ». Cernuda détourne donc le sens stylistique baroque du mot dans le texte d'Eliot pour en accentuer ses dimensions intellectuelles et linguistiques les plus « communes »²⁵.

En conclusion, le sens rhétorique de la « pensée » d'Eliot ne disparaît pas complètement dans l'essai de Cernuda, qui cependant prend le mot « métaphysique » dans un sens méditatif, éthique ou réflexif. C'est le seul sens gardé par Valente et par Biedma, qui le synthétisent dans une nouvelle *compositio loci*, où les composantes rhétoriques de la notion sont déjà passées au deuxième rang. La trace de l'œuvre de

23. José Ángel Valente, «Luis Cernuda y la poesía de la meditación» [1962], p. 111-123.

V. Philip W. Silver et José Teruel, *Cinco lecturas de Luis Cernuda...*, p. 9-12. L'«*espiritualidad*» de la poésie baroque anglaise avait été mise en relief par Maurice Molho, *Poetas ingleses metafísicos del siglo XVII* [1948], Barcelona, Seix Barral, 1970, p. 11-39.

24. Selon Biedma, les textes de *Ocnos*, «unos evocan experiencias vividas durante los años de exilio, otros son más bien divagaciones con "resonancia intelectual pero con regusto poético", según él dice» («Luis Cernuda y la expresión poética en prosa» [1977], p. 326-327).

V. Luis Cernuda, «Historial de un libro» [1958], p. 648-649 ; James Valender, *Cernuda y el poema en prosa*, London, Tamesis Books, 1984, p. 37-48.

25. Luis Cernuda, «Tres poetas metafísicos» [1946] et «Tres poemas ingleses» [1958].

Luis Cernuda sur la critique de Gil de Biedma est donc profonde, même si celui-ci interprète cette connexion comme le résultat d'une fascination partagée pour la poésie « réflexive » d'Eliot²⁶.

13.5 ÉNONCÉ ET ÉNONCIATION

Revenons à présent à la double condition que Gil de Biedma exigeait du discours poétique, l'expression des emblèmes sacrés de l'identité personnelle jointe à la manifestation simultanée de leurs limitations – cette « *imposible propensión al mito* » avouée dans le poème « Infancia y confesiones ». Il semblerait qu'un des principaux mécanismes de cette relativisation du sens mythique du poème consiste en un déplacement du noyau sémantique du texte de l'énoncé vers le processus même de son énonciation, du message vers les contextes du message, déplacement qui se trouve en rapport avec une économie linguistique de type oral et existentiel. Ce principe, pleinement opérant dans sa méthodologie critique, éclaire de manière suggestive certains aspects de son travail d'écrivain.

Dans la poésie de Jorge Guillén, nous l'avons vu, la confrontation du sujet et de l'objet configure le texte comme une quête, comme une tentative ou un projet de « reconnaissance », où le locuteur affronte son objet en essayant de l'absorber dans un réseau de relations de sens. Ainsi, par exemple, dans le poème de *Cántico* « Ces coteaux » (« Esos cerros ») :

Pureté, solitude ? Là. Des gris,
 Gris intacts, souverainement légers,
 Que même un pied perdu n'a pu surprendre.
 Gris auprès du Néant mélancolique,
 Et beau, que l'air accueille comme une âme,
 Visible à force de rester fidèle
 Au même, à cet unique but : l'attente.
 Être, être, encor plus loin, pour la fumée,
 Ou pour les regards les plus absorbés,
 Un Néant protégé : le gris intact
 Sur tendre aridité de ces coteaux !²⁷

26. « Sé perfectamente lo que le debo a Guillén, lo que le debo a Eliot, lo que le debo a Auden. Me parece que la edad mía –tenía 30 años y mi poesía estaba bastante formada– hace difícil que la de Cernuda fuese una influencia muy profunda. Cuando la gente hace esa asociación, me pone un poco nervioso, pero, en fin. Mi tesis personal es que hay, desde el punto de vista de la formación, una afinidad con él a través de los pasajes meditativos y narrativos de los *Cuatro cuartetos* de Eliot, que, desde que los conocí, es lo que durante años estuve intentando imitar. Y Cernuda era también un fanático de ese libro » (*Conversaciones*, 2002, p. 207-208).

27. « ¿Pureza, soledad? Allí. Son grises. / Grises intactos que ni el pie perdido / Sorprendió, soberanamente leves. / Grises junto a la Nada melancólica, / Bella, que el aire acoge como un alma, / Visible de tan fiel a un fin: la espera. / ¡Ser, ser, y aun más

Si la poésie de Guillén peut être qualifiée d'« intellectuelle », écrit Biedma, c'est moins en raison des jeux de contraste de certains termes abstraits – comme ici l'« être » et le « néant » – que comme conséquence d'une sorte de lutte dramatique de l'esprit pour saisir les significations de ses objets. La poésie de Guillén est intellectuelle simplement parce qu'elle utilise les mots pour penser, pour une pensée qui est quelque chose de courant, une « activité immédiate ». Biedma avance la classification de « poèmes de l'objet » pour les textes qui, comme «Desnudo», «Naturaleza viva» ou «Esos cerros», proposent au lecteur le jeu d'assumer le regard observateur du personnage lyrique sur les choses du monde, et cette exaltation d'« être et de se sentir être » qui en est la conséquence²⁸.

Or, si dans le *Cántico* de 1928, la voix du poème demeure la plupart du temps implicite dans l'exploration d'un objet énigmatique, comme si le personnage était absorbé ou subjugué par la contemplation des « merveilles concrètes » qu'il chante, Biedma fait remarquer que, dans l'évolution des formes discursives de *Cántico*, le locuteur du poème devient de plus en plus explicite, et gagne du terrain par rapport aux objets qui constituent son thème. Il manifeste une préférence pour les poèmes de *Cántico* situés dans un juste milieu, où le centre d'intérêt du discours oscille entre celui qui contemple et ce qui est contemplé, faisant des va-et-vient du pôle de l'énonciation au pôle de l'énoncé. Selon le poète, l'excellence de ce type de textes provient de l'alternance ou de la coexistence efficaces des impressions sensorielles et des spéculations mentales, de l'«*inmediatez*» et de la «*reflexión*»²⁹.

Qu'en est-il de cette structure discursive dans la poésie de Gil de Biedma ? On a souvent souligné la présence d'une modulation ironique qui atténue et corrige la force émotionnelle du poème. Les réfè-

remota, para el humo, / Para los ojos de los más absorbos, / Una Nada amparada: gris intacto / Sobre tierna aridez, gris de esos cerros! (cité par J.G.B., «*Cántico*»: *el mundo y la poesía*... [1960], p. 180 ; «*Cantique*, traduction fragmentaire » par Paul Verdevoye, dans *Homenaje a Jorge Guillén*, p. 66).

28. «Ocurre así que aunque en toda poesía hay una apreciable cantidad de pensamiento –la poesía es antes que nada una actividad intelectual–, el análisis conceptual de ese pensamiento no suele llevar a ningún sitio. Puesto que Guillén no parte de un concepto, sino del hecho de ser y de sentirse ser, la ambigüedad que trae aparejada la formulación idiomática de su pensamiento constituye la raíz misma de su visión poética, lo que hace de ella algo emocionante y vivo» («*Cántico*»: *el mundo y la poesía*... [1960], p. 94). «De modo parecido a como ocurre en *Naturaleza viva*, vemos aquí toda una constelación de significaciones convocada al conjuro de la visión de ese color gris, sobre el cual volvemos a la postre en un final intento por determinar en qué consista su calidad única. Ahora bien, ésta reside en el hecho de ser el gris propio de la cosa contemplada y, a la vez, de constituirla en el particular objeto de nuestra contemplación –“gris de esos cerros”. El poema entero camina flechado hacia esa constatación final, con la cual queda cerrado el itinerario discursivo que la interrogación iniciará» (*ibid.*, p. 181).

29. *Ibid.*, p. 172-173.

rences littéraires, les subversions lexicales ou les parodies stylistiques insérées dans des textes comme «Años triunfales» ou «Noche triste de octubre, 1959» doublent le discours du locuteur, ouvrant des perspectives qui sont source d'effets esthétiques et réflexifs. Mais la distance créée par l'ironie peut également s'analyser en fonction de l'équilibre instable du sujet, de l'objet et de leurs circonstances dans la structure énonciative du poème, que le poète semble avoir découverte chez Guillén. Dans *Las Personas del verbo*, c'est souvent l'emphase conférée aux circonstances de l'énonciation qui prend à sa charge la relativisation de la sacralité du sujet et de l'objet, les gardant associés, comme dans les productions orales, aux coordonnées variables de l'actualité, pour ainsi éviter leur stagnation.

Ce qui implique un nouvel équilibre des forces du texte, dans lequel énoncé et énonciation échangent quelques-unes de leurs fonctions. Dans les poèmes de Biedma, le locuteur et les circonstances d'énonciation – deux facteurs souvent tacites, inexprimés – sont verbalisés, devenant ainsi une partie explicite de l'énoncé, et même le thème central du texte. D'une part, le sujet poétique, qui regarde les choses sans jamais oublier de « se regarder les regardant », peut se transformer en objet du poème, en y introduisant une pluralité inquiétante. D'autre part, la verbalisation des circonstances de l'énonciation, du genre discursif et des stéréotypes thématiques qu'on utilise, c'est-à-dire l'énonciation des « lieux » du poème, passe au premier plan de la structure lyrique. Le texte qui illustre le mieux cette technique est « Au nom d'aujourd'hui » («En el nombre de hoy»), le premier poème de *Moralidades*, un texte vide du point de vue sémantique – comme l'indique déjà son titre – dans lequel le vrai sujet n'est autre que l'action d'énoncer³⁰.

L'ironie de la poésie de Gil de Biedma peut s'interpréter, dans cette perspective, comme une explicitation délibérée de sa texture conventionnelle – ce qui renvoie à la dialectique du général et du particulier abordée plus haut. Notons d'abord que cette tactique peut s'appliquer à la représentation du sujet locuteur, parce que la menace du topique plane constamment sur le moi. La relativisation circonstancielle des emblèmes sacrés de l'identité ne réussit pas à échapper à sa

30. Voici les premiers vers du poème : «En el nombre de hoy, veintiséis / de abril y mil novecientos / cincuenta y nueve, domingo / de nubes con sol, a las tres / –según sentencia del tiempo– / de la tarde en que doy principio / a este ejercicio en pronombre primero / del singular, indicativo, / y asimismo en el nombre del pájaro / y de la espuma del almendro, / del mundo, en fin, que habitamos, / voy a deciros lo que entiendo. / Pero antes de ir adelante / desde esta página quiero / enviar un saludo a mis padres / que no me estarán leyendo» («En el nombre de hoy» [1966], p. 153).

Sur les autoréférences au discours et à ses destinataires comme indice à l'écrit de la modalisation orale du texte, v. Paul Zumthor, *La Lettre et la Voix*, 1987, p. 183-186, 225-244 et 293.

condition ultime de représentation ; c'est-à-dire que le prix à payer pour la libération cathartique du monde sacré peut se transformer ainsi en soupçon de banalité. La recherche d'images rédemptrices et à la fois circonstanciées, sous contrôle, finit par trébucher sur un répertoire trop connu, insuffisamment « autre », et pas toujours apprécié. La pluralité conflictuelle d'identités sur laquelle débouche la poésie de Biedma paraît ainsi la conséquence inévitable de son point de départ, une issue de secours qui se transforme en fuite en avant, toujours provisoire³¹.

Malgré tout, ce sujet pluriel, interminablement déchiré entre la sacralité et la platitude, pourra recourir à l'expédient des aveux, c'est-à-dire devenir objet d'énonciation et trouver ainsi un moyen de se rédimier, et même de se sacraliser à nouveau pour retrouver force et originalité. Il en va de même pour les structures spatio-temporelles du poème. La mention explicite des « lieux » – psychologiques, génériques et scénographiques – du texte est fréquente dans *Las Personas del verbo*, par exemple dans la série d'« imitations » littéraires dont l'une consiste en sa présentation (originale) comme convention, comme formule répétée. On recherche dans l'énonciation du lieu du poème, dans l'explicitation de ses structures topiques, le procédé qui permettrait de justifier son originalité, de le singulariser. « Je ne serai plus jamais jeune » (« No volveré a ser joven »), inclus dans *Poemas póstumos*, permet d'illustrer cette tactique :

Que la vie est chose sérieuse,
on ne le comprend qu'un peu trop tard
– moi je voulais, comme tous les jeunes,
cette vie-là, l'emporter avec moi.

Laisser des traces, je le voulais,
et partir au milieu d'ovations
– vieillir, mourir, n'étaient

31. Parlant de la culture de masse, Biedma décrit l'ironie comme le revers du lieu commun : « *Camp* es el deliberado tratamiento por el autor de los elementos referenciales y temáticos de su obra [...] como meras categorías de orden formal, como género literario, como cláusulas de estilo en las que el autor sólo participa irónicamente, haciéndole al lector un guiño de sobreentendido. Si el guiño no lo capta, si no entra en la complicidad del juego, si se toma en serio eso que se suele llamar “el fondo”, no entenderá ni disfrutará nada. Por el otro lado, el lector o el espectador pueden jugar al juego por su propia cuenta y convertir en *camp* algo que no lo era » (*Conversaciones*, 2002, p. 94-95). En 1956, il écrit à Gabriel Ferrater à propos d'un poème : « A veces me parece bueno y a veces me parece *pompier* y a veces me parece las dos cosas –eso sí que es verdaderamente peligroso, porque lo *pompier* es en el fondo lo que nos gusta a todos y si nos sale bien... » (Gabriel Ferrater, « Correspondència amb J.G.B. (1955-1964) », p. 363).

Sur la « complacencia en el degradamiento, en la corrosión, que singulariza a la voz que dice yo » chez Biedma, v. Francisco Rico, *Primera cuarentena*, Barcelona, El festín de Esopo, 1982, p. 136 ; José Olivio Jiménez, « Borrar, borrarse: la escritura poética de J.G.B. », *Revista Hispánica Moderna*, XLIX, 2, 1996, p. 341-350.

que les dimensions du théâtre.

Mais le temps a passé
et la déplaisante vérité éclate :
vieillir, mourir,
c'est le seul argument du spectacle.³²

Le point de départ du poème est une comparaison typique de la vie et du théâtre. Le développement des implications inhérentes à cette association donne au poème une qualité surprenante, car « l'argument de l'œuvre » – Biedma récupère ici le titre de l'essai de Guillén – échange des fonctions avec le *setting* scénique sur laquelle celle-ci est représentée. Ce que l'on croyait être la matière du poème, n'est finalement que le décor ; et l'arrière-plan de la scène, auquel on ne faisait guère attention, le véritable axe de l'action. Le thème de l'œuvre n'est autre que l'espace théâtral dans lequel celle-ci se représentait, les circonstances de la représentation, auparavant inaperçues. Les valeurs éthiques et méditatives attribuées au poème sont dans ce mouvement de découverte, de révélation : la personne qui parle arrive finalement à se voir elle-même sous un autre jour, dans une relation significative insoupçonnée.

L'objet consacré dans le poème reste ainsi circonscrit à la situation dans laquelle il se manifeste, au profil particulier avec lequel le sujet énonciateur le perçoit et le comprend *hic et nunc*. C'est cet équilibre tendu entre sujet, objet et circonstances qui attira l'attention du poète sur la forme du monologue dramatique. Selon l'étude déjà citée de Robert Langbaum, auquel Biedma a recours si souvent, le personnage du monologue dramatique manque de contrôle sur le sens de son discours. Dans sa confrontation avec une situation ou avec un objet, le personnage, sans se penser et sans se dire, se révèle de manière indirecte. D'une certaine façon, les lecteurs en savent plus sur celui qui parle que le locuteur lui-même. Ils peuvent par conséquent établir une série d'équivalences de sens qui lui échappent. Bien que chez Gil de Biedma le monologue dramatique s'applique aux « personnes » intérieures, plutôt qu'à des tiers personnages, comme il est courant chez Browning, la présentation de sujet et objet « en situation » a pour conséquence une prédominance de la signification indirecte ou symbolique. Selon Gil de Biedma, le poème n'est pas tant ce qui se dit mais ce qui s'y passe, c'est-à-dire son interprétation « dramatique » dans l'esprit des destinataires du texte³³.

32. «Que la vida iba en serio / uno lo empieza a comprender más tarde / –como todos los jóvenes, yo vine / a llevarme la vida por delante. // Dejar huella quería / y marcharme entre aplausos / –envejecer, morir, eran tan sólo / las dimensiones del teatro. // Pero ha pasado el tiempo / y la verdad desagradable asoma: / envejecer, morir, / es el único argumento de la obra» («No volveré a ser joven» [1968]).

33. «Se trata de dar al poema una validez objetiva que no está en función de lo que en él se dice, sino de lo que en él está ocurriendo» («Como en sí mismo, al fin» [1977],

Pour conclure, il faut remarquer que dans «No volveré a ser joven», le lieu où l'action se déroule n'est en réalité que sa propre durée. Les circonstances de la scène, bien que de nature spatiale, font plutôt référence au temps même, qui est le thème ultime de sa poésie, selon les déclarations de l'auteur. La structure de références spatiales dévoile ainsi une valeur indirecte, secondaire, ce qui suggère que l'apparence vraisemblable ou réaliste de la poésie de Gil de Biedma est avant tout apparence, et que son véritable argument se trouve au moyen d'autres clés³⁴. La relativité des visions sacrées du poème à l'énonciation de leurs circonstances serait ainsi précisément le dispositif qui permet de revisiter, dans un cadre novateur, l'héritage de la poésie symboliste, que Biedma avait déjà trouvé chez ses prédécesseurs immédiats.

En résumé, la verbalisation des circonstances d'énonciation – les genres de discours employés, les lieux où se situe la voix poétique – confère aux textes de Biedma une allure narrative, vraisemblable, «réaliste». Or, la nouvelle dimension sémantique des coordonnées du discours devient ainsi susceptible de manipulation, de fictionnalisation, d'ironie. Cette autodésignation de la voix qui parle injecte dans les circonstances du texte une vraie-fausse dimension sémantique, projetant les énoncés sur une scène fictionnelle dans laquelle il est difficile de distinguer acteurs et personnages, écrits et voix.

p. 342) ; *"The general idea emerges as an inference only, and is never identical with what the speaker says"* ; *"We understand the speaker's point of view not through his description of it but indirectly, through seeing what he sees while judging the limitations and distortions of what he sees. The result is that we understand, if not more, at least something other than the speaker understands, and the meaning is conveyed as much by what the speaker conceals and distorts as by what he reveals"* (Robert Langbaum, *The Poetry of Experience*, p. 140 et 146).

Voir aussi J.G.B., *La Voz de J.G.B.*, Madrid, PRE, 2001, p. 35-37.

34. V. Luis Beltrán Almería, «Tiempo y espacio en la lírica: el caso de J.G.B.», *Epos. Revista de Filología*, 10, 1994, p. 299-319. Sur le poème «De aquí a la eternidad», v. Francisco Rico, «Prolegómenos a un poema de J.G.B.» [1986].

ÉCRITURE ET FICTION

Les personnes du poème. — Poésie et vérité : sur l'hypocrisie du lecteur.
 — Unité : composition, lecture, mémoire. — Codes graphiques, signes diacritiques, tons. — Devenir ce que l'on est : pour une poétique du faux.
 — Fleurs en papier (chanson finale).

Comme compensation aux limites de la vie, la poésie offre la possibilité d'une multiplication imaginaire grâce à l'invention de « personnes ». Ces autres *je* lyriques s'inscrivent dans des circonstances où se déroule la trajectoire de la subjectivité. Mais les personnes du poème symbolisent le sujet de manière ambivalente. Leur qualité de fiction leur permet une double relation d'appartenance et d'éloignement par rapport à la personne qu'elles représentent. C'est ainsi qu'elles construisent le sujet auquel elles se réfèrent sans jamais s'identifier à lui – sauf peut-être au travers d'une relation de *négation*, de distance.

Dans les essais de Gil de Biedma, ces personnes sont souvent décrites comme des « voix », même si elles n'évoluent que sur l'espace de l'écriture, elle-même une représentation de la voix qui, dans plus d'un sens, relève du domaine de la fiction. Les interférences entre l'économie linguistique orale et les technologies graphiques dévoilent ainsi la fluctuation des textes de Biedma entre deux mondes verbaux différents, pas toujours incompatibles même si leur conjugaison amène à des paradoxes, et même à des contradictions remarquables. Plusieurs réflexions autour du poème comme objet graphique, et les notions de « ton » et d'« unité » de l'œuvre, manifestent ainsi une double expérience du langage. Dans les textes de Biedma, aucune de ces deux dimensions, orale et écrite, du langage ne peut se comprendre en profondeur que si elle est regardée dans le miroir de l'autre.

Les considérations antérieures prennent tout leur relief lorsqu'elles sont appliquées à l'analyse de son œuvre poétique. L'énonciation critique des circonstances de la voix du poème se découvre ainsi comme le noyau générateur de sa production, et cela tant dans les textes de *Las Personas del verbo* que dans les proses rétrospectives du *Retrato del artista en 1956*, que l'on peut considérer comme le testament littéraire de l'écrivain. Dans ces deux modalités, l'explicitation de la situation dans laquelle se trouve la voix ne peut se développer qu'en fonction d'une trajectoire ambiguë dans laquelle la délimitation des frontières entre le réel et l'imaginaire, entre la critique et la poésie, devient une distinction sinon impossible, tout du moins sans importance.

14.1 LES PERSONNES DU POÈME

La poésie de Gil de Biedma est souvent qualifiée de narrative. Dans le prologue à une anthologie de « poésie sociale » de 1965, l'auteur avait déjà dit vouloir dépasser une poésie ressentie comme trop lyrique, subjective ou sentimentale. À partir de son premier recueil, l'écrivain prétend rompre avec les idéaux symbolistes d'universalité et d'impersonnalité de la matière lyrique en cultivant une poésie « commune », modérément subjective, ancrée en un lieu et en un temps particuliers que les lecteurs puissent reconnaître. Un tel programme exige une rénovation linguistique, et notamment l'abandon de cette exigence de « communion » typique de la tradition symboliste, au bénéfice d'une attitude *dialogique*, moins solennelle et plus pratique. Or, une telle transformation implique le rapprochement des genres poétiques avec les tactiques propres au récit, moins propices à l'identification automatique du lecteur avec les voix qui habitent le texte. Dans ce sens, Gil de Biedma note l'absence, dans la littérature de son temps, des modes poétiques satiriques, humoristiques, et même didactiques, tels qu'on peut les trouver, par exemple, dans *Moralidades* (1966), son deuxième recueil. Une brève note à propos du précédent, *Compañeros de viaje* (1959), réfléchit aussi sur l'intérêt de transposer les astuces de la technique du récit dans le discours lyrique, substituant une disposition narrative à la structure thématique qui distingue le poème ¹.

1. «El novelista, en efecto, dispone de una variedad de personajes, con ninguno de los cuales necesariamente le identificamos. Por el contrario, en la poesía moderna [...] es casi inevitable asumir que la primera persona del poema, la voz que habla, es el poeta mismo. Y lo que esa voz pide al lector es, antes que nada, que comulgue con ella, que incondicionalmente –mientras dure la lectura del poema– la tome por suya. Pues bien, es esa comunión [...] lo que la poesía que a mí me interesa se esfuerza muchas veces por evitar. Para ello, el poeta debe situarse a una cierta distancia de su lector –de su interlocutor– y a una cierta distancia de sí mismo: exactamente las mismas que cuando comunica socialmente, personalmente, con otros hombres. En pocas palabras finales: a menudo, la poesía que yo aspiro a hacer no es comunión, sino conversación, diálogo» («Poética» [1965], p. 989 ; v. *Retrato del artista...*, 1991, p. 204).

Dans le panorama littéraire des années cinquante et soixante, l'attention accordée par Biedma aux personnages du poème – donc aux circonstances dans lesquelles se situe la voix qui parle – suppose une rénovation générique dans la mesure où l'interprétation du texte dépend désormais de la personne particulière qui l'énonce, et que celle-ci n'est plus le *je* solennel et pontifiant de la tradition symboliste ou de la poésie politique. Tout énoncé est à présent sujet à critique, car il ne sera valable qu'en fonction du moment et du lieu de son énonciation, c'est-à-dire du personnage qui le dit. Il s'agit d'une stratégie de filiation orale, méfiante envers les valeurs absolues de l'écriture et de ses conventions. Biedma fait de ce programme de relativisation du texte à la personne qui l'énonce – et même, comme dans le cas de la poésie de Cernuda, à celle qui l'*écrit* – la pierre de touche de la modernité en poésie, et tout particulièrement dans le contexte espagnol, un milieu « prémoderne » et aux fortes tendances dogmatiques :

Prendre ce qui est dit dans un poème pour une proposition générique à validité constante dans n'importe quelle situation : voici ce qui est typique parmi les Espagnols. Car les Espagnols sont des gens de l'Ancien Régime, des gens qui n'ont pas vraiment vécu une révolution romantique, des gens archaïques. Nous sommes des Tridentins, et nous prenons tout comme si c'était le Père théologien Vitoria qui le disait. À remarquer cependant que, si un personnage de roman dit quelque chose, personne ne le prendra pour une affirmation générique. Pourquoi, si c'est un poète qui le dit, les lecteurs devraient-ils le prendre pour une affirmation générique ?²

Mais à la différence de ce qui se passe dans d'autres types de production verbale, les circonstances d'énonciation du texte poétique sont doubles, à la fois réelles et fictives – voire parfois même trompeuses. Une ambiguïté stimulante est ainsi introduite dans le processus d'interprétation. L'idée des « masques » est apparue tôt dans les écrits de Biedma. Elle vient d'Eliot, qui avait déjà fait remarquer la pauvreté et l'imprécision de l'adjectif « lyrique » appliqué à la poésie. Dans un essai de 1953, il distinguait dans le discours poétique trois voix en alternance, qui doivent être équitablement prises en compte : la voix du monologue, la voix de l'allocution publique et la voix des textes dramatiques, appartenant à des personnages imaginaires³. Dans son prologue

2. «El tomar lo que en un poema se dice como una proposición genérica, válida en cualquier situación, es típico de españoles, porque los españoles son gente del Antiguo Régimen, gente que realmente no ha vivido una revolución romántica, gente arcaica; somos gente tridentina, y todo lo tomamos como si lo dijese el Padre Vitoria. [...] Lo curioso es que, si un personaje de una novela dice algo, nadie lo toma por una afirmación genérica. ¿Por qué, si lo dice un poeta, lo tiene que tomar el lector por una afirmación genérica?» («Sobre el hábito de la literatura...» [1976], p. 249-250).

3. T.S. Eliot, "The three voices of poetry" [1953], *On Poetry and Poets*, London, Faber & Faber, 1969, p. 89-102.

à la traduction de *The Uses of Poetry*, Biedma reprend cette idée, associée à la conviction de l'importance des éléments conventionnels et génériques en poésie, ce qui constitue une attaque contre l'expression individuelle et unique prônée par les stylisticiens. Dans d'autres textes, l'accent est également mis sur le caractère *imaginare* du discours poétique : comme le suggérerait Keats, la note caractéristique du poète est sa « disponibilité », voire, comme il est dit dans le *Retrato del artista en 1956*, sa nature protéenne, son «*camaleonismo*»⁴.

On trouve des expositions plus détaillées dans deux essais de 1984, centrés sur les modes d'énonciation du poème. Dans un travail tardif sur la poésie d'Eliot, Gil de Biedma note quelques faiblesses dans la classification des personnes poétiques dans les essais de l'Anglo-Saxon. Selon lui, il est difficile de définir avec exactitude les frontières entre le langage public et le langage privé, parce que le masque n'est pas seulement un instrument dont on se sert pour parler en public, il est utilisé aussi pour la conversation privée, et même pour les réflexions intimes. Dans le sillage d'Eliot, il suggère que l'intérêt d'un poème repose parfois non sur la voix qui interpelle les récepteurs, mais sur les autres voix également présentes dans le texte. Le lecteur apparaît ainsi comme une sorte de voyeur, quelqu'un qui écouterait, caché derrière une porte, des mots qui ne lui sont pas adressés⁵.

14.2 POÉSIE ET VÉRITÉ : SUR L'HYPOCRISIE DU LECTEUR

La capacité de fiction dramatique devient donc chez Gil de Biedma un critère essentiel pour l'interprétation et l'appréciation de la poésie. C'est pourquoi il est d'autant plus frappant que ce principe coexiste et alterne avec une perspective radicalement opposée, caractérisée par la valeur expressive et de témoignage du poème, en relation avec la personne réelle de son auteur. Il ne faut pas voir là tout simplement une preuve d'ironie romantique, de recherche paradoxale de la conciliation des contraires. En fait, cette apparente contradiction n'est qu'une conséquence des attitudes linguistiques « circonstancielles » que nous sommes en train d'examiner. Dans le réseau de relations que l'énoncé entretient avec son contexte d'énonciation, les circonstances secondes de son énonciation *réelle* se greffent sur celles de son

4. «[E]l poeta trabaja la mayor parte de las veces sobre emociones *posibles* y [...] las suyas propias sólo entran en el poema (tras un proceso de despersonalización más o menos acabado) como emociones contempladas, no como emociones sentidas» («Prólogo» à T.S. Eliot, *Función de la poesía*..., 1955, p. 18 ; citation de *Retrato del artista*..., 1991, p. 124).

5. «El encanto y la emoción de estos poemas a menudo estriban en el placer de captar un retintín, en aquello que precisamente a nosotros se nos dice, que no va por nosotros. Se cuenta una viva historia que no está en la letra sino en la melodía, diría yo, retorciendo unos célebres versos de Machado» («*Four Quartets*» [1984], p. 1060).

premier cadre, purement fictionnel. C'est pour cette raison que Biedma peut juger qu'en dépit des vertus rythmiques, linguistiques et métaphoriques des poèmes d'Ezra Pound, *Hommage to Sextus Propertius* est un texte puéril, «ñoño»; et qu'il trouve dans l'œuvre d'Alfonso Costafreda, qui ne finit pas son dernier projet, *Suicidios y otras muertas*, une fusion excessive entre biographie et littérature. Les règles du jeu poétique, et en particulier cette convention essentielle qui établit l'autonomie de l'énoncé fictionnel par rapport à son contexte primitif et original de production, peuvent ainsi rester éventuellement en suspens. Le schéma second dans lequel l'œuvre apparaît incluse dans la circonstance réelle de l'auteur parvient quelquefois à se superposer à ses règles primaires⁶.

Les interférences entre cadre de fiction et circonstances expressives dans les processus d'interprétation reçoivent plus d'attention dans les études sur les œuvres de Luis Cernuda et de Jorge Guillén. L'emphase mise sur les qualités fictionnelles de la poésie est plus grande dans le travail sur Guillén que dans les essais, tardifs, qui portent sur Cernuda, où l'écrivain barcelonais développe une conception du poème davantage centrée sur ses dimensions expressives. Des textes hétérogènes de *Cántico*, Biedma avait souligné les qualités les plus dramatiques. C'est une entité conventionnellement fictionnelle qui rend possible l'intensité du cantique : la plénitude dramatique de la rencontre du sujet avec le monde provient de son évolution dans un milieu «*imaginadamente real*», celui de la «première personne du verbe». C'est pourquoi l'affaiblissement de la fiction dans les formes tardives de *Cántico*, soit à cause du recours aux mythes et emblèmes littéraires, comme dans «Noche del caballero», soit à cause de la transformation de la voix qui parle en celle de l'écrivain lui-même, suppose une perte de qualité⁷.

6. Selon Biedma, Pound «Jamás consigue convencernos de lo que Propercio nos convence, incluso en la traducción más insípida: de la inmediata, exaltante y degradante realidad de su pasión por Cintia. Propercio nos deja la impresión de un hombre adulto que sabe de qué habla; Pound, la de un adolescente imaginativo que se inspira en libros y en estampas para narrarse a sí mismo fantasías eróticas. Bajo el impecable desenfado verbal adivinamos algo de irreal y frígido» («Imagen postrera de Ezra Pound» [1973], p. 291).

V. «Después de la muerte de Alfonso Costafreda» [1974], p. 237.

7. «[E]se pensar, a cuya transposición el poeta se aplica, no es sin más el suyo propio: lo que en el poema pasa, y lo que el poema dice, no es pertinente a la situación y a las ideas de Jorge Guillén en el acto de escribir, sino del ámbito imaginadamente real desde el que nos habla la primera persona del singular. El poema es la actualización del pensar inmediato de su protagonista.» «Entre protagonista y lector se interpone ahora el poeta, y lo que se nos pide no es ya que nos subroguemos en la particular actividad de aquél, sino que asumamos las ideas y opiniones de éste. Así sucede que la situación de hecho se convierte en mera figuración ilustrativa, que el poeta no tiene el menor inconveniente en

Mais le principe de la fiction est plus aisé à appliquer à la poésie de Guillén qu'à celle de Cernuda. Dans son premier essai de 1962, Biedma avait déjà souligné l'essentielle connexion entre l'œuvre et la vie chez le poète exilé au Mexique. *La Realidad y el deseo* est une œuvre d'« expérience » commune, où il n'y a plus de coïncidence entre le fond et la forme, et où n'importe quel vécu peut être canalisé à travers des genres discursifs hétérogènes. La valeur référentielle ou de témoignage de textes comme *Variaciones sobre tema mexicano*, qui tournent autour des amours tardives du poète, peut parfois incommoder le lecteur⁸. En effet, dans les dernières lignes de «Historial de un libro», Cernuda avait lui-même observé que l'absence de dimension fictionnelle dans son œuvre pouvait lui être légitimement reprochée, mais il s'agissait sans doute pour lui d'octroyer une plus grande réalité au poème qu'à la vie, puisqu'il affirmait ensuite, dans le sillage de Goethe, que ce n'est pas l'homme qui fait le poème, mais le poème qui fait l'homme⁹. En fait, la dialectique du réel et de l'imaginaire dans les genres lyriques est un vieux problème de la théorie littéraire. La distinction entre réalité et fiction paraît plus confuse en poésie que dans d'autres types de discours littéraire, peut-être à cause de l'articulation du texte autour d'une instance instable : le pronom *je*. C'est l'une des raisons pour lesquelles la position de Jorge Guillén à ce sujet est fort différente de celle de Cernuda¹⁰. Dans son dernier essai sur Cernuda, Gil de Biedma justifiait la démesure anachronique du personnage de *La Realidad y el deseo* grâce à une série

dejar a un lado siempre que lo estima oportuno» («*Cántico*»: *el mundo y la poesía...* [1960], p. 166 et 187).

V. James Valender, «Introducción», 2010, p. 45-49.

8. «El ejemplo de Luis Cernuda» [1962], p. 71 ; «Luis Cernuda y la expresión poética en prosa» [1977], p. 329.

9. C'est, selon Cernuda, «una de las objeciones más serias que pueden hacerse a mi trabajo: la de que no siempre he sabido, o podido, mantener la distancia entre el hombre que sufre y el poeta que crea.» Cependant, le but de cet essai est de «considerar, en la perspectiva del tiempo, mi trabajo. Para ver, no tanto cómo hice mis poemas, sino, como decía Goethe, cómo me hicieron ellos a mí» («Historial de un libro» [1958], p. 660).

V. Túa Blesa, «Circulaciones», dans José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carballo (eds.), *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)*, Madrid, Visor, 2000, p. 41-52.

10. On le voit par exemple dans cette lettre à sa femme, Germaine Cahen, à propos du poème «Salvación de la primavera» : «[N]o hay *biografía*... En nuestro poema, aunque sea nuestro, y personalísimo, todo tiene –o aspira a tener– un valor general, impersonal y como genérico –el hombre, la mujer, el amor– que excluye toda confidencia. O muchas ilusiones me hago, o todo ello no consiste más que en el *nivel* poético... Y como, en fin, ya siento fuera y como un *objeto* independiente esa poesía, ningún escrúpulo de reserva se me ocurre. Pero toda esta perspectiva –que es la impersonal y pública– no impide que haya además aparte, otro punto de mira: el privadísimo nuestro» (cité par Biruté Ciplijauskaitė, «Atisbos de Góngora en *Cántico*», dans Kay M. Sibbald (ed.), *Guillén at McGill*, Ottawa, Dovehouse, 1996, p. 55).

V. Paul Zumthor, «Le *je* de la chanson et le moi du poète», *Langue, texte, énigme*, Paris, Seuil, 1975, p. 181-196.

d'arguments déjà examinés. Dans la perspective actuelle, c'est avant tout l'inclusion de la personne dans le personnage, la caractérisation du personnage *comme poète* qui constitue l'élément essentiel de l'argumentaire, car il préserve les qualités fictionnelles de la poésie en même temps qu'il fusionne son cadre fictif et son cadre réel. Selon Biedma, la désignation de la voix qui parle dans les poèmes de Cernuda comme étant celle d'un poète se perçoit déjà dans les textes plus novateurs de *Invocaciones* (1936), ceux dans lesquels l'attention de Cernuda se déplace de la thématique amoureuse à la thématique esthétique, cette autre forme d'impulsion passionnée vers la beauté. Et, bien que Gil de Biedma critique le rapprochement du poète et du personnage dans la poésie de Jorge Guillén, il l'apprécie dans celle de Luis Cernuda dans la mesure où la passion pour la beauté, sous n'importe quelle forme, est au cœur de son travail. La fusion de la fiction poétique et de la réalité s'accomplit ainsi dans la consécration littéraire de l'œuvre : après la mort de l'écrivain, sa vie et sa poésie sont indissolubles. La relecture des textes de Cernuda, à présent abandonnés à eux-mêmes, aboutit à la soudure de la personne et de sa « voix », de l'écrivain et du personnage, dans « l'Éternité » mallarméenne de son œuvre écrite ¹¹.

En conclusion, la défense réalisée par Biedma de la qualité imaginaire de la poésie semble fondée sur une conception romantique de la littérature comme instrument éthique ou moral au service de la construction de la personne. C'est parce que le poème est réel qu'il doit aussi être fictif : le masque devient ainsi un instrument qui renforce la résonance de la propre voix, un dispositif d'éloignement réflexif qui permet au sujet de se représenter en se multipliant. Le jeu avec la fiction est un jeu réel – comme le dit un célèbre poème de *Moralidades*, un jeu qui n'est pas un jeu :

Le jeu de faire des vers
(et qui n'est pas un simple jeu)
est quelque chose qui finit par être
semblable au vice solitaire. ¹²

11. Dans le poème intitulé «Soliloquio del farero», selon Biedma, «advertimos que el autor transfiere al protagonista mucho de su personal vicisitud humana, de su propia historia del corazón; luego percibimos que es el poeta quien habla, no el hombre; finalmente caemos en la cuenta de que no nos está hablando sólo en nombre del poeta Cernuda, sino que el farero simboliza la idea cernudiana del poeta. [...] Hay que ver en ella algo más que una apasionada actitud literaria y un contagio romántico. Interesa señalar cómo la formalización del personaje Cernuda –que esa concepción del poeta trae aparejada desde que comienza a expresarse– se produce al mismo tiempo que un notorio cambio de perspectiva [...]. Así resulta congruente que, en el instante en que deja de primordialmente definirse en términos de su deseo, su personaje se formalice según una cierta concepción del poeta» («Como en sí mismo, al fin» [1977], p. 345-346 ; v. aussi p. 331 et 347).

12. «El juego de hacer versos, / que no es un juego, es algo / que acaba pareciéndose / al vicio solitario» («El juego de hacer versos» [1966], p. 213, trad. William Cliff, J.G.B., *Un corps est le meilleur ami de l'homme*, Monaco, Éd. du Rocher, 2001, p. 146.)

C'est peut-être la raison pour laquelle la poésie peut finir par lasser et désillusionner certains de ses adeptes, et par tomber elle-même en discrédit¹³. Les poètes ne doivent donc pas tromper, du moins pas toujours, ou pas complètement. Tout de même, Gil de Biedma se montre assez tolérant à l'égard de toutes sortes d'histrionismes, pourvu qu'ils s'auto-désignent : un exemple pertinent en est « l'hypocrisie » baudelairienne¹⁴. Mais, ambiguës ou pas, les mises en garde contre les mensonges des poètes ne datent pas d'hier, on le sait bien. Un élément intéressant, dans les textes de Biedma où se pose cette question, est l'association des dangers de la fiction non tant avec la sémantique du texte qu'avec son charme musical. Selon le poète, il faut se méfier de cet envoûtement rythmique qui permet que des faussetés, des platitudes ou des bêtises captent notre attention et passent pour des vérités. Le « tam-tam assourdissant » du rythme transforme le poète en un « possédé » ; et il est donc souhaitable que la prose, définie comme « un bien utilitaire, un instrument social de communication et de précision rationnelle », ne soit pas contaminée par lui¹⁵.

En tout cas, les éléments rythmiques, étroitement liés au versant oral du texte, ajoutent une autre perspective aux réflexions de Biedma autour des phénomènes poétiques. D'où la nécessité d'examiner en détail certains aspects de l'équation « oralité-écriture » telle qu'elle apparaît dans ses essais.

14.3 UNITÉ : COMPOSITION, LECTURE, MÉMOIRE

Le poids de la culture orale est considérable chez Gil de Biedma. L'éditeur et romancier Carlos Barral a rapporté dans ses mémoires les longues soirées consacrées à la conversation, dans lesquelles l'agilité dialectique du poète barcelonais s'était fait remarquer. Biedma lui-même attribua au dialogue un caractère esthétique fondamental, antérieur à la production strictement littéraire, à la « *literatura escrita* »¹⁶.

13. De l'aveu du poète, sa jeunesse passée, « me di cuenta de que todo lo que yo había esperado de la poesía era nulo, no existía y era un puro engaño. [...] Me di cuenta de que el haber hecho poemas que estaban bien no me servía para nada en cuanto a aprecio y estima de mí mismo [...]; es decir, perdí la fe en la poesía como actividad que le ayuda a uno mismo a construirse y a llegar a ser » (*Conversaciones*, 2002, p. 238).

14. « Hacer buenos poemas no es fácil, pero algunos lo consiguen; hacerlos y no engañarse con ellos, ni engañar al lector, sólo lo consiguen poquísimos » (« Emoción y conciencia en Baudelaire » [1961], p. 67).

15. « Emoción y conciencia en Baudelaire » [1961], p. 65 ; « Luis Cernuda y la expresión poética en prosa » [1977], p. 323.

16. « La conversación, estéticamente, es algo mucho más importante que la poesía. Lo que me sigue fascinando, de lo que sigo teniendo ganas es de hablar, de hablar con intenciones estéticas, creando efectos, por divertirme y divertir a los demás. La palabra como hecho estético es algo previo y fundamental para la literatura escrita. Donde no se habla bien es difícil que se escriba bien. Y hablar bien significa hablar de una manera

Mais ce substrat linguistique oral converge avec des habitudes graphiques, dans lesquelles le langage est un objet visuel. La poésie devient ainsi pour Gil de Biedma non seulement une émanation du dialogue ou du chant, mais surtout une prolongation de la *lecture*. La culture écrite n'est donc pas sans conséquence pour les méthodes d'interprétation du poète. Il en fut conscient à des degrés divers, comme son approche imprécise des notions de « ton » et de l'unité du poème en témoigne. D'autres aspects de ses techniques de composition et de correction mettent également à jour une série d'interférences entre les deux versants, oral et écrit, de son économie verbale ¹⁷.

Les modes de composition d'une poésie comme celle de Gil de Biedma, à forte empreinte orale de par son caractère scénique, en même temps que dépendante de procédés de contrôle typiquement graphiques, montrent bien cette ambivalence. Biedma a décrit sa méthode d'écriture dans plusieurs entretiens. L'étape initiale apparaît dominée par la conception générale du poème. Dans cette opération, il reprend les méthodes « intellectuelles » soutenues par Poe dans la *Philosophie de la composition*. À plusieurs reprises, il se vante de connaître à l'avance le nombre de vers d'un poème qu'il n'a pas encore fini d'écrire. La composition est donc régie par des techniques opposées à l'improvisation et à la spontanéité inhérentes à la culture orale (qui possède, elle, des protocoles différents, on y reviendra). Chez Biedma, comme chez Poe, elle est dominée par une « idée du poème », un concept poétique formel et global déterminé par le type d'effet que l'on veut induire sur les lecteurs. Pourtant, dans l'élaboration du texte, la dimension orale ou vocale intervient de manière décisive. C'est à la mémoire auditive que le poète confie un travail, presque inconscient, de correction des ébauches de ses poèmes. Il a décrit ce double processus dans plusieurs entretiens :

Avant de me mettre à écrire, je divisais mentalement le poème en mouvements, comme si c'était une composition musicale. À ce stade, je connaissais déjà le nombre de mouvements du poème et la longueur

divertida, inteligente, coherente y que produzca un efecto estético en los oyentes. Un placer en el hablante» (*Conversaciones*, 2002, p. 128-129).

V. Carlos Barral, *Años de penitencia* [1975], Barcelona, Tusquets, 1990, p. 277-279 ; Guillermo Carnero, *Como en sí mismo...*, p. 5-6.

17. «En el mismo momento en que la poesía se separó del canto [...], en que la poesía empezó a ser escrita y empezó a ser leída, a partir de la imprenta sobre todo, por uno mismo directamente, la separación entre el canto y la poesía se ha hecho cada vez mayor (aunque haya todavía poesía para ser cantada y canto que es poesía y buenas letras de canciones). Eso entraña una diferencia fundamental: hacer poesía se convierte en una actividad no espontánea y derivada precisamente de haberla leído, que es lo mismo que ocurre con la novela» («Leer poesía, escribir poesía» {1983}, p. 1123-1124).

V. *Retrato del artista...*, 1991, p. 186.

verbale approximative que chacun aurait. Après avoir médité sur cela un bon moment, un jour je m'asseyais et, d'un trait, j'écrivais le premier mouvement ; je le lisais et je le déchirais ; ensuite je passais des journées entières à me le remémorer et à l'examiner dans tous les sens. Faire cela comporte l'avantage de permettre de supprimer des vers rythmiquement inutiles ou bien inexpressifs, et dans ce cas l'oubli est une aide précieuse. À partir de cette première version du premier mouvement, je laissais passer quelques jours, en le ruminant, en le modifiant, en lui apportant des variantes, et j'arrivais à une seconde version que je mettais à nouveau par écrit ; je la mémorisais, je la déchirais et je faisais ainsi autant de fois que nécessaire jusqu'à ce qu'apparaisse ce premier mouvement définitif, celui que l'idée du poème exigeait qu'il fût.¹⁸

En dépit d'un premier temps clairement analytique et de l'utilisation auxiliaire des supports graphiques pour les versions préliminaires, c'est à la mémoire verbale auditive que le poète confie un travail soi-disant de « réécriture », qui frôle l'inconscient, et qui n'est pas sans rappeler les « oublis » de Juan Ramón Jiménez, un écrivain duquel Biedma se sent pourtant très éloigné. La technique de correction fondée sur la mémoire est accompagnée, en d'autres occasions, de procédés rythmiques auxiliaires de type corporel, comme il est courant dans les noétiques orales. Biedma dit composer une bonne partie de ses poèmes pendant la réalisation d'activités mécaniques dans lesquelles mémoire et langage récupèrent un mouvement rythmique dont le cadre est pleinement physique¹⁹.

L'empreinte d'une économie linguistique orale peut se percevoir dans d'autres facteurs qui impliquent un éloignement des habitudes plus strictement littéraires, par exemple la préférence de l'assonance à la consonance, ou celle de l'hétérométrie à l'isométrie, dans le but de fuir le retentissement et la monotonie rythmiques ou de marquer une

18. «Antes de ponerme a escribir, dividía mentalmente el poema en movimientos, igual que una composición musical; entonces sabía cuantos movimientos tendría el poema y la longitud verbal básica que cada uno tendría. Una vez que había meditado sobre eso bastante tiempo, un día me sentaba y de un tirón escribía el primer movimiento; lo leía y lo rompía; entonces me pasaba días memorizándolo y dándole vueltas en la cabeza. Esto tiene una gran ventaja porque uno suprime versos que son rítmicamente sobrantes o inexpressivos, y en este caso el olvido ayuda. A partir de esa primera versión del primer movimiento, dejaba pasar unos días, rumiándolo, cambiándolo, variándolo, y llegaba a una segunda versión que ponía otra vez por escrito; la memorizaba, la rompía y seguía así todas las veces que fueran necesarias hasta que finalmente aparecía ese primer movimiento definitivo, como la idea del poema quería que estuviera» (*Conversaciones*, 2002, p. 116-117).

19. «La inmensa mayoría de mis poemas están escritos mentalmente. Y muchos de ellos surgen durante la realización de trabajos manuales como conduciendo el coche, afeitándose, duchándose, etc.» (*ibid.*, p. 86 ; v. aussi p. 130, p. 240). En revanche, d'autres techniques de correction, comme la traduction en langues étrangères, semblent plus marquées par des habitudes graphiques (*ibid.*, p. 121).

distance par rapport à deux éléments typiques de l'écriture. Le choix des rythmes flexibles, plus écoutés que prémédités ou systématisés, est logiquement accompagné par le rapprochement de la langue « parlée ». C'est pourquoi les poèmes de Gil de Biedma incluent éventuellement une série de dissonances étrangères à la versification littéraire. En ce sens, le poète est proche de Juan Ramón Jiménez, et surtout de Luis Cernuda, plus que de Jorge Guillén, un virtuose du « poème vu », qui préférerait une versification consonante. Et pourtant, dans «El juego de hacer versos», avec un clin d'œil ironique à une strophe du *Libro de Alexandre* fondatrice de la métrique littéraire espagnole, Biedma déclare « compter » non pas des syllabes, mais des lignes («*renglones*»), donc des éléments non phonétiques ²⁰.

Jusqu'à quel point la préférence du vers à la prose manifeste-t-il l'influence d'une économie linguistique de type oral dans l'œuvre de Gil de Biedma ? Dans un texte de 1985, le poète avait mis en relief la nature essentiellement « mémorisante » de l'œuvre de Jorge Luis Borges, l'écrivain aveugle. C'est une qualité, on le sait bien, consubstantielle à la poésie orale. Mais Biedma souligne surtout le versant *pratique* de l'œuvre de Borges. Les poèmes de l'Argentine ne cherchent pas les effets de style ou la virtuosité, mais plutôt à rendre compte de sa propre expérience, et à en proposer un agencement significatif qui puisse se garder en mémoire. En vers ou en prose, c'est donc le sens qui prend le dessus sur le précieux :

Ce que j'entends par mémorable en littérature est non seulement ce qui reste emmagasiné dans le *bric-à-brac* de la mémoire mais également ce qui vit dans l'imagination et, en son sein, éclaire l'esquisse d'un sens qui, à part égale, sert de modèle à notre expérience du réel et à notre expérience de l'imaginaire, les réduisant à un ordre, certes précaire, mais nôtre. Cet ordre, inséparable du récit ou du poème qu'il informe, est ce qui donne aux délices verbales une vie imaginaire durable, car sans cet ordre elles ne seraient que ce que Paul Valéry dit un jour de la poésie : astuce des mots, métier. ²¹

20. «Aprender a pensar / en renglones contados / -y no en los sentimientos / con que nos exaltábamos-, / tratar con el idioma / como si fuera mágico / es un buen ejercicio, / que llega a emborracharnos» («El juego de hacer versos» [1966], p. 212-213). Sur la rime et le vers libre, v. *Conversaciones*, 2002, p. 92, 115 et 120.

21. «Por memorable en literatura entiendo aquello que no sólo se almacena en el *bric-à-brac* de la memoria, sino que sigue viviendo en la imaginación, en cuyo seno parece alumbrar las trazas de un sentido que por igual sirve de pauta a nuestra experiencia de lo real y a nuestra experiencia de lo imaginario, reduciéndolas a un orden, todo lo precario que se quiera pero nuestro. Ese orden, inseparable de la narración o del poema al cual informa, es el que da vida imaginativa perdurable a los primores verbales, que sin él no pasarían de ser lo que Paul Valéry dijo una vez que era la poesía: astucia de palabras, oficio» («Presentación de *Los Conjurados* de Borges» [1994], p. 1063). «Lo que a mí me resulta insoportable de la prosa, además de agotadora, es que es imposible componerla mentalmente» (*Conversaciones*, 2002, p. 130).

Les textes brefs et mémorables de Jorge Luis Borges ne sont pas la conséquence de raisons immédiates, comme pourrait l'être la cécité. Derrière les choix littéraires du poète, on trouve une méfiance à l'égard d'une certaine sophistication verbale qui accompagne souvent les produits de l'écriture. La comparaison de Borges avec Valéry est loin d'être fortuite, bien que les réflexions de Gil de Biedma s'inscrivent dans un contexte forcément élogieux – le texte dont il est question fut lu en présence de l'écrivain argentin lors de la présentation publique, à Barcelone, du recueil *Los Conjurados*. Mais à travers la comparaison, Biedma présente les pratiques littéraires de Borges comme l'essence du phénomène poétique, foncièrement lié aux pratiques verbales orales – et aux fonctions mnémoniques, voire didactiques, qui leur sont associées. Cependant, le choix de la brièveté ne dépend pas exclusivement des raisons évoquées. Le principe critique de l'*unité* textuelle, renforcé dans la littérature moderne, constitue un autre facteur non négligeable.

Un poème « clos » est difficilement concevable pour les cultures qui ne connaissent pas l'écriture. Seule la transcription des poésies orales amène progressivement à consolider les idées de clôture, d'unité et d'identité textuelles. Ce n'est que dans la littérature des derniers siècles que l'on arrive à un concept organique du poème comme un tout surdéterminé, dans lequel il ne manque rien et où rien n'est de trop. Le principe est bien présent dans les écrits de Biedma. Pourtant, il n'est pas sans intérêt d'examiner le conflit qui se produit entre l'unité du *poème* (singulier) et l'unité de l'*œuvre* (complète) dans plusieurs de ses textes critiques. Dans la culture moderne, cette double exigence d'unité domine, bien que l'idée d'une œuvre totale ou complète appartienne davantage à la littérature spécialisée, dépendante de l'écriture, et ne corresponde pas à l'expérience poétique primaire ou directe, qui se contente le plus souvent d'une approche partielle ou concrète de tel ou tel texte. Selon Biedma, les poètes ne doivent pas réfléchir sur la poésie comme s'ils étaient des professeurs de belles-lettres ; en revanche, ils sont soumis à l'obligation de se pencher longuement sur leurs poèmes, sur *chacun* d'entre eux. Il s'étend sur cette question à propos d'un problème classique, l'identité littéraire de William Shakespeare, qu'il essaye de transposer à des cas hispaniques :

En poésie, l'unité de valeur est le poème même. Je ne vois pas pourquoi deux poèmes différents devraient être cohérents l'un avec l'autre. Le mythe de l'unité de l'œuvre : voici l'un des vices mentaux que les professeurs de littérature ont induit chez les poètes. L'unité de l'œuvre, de qui que ce soit, fût-ce d'un grand poète, est une conséquence de ses propres limites. Chez l'artiste, ce sont elles qui confèrent de l'unité à son œuvre. D'autre part, je ne crois pas que soit nécessairement un grand auteur celui dont l'œuvre offre une confi-

guration cohérente ; et je crois encore moins qu'un poète soit mineur parce que son œuvre n'est pas cohérente. L'unité, je le répète, est donnée par les limites. La preuve en est la difficulté des attributions, la difficulté que l'on a à attribuer avec certitude tel poème à un poète d'autrefois. Ce qui veut dire que si l'unité était aussi réelle que certains professeurs le disent, attribuer un poème à quelqu'un ne poserait aucun problème. En revanche, il y a des sonnets dont nous ne savons pas s'ils sont de Góngora ou du comte de Villamediana, ou s'ils sont d'un troisième poète de leur groupe. L'unité est un leurre.²²

Le principe de l'unité n'est pas appliqué aux textes de façon homogène. En fait c'est le poème, comme produit dont l'unité est à la fois renforcée par les technologies graphiques et par l'expérience poétique primaire, virtuellement orale, qui est privilégié par Gil de Biedma, souvent méfiant à l'égard de la critique universitaire. Les éléments qui justifient la cohérence et la cohésion de l'ensemble des œuvres d'un auteur, ou d'une période, tels que le style, les thèmes ou la texture, sont implicitement jugés secondaires ou trop abstraits. La préférence de Biedma pour le poème concret, c'est-à-dire pour un usage personnel du texte dans une circonstance particulière, révèle ainsi une approche de la littérature associée à son expérimentation esthétique effective. C'est la raison pour laquelle l'écrivain déclare passer bien plus de temps à reconstruire mentalement des poèmes lus autrefois et à moitié oubliés, que s'adonner à des lectures systématiques, professionnelles ou philologiques, d'une « œuvre complète ». Sa capacité de lecture est donc restreinte, nous dit-il, à des séances de quarante-cinq minutes ; en revanche, sa capacité de remémoration ou de réutilisation des poèmes d'autrui, souvent associée à des activités physiques et quotidiennes, est, d'après son témoignage, presque illimitée²³.

22. «La unidad de valor en poesía es el propio poema. No veo por qué dos poemas distintos tienen que tener coherencia. Ése es uno de los vicios mentales que los profesores de literatura han introducido en los poetas: el mito de la unidad de la obra. La unidad de la obra, de quien sea, incluso de un gran poeta, es una consecuencia de sus limitaciones; son más las limitaciones de un artista las que prestan unidad a su obra. Por otra parte, no creo que sea señal de gran poeta el hecho de que su obra configure una unidad coherente; ni mucho menos lo contrario, que un poeta sea menor porque su obra no es coherente. [...] La unidad, repito, está dada por las limitaciones. La prueba está en la dificultad de las atribuciones, lo difícil que resulta atribuir con certeza un poema a un poeta de otro tiempo. Esto quiere decir que si la unidad fuese tan real como dicen algunos catedráticos, las atribuciones no plantearían ningún problema. En cambio, hay sonetos que no sabemos si son de Góngora o del conde de Villamediana, o si son de un tercer poeta de la escuela. La unidad es una falacia» (*Conversaciones*, 2002, p. 117-118).

23. «Soy incapaz de oír leer poemas a alguien y a mí mismo durante más de media hora, pero soy radicalmente incapaz de leer poesía para mí mismo a solas en mi habitación y en silencio durante más de tres cuartos» ; «la diferencia entre la cantidad de poesía que yo leo en un día y la cantidad de poemas leídos que intervienen en mi vida mental durante el día es enorme. La presencia de poemas, de recuerdos de poemas, en mi vida mental durante el día es casi constante. En la operación de reconstruir mentalmente un poema (intentar cuando,

Cependant, le choix ultime du poème comme unité littéraire fondamentale a été vraisemblablement renforcé par l'écriture. Il suffit de remarquer que toutes les activités poétiques, au sens large, dont il a été question trouvent leur point de départ dans la lecture. À la différence de Juan Ramón Jiménez, Gil de Biedma se dit incapable de corriger ou de réécrire ses poèmes une fois qu'il se trouve éloigné de la situation particulière dans laquelle ils ont été conçus. L'image intérieure de la page imprimée semble donc gouverner ses pratiques verbales, ce qui n'est pas sans rappeler la méthode critique de Jorge Guillén, son premier mentor, dans laquelle le poème isolé et son langage particulier sont devenus la clé de voûte²⁴.

Nous pouvons conclure que, dans la mesure où *Las Personas del verbo* se caractérise par une profonde cohésion globale qui manque précisément aussi bien chez Jiménez que chez Guillén, écrivains prolixes, le poète barcelonais semble être allé bien plus loin que ses prédécesseurs en tout ce qui concerne l'introjection de l'écriture et la conciliation de l'unité du poème et de l'unité de l'œuvre. C'est peut-être la raison pour laquelle Gil de Biedma, à la fin de sa carrière, et au moment où il décide arrêter d'écrire, dépeint l'unité de son œuvre en la transférant à sa personne, devenue figée, comme s'il s'agissait d'un poème trop bien écrit. Ce passage célèbre à juste titre se trouve dans la «Nota autobiográfica» jointe à la deuxième édition, définitive, de *Las Personas del verbo* (1982) :

Peut-être devrais-je ajouter quelque chose sur le fait de ne plus écrire. Beaucoup de gens me le demandent, et je me le demande. Et de me demander pourquoi je n'écris pas, inévitablement conduit à une autre question beaucoup plus effrayante : Pourquoi ai-je écrit ? Car finalement il est plus normal de lire. Les réponses que je préfère sont au nombre de deux. La première, que ma poésie a consisté – sans que je le sache – en une tentative de m'inventer une identité ; or celle-ci une fois inventée, et assumée, je n'arrive plus à m'investir entièrement, comme dans chaque poème que je me mettais à écrire et c'était justement cela qui me passionnait. La seconde, que j'étais dans l'erreur : que je croyais que je voulais être poète, mais que dans le fond je voulais être poème. Et en partie, et par malheur, j'y suis parvenu ; comme n'importe quel poème moyennement bien fait, je manque à présent de liberté intérieure, je suis tout entier nécessité et soumission intrinsèque à ce tyran tourmenté, à ce *Big Brother* insomniaque, omni-

por ejemplo, me falta medio verso, ¿qué decía aquí?, o reescribir con la memoria los poemas de los demás) consumo mucho tiempo [...] y conforma mucho mi vida, y se relaciona con el resto de las otras actividades mentales, incluso de orden práctico que tengo a lo largo del día» («Leer poesía, escribir poesía» {1983}, p. 1126, 1129). «Un poema no leído es un poema, bueno, malo o mediocre, pero nunca es poesía. La poesía es el efecto que un poema leído produce en su lector» («Recital de poesía» [1981], p. 1002).

24. «Leer poesía, escribir poesía» {1983}, p. 1125.

scient et ubique : Moi. Moitié Caliban, moitié Narcisse, je le crains surtout quand je l'entends m'interroger près d'un balcon ouvert : « Que peut bien faire un garçon de 1950 comme toi dans une année quelconque comme celle-ci ? » *All the rest is silence*.²⁵

Dans cette exposition des motifs de son silence, l'élément qui attire l'attention davantage est l'identification de l'auteur et de son œuvre, mais peut-être moins en raison du cliché romantique qu'elle véhicule que par sa formulation verbale, toute particulière : « *creía que quería ser poeta, pero en el fondo quería ser poema* ». En effet, l'équation poète-poème rappelle aisément au lecteur d'autres présentations de la même idée, maintes fois proclamée par Juan Ramón Jiménez. Dans la lignée de Bécquer et d'autres romantiques, Jiménez considère le poème moins comme un écrit que comme une action qui s'inscrit dans la vie. D'où également son aspiration, souvent manifestée – et jamais accomplie – à ne plus écrire²⁶. À noter que Gil de Biedma passe sous silence toute référence à Jiménez et qu'il suggère avec une certaine désinvolture qu'être devenu poème de son vivant n'est que la conséquence d'une erreur. Ne plus écrire est pour lui un fait accompli contre sa volonté. Jiménez aurait peut-être apprécié dans l'œuvre de Gil de Biedma l'achèvement d'un idéal du symbolisme qu'il n'a pas voulu lui-même atteindre : une Œuvre unitaire, organique et définitive, après laquelle il n'y aurait plus rien à dire. À l'opposé, l'auteur de *Poemas póstumos* se serait sans doute réjoui d'avoir à sa disposition la faculté de réinventer ou de « revivre » librement ses poèmes, une aptitude que Jiménez, dont il se sent si éloigné, conserva jusqu'à la fin de sa vie²⁷.

25. « Quizá hubiera que decir algo más sobre eso, sobre el no escribir. Mucha gente me lo pregunta, yo me lo pregunto. Y preguntarme por qué no escribo inevitablemente desemboca en otra inquisición mucho más azorante: ¿por qué escribí? Al fin y al cabo, lo normal es leer. Mis respuestas favoritas son dos. Una, que mi poesía consistió –sin yo saberla– en una tentativa de inventarme una identidad; inventada ya, y asumida, no me ocurre más aquello de apostarme entero en cada poema que me ponía a escribir, que era lo que me apasionaba. Otra, que todo fue una equivocación: yo creía que quería ser poeta, pero en el fondo quería ser poema. Y en parte, en mala parte, lo he conseguido; como cualquier poema medianamente bien hecho, ahora carezco de libertad interior, soy todo necesidad y sumisión interna a ese atormentado tirano, a ese *Big Brother* insomne, omnisciente y ubicuo –Yo. Mitad Calibán, mitad Narciso, le temo sobre todo cuando le escucho interrogarme junto a un balcón abierto: “¿Qué hace un muchacho de 1950 como tú en un año indiferente como éste?” *All the rest is silence* » (« Nota autobiográfica » [1982], p. 82).

26. « Mi ilusión ha sido siempre ser cada vez más el poeta de “lo que queda”, hasta llegar un día a no escribir. Escribir no es sino una preparación para no escribir, para el estado de gracia poético, intelectual o sensitivo. Ser uno poesía y no poeta » (Juan Ramón Jiménez, « A Luis Cernuda » [1943], p. 183). Sur la « plénitude » comme corrélat oral de l'« unité » graphique, v. Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, 1983, p. 109-115 et 132).

27. V. Miguel A. Olmos, « Autour de la filiation poétique de J.G.B. », *Pandora*, 6, 2006, p. 141-144.

En résumé, les modes verbaux propres à l'oralité et à l'écriture convergent vers l'approche du phénomène poétique en fonction de « l'unité » du texte concret, plus que de l'unité de l'œuvre, ce qui explique certaines contradictions apparentes des essais de Gil de Biedma. Sa méthode critique reste fidèle à cette double conception de la poésie, pratique et immédiate en même temps qu'intellectuelle et visuelle, dont le meilleur symbole est la conception finale de la vie *sub specie* du texte. Le livre existe pour aboutir à un Je.

14.4 CODES GRAPHIQUES, SIGNES DIACRITIQUES, TONS

La défense du « langage parlé » comme fondement du poème est une constante dans les essais de Gil de Biedma, où l'on voit qu'il suit les suggestions d'Antonio Machado ou de Luis Cernuda, parmi d'autres défenseurs d'une poésie rapprochée de l'oralité²⁸. Mais le poids de la noétique orale est plus profond et complexe chez lui que la simple imitation d'un hypothétique langage conversationnel, impossible à définir. L'écrivain suggère même que des formules comme « langage oral » ou « langage écrit » ne suffisent pas à cerner le problème : la langue d'un poème du XX^e siècle, même si on la qualifie de « parlée », n'en demeure pas moins écrite. Il défend ainsi la poésie « prosaïque » de Cernuda contre l'accusation d'Octavio Paz de « parler comme un livre », en remarquant la prédominance de la diction familière, *coloquial*, dans sa première étape espagnole, suivie d'une empreinte plus marquée du discours écrit, propre à la « méditation », dans la poésie de l'exil. En réalité, dans tout langage poétique, quel qu'il soit, on pourra toujours trouver une stylisation. Ces éléments suggèrent que chez Biedma, la défense du langage oral comme fond permanent du poème n'est peut-être que la conséquence de l'intériorisation de l'écriture, comme on peut l'apprécier dans ses réflexions à propos de la ponctuation et du « ton » poétique²⁹.

La convergence des pratiques verbales orales et écrites est manifeste dans ses études sur la poésie de Jorge Guillén. C'est surtout dans la reconnaissance de la dimension visuelle du poème, que l'on perçoit chez Gil de Biedma les traces d'une poétique essentiellement graphique, ainsi que certaines leçons tirées des premières éditions de *Cántico*. Selon l'écrivain, la vue et l'ouïe, rarement isolées et à l'état pur, collaborent et se mélangent dans la composition, même si quelques fois l'une des deux peut prévaloir. C'est précisément le cas dans de nombreux poèmes de Guillén :

28. Javier Alfaya, « J.G.B.: una poesía humana e impura », préface à J.G.B., *Antología poética*, Madrid, Alianza, 1981, p. 7-23.

29. « Como en sí mismo, al fin » [1977], p. 338-339.

V. *Conversaciones*, 2002, p. 113-114. Sur la distinction entre oral et parlé, v. Henri Meschonnic, « Oralité et littérature » [1989], p. 278-279.

Nous diviserions les poètes en deux groupes : ceux qui conçoivent un poème avec leur ouïe et ceux qui le font avec leurs yeux. Le regard, pour sa part, tend à être analytique. Dans la langue écrite, les signes de ponctuation sont les éléments du raisonnement et de la logique. Si nous prenons, par exemple, une chanson que nous aimons et que nous essayons de la transcrire, nous ne serons jamais capables de la ponctuer de façon certaine. Nous verrons que sa syntaxe est indécise, vague, qu'un vers pourrait aussi bien faire partie de la phrase précédente que de la suivante. C'est pourquoi les paroles d'une chanson s'écrivent avec l'oreille. Il en va tout autrement pour la poésie. Le cas extrême en est celui du Jorge Guillén de la première époque, celle des deux premières éditions de *Cántico*. On y trouve des poèmes dans lesquels contempler la disposition de chaque mot à l'intérieur de la strophe procure un plaisir authentique : nous voyons qu'elle est conçue de façon exacte et soignée sur le papier blanc de la page. C'est la raison pour laquelle les meilleurs poèmes de Guillén sont, pour moi, ceux que l'on peut immédiatement embrasser du regard. À l'extrême opposé, nous avons les poèmes qui admettent une racine irrationnelle, surréaliste, et qui accueillent une rare ponctuation presque toujours rythmique, musicale, non syntaxique. De fait, le refus de ponctuer est caractéristique de la période surréaliste.³⁰

Une étude tardive, «Lean usted a Jorge Guillén», parue en 1984, reprend et approfondit ces réflexions au fil d'une interprétation détaillée d'une série de textes appartenant aux trois premières éditions de *Cántico*. Gil de Biedma signale que Guillén est un auteur à ne pas lire à haute voix, parce que ses poèmes n'ont pas été conçus d'une traite ou de manière fluide. Les textes de *Cántico* se sont construits après un examen systématique et réfléchi de l'ensemble de variantes d'un vers, d'une strophe, en fonction de critères visuels. Le type de lecture qui leur convient davantage est une lecture silencieuse, mentale. Leur rythme est ainsi graphique, et même idéographique, car il se manifeste dans les espaces, dans la distance qui sépare certains mot-clés, dans

30. «[D]ividiríamos a los poetas entre quienes conciben un poema con los oídos y quienes lo hacen con los ojos. La mirada, por su parte, tiende a ser analítica. Los elementos del raciocinio y de la lógica, en la lengua escrita, son los signos de puntuación. Si tomamos, por ejemplo, una canción que nos agrada e intentamos transcribirla por escrito, nunca seremos capaces de puntuarla con seguridad, veremos que su sintaxis es indecisa, vaga, que un verso podría ser igual parte de la frase anterior o de la siguiente. Esto es porque las letras de canción se escriben con el oído. En poesía ocurre lo contrario. Un caso extremo es el Jorge Guillén de la primera época, el de las dos ediciones iniciales de *Cántico*. Allí hay poemas en que contemplar la disposición de cada palabra en el interior de la estrofa es un auténtico placer: vemos que está concebida de manera exacta y cuidadosa sobre el papel blanco de la página. Por eso, los mejores poemas de Guillén son, para mí, aquellos inmediatamente abarcables con la vista. En el extremo contrario, tenemos los poemas que admiten una raíz irracional, surrealista, que admiten poca puntuación y casi siempre rítmica, musical, no sintáctica. De hecho, el hábito de no puntuar es característico de la época surrealista » (*Conversaciones*, 2002, p. 255-256).

l'« air blanc » qui entoure les vers, ces « objets confiés à la lumière », d'après un poème de Guillén intitulé « Lecture », que le poète analyse. C'est également la raison pour laquelle les meilleurs textes de *Cántico*, selon Biedma, ont été composés en vers courts et en strophes « fermées », plus aisées à embrasser d'un seul regard. Dans cette perspective, Guillén est l'héritier direct du dernier Mallarmé, celui d'*Un coup de dés*³¹.

Un telle appréciation de la dimension graphique de *Cántico* rend étrange l'incompréhension de Gil de Biedma au sujet de l'expérimentation visuelle en langue espagnole la plus ambitieuse du siècle : la version linéaire du poème *Espacio*, de Juan Ramón Jiménez. L'attitude du poète à l'égard de Jiménez n'a pas été bienveillante. Dans l'unique note, très courte, qu'il lui consacra à l'occasion de son centenaire, le portrait du poète de Moguer demeure partiel et satirique. Dans la lignée d'autres critiques, Biedma dit percevoir dans la version « en prose » d'*Espacio* une « erreur de composition », plus exactement une confusion entre rythme poétique et normes de présentation graphique³². Il prétend ainsi ignorer la violence exercée par Jiménez sur les conventions d'écriture, précisément pour souligner une dimension sonore et dramatique dans le poème, dimension pourtant peu éloignée des tentatives de Biedma lui-même. De plus, un poème comme *Espacio* reste assez proche d'un de ses premiers projets, daté de 1956 – donc seulement deux ans après la publication de la version linéaire de l'œuvre de Jiménez dans la revue *Poesía española*. Il s'agit de la composition d'un poème *dit*, indépendant de sa présentation écrite :

J'imagine un poème qui ne serait poème que lu à haute voix, un poème si différent du poème imprimé, que l'on lit mentalement, et qu'un concert l'est de sa partition. L'emphase de la voix qui parle créerait le rythme et rendrait intelligible cet amoncellement de mots,

31. «Mi propia experiencia como autor de poemas es que, cuando uno escribe seguido se guía sobre todo por el oído; y se guía aún más por el oído quien compone mentalmente, por supuesto. Pero Guillén no solía escribir seguido. Él componía sus poemas como un mosaico; un mosaico cuya tésera era la concepción poética, la idea formal del poema, sobre la cual iba colocando las piezas una a una. Probablemente por eso, el ritmo de sus poemas es menos auditivo que mental y una parte importante de la satisfacción rítmica que produce un poema de Guillén es visual» («Lean ustedes a Jorge Guillén» [1984], p. 1031). Biedma cite les vers 29-32 du poème «Lectura» : «En la página el verso, de contorno / Resueltamente neto, / Se confía a la luz como un objeto / Con aire blanco en torno.»

32. «Las dos sucesivas versiones, literalmente casi idénticas pero una en verso y otra en prosa, invitan a sospechar que quien así vacilaba, al cabo de tantos años de experiencia, jamás tuvo mucho sentido de la composición poética. Porque el *tempo* de un poema y el tiempo que se tarda en leerlo son factores esenciales del efecto poético, y uno y otro, *tempo* y tiempo, varían sustancialmente según se lea a renglones cortos o a página corrida. En cuanto melodía verbal significativa, la *durée* de un poema es el canon métrico fundamental» («J.R.J.: notas a un centenario» [1981], p. 998).

V. Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, 1982, p. 282.

dont il me plairait que, mis sur la page, il devînt complètement informe, arhythmique, grammaticalement chaotique. C'est mon rêve. Ce que j'ai écrit garde trop, dans la lecture mentale, son caractère de poème. Et malgré tous mes efforts pour me fier à l'emphase de la voix parlée, je ne parviens pas à me libérer des rythmes traditionnels ; j'arrive tout au plus à les fragmenter. Mais c'est très bien d'aspirer à l'impossible : rêver d'un poème qui existerait que dans la voix de celui qui le dit.³³

Dans la brève note du centenaire, Gil de Biedma semble reprocher à *Espacio* ce que la version en prose tente justement de souligner, et que la note du *Retrato* paraît avoir compris. Ce n'est pas la seule incompréhension, le seul *misreading* de Jiménez de la part de Gil de Biedma, nous le savons déjà. Néanmoins, le passage du *Retrato* qu'on vient de transcrire montre une préoccupation à l'égard des codes graphiques du texte et des signes diacritiques qui en régulent la syntaxe analogue à celle du poète andalou, même si cette démarche ne saurait être totalement développée en 1956, au début de sa carrière littéraire³⁴.

En ce qui concerne la ponctuation, Gil de Biedma oscille ainsi entre l'attention à l'énergie sonore du poème et une régulation de l'articulation du phrasé à caractère grammatical. Il s'agit donc d'une alternative classique entre l'analyse logico-grammaticale et la fluidité prosodique. Toutefois, les doutes de l'écrivain peuvent également s'expliquer par un écho de la dualité déjà évoquée entre « distance réflexive » et « immédiateté », entre le sens et le charme poétique, charme que Biedma juge éventuellement trompeur, comme il a été déjà dit. C'est la raison pour laquelle on trouve dans ses essais une double évaluation de la ponctuation. Malgré une possible capitulation face à des forces émotionnelles et irrationnelles dont il se méfie, le poète semble parfois attiré par la puissance du fond phonique du langage, les suggestions de l'ambiguïté et un usage libre de la voix, par exemple à propos du poème esquissé en 1956. En d'autres occasions, il préfère exploiter les articulations logiques et syntaxiques

33. «Imagino un poema que sólo lo sea leído en voz alta, un poema tan distinto del poema impreso, leído mentalmente, como un concierto de su partitura. El énfasis de la voz que habla crearía el ritmo y haría inteligible el amontonamiento de palabras, que puesto en la página, me gustaría que resultase completamente informe, aritmico, gramaticalmente caótico. Ese es el sueño. Lo que llevo escrito conserva demasiado, en una lectura mental, su carácter de poema. Y por más que intente fiarme al énfasis de la voz hablada, no consigo librarme de los ritmos tradicionales; lo único que hago es fragmentarlos. Pero aspirar a lo imposible está muy bien: soñar con un poema que sólo exista en la voz de quien lo dice» (*Retrato del artista...*, 1991, p. 136).

34. Plusieurs lettres de l'écrivain témoignent de cette attention à la dimension visuelle du poème : v. par exemple celle du 15 août 1956, à propos du recueil *Metropolitano*, dans J.G.B., *El Argumento...*, 2010, p. 154-156.

V. Carlos Barral, *Los Años sin excusa*, 1978, p. 194-197.

du flux de la voix au moyen des signes diacritiques, en suivant l'exemple des poèmes de Guillén³⁵.

Le concept principal dans les notes de Biedma concernant les problèmes rythmiques est, sans aucun doute, celui du *ton*. Cependant, le terme n'est pas employé de manière rigoureuse. Plutôt que prosodique, son sens fondamental est syntaxique et logico-grammatical. Dans l'essai sur la poésie de Guillén, Gil de Biedma attribue à la succession alternée de tons la fonction de conjuguer l'« immédiat » et l'« intellectuel », c'est-à-dire les objets et les pensées sur ces objets. La brièveté des textes de Guillén, son style laconique, entrecoupé de pauses, suggèrent la simultanéité entre « l'idée et l'acte de penser ». De ce point de vue, le ton possède une valeur essentiellement syntaxique et pragmatique, qui porte sur la succession de phrases. Signes de ponctuation et éléments diacritiques, d'ordre visuel – des incises, des parenthèses, des espaces, des retraits – renforcent les fonctions de l'ordre et la disposition des mots et illustrent les « attitudes successives qui articulent le discours dans l'esprit »³⁶.

Mais cette notion prend un autre sens dans les essais de Biedma. Dans une acception presque musicale, c'est le ton qui résume la matrice du poème et le conduit jusqu'à son développement³⁷. Finale-

35. «Hay además bastantes cosas hacederas. Por ejemplo, una puntuación dedicada exclusivamente a resaltar los énfasis, a recalcar una palabra o un grupo de palabras con desprecio de la norma, cortando las partes de la oración igual que rabos de lagartija, para que se retuerzan solas. Mi molesta vacilación al corregir un poema –si puntuar según sintaxis o según ritmo– queda decapitada limpiamente: decidirá según el énfasis y haré que de él dependan, para existir, la sintaxis y el ritmo. También será el énfasis quien decida la longitud de un verso, cortándolo después de una palabra clave o haciendo pasar ésta al verso siguiente» (*Retrato del artista...*, 1991, p. 136).

V. Michael A.K. Halliday, *Spoken and Written Language*, p. 36-39 ; Henri Meschonnic, « La punctuation, graphie du temps et de la voix », dans Jacques Dürrenmatt (éd.), *La Licorne*, 52, *La Punctuation*, 2000, p. 289-293.

36. «La intensidad y belleza de la poesía de Guillén se debe en mucho a la admirable limpidez con que cada tono dice su parte, corrobora y contrasta los otros y entre todos dibujan el orden musical del discurso. Tanto o más que de la delicadeza rítmica, la música del poema guilleniano depende de la perfección de su desarrollo tonal; por eso se nos antoja más desnuda y escueta que la de otros poetas españoles, menos apegada a las sugerencias sensoriales del verso que a la idea misma de lo que el verso dice» (*Cántico: el mundo y la poesía...* [1960], p. 153 ; citation *ibid.*).

V. Shirley Mangini, *J.G.B.*, p. 74-76.

37. «Me sé de memoria todas las variantes por las que ha pasado un verso mío hasta llegar a su forma definitiva, pero lo originario, la intuición del tono fundamental, es casi siempre algo olvidado que me cuesta recuperar. Sólo digo bien mis poemas después de haberlos estudiado minuciosamente, hasta que consigo recordar el tono en que sonaban los versos mientras los trabajaba. Hay tonos y modos de decir que no he conseguido recuperar jamás. Una vez terminado el poema, solemos ver en las imágenes o en las palabras el elemento fundamental del sentido poético, pero la intuición original vino siempre dada por el tono» (*Retrato del artista...*, 1991, p. 33-34). Biedma se réfère au poème intitulé «*Piazza del Popolo* (Habla María Zambrano)» [1959].

ment, le terme est appliqué aux « énoncés » du poème, dans le sens établi par Mikhaïl Bakhtine : à une *situation* particulière associée à des actions linguistiques précises, à des modes syntaxiques et à des registres lexicaux concrets. Cette dernière acception du ton réunit toutes les valeurs logiques et prosodiques passées en revue, et conjugue d'une certaine manière le double versant, oral et écrit, du langage. Car d'un côté il rend indissociables, comme dans l'économie linguistique orale, l'énoncé et son cadre d'énonciation, le dit et ses circonstances ; et, de l'autre, il peut éventuellement représenter la cohésion et la cohérence du discours, son sens global, en fonction du principe de l'unité, renforcée selon une perspective graphique³⁸.

Enfin, si Gil de Biedma considère les « tons de la conversation » comme le substrat du poème, c'est parce que, dès le début de sa production, il envisage de nuancer ou moduler les conventions du symbolisme littéraire, qu'il juge trop savantes, trop *letrées*. *Un coup de dés*, poème symptomatiquement visuel, lui semble fondé sur une « attitude verbale » propre à l'écriture. Le point de départ de l'œuvre de Mallarmé est pour lui irréelle, dans la mesure où la source de l'énoncé est indéterminée : « la voix de personne s'adressant à personne » (« *nadie hablando a nadie* »). Le ton que Gil de Biedma essaie de développer dans sa propre poésie est tout autre, c'est celui de quelqu'un « parlant directement à quelqu'un d'autre », dans un cadre d'énonciation précis ; seule façon, selon lui, d'éviter que la voix poétique ne devienne invraisemblable, qu'elle « *sueña a falso* »³⁹.

Une situation réelle de communication orale peut jusqu'à un certain point se transposer à l'écrit, grâce à la verbalisation de ses circonstances, donc à la conversion du cadre d'énonciation en énoncé. Pourtant, au cours de cette transposition, et malgré toute la vigilance du poète, il se produit dans le discours une transformation d'ordre sémantique et pragmatique, dont le signe principal est la fiction.

38. «Es lo que yo llamo la modulación de la frase. La modulación de las actitudes verbales [...]: hacer una poesía en la que casi toda la fuerza poética venga de la modulación de la actitud verbal de la voz, en el sentido de que cada pasaje del poema dé su tono propio y contraste con los tonos anteriores y con los siguientes. Es decir, que una gran parte del sentido de la poesía y una gran parte del sentido de la conversación dependen del tono. Digamos que el tono es la expresión directa de la actitud verbal. De todas maneras, el coloquialismo en poesía no es tanto una función de las palabras que se usan como de la actitud verbal. Es decir, que es la actitud verbal la que tiene que ser coloquial. [...] En realidad, si la actitud verbal no es justa, las palabras tampoco lo serán, estarán fuera de tono» (*Conversaciones*, 2002, p. 114).

V. Mikhaïl Bakhtine, « Les genres du discours » [1953].

39. «[E]l tono propio de la poesía en esta época es un tono íntimo de voz, el de una persona directamente hablando a otra persona, según ha dicho Auden, y no a un vasto auditorio; cuando un poeta moderno levanta la voz, siempre suena a falso» («La imitación como mediación, o de mi Edad Media» [1985], p. 1080-1081).

Sur Mallarmé, v. *Conversaciones*, 2002, p. 249-250.

14.5 DEVENIR CE QUE L'ON EST : POUR UNE POÉTIQUE DU FAUX

Les frontières entre réalité et fiction demeurent ainsi ouvertes. Dans la perspective de l'analyse textuelle, les « circonstances » du poème se situent à *la fois* au-dedans et au-dehors, à l'intérieur et à l'extérieur du texte : elles correspondent à une « situation réelle » mais pour autant, ne cessent de devenir sémantiques, donc virtuellement fictionnelles, une fois incorporées à l'énoncé du poème. Chez Gil de Biedma, comme chez Cernuda, l'œuvre possède une dimension expressive, car elle est la conséquence d'un vécu et elle aspire à en donner un témoignage, à devenir exemplaire. Mais chez le poète barcelonais, le poème est aussi une *invention* imaginative, dont un emblème choisi par le poète, les suggestions d'un ange qui chevauche un centaure, figure comme couverture de quelques éditions de *Las Personas del verbo*. De ce point de vue, le poème est avant tout fiction, c'est-à-dire artefact ludique qui réinvente son vécu pour pouvoir construire son avenir. Enfin, la nature fictionnelle du poème est également mise en évidence dans la perspective des relations entre l'écriture et la parole, si l'on considère la représentation graphique du langage comme un simulacre, certes, autonome, de sa présence et de ses fonctions réelles. Le problème des limites de la voix chez Gil de Biedma peut alors s'encadrer dans la problématique, plus générale, de la nature de la fiction poétique⁴⁰. Dans une conversation de 1976 avec Juan Marsé et Carlos Barral, Biedma dépeint l'identité de l'écrivain comme étant le résultat d'un processus imaginaire pluriel et multiforme :

Qu'il faille trois personnes pour faire un Dieu véritable, moi je trouve que c'est d'une pauvreté et d'une médiocrité incroyables. Pour moi, la littérature, et surtout la poésie, c'est une façon d'inventer une identité. On ne trouve que si on invente. Ce que je crois, c'est que lorsqu'un poète parle dans un poème, peut-être ne parle-t-il pas en tant que personnage imaginaire, mais en tant que personnage toujours imaginé. Le problème que se posaient les poètes baroques n'était jamais celui de la validité objective que ce que le poème dit peut avoir. En revanche, c'est bien le problème central de la poésie à partir du romantisme.⁴¹

40. V. Jean-Marie Schæffer, « Métalepse et immersion fictionnelle », dans John Pier et Jean-Marie Schæffer (éds), *Métalepses*, Paris, EHESS, 2005, p. 323-334.

41. « Tres personas para todo un Dios verdadero, a mí me parece de una escasez y de una pobreza increíbles. Para mí, la literatura, y sobre todo la poesía, es una forma de inventar una identidad. [...] Sólo se encuentra si se inventa. [...] Lo que yo creo es que cuando un poeta habla en un poema, quizá no hable como personaje imaginario, pero como personaje imaginado siempre. [...] El problema que se planteaba un poeta barroco no era jamás el de la validez objetiva que puede tener lo que el poema dice. En cambio, es el problema central de la poesía a partir del romanticismo» («Sobre el hábito de la literatura...» [1976], p. 246-248).

La fonction du poème consiste donc en la recherche d'images sacrales de la subjectivité par l'usage de constructions imaginaires. Ce travail d'invention possède également une nature intellectuelle et critique, car il inclut un « se voir voyant » qui interdit l'identification complète du poète à ses représentations sacrées. Or, il se trouve que la personne inventée au long du processus est quelqu'un de connu, qui était déjà là. De toute évidence, Biedma exploite le paradoxe latent dans l'étymologie rhétorique du terme *invention* : fabulation mais aussi découverte, et par conséquent, retrouvailles : on ne devient que ce que l'on était⁴².

Las Personas del verbo peut donc être décrit comme l'ensemble ordonné des répliques d'un théâtre intérieur dans lequel une multiplicité de personnages (de « voix » possibles) chantent et se disputent autour d'un « moi » constamment en processus de construction et destruction, se disant et s'effaçant. Au cours de ce dialogue, souvent âpre et douloureux, se produit une ambivalence entre la vie et la fiction qui culmine dans un transfert de domaines et de fonctions, auquel Biedma s'est référé dans plusieurs entretiens et conférences. Ainsi, pendant sa jeunesse, l'écrivain découvre que la voix qui parle dans ses textes n'est pas toujours la sienne, mais une autre. Il entame peu après un processus d'« identification » avec le personnage de ses textes. Une fois complétée, l'équation peut se renverser, transférant au personnage sa propre identité, ou tout du moins son emblème symbolique, le *nom*. Ainsi, le personnage « Jaime Gil de Biedma » réclame l'identité du poète, et « meurt » dans *Poemas póstumos*, suite à un affrontement définitif avec lui-même dans un texte à juste titre célèbre. Son autre moi peut ainsi continuer vivant, même si son activité créatrice est déjà pour l'essentiel terminée – en dépit de quelques brefs poèmes qui s'ajoutent à *Las Personas del verbo*, le poète et la personne ne peuvent, ou ne veulent, ou n'ont plus besoin de continuer leurs inventions⁴³.

42. «Mi experiencia literaria ha sido una tentativa de invención de una identidad, de invención en el sentido etimológico de hallazgo o de descubrimiento, también en el sentido contemporáneo de creación, de creación *ex nihilo*. Fue descubrir y crear un personaje, un personaje que resultó que era yo, circunstancia nada frecuente en poesía. [...] Puede que ésta haya sido una de las preocupaciones más más deliberadas, el intentar asumir un personaje que fuese el mío, al mismo tiempo que me lo inventaba» («Recital de poesía» [1981], p. 1002).

V. «Poética» [1965], p. 988.

43. Le poète a décrit l'ensemble du processus, débuté avec «Idilio en el café», dans plusieurs entretiens : «me di cuenta de que había levemente apuntada una situación, unos personajes y una voz específica dentro de la situación; entonces lo escribí, es decir, que el primer monólogo dramático lo escribí sin saber qué era. Un año más tarde, leí el libro de Langbaum y lo vi mucho más claro. El personaje que hablaba en mis poemas durante casi todo el tiempo que yo escribí era un personaje afín a mí en clase social, en cultura y en sensibilidad, pero que yo no identificaba conmigo. Ahora, la identificación de ese personaje clave en mis poemas conmigo mismo yo creo que se empieza a producir con

Gil de Biedma a fourni plusieurs explications sur ce silence, dont une déjà évoquée au sujet de ses relations avec la poésie de Juan Ramón Jiménez : la volonté de transformer sa vie en poésie, le dessein de devenir poème. Or, les dédoublements imaginatifs de l'écrivain nous semblent davantage liés à certains procédés de la littérature apocryphe et, en particulier, aux textes d'Antonio Machado. L'empreinte de Machado sur Gil de Biedma est un aspect qui a été négligé par la bibliographie critique qui, sur ce point, semble plutôt avoir suivi l'attitude du poète lui-même. En effet, il n'a guère explicité son avis sur le poète de Séville, et a même retiré de *Las Personas del verbo* un texte qui lui avait été consacré. Cependant, les échos de l'œuvre de Machado dans sa production commencent dans l'exergue de *Las Personas del verbo*, un passage de l'«Arte poética» déjà cité. Ils se retrouvent également dans la formule synthétique du thème de sa poésie : « Le passage du temps et moi ». L'écrivain pourrait l'avoir empruntée au poème « Souvenir d'enfance », une parodie de la poésie « intellectuelle » que Machado attribue à Juan de Mairena⁴⁴. En outre, Biedma a laissé quelques références élogieuses aux apocryphes Abel Martín et Juan de Mairena comme des solutions à un problème qui l'obsédait, la poésie «*de senectud*» ou de vieillesse. Vers la fin de sa carrière littéraire, le thème du temps, permanent dans sa poésie, se conjugue avec une poétique du faux qui rappelle de près plusieurs œuvres de l'auteur de *De un cancionero apócrifo*. Il semble que c'est une représentation rétrospective, l'invention d'un jeune Gil de Biedma, le *would-be poet* de 1956, qui ait été la solution ultime trouvée par l'écrivain pour continuer à agir sur la scène littéraire après sa disparition comme poète – voire même après sa disparition physique⁴⁵.

“Ribera de los Alisos”, continúa con “Pandémica y celeste” y ya se cierra con un bucle al escribir “Contra Jaime Gil de Biedma” y “Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma”. «Estos dos poemas en gran parte se escribieron por motivaciones extraliterarias en una época de tensión interna muy fuerte [...]. La idea de este último poema venía de un recuerdo de enero del 66 cuando tenía “Contra Jaime Gil de Biedma” empantanado y no conseguía terminarlo. Un día que iba por la calle dándole vueltas al poema, de repente, me sucedió eso que a veces ocurre, oír una voz interior que emite un pensamiento íntegramente formulado: “En lugar de escribir ese poema, ¿por qué no te suicidas?” Eso fue el germen del otro poema» (*Conversaciones*, 2002, p. 235 et 240).

V. «Recital de poesía» [1981], p. 1002-1022.

44. «El niño está en el cuarto oscuro, / donde su madre lo encerró; / es el poeta, el poeta puro / que canta: “¡El tiempo, el tiempo y yo!”» (Antonio Machado, «Recuerdo infantil», *Juan de Mairena* [1936], I, p. 108 [VI, 11]). «En mi poesía no hay más que dos temas: el paso del tiempo y yo» (*Conversaciones*, 2002, p. 35).

45 «Cuando me decidí a escribir un poema sobre Jaime Gil de Biedma con setenta y cinco años, me di cuenta de que imaginar al personaje con esa edad resultaba deprimente. No pude continuar. Hay dos poetas modernos a los que envidio porque se enfrentaron a este mismo problema y lo lograron solucionar: Antonio Machado, con sus apócrifos Abel Martín y Juan de Mairena, y Pessoa con sus heterónimos. Sobre todo Pessoa, uno de los mejores poetas del siglo XX» (*ibid.*, p. 127).

Dans la poésie de Gil de Biedma, le thème du temps apparaît à partir du prologue de *Compañeros de viaje* (1959), sa première œuvre d'envergure. Ce recueil est organisé selon une structure narrative qui prétend avoir une fonction de témoignage, aussi bien du temps biographique que du temps historique collectif, avec un clin d'œil politique, selon José-Carlos Mainer, aux *paputchiki* de Tolstoï. Dans la préface du livre, Biedma se défend d'être un « poète lent » :

Notre activité vient ainsi à s'apparier avec la vie même – un peu comme un océan ou encore une tapisserie sans cesse tissée et dé tissée à chaque instant, toujours recommencé – et il semble bien que nos livres relèvent naturellement de cette logique héraclitéenne, celle dont parlait Juan de Mairena, dans laquelle les conclusions ne sont pas congruentes aux prémisses, car au moment où on déduit celles-là, celles-ci ont des valeurs déjà en partie caduques. Bon ou mauvais, du seul fait d'avoir été écrit lentement, tout livre porte en lui le temps de la vie de son auteur. Ce même tissage et dé tissage incessant, ces mêmes abandons brusques et ces contradictions révèlent, si on les considère à long terme, le chatolement du sens, et la série entière des poèmes une certaine cohérence dialectique. Bien malheureux est celui qui ne laisse pas dans son oeuvre – presque sans s'en rendre compte – quelque chose de l'unité et de la nécessité intérieure de sa propre vie.⁴⁶

Malgré l'allusion directe aux « syllogismes temporels » de Mairena, l'autobiographisme ici mis en relief par Gil de Biedma marque une distance nette à l'égard de la poésie impersonnelle et populaire prônée par le symboliste. C'est peut-être la raison pour laquelle d'autres analogies n'ont pas été remarquées : le thème du temps, une forte empreinte orale, ou la tendance à une expression indirecte et équivoque – cette « lumière double » évoquée dans un court poème du Sévillan que l'écrivain se plaisait à rappeler⁴⁷.

Pour une célébration de la modernité de Machado, v. «Leer poesía, escribir poesía», {1983}, p. 1142-1145. V. José Olivio Jiménez y Carlos J. Morales, *Antonio Machado en la poesía española*, Madrid, Cátedra, 2002, p. 214-216.

46. «Nuestra actividad viene así a emparejarse con la vida misma –algo como un océano o como un tapiz a cada instante tejido y destejido, siempre vuelto a empezar–, y nuestros libros parece que naturalmente se conformen según esa lógica heraclitana, de que hablaba Juan de Mairena, en la que las conclusiones no resultan del todo congruentes con las premisas, pues en el momento de producirse aquellas ha caducado ya en parte el valor de éstas. [...] Bueno o malo, por el mero hecho de haber sido escrito despacio, un libro lleva dentro de sí tiempo de la vida de su autor. El mismo incesante tejer y destejer, los mismos bruscos abandonos y contradicciones revelan, considerados a largo plazo, algún viso de sentido, y la entera serie de poemas una cierta coherencia dialéctica. Muy pobre hombre ha de ser uno si no deja en su obra –casi sin darse cuenta– algo de la unidad e interior necesidad de su propio vivir» («Prefacio» [1959], p. 93).

V. José-Carlos Mainer, *De postguerra (1951-1990)*, Barcelona, Crítica, 1994, p. 54-56.

47. «Viene a la memoria un consejo de Antonio Machado, en *Proverbios y cantares*: “Da doble luz a tu verso, / para leído de frente / y al sesgo”. Esa elisión de la referencia emotiva

Mais ce sont surtout les « autres voix » de Biedma qui indiquent l'influence du modèle de Machado. Aux poètes apocryphes de ce dernier – les deux principaux, ainsi qu'une longue quinzaine d'hétéronymes, écrivains mineurs – Gil de Biedma répond avec un seul apocryphe *homonyme* : avec une falsification de son propre nom. L'analyse d'un texte comme «Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma» devrait prendre en compte le précédent de l'«Antonio Machado» mort à Huesca «*en fecha todavía no precisada*» qui est mentionné au passage dans les cahiers personnels intitulés *Los Complementarios*⁴⁸. Pour ce qui est de Gil de Biedma, il est important d'ajouter que le recours à l'auteur apocryphe peut être vu comme une autre manifestation de sa technique d'« explicitación de circunstancias », car la catégorie verbale de la personne ne saurait être moins accidentelle que celle du genre, du mode et du temps.

Enfin, la réélaboration fantaisiste des souvenirs est un thème récurrent, voire une obsession, aussi bien chez Machado que chez le poète barcelonais. Dans *Compañeros de viaje*, le sujet poétique est déjà présenté comme un affabulateur de ses mémoires, qui invoque un temps passé imaginaire, «*un pasado que jamás existió*»⁴⁹. Dans le *Retrato del artista*, la fabulation « apocryphe » du passé paraît inscrite dans la facture même de l'œuvre, le carnet tenu pendant l'année 1956 et méticuleusement réélaboré plus tard. Biedma reporta cependant la publication intégrale de l'œuvre à une date postérieure à son décès. La version définitive, qui fournit un panorama complet et détaillé de l'Espagne littéraire du milieu du XX^e siècle, fut publiée seulement en 1991, année de la mort du poète. Le *Retrato* donne ainsi une image rétrospective, une remémoration quelque peu falsifiée de la jeunesse de l'auteur, telle qu'il réussit à la réinventer. Il n'y a donc pas d'inconvénient à une lecture vériste, selon les termes de *Juan de Mairena*, du *Retrato*, d'autant plus que le texte accentue sa vraisemblance en adoptant le mode discursif du journal intime, et qu'il s'installe dans le présent absolu des fragments, non datés, qui le composent⁵⁰.

fundamental, ese estar hablando de lo que rigurosamente no se dice, que acaso sea consustancial al decir poético en todas las épocas, es a menudo en los poetas de estirpe simbolista, como lo fueron Eliot y Machado, deliberada astucia para acendrar la emoción –y para involuntariamente sembrar la confusión» («*Four Quartets*» [1984], p. 1057).

48. V. Antonio Machado, «Los Complementarios» {1912-1926}, p. 1270-1271. Sur les vrais-faux noms des littéraires, v. Jean-François Jeandillou, *Esthétique de la mystification*, Paris, Minuit, 1994, p. 28-39 et 59-108. V. aussi Miguel A. Olmos, « Autour de la filiation poétique de J.G.B. », 2006, p. 139-140.

49. J.G.B., «Aunque sea un instante» [1959], p. 115 ; v. *Conversaciones*, 2002, p. 137-138.

50. Une partie du carnet fut publiée en 1974 sous le titre *Diario del artista seriamente enfermo*.

V. Antonio Armisen, *Jugar y leer*, 1999, § 2.2 ; James Valender, «Introducción», 2010, p. 41-45.

Nous n'évoquerons qu'un seul aspect de cette œuvre, la figuration du temps au moyen de représentations spatiales. L'espace devient le symbole du temps dans la troisième section de l'ouvrage, intitulée « De retour à Ithaque » («De regreso en Ítaca»), qui rend compte du séjour du personnage dans le village de son enfance et de sa jeunesse. Par ailleurs, Gil de Biedma adopte explicitement le modèle des *coteries* du roman de Marcel Proust : l'homme de 1956 essaie de réorganiser les moments et les espaces vécus dans des strates d'expérience antérieures. Pour lui, c'est l'empreinte sentimentale des lieux qui fournit le premier moule au sentiment de la temporalité⁵¹.

Gil de Biedma avait déjà mis en pratique cette observation dans sa poésie. Plusieurs textes de *Las Personas del verbo* peuvent être analysés dans la perspective des corrélations entre thème temporel et circonstances spatiales. Voir, par exemple, le poème intitulé «Ha venido a esa hora», « Il est venu à cette heure » :

Il n'est pas du quartier.
 Ne connaît pas les commerces.
 Ne connaît pas les gens
 qui à la hâte s'y pressent.
 Il ne sait pas ce qu'il est venu y faire.
 Il n'y achète pas la presse.
 Il se souvient des coins de rue
 dont les chiens se souviennent.
 Les fenêtres éclairées
 ajoutent à sa tristesse.
 Cœur clochard, errant
 au milieu des maisons neuves,
 il marche en vacillant
 comme un homme qu'on emmène.
 Le vent de la banlieue
 dans ses jambes s'emmêle.
 La rue, comme alors.
 Comme alors, étrangère.
 Et l'air qui s'obscurcit,
 la nuit qui se rapproche.

51. «La experiencia sentimental del espacio sirve de primer molde al sentimiento del tiempo» (*Retrato del artista...*, 1991, p. 149). «En Barcelona el pasado es irreversible y sucesivo, se ordena por jornadas: cuando recuerdo alguna, la veo como una etapa previa a la siguiente, necesarias ambas para haber llegado a hoy. El presente anula el pasado porque es su consecuencia, porque lo agota. Aquí el tiempo se deposita en estratos intactos, diferenciados y suficientes: cada uno es como una isla griega. Ninguna imagen más lejana, ninguna más borrosa, todas durando en el mismo ámbito. *Adagios of islands*. Aquella noche me veía a mí mismo, a la vez, en cien momentos distintos, repetido, variado e idéntico. Lo mismo que esas pinturas del *cuattrocento* que presentan simultáneamente, con todo detalle, con toda independencia, pero ordenados dentro de un mismo espacio, los episodios sucesivos de una historia» (*ibid.*, p. 146).

Quand il tourne au coin
de la rue et qu'il presse le pas, il rêve
que le temps n'a pas changé,
et joue les revenants.

Puis il poursuit sa route
et pense : toute une époque.⁵²

En principe, si le poème raconte le retour (simulé) d'un personnage incertain dans un lieu qu'il connaissait autrefois, c'est parce que le protagoniste pense plutôt au temps perdu qui lui correspondait, et qu'il essaie en vain, tout d'un coup et comme par jeu, de revenir à « cette heure-là », de voyager à rebours dans le temps. La « double lumière » du poème, inscrite dans les motifs symboliques de la maison perdue et du crépuscule du soir, se fonde donc sur la superposition du temps et de l'espace. Mais l'affabulation du passé s'est ici transposée à l'invention du présent, un présent désormais marqué par un manque ou une perte dans lesquels il ne vaut plus la peine de jouer à se reconnaître.

14.6 FLEURS EN PAPIER (CHANSON FINALE)

Les limites entre réalité et fiction chez Gil de Biedma sont indéfinissables dans une troisième et dernière perspective qui oppose écriture et oralité. Écrire, c'est toujours une action linguistique indirecte et, par conséquent, une représentation, une certaine simulation ou un déguisement de la voix. C'est précisément cet omission du substrat vocal de l'écriture qui rend possible la simulation ludique de la voix à travers sa représentation écrite. L'écriture sera d'autant plus crédible qu'elle est *inventée*, fictionnelle au deuxième degré.

Les poèmes de Gil de Biedma ont été analysés en fonction de leur configuration délibérée comme des textes oraux, au moyen d'un vocabulaire « quotidien », de l'inclusion de tournures toutes faites, de la structuration du poème autour de références reconnaissables de temps ou de lieu, ou de la présence de vocatifs, d'apostrophes et d'interpellations. Mais tous ces traits linguistiques suffisent-ils vraiment à établir le caractère oral de la poésie de l'auteur ? La notion de « langue familière » ne peut s'appliquer de manière adéquate à la représentation graphique du langage, à moins de tenir compte de sa

52. «No vive en este barrio. / No conoce las tiendas. / No conoce a las gentes / que se afanan en ellas. / No sabe a lo que vino. / No compra aquí la prensa. / Recuerda las esquinas / que los perros recuerdan. // Ventanas encendidas / le agrandan la tristeza. / Corazón transeúnte, / junto a las casas nuevas / camina vacilando, / como un hombre a quien llevan. / El viento del suburbio / se le enreda en las piernas. // La calle como entonces. / Como entonces ajena. / Y el aire oscurecido, / la noche que se acerca. / Cuando dobla la esquina / y aprieta el paso, sueña / que el tiempo no ha cambiado, / jugando a que regresa. // Luego pasa de largo, / y piensa: fue una época» («Ha venido a esa hora» [1968], p. 229).

nature simulée. La représentation même de certains destinataires des poèmes de *Las Personas del verbo* comme un « auditoire » actuel et présent nous conduit à considérer l'oralité des poèmes de Biedma sous un nouvel angle, plus nuancé, dans lequel interviendrait pleinement l'ironie. C'est dans ce sens qu'il faut comprendre l'aspiration du poète, dans le texte qui ouvre *Moralidades*, à jouer le rôle d'un locuteur radiophonique⁵³.

Plus Biedma accentue les marques d'oralité de ses poèmes, plus il renforce leur dimension fictionnelle, puisque l'élément de base de cette poésie est l'espace visuel de l'écriture, ses « *renglones contados* ». Seule cette perspective peut rendre compte de ses ingrédients symptomatiquement écrits, à commencer par la surdétermination intertextuelle qui caractérise, jusqu'à des niveaux non encore totalement mesurés, l'ensemble de ses poèmes. Le recours à la langue *coloquial* n'échappe donc pas à une ambiguïté qui est caractéristique de la meilleure littérature « écrite », des traités rhétoriques de Cicéron jusqu'à l'*Ulysses* de James Joyce, en passant par des classiques espagnols comme *De los nombres de Cristo* de Luis de León ou le *Diálogo de la lengua* de Juan de Valdés. D'une certaine manière, l'emploi, dans *Las Personas del verbo*, d'une langue en apparence orale, avec ces mots familiers – « *palabras de familia* » – explicitement revendiquées dans l'« Arte poética » de *Compañeros de viaje*, met en relief la dimension fictionnelle des poèmes et doit par conséquent être considérée avant tout comme un élément ironique, car elle dit le contraire de ce qu'elle semble dire⁵⁴.

Il en va de même pour ce qui est de la dimension thématique de ces textes. On a tendance à interpréter les poèmes de *Las Personas del verbo* comme de fidèles témoignages d'une simple « expérience » biographique. Or, cette interprétation non seulement élimine la force heuristique et créatrice du poème en tant que débat d'imagination morale, selon les conceptions exprimées par l'auteur ; mais elle passe sous silence la dernière vérité de ces textes qui est leur vérité ludique de « simulacre », un effet de vraisemblance et de crédibilité, implicite dans les mécanismes de l'action de raconter, et qui se suffit à elle-même⁵⁵.

53. «[E]ste tipo de poesía requiere la conversión del yo que habla en personaje: lo que en ellos está es Jaime Gil de Biedma impersonating Jaime Gil de Biedma. Bien, mi nueva "impersonación" va a ser la de comentarista y locutor de radio. Aspiro a esa mezcla de impersonalidad, oficiosidad, *thoughtfulness* y ligereza que constituye al buen locutor de radio: una impersonalidad personal» (J.G.B., *El Argumento*..., 2010, p. 207 ; lettre à José Ángel Valente du 30 novembre 1959). Cf. Carme Riera, *La Escuela*..., p. 266-281.

54. Selon Henri Meschonnic, le parler littéraire est doublé d'une dimension fictionnelle, d'une « illusion d'oralité » : « Oralité et littérature » [1989], p. 305.

55. Antònia Cabanilles, *La Ficción autobiográfica*, 1989, p. 79, 93, 153 ; du même auteur, « Poéticas de la autobiografía », dans José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *Poesía histórica*..., p. 187-200.

Le texte poétique comme mensonge vraisemblable, à l'instar du paradoxe grec, avec lequel on ne prétend tromper personne (complètement). Il y a donc bien une note de mystère, proche de l'esthétique symboliste, dans les poèmes de Gil de Biedma, ces « jardins de l'imaginaire habités par de véritables crapauds », d'après la préface à *El Pie de la letra*⁵⁶. Pour bien apprécier la défense de la parole et la revendication du pouvoir constructif de l'imagination implicites dans sa poésie, il est donc nécessaire de prendre en compte une dimension strictement littéraire, fondée sur la fiction et sur l'écriture, dont la profondeur échappe parfois aux perspectives critiques dominantes. Telle est une des suggestions de la belle « Canción final » des *Poemas póstumos*, qui a été incorporée à l'édition définitive de l'ouvrage. On y retrouve un ancien lieu poétique, déjà manipulé par Rubén Darío, par Miguel de Unamuno, par Antonio Machado et par Juan Ramón Jiménez : la fleur pliée entre les pages du livre comme symbole de l'oscillation mystérieuse, ambiguë, entre la vie et la mort – le présent et le passé, l'imagination et la réalité – des mots écrits. Forts de toute leur puissance idéale, les mots de l'écriture peuvent tuer ; ils sont pourtant capables aussi – ô combien ! – de faire revivre :

Les roses de papier ne sont pas vérité
et elles brûlent

autant qu'un front pensif,
que le contact d'une plaque de glace.

Les roses de papier sont, en vérité,
beaucoup trop enflammées pour le cœur.⁵⁷

56. «[J]ardines imaginarios habitados por sapos de verdad» («Nota preliminar», 1980, p. 12).

57. «Las rosas de papel no son verdad / y queman / lo mismo que una frente pensativa / o el tacto de una lámina de hielo. // Las rosas de papel son, en verdad, / demasiado encendidas para el pecho» («Canción final» [1967], p. 252).

Sur le motif de la fleur pliée dans le livre, v. Walter J. Ong, «*Maranatha: death and life in the text of the Book*», *Interfaces of the Word*, 1977, p. 232-240.

CONCLUSION

IDÉES ET SENS

Decía la Escritura: «La Premeditación usa cuatro Diccionarios: El primero, para hablar con la Divinidad, diccionario falso; el segundo, para hablar con el Pueblo, diccionario falso; el tercero, para hablar con la Historia, diccionario falso; y el cuarto, para hablar consigo misma, diccionario cerrado. Es costumbre esperar un Quinto Diccionario, verdadero y abierto, también llamado Diccionario de Aquel Día Tan Debido o del Gran Juicio y su Justicia. Mas conviene saber que nunca habrá Quinto Diccionario.»

Miguel Espinosa, *Escuela de Mandarinés*, IX, 9

Ouverture. — Gravité. — Réflexion. — Idées du poème.

Le grammairien Agustín García Calvo fait remarquer ce conflit qui ne manque jamais de se produire entre les deux types de temps que l'on découvre dans les œuvres poétiques et dont les confluences et divergences constituent l'un de ses charmes les plus profonds. Distinguons donc entre, d'un côté, le temps représenté dans la fable du poème – qu'elle soit longue ou brève, historique ou mythique, simple ou composée – et, d'un autre côté, le temps de sa représentation, la durée pendant laquelle le texte est énoncé, produit, « performé ».

Le contraste entre ces deux temps est spécialement perceptible dans la comparaison entre les œuvres théâtrales et celles relevant d'autres modalités poétiques, de l'épopée ancienne au roman contemporain. Dans l'épopée ou dans le roman, et même dans des genres plus modernes, comme les récits cinématographiques, le temps de la représentation est devenu un élément artistique de moins en moins déterminant. Souvent, le temps de lecture d'un récit n'a pas été pris en compte lors de sa composition. Le lecteur peut alors parcourir le texte en toute liberté, interrompre la lecture, la reprendre en boucle ou

encore avoir le bonheur de ne pas sauter les mêmes passages d'une lecture à l'autre, comme le disait Roland Barthes à propos du roman de Marcel Proust. En revanche, dans le théâtre, le spectateur ne peut pas faire abstraction du temps de la représentation, du sein duquel émerge cet autre temps des actions représentées, qui doit être assumé à travers le rythme du premier. Or, cette même distinction entre les deux temps peut également se faire présente à l'intérieur des genres dramatiques et, selon García Calvo, l'évolution générale du théâtre européen montre une tendance nette à l'affaiblissement du temps de la représentation au bénéfice du temps représenté. Cette évolution est perceptible dans la sophistication progressive des fables, ou dans l'importance octroyée à des éléments dramatiques secondaires, insensibles, tels que les décors, la scénographie ou les « effets spéciaux ». Toutefois, le temps de la représentation, régi par le principe rythmique et par la participation esthétique et rituelle du public à l'action, est resté hégémonique dans des genres particuliers, comme le théâtre enfantin ou les farces populaires. Le temps de la représentation, conclut García Calvo, ne peut pas être mis par écrit : il est étranger aux textes qui l'enregistrent, si minutieux soient-ils, car il est proprement *dramatique*¹.

Cette domination progressive du temps représenté sur le temps de la représentation donne un bon point de départ pour une synthèse de nos conclusions sur les interactions de l'oral et de l'écrit, telles qu'elles ont été perçues et conceptualisées dans les textes critiques des poètes que nous avons suivis au long de cette étude. Dans cette perspective, l'évolution de la poésie contemporaine semble suivre un cours parallèle à la consolidation progressive de son versant graphique. Le discours poétique s'est logé dans le champ de l'écriture, dans le « poème », comme le dirait Jorge Guillén, devenant de plus en plus autonome par rapport aux actions oratoires, mnémoniques, corporelles, sociales ou dramatiques, auxquelles il était traditionnellement lié – et ce encore tout au long du XIX^e siècle, du moins dans le domaine hispanique². Autrement dit, la dimension écrite, visuelle et mentale, du texte, est devenue un agent de premier ordre dans la

1. On trouve dans l'évolution du théâtre européen un «predominio creciente del *mythos* o argumento, del tiempo representado, a costa del tiempo inmediato, el de la representación, que, como dado por supuesto, acaba por quedar fuera de la técnica, que se centra en el tiempo de los hechos referidos, con lo cual viene el teatro a no diferenciarse en nada de la novela; ese progresivo dominio de lo semántico, del "contenido", es, por otra parte, destino de la poesía en general bajo la Literatura» (Agustín García Calvo, *Contra el tiempo*, Madrid, Lucina, 1993, p. 257, § 15).

V. Robert Abirached, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne* [1978], Paris, Gallimard, 1994, p. 59-62 ; Michel Picard, *Lire le temps*, Paris, Minuit, 1989.

2. La pratique de la poésie improvisée ou *repentismo*, toujours vivante en Espagne et en Amérique, fournit à cet égard une perspective précieuse : v. Alexis Díaz-Pimienta, *Teoría de la improvisación*, pról. Maximiano Trapero, La Habana, Unión, 2001 (avec documentation et bibliographie).

configuration de la poésie de notre temps, capable d'expliquer par lui-même nombre de ses composants – y compris certaines nouveautés précisément rythmiques. Mais si le développement de l'écriture semble avoir appauvri la texture vocale et dramatique du poème, elle a permis d'autres possibilités, et même quelques transformations remarquables dans l'économie verbale générale. Une mise en perspective de tous ces facteurs semble nécessaire pour bien faire la part des éléments vocaux et des éléments graphiques en poésie, dans toute l'étendue du terme ³.

On peut comprendre l'intériorisation de l'écriture à l'époque contemporaine comme un déplacement de plusieurs modes linguistiques du sens de l'ouïe au sens de la vue. Cette restructuration semble avoir conduit à une certaine disjonction de la double expérience du poème, d'un côté perçu de façon temporelle et rythmico-oratoire, d'un autre côté, compris de façon visuelle et abstraite comme *signe*, une unité statique et surdéterminée. C'est le versant graphique de la poésie qui s'est progressivement développé au cours des deux derniers siècles jusqu'à envahir des domaines, comme la structure fondamentale du texte, autrefois préfixée dans des formes traditionnelles, qui lui étaient étrangers. Il en va de même pour ce qui est des actions longtemps associées aux activités poétiques, comme la récitation ou la mémorisation, qui semblent à présent désuètes, ou qui sont soumises à l'influence médiatrice de la lecture de façon de plus en plus irréfléchie. La question est plus ardue en ce qui concerne la perception du sens et l'interprétation textuelle, même si l'influence de l'écriture dans ce domaine semble aller de soi et ne pas poser problème. Sans écriture, la critique littéraire est inconcevable ; d'un autre côté, le sens des textes se déroule également à travers leur histoire critique, que tout interprète compétent est obligé de prendre en considération. Cependant, on ne saurait réduire la compréhension ou l'expérience du poème à des opérations tout simplement « intellectuelles », comme le rappelle fort bien la dynamique du théâtre du XX^e siècle ⁴.

3. Nous suivons les réflexions de Félix Martínez Bonati : «El predominio actual de manipulaciones críticas del texto literario que se encuentran más o menos alejadas de la experiencia lectiva común y corriente da interés circunstancial a una cuestión permanente del pensamiento estético: cómo articular conceptualmente el saber intuitivo que tienen lugar en la lectura recta de la obra poética y que sólo parece admitir gruesas simplificaciones, comentarios impresionistas o paráfrasis sin valor teórico. En otras palabras, cómo promover y conservar en los estudios literarios la significación vivida de la literatura.» «Fenomenología y crítica (notas para una discusión)», *Dispositio*, 24-26, 1984, p. 92. Sur l'incidence des techniques de notation sur la composition et l'interprétation musicales à partir du romantisme, v. Nikolaus Harnoncourt, *Le Discours musical*, trad. Dennis Collins, Paris, Gallimard, 1984, p. 37-49.

4. Walter J. Ong, "Before textuality: orality and interpretation", *Oral Tradition*, 3-3, 1988, p. 259-269.

V. Carlos Olmeda Gómez, «Tecnologías del intelecto (I)», *Boletín Millares Carlo*, 14, 1995, p. 191-199 ; Emilio Lledó, *El Silencio de la escritura*, Madrid, Espasa Calpe, 1998.

D'un point de vue théorique, le sens du poème doit être compris non pas seulement comme une relation d'équivalence statique entre des éléments linguistiques hétérogènes, mais aussi comme une série plurielle de trajectoires entrecroisées, et en particulier, une trajectoire prospective, nichée dans le temps de la représentation, et une trajectoire rétrospective qui regarde les éléments particuliers qui composent le texte dans une perspective unitaire, instantanée. Ce sont certaines modalités de cette dernière appréhension globale, plus inscrites dans le temps représenté, plus dépendantes de l'intériorisation des technologies de l'écriture, qui montrent une influence forte sur les conceptions et les pratiques des auteurs contemporains. Néanmoins, les trajectoires du sens – ou des sens – ont été prises en compte de façon bien différenciée dans les écrits de nos trois auteurs. Nous allons faire une synthèse rapide de leurs idées avant d'exposer d'autres conclusions.

1. OUVERTURE

Chez Juan Ramón Jiménez, une poétique foncièrement orale a été fécondée par la conscience croissante du poème comme objet graphique. Une période nouvelle s'ouvre pour la littérature espagnole avec le vers libre « nu » du *Diario de un poeta recién casado* (1916), fruit d'une expérience visuelle du poème comparable aux expérimentations mi-graphiques, mi-prosodiques, de Stéphane Mallarmé ou de Walt Whitman. Dans cette perspective, l'influence exercée par la production de Jiménez sur les œuvres des jeunes écrivains des années vingt semble tout à fait justifiée.

Toutefois, cette influence est celle de ses poèmes plutôt que de ses écrits critiques. Jusqu'en 1936, ceux-ci sont peu nombreux et, surtout, hétérogènes. Au cours du premier tiers du siècle, la critique littéraire de Jiménez répond essentiellement à des intérêts subjectifs ou à des inquiétudes immédiates. Par ailleurs, l'emprise du présent l'a rapidement dirigée vers le terrain de la polémique, voire de la confrontation. Le poète n'a pas tardé à affronter ses anciens disciples par le biais de notes, de comptes rendus ou de petits textes parfois fort agressifs qui, par là, limitent leur capacité d'influence. Bien que plus riches et complets, les essais produits en exil, dépendants d'un même noyau doctrinal et idéologique, ont connu pareil sort...

Les trois conférences majeures de la période américaine, «Poesía y literatura», «Poesía cerrada y poesía abierta» et «El romance, río de la lengua española», présentent un profil quelque peu différent. Autant qu'aux nécessités économiques du poète, alors professeur de littérature, ces textes répondent à un regard rétrospectif ou à une volonté de synthèse de la part de Jiménez. Même si son attitude à l'égard de la critique littéraire savante est négative, voire méprisante, ces trois conférences constituent sa contribution la plus sérieuse à une histoire

générale de la poésie espagnole, du Moyen-Âge jusqu'à la littérature contemporaine. Or, les opinions de Jiménez relèvent d'un point de vue esthétique, plus que d'une rigueur historique ou philologique. La diatribe et la polémique ne sont pas absentes non plus de ses exposés. Tout comme quelques autres notes et documents de la même époque, ces textes ont pourtant une grande valeur documentaire et littéraire.

Du point de vue de la doctrine, les idées de Jiménez restent stables au long des trois essais. Ce sont les mêmes idées qui avaient été déjà exprimées dans les textes écrits en Espagne. Le poète en fera l'exposé le plus complet dans ses cours à l'Universidad de Porto Rico, connus par les notes de ses étudiants et par quelques enregistrements. Le noyau de sa doctrine est la conception de la poésie comme « émanation », une résonance esthétique hors du rationnel, insaisissable, changeante. Les racines de cette poétique sont à trouver dans la théorie romantique et symboliste européenne, qu'il reprend en partie à travers l'œuvre de Gustavo A. Bécquer, un écrivain qui reste l'un de ses principaux points de référence. À l'instar de Bécquer, Jiménez voit la poésie comme une activité qui participe à parts égales de la beauté, de l'érotisme et de la religion. Il relance également un thème cher à Bécquer, celui des ruines, pour véhiculer sa conception du poème « écrit » comme le résidu de l'« activité » poétique.

Ces postulats ont marqué les techniques d'interprétation, particulières et parfois contradictoires, du poète. D'un côté, il y a, chez Jiménez, une conscience aiguë et intense de la valeur sémantique des mots, comme cela est évident dans les textes qui jouent précisément à trouver de troublantes « correspondances » entre des termes appartenant à des domaines très éloignés, par exemple dans les « descriptions chromatiques » des œuvres de ses contemporains. Dans ces notes, nous pouvons apprécier le savoir-faire de Jiménez comme écrivain, et toute sa puissance verbale, émanant d'une vaste culture écrite. Mais, d'un autre côté, on a parfois le sentiment qu'il attribue à n'importe quel texte toujours le même sens, celui d'une fusion ambiguë et indéterminable entre le poète, le poème et le lecteur. L'« émanation » poétique est à mettre en rapport avec la fusion d'horizons érotiques, esthétiques et religieux déjà mentionnée : si artistique soit-il, le poème est devenu une autre manifestation du pouvoir créatif de la nature, protéiforme et mystérieux. Cette attitude relève d'une économie linguistique orale, toujours située dans le présent et réticente à abstraire les mots de leur contexte. Par conséquent, les interprétations de Jiménez négligent, ou feignent de négliger, les valeurs passées (historiques, génériques, documentaires) du poème en tant que pièce écrite.

C'est pourtant dans sa production poétique que l'on perçoit le plus clairement les traces d'une économie verbale où prédomine l'oralité.

La « réécriture » caractéristique de Jiménez ramène le poème au présent en l'y réadaptant, mais cette adaptation se développe – et c'est là l'essentiel – dans un contexte nécessairement graphique. Jiménez re-produit ses poèmes à maintes reprises, y ajoutant les modifications que le *hic et nunc* lui suggère, comme le faisaient les vieux poètes oraux ; cependant, le canal de toutes ces modifications est l'écriture, qui, à la différence de la voix, laisse des traces – bien nombreuses – qui perdurent. Ce mélange d'« oralité » et d'écriture est également manifeste dans d'autres aspects de l'œuvre du poète. D'un côté, il corrige ou réinterprète de façon automatique, « *en sueños* », et modifie librement des poèmes achevés et parus ; de l'autre, il travaille sur l'ensemble de sa production, projetant des regroupements nouveaux, et même une disposition graphique différente. L'écriture est le canal obligé pour tous ces derniers travaux critiques de l'*obra en marcha* ; pourtant, Jiménez déclare ne vouloir achever ses livres poétiques que pour immédiatement les détruire... Le titre *Metamorfosis*, choisi par le poète pour une version anthologique finale de sa production, exprime donc bien le refus de finir et la volonté d'inaboutissement qui caractérisent son travail, dont une des conséquences est l'état fragmentaire et dispersé de l'ensemble de son œuvre.

Le signe principal de l'intériorisation de l'écriture, revers du penchant pour l'oralité de Jiménez, doit se chercher dans son aspiration à la « conscience », manifeste dans les modifications visuelles de sa poésie, et dans l'axiologie de ses notes critiques. La conscience devient pour lui le complément de l'instinct créateur qui est la source première de sa production. Cette conscience a été nourrie par les techniques de l'écriture et par une expérience visuelle du texte. La lecture silencieuse, qui mène à une analyse approfondie du discours poétique, collabore à la perception de nouveaux patrons rythmiques, de nouvelles façons d'« entendre » le poème. Dans le « poème vu », les séquences rythmiques peuvent ainsi s'agencer selon des règles jusqu'alors inédites, autonomes par rapport à la métrique héritée. C'est la raison pour laquelle la « poésie nue » est à même de recombinaison librement des vers traditionnels, de les associer à d'autres, et de se disposer linéairement, comme si c'était de la prose. On ne saurait oublier, par ailleurs, l'intense texture lyrique dont sa prose narrative ou autobiographique est imprégnée... Dans tous les cas, Jiménez n'a jamais cessé d'être un écrivain à forte sensibilité rythmique. Toutes ses expérimentations, des « vers nus » du *Diario* aux « *prosificaciones* » de *Leyenda*, ou au monologue intérieur qui se déploie, de façon tellement originale, dans des œuvres de maturité comme *Espacio* et *Tiempo*, peuvent être comprises comme une série de tentatives de représentation visuelle des courants rythmiques du langage, courants pluriels et complexes qui, bien entendu, ne peuvent se réduire à la simple convention graphique du vers.

La « conscience » est également à l'œuvre dans les jugements critiques de Jiménez, dans la mesure où l'*abstraction* est un de ses critères fondamentaux d'appréciation. Sa notion d'abstraction inclut pourtant des notes assez dissemblables et parfois difficiles à concilier. D'un côté, la « poésie abstraite » de Jiménez suit le symbolisme intellectualisé de Poe ou de Mallarmé et, de ce point de vue, est une projection des techniques de l'écriture sur la composition poétique. Mais d'un autre côté, il insiste sur les qualités abstraites de la poésie populaire traditionnelle, ou de la poésie mystique de Jean de la Croix, une autre de ses sources d'inspiration. Il ne néglige pas non plus les apports de la poésie classique espagnole, spirituelle et « littéraire », comme le montre fort bien son attachement à la figure de Luis de Góngora. Ces divers courants s'entrecroisent dans la poésie de Jiménez, dont l'idéal constant fut d'atteindre la complétude, d'obtenir une valeur universelle. Toutefois, l'utilisation de ces principes dans ses écrits critiques n'est pas neutre, et c'est sans doute la raison pour laquelle leur portée peut sembler moindre que celle de ses textes poétiques. En tant que critique, Jiménez se met presque toujours en position d'arbitre, un arbitre autoritaire et aux jugements parfois obscurs, voire capricieux, qui distribue bien à sa façon les mérites et les défauts. Ainsi en est-il des reproches de manque de naturel et d'excès de technique adressés à Jorge Guillén et, inversement, de ceux d'excès de naturel et de manque de « conscience », adressés à Pablo Neruda.

Enfin, au-delà de ses trouvailles et de ses erreurs, ce qui est admirable dans la critique du poète, c'est un sens aigu du champ littéraire de son temps et, par conséquent, un ferme enracinement dans le présent le plus riche et le plus vivant – ce qui, selon lui, est la seule façon de devenir un vrai classique. Le travail littéraire de Jiménez n'est pas devenu Œuvre, ou bien n'a pas voulu le devenir ; c'est la raison pour laquelle on peut lui attribuer l'emblème de l'orbite, une trajectoire cyclique qui, à l'instar de la poésie orale, devient ce qu'elle est en vertu de son mouvement même. C'est peut-être à ce paradoxal inaboutissement qu'il doit sa présence dans les rayons des librairies et dans les projets littéraires des maisons d'édition⁵.

5. Voir, par exemple, ce «Prólogo» à un projet littéraire des années américaines : «Siempre me he comparado al árbol que tanto amo; tengo las fases y las crisis anuales del árbol, las padezco yo anualmente. En el otoño una triste crisis mística empieza a libertarme del esfuerzo exterior y a intensificar la vida interna; todos mis recuerdos interiores se agitan y me anulan para la acción. El invierno es época mía de letargo: sueños ricos me llenan todo del todo. Por fuera, lo gris liso. Los primeros brotes ya me encuentran despierto; oigo los pájaros desde el alba y no necesito casi sueño. Los proyectos se me acumulan, acometo mil cosas a la vez. Esta fase dura hasta lo penúltimo del verano; entonces un día, en plena canícula, empieza a parecerme imposible todo mi trabajo; es como si una gran pared de bruma maciza se interpusiera entre mí y mi dios.

2. GRAVITÉ

Du travail de Jorge Guillén, le caractère le plus souvent mis en avant est celui de la cohésion. Le poète lui-même le considère et l'apprécie en tant qu'unité achevée. Dans une lettre adressée à Pedro Salinas à l'occasion de la parution imminente de la version finale de *Cántico* (1950), il exprime avec force cette vision unitaire de son œuvre en la traduisant de façon expressive dans un registre matériel, physique :

Je viens d'expédier à Buenos Aires les épreuves du livre, corrigées par Julián Calvo et moi-même. J'espère toujours que le colophon sera daté de décembre 1950. Le 30 octobre j'ai couronné *Cántico*. Le paquet des épreuves, en papier fin, pesait 500 grammes. 30 ans = 500 grammes, pas plus ! (Si j'avais « obtenu » du radium, cela aurait pesé encore moins...) ⁶

Si c'est pour tenter de comprendre ces œuvres d'un point de vue différent de celui qui fut prôné par leur auteur que cette unité, si exactement pondérable, de *Cántico*, ainsi que celle d'*Aire nuestro*, son recueil le plus consistant, ont été mises en cause, difficile de nier, en revanche, la forte cohésion et la grande solidité de *Lenguaje y poesía*, son principal ouvrage critique. Celui-ci présente, dans une prose dense et docte – bien que toujours agile et vivante – une synthèse définitive des travaux universitaires de Guillén. En fait, *Lenguaje y poesía* fournit, à travers l'étude d'une poignée de « cas » exemplaires, de Gonzalo de Berceo à Gabriel Miró, un regard complet et équilibré sur les différents fils qui trament l'histoire poétique espagnole, des origines au XX^e siècle. Les écrits historiques et philologiques que Guillén

Ceso en todo: versos, cartas, lectura, colaboración. Sólo vida eterna, naturaleza libre, música, conversación. Lo curioso es que esto se ha repetido cada año desde hace muchos, sin que yo hubiese creído nunca durante la plenitud que pudiera repetirse la decadencia. Y cuando viene la primavera y empiezo de nuevo (y ésta sí que es mi tragedia, si se quiere) tengo que empezar todo otra vez por el principio y generalmente lo cambio todo en muchos detalles esenciales. Por eso tengo tanto papel acumulado y por eso he dado menos libros cada vez. Nunca he podido casar la creación con la publicación» (J.R.J., «Prólogo a mi libro *Yo pecador*», *Crítica paralela*, 1975, p. 142-143).

6. «Acabo de remitir –corregidas por mí y por Julián Calvo– las pruebas del libro, a Buenos Aires. Espero aún que el colofón será fechado en diciembre de 1950. El 30 de octubre *di cima* a *Cántico*. El paquete de las pruebas –en papel fino– pesaba 500 gramos. ¡30 años = 500 gramos nada más! (Si hubiera “obtenido” radio, habría pesado aún menos...)» (Pedro Salinas y Jorge Guillén, *Correspondencia*, p. 544, 2 novembre 1950). Dans une autre lettre : «Quedarán, pues, 334 poemas, en total, 10 000 versos. (Muy pocos: unas tres comedias de Lope. *Y desde 1919*)» (*ibid.*, p. 490, 8 mars 1949). De son côté, Salinas met en évidence l'unité de l'œuvre de son ami en la comparant à une cathédrale lyrique : «Se me presenta claramente la admirable unidad de raíz, y el enriquecimiento de la poesía tuya. Sí, es una obra, una verdadera obra, como, en su género, la obra de una catedral. Has logrado lo que casi nunca se logra: evitar ese fragmentarismo, esos vaivenes y tanteos, esa diversidad que afecta a toda la obra poética moderna, española y no española» (*ibid.*, p. 503, 11 juin 1949).

avait préparés, depuis les années vingt et tout au long de sa carrière académique, ont été consciencieusement redispuestos, comme s'il s'agissait des matériaux d'un poème, pour tirer profit de leur remaniement au sein de l'ouvrage et accentuer sa portée globale, son unité de conception, d'exécution et de théorie. Nous devons donc apprécier, dans la perspective de ce livre, une vertueuse mise en pratique des facultés et des habitudes techniques que l'écriture inculque : synthèse, pertinence et économie, de même qu'une efficacité expressive, proprement littéraire.

Du point de vue de la doctrine, le travail de Guillén s'aligne sur les principes dominants de la critique du XX^e siècle, notamment pour ce qui est de la conception linguistique du phénomène poétique. Pour lui, la poésie est, avant toute autre chose, le langage des poèmes : le langage de *chacun* des poèmes, plutôt que l'abstraction des propriétés générales d'un supposé « langage poétique ». Cette approche matérielle et langagière implique, de la part de Guillén, un éloignement de la tradition du romantisme, plus penchée sur des valeurs esthétiques et pragmatiques. Elle suppose également l'acceptation d'un principe bien répandu chez les « nouveaux critiques » de la première moitié du siècle : la croyance en cette structure unitaire et surdéterminée du poème qui est capable de transmuier n'importe quel élément linguistique en pièce pleinement opérationnelle dans un système esthétique particulier. C'est bien ici le point central du travail critique de Guillén.

C'est l'approche visuelle du phénomène poétique, c'est-à-dire la perception du langage comme déploiement de mots dans l'espace graphique de l'écriture, qui détermine cette orientation. Pour Guillén, « poème » est le mot-clé. L'écriture a transformé la poésie en poème, un objet tangible, organique, unitaire, où les mots acquièrent cette valeur nouvelle qui leur est conférée par leur disposition dans un texte concret. Considérés au sein de la page, les mots – n'importe quel mot – gagnent des *résonances*. Sur ce point, la théorie de Guillén est en accord avec ses pratiques créatrices, en particulier celles qu'il a mises en application dans ses poèmes des années vingt et trente, caractérisés par leur configuration hermétique et par une combinatoire particulière des matériaux lexicaux.

Un deuxième indice de cette composante visuelle de la poésie chez Guillén est constitué par sa conception typographique de la composition. Pour Guillén, composer un texte, c'est arriver à le faire imprimer. La disposition des vers sur la page et l'agencement des pièces dans les sections d'un livre sont des critères importants même lors de l'engendrement du poème. Par ailleurs, c'est ce cadre visuel du poème qui favorise son autonomie « mimétique », ce démantèlement de codes génériques, thématiques et stylistiques préalables qui est propre aux mouvements d'avant-garde, comme le montrent notam-

ment les deux premières éditions de *Cántico* (1928 et 1936). Mais en fait, la conception visuelle et organique du texte peut s'appliquer à l'ensemble de la production de Guillén. *Aire nuestro* peut ainsi être vu comme une structure littéraire vaste et longuement réfléchie, dont le signe principal est l'unité, et cela malgré quelques asymétries ou dissonances marquées qui sont sans doute inévitables dans un si long travail.

L'œuvre de Guillén, avec son double versant poétique et critique, est donc l'un des meilleurs exemples du processus d'intériorisation de l'écriture dans la littérature des deux derniers siècles, en ce qu'il favorise des habitudes linguistiques « intellectuelles », c'est-à-dire abstraites, grâce à la substitution du contexte situationnel de la parole par sa représentation graphique. De ce point de vue, il est remarquable que les principaux travaux universitaires de Guillén, à côté de *Lenguaje y poesía*, portent sur des textes critiques – que ce soient les commentateurs de Góngora au XVII^e siècle, les traductions et les gloses de Luis de León au *Cantique des Cantiques*, ou les exégèses que Jean de la Croix fait de ses propres textes. Il est évident que l'interprétation littéraire, à la différence de la poésie, reste une activité indissociable de l'écriture. Guillén, poète de la lumière, consacre donc ses efforts universitaires au problème de l'obscurité. Dans ce champ de recherche, il envisage les mots comme des pièces qui évoluent dans un contexte graphique, où elles puisent leurs sens, voire leur puissance esthétique.

C'est dans cette perspective qu'il faut comprendre le parti pris de Guillén en faveur d'une poésie *artistique*, c'est-à-dire technique et « consciente ». Le poète doit maîtriser ses sources d'inspiration ; les lecteurs, à leur tour, doivent élargir leur plaisir esthétique à une considération réfléchie du poème. Toutefois, derrière cette conscience lucide, marquée par son contexte d'écriture, on peut trouver chez Guillén la puissance émotionnelle, même irrationnelle, associée d'habitude à la voix. D'une certaine façon, la voix semble avoir transféré ses capacités de suggestion à son support écrit. Chez Guillén, sur le « sens strict » des mots noté par la philologie se greffe une « interprétation esthétique », une « intelligence textuelle » chère au poète. Dans *Lenguaje y poesía*, ces valeurs esthétiques reçoivent la dénomination d'« adéquation » ou de « motivation ». L'analyse critique décèle une série de correspondances, d'échos, de références – ou bien de dissonances, de nouveautés, de disproportions – dans le poème. Toutes ces « motivations » justifient le texte, lui confèrent une profondeur et des raisons d'être ; elles ouvrent même sur l'infini. C'est ainsi, dit-il, que la poésie atteint des sommets techniques et artistiques chez Góngora. Chez Bécquer, la conscience se manifeste plutôt dans une perspective théorique, comme une réflexion accomplie sur l'ineffable du poème. En revanche, cette profondeur semble ne pas

avoir de limites chez Jean de la Croix ; c'est la raison pour laquelle l'analyse doit être menée selon différentes techniques, à partir de plusieurs angles d'attaque. Dans tous les cas, plus on considère le « langage de poème » à l'aide des outils de l'écriture, plus il se charge de suggestions, de résonances ou de mystères. Même les effets esthétiques associés au rythme poétique réapparaissent, chez Guillén, comme des jeux intellectuels de sens liés aux analyses du poème écrit. Ainsi le pouvoir, presque religieux, traditionnellement accordé à la parole réapparaît dans les analyses littéraires de Guillén comme une foi infinie dans la capacité du langage « vu » à générer du sens.

Dans ses textes sur la littérature contemporaine, ce fonds émotionnel du discours poétique reçoit la dénomination d'« intégralité ». Dans les années soixante et soixante-dix, dans un contexte moins propice à une conception « artistique » qu'idéologique de la poésie, Guillén s'est vu dans la nécessité de défendre les postulats de son œuvre de création. Une vision politique des fonctions de la littérature relance alors les objections de pureté, d'isolement du monde, de « *des-humanización* », qui avaient déjà été portées à l'encontre de *Cántico* trente ans auparavant. Dans ses écrits critiques tardifs, Guillén prétend faire reconnaître l'engagement social et politique d'*Aire nuestro* sans pour autant renoncer ni à sa conception technique du poème ni à la difficulté caractéristique d'une bonne partie de sa production. Le problème de fond est le besoin ressenti par le poète de situer sa production dans un contexte littéraire très éloigné de ses conceptions fondamentales. C'est la raison pour laquelle, dans ses études sur la littérature contemporaine, Guillén se sert d'un concept de sens différent de celui qu'il avait employé dans ses travaux universitaires sur la poésie classique. Si, dans ces derniers, le sens est avant tout une propriété des œuvres, le produit de l'utilisation ou le remaniement d'une complexe série de codes, dans ses études sur la poésie contemporaine l'accent est mis, quelquefois de façon excessive, sur une conception du sens complémentaire de la première, émanant non pas du texte en soi, mais des rapports entre le texte et le contexte, entre le poème et le monde. Preuve supplémentaire du caractère flexible, souvent polémique ou tendancieux, des jeux de l'interprétation critique.

3. RÉFLEXION

Si le travail de Jiménez se fonde sur les modes propres à une économie linguistique orale et celui de Guillén sur une forte intensification des techniques de l'écrit, l'œuvre de Gil de Biedma semble le fruit d'un compromis entre oralité et écriture. Cet équilibre entre l'oral et l'écrit se présente parfois sous forme d'un jeu de reflets entre deux miroirs opposés, dans une sorte de fluctuation ambiguë entre la fiction et le réel,

entre le poème et son contexte, ou encore entre la personne et l'œuvre, caractéristique des travaux du poète barcelonais. Cette indétermination a été qualifiée d'ironique. C'est sans doute cette diversité qui explique l'intérêt que ses œuvres ont suscité ces dernières décennies.

La culture orale a gardé une forte emprise dans divers écrits de Gil de Biedma. L'attention portée aux *circonstances* qui entourent les textes est fondamentale dans ses essais et pour tout ce qui concerne sa pratique de l'interprétation. L'écrivain trouve le sens des œuvres dans les rapports qu'elles entretiennent avec leur contexte d'origine et avec les autres contextes de leurs lecteurs successifs. Toutes ces contingences s'inscrivent en creux parmi les lignes des textes, que ce soient des pièces poétiques ou des interprétations critiques. L'actualité est pour lui un critère de valeur. Biedma attribue ainsi des fonctions d'orientation pratique aussi bien à la critique qu'à la littérature en général. La dimension herméneutique qui prévaut dans ses essais est celle de l'application. De la sorte, la lettre se trouve étroitement liée à la vie. On peut apprécier dans cette méthode des traces d'une économie linguistique orale : à la différence du langage écrit, la parole est indissociable des circonstances de son énonciation, de l'espace où elle se produit et de l'action qu'elle accomplit.

Le poids des situations dans les écrits de Gil de Biedma se manifeste également dans sa reformulation des coordonnées de la « modernité » littéraire espagnole, l'un des points essentiels de son travail. Comme Jiménez et comme Guillén, Biedma s'est efforcé de dresser un plan historico-critique de la tradition immédiate, dont la pierre de touche est la dimension théâtrale du poème. La situation du poème, énoncée ou implicite, la « place » et la « posture » engagées dans le texte, sont pour lui l'élément essentiel. C'est ainsi que, dans son analyse de la poésie de Guillén, l'accent est mis sur le caractère mi-narratif, mi-dramatique, des poèmes de *Cántico*. Les coordonnées présentées dans cette œuvre, les *lieux* qui la déterminent, deviennent alors les vrais sujets des poèmes de Guillén et, par conséquent, l'objet premier des interprétations de Biedma. Ils en deviendront également son critère principal d'appréciation, la source première des jugements esthétiques du poète. C'est la raison pour laquelle deux notions d'origine spatiale, la composition de lieu et le monologue dramatique, remplissent des rôles de premier ordre dans ses écrits critiques. Par ailleurs, cette même dépendance du texte vis-à-vis de ses contextes (internes et externes) est très perceptible dans ses propres poèmes. Ce parti pris positionnel est une manière de justifier son travail créatif, comme l'était la défense de la technique artistique chez Guillén, ou celle des résonances symboliques du texte chez Jiménez.

Selon une autre perspective, les lieux littéraires possèdent une valeur conventionnelle, *topique*. Si, dans ses écrits critiques, Biedma

commence par déterminer les circonstances du texte, dans sa production poétique, il rend souvent explicites les conventions, les stéréotypes, les clichés, les « lieux » qu'il est en train d'utiliser. Cette technique de composition est fréquente dans les « exercices d'imitation », très originaux, de *Moralidades*. C'est de là que l'on peut le mieux percevoir l'indétermination des limites typique du travail de Biedma : l'énonciation des lieux réels du discours les rend d'une certaine façon fictionnels, car les circonstances d'énonciation sont devenues la matière sémantique de l'énoncé.

Cette mouvance, ambiguë et ironique, est le thème principal de *Las Personas del verbo*, que Biedma synthétise comme une réflexion démystificatrice portant sur les emblèmes sacrés de l'identité propre. Cette relativisation se présente souvent sous forme d'une contextualisation, d'une compréhension du sujet en fonction de la situation concrète dans laquelle il se trouve confrontée à d'autres, plus anciennes, qui ont été décisives dans son histoire personnelle. Le texte lyrique suppose à la fois une commémoration et un exorcisme ; dans tous les cas, il se projette à la fois sur le passé – sous forme de remémoration, plus ou moins inventive – et sur le futur, à la manière d'une délivrance, d'un « *rescate* ». Dans les poèmes de Biedma, l'identité devient ainsi un masque linguistique, un « accident » du verbe, au même titre que le nombre, le temps ou le mode grammaticaux. En d'autres occasions, et notamment dans *Poemas póstumos*, la relativisation personnelle se déroule à travers un dialogue conflictuel avec les autres voix intérieures. La construction de la personne est donc inséparable d'un élan fictionnel. Les frontières entre le réel et l'imaginaire, entre la personne et l'œuvre, deviennent poreuses.

Ces deux procédés de relativisation – contextualisation et dialogisme – semblent inspirés par une économie linguistique à dominante orale. Cependant, l'oralité inhérente aux modes poétiques de Biedma est profondément façonnée par l'intériorisation de l'écriture. L'indétermination déjà mentionnée se présente comme un mouvement de va-et-vient entre l'oral et l'écrit. Chez Biedma, le substrat théâtral de la poésie suppose une conception du discours comme production orale actuelle, comme *performance*. Dans ses essais et annotations, d'autres éléments linguistiques à caractère oral sont mis en avant : la notion de « ton » poétique, le « style de langue » le plus approprié à une situation ou une action données, ou bien certaines pratiques de composition appuyées sur des techniques mnémoniques qui sont parfois corporelles. Mais sur ce substrat vocal du poème se superposent d'autres composantes de nature pleinement graphique : la conception organique et unitaire du texte, renforcée par sa dimension visuelle, ses « *renglones contados* » et, surtout, la surdétermination intertextuelle, l'accumulation, typiquement « littéraire », d'allusions et références, dont la portée

exacte n'a pas encore été complètement mesurée. Le portrait du poète en tant que lecteur et conseiller littéraire reste à dresser.

En synthèse, chez Gil de Biedma, l'oral et l'écrit semblent se cacher l'un dans l'autre et échanger ironiquement leurs attributs comme dans un jeu de miroirs. Son œuvre poétique, mieux que celles de Jiménez et de Guillén, semble accomplir l'idéal symboliste, l'aspiration du grand artiste à un livre unique, fixe et parachevé. Pourtant, elle pointe simultanément vers d'autres directions, opposées : la personne comme conflit d'identités et comme invention factice, le poème comme un travail « de circonstance », l'écriture comme une falsification de la parole.

4. IDÉES DU POÈME

La compréhension étant pour l'essentiel, sémiotiquement considérée, un processus de construction d'équivalences idéales, abstraites, dont la nécessité se manifeste de façon négative, à travers des absences, dans les points « obscurs » des textes, là précisément où le sens fait défaut et pose problème, l'examen des écrits de critique littéraire de Jiménez, de Guillén et de Biedma nous est apparu comme un objet de recherche capable d'éclaircir à la fois le caractère « intellectuel » d'une certaine tradition lyrique espagnole et certains aspects théoriques de l'interprétation. Peut-on mettre en corrélation ce penchant cérébral ou conceptuel que l'on a souvent souligné dans l'œuvre poétique des trois auteurs avec leur exercice de la critique ? À quel genre d'activité appartiennent-ils finalement, ces écrits divers où ils ont consigné leurs interrogations et les choix qu'ils ont pris lors de leurs lectures ? Est-il exact de dire que l'intérêt de ces pièces n'est garanti que par l'excellence de leurs auteurs en matière de création ?

Partons de l'hypothèse que l'œuvre critique est le contexte interprétatif fondamental de l'œuvre poétique et, sans aucun doute, son meilleur complément : il est légitime d'inverser les termes de cette proposition, et de considérer les poèmes des trois auteurs comme leur réponse ultime à un travail d'*assimilation* et d'appropriation réflexive, dont les traces dispersées se trouvent dans leurs écrits, tous genres confondus. De toute évidence, les études qui leur ont été consacrées en se cantonnant aux seuls éléments fournis par l'un ou l'autre versant de leurs œuvres deviennent fatalement partielles. De plus, dans la production de Jiménez, de Guillén et de Gil de Biedma, poésie et critique montrent les empreintes d'une même impulsion créatrice. Elles évoluent dans la même direction, avec des desseins parallèles, en se prenant réciproquement comme point de référence, en s'appuyant l'une sur l'autre pour avancer. C'est sans doute à ce caractère transversal que leurs essais doivent une bonne part de leur efficacité, justement critique. Aux fonctions traditionnellement attribuées à la

critique savante – décrire, juger, proposer une préférence –, ces textes historiques et exégétiques ajoutent des facteurs supplémentaires : d'un côté, les souvenirs épars de l'exigeante activité créatrice dans laquelle ces auteurs se sont tous les trois engagés ; d'un autre, la volonté ferme d'opérer sur la littérature vivante. Cette dernière intention, souvent doublée d'un élan combatif, est à son tour censée débayer la voie de leur travail poétique... C'est sans doute en raison de cette double orientation, rétrospective et prospective à la fois, que leurs écrits critiques réussissent à construire des perspectives – des «*miraderos*», comme disait Juan de Mairena – qui de par leur puissance d'argumentation et leur force poétique ne tardent pas à imposer leur présence, et sans lesquelles – ne serait-ce que pour les contrecarrer, comme Harold Bloom l'a écrit – on éprouve des difficultés à bien voir⁷.

Dans ce sens, les essais de critique littéraire dus à des écrivains en activité s'approprient un caractère que l'on peut qualifier de « poétique », au sens étymologique d'« invention » propre au mot grec. Intimement liés à des nécessités expressives personnelles, souvent conçus comme des « réponses » à de larges contextes culturels, ces écrits montrent fort bien la constante mobilité de la poésie au sein des phénomènes sociaux, dans la vie et dans l'imaginaire des gens. De surcroît, ils aident à mieux comprendre le poème, c'est-à-dire à déceler, sous la rigidité des classifications académiques ou des habitudes de lecture acquises, la vaste étendue de ses possibilités de sens et de ses modalités d'action. Autrement dit, la critique émane de la poésie de la même façon qu'elle fait émerger le sens du texte dans toute son ampleur potentielle, en passant en revue ses possibilités diverses par le biais d'une mise en perspective d'ordre historique. Ces écrits aboutissent ainsi à la constitution d'un éventail de *représentations* du poème – et de la littérature – en étroite adéquation avec les contingences du présent. Or, c'est précisément en fonction des connaissances génériques du lecteur, de sa mémoire ou de sa compétence, que tout processus d'interprétation doit avoir lieu. Si c'est dans les réponses qu'il suscite que le poème devient actuel, rien de plus littéraire que la critique.

Les horizons de ces textes vont cependant plus loin. Dans les essais que l'on a décrits et commentés, on ne tarde pas à trouver une série de problèmes qui, bien au-delà de leur actualité, sont restés longtemps au cœur de la réflexion poétique et de l'histoire de la littérature en Espagne. Ces enjeux apparaissent souvent entrelacés dans le corpus analysé : la poésie lyrique orale, les controverses associées à la tournure baroque des lettres espagnoles, les différentes conceptions d'une « modernité » aux frontières et aux fonctions changeantes, la

7. Antonio Machado, *Juan de Mairena* [1936], I, p. 208 (XXV, 1).

V. Harold Bloom, *The Anxiety of Influence* [1973], New York, Oxford Univ. Press, 1997.

possibilité ou la portée d'une poésie conceptuelle... On ne saurait s'étonner de la persistance de ces thèmes. Car la temporalité littéraire ne se réduit pas à une accumulation de « périodes » successives. L'historien René Wellek était dans le vrai lorsqu'il a réclamé une conception moderne du temps pour l'élaboration d'une autre histoire des lettres. Si l'on accepte de fonder la temporalité de la littérature sur l'expérience et la compétence des lecteurs, elle devient pluri-dimensionnelle en ajoutant à ses caractères traditionnels de linéarité et causalité une dynamique associative, récursive ou réversible, dont le modèle serait la *bibliothèque*. Et l'« intertemporalité » de la littérature, composée par les allers et retours mémoriels des lecteurs, se perçoit sans doute davantage dans les genres lyriques. La poésie, si étroitement liée au temps de par sa texture rythmique, si concentrée sur les seuls mots et leur pouvoir d'association, semble moins contrainte que tous les autres genres par le contexte historiographique, ou encore par cette popularité ponctuelle qui régit de façon plus étroite d'autres types de lecture. De la sorte, le caractère récurrent ou récursif de certaines questions esthétiques semble plus marqué dans les écrits dédiés à son étude. Il est révélateur à cet égard qu'un des premiers soucis des poètes-critiques soit de procéder à une mesure personnelle du temps de la littérature, à une détermination de l'historicité de leur travail selon leurs propres termes, telle qu'ils l'entendent. Le « siècle moderniste » prôné par Juan Ramón Jiménez, ou encore cette tout autre « modernité » paneuropéenne préconisée par Jaime Gil de Biedma, qui l'a très rapidement englouti, en constituent des exemples fort éloquents⁸.

Face aux périodisations parfois restreintes et souvent déroutantes ou confuses de l'histoire littéraire des sages, les poètes sont persuadés d'avoir leur mot à dire. Certains courants critiques s'efforcent également de mettre en place une « histoire littéraire des écrivains ». Une histoire des belles-lettres écrite en fonction des spécificités de la perception que ses protagonistes en ont eue semble promise à se développer jusqu'à devenir un champ d'analyse complémentaire des travaux historiques conventionnels. D'autant plus que le type des textes que cette histoire littéraire « autre » envisage pour son élaboration présente des profils distincts de ceux que l'on avait l'habitude d'examiner : stratégies de diffusion, entreprises collectives, interventions orales, témoignages de tous genres de lecteurs, réseaux divers... Il nous semble évident que l'essai de critique littéraire doit faire partie de ces matériaux. Comment lire le premier *Cántico* sans tenir compte des études consacrées par Guillén, au moment où il

8. René Wellek, "The concept of evolution in literary history", *Concepts of Criticism*, New Haven, Yale University Press, 1963, p. 51 ; Gaspar Garrote Bernal, «Hacia una teoría filológica de la temporalidad reversible», *Analecta Malacitana*, 27, 2009, p. 19-68.

l'écrit, à la poésie de Góngora ? Un ensemble riche et varié de documents – dont quelques-uns, de première importance, sont restés longtemps inédits – devient ainsi indispensable pour mieux comprendre la trajectoire de la poésie espagnole du siècle dernier.

Rien de plus avisé cependant que de regarder aussi au-delà des singularités des écrivains. Certains facteurs généraux affectent de façon transversale l'ensemble des pratiques de création et de réception dans la littérature contemporaine. Une considération conjointe des auteurs et des aspects placés dans des compartiments étanches de l'historiographie serait de la plus grande utilité en vue de faciliter la compréhension de notre temps et son articulation conceptuelle dans des trajectoires de « longue durée ». Dans cette perspective, le développement de la « culture écrite » et son intériorisation par des auteurs et toutes sortes de lecteurs fournissent une perspective centrale. Les *technologies* de l'écriture, selon la formulation de Walter J. Ong, ont atteint, depuis le romantisme, un degré d'intériorisation sans commune mesure avec celui d'autres époques, devenant le fondement de l'économie verbale de notre temps. L'introjection de l'écriture apparaît alors comme un processus indispensable pour une compréhension profonde de nombre des aspects de la littérature actuelle, à commencer par l'émergence du roman au XIX^e siècle.

L'écriture s'est emparée de notre conception du langage, dont les racines plongent dans l'inconscient. Dans la mesure où il est propre à l'écriture de modifier notre conscience linguistique, elle devient un outil irremplaçable pour la compréhension des phénomènes verbaux, y compris les phénomènes spécifiquement poétiques. L'intériorisation de l'écriture se manifeste en poésie de façon particulière en raison d'une connexion plus intime et pure avec la dimension *vocale* du langage que celle qui est à l'œuvre dans le récit littéraire ou dans les spectacles dramatiques. L'examen des aspects visuels du poème lyrique est à même de nous fournir des renseignements précieux sur la conceptualisation des courants rythmiques de la langue, dont la richesse continue à défier nos capacités d'analyse. L'histoire des conventions graphiques de la poésie reste un champ d'étude encore insuffisamment exploité, en particulier dans le domaine précis de la littérature espagnole. Il y a donc tout intérêt à explorer l'espace de l'écriture, support autonome et instance médiatrice des jeux dialectiques entre littérature et société⁹.

Sur ce point, l'attention portée aux rapports entre l'oral et l'écrit chez les auteurs que nous avons passés en revue constitue un indice à ne pas négliger. Un seul exemple : de nos jours, la confrontation entre les notions de « vers » et de « prose » se constitue davantage sur le plan visuel des conventions graphiques employées dans les textes qui

9. David R. Olson, *L'Univers de l'écrit*, trad. Yves Bonin, Paris, Retz, 1998.

nous les présentent que sur l'analyse de leurs propriétés discursives, de leurs modalités d'exécution prosodique – de leur « lecture » –, de leur perception auditive par les destinataires, ou de leurs fonctions sociales et culturelles au sens large. L'application de ces deux notions aux structures phoniques, prosodiques et rythmiques des langues ayant toujours été douteuse ou approximative, elle l'est encore plus aujourd'hui, lorsque l'accès aux textes se fait en priorité, de façon spontanée et même irréfléchie, à travers leurs représentations écrites. Autrement dit, il y a toute raison de croire, comme Gustave Flaubert l'avait déjà indiqué, que les pratiques littéraires contemporaines, du poème en prose au roman lyrique, du « livre d'artiste » au poème en vers libre, du recueil des « œuvres complètes » aux éditions génétiques des manuscrits, empruntent des voies non explorées par les littératures anciennes et pour elles peut-être même inaccessibles ¹⁰.

Mais malgré le plein développement, depuis la Renaissance, de la culture écrite et de ses fonctions, au détriment de celles de la voix, l'écriture reste toujours une représentation de la parole. Ce qui compte, c'est d'accepter que l'on peut tirer d'importantes leçons de l'*environnement* graphique où se situent à présent les voix du poème. Le sens du poème n'est donc pas infini, ni arbitraire, ni capricieux. Il s'élabore dans la perception que nous nous en faisons à travers les entrelacements et interférences des deux sens par lesquels il nous parvient, l'ouïe et la vue. En dernier ressort, l'expérience poétique est constituée par le flux temporel et rythmique des sons de la voix, de son phrasé, car le langage est, avant toute autre chose, une activité orale, auditive et vocale, situationnelle et pragmatique par la suite, et que la codification linguistique primaire est constituée à partir des sons ¹¹. Mais l'approche du poème, en particulier au cours des deux derniers siècles, est aussi profondément conditionnée par la perception statique et synoptique de ses représentations graphiques, radicalement distinctes de sa texture vocale. Par conséquent, cette approche est dépendante des conventions de l'écriture, qui ont pour fonction de garantir sa transmission effective, son intersubjectivité et sa compréhensibilité. La superposition de l'approche visuelle et de l'expérience « vocale » des textes, deux opérations parallèles mais dissemblables, doit être donc considérée comme étant un facteur pertinent pour l'analyse des œuvres. La dialectique de l'oral et l'écrit ne saurait avoir de fin. C'est pourquoi l'expérience poétique peut être considérée en fonction de la série complexe d'*interprétations* que l'oralité et l'écriture donnent l'une de l'autre.

10. Pour un panorama sur les débuts de quelques-uns de ces processus, v. Ignacio García Aguilar, *Poesía y edición en el siglo de Oro*, Madrid, Calambur, 2009.

11. Walter J. Ong, “ ‘I see what you say’: sense analogues for intellect” [1970], p. 121-144.

Ce qui implique un déplacement des activités de la critique du terrain de l'interprétation littérale vers celui, plus ample, de l'interprétation « textuelle » de l'œuvre. L'existence réelle du poème ne peut avoir lieu qu'à travers un processus de reproduction qui échappe, dans sa pluralité historique et sociologique, à la « superstition » du texte unique, dont les sources se trouvent, selon une belle phrase de Jorge Luis Borges, soit dans la religion, soit dans l'épuisement¹². Les « représentations » d'une œuvre, depuis sa « mise par écrit » jusqu'aux diverses modalités textuelles par lesquelles elle prend corps, font partie, à leur façon, de l'œuvre même. D'un côté, elles fournissent des indices de la plus grande utilité concernant sa signification intentionnelle ; d'un autre, elles apportent des suggestions importantes pour ce qui est des modes d'emploi qui lui sont les plus adéquats. On ne doit plus négliger ces aspects matériels des textes si l'on veut acquérir une plus grande conscience des espaces où les œuvres évoluent et prennent leur place. Ce qui revient à dire qu'il est urgent d'envisager une redéfinition de cette notion¹³.

Dans tous les cas, les œuvres des auteurs étudiés gagneraient certainement à être abordées dans une perspective graphématique qui prenne en compte les leçons de l'histoire culturelle et de la bibliographie matérielle. « Étrangement », selon Henri Meschonnic, « la voix est toute allégorie, puisqu'elle est toujours autre que ce qu'elle dit »¹⁴. Les voix de Jiménez, de Guillén et de Gil de Biedma étant irréversiblement perdues, nous n'y avons accès aujourd'hui qu'à travers une série disparate des textes, c'est-à-dire des *enregistrements* divers, qui à nouveau nous la présentent. Nous nous trouvons certes dans l'incapacité de reconstruire les lectures et dictées presque quotidiennes de Juan Ramón Jiménez à Zenobia Camprubí, ce que l'on pourrait considérer comme l'événement le plus proche de la création pure, son *Urtext* pour ainsi dire. Mais on ne saurait prendre ce texte vocal premier – ou dernier – pour le poème en soi¹⁵. Il est possible de nous en approcher en empruntant des voies indirectes, tantôt les feuilles où Jiménez avait la coutume de barrer, l'un après l'autre, les mots qu'il considérait comme « validés », tantôt la correspondance de sa femme, si riche en renseignements sur ses habitudes de travail, tantôt les très soignés comptes rendus des activités du poète établis par Juan Guerrero Ruiz – ce curieux mélange d'un Eckermann et d'un Boswell contemporains. De telles sources d'information sont

12. «El concepto de *texto definitivo* no corresponde sino a la religión o al cansancio» («Las versiones homéricas» [1932], p. 181).

13. Donald F. McKenzie, *Bibliography and the Sociology of Texts* [1986], p. 36-40.

14. « Le sens de la voix », dans Gérard Dessons (éd.), *La Licorne*, 41, *Penser la voix*, 1997, p. 25.

15. Joaquín Rubio Tovar, *La Vieja Diosa*, p. 41-72.

du plus grand intérêt et, de fait, elles corrigent notre perception et nos interprétations de ses œuvres de par leurs interférences avec nos propres penchants, qui sont sans doute déjà autres. Mais, bien entendu, elles ne restituent pas la propre voix du poète. La situation est identique en ce qui concerne d'autres documents, à la fois insuffisants et irremplaçables, depuis les réponses laconiques de Guillén aux questions qu'on lui avait posées concernant ses poèmes jusqu'aux nombreux entretiens accordés par Gil de Biedma, ces «*conversaciones*» si heureusement incorporées au recueil de ses œuvres, dans lesquelles on a l'illusion d'assister aux mises en scène du redoutable polémiqueur dont nous avons tant de témoignages.

Les enregistrements phonographiques des trois auteurs qui nous ont été conservés posent un problème du même ordre. On ne saurait négliger le fait que les présentations ou les « lectures » publiques possèdent leurs propres protocoles de genre. Des récitals poétiques comme celui de Gil de Biedma à la Residencia de estudiantes de Madrid, en 1988, – si éclairants, et même émouvants, qu'ils puissent être –, restent indissociables d'une série de contingences qui réduisent leur portée. Les poèmes dits par Biedma à Madrid, trois ans avant sa mort, représentent-ils de façon exclusive la parole qu'ils citent ? Leur statut événementiel les distingue d'eux-mêmes en y ajoutant, dans cette situation-là, d'autres éléments – de son côté l'écrivain avait déjà noté son incapacité à prévoir l'évolution sémantique de ses pièces et son étonnement à l'égard de l'autonomie qu'elles avaient acquise¹⁶. Enfin, il en irait de même avec d'autres textes susceptibles d'être récupérés et diffusés dans un futur proche grâce aux nouveaux supports techniques, qu'ils soient écrits, sonores, plastiques, filmographiques ou numériques. Tel est le cas des autographes de Guillén, bien plus nombreux que les quelques enregistrements de sa voix, et dont la valeur monumentale et emblématique montre, une fois de plus, la teneur intime des rapports du poète avec l'écriture¹⁷.

De toute évidence, l'accès à la parole poétique passe par un foisonnement de textes – il serait imprudent de dresser un répertoire fermé – qui nous rend conscients de cette nature graphique conquise dans les

16. «De los poemas que escribí hace veinte años, lo que más me interesa es cómo se han deteriorado. [...] Uno no sabe cómo van a evolucionar los valores semánticos de la lengua, o del habla. [...] Por ejemplo, yo releo un poema mío de hace quince años y hay en él pasajes que eran irónicos y que ya han dejado de serlo; hay una alternancia de versos que han resultado ser más blandos, porque la evolución del habla los ha perjudicado y otros que de repente ahora te parecen buenos...» (Entretien avec Leopoldo María Panero [1977], *Conversaciones*, 2002, p. 76).

17. V. Jean-Luc Puyau, *La Poétique de Jorge Guillén*, p. 299-459. Pour une sélection de poèmes lus par Juan Ramón Jiménez et appartenant à *Sonetos espirituales*, *En el otro costado* et *Dios deseado y deseante*, v. *Antología personal*, Madrid, Visor, 1997. Autres enregistrements : *La Voz de Jaime Gil de Biedma*, 2001 ; Jorge Guillén, *Antología personal*, Madrid, Visor y Fundación Jorge Guillén, 2007.

deux derniers siècles qu'Eric Griffiths a nommée sans paradoxe la « voix imprimée » de la poésie contemporaine. Celle-ci ne doit pas se confondre avec la voix réelle ou personnelle de ses auteurs, dont la perte définitive ne constitue pas un obstacle majeur à de nouvelles écoutes, dans la mesure où la voix du poème n'appartient pas au poète, pas plus d'ailleurs qu'à ses interprètes, si distingués soient-ils. Elle se fait présente singulièrement à travers l'écriture, dans un espace intermédiaire, disons polyphonique, au sein duquel l'ambiguïté de l'interprétation constitue l'atout et l'enjeu principal. Cet espace est celui des codes communs dans lesquels toute voix s'inscrit et parmi lesquels chaque nouvelle exécution ou « lecture » doit faire des choix, prendre un parti au jeu d'imaginer quel est son véritable « accent »¹⁸.

« Un grand poème est une petite guerre civile sémiotique », selon le comparatiste Claudio Guillén. Aucun genre d'écrit n'est plus à même de nous aider à retrouver les inflexions authentiques de la voix que celui des textes critiques, car c'est l'historique des interprétations successives d'une œuvre – cet « architecte » un jour proposé par Michael Riffaterre et constitué par une sélection des lectures opérées à travers le temps sur la virtualité sémantique des textes – qui est amené à devenir le guide le plus utile. Et cela non pas tant grâce à des observations d'ordre idéologique – ces idées que Mallarmé, dans son célèbre *dictum*, avait prosrites de la poésie –, que parce qu'une lecture critique ne peut se faire qu'avec des mots¹⁹.

*

Revenons maintenant à la distinction antérieure entre le temps thématisé dans les œuvres poétiques, et le temps de l'énonciation déroulé au cours de leur production effective. De ce point de vue, l'œuvre de Gil de Biedma peut se décrire, de par la texture dramatique du poème et sa définition comme « simulacre » d'une expérience réelle, comme une tentative d'assujettir le temps de l'énoncé au temps de l'énonciation. Nous pouvons voir dans ces traits l'intention de rediriger le discours poétique, riche de toutes les possibilités expressives propres à

18. "Whatever else poetry may be, it is certainly a use of language that works with the sound of words, and so the absence of clearly indicated sound from the silence of the written word creates a double nature in printed poetry making it both itself and something other – a text of hints at voicing, whose centre in utterance lies outside itself, and also an achieved pattern on the page, salvaged from the evanescence of the voice in air" (Eric Griffiths, *The Printed Voice...*, p. 60).

19. « L'histoire littéraire n'a donc de validité que si elle se fait histoire des mots » (Michael Riffaterre, « Pour une approche formelle de l'histoire littéraire », *La Production du texte*, Paris, Seuil, 1979, p. 109). Du même auteur, v. « Critères pour l'analyse du style » [1960], *Essais de stylistique structurale*, prés. et trad. par Daniel Delas, Paris, Flammarion, 1971, p. 44-52. Citation de Claudio Guillén, « Un gran poema es una pequeña guerra civil semiótica », *Múltiples moradas*, 1998, p. 195.

l'écriture, vers des modes communicatifs propres à l'oralité. Mais ce processus est accompagné d'une note d'ironie. Dans un passage du *Retrato del artista en 1956*, l'auteur note que le retour au monde de l'oralité, malgré toute sa capacité de fascination, n'est plus possible :

Je lis ces jours-ci l'*Anthologie de la poésie de type traditionnel* publiée par Alonso et Blecuá. C'est une lecture non limitrophe de mes propres préoccupations et intentions poétiques, et je ne lui prête pas trop d'attention. Néanmoins, l'éblouissement est immédiat à chaque fois que j'ouvre le livre. Il m'arrive avec cette poésie la même chose qu'avec la Grèce classique : revenir à elle est tout comme revenir à une patrie d'origine, abandonnée on ne sait quand et dont je ne me souviens que de temps à autre. À chaque retour, on se demande pourquoi on est parti – et pourquoi, pourquoi, il n'est plus possible d'y rester.²⁰

Gil de Biedma n'est pas le seul contemporain à exprimer ce regret de la parole, ni celui qui le fait le plus ardemment. Parmi la longue série de défenseurs de l'oralité dans les lettres espagnoles du XX^e siècle, cette place d'honneur revient, nous semble-t-il, au polygraphe José Bergamín, auteur d'une curieuse et inclassable apologie au titre suggestif, *La Décadence de l'analphabétisme* (1933). Commencé au XVIII^e siècle, le déclin de l'illettrisme a entraîné, selon Bergamín, une stérilisation de la pensée, une « connaissance mensongère, littérale et pédestre. » L'ordre alphabétique n'est que le fatras inavouable de ceux qui ont perdu le vrai sens des hiérarchies. De nos jours, seuls les enfants jouissent d'un complet manque de lettres, donc d'une « raison analphabète » pure, vierge et désintéressée, ludique et pleinement créatrice ; ce qui fait d'eux des bienheureux comme ceux de l'Évangile. Dans ses aspects créateurs, le Peuple est tout aussi heureusement illettré que les enfants ; c'est la raison pour laquelle le théâtre est, par définition, analphabète. On peut jouer avec les mots, parce que les mots sont des choses ; on ne saurait jouer avec les lettres :

La raison met toutes les choses en jeux de mots. Les mots servent à jouer. Pas les lettres. On ne joue pas avec les lettres. Une lettre est une arme à double tranchant : c'est pourquoi elle entre en faisant couler le sang. Un abécédaire entre les mains d'un enfant est plus dangereux pour sa vie que le porte-aiguilles, la boîte d'allumettes ou le paquet de lames de rasoir... Surtout s'il est de ceux qui simulent malignement au pied de chaque lettre, pour tromper, un Coq, un Papillon, une

20. «Leo estos días la *Antología de la poesía española de tipo tradicional*, publicada por Alonso y Blecuá. Es una lectura que no limita por ningún lado con mis propias preocupaciones e intenciones poéticas y no pongo en ella mucha atención, pero el deslumbramiento, cada vez que abro el libro, es inmediato. Me ocurre con esta lírica igual que con la Grecia clásica: volver a ella es como volver a una patria de origen, no se sabe cuándo abandonada y sólo de tarde en tarde recordada. Uno se pregunta, a cada regreso, por qué se marchó –y por qué, por qué, ya no es posible quedarse» (*Retrato del artista...*, 1991, p. 135).

Mouette, un Éléphant. L'enfant prendra par la suite, sans précaution, toutes les choses telles qu'il les a vues, ou qu'il a appris à les voir là, au pied de la lettre. Ainsi, il acquerra sur tout un mensonger savoir littéral de piéton. C'est le premier coup que la lettre porte à l'esprit, le plus direct. La lettre traverse de son aigu stylet le cœur analphabète de l'enfant qui peut ne pas cicatriser, et ne plus jamais battre spirituellement.²¹

Seule l'écriture rend possible une réflexion abstraite sur le langage et, par conséquent, toute pratique poétique est affectée de façon plus ou moins directe par le développement de la culture écrite. Cependant, le désir de féconder leur œuvre par la parole vivante est un élément constant chez les trois auteurs étudiés. Il n'y a pas lieu de revenir maintenant sur les formes que ce même désir a prises chez d'autres écrivains espagnols des deux derniers siècles. Néanmoins, il semble plausible que cette impulsion sera d'autant plus forte que plus intense et profonde aura été l'intériorisation de l'écrit. En un temps marqué par le développement de toutes sortes de systèmes d'emménagement de l'information, cette vive résistance de la parole, parfois sous la forme d'une nostalgie des origines, semble ouvrir à la recherche littéraire un champ plein de promesses.

21. «La razón pone todas las cosas en juego de palabras. Las palabras son cosas de juego. Las letras no lo son. Las letras no son cosas de juego. Una letra es un arma de dos filos: por eso entra con sangre. Un abecedario en manos de un niño es más peligroso para su vida que el cartón de alfileres o que la caja de cerillas o que el paquete de hojas de la máquina de afeitar... Y mucho más, si es de los que fingen tramposamente al pie de cada letra para engañarle: *gallo, mariposa, gaviota, elefante*... Así el niño podrá tomar, luego, incautamente, todas las cosas como allí las vio o aprendió a verlas: *al pie de la letra*. Así podrá adquirir de todo un mentiroso conocimiento literal y pedestre. Este es el primer golpe que la letra le da al espíritu: el más certero. La letra atraviesa con su estilete agudo el corazón analfabeto del niño, que podrá no cicatrizar de esta herida, no latir espiritualmente nunca más» (José Bergamín, *La Decadencia del alfabetismo*, Santiago de Chile, Cruz del Sur, 1961, p. 14, trad. Florence Delay, *La Décadence de l'alphabétisme*, Paris, La Délirante, 1988, p. 14-15).

V. Pedro Salinas, «Los nuevos analfabetos» [1945], *La Responsabilidad del escritor*, Barcelona, Seix Barral, 1961, p. 89-116 ; Juan Marsé, «El fantasma del cine Roxy» [1987], *Cuentos completos*, ed. Enrique Turpín, Madrid, Espasa Calpe, 2002, p. 193-250 (séquence 24).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Le cas échéant, les dates des éditions originales et, pour les traductions, des éditions originales en langue étrangère figurent entre crochets droits ; les dates de rédaction entre petites accolades.

ABIRACHED Robert, [1978] 1994, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard.

ABRAMS Meyer H., [1953] 1971, *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*, New York, Oxford University Press.

ALARCÓN SIERRA Rafael, 2003, *Juan Ramón Jiménez. Pasión perfecta*, Madrid, Espasa Calpe.

ALAS CLARÍN Leopoldo, [1889] 1987, «Baudelaire», *Mezclilla*, Barcelona, Lumen, p. 75-105.

ALAS CLARÍN Leopoldo, [1889] 1987, *Mezclilla*, pról. Antonio Vilanova, Barcelona, Lumen.

ALBORNOZ Aurora de, 1981, «El poeta de *Arias tristes* revivido por el último Juan Ramón», en *Homenaje a Juan Ramón Jiménez (1881-1981)*, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 376-377-378, p. 655-668.

ALBORNOZ Aurora de (ed.), 1981, *Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Taurus.

ALBORNOZ Aurora de, 1983, «El sentido de la cita y la autocita en *Espacio*», en *Juan Ramón Jiménez. Actas del Congreso Internacional conmemorativo del centenario de J.R.J.*, Huelva, Diputación Provincial, t. I, p. 117-124.

ALEGRE HEITZMANN Alfonso, 1999, «Prólogo» a Juan Ramón Jiménez, *Lírica de una Atlántida*, Barcelona, Galaxia Gutenberg y Círculo de lectores, p. 5-30.

ALFAYA Javier, 1981, «Jaime Gil de Biedma: una poesía humana e impura», prólogo de Jaime Gil de Biedma, *Antología poética*, Madrid, Alianza, p. 7-23.

ALLAIN-CASTRILLO Monique, 1995, *Paul Valéry y el mundo hispánico*, Madrid, Gredos.

- ALONSO Amado, [1933] 1955, «Jorge Guillén, poeta esencial», en *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos, p. 370-377.
- ALONSO Amado, [1940] 1997, *Poesía y estilo de Pablo Neruda. Interpretación de una poesía hermética*, ed. Juan Carlos Gómez Alonso, Madrid, Gredos.
- ALONSO Amado, [1941] 1955, «Carta a Alfonso Reyes sobre la estilística», en *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos, p. 95-106.
- ALONSO Amado, [1942] 1955, «La interpretación estilística de los textos literarios», en *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos, p. 107-132.
- ALONSO Amado, 1955, *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos.
- ALONSO Dámaso, [1928] 1978, «Góngora y la literatura contemporánea», *Obras completas*, Madrid, Gredos, t. V, p. 725-770.
- ALONSO Dámaso, [1933] 1978, «Escila y Caribdis de la literatura española», *Obras completas*, Madrid, Gredos, t. V, p. 243-258.
- ALONSO Dámaso, [1948] 1975, «Una generación poética (1920-1936)», *Obras completas*, Madrid, Gredos, t. IV, p. 653-676.
- ALONSO Dámaso, [1950] 1989, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, *Obras completas*, Madrid, Gredos, t. IX, p. 7-522.
- ALONSO Dámaso, [1951] 1975, «Los impulsos elementales en la poesía de Jorge Guillén», *Obras completas*, Madrid, Gredos, t. IV, p. 699-732.
- ALONSO Dámaso, [1958] 1975, «Fanales de Antonio Machado», *Obras completas*, Madrid, Gredos, t. IV, p. 405-411.
- ALONSO Dámaso, 1975-1989, *Obras completas* I-IX, Madrid, Gredos.
- ARMISÉN Antonio, 1999, *Jugar y leer. El verbo hecho tango de Jaime Gil de Biedma*, Zaragoza, Universidad.
- AYALA Francisco, 1988, *Recuerdos y olvidos*, Madrid, Alianza.
- AZÚA Félix de, 1998, *Lecturas compulsivas. Una invitación*, Barcelona, Anagrama.
- BAKHTINE Mikhaïl, [1929] 1998, *La Poétique de Dostoïevski*, trad. Isabelle Kolitcheff, préf. Julia Kristeva, Paris, Seuil.
- BAKHTINE Mikhaïl, [1953] 1984, « Les genres du discours », *Esthétique de la création verbale*, trad. Alfreda Aucouturier, Paris, Gallimard, p. 263-308.
- BAKHTINE Mikhaïl, [1975] 1987, *Esthétique et théorie du roman*, trad. Daria Olivier, préf. Michel Aucouturier, Paris, Gallimard.
- BAKHTINE Mikhaïl, [1979] 1984, *Esthétique de la création verbale*, trad. Alfreda Aucouturier, préf. T. Todorov, Paris, Gallimard.

- BALLART Pere, 1994, *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona, Sirmio.
- BARRAL Carlos, [1975] 1990, *Años de penitencia. Precedido de dos capítulos inéditos de «Memorias de infancia»*, Barcelona, Tusquets.
- BARRAL Carlos, 1978, *Los Años sin excusa*, Barcelona, Barral.
- BARRAL Carlos, 1988, *Cuando las horas veloces*, Barcelona, Tusquets.
- BARTHES Roland, 2002, *Œuvres complètes III. 1968-1971*, éd. Éric Marty, Paris, Seuil.
- BARTHES Roland, BERSANI Leo, HAMON Philippe *et alii*, 1982, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil.
- BARUZI Jean, [1924] 1999, *Saint Jean de la Croix et le problème de l'expérience mystique*, éd. Emile Poulat, Paris, Salvator.
- BAUDELAIRE Charles, 1980, *Œuvres complètes*, préf. Claude Roy, éd. Michel Jamet, Paris, Robert Laffont.
- BÉCQUER Gustavo Adolfo, [1861] 1995, «*La Soledad*. Colección de cantares», *Obras completas II*, ed. Ricardo Navas Ruiz, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, p. 569-579.
- BÉCQUER Gustavo Adolfo, [1871] 1991, *Rimas*, ed. Russell P. Sebold, Madrid, Espasa Calpe.
- BÉCQUER Gustavo Adolfo, 1995, *Obras completas II. Narraciones. Cartas literarias a una mujer. Desde mi celda. Libro de los gorriones. Artículos, crónicas y cuadros. Miscelánea*, ed. Ricardo Navas Ruiz, Madrid, Fundación José Antonio de Castro.
- BELTRÁN ALMERÍA Luis, 1994, «Tiempo y espacio en la lírica: el caso de Jaime Gil de Biedma», *Epos. Revista de Filología*, 10, p. 299-319.
- BÉNICHOU Paul, [1995] 1998, *Selon Mallarmé*, Paris, Gallimard.
- BERGAMÍN José, [1929] 1985, «La poética de Jorge Guillén», en *Prólogos epilógicos*, ed. Nigel Dennis, Valencia, Pre-textos, p. 31-35.
- BERGAMÍN José, [1933] 1961, *La Decadencia del analfabetismo. La Importancia del demonio*, Santiago de Chile, Cruz del Sur.
- BERGAMÍN José, [1933] 1988, *La Décadence de l'analphabétisme*, trad. Florence Delay, Paris, La Délirante.
- BERGAMÍN José, 1985, *Prólogos epilógicos*, ed. Nigel Dennis, Valencia, Pre-textos.
- BERMÚDEZ-CAÑETE Federico *et alii*, 1981, *Criatura afortunada. Estudios sobre la obra de Juan Ramón Jiménez*, Granada, Universidad.
- BLANCO Mercedes, 1992, *Les Rhétoriques de la pointe. Baltasar Gracián et le conceptisme en Europe*, Paris, Honoré Champion.

- BLANCO Mercedes, 2010, « Góngora et la querelle de l'hyperbate », *Bulletin Hispanique*, 112-1, p. 169-217.
- BLASCO PASCUAL Francisco J., 1982, *La Poética de Juan Ramón Jiménez. Desarrollo, contexto y sistema*, Salamanca, Universidad.
- BLASCO PASCUAL Francisco J., 2002, «Del modernismo a la vanguardia: el *Diario de un poeta recién casado*», *Anales de Literatura Española*, 15, p. 139-154.
- BLASCO PASCUAL Francisco J. y GÓMEZ TRUEBA Teresa, 1994, *Juan Ramón Jiménez: la prosa de un poeta (Catálogo y descripción de la prosa lírica juanramoniana)*, Valladolid, Grammarea.
- BLASCO PASCUAL Francisco J. y GÓMEZ TRUEBA Teresa, 2000, *Juan Ramón Jiménez prosista*, Huelva, Fundación Juan Ramón Jiménez.
- BLECUA Alberto, 1983, *Manual de crítica textual*, Madrid, Castalia.
- BLECUA Alberto, 2002, «Apuntes sobre Jorge Guillén y su lectura de Góngora», *Voz y letra*, XIII, 1, p. 107-111.
- BLECUA José Manuel, 1949, «En torno a *Cántico*», en Ricardo Gullón y José Manuel Blecua, *La Poesía de Jorge Guillén*, Zaragoza, Heraldo de Aragón, p. 169-172.
- BLESA Túa, 2000, «Circulaciones», en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *Poesía histórica y (auto)-biográfica (1975-1999)*, Madrid, Visor, p. 41-52.
- BLESA Túa y PÉREZ LASHERAS Antonio (eds.), 1996, *Actas del Congreso «Jaime Gil de Biedma y su generación poética»*, 2 vols., Zaragoza, Gobierno de Aragón.
- BLOOM Harold, [1973] 1997, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, New York, Oxford University Press.
- BLOOM Harold, [1975] 1980, *A Map of Misreading*, New York, Oxford University Press.
- BOHN Willard, 2001, *Modern Visual Poetry*, Newark, University of Delaware Press.
- BORGES Jorge Luis, [1932] 1980, «Las versiones homéricas», *Prosa completa*, Barcelona, Bruguera, t. I, p. 181-186.
- BOSQUE Ignacio, 2001, «Sobre el concepto de lugar común desde el punto de vista gramatical», *Pandora. Revue d'Études Hispaniques*, 1, p. 31-45.
- BOUSOÑO Carlos, [1952] 1985, *Teoría de la expresión poética*, 2 vols., Madrid, Gredos.
- BOUSOÑO Carlos, [1979] 1981, *El Irracionalismo poético (El símbolo)*, Madrid, Gredos.

- BOUZA ÁLVAREZ Fernando, 1997, *Del escribano a la biblioteca. La civilización escrita europea en la Alta Edad Moderna (siglos XV-XVII)*, Madrid, Síntesis.
- BOYD Brian, 1999, *Vladimir Nabokov 2. Les années américaines*, trad. Philippe Delamare, Paris, Gallimard.
- BRUNS Gerald L., 1992, *Hermeneutics Ancient and Modern*, New Haven, Yale University Press.
- CABANILLES Antònia, 1989, *La Ficción autobiográfica. La poesía de Jaime Gil de Biedma*, Valencia, Universitat de València, Col.legi Universitari de Castelló (Anejo Millars Filología).
- CABANILLES Antònia, 2000, «Poéticas de la autobiografía», en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)*, Madrid, Visor, p. 187-200.
- CAMPOAMOR GONZÁLEZ Antonio, 1999, *Bibliografía de Juan Ramón Jiménez (Edición revisada, corregida y ampliada)*, Huelva, Fundación Juan Ramón Jiménez.
- CAMPRUBÍ Zenobia, 2006, *Diario 1. Cuba (1937-1939)*, ed. y trad. Graciela Palau de Nemes, Madrid, Alianza Editorial y Puerto Rico, Universidad.
- CAMPRUBÍ Zenobia, 2006, *Diario 2. Estados Unidos (1939-1950)*, ed. y trad. de Graciela Palau de Nemes, Madrid, Alianza Editorial y Puerto Rico, Universidad.
- CAMPRUBÍ Zenobia, 2006, *Diario 3. Puerto Rico (1951-1956)*, ed. Graciela Palau de Nemes, Madrid, Alianza Editorial y Puerto Rico, Universidad.
- CANO BALLESTA Juan, 2001, «Introducción» a *Poesía española reciente (1980-2000)*, Madrid, Cátedra, p. 21-66.
- CANO BALLESTA Juan (ed.), 2001, *Poesía española reciente (1980-2000)*, Madrid, Cátedra.
- CARNERO Guillermo, 2005, «Estudio preliminar» a Jorge Guillén, *Cienfuegos. Investigación original de la oposición a cátedra de lengua y literatura españolas (1925)*, Valladolid, Fundación Jorge Guillén y Universidad de Valladolid, p. 23-90.
- CARNERO Guillermo, 2008, *Como en sí mismo, al fin (Sobre Jaime Gil de Biedma)*, [Burgos,] Instituto Castellano-Leonés.
- CARREIRA Antonio, 1986, «Introducción» a Luis de Góngora, *Antología poética*, Madrid, Castalia, p. 25-66.
- CARREIRA Antonio, 1995, «Jorge Guillén y la unicidad de su lenguaje», *Revista de Literatura*, 57, 114, p. 543-564.
- CARREIRA Antonio, [1997] 1998, «Defecto y exceso en la interpretación de Góngora», *Gongoremas*, Barcelona, Península, p. 47-73.

- CARREIRA Antonio, 1998, *Gongoremas*, Barcelona, Península.
- CARREIRA Antonio, 2002, «Luis Cernuda, crítico», en James Valender (ed.), *Entre la realidad y el deseo*, Madrid, SECC y Residencia de Estudiantes, p. 417-433.
- CASTELLET José María (ed.), 1960, *Veinte años de poesía española (1939-1959)*, Barcelona, Seix Barral.
- CASTILLO GÓMEZ Antonio (ed.), 2002, *La Conquista del alfabeto. Escritura y clases populares*, Gijón, Trea.
- Catálogo de la Biblioteca Jorge Guillén*, Fundación Jorge Guillén, Junta de Castilla y León, Ayuntamiento de Valladolid, Diputación de Valladolid, Universidad de Valladolid, 1996.
- CERNUDA Luis, [1941] 2002, «Juan Ramón Jiménez», *Prosa II*, ed. Derek Harris y Luis Maristany, Madrid, Siruela, p. 155-174.
- CERNUDA Luis, [1946] 1965, «Tres poetas metafísicos», *Poesía y literatura*, 2 vols., Barcelona, Seix Barral, t. I, p. 55-74.
- CERNUDA Luis, [1948] 1965, «El crítico, el amigo, el poeta. Diálogo ejemplar», en *Poesía y literatura*, Barcelona, Seix Barral, t. I, p. 203-229.
- CERNUDA Luis, [1957] 2002, «Estudios sobre poesía española contemporánea», en *Prosa I*, ed. Derek Harris y Luis Maristany, Madrid, Siruela, p. 65-251.
- CERNUDA Luis, [1958] 1965, «Tres poemas ingleses», *Poesía y literatura*, 2 vols., Barcelona, Seix Barral, t. 1, p. 101-115.
- CERNUDA Luis, [1958] 2002, «Pensamiento poético en la lírica inglesa (Siglo XIX)», *Prosa I*, ed. Derek Harris y Luis Maristany, Madrid, Siruela, p. 253-463.
- CERNUDA Luis, [1958] 2002, «Historial de un libro (*La Realidad y el deseo*)», *Prosa I*, ed. Derek Harris y Luis Maristany, Madrid, Siruela, p. 625-661.
- CERNUDA Luis, 1965, *Poesía y literatura*, 2 vols., Barcelona, Seix Barral.
- CERNUDA Luis, [1994] 2002, *Prosa I. Obra completa. Volumen II*, y *Prosa II. Obra completa. Volumen III*, ed. Derek Harris y Luis Maristany, Madrid, Siruela.
- CERNUDA Luis, 2003, *Epistolario (1924-1963)*, ed. James Valender, Madrid, Residencia de Estudiantes.
- CERTEAU Michel de, [1982] 1995, *La Fable mystique I. XVI^e-XVII^e siècles*, Paris, Gallimard.
- CHARTIER Roger, 1996, *Culture écrite et société. L'ordre des livres (XIV^e-XVIII^e siècles)*, Paris, Albin Michel.
- CHEVALIER Jean-Claude et DELPORT Marie-France (éds), 1988, *Mélanges offerts à Maurice Molho*, 3 vols., Paris, Éd. Hispaniques.

- CHIARINI Giorgio, [1964] 1975, «La crítica literaria de J.G.», en Biruté Cipliauskaitė (ed.), *Jorge Guillén*, Madrid, Taurus, p. 169-179.
- CIPLIAUSKAITĖ Biruté (ed.), 1975, *Jorge Guillén*, Madrid, Taurus.
- CIPLIAUSKAITĖ Biruté, 1985, «El arte de la variación», *Hora de poesía*, 38, p. 11-26.
- CIPLIAUSKAITĖ Biruté, 1996, «Atisbos de Góngora en *Cántico*», en Kay M. Sibbald (ed.), *Guillén at McGill*, Ottawa, Dovehouse.
- COHEN Gustave, 1933, *Essai d'explication du « Cimetière marin »*. Précédé d'un avant-propos de Paul Valéry au sujet du « Cimetière marin », Paris, Gallimard.
- COLERIDGE Samuel Taylor, [1815-1817] 1985, *Biographia Literaria or Biographical Sketches of my Literary Life and Opinions*, ed. H. J. Jackson, in *Samuel Taylor Coleridge*, Oxford, Oxford University Press, p. 152-482.
- COMPAGNON Antoine, 1998, *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil.
- CÓRDOBA Pedro, 1986, «Melancolía. Del referente poético», en *Teoría del discurso poético*, Toulouse, Presses de l'Université de Toulouse-Le-Mirail, p. 137-147.
- COSSÍO José María de, [1936] 1952, *Poesía española. Notas de asedio*, Buenos Aires, Austral.
- COUFFON Claude, 1962, *Dos encuentros con Jorge Guillén*, Paris, Institut d'Études Hispaniques.
- CREMADES Jacinta (ed.), 2007, *Correspondencia entre Jean Cassou y Jorge Guillén. Testimonio de una actividad literaria*, Zaragoza, Gambón.
- CRESPO Ángel, [1974] 1999, *Juan Ramón Jiménez y la pintura*, Salamanca, Universidad.
- CUEVAS Cristóbal, 1981, «La literatura, signo genérico: el género literario de los libros de san Juan de la Cruz», en José Romera Castillo et alii, *La Literatura como signo*, Madrid, Playor, p. 85-99.
- CUEVAS Cristóbal (ed.), 1991, *Juan Ramón Jiménez. Poesía total y obra en marcha. Actas del IV Congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Málaga, 13-16 de noviembre de 1990*, Barcelona, Anthropos.
- CUEVAS Cristóbal (ed.), 1995, *Bécquer. Origen y estética de la modernidad. Actas del VII Congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Málaga, 9-12 de noviembre de 1993*, Málaga, PCLEC.
- CURTIUS Ernst Robert, [1947] 1956, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, trad. Jean Bréjoux, Paris, Puf.

- CURTIUS Ernst Robert, [1952] 1975, «Jorge Guillén», en Biruté Cipliauskaitė (ed.), *Jorge Guillén*, Madrid, Taurus, p. 207-213.
- DALMAU Miguel, 2004, *Jaime Gil de Biedma. Retrato de un poeta*, Barcelona, Circe.
- DARÍO Rubén, [1888] 1980, *Azul*, Madrid, Espasa Calpe.
- DARÍO Rubén, [1896] 1989, «Edgar Allan Poe. Fragmento de un estudio», *El Modernismo y otros ensayos*, ed. Iris M. Zavala, Madrid, Alianza, p. 88-99.
- DARÍO Rubén, 1961, *Poesías completas*, ed. Alfonso Méndez Plancarte, Madrid, Aguilar.
- DARÍO Rubén, 1989, *El Modernismo y otros ensayos*, ed. Iris M. Zavala, Madrid, Alianza.
- DELIBES Miguel, 1995, «Reviviscencias», en Antonio Piedra y Javier Blasco (eds.), *Jorge Guillén, el hombre y la obra*, Valladolid, Universidad y Fundación Jorge Guillén, p. 339-341.
- DENNIS Nigel, 1985, *Perfume and Poison. A Study of the Relationship between José Bergamín and Juan Ramón Jiménez*, Kassel, Reichenberger.
- DESSONS Gérard (éd.), 1997, *La Licorne*, 41, *Penser la voix. Chant – Communication – Linguistique clinique – Littérature – Musique – Peinture – Psychanalyse – Théâtre*.
- DEVOTO Daniel, 1972, «De *Amphion* a *Eupalinos*», *Revue de Littérature Comparée*, XLVI, 3, p. 415-427.
- DEVOTO Daniel, 1980-1982, «Leves o aleves consideraciones sobre lo que es el verso», *Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale*, 5, p. 67-100 et 7, p. 5-60.
- DÍAZ DE CASTRO Francisco J., 1990, *Ensayos sobre poesía hispánica contemporánea*, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears.
- DÍAZ DE CASTRO Francisco J., 1992, *Poesía española contemporánea. Catorce ensayos críticos*, Málaga, Universidad.
- DÍAZ DE CASTRO Francisco J., 1994, «Las voces de *Cántico*», dans Francisco J. Díez de Revenga y Mariano de Paco (eds.), *La Claridad en el aire. Estudios sobre Jorge Guillén*, Murcia, Caja Murcia, p. 67-132.
- DÍAZ DE CASTRO Francisco J., 1999, «Introducción» a Jorge Guillén, *Obra en prosa*, ed. Francisco J. Díaz de Castro, Barcelona, Tusquets y Fundación Jorge Guillén, p. 11-31.
- DÍAZ-PIMIENTA Alexis, 2001, *Teoría de la improvisación. Primeras páginas para el estudio del repentismo*, pról. Maximiano Trapero, La Habana, Unión.

- DIEGO Gerardo (ed.), [1932] 1987, *Poesía española contemporánea (1901-1934). Nueva edición completa*, Madrid, Taurus.
- DIEGO Gerardo, [1981] 1984, «Recuerdos y poemas de Juan Ramón Jiménez», en *Crítica y poesía*, Madrid, Júcar, p. 325-354.
- DIEGO Gerardo, 1984, *Crítica y poesía*, Madrid, Júcar.
- DÍEZ DE REVENGA Francisco J. y PACO Mariano de (eds.), 1994, *La Claridad en el aire. Estudios sobre Jorge Guillén*, Murcia, Caja Murcia.
- DÍEZ-CANEDO Enrique, 1944, *Juan Ramón Jiménez en su obra*, México, El Colegio de México.
- Le Discours poétique de Jorge Guillén. Colloque-Hommage à Jorge Guillén. Bordeaux 16-17 novembre 1984*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1985.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS José, 1993, *Métrica española*, Madrid, Síntesis.
- DOMÍNGUEZ SÍO María Jesús, 1994, *La Pasión heroica (Don Francisco Giner de los Ríos y Juan Ramón Jiménez: dos vidas cumplidas)*, pról. Arturo del Villar, Madrid, Los Libros de Fausto.
- DUCROT Oswald, [1972] 1980, *Dire et ne pas dire. Principes de sémantique linguistique*, Paris, Hermann.
- DÜRRENMATT Jacques (éd.), 2000, *La Licorne*, 52, *La Ponctuation*.
- ECO Umberto, [1979] 1985, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, trad. Myriem Bouzaher, Paris, Grasset.
- ECO Umberto, [1984] 1988, *Sémiotique et philosophie du langage*, trad. Myriem Bouzaher, Paris, Puf.
- ECO Umberto, [1990] 1992, *Les Limites de l'interprétation*, trad. Myriem Bouzaher, Paris, Bernard Grasset.
- ECO Umberto, [1992] 1996, « La surinterprétation des textes », dans *Interprétation et surinterprétation*, Paris, Puf, p. 41-60.
- ECO Umberto et alii, [1992] 1996, *Interprétation et surinterprétation*, éd. Stephan Collini, trad. Jean-Pierre Cometti, Paris, Puf.
- EDEN Kathy, 1997, *Hermeneutics and the Rhetorical Tradition. Chapters in the Ancient Legacy and Its Humanist Reception*, New Haven, Yale University Press.
- EGIDO Aurora, 2009, *El Barroco de los modernos. Despuntes y pespuntes*, Valladolid, Cátedra Miguel Delibes, Universidad.
- ELIOT Thomas Stearns, [1920] 1997, "Tradition and the individual talent", in *The Sacred Wood. Essays On Poetry and Criticism*, London, Faber and Faber, 1997, p. 39-49.
- ELIOT Thomas Stearns, [1921] 1975, "The Metaphysical Poets", *Selected Prose of T.S. Eliot*, Ed. Frank Kermode, London, Faber and Faber, p. 59-68.

- ELIOT Thomas Stearns, 1933, *The Use of Poetry and the Use of Criticism, Studies in the Relation of Criticism to Poetry in England*, London, Faber and Faber.
- ELIOT Thomas Stearns, [1953] 1969, "The three voices of poetry", *On Poetry and Poets*, London, Faber & Faber, p. 89-102.
- ELIOT Thomas Stearns, 1955, *Función de la poesía y función de la crítica*, trad. Jaime Gil de Biedma, Barcelona, Seix Barral.
- ELIOT Thomas Stearns, [1957] 1969, *On Poetry and Poets*, London, Faber and Faber.
- ELIOT Thomas Stearns, 1975, *Selected Prose of T.S. Eliot*, ed. Frank Kermode, London, Faber and Faber.
- EMPSON William, [1930] 1966, *Seven Types of Ambiguity*, New York, New Directions.
- ENGLEKIRK John Eugene, 1934, *Edgar Allan Poe in Hispanic Literature*, New York, Instituto de las Españas.
- ESCOLAR Hipólito, 1984, «La edición en la época de Juan Ramón Jiménez», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 408, p. 75-96.
- ESCOLAR Hipólito (ed.), 1993-1994, *Historia ilustrada del libro español*, 3 vols., Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez y Eds. Pirámide.
- ESTEBAN Claude, 1980, *Poèmes parallèles. Góngora. Quevedo. Jiménez. Guillén. Aleixandre. Vallejo. Paz. Pizarnik. Pessoa. Gimferrer. Précédés de « Traduire »*, Paris, Galilée.
- ESTEVE SERRANO Abraham, 1982, *Estudios de teoría ortográfica del español*, Murcia, Universidad.
- EXPÓSITO HERNÁNDEZ José Antonio, 2003, *Tercera Antología Poética, de Juan Ramón Jiménez (Cartas inéditas de Juan Ramón Jiménez y de Zenobia a los editores José y Miguel Ruiz-Castillo Basala)*, Moguer, Junta de Andalucía, Fundación Juan Ramón Jiménez, Cepsa.
- FATTORI Marta e BIANCHI Massimo L. (eds.), 1990, *Idea. VI Colloquio Internazionale del lessico intellettuale europeo. Roma, 5-7 gennaio 1989*, Roma, Edizioni dell'Ateneo.
- FERRATÉ Juan, 1957, *Teoría del poema (Ensayos)*, Barcelona, Seix Barral.
- FERRATÉ Juan, 1968, «La operación de leer», *Dinámica de la poesía. Ensayos de explicación, 1952-1966*, Barcelona, Seix Barral, p. 175-214.
- FERRATÉ Juan, 1968, *Dinámica de la poesía. Ensayos de explicación, 1952-1966*, Barcelona, Seix Barral.
- FERRATÉ Juan, 1994, *Jaime Gil de Biedma: cartas y artículos*, Barcelona, Edicions dels Quaderns Crema.

- FERRATER Gabriel, 1986, «Correspondència amb Jaime Gil de Biedma (1955-1964)», en *Papiers, cartes, paraules*, Barcelona, Quaderns Crema, p. 333-378.
- FERRATER Gabriel, 1986, *Papiers, cartes, paraules*, ed. Juan Ferraté, Barcelona, Quaderns Crema.
- FINNEGAN Ruth, [1977] 1979, *Oral Poetry. Its Nature, Significance and Social Context*, Cambridge, Cambridge University Press.
- FLAUBERT Gustave, 1998, *Correspondance*, éd. Bernard Masson et Jean Bruneau, Paris, Gallimard.
- FRANZ Thomas R., 1997, "Unamuno and the Poe-Valéry Legacy", *Revista Hispánica Moderna*, 50, 1, p. 48-56.
- FRENK Margit, 1997, *Entre la voz y el silencio (La lectura en tiempos de Cervantes)*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- FRENK Margit (ed.), 2003, *Nuevo corpus de la lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, 2 vols., México, UNAM, El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica.
- FRIEDRICH Hugo, [1956] 1992, *Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts*, Hamburg, Rowohlt.
- FRYE Northrop, [1957] 1990, *Anatomy of Criticism. Four Essays. With a Foreword by Harold Bloom*, Princeton, University Press.
- FRYE Northrop, 1976, *The Secular Scripture. A Study of the Structure of Romance*, Cambridge (MA), Harvard University Press.
- FRYE Northrop, 1982, *The Great Code. The Bible and Literature*, New York, Harcourt Brace Jovanovitch.
- GARCÍA AGUILAR Ignacio, 2009, *Poesía y edición en el siglo de Oro*, Madrid, Calambur.
- GARCÍA BERRIO Antoni, 1985, *La Construcción imaginaria en «Cántico»*, Limoges, Trames.
- GARCÍA CALVO Agustín, 1979, *Del lenguaje*, Madrid, Lucina.
- GARCÍA CALVO Agustín, [1973] 1993, «Ley de ordenación jerárquica de la procesión sintáctica», *Hablando de lo que habla. Estudios de lenguaje*, Madrid, Lucina, p. 207-223.
- GARCÍA CALVO Agustín, [1975] 1993, «Del ritmo en el lenguaje», *Hablando de lo que habla. Estudios de lenguaje*, Madrid, Lucina, p. 307-386.
- GARCÍA CALVO Agustín, [1989] 1993, «¿Qué es lo que escribe la escritura?», en *Hablando de lo que habla. Estudios de lenguaje*, Madrid, Lucina, p. 279-291.

- GARCÍA CALVO Agustín, [1989] 1993, *Hablando de lo que habla. Estudios de lenguaje*, Madrid, Lucina.
- GARCÍA CALVO Agustín, 1993, *Contra el tiempo*, Madrid, Lucina.
- GARCÍA CALVO Agustín, 2006, *Tratado de rítmica y prosodia y de métrica y versificación*, Madrid, Lucina.
- GARCÍA DE LA CONCHA Víctor (ed.), 2000, *Poetas del 27. La generación y su entorno. Antología comentada*, Madrid, Espasa Calpe.
- GARCÍA DE LA CONCHA Víctor y SAN JOSÉ LERA Javier (eds.), 1996, *Fray Luis de León. Historia, Humanismo, Letras*, Salamanca, Universidad.
- GARCÍA LORCA Federico, 1984, *Conferencias*, ed. Christopher Maurer, 2 vols., Madrid, Alianza.
- GARCÍA LORCA Federico, 1988, *Treinta entrevistas a Federico García Lorca*, ed. Andrés Soria Olmedo, Madrid, Aguilar.
- GARCÍA LORCA Federico, 1996, *Obras completas I. Poesía*, ed. Miguel García Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg y Círculo de lectores.
- GARCÍA LORCA Federico, 1997, *Epistolario completo*, ed. Andrew A. Anderson y Christopher Maurer, Madrid, Cátedra.
- GARCÍA MARTÍN José Luis, 1981, «Una historia secreta: Juan Ramón Jiménez y la poesía española de posguerra», dans Pilar Gómez Bedate (ed.), *Estudios sobre Juan Ramón Jiménez*, Mayagüez, Universidad de Puerto Rico, p. 195-226.
- GARCÍA MONTERO Luis, JIMÉNEZ MILLÁN Antonio y SALVADOR Álvaro (eds.), 1986, *Jaime Gil de Biedma. El juego de hacer versos, Litoral. Revista de la poesía y el pensamiento*, 163-164-165.
- GARRIDO Antonio, 1991, «Matización a un concepto teórico-literario de Juan Ramón Jiménez», en Cristóbal Cuevas (ed.), *Juan Ramón Jiménez. Poesía total y obra en marcha*, Barcelona, Anthropos, p. 331-343.
- GARROTE BERNAL Gaspar, 2009, «Hacia una teoría filológica de la temporalidad reversible (con un soneto plurifuncional de Lope y otros casos de la historia literaria española)», *Analecta Malacitana*, 27, p. 19-68, www.anmal.uma.es/numero27/reversible.pdf.
- GEIST Anthony Leo, 1980, *La Poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918-1936)*, Barcelona, Guadarrama.
- GENETTE Gérard, [1991] 2004, *Fiction et diction. Précédé d'Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil.
- GENOUD DE FOURCADE Mariana (ed.), 1994, *Jorge Guillén. Recuerdo y homenaje*, Mendoza, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo.

- GICOVATE Bernardo, 1973, *La Poesía de Juan Ramón Jiménez. Obra en marcha*, Barcelona, Ariel.
- GIL DE BIEDMA Jaime, 1955, «Prólogo» a T.S. Eliot, *Función de la poesía y función de la crítica*, Barcelona, Seix Barral, p. 5-24.
- GIL DE BIEDMA Jaime, [1959] 1980, «Sensibilidad infantil, mentalidad adulta», *El Pie de la letra. Ensayos 1955-1979*, Barcelona, Crítica, p. 51-55.
- GIL DE BIEDMA Jaime, [1959] 2010, «Aunque sea un instante», *Obras. Poesía y prosa*, ed. Nicanor Vélez, pról. James Valender, Barcelona, Galaxia Gutenberg y Círculo de lectores, p. 115.
- GIL DE BIEDMA Jaime, [1959] 2010, «Piazza del Popolo (Habla María Zambrano)», *Obras. Poesía y prosa*, ed. Nicanor Vélez, pról. James Valender, Barcelona, Galaxia Gutenberg y Círculo de lectores, p. 146-147.
- GIL DE BIEDMA Jaime, [1959] 2010, «Prefacio» [de *Compañeros de viaje*], *Obras. Poesía y prosa*, ed. Nicanor Vélez, pról. James Valender, Barcelona, Galaxia Gutenberg y Círculo de lectores, p. 93-94.
- GIL DE BIEDMA Jaime, 1959, *Compañeros de viaje (1952-1958)*, Barcelona, Joaquín Horta.
- GIL DE BIEDMA Jaime, [1960] 1980, «Cántico»: *El mundo y la poesía de Jorge Guillén*, en *El Pie de la letra. Ensayos 1955-1979*, Barcelona, Crítica, p. 75-191.
- GIL DE BIEDMA Jaime, [1961] 1980, «Emoción y conciencia en Baudelaire», en *El Pie de la letra. Ensayos 1955-1979*, Barcelona, Crítica, p. 56-67.
- GIL DE BIEDMA Jaime, [1962] 1980, «El ejemplo de Luis Cernuda», en *El Pie de la letra. Ensayos 1955-1979*, Barcelona, Crítica, p. 68-74.
- GIL DE BIEDMA Jaime, [1965] 1980, «De mi antiguo comercio con los héroes», *El Pie de la letra. Ensayos 1955-1979*, Barcelona, Crítica, p. 207-210.
- GIL DE BIEDMA Jaime, [1965] 2010, «Poética», *Obras. Poesía y prosa*, ed. Nicanor Vélez, pról. James Valender, Barcelona, Galaxia Gutenberg y Círculo de lectores, p. 988-989.
- GIL DE BIEDMA Jaime, [1966] 1980, «El mérito de Espronceda», *El Pie de la letra. Ensayos 1955-1979*, Barcelona, Crítica, p. 275-285.
- GIL DE BIEDMA Jaime, [1966] 2010, «En el nombre de hoy», *Obras. Poesía y prosa*, ed. Nicanor Vélez, pról. James Valender, Barcelona, Galaxia Gutenberg y Círculo de lectores, p. 153-154.
- GIL DE BIEDMA Jaime, [1966] 2010, «El juego de hacer versos», en *Obras. Poesía y prosa*, ed. Nicanor Vélez, pról. James Va-

- lender, Barcelona, Galaxia Gutenberg y Círculo de lectores, p. 212-213.
- GIL DE BIEDMA Jaime, [1967] 2010, «Canción final», *Obras. Poesía y prosa*, ed. Nicanor Vélez, pról. James Valender, Barcelona, Galaxia Gutenberg y Círculo de lectores, p. 252.
- GIL DE BIEDMA Jaime, [1968] 2010, «Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma», *Obras. Poesía y prosa*, ed. Nicanor Vélez, pról. James Valender, Barcelona, Galaxia Gutenberg y Círculo de lectores, p. 233-235.
- GIL DE BIEDMA Jaime, [1968] 2010, «Ha venido a esa hora», *Obras. Poesía y prosa*, ed. Nicanor Vélez, pról. James Valender, Barcelona, Galaxia Gutenberg y Círculo de lectores, p. 229.
- GIL DE BIEDMA Jaime, [1968] 2010, «No volveré a ser joven», *Obras. Poesía y prosa*, ed. Nicanor Vélez, pról. James Valender, Barcelona, Galaxia Gutenberg y Círculo de lectores, p. 230.
- GIL DE BIEDMA Jaime, [1968] 2010, «Príncipe de Aquitania, en su torre abolida», *Obras. Poesía y prosa*, ed. Nicanor Vélez, pról. James Valender, Barcelona, Galaxia Gutenberg y Círculo de lectores, p. 232.
- GIL DE BIEDMA Jaime, [1973] 1980, «Imagen postrera de Ezra Pound», *El Pie de la letra. Ensayos 1955-1979*, Barcelona, Crítica, p. 286-293.
- GIL DE BIEDMA Jaime, [1974] 1980, «Después de la muerte de Alfonso Costafreda», *El Pie de la letra. Ensayos 1955-1979*, Barcelona, Crítica, p. 237-239.
- GIL DE BIEDMA Jaime, [1976] 1980, «Sobre el hábito de la literatura como vicio de la mente, y otras ociosidades», *El Pie de la letra. Ensayos 1955-1979*, Barcelona, Crítica, p. 240-253.
- GIL DE BIEDMA Jaime, [1977] 1980, «Como en sí mismo, al fin», *El Pie de la letra. Ensayos 1955-1979*, Barcelona, Crítica, p. 331-347.
- GIL DE BIEDMA Jaime, [1977] 1980, «Luis Cernuda y la expresión poética en prosa», en *El Pie de la letra. Ensayos 1955-1979*, Barcelona, Crítica, p. 318-330.
- GIL DE BIEDMA Jaime, 1980, «Nota preliminar», *El Pie de la letra. Ensayos 1955-1979*, Barcelona, Crítica, p. 11-14.
- GIL DE BIEDMA Jaime, 1980, *El Pie de la letra. Ensayos 1955-1979*, Barcelona, Crítica.
- GIL DE BIEDMA Jaime, 1981, *Antología poética*, pról. Javier Alfaya, ed. Shirley Mangini, Madrid, Alianza.
- GIL DE BIEDMA Jaime, [1981] 2010, «Recital de poesía. En Oviedo», *Obras. Poesía y prosa*, ed. Nicanor Vélez, pról. James Valender, Barcelona, Galaxia Gutenberg y Círculo de lectores, p. 1000-1023.

- GIL DE BIEDMA Jaime, [1981] 2010, «J.R.J.: notas a un centenario», *Obras. Poesía y prosa*, ed. Nicanor Vélez, pról. James Valender, Barcelona, Galaxia Gutenberg y Círculo de lectores, p. 998-999.
- GIL DE BIEDMA Jaime, [1982] 2010, «Nota autobiográfica», *Obras. Poesía y prosa*, ed. Nicanor Vélez, pról. James Valender, Barcelona, Galaxia Gutenberg y Círculo de lectores, p. 81-82.
- GIL DE BIEDMA Jaime, {1983} 2010, «Leer poesía, escribir poesía», *Obras. Poesía y prosa*, ed. Nicanor Vélez, pról. James Valender, Barcelona, Galaxia Gutenberg y Círculo de lectores, p. 1123-1183.
- GIL DE BIEDMA Jaime, [1984] 2010, «*Four Quartets*», *Obras. Poesía y prosa*, ed. Nicanor Vélez, pról. James Valender, Barcelona, Galaxia Gutenberg y Círculo de lectores, p. 1044-1061.
- GIL DE BIEDMA Jaime, [1984] 2010, «Lean ustedes a Jorge Guillén», *Obras. Poesía y prosa*, ed. Nicanor Vélez, pról. James Valender, Barcelona, Galaxia Gutenberg y Círculo de lectores, p. 1028-1044.
- GIL DE BIEDMA Jaime, [1985] 2010, «La imitación como mediación, o de mi Edad Media», *Obras. Poesía y prosa*, ed. Nicanor Vélez, pról. James Valender, Barcelona, Galaxia Gutenberg y Círculo de lectores, p. 1063-1081.
- GIL DE BIEDMA Jaime, 1991, *Retrato del artista en 1956*, Barcelona, Lumen.
- GIL DE BIEDMA Jaime, [1994] 2010, «Presentación de *Los Conjurados de Borges*», *Obras. Poesía y prosa*, ed. Nicanor Vélez, pról. James Valender, Barcelona, Galaxia Gutenberg y Círculo de lectores, p. 1061-1063.
- GIL DE BIEDMA Jaime, 2001, *La Voz de Jaime Gil de Biedma*, Madrid, Residencia de Estudiantes.
- GIL DE BIEDMA Jaime, 2001, *Un corps est le meilleur ami de l'homme*, trad. William Cliff, Monaco, Éditions du Rocher.
- GIL DE BIEDMA Jaime, 2002, *Conversaciones*, ed. Javier Pérez Escotado, Barcelona, El Aleph.
- GIL DE BIEDMA Jaime, 2010, *El Argumento de la obra. Correspondencia (1951-1989)*, ed. Andreu Jaume, Barcelona, Lumen.
- GIL DE BIEDMA Jaime, 2010, *Obras. Poesía y prosa*, ed. Nicanor Vélez, pról. James Valender, Barcelona, Galaxia Gutenberg y Círculo de lectores.
- GILMAN Stephen, 1982, «Bécquer y “El hondo sueño” de Jorge Guillén», en Russell P. Sebold (ed.), *Gustavo Adolfo Bécquer*, Madrid, Taurus, p. 339-345.
- GÓMEZ BEDATE Pilar, 1981, «Introducción » a Juan Ramón Jiménez, *Prosas críticas*, Madrid, Taurus, p. 9-33.

- GÓMEZ BEDATE Pilar, 1981, «Juan Ramón Jiménez en el otro costado», en Aurora de Albornoz (ed.), *Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Taurus, p. 77-82
- GÓMEZ BEDATE Pilar (ed.), 1981, *Estudios sobre Juan Ramón Jiménez*, Mayagüez, Universidad de Puerto Rico.
- GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, 1989, «Juan Ramón Jiménez», *Retratos contemporáneos*, Madrid, Aguilar, p. 27-91.
- GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, 1989, *Retratos contemporáneos*, Madrid, Aguilar.
- GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, 1997, *El Doctor inverosímil y otras novelas (1914-1923)*, *Obras completas IX*, ed. Ioana Zlotescu, pról. Ignacio Soldevila, Barcelona, Galaxia Gutenberg y Círculo de lectores.
- GÓMEZ TRUEBA Teresa, 1995, *Estampas líricas en la prosa de Juan Ramón Jiménez. Retratos, paisajes y recuerdos*, Valladolid, Universidad.
- GÓNGORA Luis de, 1961, *Obras completas*, ed. Juan Millé y Giménez y Isabel Millé y Giménez, Madrid, Aguilar.
- GÓNGORA Luis de, 1964, *Les Solitudes et autres poèmes*, trad. Pierre Darmangeat, Paris, Seghers.
- GÓNGORA Luis de, 1986, *Antología poética (Polifemo, Soledad primera, Fábula de Piramo y Tisbe, y otros poemas)*, ed. Antonio Carreira, Madrid, Castalia.
- GÓNGORA Luis de, 1990, *Fable de Polyphème et Galatée*, trad. Michèle Gendreau-Massalou, Paris, José Corti.
- GÓNGORA Luis de, 1994, *Soledades*, ed. R. Jammes, Madrid, Castalia.
- GONZÁLEZ Ángel, [1974] 1981, *Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Júcar.
- GONZÁLEZ RÓDENAS Soledad, 2005, *Juan Ramón Jiménez a través de su biblioteca. Lecturas y traducciones en lengua francesa e inglesa (1881-1936)*, Sevilla, Universidad.
- GREIMAS Algirdas Julien et COURTÉS Joseph, [1980] 1993, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette.
- GRÉSILLON Almuth, 1994, *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*, Paris, Puf.
- GRIFFITHS Eric, 1989, *The Printed Voice of Victorian Poetry*, Oxford, Clarendon Press.
- GUEMÁREZ Diana, 1998, «Juan Ramón Jiménez, editor de la revista *Índice*», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXV, 3, p. 355-370.
- GUERRERO RUIZ Juan, 1998, *Juan Ramón de viva voz (Texto completo)*, ed. Manuel Ruiz-Funes Fernández, 2 vols., Valencia, Pre-textos y Museo Ramón Gaya.

- GUILLÉN Claudio, [1985] 2005, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura comparada (Ayer y hoy)*, Barcelona, Tusquets.
- GUILLÉN Claudio, 1989, *Teorías de la historia literaria. Ensayos de teoría*, Madrid, Espasa Calpe.
- GUILLÉN Claudio, 1998, *Múltiples moradas. Ensayo de literatura comparada*, Barcelona, Tusquets.
- GUILLÉN Jorge, {1917} 1990, *El Hombre y la obra*, ed. Kay M. Sibbald, Valladolid, Centro de Creación y Estudios «Jorge Guillén» y Diputación de Valladolid.
- GUILLÉN Jorge, [1921] 1999, «Una jugada emocionante», *Obra en prosa*, ed. Francisco J. Díaz de Castro, Barcelona, Tusquets y Fundación Jorge Guillén, p. 48-49.
- GUILLÉN Jorge, [1923] 1999, «Un caso escandaloso», *Obra en prosa*, ed. Francisco J. Díaz de Castro, Barcelona, Tusquets y Fundación Jorge Guillén, p. 152-153.
- GUILLÉN Jorge, [1924] 1999, «El segundo Juan Ramón», *Obra en prosa*, ed. Francisco J. Díaz de Castro, Barcelona, Tusquets y Fundación Jorge Guillén, p. 265-268.
- GUILLÉN Jorge, [1924] 1999, «Juan Ramón Jiménez en antología», *Obra en prosa*, ed. Francisco J. Díaz de Castro, Barcelona, Tusquets y Fundación Jorge Guillén, p. 261-265.
- GUILLÉN Jorge, [1924] 1999, «La poesía española en 1923», *Obra en prosa*, ed. Francisco J. Díaz de Castro, Barcelona, Tusquets y Fundación Jorge Guillén, p. 279-283.
- GUILLÉN Jorge, [1924] 1999, «Las nuevas rimas de Bécquer», en *Obra en prosa*, ed. Francisco J. Díaz de Castro, Barcelona, Tusquets y Fundación Jorge Guillén, p. 200-205.
- GUILLÉN Jorge, [1924] 1999, «La fama de Bécquer», en *Obra en prosa*, ed. Francisco J. Díaz de Castro, Barcelona, Tusquets y Fundación Jorge Guillén, p. 205-207.
- GUILLÉN Jorge, {1925} 2005, «Lengua y literatura españolas. Concepto», en *Cienfuegos. Investigación original de la oposición a cátedra de lengua y literatura españolas (1925)*, ed. Guillermo Carnero, Valladolid, Fundación Jorge Guillén y Universidad de Valladolid, p. 295-312.
- GUILLÉN Jorge, {1925} 2002, *Notas para una edición comentada de Góngora*, ed. Antonio Piedra y Juan Bravo, pról. José María Micó, Valladolid, Fundación Jorge Guillén y Universidad de Castilla-La Mancha.
- GUILLÉN Jorge, [1927] 1987, «Poética. Carta a Fernando Vela», en Gerardo Diego (ed.), *Poesía española contemporánea (1901-1934). Nueva edición completa*, Madrid, Taurus, p. 326-328.

- GUILLÉN Jorge, 1928, *Cántico*, Madrid, Revista de Occidente.
- GUILLÉN Jorge, 1936, *Cántico*, Madrid, Cruz y Raya.
- GUILLÉN Jorge, [1936] 1970, *Cántico*, ed. José Manuel Blecua, Barcelona, Labor.
- GUILLÉN Jorge, [1936] 1980, «Esos cerros», en Jaime Gil de Biedma, «*Cántico: el mundo y la poesía de Jorge Guillén*», *El Pie de la letra. Ensayos 1955-1979*, Barcelona, Crítica, p. 180.
- GUILLÉN Jorge, [1936] 1999, «Prólogo a *Cantar de los cantares*, de fray Luis de León», en *Obra en prosa*, ed. Francisco J. Díaz de Castro, Barcelona, Tusquets y Fundación Jorge Guillén, p. 415-424.
- GUILLÉN Jorge, [1945] 1980, «Mundo continuo», en Jaime Gil de Biedma, «*Cántico: el mundo y la poesía de Jorge Guillén*», *El Pie de la letra. Ensayos 1955-1979*, Barcelona, Crítica, p. 121-124.
- GUILLÉN Jorge, [1945] 1980, «Vida urbana», en Jaime Gil de Biedma, «*Cántico: el mundo y la poesía de Jorge Guillén*», *El Pie de la letra. Ensayos 1955-1979*, Barcelona, Crítica, p. 174-176.
- GUILLÉN Jorge, 1945, *Cántico. Fe de vida*, México, Litoral.
- GUILLÉN Jorge, 1950, *Cántico*, Buenos Aires, Sudamericana.
- GUILLÉN Jorge, 1961, *Language and Poetry. Some Poets of Spain*, Cambridge (MA), Harvard University Press.
- GUILLÉN Jorge, [1961, 1969] 1999, «El argumento de la obra», *Obra en prosa*, ed. Francisco J. Díaz de Castro, Barcelona, Tusquets y Fundación Jorge Guillén, p. 747-773.
- GUILLÉN Jorge, [1962] 1999, «Lenguaje de poema: una generación», en *Lenguaje y poesía, Obra en prosa*, ed. Francisco J. Díaz de Castro, Barcelona, Tusquets y Fundación Jorge Guillén, p. 403-412.
- GUILLÉN Jorge, [1962] 1999, «Lenguaje insuficiente. San Juan de la Cruz o lo inefable místico», en *Lenguaje y poesía, Obra en prosa*, ed. Francisco J. Díaz de Castro, Barcelona, Tusquets y Fundación Jorge Guillén, p. 337-360.
- GUILLÉN Jorge, [1962] 1999, «Lenguaje insuficiente. Bécquer o lo inefable soñado», en *Lenguaje y poesía, Obra en prosa*, ed. Francisco J. Díaz de Castro, Barcelona, Tusquets y Fundación Jorge Guillén, p. 361-379.
- GUILLÉN Jorge, [1962] 1999, «Lenguaje poético. Góngora», en *Lenguaje y poesía, Obra en prosa*, ed. Francisco J. Díaz de Castro, Barcelona, Tusquets y Fundación Jorge Guillén, p. 309-336.
- GUILLÉN Jorge, [1962] 1999, «Lenguaje prosaico. Berceo», en *Obra en prosa*, ed. Francisco J. Díaz de Castro, Barcelona, Tusquets y Fundación Jorge Guillén, p. 296-308.

- GUILLÉN Jorge, [1962] 1999, «Palabras preliminares», en *Lenguaje y poesía, Obra en prosa*, ed. Francisco J. Díaz de Castro, Barcelona, Tusquets y Fundación Jorge Guillén, p. 295.
- GUILLÉN Jorge, [1962] 1999, «Poesía integral», en *Obra en prosa*, ed. Francisco J. Díaz de Castro, Barcelona, Tusquets y Fundación Jorge Guillén, p. 743-746.
- GUILLÉN Jorge, [1962] 1999, *Lenguaje y poesía*, en *Obra en prosa*, ed. Francisco J. Díaz de Castro, Barcelona, Tusquets y Fundación Jorge Guillén, p. 293-412.
- GUILLÉN Jorge, [1965] 1999, «Prólogo a *Selección de poemas*», *Obra en prosa*, ed. Francisco J. Díaz de Castro, Barcelona, Tusquets y Fundación Jorge Guillén, p. 774-780.
- GUILLÉN Jorge, [1967] 1999, «El apócrifo Antonio Machado», *Obra en prosa*, ed. Francisco J. Díaz de Castro, Barcelona, Tusquets y Fundación Jorge Guillén, p. 481-487.
- GUILLÉN Jorge, 1968, «Al amigo editor», *Aire nuestro*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, p. 1557.
- GUILLÉN Jorge, 1968, *Aire nuestro. Cántico. Clamor. Homenaje*, Milano, All'insegna del pesce d'oro.
- GUILLÉN Jorge, [1969] 1999, «El estímulo superrealista», *Obra en prosa*, ed. Francisco J. Díaz de Castro, Barcelona, Tusquets y Fundación Jorge Guillén, p. 511-514.
- GUILLÉN Jorge, 1970, *En torno a Gabriel Miró. Breve epistolario*, Madrid, Ediciones de arte y bibliofilia.
- GUILLÉN Jorge, [1971] 1999, «Prólogo a *Poesías completas*, de Pedro Salinas», *Obra en prosa*, ed. Francisco J. Díaz de Castro, Barcelona, Tusquets y Fundación Jorge Guillén, p. 567-584.
- GUILLÉN Jorge, [1971] 1999, «Valéry en el recuerdo», *Obra en prosa*, ed. Francisco J. Díaz de Castro, Barcelona, Tusquets y Fundación Jorge Guillén, p. 492-497.
- GUILLÉN Jorge, [1973] 1993, *Aire nuestro. Y otros poemas*, ed. Francisco J. Díaz de Castro, Madrid, Anaya y Mario Muchnik.
- GUILLÉN Jorge, {1975} 1999, «El poeta ante su obra», *Obra en prosa*, ed. Francisco J. Díaz de Castro, Barcelona, Tusquets y Fundación Jorge Guillén, p. 781-818.
- GUILLÉN Jorge, 1977, *Cantique*, trad. Claude Esteban, Paris, Gallimard.
- GUILLÉN Jorge, 1980, *El Poeta ante su obra*, ed. Reginald Gibbons y Anthony L. Geist, Pamplona, Peralta.
- GUILLÉN Jorge, 1980, *Hacia «Cántico». Escritos de los años 20*, ed. Kay M. Sibbald, Barcelona, Ariel.
- GUILLÉN Jorge, [1981] 1987, *Final*, ed. crit. Antonio Piedra, Madrid, Castalia.

- GUILLÉN Jorge, [1983] 1999, «El argumento de la obra. *Final*», *Obra en prosa*, ed. Francisco J. Díaz de Castro, Barcelona, Tusquets y Fundación Jorge Guillén, p. 819-832.
- GUILLÉN Jorge, 1990, *Mientras el aire es nuestro. Antología*, ed. Philip W. Silver, Madrid, Cátedra.
- GUILLÉN Jorge, 1995, «*Cantique*. Traduction fragmentaire», trad. Paul Verdevoye, dans *Homenaje a Jorge Guillén. Actes du colloque Premier Centenaire de Jorge Guillén*, Paris, Office Culturel de l'Ambassade d'Espagne et Antoine Soriano Éditeur, p. 41-86.
- GUILLÉN Jorge, 1999, «Más allá», en «El argumento de la obra», *Obra en prosa*, ed. Francisco J. Díaz de Castro, Barcelona, Tusquets y Fundación Jorge Guillén, p. 773.
- GUILLÉN Jorge, 1999, *Obra en prosa*, ed. Francisco J. Díaz de Castro, Barcelona, Tusquets y Fundación Jorge Guillén.
- GUILLÉN Jorge, 2005, *Cienfuegos. Investigación original de la oposición a cátedra de lengua y literatura españolas (1925). Y otros inéditos (1925-1939)*, ed. Guillermo Carnero, pról. Claudio Guillén, Valladolid, Fundación Jorge Guillén y Universidad de Valladolid.
- GUILLÉN Jorge, 2007, *Antología personal*, Madrid, Visor y Fundación Jorge Guillén.
- GUILLÉN Jorge y COSSIO José M^a. de, 2002, *Correspondencia*, ed. Julio Neira y Rafael Gómez de Tudanca, Valencia, Pre-textos.
- GUILLÉN Jorge y MACRÌ Oreste, 2004, *Cartas inéditas (1953-1983)*, ed. Laura Dolfi, Valencia, Pre-textos.
- GULLÓN Ricardo, 1958, *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Taurus.
- GULLÓN Ricardo y BLECUA José Manuel, 1949, *La Poesía de Jorge Guillén (Dos ensayos)*, Zaragoza, Heraldo de Aragón.
- HALLIDAY Michael A. K., [1985] 1990, *Spoken and Written Language*, Oxford, Oxford University Press.
- HARNONCOURT Nikolaus, [1982] 1984, *Le Discours musical. Pour une nouvelle conception de la musique*, trad. Dennis Collins, Paris, Gallimard.
- HAVELOCK Eric A., 1963, *Preface to Plato*, Cambridge (MA), Belknap Press of Harvard University Press.
- HAVELOCK Eric A., [1975] 1981, *Aux origines de la civilisation écrite en Occident*, trad. E. Escobar Moreno, Paris, Maspero.
- HAVELOCK Eric A., 1986, *The Muse Learns to Write. Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present*, New Haven, Yale University Press.

- HENRÍQUEZ UREÑA Pedro, [1919] 1999, *Antología de la versificación rítmica*, México, Fondo de Cultura Económica.
- HENRÍQUEZ UREÑA Pedro, [1920] 1933, *La Versificación irregular en la poesía castellana*, Madrid, Centro de Estudios Históricos.
- HENRÍQUEZ UREÑA Pedro, 1961, *Estudios de versificación española*, Buenos Aires, Universidad.
- HERNÁNDEZ Mario, 1995, «Cántico bajo la guerra civil», en *Homenaje a Jorge Guillén*, Paris, Office Culturel de l'Ambassade d'Espagne et Antoine Soriano Éditeur, p. 163-205.
- HIRSCH Eric Donald, 1967, *Validity in Interpretation*, New Haven, Yale University Press.
- HOLLANDER John, 1975, *Vision and Resonance. Two Senses of Poetic Form*, New York, Oxford University Press.
- Homenaje a Jorge Guillén. Actes du Colloque Premier Centenaire de Jorge Guillén*, Paris, Office Culturel de l'Ambassade d'Espagne et Antoine Soriano Éditeur, 1995.
- Homenaje a Juan Ramón Jiménez (1881-1981)*, Cuadernos Hispano-americanos, 376-377-378, 1981.
- Homenaje universitario a Dámaso Alonso, reunido por los estudiantes de Filología Románica. Curso 1968-1969*, Madrid, Gredos, 1970.
- HUISMAN Rosemary, 1998, *The Written Poem. Semiotic Conventions from Old to Modern English*, London, Cassell.
- IFACH Maria de Gracia (ed.), 1975, *Miguel Hernández*, Madrid, Taurus.
- INFANTES Víctor, LOPEZ François y BOTREL Jean-François (eds.), 2003, *Historia de la edición y la lectura en España (1475-1914)*, 3 vols., Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- ISER Wolfgang, 2000, *The Range of Interpretation*, New York, Columbia University Press.
- JAKOBSON Roman, 1973, « Structures linguistiques subliminales en poésie », *Questions de poétique*, Paris, Seuil, p. 284-292.
- JAKOBSON Roman, 1973, *Questions de poétique*, Paris, Seuil.
- JAUSS Hans Robert, 1970, *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag.
- JAUSS Hans Robert, [1977] 1986, *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*, trad. Jaime Siles, Madrid, Taurus.
- JAUSS Hans Robert, 1978, *Pour une esthétique de la réception*, trad. Claude Maillard, préf. Jean Starobinski, Paris, Gallimard.
- JAUSS Hans Robert, [1982] 1988, *Pour une herméneutique littéraire*, trad. Maurice Jacob, Paris, Gallimard.

- JEAN DE LA CROIX, 1993, *Poésies complètes*, trad. Bernard Sesé, préf. Pierre Emmanuel, postface de Jorge Guillén, Paris, José Corti.
- JEAN DE LA CROIX, 1993, *Poésies*, trad. Benoît Lavaud, intr. Bernard Sesé, Paris, Flammarion.
- JEANDILLOU Jean-François, 1994, *Esthétique de la mystification. Tactique et stratégie littéraires*, Paris, Minuit.
- JIMÉNEZ José Olivio, 1996, «Borrar, borrarse: la escritura poética de Jaime Gil de Biedma», *Revista Hispánica Moderna*, XLIX, 2, p. 341-350.
- JIMÉNEZ José Olivio y MORALES Carlos Javier, 2002, *Antonio Machado en la poesía española. La evolución interna de la poesía española, 1939-2000*, Madrid, Cátedra.
- JIMÉNEZ Juan Ramón, [1903] 1975, «Un libro de Amado Nervo», *Crítica paralela*, ed. Arturo del Villar, Madrid, Narcea, p. 231-237.
- JIMÉNEZ Juan Ramón, [1903] 1975, «Soledades. Poesías, por Antonio Machado», *Crítica paralela*, ed. Arturo del Villar, Madrid, Narcea, p. 237-241.
- JIMÉNEZ Juan Ramón, [1903] 1975, «Peregrinaciones, por Rubén Darío», *Crítica paralela*, ed. Arturo del Villar, Madrid, Narcea, p. 224-228.
- JIMÉNEZ Juan Ramón, [1917] 2005, «Cielo», *Diario de un poeta recién casado*, en *Obra poética*, pról. Víctor García de la Concha, coord. Javier Blasco y Teresa Gómez Trueba, 2 vols., Madrid, Espasa Calpe, I, 2, p. 77.
- JIMÉNEZ Juan Ramón, [1917] 2005, «Recuerdo fugaz», *Sonetos espirituales*, en *Obra poética*, pról. Víctor García de la Concha, coord. Javier Blasco y Teresa Gómez Trueba, 2 vols., Madrid, Espasa Calpe, I, 1, p. 1536-1537.
- JIMÉNEZ Juan Ramón, [1918] 2005, «¡Intelijencia, dame!», *Eternidades*, en *Obra poética*, pról. Víctor García de la Concha, coord. Javier Blasco y Teresa Gómez Trueba, 2 vols., Madrid, Espasa Calpe, I, 2, p. 377.
- JIMÉNEZ Juan Ramón, [1918] 2005, «Vino, primero, pura», *Eternidades*, en *Obra poética*, pról. Víctor García de la Concha, coord. Javier Blasco y Teresa Gómez Trueba, 2 vols., Madrid, Espasa Calpe, I, 2, p. 378.
- JIMÉNEZ Juan Ramón, [1919] 2005, «Mariposa de luz», *Piedra y cielo*, en *Obra poética*, pról. Víctor García de la Concha, coord. Javier Blasco y Teresa Gómez Trueba, 2 vols., Madrid, Espasa Calpe, I, 2, p. 517.
- JIMÉNEZ Juan Ramón, [1922] 1998, «(“Sencillo y espontáneo”)», *Segunda antología poética (1898-1918)*, ed. Jorge Urrutia, Madrid, Espasa Calpe, p. 69-70.

- JIMÉNEZ Juan Ramón, [1922] 1998, «Notas al prólogo y a la dedicatoria de este libro y a la edición», *Segunda antología poética (1898-1918)*, ed. Jorge Urrutia, Madrid, Espasa Calpe, p. 345-348.
- JIMÉNEZ Juan Ramón, [1922] 1998, *Segunda antología poética (1898-1918)*, ed. Jorge Urrutia, Madrid, Espasa Calpe.
- JIMÉNEZ Juan Ramón, [1923] 2005, «La muerte es una madre nuestra antigua», en *Belleza, Obra poética*, pról. Víctor García de la Concha, coord. Javier Blasco y Teresa Gómez Trueba, 2 vols., Madrid, Espasa Calpe, I, 2, p. 749.
- JIMÉNEZ Juan Ramón, [1923] 2005, «¿Cómo, muerte, tenerte?», *Poesía*, en *Obra poética*, pról. Víctor García de la Concha, coord. Javier Blasco y Teresa Gómez Trueba, 2 vols., Madrid, Espasa Calpe, I, 2, p. 603.
- JIMÉNEZ Juan Ramón, [1923] 2005, «Cenit», *Belleza*, en *Obra poética*, pról. Víctor García de la Concha, coord. Javier Blasco y Teresa Gómez Trueba, 2 vols., Madrid, Espasa Calpe, I, 2, p. 789-790.
- JIMÉNEZ Juan Ramón, [1923] 2005, «Epitafio ideal», *Poesía*, en *Obra poética*, pról. Víctor García de la Concha, coord. Javier Blasco y Teresa Gómez Trueba, 2 vols., Madrid, Espasa Calpe, I, 2, p. 642.
- JIMÉNEZ Juan Ramón, 1923, *Belleza (en verso) (1917-1923)*, Madrid, Juan Ramón Jiménez y Zenobia Camprubí de Jiménez.
- JIMÉNEZ Juan Ramón, 1923, *Poesía (en verso) (1917-1923)*, Madrid, Juan Ramón Jiménez y Zenobia Camprubí de Jiménez.
- JIMÉNEZ Juan Ramón, {1923} [1925] 1971, «5 minutos más a Mallarmé», *Cuadernos de Juan Ramón Jiménez (1923-1935)*, ed. Francisco Garfías, Madrid, Taurus, p. 248-249.
- JIMÉNEZ Juan Ramón, [1925] 2005, «El andaluz universal. (Auto-retrato para uso de reptiles de varia categoría)», *Libro de retratos, Obra poética*, pról. Víctor García de la Concha, coord. Javier Blasco y Teresa Gómez Trueba, 2 vols., Madrid, Espasa Calpe, II, 2, p. 197-198)
- JIMÉNEZ Juan Ramón, [1927] 1971, «Historia de España. Planos, grados, niveles», *Cuadernos de Juan Ramón Jiménez (1923-1935)*, ed. Francisco Garfías, Madrid, Taurus, p. 131-132.
- JIMÉNEZ Juan Ramón, [1932] 1987, «Vida (Esquema autobiográfico)», en Gerardo Diego (ed.), *Poesía española contemporánea (1901-1934). Nueva edición completa*, Madrid, Taurus, p. 579-580.
- JIMÉNEZ Juan Ramón, [1932] 2005, «Jorge Guillén», *Libro de retratos, Obra poética*, pról. Víctor García de la Concha, coord.

- Javier Blasco y Teresa Gómez Trueba, 2 vols., Madrid, Espasa Calpe, II, 2, p. 150-153.
- JIMÉNEZ Juan Ramón, [1933] 1971, «Constelación Rosicler», *Cuadernos de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Taurus, p. 209-215.
- JIMÉNEZ Juan Ramón, [1933] 2005, «Gustavo Adolfo Bécquer», *Libro de retratos, Obra poética*, pról. Víctor García de la Concha, coord. Javier Blasco y Teresa Gómez Trueba, 2 vols., Madrid, Espasa Calpe, II, 2, p. 61-62.
- JIMÉNEZ Juan Ramón, [1936] 1961, «Ramón del Valle-Inclán (Castillo de Quema)», *La Corriente infinita (Crítica y evocación)*, ed. Francisco Garfias, Madrid, Aguilar, p. 91-107.
- JIMÉNEZ Juan Ramón, [1936] 1975, c.r. de «*La Realidad y el deseo*» [de Luis Cernuda], *Crítica paralela*, ed. Arturo del Villar, Madrid, Narcea, p. 252-253.
- JIMÉNEZ Juan Ramón, [1936] 1975, «Poesía pura», *Crítica paralela*, ed. Arturo del Villar, Madrid, Narcea, p. 193-194.
- JIMÉNEZ Juan Ramón, [1936] 1975, «*Poesías completas* de Doménchina», *Crítica paralela*, ed. Arturo del Villar, Madrid, Narcea, p. 248-251.
- JIMÉNEZ Juan Ramón, [1936] 1993, *Canción*, ed. facsímil, Barcelona, Seix Barral.
- JIMÉNEZ Juan Ramón, {1937} 1982, «Crisis del espíritu en la poesía española contemporánea (1899-1936)», *Política poética*, ed. Germán Bleiberg, Madrid, Alianza, 1982, p. 37-57.
- JIMÉNEZ Juan Ramón, [1937] 1981, «Ciego ante ciegos», *Juan Ramón Jiménez en Cuba*, ed. Cintio Vitier, La Habana, Arte y Literatura, p. 80-92.
- JIMÉNEZ Juan Ramón, [1939] 1961, «Poesía y literatura», *El Trabajo gustoso*, México, Aguilar, p. 35-58.
- JIMÉNEZ Juan Ramón, {1939} 2005, «Pablo Neruda», *Libro de retratos, Obra poética*, pról. Víctor García de la Concha, coord. Javier Blasco y Teresa Gómez Trueba, 2 vols., Madrid, Espasa Calpe, II, 2, p. 162-164.
- JIMÉNEZ Juan Ramón, {1941} [1986] 2005, *Tiempo*, ed. Mercedes Juliá, *Obra poética*, pról. Víctor García de la Concha, coord. Javier Blasco y Teresa Gómez Trueba, 2 vols., Madrid, Espasa Calpe, II, 2, p. 1311-1366.
- JIMÉNEZ Juan Ramón, [1942] 1975, «Carta a Pablo Neruda», *Crítica paralela*, ed. Arturo del Villar, Madrid, Narcea, p. 254-255.
- JIMÉNEZ Juan Ramón, [1942] 1975, «Lo popular», *Crítica paralela*, ed. Arturo del Villar, Madrid, Narcea, p. 202-205.
- JIMÉNEZ Juan Ramón, [1942] 2005, «Prólogo» [a *Espanoles de tres mundos*], *Libro de retratos, Obra poética*, pról. Víctor García

- de la Concha, coord. Javier Blasco y Teresa Gómez Trueba, 2 vols., Madrid, Espasa Calpe, II, 2, p. 53-56.
- JIMÉNEZ Juan Ramón, {1942} 1975, «T.S. Eliot», *Crítica paralela*, ed. Arturo del Villar, Madrid, Narcea, p. 257-262.
- JIMÉNEZ Juan Ramón, [1942], «El siglo modernista», *Crítica paralela*, ed. Arturo del Villar, Madrid, Narcea, p. 267-309.
- JIMÉNEZ Juan Ramón, [1943] 1961, «América sombría», *La Corriente infinita (Crítica y evocación)*, Madrid, Aguilar, p. 189-198.
- JIMÉNEZ Juan Ramón, [1943] 1975, «A Luis Cernuda», *Crítica paralela*, ed. Arturo del Villar, Madrid, Narcea, p. 176-185.
- JIMÉNEZ Juan Ramón, [1944] 1961, «Un enredador enredado (Respuesta concisa en letra de archivo)», *La Corriente infinita (Crítica y evocación)*, Madrid, Aguilar, p. 133-140.
- JIMÉNEZ Juan Ramón, [1946] 2005, «Poeta y palabra», en *La Estación total, Obra poética*, pról. Víctor García de la Concha, coord. Javier Blasco y Teresa Gómez Trueba, 2 vols., Madrid, Espasa Calpe, I, 2, p. 930-931.
- JIMÉNEZ Juan Ramón, {1948-1952} 1999, *Dios deseado y deseante*, en *Lírica de una Atlántida*, ed. Alfonso Alegre Heitzmann, Barcelona, Galaxia Gutenberg y Círculo de lectores, p. 257-353.
- JIMÉNEZ Juan Ramón, {1948} 1999, «Del fondo de la vida», en *Una colina meridiana, Lírica de una Atlántida*, ed. Alfonso Alegre Heitzmann, Barcelona, Galaxia Gutenberg y Círculo de lectores, p. 163-164.
- JIMÉNEZ Juan Ramón, [1948] 1961, «Poesía cerrada y poesía abierta», *El Trabajo gustoso*, México, Aguilar, p. 83-115.
- JIMÉNEZ Juan Ramón, 1949, *Animal de fondo*, trad. Lysandro Z. D. Galtier, Buenos Aires, Pleamar.
- JIMÉNEZ Juan Ramón, [1949] 1999, «Prólogo» a *Dios deseado y deseante*, en *Lírica de una Atlántida*, ed. Alfonso Alegre Heitzmann, Barcelona, Galaxia Gutenberg y Círculo de lectores, p. 259-261.
- JIMÉNEZ Juan Ramón, [1949] 1999, «El nombre conseguido de los nombres», en *Dios deseado y deseante, Lírica de una Atlántida*, ed. Alfonso Alegre Heitzmann, Barcelona, Galaxia Gutenberg y Círculo de lectores, p. 267.
- JIMÉNEZ Juan Ramón, [1949] 1999, «La transparencia, dios, la transparencia», en *Dios deseado y deseante, Lírica de una Atlántida*, ed. Alfonso Alegre Heitzmann, Barcelona, Galaxia Gutenberg y Círculo de lectores, p. 265-266.
- JIMÉNEZ Juan Ramón, [1949] 1999, «Soy animal de fondo», en *Dios deseado y deseante, Lírica de una Atlántida*, ed. Alfonso

Alegre Heitzmann, Barcelona, Galaxia Gutenberg y Círculo de lectores, p. 292-293.

JIMÉNEZ Juan Ramón, [1951] 1997, *Antología personal*, Madrid, Visor.

JIMÉNEZ Juan Ramón, {1953} 1999, *El Modernismo. Apuntes de curso (1953)*, ed. Jorge Urrutia, Madrid, Visor y Comunidad de Madrid.

JIMÉNEZ Juan Ramón, [1953] 1961, «En casa de Poe», *La Corriente infinita (Crítica y evocación)*, Madrid, Aguilar, p. 121-130.

JIMÉNEZ Juan Ramón, [1953] 1961, «Recuerdo a José Ortega y Gasset», *La Corriente infinita (Crítica y evocación)*, Madrid, Aguilar, p. 153-167.

JIMÉNEZ Juan Ramón, [1953] 1975, «Mis ideas ortográficas», *Crítica paralela*, ed. Arturo del Villar, Madrid, Narcea, p. 189-191.

JIMÉNEZ Juan Ramón, [1954] 1961, «El romance, río de la lengua española», *El Trabajo gustoso*, México, Aguilar, p. 143-187.

JIMÉNEZ Juan Ramón, [1954] 1999, «Un dios en blanco», en *Dios deseado y deseante, Lírica de una Atlántida*, ed. Alfonso Alegre Heitzmann, Barcelona, Galaxia Gutenberg y Círculo de lectores, p. 352-353.

JIMÉNEZ Juan Ramón, 1955, *Poésies*, trad. Guy Lévis Mano, Paris, GLM [Guy Lévis Mano éditeur].

JIMÉNEZ Juan Ramón, [1957] 1970, *Tercera antología poética (1898-1953)*, ed. Eugenio Florit, Madrid, Biblioteca Nueva.

JIMÉNEZ Juan Ramón, [1960] 1971, *Cuadernos de Juan Ramón Jiménez (1923-1935)*, ed. Francisco Garfias, Madrid, Taurus.

JIMÉNEZ Juan Ramón, 1961, *El Trabajo gustoso (Conferencias)*, ed. Francisco Garfias, México, Aguilar.

JIMÉNEZ Juan Ramón, 1961, «Sino de vida y muerte (Diario sin orden de lugar ni de fecha)», *La Corriente infinita (Crítica y evocación)*, ed. Francisco Garfias, Madrid, Aguilar, p. 261-337.

JIMÉNEZ Juan Ramón, 1961, *La Corriente infinita (Crítica y evocación)*, ed. Francisco Garfias, Madrid, Aguilar.

JIMÉNEZ Juan Ramón, 1963, *Juan Ramón Jiménez*, par René Durand, Paris, Seghers («Poètes d'aujourd'hui »).

JIMÉNEZ Juan Ramón, 1974, *En el otro costado*, ed. Aurora de Albornoz, Madrid, Júcar.

JIMÉNEZ Juan Ramón, 1975, «Prólogo a mi libro *Yo pecador*», *Crítica paralela*, ed. Arturo del Villar, Madrid, Narcea, p. 141-143.

JIMÉNEZ Juan Ramón, 1975, *Crítica paralela*, Estudio, notas y comentarios de texto por Arturo del Villar, Madrid, Narcea.

JIMÉNEZ Juan Ramón, 1977, *Cartas literarias*, ed. Francisco Garfias, Barcelona, Bruguera.

- JIMÉNEZ Juan Ramón, [1978] 2006, *Leyenda (1896-1956)*, ed. Antonio Sánchez Romeralo, pról. y n. de María Estela Harretche, Madrid, Visor.
- JIMÉNEZ Juan Ramón, 1981, *Juan Ramón Jiménez en Cuba*, ed. Cintio Vitier, La Habana, Arte y Literatura.
- JIMÉNEZ Juan Ramón, 1981, *Prosas críticas*, ed. Pilar Gómez Bedate, Madrid, Taurus.
- JIMÉNEZ Juan Ramón, 1982, *Espacio*, ed. Aurora de Albornoz, Madrid, Editora Nacional.
- JIMÉNEZ Juan Ramón, 1982, *Poesías últimas escojidas (1918-1958)*, ed. Antonio Sánchez Romeralo, Madrid, Espasa Calpe.
- JIMÉNEZ Juan Ramón, 1982, *Política poética*, ed. Germán Bleiberg, Madrid, Alianza.
- JIMÉNEZ Juan Ramón, 1983, *Alerta*, ed. Francisco Javier Blasco, Salamanca, Universidad.
- JIMÉNEZ Juan Ramón, 1988, *Espace*, trad. Gilbert Azam, Paris, José Corti.
- JIMÉNEZ Juan Ramón, 1989, *Sonnets spirituels*, éd. bilingue de Bernard Sesé, Paris, Aubier.
- JIMÉNEZ Juan Ramón, 1990, *Fleuves qui s'en vont*, éd. Claude Couffon, Paris, José Corti.
- JIMÉNEZ Juan Ramón, 1990, *Ideología (1897-1957). Metamorfosis IV*, ed. Antonio Sánchez Romeralo, Barcelona, Anthropos.
- JIMÉNEZ Juan Ramón, 1990, *Pierre et ciel (1917-1918)*, éd. bilingue de Bernard Sesé, Paris, José Corti.
- JIMÉNEZ Juan Ramón, 1990, *Y para recordar por qué he venido*, ed. Francisco J. Blasco, Valencia, Pre-textos.
- JIMÉNEZ Juan Ramón, 1996, *Espacio y Tiempo*, ed. facsímil, Moguer, Fundación Juan Ramón Jiménez.
- JIMÉNEZ Juan Ramón, 1999, *Lírica de una Atlántida. En el otro costado. Una colina meridiana. Dios deseado y deseante. De ríos que se van (1936-1954)*, ed. Alfonso Alegre Heitzmann, Barcelona, Galaxia Gutenberg y Círculo de lectores.
- JIMÉNEZ Juan Ramón, 1999, *Unidad*, ed. Diego Martínez Torrón, Barcelona, Seix Barral.
- JIMÉNEZ Juan Ramón, 2000, *Éternités. Eternidades. Vers (1916-1917)*, éd. bilingue de Bernard Sesé, Paris, José Corti.
- JIMÉNEZ Juan Ramón, 2002, *Poésie en vers (1917-1923)*, éd. bilingue par Bernard Sesé, Paris, José Corti.
- JIMÉNEZ Juan Ramón, 2005, *Obra poética*, pról. Víctor García de la Concha, coord. Javier Blasco y Teresa Gómez Trueba, 2 vols., Madrid, Espasa Calpe.

- JIMÉNEZ Juan Ramón, 2006, *Epistolario I, 1898-1916*, ed. Alfonso Alegre Heitzmann, Madrid, Residencia de Estudiantes.
- JIMÉNEZ Juan Ramón, 2006, *Música de otros. Traducciones y paráfrasis*, ed. Soledad González Ródenas, Barcelona, Galaxia Gutenberg y Círculo de Lectores.
- JIMÉNEZ Juan Ramón, 2008, *Dios deseado y deseante (Animal de fondo)*, ed. Rocío Bejarano y Joaquín Llansó, Madrid, Akal.
- JIMÉNEZ Juan Ramón, 2010, *Conferencias, II*, ed. Javier Blasco y Francisco Silvera, Madrid, Visor.
- JOUSSE Marcel, 1978, *L'Anthropologie du geste III. Le parlant, la parole et le souffle*, préf. Maurice Houis, Paris, Gallimard.
- JUAN DE LA CRUZ, 1983, *Poesía*, ed. Domingo Ynduráin, Madrid, Cátedra.
- JUAN DE LA CRUZ, 1999, *Obra completa*, ed. Luce López-Baralt y Eulogio Pacho, 2 vols., Madrid, Alianza.
- Juan Ramón Jiménez en su centenario*, Cáceres, Delegación Provincial del Ministerio de Cultura, 1982.
- Juan Ramón Jiménez. Actas del Congreso Internacional conmemorativo del centenario de J.R.J., celebrado en La Rábida durante el mes de junio de 1981*, 2 vols., Huelva, Excma. Diputación Provincial e Instituto de Estudios Onubenses, 1983.
- JULIÁ Mercedes, 1988, *El Universo de Juan Ramón Jiménez. Un estudio del poema «Espacio»*, Madrid, Eds. de la Torre.
- JULIÁ Mercedes, 2010, *De la nueva luz: en torno a la poesía última de Juan Ramón Jiménez*, Huelva, Diputación provincial.
- KEANE GREIMAS Teresa, 2010, *L'Ecphrasis dans la poésie espagnole (1898-1988)*, Limoges, Lambert-Lucas.
- KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, [1986] 1998, *L'Implicite*, Paris, Armand Colin.
- KERMODE Frank, 1975, "Introduction", in T.S. Eliot, *Selected Prose*, London, Faber and Faber, p. 11-27.
- KLINKENBERG Jean-Marie, [1996] 2000, *Précis de sémiotique générale*, Paris, Seuil et De Boeck Université.
- KRISTEVA Julia, 1989, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard.
- KRZYWKOWSKI Isabelle et MILLOT Cécile (éds), 2007, *Expressionnisme(s) et avant-gardes*, Paris, L'Improviste.
- LANGBAUM Robert [1957] 1963, *The Poetry of Experience. The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition*, New York, W. W. Norton & Company.
- LÁZARO CARRETER Fernando, [1976] 2000, «La literatura como fenómeno comunicativo», *Estudios de lingüística*, Barcelona, Crítica, p. 173-192.

- LÁZARO CARRETER Fernando, [1980] 2000, *Estudios de lingüística*, Barcelona, Crítica.
- LÁZARO CARRETER Fernando, 1990, «El poema como lenguaje», *De poética y poéticas*, Madrid, Cátedra, p. 52-67.
- LÁZARO CARRETER Fernando, 1990, «Entendimiento del poema», *De poética y poéticas*, Madrid, Cátedra, p. 68-75.
- LÁZARO CARRETER Fernando, 1990, «Jorge Guillén», *De poética y poéticas*, Madrid, Cátedra, p. 180-220.
- LÁZARO CARRETER Fernando, 1990, *De poética y poéticas*, Madrid, Cátedra.
- LÁZARO CARRETER Fernando, 1995, «Jorge Guillén: el fin de la poesía pura (De *Cántico* a *Clamor*)», en Antonio Piedra y Javier Blasco Pascual (eds.), *Jorge Guillén, el hombre y la obra*, Valladolid, Universidad y Fundación Jorge Guillén, p. 161-177.
- LÁZARO CARRETER Fernando, 2003, «Para una lectura espiritual del *Cántico Espiritual*», *Clásicos españoles*, Madrid, Alianza, p. 213-239.
- LÁZARO CARRETER Fernando, 2003, *Clásicos españoles. De Garcilaso a los niños pícaros*, Madrid, Alianza.
- LEÓN Fray Luis de, [1583] 1997, *De los nombres de Cristo*, ed. Cristóbal Cuevas García, Madrid, Cátedra.
- LEÓN Fray Luis de, 1992, *Exposición del libro de Job*, ed. Javier San José Lera, 2 vols., Salamanca, Universidad.
- LEÓN Fray Luis de, 2003, *El Cantar de los Cantares de Salomón. Interpretaciones literal y espiritual*, ed. José María Becerra Hiraldo, Madrid, Cátedra.
- LÉVIS MANO Guy, 1955, « Notes à une anthologie », dans Juan Ramón Jiménez, *Poésies*, Paris, GLM [Guy Lévis Mano éditeur], p. 7-10.
- LIDA Raimundo, [1958] 1975, «Sobre las décimas de Jorge Guillén», en Biruté Cipliauskaitė (ed.), *Jorge Guillén*, Madrid, Taurus, p. 317-332.
- LLEDÓ Emilio, [1991] 1998, *El Silencio de la escritura*, Madrid, Espasa Calpe.
- LLEDÓ Emilio, 1995, «Consciencia y luz en Jorge Guillén», en Antonio Piedra y Javier Blasco (eds.), *Jorge Guillén, el hombre y la obra*, Valladolid, Universidad y Fundación Jorge Guillén, p. 181-193.
- LÓPEZ MARTÍNEZ María Isabel, 1992, *La Poesía popular en la obra de Juan Ramón Jiménez*, Sevilla, Diputación Provincial.
- LÓPEZ MARTÍNEZ María Isabel, 1992, *Métrica y otros rasgos del canto popular en la obra de Juan Ramón Jiménez*, Cáceres, Universidad de Extremadura.

- LOTMAN Iouri M., 1973, *La Structure du texte artistique*, trad. Anne Fournier, Bernard Kreise, Ève Malleret et Joëlle Yong, préf. Henri Meschonnic, Paris, Gallimard.
- LUJÁN ATIENZA Ángel Luis, 2002, «“Yo me moriré, y la noche...” Enunciación e idolopeya en *Arias tristes*», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 20, p. 213-228.
- LY Nadine (éd.), 1995, *Anthologie bilingue de la poésie espagnole*, Paris, Gallimard.
- MACHADO Antonio, {1912-1926} 1989, «Los Complementarios», *Prosas Completas*, ed. crit. Oreste Macrí y Gaetano Chiappini, Madrid, Espasa Calpe y Fundación Antonio Machado, p. 1149-1375.
- MACHADO Antonio, [1925] 1989, «Reflexiones sobre la lírica», *Prosas completas*, ed. Oreste Macrí, Madrid, Espasa Calpe, p. 1649-1662.
- MACHADO Antonio, [1932] 1987, «Poética», en Gerardo Diego (ed.) *Poesía española contemporánea (1901-1934)*, Madrid, Taurus, p. 149-150.
- MACHADO Antonio, [1936] 1993, *Juan de Mairena*, ed. Antonio Fernández Ferrer, 2 vols., Madrid, Cátedra.
- MACHADO Antonio, 1989, *Poesías Completas*, ed. crit. Oreste Macrí y Gaetano Chiappini, Madrid, Espasa Calpe y Fundación Antonio Machado.
- MACHADO Antonio, 1989, *Prosas Completas*, ed. crit. Oreste Macrí y Gaetano Chiappini, Madrid, Espasa Calpe y Fundación Antonio Machado.
- MACRÌ Oreste, [1972] 1976, *La Obra poética de Jorge Guillén*, Barcelona, Ariel.
- MACRÌ Oreste, 1981, «Neologismos en Juan Ramón Jiménez», en Aurora de Albornoz (ed.), *Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Taurus, p. 325-339.
- MAINER José-Carlos, 1981, «De historiografía literaria española: el fundamento liberal», en *Estudios sobre historia de España (Homenaje a Manuel Tuñón de Lara)*, Madrid, UIMP, II, p. 439-472.
- MAINER José-Carlos, 1994, *De postguerra (1951-1990)*, Barcelona, Crítica.
- MAINER José-Carlos, 2000, «La invención de la literatura española», *Historia, literatura, sociedad (y una coda española)*, Madrid, Biblioteca Nueva, p. 151-190.
- MAINER José-Carlos, 2000, *Historia, literatura, sociedad (y una coda española)*, Madrid, Biblioteca Nueva.

- MAINER José-Carlos, 2003, «Tácticas de seducción», *La Filología en el purgatorio. Los estudios literarios en torno a 1950*, Barcelona, Crítica, p. 137-153.
- MAINER José-Carlos, 2003, *La Filología en el purgatorio. Los estudios literarios en torno a 1950*, Barcelona, Crítica.
- MALLARMÉ Stéphane, 1998, *Œuvres complètes I*, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard.
- MANGINI Shirley, [1980] 1990, *Jaime Gil de Biedma*, Madrid, Júcar.
- MÁRQUEZ Miguel Ángel, 2003, «Verso y prosa en la etapa americana de Juan Ramón Jiménez», *Rhythmica. Revista española de métrica comparada*, I, 1, p. 149-181.
- MARSÉ Juan, 2002, *Cuentos completos*, ed. Enrique Turpín, Madrid, Espasa Calpe.
- MARTIN Henri-Jean et DELMAS Bruno, [1988] 1996, *Histoire et pouvoirs de l'écrit*, Paris, Albin Michel.
- MARTÍNEZ BONATI Félix, [1960] 1983, *La Estructura de la obra literaria. Una investigación de filosofía del lenguaje y estética*, Barcelona, Ariel.
- MARTÍNEZ BONATI Félix, [1978] 1992, «El acto de escribir ficciones», *La Ficción narrativa*, Murcia, Universidad, p. 61-69.
- MARTÍNEZ BONATI Félix, 1984, «Fenomenología y crítica (notas para una discusión)», *Dispositio. Revista Hispánica de Semiótica Literaria*, IX, 24-26, p. 91-106.
- MARTÍNEZ BONATI Félix, 1985, "The stability of literary meaning", in Mario J. Valdés and Owen Miller (eds.), *Identity of the Literary Text*, Toronto, University Press, p. 231-245.
- MARTÍNEZ BONATI Félix, 1992, *La Ficción narrativa (su lógica y ontología)*, Murcia, Universidad.
- MARTÍNEZ BONATI Félix, 1995, *El «Quijote» y la poética de la novela*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- MARTÍNEZ DE SOUSA José, 2004, *Ortografía y ortotipografía del español actual*, Gijón, Trea.
- MARTÍNEZ TORRÓN Diego, 1981, «Variantes poemáticas de *Piedra y cielo*: de la *Segunda antología* a *Leyenda*», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 376-377-378, p. 800-809.
- MATHIEU-CASTELLANI Gisèle et PLAISANCE Michel (éds), 1990, *Les Commentaires et la naissance de la critique littéraire. France / Italie (XIV^e - XVI^e siècles)*, Paris, Aux Amateurs de Livres.
- MAURER Christopher, 1994, «Más allá de Eco y Narciso: Juan Ramón Jiménez y Jorge Guillén», en Francisco J. Díez de Revenga y Mariano de Paco (eds.), *La Claridad en el aire*, Murcia, Caja Murcia, p. 207-233.

- MAYHEW Jonathan, 1991, "Jorge Guillén and the insufficiency of poetic language", *PMLA*, 106, 5, p. 1146-1155.
- MCGAAN Jerome, 1993, *Black Riders. The Visible Language of Modernism*, Princeton, Princeton University Press.
- MCKENZIE Donald F., [1986] 1999, *Bibliography and the Sociology of Texts*, Cambridge, Cambridge University Press.
- MENÉNDEZ PELAYO Marcelino, [1883-1891] 1994, *Historia de las ideas estéticas en España*, 2 vols., Madrid, CSIC.
- MESCHONNIC Henri, 1982, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Paris, Verdier.
- MESCHONNIC Henri, [1989] 2006, « L'écriture, le rythme et le langage ordinaire », *La Rime et la Vie*, Paris, Gallimard, p. 280-286.
- MESCHONNIC Henri, [1989] 2006, « Oralité et littérature », dans *La Rime et la Vie*, Paris, Gallimard, p. 287-309.
- MESCHONNIC Henri, 1997, « Le sens de la voix », dans Gérard Dessons (éd.), *La Licorne*, 41, *Penser la voix*, p. 25-42.
- MESCHONNIC Henri, 2000, « La ponctuation, graphie du temps et de la voix », dans Jacques Dürrenmatt (éd.), *La Licorne*, 52, *La Ponctuation*, p. 289-293.
- MIALDEA BAENA Antonio José, 2004, *La Recepción de la obra literaria de san Juan de la Cruz en España (siglos XVII, XVIII y XIX)*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- MILLER Stephen, 2001, *Galdós gráfico (1861-1907). Orígenes, técnicas y límites del sociomimetismo*, Gran Canaria, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria.
- MOLHO Blanca y MOLHO Maurice (pról. y trad.), [1948] 1970, *Poetas ingleses metafísicos del siglo XVII*, ed. María Gomis, Barcelona, Barral.
- MOLHO Maurice, 1985, «Beato sillón», dans *Le Discours poétique de Jorge Guillén*, Bordeaux, PUB, p. 185-199.
- MONER Michel, 1989, *Cervantès conteur. Écrits et paroles*, Madrid, Casa de Velázquez.
- MORRIS Cyril Brian, [1969] 1988, *Una generación de poetas españoles (1920-1936)*, Madrid, Gredos.
- MORTARA GARAVELLI Bice, 1997, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani.
- MURIEL DURÁN Felipe, 2000, *La Poesía visual en España (siglos X-XX). (Antología)*, Salamanca, Almar.
- NABOKOV Vladimir, *Ada or Ardor. A Family Chronicle*, in *ADA online. With annotations by Brian Boyd*, www.ada.auckland.ac.nz [2011].
- NAHARRO CALDERÓN José María, 1994, *Entre el exilio y el interior: el «entresígo» y Juan Ramón Jiménez*, Barcelona, Anthropos.

- NAVARRO TOMÁS Tomás, [1956] 1991, *Métrica española*, Barcelona, Labor.
- NAVARRO TOMÁS Tomás, [1968] 1981, «Juan Ramón Jiménez y la lírica tradicional», en Aurora de Albornoz (ed.), *Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Taurus, p. 307-324.
- NEIRA Julio, 1986, *Jorge Guillén y la edición de «Tréboles»*, Cáceres, Unex.
- NERUDA Pablo, [1933-1935] 1999, *Residencia en la tierra*, ed. Hernán Loyola, Madrid, Cátedra.
- NERUDA Pablo, 1974, *Confieso que he vivido. Memorias*, Barcelona, Seix Barral.
- OLMEDA GÓMEZ Carlos, 1995, «Tecnologías del intelecto (I)», *Boletín Millares Carlo*, 14, p. 191-199.
- OLMO ITURRIARTE Almudena del, 1994, «*La Estación total*» de Juan Ramón Jiménez, Palma, Universitat de les Illes Balears.
- OLMO ITURRIARTE Almudena del, 2009, «Un poema de *Pastorales* en dos tiempos», *Las Poéticas sucesivas de Juan Ramón Jiménez*, Sevilla, Renacimiento, p. 31-82.
- OLMO ITURRIARTE Almudena del, 2009, *Las Poéticas sucesivas de Juan Ramón Jiménez. Desde el Modernismo hasta los orígenes de las poéticas posmodernas*, Sevilla, Renacimiento.
- OLMOS Miguel A., 1994, «El “conocimiento” como elemento de definición de la poesía española de posguerra (1940-1975)», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 12, p. 157-178.
- OLMOS Miguel A., 1999, «*Juan de Mairena* y el pensamiento griego: una mixtificación», *Revista de Literatura*, 122, p. 467-494.
- OLMOS Miguel A., 2006, «Autour de la filiation poétique de Jaime Gil de Biedma», *Pandora. Revue d'Études Hispaniques*, 6, p. 121-144.
- OLMOS Miguel A., 2007, «*Espacio, Tiempo* : Juan Ramón Jiménez et les poétiques d'avant-garde », dans Isabelle Krzykowski et Cécile Millot (éds), *Expressionnisme(s) et avant-gardes*, Paris, L'Improviste, p. 251-262.
- OLMOS Miguel A., 2008, «Jorge Guillén y la crítica de la oscuridad: simbolismo e interpretación en *Lenguaje y poesía*», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 26, p. 169-192.
- OLMOS Miguel A., 2009, «Les annotations par Juan Ramón Jiménez des œuvres de Mallarmé et sa traduction du poème “Soupir” », *Pandora. Revue d'Études Hispaniques*, 9, p. 95-116.
- OLMOS Miguel A., 2009, «Jorge Guillén, lector de Góngora», *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 18, p. 365-390.

- OLSON David R., [1996] 1998, *L'Univers de l'écrit. Comment la culture écrite donne forme à la pensée*, trad. Yves Bonin, Paris, Retz.
- OLSON Paul R., 1967, *Circle of Paradox: Time and Essence in the Poetry of Juan Ramón Jiménez*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- ONG Walter J., 1971, "Romantic difference and the poetics of technology", *Rhetoric, Romance, and Technology*, Ithaca, Cornell University Press, p. 255-283.
- ONG Walter J., 1971, *Rhetoric, Romance, and Technology. Studies in the Interaction of Expression and Culture*, Ithaca, Cornell University Press.
- ONG Walter J., [1970] 1977, "'I see what you say': Sense analogues for intellect", in *Interfaces of the Word. Studies in the Evolution of Consciousness and Culture*, Ithaca, Cornell University Press, p. 121-144.
- ONG Walter J., [1975] 1977, "The writer's audience is always a fiction", in *Interfaces of the Word. Studies in the Evolution of Consciousness and Culture*, Ithaca, Cornell University Press, p. 53-81.
- ONG Walter J., [1976] 1977, "The poem as a close field", in *Interfaces of the Word. Studies in the Evolution of Consciousness and Culture*, Ithaca, Cornell University Press, p. 213-230.
- ONG Walter J., 1977, "*Maranatha*: Death and life in the text of the Book", in *Interfaces of the Word. Studies in the Evolution of Consciousness and Culture*, Ithaca, Cornell University Press, p. 232-240.
- ONG Walter J., 1977, *Interfaces of the Word. Studies in the Evolution of Consciousness and Culture*, Ithaca, Cornell University Press.
- ONG Walter J., [1982] 2005, *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, New York, Routledge.
- ONG Walter J., 1988, "Before textuality: orality and interpretation", *Oral Tradition*, 3, 3, p. 259-269.
- D'ORS Miguel, 1981, «Tiempo, muerte, salvación y poesía en *Eternidades*», en Federico Bermúdez Cañete *et alii*, *Criatura afortunada*, Granada, Universidad de Granada, p. 140-170.
- ORTEGA Y GASSET José, [1921] 1954, «Meditación del marco», en *Obras completas, t. II, El Espectador (1916-1934)*, Madrid, Revista de Occidente, p. 308-314.
- ORTEGA Y GASSET José, 1954, *Obras completas, t. II, El Espectador (1916-1934)*, Madrid, Revista de Occidente.

- PAGEAUX Daniel-Henri, 1994, *La Littérature générale et comparée*, Paris, Armand Colin.
- PARAÍSO Isabel, 1976, *Teoría del ritmo de la prosa. Aplicada a la hispánica moderna*, Barcelona, Planeta.
- PARAÍSO Isabel, 1985, *El Verso libre hispánico. Orígenes y corrientes*, Madrid, Gredos.
- PARAÍSO Isabel, 2000, *La Métrica española en su contexto románico*, Madrid, Arco Libros.
- PAZ Octavio, [1956] 1986, *El Arco y la lira. El poema. La revelación poética. Poesía e historia*, México, Fondo de Cultura Económica.
- PAZ Octavio, [1966] 1975 «Horas situadas de Jorge Guillén», en Biruté Ciplijauskaitė (ed.), *Jorge Guillén*, Madrid, Taurus, p. 247-254.
- PAZ Octavio, 1974, *Los Hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona, Seix Barral.
- PEIRCE Charles S., 1966, *Selected Writings (Values in a Universe of Chance)*, ed. Philip P. Wiener, New York, Dover.
- PEIRCE Charles S., 1978, *Écrits sur le signe*, éd. et trad. Gérard Deledalle, Paris, Seuil.
- PEÑA M^a. Teresa de la y MORENO Natividad, 1979, *Catálogo de los fondos manuscritos de Juan Ramón Jiménez*, pról. Francisco Garfías, Madrid, Ministerio de Cultura.
- PÉREZ ROMERO Carmen, 1992, *Juan Ramón Jiménez y la poesía anglosajona*, Madrid, Unex.
- PETRUCCI Armando, 1986, *La Scrittura. Ideologia e rappresentazione*, Torino, Einaudi.
- PHILLIPS Allen W., 1982-1983, "The literary criticism and memoirs of Juan Ramón Jiménez", *Studies in Twentieth Century Literature*, 7, 2, p. 225-250.
- PICARD Michel, 1989, *Lire le temps*, Paris, Minuit.
- PIEDRA Antonio y BLASCO PASCUAL Javier (eds.), 1995, *Jorge Guillén, el hombre y la obra. Actas del I Simposium Internacional sobre Jorge Guillén, Valladolid, 18-21 de octubre de 1993*, Valladolid, Universidad y Fundación Jorge Guillén.
- PIER John et SCHÆFFER Jean-Marie (éds), 2005, *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Paris, Éditions de l'EHESS.
- POE Edgar Allan, 1951, *Selected Poetry and Prose of E.A. Poe*, ed. T. O. Mabott, New York, Random House.
- POLO José, 1974, *Ortografía y ciencia del lenguaje*, Madrid, Paraninfo.
- PORTOLÉS José, 1986, *Medio siglo de filología española (1896-1952). Positivismo e idealismo*, Madrid, Cátedra.

- POZUELO YVANCOS José María, 1994, «Poesía y crítica en Jorge Guillén», en Francisco J. Díez de Revenga y Mariano de Paco (eds.), *La Claridad en el aire. Estudios sobre Jorge Guillén*, Murcia, Caja Murcia, p. 253-269.
- POZUELO YVANCOS José María, 1995, «La poética y la crítica literaria de Jorge Guillén», en Antonio Piedra y Javier Blasco (eds.), *Jorge Guillén, el hombre y la obra*, Valladolid, Universidad de Valladolid y Fundación Jorge Guillén, p. 197-219.
- POZUELO YVANCOS José María, 1996, «Poética explícita y poética implícita en Jaime Gil de Biedma», en Túa Blesa y Antonio Pérez Lasheras (eds.), *Actas del Congreso «Jaime Gil de Biedma y su generación poética»*, 2 vols., Zaragoza, Gobierno de Aragón, I, p. 91-108.
- POZUELO YVANCOS José María y ARADRA SÁNCHEZ Rosa María, 2000, *Teoría del canon y literatura española*, Madrid, Cátedra.
- PRAT Ignacio, 1974, «Aire nuestro» de Jorge Guillén, Barcelona, Planeta.
- PRIETO Antonio, 1984-1987, *La Poesía española del siglo XVI. I: Andáis tras mis escritos. II: Aquel valor que respetó el olvido*, Madrid, Cátedra.
- PUYAU Jean-Luc, 2009, *La Poétique de Jorge Guillén. Étude linguistique des manuscrits de «Cántico»*, préf. de Marie-France Delport, Madrid, Casa de Velázquez.
- RABAU Sophie, «Poétiques de la philologie», *LHT* [En ligne] <http://www.fabula.org/lht/5/69-presentation>.
- RASTIER François, [1987] 1996, *Sémantique interprétative*, Paris, Puf.
- RASTIER François, 2001, *Arts et sciences du texte*, Paris, Puf.
- RECIO MIR Ana, 2002, *Símbolos e imaginario último de Juan Ramón Jiménez. Aproximación a «Dios deseado y deseante»*, Huelva, Diputación Provincial.
- REYES Alfonso, [1920] 1981, «Necesidad de volver a los comentaristas», *Cuestiones gongorinas. Obras completas*, VII, México, Fondo de Cultura Económica, p. 146-151.
- REYES Alfonso, [1921-1926] 1975, *Simpatías y diferencias*, ed. y pról. Antonio Castro Leal, 2 vols., México, Porrúa.
- REYES Alfonso, [1922] 1975, «Apuntes sobre Juan Ramón Jiménez», *Simpatías y diferencias*, ed. Antonio Castro Leal, México, Porrúa, II, p. 47-53.
- REYES Alfonso, [1932] 1986, «Categorías de la lectura», *La Experiencia literaria*, Barcelona, Bruguera, p. 173-179.

- REYES Alfonso, [1944] 1997, *El Deslinde. Apuntes para la teoría literaria, Obras completas XV*, México, Fondo de Cultura Económica.
- REYES Alfonso, 1981, *Cuestiones gongorinas. Tres alcances a Góngora. Varia. Entre libros. Páginas adicionales. Obras completas*, VII, México, Fondo de Cultura Económica.
- REYES Alfonso, 1986, *La Experiencia literaria. Ensayos sobre experiencia, exégesis y teoría de la literatura*, Barcelona, Bruguera.
- RICO Francisco, 1982, *Primera cuarentena y Tratado general de literatura*, Barcelona, El Festín de Esopo.
- RICO Francisco, [1983] 2002, «El destierro del verso agudo. Con una nota sobre rimas y razones en la poesía del Renacimiento», *Estudios de literatura y otras cosas*, Barcelona, Destino, p. 215-249.
- RICO Francisco, [1986] 2003, «Prolegómenos a un poema de Jaime Gil de Biedma», *Los Discursos del gusto*, Barcelona, Destino, p. 29-34.
- RICO Francisco, 2002, *Estudios de literatura y otras cosas*, Barcelona, Destino.
- RICO Francisco, 2003, «La crítica de Jorge Guillén», *Los Discursos del gusto*, Barcelona, Destino, p. 17-23.
- RICO Francisco, 2003, «Sobre si el arte es largo», *Los Discursos del gusto*, Barcelona, Destino, p. 70-72.
- RICO Francisco, 2003, *Los Discursos del gusto. Notas sobre clásicos y contemporáneos*, Barcelona, Destino.
- RICŒUR Paul, [1965] 1995, *De l'interprétation. Essai sur Freud*, Paris, Seuil.
- RIERA Carme, 1988, *La Escuela de Barcelona. Barral, Gil de Biedma, Goytisolo: el núcleo poético de la generación de los 50*, Barcelona, Anagrama.
- RIFFATERRE Michael, [1960] 1971, «Critères pour l'analyse du style», *Essais de stylistique structurale*, prés. et trad. Daniel Delas, Paris, Flammarion, p. 27-63.
- RIFFATERRE Michael, 1971, *Essais de stylistique structurale*, prés. et trad. Daniel Delas, Paris, Flammarion.
- RIFFATERRE Michael, 1978, *Semiotics of Poetry*, Bloomington, Indiana University Press.
- RIFFATERRE Michael, [1978] 1982, «L'illusion référentielle», dans Roland Barthes, Leo Bersani, Philippe Hamon *et alii*, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, p. 91-118.
- RIFFATERRE Michael, 1983, *Sémiotique de la poésie*, trad. Jean-Jacques Thomas, Paris, Seuil.

- RIFFATERRE Michael, 1979, « Pour une approche formelle de l'histoire littéraire », *La Production du texte*, Paris, Seuil, p. 89-109.
- RIFFATERRE Michael, 1979, *La Production du texte*, Paris, Seuil.
- RIFFATERRE Michael, 1983, "Hermeneutic models", *Poetics Today*, 4, 1, p. 7-16.
- RIFFATERRE Michael, [1990] 1993, *Fictional Truth*, Baltimore, Johns Hopkins University.
- RIFFATERRE Michael, [1991] 2002, "Ekphrasis lyrique", *The Romanic Review*, 93, 1-2, p. 201-216.
- RÓDENAS Domingo (ed.), 2003, *La Crítica literaria en la prensa*, Madrid, Mare Nostrum.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR Fernando, 2003, «La lectura gráfica», en Víctor Infantes, François Lopez y Jean-François Botrel (eds.), *Historia de la edición y la lectura en España (1475-1914)*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, t. II, p. 234-244.
- ROMERA CASTILLO José *et alii*, 1981, *La Literatura como signo*, Madrid, Playor.
- ROMERA CASTILLO José y GUTIÉRREZ CARBAJO Francisco (eds.), 2000, *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)*. *Actas del IX Seminario Internacional de la UNED*, Madrid, Visor.
- ROMERO TOBAR Leonardo (ed.), 2004, *Historia literaria / Historia de la literatura*, Zaragoza, Universidad.
- ROSES LOZANO Joaquín, 1994, *Una poética de la oscuridad. La recepción crítica de las «Soledades» en el siglo XVII*, pról. Robert Jammes, Madrid, Tamesis.
- ROVIRA Pere, 1986, *La Poesía de Jaime Gil de Biedma*, pról. José Manuel Blecua, Barcelona, Edicions del Mall.
- ROZAS Juan Manuel, 1970, «Jorge Guillén: "Que sean tres los libros e uno el dictado"», en *Homenaje universitario a Dámaso Alonso*, Madrid, Gredos, p. 207-220.
- ROZAS Juan Manuel, 1982, «Juan Ramón y el 27: hodiernismo e irracionalismo en la parte central del *Diario*», en *Juan Ramón Jiménez en su centenario*, Cáceres, Delegación Provincial, p. 149-170.
- RUBIO TOVAR Joaquín, 2004, *La Vieja Diosa. De la filología a la posmodernidad (Algunas notas sobre la evolución de los estudios literarios)*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- RUIZ DE CONDE Justina, 1973, *El Cántico americano de Jorge Guillén*, Madrid, Turner.

- SALAÜN Serge, 1988, « Jorge Guillén : une conception matérialiste du signe (*Cántico*) », dans Jean-Claude Chevalier et Marie-France Delport (éds), *Mélanges offerts à Maurice Molho*, Paris, Éditions Hispaniques, tome II, p. 197-213.
- SALAÜN Serge, 1993, « Le vers : l'œil et la ligne (à propos de l'analyse de la poésie moderne) », *Hispanistica XX*, 11, p. 21-30.
- SALAÜN Serge et SERRANO Carlos, 1992, *Histoire de la littérature espagnole contemporaine, XIX^e – XX^e siècles : questions de méthode*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle.
- SALINAS Pedro, «*Sucesión*, de J.R.J.», [1932] 2007, *Obras completas, II, Ensayos completos*, ed. Enric Bou y Andrés Soria Olmedo, Madrid, Cátedra, p. 158-161.
- SALINAS Pedro, [1935] 2007, «El *Cántico*, de Jorge Guillén», *Obras completas. II, Ensayos completos*, ed. Enric Bou, Madrid, Cátedra, p. 182-187.
- SALINAS Pedro, [1945] 1961, «Los nuevos analfabetos», *La Responsabilidad del escritor*, Barcelona, Seix Barral, p. 89-116.
- SALINAS Pedro, [1949] 1993, «Prefacio» a *Todo más claro*, en *Poesías completas*, prólogo de Soledad Salinas, Madrid, Alianza, 1993, t. V, p. 23-26.
- SALINAS Pedro, 1961, *La Responsabilidad del escritor*, Barcelona, Seix Barral.
- SALINAS Pedro, 1982, *La Voix qui t'es due*, préf. Jorge Guillén, trad. Bernard Sesé, Paris, Le Calligraphe.
- SALINAS Pedro, 1993, *Poesías completas*, pról. Soledad Salinas, 6 vols., Madrid, Alianza.
- SALINAS Pedro, 2007, *Obras completas. II, Ensayos completos*, ed. Enric Bou y Andrés Soria Olmedo, Madrid, Cátedra.
- SALINAS Pedro, DIEGO Gerardo y GUILLÉN Jorge, 1996, *Correspondencia (1920-1983)*, ed. José Luis Bernal Salgado, Valencia, Pre-textos.
- SALINAS Pedro y GUILLÉN Jorge, 1992, *Correspondencia (1923-1951)*, ed. Andrés Soria Olmedo, Barcelona, Tusquets.
- San Juan de la Cruz y la literatura de su tiempo*, Madrid, Turner, 1991.
- SÁNCHEZ BARBUDO Antonio, 1962, *La Segunda época de Juan Ramón Jiménez (1916-1953)*, Madrid, Gredos.
- SÁNCHEZ FERLOSIO Rafael, [1974] 1981, *Las Semanas del jardín*, Madrid, Alianza.
- SÁNCHEZ GARCÍA Raquel, 2003, «Juan Ramón Jiménez y el mercado editorial», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 21, p. 301-318.

- SÁNCHEZ ROMERALO Antonio, [1978] 2006, «Prólogo-Epílogo» a Juan Ramón Jiménez, *Leyenda (1896-1956)*, Madrid, Visor, p. 21-40.
- SÁNCHEZ ROMERALO Antonio, 1981, «Juan Ramón Jiménez: el argumento de "la obra"», *Homenaje a Juan Ramón Jiménez (1881-1981)*, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 376-377-378, p. 473-484.
- SÁNCHEZ ROMERALO Antonio, 1982, «Prólogo» a Juan Ramón Jiménez, *Poesías últimas escogidas (1918-1958)*, Madrid, Espasa Calpe, p. 9-37.
- SÁNCHEZ ROMERALO Antonio, 1983, «En torno a la obra última de Juan Ramón Jiménez», en *Juan Ramón Jiménez, Actas del Congreso Internacional*, Huelva, Diputación Provincial, I, p. 65-82.
- SÁNCHEZ ROMERALO Antonio, 1990, «Introducción» a Juan Ramón Jiménez, *Ideología (1897-1957)*, Barcelona, Anthropos, p. xv-LII.
- SÁNCHEZ ROMERALO Antonio, 1991, «*Ideología* (1897-1954), vol. IV de *Metamorfosis* (necesidad y razones de una edición)», en Cristóbal Cuevas (ed.), *Juan Ramón Jiménez. Poesía total y obra en marcha*, Barcelona, Anthropos, p. 163-202.
- SCHÆFFER Jean-Marie, 1989, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil.
- SCHÆFFER Jean-Marie, 1999, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil.
- SCHÆFFER Jean-Marie, 2005, «Métalepse et immersion fictionnelle », dans John Pier et Jean-Marie Schæffer (éds), *Métalepses*, Paris, EHESS, p. 323-334.
- SEBOLD Russell P. (ed.), 1982, *Gustavo Adolfo Bécquer*, Madrid, Taurus.
- SEGOVIA Tomás, [1954] 1990, «Actualidad de Juan Ramón», *Trilla de asuntos. Ensayos II*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, p. 315-336.
- SEGOVIA Tomás, 1988, *Ensayos I (Actitudes / Contracorrientes)*, México, Universidad Autónoma Metropolitana.
- SEGOVIA Tomás, 1990, *Trilla de asuntos. Ensayos II*, México, Universidad Autónoma Metropolitana.
- SENABRE Ricardo, 1982, «Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado: relaciones y dependencias», en *Juan Ramón Jiménez en su centenario*, Cáceres, Delegación Provincial, p. 211-230.
- SENABRE Ricardo, 1995, «Poesía y poética en Bécquer», en Cristóbal Cuevas (ed.), *Bécquer. Origen y estética de la modernidad*, Málaga, PCLEC, p. 91-100.
- SERRANO Carlos et SALAÜN Serge (éds), 1988, *1900 en Espagne (Essai d'histoire culturelle)*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux.

- SERRANO Carlos et SALAÜN Serge (éds), 2002, *Temps de crise et « Années folles » : les années vingt en Espagne (1917-1930). Essai d'histoire culturelle*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne.
- SESÉ Bernard, 1995, « Jorge Guillén et saint Jean de la Croix », en *Homenaje a J.G.*, Paris, Embajada de España y Antoine Soriano Editeur, p. 141-153.
- SIBBALD Kay M., 1980, « Prólogo » a Jorge Guillén, *Hacia « Cántico ». Escritos de los años 20*, ed. Kay M. Sibbald, Barcelona, Ariel, p. 7-20.
- SIBBALD Kay M., 1994, « Jorge Guillén y las letras inglesas », en Francisco J. Díez de Revenga y Mariano de Paco (eds.), *La Claridad en el aire. Estudios sobre Jorge Guillén*, Murcia, Caja Murcia, p. 311-329.
- SIBBALD Kay M., 1994, « Kulturkritik: T.S. Eliot, J. Guillén and P. Salinas », in Kay M. Sibbald and Howard T. Young (eds.), *T.S. Eliot and Hispanic Modernity (1924-1993)*, Boulder, Society of Spanish and Spanish-American Studies, p. 47-62.
- SIBBALD Kay M., 1994, « Texto y contextos de la obra juvenil de Jorge Guillén: *El Hombre y la obra* », en Mariana Genoud (ed.), *Jorge Guillén. Recuerdo y homenaje*, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, p. 67-84.
- SIBBALD Kay M. (ed.), 1996, *Guillén at McGill: Essays for a Centenary Celebration*, Ottawa, Dovehouse.
- SIBBALD Kay M. and YOUNG Howard T. (eds.), 1994, *T. S. Eliot and Hispanic Modernity (1924-1993)*, Boulder, Society of Spanish and Spanish-American Studies.
- SILVER Philip W., 1985, « La “via naturaliter negativa” de Juan Ramón Jiménez », en *La Casa de Anteo. Ensayos de poética hispana (de Antonio Machado a Claudio Rodríguez)*, vers. esp. de Salustiano Masó, Madrid, Taurus, p. 85-117.
- SILVER Philip W., 1990, « Introducción » a Jorge Guillén, *Mientras el aire es nuestro*, Madrid, Cátedra, p. 15-44.
- SILVER Philip W. y TERUEL José (eds.), 2002, *Cinco lecturas de Luis Cernuda en su centenario*, Madrid, Fundación Federico García Lorca y Palimpsesto Publicaciones.
- SOBEJANO Gonzalo, 1957 y 1958, « Juan Ramón Jiménez a través de la crítica », *Romanistisches Jahrbuch*, 8, p. 341-66 et 9, p. 299-330.
- SORIA OLMEDO Andrés, 1981, « J.R.J., crítico de vanguardismo », en Federico Bermúdez Cañete *et alii*, *Criatura afortunada*, Granada, Universidad de Granada, p. 214-230.
- SORIA OLMEDO Andrés (ed.), 1989, *Treinta entrevistas a Federico García Lorca*, Madrid, Aguilar.

- SORIA OLMEDO Andrés, 1991, «San Juan de la Cruz y la literatura contemporánea (1856-1942)», en *San Juan de la Cruz y la literatura de su tiempo*, Madrid, Turner, p. 41-69.
- SOTELO VÁZQUEZ Adolfo, 1987, «Miguel de Unamuno y la forja de la poesía desnuda de Juan Ramón Jiménez», *Hispanic Review*, 55, p. 195-212.
- SOTELO VÁZQUEZ Adolfo, 1991, «Poesía desnuda y sucesiva (nuevas notas sobre la influencia de Miguel de Unamuno en Juan Ramón Jiménez)», *Anales de Literatura Española*, 7, p. 195-212.
- SPITZER Leo, [1941] 1961, «El conceptismo interior de Pedro Salinas», *Lingüística e historia literaria*, Madrid, Gredos, p. 188-246.
- STAROBINSKI Jean, 1970, *L'Œil vivant II. La relation critique*, Paris, Gallimard.
- STAROBINSKI Jean, [1971] 2009, *Les Mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Limoges, Lambert-Lucas.
- STEINER George, 1980, *On Difficulty and Other Essays*, New York, Oxford University Press.
- SULLÀ Enric (ed.), 2002, *El Canon literario*, Madrid, Arco Libros.
- SZONDI Peter, [1975] 1989, *Introduction à l'herméneutique littéraire*, trad. Mayotte Bollack, Paris, Cerf.
- Teoría del discurso poético. Actes du V^e Colloque du SEL*, Toulouse, Université de Toulouse-Le-Mirail, 1986.
- TERUEL BENAVENTE José, 1995, «Retórica de la experiencia en *Las Personas del verbo* de Jaime Gil de Biedma», *Revista Hispánica Moderna*, XLVIII, 1, p. 171-180.
- TERUEL BENAVENTE José, 2008, «Poesía e identidad. Efectos de las relaciones dialógicas en “Pandémica y celeste”, de Jaime Gil de Biedma», *Confluencia*, 24, 1, p. 101-115.
- TORNÉ Emilio, 2001, «La mirada del tipógrafo. Del libro entendido como una máquina de lectura», *Litterae. Cuadernos sobre cultura escrita*, 1, p. 145-177.
- TORRE Guillermo de, 1925, *Literaturas europeas de vanguardia*, Madrid, Caro Raggio.
- TRAPIELLO Andrés, 2006, *Imprenta moderna. Tipografía y literatura en España, 1874-2005*, Valencia, Campgràfic.
- UNAMUNO Miguel de, [1905] 1951, «Sobre lectura e interpretación del *Quijote*», en *Ensayos*, 2 vols., ed. Bernardo G. de Candaño, Madrid, Aguilar, t. I, p. 655-672.
- UNAMUNO Miguel de, [1905] 1992, *Vida de don Quijote y Sancho*, ed. Alberto Navarro, Madrid, Cátedra.

- UNAMUNO Miguel de, [1906] 1951, «El sepulcro de don Quijote», en *Ensayos*, ed. Bernardo G. de Candamo, 2 vols., Madrid, Aguilar, t. II, p. 71-82.
- UNAMUNO Miguel de, [1922] 1948, *Andanzas y visiones españolas*, Buenos Aires, Austral.
- UNAMUNO Miguel de, [1922] 1987, «Visiones rítmicas», en *Poesía completa*, 2, ed. Ana Suárez Miramón, Madrid, Alianza, p. 39-64.
- UNAMUNO Miguel de, 1951, *Ensayos*, ed. Bernardo G. de Candamo, 2 vols., Madrid, Aguilar.
- UNAMUNO Miguel de, 1987-1988, *Poesía completa*, ed. Ana Suárez Miramón, 4 vols., Madrid, Alianza.
- URRUTIA Jorge, 1998, «Introducción» a Juan Ramón Jiménez, *Segunda antología poética (1898-1918)*, Madrid, Espasa Calpe, p. 27-64.
- URRUTIA Jorge, 2004, *Las Luces del crepúsculo. El origen simbolista de la poesía española moderna*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- VACHEK Joseph, 1976, *Selected Writings in English and General Linguistics*, Prague, Academia.
- VALDÉS Mario J. and MILLER Owen (eds.), 1985, *Identity of the Literary Text*, Toronto, University of Toronto Press.
- VALENDER James, 1984, *Cernuda y el poema en prosa*, London, Tamesis.
- VALENDER James, 1986, «Gil de Biedma y la poesía de la experiencia», *Litoral*, 163-164-165, p. 139-149.
- VALENDER James (ed.), [1990] 2002, *Luis Cernuda en México*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- VALENDER James (ed.), 2002, *Entre la realidad y el deseo: Luis Cernuda 1902-1963*, Madrid, SECC y Residencia de Estudiantes.
- VALENDER James 2010, «Introducción» a Jaime Gil de Biedma, *Obras. Poesía y prosa*, ed. Nicanor Vélez, Barcelona, Galaxia Gutenberg y Círculo de lectores, p. 7-73.
- VALENTE José Ángel, [1957] 1994, «Juan Ramón Jiménez, en la tradición poética del medio siglo», en *Las Palabras de la tribu*, Barcelona, Tusquets, p. 83-93.
- VALENTE José Ángel, [1971] 1994, «Cántico o la excepción de la normalidad», en *Las Palabras de la tribu*, Barcelona, Tusquets, p. 98-103.
- VALENTE José Ángel, [1962] 1994, «Luis Cernuda y la poesía de la meditación», *Las Palabras de la tribu*, Barcelona, Tusquets, p. 111-123.
- VALENTE José Ángel, [1971] 1994, *Las Palabras de la tribu*, Barcelona, Tusquets.

- VALENTE José Ángel, 1995, «Formas de lectura y dinámica de la tradición», en José Á. Valente y José Lara Garrido (eds.), *Hermenéutica y mística: San Juan de la Cruz*, Madrid, Tecnos, p. 15-22.
- VALENTE José Ángel y LARA GARRIDO José (eds.), 1995, *Hermenéutica y mística: San Juan de la Cruz*, Madrid, Tecnos.
- VALERA Juan, [1886-1887] 1996, *Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas*, en *El Arte de la novela*, ed. Adolfo Sotelo Vázquez, Barcelona, Lumen, p. 107-287.
- VALERA Juan, [1888] 1980, «Carta-Prólogo a Rubén Darío», en Rubén Darío, *Azul*, Madrid, Espasa Calpe, p. 9-26.
- VALÉRY Paul, [1924-1930] 1998, *Variété I et II*, Paris, Gallimard.
- VALÉRY Paul, [1930] 1998, «Le coup de dés», *Variété I et II*, Paris, Gallimard, p. 264-270.
- VALÉRY Paul, [1936] 2002, «Questions de poésie», *Variété III, IV et V*, Paris, Gallimard, p. 35-55.
- VALÉRY Paul, [1936-1944] 2002, *Variété III, IV et V*, Paris, Gallimard.
- VALÉRY Paul, [1939] 2002, «Poésie et pensée abstraite», *Variété III, IV, V*, Paris, Gallimard, p. 657-691.
- VALÉRY Paul, [1945] 2002, «Cantiques spirituels», *Variété III, IV, V*, Paris, Gallimard, p. 693-712.
- VALLE-INCLÁN ALSINA Joaquín del, 2006, *Ramón del Valle-Inclán y la imprenta*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- VALLE-INCLÁN Ramón del, [1916] 1995, *La Lámpara maravillosa. Ejercicios espirituales*, ed. Francisco Javier Blasco Pascual, Madrid, Espasa Calpe.
- VEGA Lope de, 1957, *Le Chevalier d'Olmedo*, trad. Albert Camus, Paris, Gallimard.
- VEGA RAMOS María José, 1992, *El Secreto artificio. «Qualitas sonorum», maronolatría y tradición pontaniana en la Poética del Renacimiento*, Madrid, CSIC y Universidad de Extremadura.
- VICENTE Gil, 1970, *Poésies et chansons*, trad. Guy Lévis Mano, Paris, GLM [Guy Lévis Mano éditeur].
- VIGÉE Claude, [1960] 1975, «Jorge Guillén y la tradición simbolista francesa», en Biruté Cipliauskaitė (ed.), *Jorge Guillén*, Madrid, Taurus, p. 79-92.
- VILLAR Arturo del, 1975, «Estudio crítico», en Juan Ramón Jiménez, *Crítica paralela*, Madrid, Narcea, p. 11-126.
- VILLAR Arturo del, 1981, «Juan Ramón Jiménez, crítico literario», en Aurora de Alborno (ed.), *Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Taurus, p. 232-241.

- VIÑALS Carole, 2009, *Jaime Gil de Biedma : une poésie violemment vivante*, Paris, L'Harmattan.
- VINCENT David, 2000, *The Rise of Mass Literacy. Reading and Writing in Modern Europe*, Cambridge, Polity.
- WALSH Andrew S., 2004, *Jaime Gil de Biedma y la tradición anglo-americana*, Granada, Universidad de Granada.
- WEINBERG Bernard, 1961, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, 2 vols., Chicago, Univ. of Chicago Press.
- WELLEK René, 1955-1992, *A History of Modern Criticism: 1750-1950*, 8 vols., New Haven, Yale University Press.
- WELLEK René, [1956] 1963, "The concept of evolution in literary history", *Concepts of Criticism*, New Haven, Yale University Press, p. 37-53.
- WELLEK René, 1963, *Concepts of Criticism*, New Haven, Yale University Press.
- WELLEK René, [1967] 1970, "The poet as critic, the critic as poet, the poet-critic", in *Discriminations: Further Concepts of Criticism*, New Haven, Yale University Press, p. 253-274.
- WELLEK René, 1970, *Discriminations: Further Concepts of Criticism*, New Haven, Yale University Press.
- WELLEK René, 1983, *Historia literaria. Problemas y conceptos*, ed. Sergio Beser, Barcelona, Laia.
- WIMSATT William Kurtz, [1954] 1982, *The Verbal Icon. Studies in the Meaning of Poetry. And two Preliminary Essays Written in Collaboration with Monsroe C. Beardsley*, Lexington, University Press of Kentucky.
- YNDURÁIN Domingo, 1983, «Introducción» a Juan de la Cruz, *Poesía*, Madrid, Cátedra.
- YNDURÁIN Domingo, 1990, *Aproximación a San Juan de la Cruz. Las letras del verso*, Madrid, Cátedra.
- YNDURÁIN Francisco, 1982, «Juanramoniana: una aproximación a sus textos», en *Juan Ramón Jiménez en su centenario*, Cáceres, Delegación Provincial, p. 307-323.
- YNDURÁIN Francisco, 1983, «La lengua poética de Juan Ramón Jiménez. Apuntes», en *Juan Ramón Jiménez. Actas del Congreso Internacional*, Huelva, Diputación Provincial, I, p. 83-95.
- YOUNG Howard T., 1963, "Jorge Guillén and the language of poetry", *Hispania*, XLVI, 1, p. 66-70.
- YOUNG Howard T., [1968] 1981, «Génesis y forma de *Espacio de Juan Ramón Jiménez*», en Aurora de Albornoz (ed.), *Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Taurus, p. 183-193.

- YOUNG Howard T., 1980, *The Line in the Margin. Juan Ramón Jiménez and his Readings in Blake, Shelley and Keats*, Madison, The University of Wisconsin Press.
- YOUNG Howard T., 1983, «Juan Ramón y T.S. Eliot: gustos y disgustos», en *Juan Ramón Jiménez, Actas del Congreso Internacional*, Huelva, Diputación Provincial, II, p. 625-630.
- YOUNG Howard T., 1991, "Texts and intertexts in Jorge Guillén's *Homenaje*", *Comparative Literature*, 43, 4, p. 370-382.
- YOUNG Howard T., 1996, "Reading and rewriting the poem: Juan Ramón Jiménez and Jorge Guillén", in Kay M. Sibbald (ed.), *Guillén at McGill*, Ottawa, Dovehouse, p. 155-173.
- YURKIEVICH Saúl, 1997, *Suma crítica*, México, Fondo de Cultura Económica.
- ZUMTHOR Paul, 1975, « Le je de la chanson et le moi du poète », dans *Langue, texte, énigme*, Paris, Seuil, p. 181-196.
- ZUMTHOR Paul, 1983, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil.
- ZUMTHOR Paul, 1987, *La Lettre et la Voix. De la « littérature » médiévale*, Paris, Seuil.

INDEX DES AUTEURS ET D'ŒUVRES CITÉES

Nota : Cet index ne prend en compte que le texte principal et les notes de l'ouvrage (p. 13 à 358).

A

ABIRACHED Robert, 336.
 ABRAMS Meyer H., 191.
 ALARCÓN SIERRA Rafael, 69.
 ALBERTI Rafael, 153, 227.
 ALBORNOZ Aurora de, 77, 98, 111, 118, 119, 121, 138, 164, 173, 250.
 ALEGRE HEITZMANN Alfonso, 14, 71, 82, 176.
 ALEIXANDRE Vicente, 75, 264, 279.
 ALFAYA Javier, 320.
 ALONSO Amado, 15, 31.
 ALONSO Dámaso, 15, 16, 31, 51, 95, 152, 192, 195, 202, 204, 205, 216, 219, 237, 239, 265, 267, 269, 281, 289, 290, 356.
Poesía española, 31, 50, 171, 192, 204, 205, 219, 221, 250, 280, 289, 322.
 ALTOLAGUIRRE Manuel, 75, 100.
 ÁLVAREZ DE CIENFUEGOS Nicasio, 55, 184.
 APOLLINAIRE Guillaume, 53, 124, 128.
 ARADRA Rosa María, 47.
 ARMISÉN Antonio, 258, 296, 330.

ASUNCIÓN SILVA José, 148.
 AUDEN Wystan Hugh, 259, 265, 287, 299, 325.
 AYALA Francisco, 73, 74.
 AZORÍN (José Martínez Ruiz), 77, 250.
 AZÚA Félix de, 130.

B

BAKHTINE Mikhaïl, 33, 325.
 BALLART Pere, 273.
 BARRAL Carlos, 237, 256, 257, 266, 271, 280, 287, 296, 312, 313, 323, 326.
 BARTHES Roland, 38, 296, 336.
 BARUZI Jean, 214, 215, 219.
 BAUDELAIRE Charles, 49, 77, 96, 97, 146, 162, 239, 271, 277, 278, 284, 285, 288, 312.
Les Fleurs du Mal, 97, 239, 284.
 BÉCQUER Gustavo Adolfo, 80, 82, 90, 105, 129, 134, 143, 167, 191, 194, 209-214, 250, 272, 292, 319, 339, 344.
Rimas, 211.
 BELTRÁN ALMERÍA Luis, 304.
 BENICHOU Paul, 124.

- BERCEO Gonzalo de, 191, 242, 243, 342.
- BERGAMÍN José, 15, 125, 241, 356, 357.
- BIANCHI Massimo L., 48.
- BLAKE William, 96, 275.
- BLANCO Mercedes, 199, 201, 203, 206.
- BLASCO Javier, 61, 70-72, 77, 82, 103, 137, 185, 241, 251.
- BLECUA Alberto, 193.
- BLECUA José Manuel, 234, 356.
- BLESA Túa, 258, 310.
- BLOOM Harold, 22, 105, 349.
- BOHN Willard, 54.
- BORGES Jorge Luis, 62, 123, 183, 241, 315, 316, 353.
- BOSQUE Ignacio, 62.
- BOSWELL James, 353.
- BOUSOÑO Carlos, 96, 265, 267.
- BOUZA ÁLVAREZ Fernando, 55.
- BOYD Brian, 238.
- BRETON André, 188.
- BROWNING Robert, 146, 276, 297, 303.
- BRUNS Gerald L., 43.
- BYRON (Lord), 272.
- C
- CABANILLES Antònia, 258, 333.
- CALDERÓN DE LA BARCA Pedro, 119, 143, 155.
- CAMPOAMOR GONZÁLEZ Antonio, 69.
- CAMPRUBÍ Zenobia, 54, 76, 112, 113, 122, 174, 178, 353.
- CANO BALLESTA Juan, 143, 280.
- CARDUCCI Giosuè, 97.
- CARNERO Guillermo, 184, 185, 277, 313.
- CARREIRA Antonio, 21, 195, 198, 199, 206, 241.
- CASSOU Jean, 228, 229, 230.
- CASTILLO GÓMEZ Antonio, 60, 77, 217, 310, 333.
- CERNUDA Luis, 14, 16, 20, 21, 23, 72, 75, 77, 84, 99-101, 131, 139-141, 146, 153, 160, 175, 176, 202, 203, 211, 244, 249, 250, 256-260, 264, 266, 272-279, 287-289, 292, 297-299, 307, 309, 310-312, 315, 319, 320, 326.
- «Estudios sobre poesía española contemporánea», 14, 16, 84, 139, 160, 203, 244.
- «Historial de un libro», 266, 272, 277-279, 292, 298, 310.
- La Realidad y el deseo*, 99-101, 175, 272, 278, 310.
- Ocnos*, 298.
- CERTEAU Michel de, 168, 169.
- CERVANTÈS Miguel de, 59, 60, 229, 287.
- CHARTIER Roger, 44, 55, 205.
- CHIARINI Giorgio, 185.
- CICÉRON, 333.
- CIPLIAUSKAITĖ Birutė, 16, 185, 230, 236, 239, 241, 310.
- CLARÍN* (Leopoldo Alas), 77, 277.
- CLAUDEL Paul, 126.
- COHEN Gustave, 226.
- COLERIDGE Samuel Taylor, 20, 57, 226, 275.
- COMPAGNON Antoine, 33.
- CÓRDOBA Pedro, 104.
- COSSÍO José María de, 196, 200, 227, 230, 250.
- COSTAFREDA Alfonso, 309.
- COUFFON Claude, 165, 183.
- COURTÈS Joseph, 28, 29.
- CRESPO Ángel, 125.
- CROCE Benedetto, 245.
- CUEVAS Cristóbal, 78, 123, 213, 217.
- CURTIUS Ernst Robert, 200, 241.

D

D'ANNUNZIO Gabriele, 61, 146.
DALMAU Miguel, 22, 296.
DANTE, 19, 83.
DARÍO Rubén, 18, 49, 77, 100, 131, 132, 136, 150, 151, 155, 264, 272, 334.
Prosas profanas, 136.

DEGAS Edgar, 17.
DELIBES Miguel, 250, 251.
DENNIS Nigel, 15, 69, 337.
DEVOTO Daniel, 138, 198.
DÍAZ DE CASTRO Francisco J., 17, 19, 72, 171, 184, 188, 235, 241.
DÍAZ-PIMIENTA Alexis, 336.
DIEGO Gerardo, 21, 50, 68, 74, 128, 138.
DÍEZ-CANEDO Enrique, 69, 84, 119, 132.
DOMENCHINA Juan José, 154, 155.
DOMÍNGUEZ CAPARRÓS José, 120, 130, 136.
DOMÍNGUEZ Sio María Jesús, 149.

DONNE John, 297.
D'ORS Eugeni, 77.
D'ORS Miguel, 163.
DUCROT Oswald, 30.

E

ECHEGARAY José de, 77.
ECKERMANN Johann Peter, 353.
ECO Umberto, 27-30, 33-35, 80, 85, 157.
EDEN Kathy, 32, 40, 191.
EGIDO Aurora, 250.
ELIOT Thomas S., 46, 47, 49, 144, 147, 148, 183, 185, 228, 249, 256, 259, 265-267, 271, 279, 296-299, 307, 308, 330.
Four Quartets, 308, 330.

ÉLUARD Paul, 19, 188.
EMERSON Ralph Waldo, 116.
ENGLEKIRK John E., 49.
ESCOLAR Hipólito, 124, 127.
ESPRONCEDA José de, 264, 271, 272.
ESTEVE SERRANO Abraham, 117.
EXPÓSITO HERNÁNDEZ José Antonio, 119.

F

FATTORI Marta, 48.
FERRÁN Augusto, 211, 212.
FERRATÉ Joan, 30, 241, 295.
FERRATER Gabriel, 271, 302.
FINNEGAN Ruth, 53.
FLAUBERT Gustave, 58, 352.
FRANZ Thomas R., 49.
FRENK Margit, 55, 59, 138.
FRIEDRICH Hugo, 239.
FRYE Northrop, 17, 43, 88, 196.

G

GARCÍA AGUILAR Ignacio, 352.
GARCÍA BERRIO Antonio, 214.
GARCÍA CALVO Agustín, 49, 117, 122, 123, 137, 206, 335, 336.
GARCÍA DE LA CONCHA Víctor, 70, 103, 153, 222.
GARCÍA LORCA Federico, 15, 73, 74, 76, 91, 94, 153, 244, 264.
«Arbolé, arbolé», 153.
GARCÍA MARTÍN José Luis, 160.
GARCILASO DE LA VEGA, 128, 155.
GARRIDO Antonio, 78, 217.
GARROTE BERNAL Gaspar, 350.
GEIST Anthony L., 51, 184, 235, 247.
GEORGE Stefan, 146.
GIBBONS Reginald, 184, 235, 247.
GICOVATE Bernardo, 82, 103, 146, 167.

GIL DE BIEDMA Jaime, 14-16, 21-23, 48, 49, 54, 62-64, 236, 237, 240, 241, 253-258, 261, 263, 264, 266, 267, 269-271, 273-275, 277-281, 283-290, 292, 294, 297-301, 303-306, 308, 310, 312, 313, 315-334, 345, 346, 348, 350, 353-356.

Compañeros de viaje, 306, 329, 330, 333.

«Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma», 288, 328, 330.

«El juego de hacer versos», 311, 315.

«En el nombre de hoy», 301.

«Ha venido a esa hora», 331, 332.

Las Personas del verbo, 255, 257, 260, 261, 271, 273, 280, 301, 302, 306, 318, 326-328, 331, 333, 347.

«Nota autobiográfica», 318, 319.

«No volveré a ser joven», 302-304.

Retrato del artista en 1956, 63, 64, 257, 260, 267, 290, 306, 308, 356.

GILMAN Stephen, 214.

GËTHE J.W., 19, 77, 83, 144, 275, 310.

GÓMEZ BEDATE Pilar, 72, 77, 160, 164.

GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, 73, 74, 154, 160.

GÓMEZ TRUEBA Teresa, 70, 71, 75, 103.

GÓNGORA Luis de, 17, 51, 93, 94, 99, 128, 129, 139, 151, 152, 154-156, 184, 191-209, 222, 230, 231, 237, 239, 242, 310, 317, 341, 344, 351.

GONZÁLEZ RÓDENAS Soledad, 71.

GONZÁLEZ Ángel, 14, 15, 96, 98, 133, 166, 167, 243.

GRACIÁN Baltasar, 154, 201.

GRAY Thomas, 228.

GREIMAS Algirdas Julien, 28, 29.

GRIFFITHS Eric, 57, 58, 355.

GUEMÁREZ CRUZ Diana, 124.

GUERRERO RUIZ Juan, 70, 74, 75, 77, 78, 98, 115, 125, 126, 157, 159, 353.

GUILLÉN Claudio, 30, 44-46, 355.

GUILLÉN Jorge, 15-20, 22, 23, 48, 50, 54, 74, 75, 79, 93, 95, 111, 120, 121, 125, 126, 143, 151, 154-159, 176, 181-251, 256-258, 260, 264, 266, 267, 269, 271, 272, 283, 292-295, 299-301, 303, 309, 310, 315, 318, 320-322, 324, 336, 341-346, 348, 350, 353, 354.

Aire nuestro, 54, 188, 207, 225, 229, 235-237, 239, 240, 342, 344, 345.

Cántico, 15, 16, 75, 79, 151, 157, 183, 188, 197, 209, 215, 219, 221, 222, 227, 229, 232-241, 243-245, 251, 257, 265-270, 282, 286, 290-294, 296, 299, 300, 309, 320-322, 342, 344-346, 350.

Clamor, 188, 229, 232, 235-237, 240, 295.

«Esos cerros», 293, 299, 300.

Homenaje, 211, 229, 240.

«Noche del caballero», 229, 309.

«Tiempo libre», 232, 234, 293.

«Vida urbana», 293, 294.

GULLÓN Ricardo, 70, 90, 111, 112, 128, 131, 234.

H

HALLIDAY Michael A.K., 52, 55, 324.

HARNONCOURT Nikolaus, 337.

HAVELOCK Eric A., 48, 52, 53, 62.

HEIDEGGER Martin, 268.

HENRÍQUEZ UREÑA Pedro, 120, 136.

HERNÁNDEZ Mario, 237.

HERNÁNDEZ Miguel, 76, 188, 280.

El Rayo que no cesa, 76.

HERRERA Fernando de, 95, 143, 155.

HIRSCH E.D., 32, 33, 36-38, 43.

HÖLDERLIN Friedrich, 146, 275.

HOLLANDER John, 54, 126.
 HOMÈRE, 52, 62.
 HORACE, 19.
 HUGO Victor, 272.
 HUIDOBRO Vicente, 124, 187.
 HUISMAN Rosemary, 54, 126, 137.
 HURTADO DE MENDOZA Diego, 86.

I - J

ISER Wolfgang, 209.
 JAKOBSON Roman, 113, 228.
 JAUSS Hans Robert, 31, 39-43, 263, 268.
 JEAN DE LA CROIX, 89-91, 94, 146, 155, 166, 191, 194, 209, 210, 214-216, 218, 219, 220, 222, 223, 239, 341, 344, 345.
 «Aquella eterna fonte...», 90.
Llama de amor viva, 209, 215, 222.
Noche oscura, 209, 215, 222.
 JEANDILLOU Jean-François, 330.
 JIMÉNEZ José Olivio, 302, 329.
 JIMÉNEZ Juan Ramón, 14, 15, 20, 22, 23, 48, 49, 51, 54, 65-102, 104-134, 136-139, 141-153, 155-162, 164-171, 173-179, 188, 211, 231, 233, 239, 251, 258, 271, 278, 286, 289, 314, 315, 318, 319, 322, 323, 328, 334, 338-341, 345, 346, 348, 350, 353, 354.
 «¿Al fin poetas?», 164, 165.
Belleza, 68, 73, 98, 125, 165, 166.
Canción, 69, 80, 89, 334.
 «Del fondo de la vida», 173.
De ríos que se van, 130.
Diario de un poeta recién casado, 68, 103, 338.
Dios deseado y deseante, 14, 71, 89, 98, 103, 118, 160, 164, 166-169, 172, 174, 354.
Espacio, 67, 71, 104, 109, 114, 117-121, 127, 128, 130, 140, 141,

167, 170, 171, 173, 174, 322, 323, 340.
Españoles de tres mundos, 71, 72, 74, 75, 154, 156.
Ideología, 67, 69, 71, 76, 78, 81, 84, 95, 102, 104, 105, 107, 109-111, 113, 115, 118, 121-123, 128, 133-136, 141-144, 147, 156, 157, 159, 161, 162, 167, 168, 170, 175, 176, 178, 180, 251.
Leyenda, 69, 133, 178, 179, 232, 340.
 «Leyenda de un héroe hueco», 118, 171.
 «Oro insomne en el hueco de absoluto», 163, 164.
Poesía, 68, 125, 165 (*Poésies*, 83).
Poesías escogidas, 68, 125.
 «Quisiera que mi libro», 178.
 «Recuerdo fugaz», 103.
Segunda antología, 68, 83, 98, 106, 110, 111, 144, 178.
 «Te siento aquí en el alma honda y clara», 162.
Tiempo, 71, 114, 115, 157, 163, 171, 177, 236, 304, 340.

JIMÉNEZ FRAUD Alberto, 256.
 JOUSSE Marcel, 53.
 JOYCE James, 176, 296, 333.
 JULIÁ Mercedes, 121, 166, 171, 173.

K

KALIDASA, 79, 109.
 KEANE GREIMAS Teresa, 101.
 KEATS John, 308.
 KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, 30.
 KERMODE Frank, 46.
 KLINKENBERG Jean-Marie, 27, 28.
 KRISTEVA Julia, 161.

L

LANGBAUM Robert, 277, 278, 281, 303, 304, 327.

LÁZARO CARRETER Fernando, 18, 39, 185, 188, 190, 223.
 LEÓN Luis de, 149, 222, 333, 344.
 LEOPARDI Giacomo, 275.
 LIDA Raimundo, 236.
 LLEDÓ Emilio, 189, 337.
 LOPE DE VEGA, 88, 94, 128, 155.
 LÓPEZ MARTÍNEZ María Isabel, 83.
 LOTMAN Iouri M., 30, 206.
 LOYOLA Ignace de, 291, 296.
 LUJÁN ATIENZA Ángel Luis, 161.

M

MACHADO Antonio, 14, 15, 17, 49-51, 61, 62, 76, 80, 99, 129, 143, 149-151, 162, 213, 214, 234, 235, 258, 273, 280, 289, 293, 308, 320, 328-330, 334, 349.
De un cancionero apócrifo, 14, 328.
Juan de Mairena, 61, 62, 214, 328, 330, 349.
Soledades, 76, 93, 99, 101, 152, 196, 197, 201, 202, 204-207.
 MCNEILL WHISTLER James Abbott, 124.
 MACRÌ Oreste, 22, 62, 98, 99, 188, 229, 236, 237, 239, 244, 249, 295.
 MAINER José-Carlos, 19, 43, 44, 46, 192, 329.
 MALLARMÉ Stéphane, 17, 49, 53, 124, 128, 140, 146, 147, 157, 164, 179, 183, 189, 204, 227, 230, 239, 256, 273, 275, 286, 322, 325, 338, 341, 355.
 « Billet », 125.
 « Soupir », 147.
Un coup de dés, 126, 127, 146, 204, 322, 325.
 MANGINI Shirley, 258, 287, 324.
 MANRIQUE Jorge, 64, 99, 295.
 MÁRQUEZ Miguel A., 121.
 MARSÉ Juan, 257, 287, 326, 357.

MARTIN Henri-Jean, 55, 126, 127.
 MARTÍNEZ BONATI Félix, 31, 32, 43, 212, 280, 337.
 MARTÍNEZ DE SOUSA José, 118.
 MARTÍNEZ SIERRA Gregorio, 124.
 MATHIEU-CASTELLANI Gisèle, 219.
 MAURER Christopher, 15, 91, 157.
 MAYHEW Jonathan, 185, 210.
 MCGAAN Jerome, 126.
 MCKENZIE Donald F., 115, 205, 353.
 MENÉNDEZ PELAYO Marcelino, 19, 51.
 MENÉNDEZ PIDAL Ramón, 77, 95.
 MESCHONNIC Henri, 53, 62, 126, 227, 228, 249, 320, 322, 324, 333, 353.
 MIALDEA BAENA Antonio José, 214.
 MILLER Stephen, 43, 61.
 MIRÓ Gabriel, 154, 191, 249, 342.
 MOLHO Maurice, 236, 243, 298.
 MONER Michel, 59.
 MORALES Carlos J., 329.
 MORENO Natividad, 53, 71.
 MORRIS Cyril B., 153.
 MORRIS William, 61, 126.
 MORTARA GARAVELLI Bice, 31.

N

NABOKOV Vladimir, 238.
 NAHARRO CALDERÓN José María, 119.
 NAVARRO TOMÁS Tomás, 130, 137, 138.
 NEIRA Julio, 197, 233.
 NERUDA Pablo, 18, 31, 76, 131, 151, 158, 159, 188, 341.
Caballo verde para la poesía, 158.
Residencia en la tierra, 159.
 NERVAL Gérard de, 260.
 NERVO Amado, 100.
 NIETZSCHE Friedrich, 77.

O

OLMEDA GÓMEZ Carlos, 337.
OLMO ITURRIARTE Almudena del,
111, 119, 171, 173.
OLMOS Miguel A., 62, 147, 171, 208,
223, 282, 319, 330.
OLSON David R., 351.
OLSON Paul R., 102, 162, 163.
ONG Walter J., 48, 52, 55-57, 59, 62,
64, 203, 291, 334, 337, 351, 352.
ORTEGA Y GASSET José, 51, 156, 186,
244, 248.
OTERO Blas de, 280, 285.

P

PAGEAUX Daniel-Henri, 30.
PARAÍSO Isabel, 120, 130.
PARRY Milman, 53.
PATER Walter, 77, 126.
PAZ Octavio, 16, 171, 183, 272, 288,
320.
PEIRCE Charles S., 28, 38, 173.
PEÑA María Teresa de la, 71.
PÉREZ GALDÓS Benito, 61.
PÉREZ ROMERO Carmen, 121.
PESSOA Fernando, 328.
PETRUCCI Armando, 55.
PHILLIPS Allen W., 77.
PLAISANCE Michel, 219.
POE Edgar Allan, 47, 49, 50, 51, 144,
145, 146, 147, 148, 150, 151, 232,
273, 313, 341.
The Philosophy of Composition,
49.
POLO José, 117.
PORTOLÉS José, 31.
POUND Ezra, 126, 147, 148, 309.
Cantos, 147.

POZUELO YVANCOS José M., 47, 185,
189, 258.
PRADOS Emilio, 75.
PRAT Ignacio, 239, 240.
PRIETO Antonio, 221.
PROUST Marcel, 232, 331, 336.
PUYAU Jean-Luc, 188, 354.

Q-R

QUEVEDO Francisco de, 93, 128, 154,
155.
RABAU Sophie, 47.
RASTIER François, 27, 29.
RECIO MIR Ana, 173.
REYES Alfonso, 31, 55, 70, 73, 88,
106, 147, 193.
RICO Francisco, 57, 185, 273, 302,
304.
RICŒUR Paul, 40.
RIERA Carme, 237, 258, 333.
RIFFATERRE Michael, 18, 28, 37-39,
101, 251, 355.
RILKE Rainer Maria, 146.
RIMBAUD Arthur, 96, 146.
RODRÍGUEZ DE LA FLOR Fernando, 55.
ROSES LOZANO Joaquín, 195.
ROVIRA Pere, 258, 271.
ROZAS Juan Manuel, 133, 237.
RUBIO TOVAR Joaquín, 59, 353.
RUIZ DE CONDE Justina, 234.

S

SAINT-JOHN PERSE (Alexis Léger),
49, 228.
SALAÜN Serge, 44, 51, 54, 186, 243.
SALCEDO CORONEL García de, 200,
202.
SALINAS Pedro, 15, 20, 68, 74, 75,
120, 121, 124, 125, 131, 155, 156,
184, 185, 188, 200, 225, 232-234,
244-246, 249, 250, 296, 342, 357.

El Contemplado, 245.

La Voz a ti debida, 245.

Todo más claro, 124, 245.

SÁNCHEZ BARBUDO Antonio, 133, 161.

SÁNCHEZ FERLOSIO Rafael, 205, 206.

SÁNCHEZ GARCÍA Raquel, 125.

SÁNCHEZ ROMERALO Antonio, 67, 69,
71, 90, 118, 123, 160, 161, 164.

SAUSSURE Ferdinand de, 34.

SCHLÆFFER Jean-Marie, 280, 326.

SEGOVIA Tomás, 106, 169, 176.

SENABRE Ricardo, 151, 213.

SERRANO Carlos, 44, 51, 186.

SESÉ Bernard, 80, 90, 103, 162, 178,
215, 246.

SHAKESPEARE William, 316.

SHELLEY Percy Bysshe, 142.

SIBBALD Kay M., 111, 184, 185, 231,
249, 310.

SILVER Philip W., 102, 244, 298.

SORIA OLMEDO Andrés, 74, 159, 214.

SOTELO VÁZQUEZ Adolfo, 82, 135.

SPITZER Leo, 246.

STAROBINSKI Jean, 34, 36.

STEINER George, 195.

SULLÀ Enric, 47.

SZONDI Peter, 36, 41, 210, 217, 219.

T

TAGORE Rabindranath, 124.

TAINÉ Hippolyte, 77.

TERUEL BENAVENTE José, 244, 280,
288, 298.

TOLSTOÏ Léon, 329.

TORNÉ Emilio, 127.

TORRE Guillermo de, 51, 123.

TRAPIELLO Andrés, 54, 61, 100, 125,
126, 127.

U

UNAMUNO Miguel de, 14, 49, 51, 60,
80, 82, 93, 101, 117, 126, 127,
131-135, 148-151, 154, 185, 215,
228, 258, 275, 297, 334.

Andanzas y visiones españolas, 126.

El Cristo de Velázquez, 101, 134,
150.

Poesías, 14, 134, 185.

Vida de don Quijote y Sancho, 60,
61.

URRUTIA Jorge, 15, 68, 72, 110, 149.

V

VACHEK Joseph, 55.

VALDÉS Juan de, 43, 333.

VALENDER James, 21, 244, 257, 258,
273, 277, 285, 287, 298, 310, 330.

VALENTE José Ángel, 170, 216, 217,
240, 241, 297, 298, 333.

VALERA Juan, 77.

VALÉRY Paul, 16, 17, 20, 49, 50, 128,
136, 137, 144, 146, 147, 152, 157,
188, 214, 225-232, 315, 316.

Le Cimetière marin, 157, 226,
229.

« La dormeuse », 229.

« Palme », 228.

VALLE-INCLÁN Joaquín del, 61.

VALLE-INCLÁN Ramón del, 61, 76,
77, 80, 150, 154, 296.

La Lámpara maravillosa, 61, 296.

VEGA RAMOS María José, 206.

VERLAINE Paul, 19, 97, 146

VICENTE Gil, 89, 94.

VIGÉE Claude, 239.

VILLAESPESA Francisco, 114, 115.

VILLAMEDIANA (Juan de Tassis conde
de), 317.

VILLAR Arturo del, 72, 77.

VIÑALS Carole, 258.

VINCENT David, 60.

VIRGILE, 34, 83, 206.

VOSSLER Karl, 95.

W

WALSH Andrew S., 266, 297.

WEINBERG Bernard, 48.

WELLEK René, 19, 20, 45, 350.

WHITMAN Walt, 126, 144, 239, 338.

Leaves of Grass, 126, 239.

WILDE Oscar, 20.

WIMSATT William K., 31.

WORDSWORTH William, 57, 275, 292.

Y

YEATS William Butler, 120, 121, 126, 146.

YNDURÁIN Domingo, 214, 216, 221.

YNDURÁIN Francisco, 82, 98.

YOUNG Howard T., 96, 11, 121, 131, 142, 148, 170, 185, 229, 230.

YURKIEVICH Saúl, 148.

Z

ZAMBRANO María, 256, 324.

ZUMTHOR Paul, 52, 53, 55, 57, 64, 210, 265, 287, 301, 310, 319.

INDEX DE NOTIONS

Nota : Les notions ont été relevées dans le texte principal et dans les notes ; sauf exceptions (« arts graphiques », « mémoires »), les entrées sont données au singulier (par exemple, « *alejandrinos* », p. 179, n'est pas distingué d'« *alejandrino* », p. 81 et 131).

A

- abstraction, 15, 16, 38, 47, 51, 52, 55, 138, 140-143, 146, 148, 149, 159, 174, 192, 229, 237, 246, 247, 266, 269, 290, 292, 336, 341, 343.
- accent, 16, 41, 43, 91, 95, 129, 189, 282, 308, 345, 346, 355.
- alejandrino*, 81, 131, 179.
- allégorie, 37, 49, 60, 155, 164, 215, 220, 353.
- alliteratio*, 34, 206.
- alphabet, 52, 147.
- ambiguïté, 141, 228, 247, 279, 280, 295, 307, 323, 333, 355.
- anagramme, 34.
- anthologie, 21, 68-71, 76, 83, 106, 107, 125, 126, 176, 235, 237, 245, 297, 306.
- apocryphe, 60, 328, 330.
- appui rythmique (*apoyatura*), 134.
- application, 32, 37, 40-42, 47, 216, 259, 263, 265, 270, 282, 343, 346, 352.
- appréciation, 13, 16, 18, 20, 21, 45, 47, 48, 50, 78, 92, 114, 245, 248, 249, 264, 265, 270, 294, 308, 322, 341, 346.
- architecture, 128-130, 135-137, 198, 232.
- arts graphiques, 124.
- assimilation, 22, 40, 214, 243, 348.
- auditeur, auditoire (v. aussi lecteur et public), 31, 57, 76, 129, 333.
- autocritique, 176, 225, 226, 235, 237.
- avant-garde, 18, 51, 61, 123, 154, 159, 171, 186, 189, 191, 230, 242, 246, 247, 282, 343.

B

- Baroque, baroque (n. et adj.), 51, 84, 155, 160, 271, 326.
- beauté, 73, 79, 90, 101, 106, 109, 144, 147, 150, 156, 161, 164, 166, 167, 169, 170, 174, 178, 179, 225, 242, 243, 311, 339.
- Bible, 13, 43, 60, 177.
- bibliothèque, 114, 177, 184, 190, 195, 250, 350.
- biographie, 220, 309.
- blanc, *blanco* (typographique, de la page, n. et adj.), 53, 56, 81, 126, 174, 190, 203, 204, 234, 247, 321, 322 ; vers blanc, 119, 121, 122, 134, 135, 229.

C

canción, 87, 89, 105, 131, 135, 223, 321.

catachrèse, 98.

chant, 80, 87, 88, 130, 156, 162, 178, 179, 216, 235, 237, 241, 313.

circonstance, 32, 42, 55, 59, 129, 142, 200, 221, 227, 237, 259, 260, 263-265, 267, 270, 272, 277, 278, 281, 283, 289, 290-292, 294, 296, 301, 303-309, 317, 325, 326, 330, 331, 346-348.

classification, 27, 69-71, 85, 90-92, 128, 141, 300, 308, 349.

classique (n. et adj.), 32, 57, 59, 61, 83, 95, 100, 125, 147, 157, 159, 184, 199, 218, 276, 287, 316, 323, 333, 341, 345, 356 ; classicisme, 264.

close reading, 59, 184.

commentaire, 60, 61, 87, 89, 90, 101, 160, 192, 193, 198, 202, 204, 206, 207, 214-218, 220-223, 235, 290.

compositio loci, 283, 296, 298.

compréhension, 13, 28, 33, 35, 40-42, 47, 48, 52, 53, 62, 88, 114, 118, 128, 159, 200, 209, 210, 212, 222, 257, 258, 263, 268-270, 283, 284, 292, 297, 337, 347, 348, 351.

conceptisme, *concepto*, 62, 78, 142, 162, 198, 199, 201, 246, 290, 300, 353.

conscience, 16, 18, 33, 36, 43, 53, 58, 61, 62, 104, 110, 111, 117, 123, 124, 127, 133, 136, 139, 145, 149, 158, 159, 164, 166-172, 174, 183, 187, 189, 193, 197, 205, 211, 212, 220, 232, 235, 244, 260, 269, 283, 284, 288, 338-341, 344, 351, 353.

convention, 36, 53, 57, 117, 118, 121, 126, 130, 178, 185, 263, 267, 280, 285, 286, 290, 291, 294, 302, 307, 309, 322, 325, 340, 347, 351, 352.

conversation, 77, 189, 251, 257, 261, 273, 308, 312, 325, 326.

couleur, 85, 91, 93, 97, 98-102, 114, 120, 126, 170, 174, 197, 200, 247.

culture orale, 52, 59, 312, 313, 346.

D

définition, 27, 37, 39, 93, 109, 129, 137, 141, 147, 168, 175, 196, 201, 215, 219, 241, 268, 294, 355, 356.

description, 15, 21, 27, 39, 49, 56, 80, 85-87, 99-101, 128, 133, 141, 149, 160, 165, 168, 175, 184, 191, 194, 196-198, 200, 208, 213, 214, 244, 258, 259, 277, 290, 304, 339.

deshumanización, 186, 225, 244, 345.

dialogue, 55, 173, 236, 256, 260, 275, 287, 312, 327, 347.

dictée, 129, 353.

dictionnaire, 27.

E

écart, 218.

édition, 14, 15, 44, 45, 60, 61, 68, 69, 71, 72, 77, 99, 100, 118, 125, 134, 146, 152, 175, 184, 200, 205, 211, 222, 238, 240, 249, 255-257, 292, 318, 320, 321, 326, 334, 341, 344, 352.

Einführung, 281.

énigme, 15, 27, 193, 196, 199, 200, 209, 292, 310.

énonciation, 37, 52, 55, 166, 176, 247, 251, 259, 260, 277, 283, 284, 299-302, 304, 306-308, 325, 346, 347, 355.

enregistrement, 23, 76, 339, 353, 354.

enseignement, 43, 45, 59, 117, 183, 184, 248.

équivalence, 27-30, 33-37, 47, 102, 104, 205, 251, 285, 286, 303, 338, 348.

espíritu, 92, 98, 144, 153, 170, 189, 192, 193, 212, 222, 242, 249, 357.

exil, 20, 45, 69, 71, 75, 82, 111, 112, 118, 125, 151, 158, 161, 163, 176, 215, 234, 235, 244, 256, 276, 298, 320, 338.

experiencia, 63, 215-217, 220, 221, 265, 268, 272, 274-276, 278-282, 284, 285, 293, 298, 315, 322, 327, 331, 337.

explication, 40, 41, 49, 61, 80, 87, 91, 96, 97, 116, 168, 194, 223, 226, 237, 248, 258, 286, 288, 328.

F

fiction, 40, 88, 185, 207, 259, 260, 276, 278-280, 288, 291, 305, 308-312, 325-327, 332, 334, 345.

finalité, 33, 91, 152, 265, 268, 273.

G

genres du discours, 33, 325.

geste, 53, 256, 296.

H

harmonie, 93, 125, 135, 137, 204, 205, 207, 208, 216, 227, 242, 243, 248.

hendécasyllabe, 101, 120, 132, 134, 179.

herméneutique (n. et adj.), 18, 22, 27, 33, 35, 36, 40, 41, 42, 43, 85, 86, 104, 210, 216, 217, 218, 219, 220, 247, 265, 268, 284, 295, 346.

hermétisme, 34, 86, 186, 193, 196, 209, 237.

hétérographie, 117, 118.

histoire culturelle, 44, 353.

histoire littéraire, 22, 43, 44, 64, 237, 248, 264, 350, 355.

I

idée, 17, 20-23, 31-33, 36, 38, 41, 42, 48, 50, 59, 61, 68, 73, 77, 78, 80,

81, 105, 106, 110, 115-117, 122, 128-130, 133, 135, 136, 141, 146, 149, 151, 152, 157, 159, 166, 167, 175, 177, 185, 192-194, 196-198, 202-205, 209, 210, 212, 213, 222, 226, 229, 232, 248, 251, 257, 258, 266, 273, 274, 278, 282, 286-288, 290, 295, 297, 307, 313, 314, 316, 319, 324, 338, 339, 355.

identité, 34, 43, 179, 208, 260, 274, 275, 283, 287, 289, 299, 301, 302, 316, 318, 326, 327, 347, 348.

illusion, 38, 52, 100, 114, 260, 263, 276, 278, 279, 282, 292, 333, 354.

imagination, 60, 81, 154, 261, 296, 315, 333, 334.

imitation, 28, 83, 95, 125-127, 143, 186, 201, 230, 278, 283-285, 302, 320, 347.

implication, 27, 29, 33, 36-38, 52, 53, 172, 197, 199, 273, 303.

imprimé (adj. et n.), imprimerie, 47, 52, 5457, 61, 114, 117, 124, 127, 175, 234, 248, 322.

ineffabilité, 193, 212, 216, 218, 222.

ingenio, 74, 153.

inspiration, 19, 100, 111, 113, 133, 176, 188, 193, 202, 211, 213, 259, 341, 344.

intention, 19, 27-30, 32, 33, 35, 44, 63, 75, 81, 100, 106, 118, 140, 168, 186, 210, 214, 216, 217, 219, 220, 221, 226, 228, 235, 239, 247, 265-267, 269, 270, 276, 295, 298, 349, 355, 356.

intériorisation (de l'écriture), 22, 51, 53-55, 57, 58, 60, 62, 83, 126, 137, 145, 187, 190, 194, 203, 205, 225, 251, 320, 337, 338, 340, 344, 347, 351, 357.

interprétant, 28.

intuition, 143, 235, 264, 288.

invention, 52, 104, 105, 153, 162, 305, 326-328, 332, 348, 349.

isotopie, 29, 35.

J

jeu, 18, 28, 32-34, 38, 39, 41, 42, 48, 143, 110, 153, 161-163, 165, 171, 186, 187, 201, 209, 210, 223, 227, 229, 234, 247, 273, 285, 286, 298, 300, 309, 311, 332, 345, 348, 351, 355, 356.

L

lecteur (v. aussi auditeur et public), 14, 16, 18, 21-33, 37-39, 41, 42, 44, 45, 55, 57, 63, 75, 86, 87, 100, 102, 125-127, 129, 168, 184, 187, 200, 202, 204, 209, 212, 213, 217, 223, 228, 238, 240, 250, 257-259, 263-266, 268, 269, 279, 286-288, 290-292, 300, 303, 305-308, 310, 313, 319, 335, 339, 344, 346, 348-351.

lecture, 21, 29, 41, 42, 45, 47, 52, 55, 56, 60, 63, 91, 112, 116, 121, 122, 124, 127, 136-138, 148, 177, 184, 192, 206, 214, 217, 219, 222, 223, 227, 228, 240, 241, 248, 250, 257, 264, 265, 267, 268, 278, 279, 287, 291, 305, 312, 313, 317, 318, 321, 323, 330, 335, 337, 340, 348-350, 352-356.

légitimité, 15, 228.

littéralité, 216.

livre, 21, 55-57, 68-71, 93, 97-102, 106, 112, 114, 115, 117, 124, 126, 127, 131, 140, 149, 150, 151, 161, 175, 177, 178, 183, 219, 229, 232, 245, 263, 276, 285, 320, 329, 334, 340, 342, 343, 348, 352, 356.

lyrisme, 49, 51, 156, 179, 195, 201, 202, 225, 241, 244.

M

manuscrit, 52, 55, 60, 61, 112, 114, 118, 233, 352.

meaning, 36-38, 43, 304.

mélodie, 135.

mémoire (n.f.), 38, 59, 86, 102-105, 107, 119, 184, 221, 247, 248, 305, 312-315, 349.

mémoires (n.m.), 73, 312, 330.

métaphore, 38, 96, 98, 127, 156, 164, 186, 191, 196, 198-200, 202.

mise en scène, 48, 61, 280, 289, 354.

misreading, 105, 323.

Modernismo, 15, 23, 49, 72, 76, 77, 80, 82, 97, 101, 109, 114, 119, 124, 128, 134, 135, 142, 146-150, 156, 157, 162, 168.

modernité, 14, 148, 211, 256, 259, 264, 271-273, 275, 286, 307, 329, 346, 349.

monologue dramatique, 260, 276, 277, 298, 303, 346.

motivation, 88, 203, 207, 344.

Moyen Âge, 55, 63, 80, 82, 200, 240, 264, 286, 271, 339.

musique, 17, 99, 122, 135-137, 178, 192, 194, 203, 219, 227.

mysticisme, mystique (n. et adj.), 34, 81, 89, 102, 142, 146, 149, 150, 162-170, 172, 174, 194, 209, 210, 214-218, 220-223, 235, 297, 341.

N

nature, 18, 31, 38, 41, 44, 53, 56, 63, 69, 75, 87, 110, 111, 115, 125, 130, 139-141, 144, 145, 153, 155, 166, 168, 170, 171, 175, 179, 187, 190, 194-197, 207, 216, 226, 235, 237, 243, 245, 263, 287, 289, 292, 304, 308, 315, 326, 327, 333, 339, 347, 354, 355.

néologisme, 98.

noétique, 58, 62, 314, 320.

nom, 67, 73, 95, 98, 103, 104, 111, 120, 160, 167, 168, 173, 186, 197, 221, 263, 264, 293, 301, 327, 330.

norme, 42, 53, 130, 133, 140, 160, 167, 187, 218, 223, 228, 247, 249, 273, 322.

O

obscurité, 96, 124, 139, 160, 186, 193-196, 209, 218, 219, 221, 231, 344.
 octosyllabe, 131.
 oralité, 53, 60-62, 64, 81, 84, 115, 121, 141, 175-177, 259, 260, 320, 332, 333, 339, 340, 345, 347, 352, 356.
 organisme, 17, 58, 63, 151, 191, 218, 219, 243, 289.
 originalité, 44, 125, 156, 186, 241, 283, 284, 285, 302.
 orthographe, 116, 117.
 oubli, 49, 62, 83, 85, 86, 102-105, 119, 274, 294, 314.
 ouïe, 48, 54, 63, 123, 126, 130, 136, 189, 190, 320, 321, 337, 352.
 oxymores, 102, 162, 165
 oxytons, 120, 134.

P

page, 22, 29, 47, 53-56, 58, 62, 67, 71, 73, 81, 100, 109, 112, 123, 124, 133, 136, 137, 140, 174, 187, 190, 203, 227, 233, 236, 243, 247, 255, 256, 258, 318, 321, 323, 334, 343, 355.
 papier, 59, 112, 114, 147, 177, 178, 187, 248, 305, 321, 332, 334, 342.
 paraphrase, 27, 28.
 parler (n. et v.), 19, 55, 61, 122, 123, 143, 169, 175, 220, 249, 251, 268, 272, 275, 280, 308, 320, 333.
 parnassianisme, 151.
 partition, 41, 126, 175, 204, 322.
 pause, 119, 129, 133, 179, 261, 324.
performance, 263, 269, 284, 347.
 périphrase, 38, 196.
 pertinence, 19, 28, 29, 37, 44, 75, 206, 259, 294, 343.

philologie, 47, 344.
 photographie, 127, 269.
 phrase, 27, 30, 37, 58, 64, 126, 177, 179, 236, 249, 281, 297, 321, 324, 353.
 plaisir, 19, 21, 40, 41, 82, 90, 111, 114, 115, 155, 177, 199, 236, 238, 244, 248, 249, 284, 321, 344.
 platonisme, 96.
poesia desnuda, 133, 135, 137.
poesia pura, 50, 51, 147, 158, 193, 227, 231, 241.
 poésie populaire (*tradicional*), 83, 138, 143, 146, 295, 323, 341, 356.
 poésie orale, 64, 83, 111, 265, 316, 319, 341.
 poésie visuelle, 53, 54, 204.
 polémique (adj. et n.), 21, 48, 60, 76, 92, 110, 123, 155, 158, 205, 214, 223, 243, 247, 259, 263, 267, 270, 271, 280, 338, 339, 345.
 politique (adj. et n.), 21, 31, 40, 42-44, 48, 58, 74, 155, 225, 234, 247, 255, 256, 272, 279, 307, 329, 345.
 ponctuation, 124, 320, 321, 323, 324.
 portrait, 67, 70-75, 101, 149, 158, 184, 206, 250, 322, 348.
 prosaïsme, 136, 242.
 prose, 34, 57, 58, 67, 69, 71, 107, 109, 114, 118, 121, 122, 126, 135, 137, 138, 149, 154, 171, 178, 179, 183, 212, 220, 245, 251, 257, 284, 298, 306, 312, 315, 322, 323, 340, 342, 351.
 public (v. aussi auditeur et lecteur), 40, 43-45, 58, 61, 116, 117, 144, 156, 176, 192, 212, 255, 266, 267, 272, 308, 336.

R

realismo, 94, 95.
 réception, 38, 41, 42, 52, 88, 160, 176, 227, 260, 265, 351.

récit, 20, 59, 61, 161, 171, 207, 210,
212, 241, 256, 272, 278-280, 306,
315, 335, 351.

récitation, 337.

reconnaissance, 36, 40, 86, 205, 229,
230, 235, 299.

réécriture, 45, 68, 105, 106, 113, 176,
177, 179, 230, 232, 237, 256, 314,
340.

Renaissance, 48, 55, 148, 206, 242,
271, 286, 296, 352.

repentismo, 336.

réponse, 29, 41, 45, 52, 63, 131, 141,
144, 171, 175, 226, 263, 267, 268,
270, 284, 318, 348, 349, 354.

rime, 119, 120, 123, 129, 131-135,
137, 315.

ripio, 93, 134, 153, 155, 156.

romance, 23, 76, 77, 80, 82, 91, 99,
104, 105, 129, 130, 135, 156, 157,
338.

Romantisme, 55, 148, 191.

S

sacré, 79, 90, 94, 135, 149, 191, 210,
216, 217, 260, 274, 283, 287, 289,
299, 301, 302, 347.

satire, 75, 241, 245.

scansion, 120.

sculpture, 122, 142, 190, 207.

sémiotique (adj. et n.), 27, 28, 29, 38,
39, 80, 85, 98, 101, 355.

sens spirituel, 217, 222.

sensation, 41, 96, 269, 281, 288.

sensualité, 73, 150, 248, 298.

sentiment, 14, 41, 55, 77, 115, 186,
238, 246, 266, 281, 288, 295, 297,
331, 339.

Siècle d'Or, 59, 95, 149, 155, 242.

signe, 16, 28, 34, 39, 51, 52, 98, 100,
102, 116, 136, 173, 187, 188, 210,
235, 237, 242-244, 247, 249, 251,

261, 271, 274, 321, 325, 337, 340,
344.

signes diacritiques, 118, 305, 320,
323, 324.

signifiante, 32, 37, 39, 43, 44.

significance, 37, 38.

silence, 81, 97, 136, 138, 163, 170,
171, 203, 231, 260, 261, 270, 319,
328, 333, 355.

silva, 81, 131, 135, 208.

situation, 30, 32, 33, 40, 41, 55, 71,
85, 168, 175, 225, 231, 260, 263,
265, 267-269, 271, 276, 283, 286,
290-295, 298, 303, 306, 307, 318,
325, 326, 346, 347, 354.

sonnet, 76, 93, 96, 128, 129, 229,
294, 295, 317.

souffle, 129, 143, 216, 242.

strophe, 92, 109, 119, 123, 128, 130,
133, 164, 179, 197, 200, 211, 221,
234, 237, 243, 315, 321, 322.

stylistique (n. et adj.), 28, 31, 33, 86,
88, 132, 155, 168, 186, 187, 190,
217-219, 243, 250, 259, 264, 266,
267, 269, 281, 284, 288, 289, 297,
298, 301, 343, 355.

subjectivité, 57, 96, 146, 170, 263,
267, 273, 305, 327.

support, 29, 32, 53, 56, 59, 137, 175,
187, 203, 234, 314, 344, 351, 354.

surdétermination, 38, 207, 333, 347.

surréalisme, 100, 188, 202.

syllabes, 121, 129, 315.

symbole, 43, 57, 59, 96, 102, 113,
126, 136, 145, 155, 162, 167, 173,
174, 195, 197, 203, 208, 213, 220,
221, 232, 241, 260, 278, 288, 289,
320, 331, 334.

symbolisme, 98, 124, 146, 149, 151,
162-164, 275, 280, 286, 319, 325,
341.

sympathy, 281.

synesthésie, 97, 100.

système descriptif, 27, 37, 38.

T

technologies de l'écriture, 48, 52, 55, 59, 62, 174, 176, 217, 221, 228, 261, 338, 351.

témoignage, 112, 113, 177, 229, 238, 247, 249, 267, 308, 310, 317, 326, 329, 333, 350, 354.

thème, 30, 40, 68, 82, 87, 100, 102, 104, 109, 140, 141, 149, 161-163, 171, 193, 197, 207, 210, 212, 225-229, 232, 239, 257, 270, 272, 279, 287, 293, 300, 301, 303, 304, 317, 328-331, 339, 347, 350.

ton, 64, 77, 101, 260, 281, 305, 313, 320, 324, 325, 347.

topos, 30, 47, 283, 290, 295.

traduction, 28, 49, 70, 80, 101, 145, 147, 188, 203, 218, 222, 225, 229, 230, 233, 234, 256, 257, 266, 297, 300, 308, 314, 344.

transcription, 52, 97, 112, 117, 146, 149, 205, 294, 316.

transposition, 218, 221, 325.

type, 29, 30, 33, 34, 36-39, 43, 45, 47, 48, 73, 78, 96, 134, 138, 173, 179, 186, 191, 194, 201, 204-206, 264, 266, 281, 283, 297, 299, 300, 307, 310, 313-315, 321, 335, 350, 356.

U

ultraísmo, 124.

unité, 28, 29, 30, 38, 54, 58, 62, 96, 127, 128, 136, 164, 172, 185, 208, 217, 220-222, 225, 228, 230, 232, 236, 238-240, 245, 248, 251, 260,

292, 305, 313, 316-320, 325, 329, 337, 342, 344.

Urtext, 353.

V

validation, 114, 145, 176.

validité, 32, 35, 36, 227, 267, 278, 283, 287, 307, 326, 355.

variantes, 38, 70, 79, 161, 177, 188, 198, 229, 240, 314, 321, 324.

vérité, 32, 34, 167, 169, 178, 200, 284, 303, 305, 308, 312, 333, 334.

vers blanc, 119, 121, 122, 134, 135, 229.

vers libre, 107, 119, 121, 122, 126, 134-137, 150, 159, 315, 338, 352.

version, 62, 67, 70, 74, 104, 106, 111, 118-121, 133, 177-179, 183, 184, 188, 201, 202, 204, 228-230, 233, 240, 244, 250, 275, 314, 322, 323, 330, 340, 342.

verso desnudo, 131, 132, 135.

vision du poème, 124, 127, 133, 137.

voix, 53, 58, 59, 64, 90, 102, 129, 137, 143, 159, 170-172, 192, 194, 227, 237, 253, 255, 260, 272, 274, 276, 291, 292, 300, 304-309, 311, 321-325, 327, 330, 332, 340, 344, 347, 352-355.

vue, 31, 33, 37, 42, 48, 54, 58, 59, 63, 73, 80, 98, 104, 105, 112, 126, 130, 136, 173, 184, 190, 199, 233, 280, 292, 301, 320, 324, 326, 337-339, 341-344, 351, 352, 355, 357.

Y

yeux, 49, 58, 63, 87, 93, 147, 189, 190, 213, 236, 238, 241, 249, 321.

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS. LES POÈTES ET LA CRITIQUE	13
1. Chansons intellectuelles	14
2. « <i>El intelecto no canta.</i> »	15
3. Poésie et interprétation	18
4. Fureur critique	19
5. La République des poètes	21
6. Corpus	22

Première partie

Sens et écriture

1. SENS, INTERPRÉTATION, CRITIQUE	27
1.1 Isotopies	29
1.2 Effets et intentions	30
1.3 « Cercle herméneutique », « lieux parallèles » et quelques détournements de sens	33
1.4 Types et implications	36
1.5 Un modèle poétique : les « systèmes descriptifs »	37
1.6 Critique et interprétation	39
1.7 Sur l'herméneutique	41
1.8 La notion de « littérature » et l'histoire	43
1.9 Sur la critique littéraire en Espagne	44

2. L'ORAL ET L'ÉCRIT	47
2.1 Allan Poe et la tradition moderne	49
2.2 Écriture et abstraction	51
2.3 Le poème écrit	53
2.4 Les siècles « scripturalisants » : imprimerie, romantisme, technologies	54
2.5 La nouveauté de la « Nouvelle Critique »	58
2.6 « <i>Digo que dicen que dejó el autor escrito...</i> » (quelques chantiers hispaniques)	59

Deuxième partie

L'impossible perfection : Juan Ramón Jiménez

3. L'IMPOSSIBLE PERFECTION	67
3.1 La fleur absolue	68
3.2 « <i>Obra en marcha</i> »	70
3.3 Le Prince	72
3.4 Genres de la critique	75
3.5 La dixième muse	79
3.6 Les ruines de l'Atlantide	81
4. MÉMOIRE ET OUBLIS : LES PARCOURS DE L'INTERPRÉTATION	85
4.1 Métamorphoses	86
4.2 Émanations	88
4.3 La lumière invisible (classements et classification poétiques)	91
4.4 « De confuses paroles »	96
4.5 Les couleurs du poème	98
4.6 La clé de l'oubli	102

5. REVIVISCENCES : DE LA POÉSIE ÉCRITE	109
5.1 La toile de Pénélope	111
5.2 Hétérographies	116
5.3 Vers et prose : <i>Espacio</i> et les codes de l'écrit	118
5.4 Architectures de la page : sur une strophe sans fin	123
5.5 La déesse aux pieds nus	131
6. L'UNIVERS POÉTIQUE : HISTOIRE ET CONSCIENCE	139
6.1 Abstraction : natures artificielles	141
6.2 « <i>El siglo modernista</i> »	146
6.3 Le cas Góngora et la poésie des années trente	151
6.4 Les ombres du soleil	160
6.5 Des crabes et des oiseaux	167
6.6 Orbites (conclusion)	174

Troisième partie

Intérieurs de l'écriture :
Jorge Guillén

7. INTÉRIEURS DE L'ÉCRITURE	183
7.1 Langage, poésie, poème.....	185
7.2 Poésie et conscience	187
7.3 Vue, toucher, foi	189
7.4 Histoire et casuistique.....	190
7.5 Intelligence textuelle.....	192
8. OBSCURITÉ ET RAISON POÉTIQUE : GÓNGORA	195
8.1 Matière.....	195
8.2 Idées de choses, édifices de mots	197
8.3 Les tigres siciliens	199
8.4 Un autre lyrisme	201

8.5 Mélographies	203
8.6 Motivation et poème	206
9. LA PAROLE VISIONNAIRE :	
BÉCQUER, JEAN DE LA CROIX	209
9.1 « <i>Aves de clase media</i> »	211
9.2 Les fils des idées	212
9.3 La lettre et l'esprit	214
9.4 L'absolu littéral (et quelques lézardes méthodologiques)	217
10. LES AIRS DU TEMPS :	
SUR LA LITTÉRATURE CONTEMPORAINE	225
10.1 Futures fumées : thème et interprétations	226
10.2 Variations sur l'art de traduire	229
10.3 « Poésie pure » et technologies graphiques : de la composition	230
10.4 L'histoire permanente (les dates et les jours)	234
10.5 Avatars de l'œuvre, ou Du poème considéré comme un bloc	238
10.6 Lexique et lyrisme	241
10.7 Défense de Pedro Salinas	244
10.8 « <i>Letra oral o estampada</i> » : synthèse	248

Quatrième partie

Les limites de la voix :
Jaime Gil de Biedma

11. LES LIMITES DE LA VOIX	255
11.1 « Scoliaistes futurs » : pieds de page	256
11.2 Passage à la limite	259

12. COORDONNÉES CRITIQUES	263
12.1 Sens et fonctions : une critique de circonstance	264
12.2 Interroger les réponses : les réflexions de l'interprétation	267
12.3 Modernité et poésie	270
12.4 Le théâtre de la subjectivité	273
12.5 « <i>Experiencia</i> » : la puissance des illusions	278
13. LIEUX-DITS : TOPIQUE	283
13.1 Genre : originalité et imitations	284
13.2 Les frontières du sacré	287
13.3 Espace et <i>topoi</i>	290
13.4 Poésie méditative et <i>compositio loci</i>	296
13.5 Énoncé et énonciation.....	299
14. ÉCRITURE ET FICTION	305
14.1 Les personnes du poème	306
14.2 Poésie et vérité : sur l'hypocrisie du lecteur	308
14.3 Unité : composition, lecture, mémoire	312
14.4 Codes graphiques, signes diacritiques, tons	320
14.5 Devenir ce que l'on est : pour une poétique du faux	326
14.6 Fleurs en papier (chanson finale)	332
CONCLUSION. IDÉES ET SENS	335
1. Ouverture	338
2. Gravité	342
3. Réflexion	345
4. Idées du poème	348
BIBLIOGRAPHIE	359
INDEX	405